

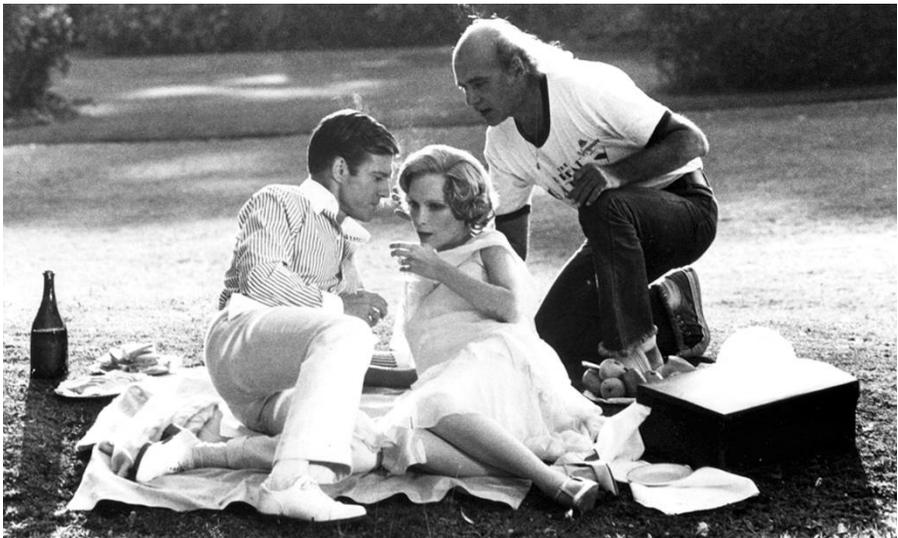


UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

ABRIL - JUNIO 2025

**FRANCIS SCOTT FITZGERALD  
Y EL REVERSO DEL SUEÑO AMERICANO:  
100 AÑOS DE LA PUBLICACIÓN DE EL GRAN GATSBY  
(y 2a parte)**



**Organiza:**

*La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea*

*Área de Literatura / Cátedra "Federico García Lorca"*

*Cineclub Universitario UGR /Aula de Cine "Eugenio Martín"*





**La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada**

Periodico "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.



**ABRIL – JUNIO 2025**

**FRANCIS SCOTT FITZGERALD Y  
EL REVERSO DEL SUEÑO AMERICANO:  
100 AÑOS DE LA PUBLICACIÓN DE EL GRAN GATSBY  
(y 2a parte)**

*APRIL – JUNE 2025*

*FRANCIS SCOTT FITZGERALD AND  
THE REVERSE OF THE AMERICAN DREAM:  
100 YEARS SINCE THE PUBLICATION OF  
“THE GREAT GATSBY” (and part 2)*

**Lunes 7 abril** / *Monday, April 7th*

**EL GRAN GATSBY**

*(The great Gatsby, EE.UU., 1974) Jack Clayton [144 min.]*

**Lunes 12 mayo** / *Monday, May 12th*

**EL ÚLTIMO MAGNATE**

*(The last Tycoon, EE.UU., 1976) Elia Kazan [123 min.]*

**Lunes 9 junio** / *Monday, June 9th*

**EL GRAN GATSBY**

*(The great Gatsby, EE.UU., 2013) Baz Luhrmann [143 min.]*

**Todas las proyecciones en versión original  
subtituladas al español**

*All screenings in original version with Spanish subtitles*

**Todas las proyecciones a las 20:30 h.  
en Sala Máxima del Espacio V Centenario  
(Av. de Madrid)**

**Entrada libre hasta completar aforo**

*All screenings at 8:30 p.m.*

*at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).*

*Free admission up to full room.*

**Organiza:**

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Área de Literatura / Cátedra “Federico García Lorca”

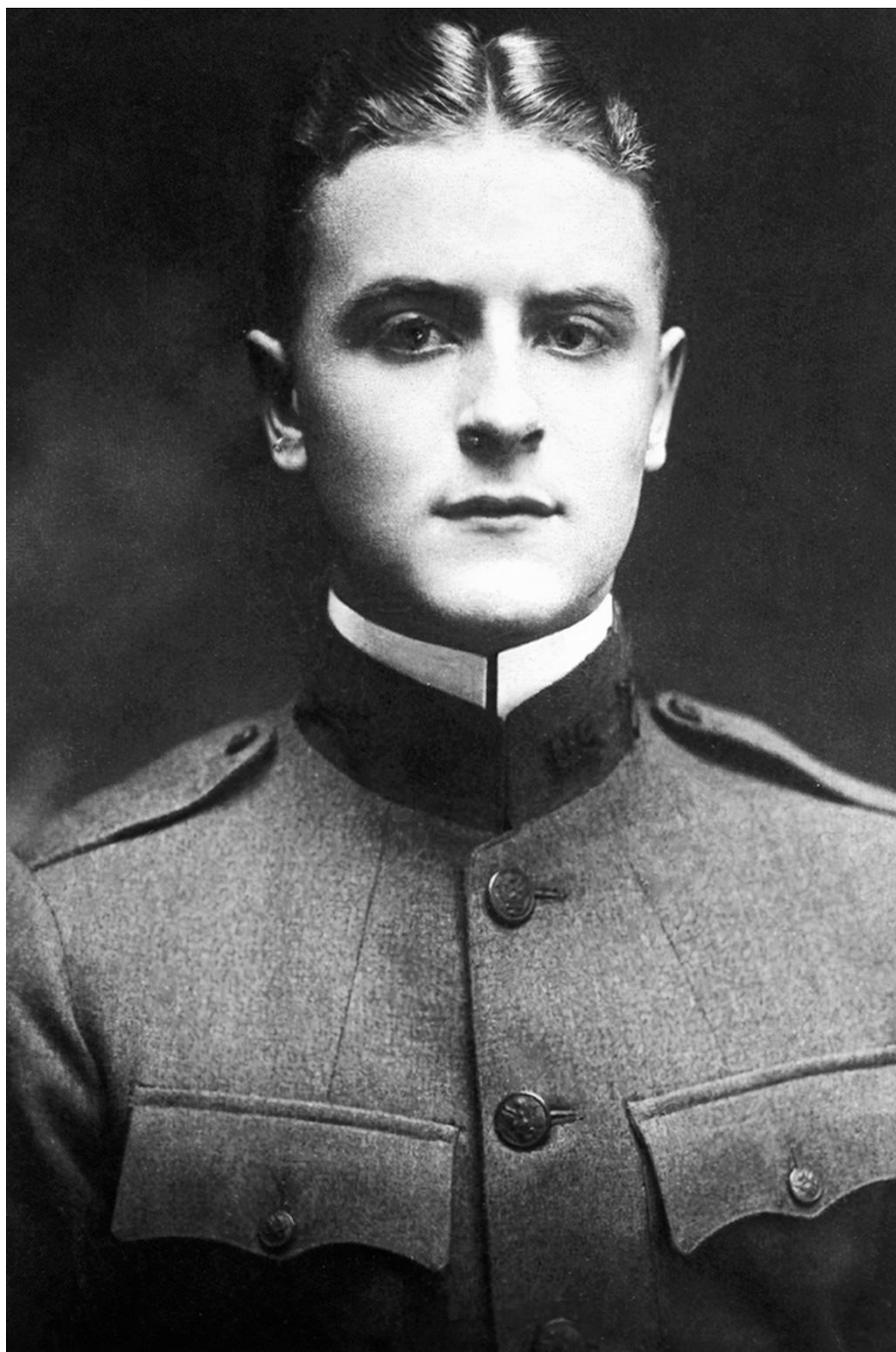
Cineclub Universitario UGR /Aula de Cine “Eugenio Martín”

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

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

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

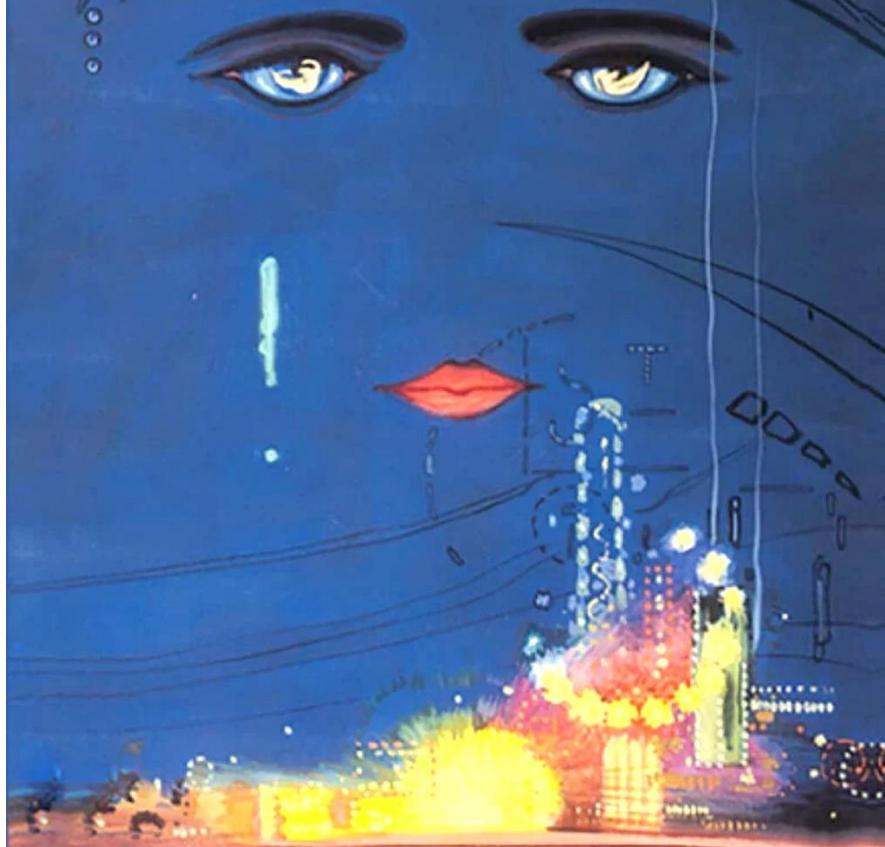
EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO  
SE HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS





# The GREAT GATSBY

The Original 1925 Edition (A F. Scott Fitzgerald Classic Novel)



F. SCOTT FITZGERALD

## **El gran Gatsby o las sombras de la ilusión**

Miguel Carrera Garrido

*El gran Gatsby* es una de las grandes novelas del siglo XX. Ello no solo es así por la potencia de su prosa, con uno de los arranques más impresionantes que se recuerdan (“Cuando yo era más joven y más vulnerable, mi padre me dio un consejo en el que no he dejado de pensar desde entonces. ‘Antes de criticar a nadie’, me dijo, ‘recuerda que no todo el mundo ha tenido las ventajas que has tenido tú’”<sup>1</sup>); lo es, sobre todo, por haber sabido plasmar, con la debida distancia y desde una finísima mirada crítica, un momento irrepetible en la historia de los Estados Unidos y, por extensión, en la de todo Occidente. Me refiero a la época de entreguerras, un tiempo de bonanza económica y frenesí sociocultural que el mismo Scott Fitzgerald bautizaría como *Era del jazz*. Antes de que el capitalismo se enfrentase a su primera gran prueba de resistencia, con el crack del 29, y de que se desatasen los horrores de la Segunda Guerra Mundial, el *joie de vivre* campaba a sus anchas en una sociedad que parecía haber alcanzado —y estar gozando al máximo— el ansiado *American Dream*.

Fiestas en mansiones, lujo desplegado en vestidos y automóviles, estrenos de cine llenos de *glamour*, oropeles y sonrisas encubrían, sin embargo, unos precarios cimientos, un trasfondo mucho más oscuro que el que parecían apuntar tales exhibiciones de riqueza y felicidad. Negocios turbios, crimen organizado, alcoholismo y maltratos de toda especie —por no mencionar el océano de miseria que rodeaba a estas islas de opulencia y hedonismo—, ensombrecían, en lo social y lo individual, la imagen de prosperidad y brillantez que ha quedado para la posteridad. Pues bien, estas dos realidades, estas dos caras de la misma moneda, son las que retrata *El gran Gatsby*.

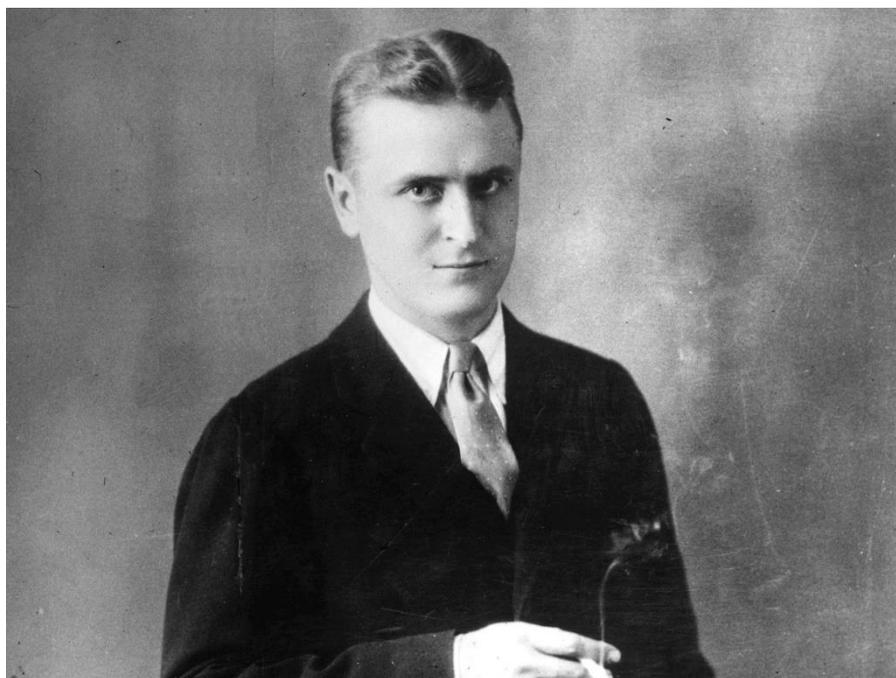
Uno de los mayores aciertos de la novela es, sin duda, la elección del narrador. En contra de lo que cabría esperar, la historia no corre a cargo del personaje epónimo ni de ninguno de sus iguales; lo hace desde la voz de un outsider, de alguien que, vinculado de manera

---

<sup>1</sup> Según la traducción de Justo Navarro para la edición de Anagrama.

vaga con este mundo de pompa e inconsciencia, experimenta tanta atracción como rechazo hacia las personas que lo conforman; que desea pertenecer a tan selecto club tanto como le repelen y disgustan sus costumbres y su hipocresía. Así y todo, y haciendo honor a la enseñanza recibida de sus mayores —referida en el citado inicio—, no se deja llevar por la superioridad moral o por la crítica fácil. Su ambivalencia remeda la del propio Fitzgerald, a quien no cuesta ver desdoblado en las figuras de Nick Carraway, el narrador, y Jay Gatsby, su objeto de deseo; escindido como, en realidad, lo estuvo el escritor, entre dos formas de entender la existencia y las relaciones con los demás; desgarrado entre sus aspiraciones éticas y artísticas, y un *modus vivendi* desenfrenado y banal donde, aun así, parecía residir el éxito, tanto colectivo como personal.

Cien años después, *El gran Gatsby* sigue hablándonos de las frustraciones que acompañan a la búsqueda de un ideal, de los espejismos que nos hechizan desde los medios y las redes sociales y, en especial, de las debilidades del ser humano, dividido, como el narrador y Scott Fitzgerald, entre el enriquecimiento material y el del espíritu. Cruda y sutil al mismo tiempo, no solo estamos ante la que con más razón podría optar al título de *Gran Novela Americana*, sino ante una de las obras cumbre de la literatura universal.





## “La maldición de Scott Fitzgerald y el Gran Gatsby”

Iván Pasillas (*Quién*, 30 de mayo de 2013)

[...] El que conoce de la vida del escritor sabe que Jay Gatsby es una especie de alter ego de la propia historia de ambición y fama del autor. Nacido en una familia sin nombre, Scott Fitzgerald se hizo de dinero a través del éxito de su primera novela, *This Side of Paradise*, para después despilfarrarlo al lado del amor de su vida, Zelda, y terminar en la ruina. Jamás aceptado por las familias de alcurnia y tachado de “nuevo rico”. No por nada su famosa frase “Los ricos son diferentes a ti y a mí”.

A pesar de su indudable talento, Fitzgerald fue siempre considerado “el niño no querido de Hollywood”. Habiendo trabajado en el guion de películas como *Gone with the Wind*, tal vez su creatividad resultaba demasiada para embotellarla a los deseos de la industria. Razón por la cual simplemente no funcionaba. El director Billy Wilder llegó a decir al respecto: “Me hacía pensar en un gran escultor al que lo contratas para hacer un trabajo de fontanería”.

La relación de Scott Fitzgerald con el cine comenzó con el pie derecho, pero como muchas terminó en un terrible divorcio de bienes mancomunados. Luego de que sus historias cortas “Head and Shoulders”, “The Offshore Pirate” y su segunda novela “The Beautiful and Damned” fueran adaptadas para la pantalla grande, Hollywood se topó con un bache al momento de intentar llevar *The Great Gatsby* a las salas de cine. ¡Y vaya que lo intentó! [...]

Tal vez la maldición de Gatsby tuvo su origen en la maldición anti-Fitzgerald. La maldición que comenzó como muchas... con una botella de alcohol y un desamor. Luego de que Zelda Fitzgerald, esposa del escritor, fuera internada en un hospital psiquiátrico bajo una diagnosis de esquizofrenia y Scott se refugiara en la bebida, sus escritos comenzaron a fracasar tanto como su matrimonio. [...]

El dinero se le fue de las manos. De la fortuna que alguna vez dedicó a extravagantes fiestas y a consentir a Zelda no quedaba nada. Su cuarto libro publicado 'Tender is the Night' no logró convencer a los lectores que finalmente lo dejaron en los estantes. Productores

como Joseph. L. Mankiewicz (conocido por Scott como “Monkeybitch”) no podían verlo sin sentir escalofríos, y su nombre, el nombre que alguna vez inspiraba reconocimiento, comenzó a ser olvidado. [...]

Antes de verlo perderse en el abismo de la indiferencia, se comenzó a correr el rumor de que el escritor había muerto. Mejor fallecido que verlo tan decadente. Pero la realidad era otra muy distinta. Para finales de los 30, Scott Fitzgerald —enamorado del cine y fan declarado de Charles Chaplin— seguía intentando que Hollywood le regalara una nueva oportunidad. Y parecía haberlo conseguido con el nombre *Winter Carnival* de no haber sido porque, de nueva cuenta, tuvo que ser retirado del proyecto debido a sus problemas con el alcohol.

¿Y el amor de su vida? Esa vela parecía haberse apagado también. Zelda entraba y salía del hospital psiquiátrico, y para 1937 Scott había comenzado un amorío con la periodista Sheilah Graham. Para 1938, luego de un desastroso viaje a Cuba, la pareja finalmente se separó para no volverse a reencontrar jamás.

Solo, desempleado y sin dinero, Scott Fitzgerald hizo un último intento para recuperar el estrellato. Su novela *The Last Tycoon* esperaba ser un recuento de su propia historia en Hollywood; pero como un último gesto de ironía, Scott jamás pudo ver publicado este libro, pues murió de un infarto a los 44 años de edad antes de poder terminarla. [...]



## “F. Scott Fitzgerald publica *El gran Gatsby*”

Javier Memba (*Zenda*, 10 de abril de 2024)

Hace 99 años, con la llegada a las librerías de *El gran Gatsby*, la humanidad vivió uno de sus momentos estelares porque asistió a la publicación de una de las grandes novelas del siglo pasado. Una ficción que también es la mejor crónica de los alegres años 20: la edad del hedonismo —a la que en el 25 solo le quedaban cuatro años— que tocó a su fin cuando la América de Scott Fitzgerald dio paso a la de los *okies*, los *hobos* y la América de John Steinbeck. Era tan sincopado el *jazz* —charlestoneño— y tan cautivador el desparpajo de las *flappers*, fumando en sus boquillas, bailando frívolas y fatuas en las fiestas de las mansiones como las de Gatsby, que nadie parecía pensar que siempre hay un mañana, que nunca es halagüeño e inexorablemente hay que volver a él más temprano que tarde. [...]

La novela es harto conocida y cualquier aficionado a la narrativa estadounidense del pasado siglo podría continuar este apunte de su asunto. Lo que ya sorprende más son los paralelismos que se registran entre Jay Gatsby y Scott Fitzgerald. El novelista, como su personaje a Daisy, conoció a Zelda Sayre mientras cumplía con sus obligaciones militares. Y, al igual que él, ha de medrar en la escala social para acceder a ella. No se casó con él hasta que su primera novela, *A este lado del paraíso* (1920) —en la que uno de sus personajes, Rosalind Connage, es un reflejo de Zelda—, estuvo contratada.

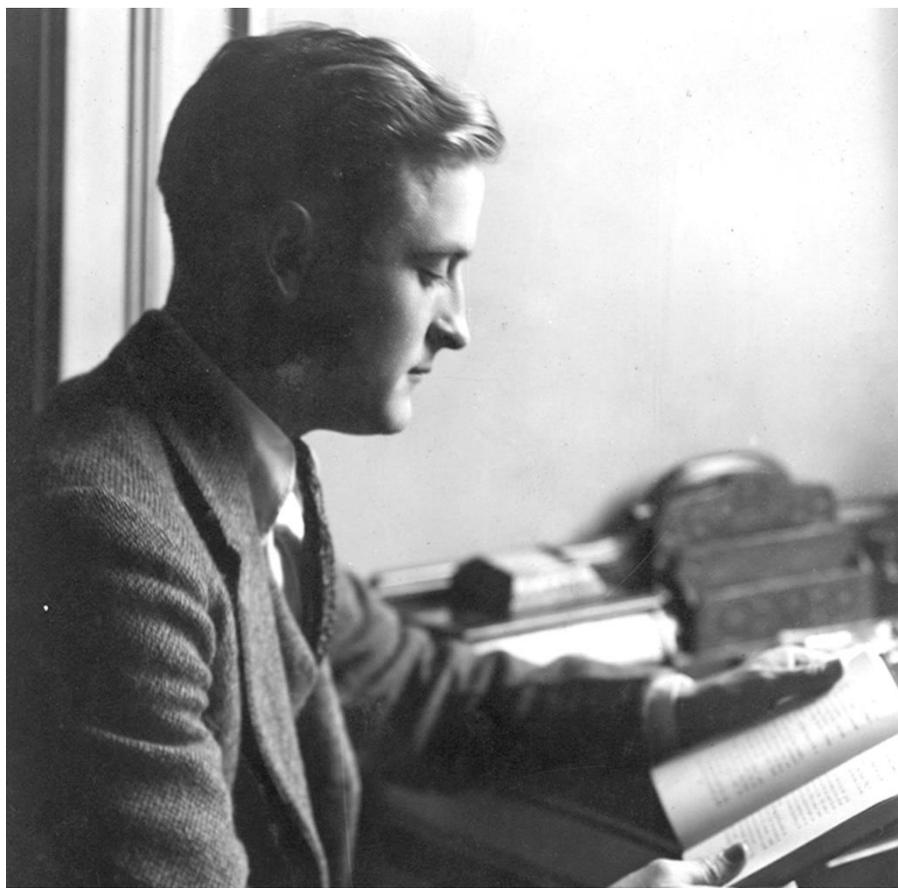
Bien es verdad que el escritor no tuvo que hacer negocios sucios para ser digno —económicamente hablando— de Zelda. Pero, a decir de Hemingway, tuvo que prostituir su literatura cultivando el relato breve, en detrimento de la novela, en revistas que pagaban bien, y lo suficientemente rápido, para la financiación requerida por el ritmo de vida de la reina de las *flappers*. Afortunadamente, Hollywood, desde que Fitzgerald se dio a conocer como escritor, le incluyó entre sus libretistas más preciados. Lo malo fue que, siendo ya la pareja de moda en los felices años 20, empezaron a beber más de la cuenta. Y ya es decir en una época como la de la Ley Seca (1920-1933) en la que

todo el mundo bebía como no constaba en los escritos hasta entonces. [...]

En cierto sentido, la publicación de *El gran Gatsby* fue a sacar a su autor de las deudas en las que él y su esposa se debatían. Volvieron juntos de Francia —habían fijado su residencia en París en el 24— y aparentaron seguir siendo felices durante la presentación del libro. Pero su matrimonio estaba acabado. La edad del *jazz* se acabó en el 29, cuando los potentados lo perdieron todo de un día para otro y, ante la ruina, se defenestraban como nunca se había visto.

A excepción de un tipo que aseguraba llevar una semana borracho en la biblioteca de Gatsby, ninguno de los cientos de invitados que frecuentaron sus fiestas asiste a sus exequias. Solo Nick, su único amigo, y su padre, despedirán al magnate. Finalmente, se nos hablará de la luz del embarcadero de Daisy como de una metáfora de lo inalcanzable. Creo no equivocarme mucho al concluir que la obra maestra de Scott Fitzgerald viene a denunciar la imposibilidad de pertenecer a una clase social en la que no se ha nacido, asunto que fuera el gran anhelo del autor. [...]











**Lunes 7 abril**

**20:30 h**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**EL GRAN GATSBY** (1974) EE.UU. 144 min.



**Título Orig.-** The great Gatsby.

**Director.-** Jack Clayton.

**Argumento.-** La novela homónima (1925) de Francis Scott Fitzgerald.

**Guion.-** Francis Ford Coppola.

**Fotografía.-** Douglas Slocombe (1.85:1 – Eastmancolor).

**Montaje.-** Tom Priestley.

**Música.-** Nelson Riddle.

**Productor.-** David Merrick y Hank Moonjean.

**Producción.-** Paramount / Newdon Productions.

**Intérpretes.-** Robert Redford (*Jay Gatsby*),

Mia Farrow (*Daisy Buchanan*),

Bruce Dern (*Tom Buchanan*),

Karen Black (*Myrtle Wilson*),

Scott Wilson (*George Wilson*),

Sam Waterston (*Nick Carraway*),

Lois Chiles (*Jordan Baker*),

Howard Da Silva (*Meyer Wolfsheim*),

Robert Blossom (*sr. Gatz*),

Edward Herrmann (*Klipspringer*),

Patsy Kensit (*Pamela Buchanan*).

**Estreno.-** (EE.UU.) marzo 1974 / (Gran Bretaña) abril 1974 / (Francia) octubre 1974 / (España) octubre 1974.

*versión original en inglés con subtítulos en español*

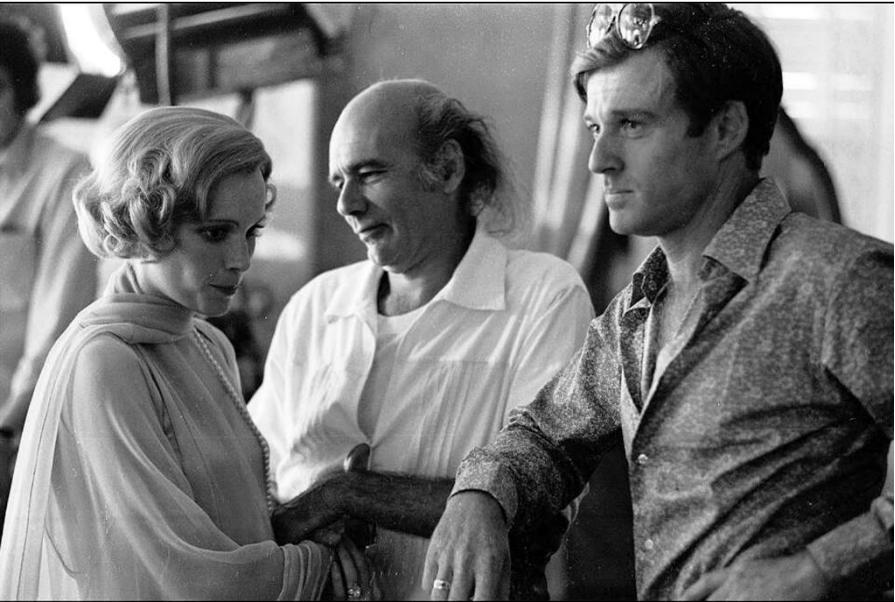
*2 Óscars: Vestuario (Theoni V. Aldredge) y Banda Sonora Adaptada.*

*Película nº 7 de la filmografía de Jack Clayton (de 10 como director)*

**Música de sala:**

**El gran Gatsby** (*The great Gatsby*, Jack Clayton, 1974)

Banda sonora original compuesta por **Nelson Riddle**



(...) Que la película de Jack Clayton traicionase la novela de F. Scott Fitzgerald no sería demasiado grave si aquella fuese una gran película. Desgraciadamente, el problema no es ese, ya que, aunque nos olvidásemos de la existencia de esa genial novela, **EL GRAN GATSBY** sería una película torpe y ampulosa, blanda e insípida, totalmente superficial y vacua. Pero como, para colmo, empobrece y malbarata -casi diría que intencionadamente, o al menos con una censurable falta de interés- la novela cuyo título utiliza como reclamo, creo señalar hasta qué punto la empresa del productor David Merrick -o el de la Paramount- constituye un caso flagrante de oportunismo -en vista del éxito actual de las películas situadas en décadas anteriores de nuestro siglo- y se caracteriza por una irresponsable falta de seriedad de la que existen numerosas pruebas: así, sabemos que Ali McGraw fue sustituida por Mia Farrow, cuando el único punto común entre ambas actrices es su limitada capacidad interpretativa y su absoluta inadecuación al personaje de *Daisy Fay*; se ha alardeado de la fabulosa suma pagada a Truman Capote -escritor que no se parece en nada a Fitzgerald- por adaptar la novela, para que luego Francis



Ford Coppola escribiese en dos semanas -cosa no difícil, ya que parece haberse limitado a subrayar párrafos del libro- el guion definitivo; se consideraron como posibles directores a personas tan diferentes entre sí como Mike Nichols, Peter Bogdanovich y Arthur Penn -a pesar de que ninguno de ellos tiene la menor afinidad con el autor de la novela, ni conoció los turbulentos años 20- , para acabar eligiendo a Jack Clayton, un inglés cuya reducida y mediocre filmografía está muy lejos de justificar semejante decisión. Estos datos sirven para indicar la temeridad y la ligereza con que, desde un principio, se planteó el negocio - pues de eso se trataba, como demuestra el lanzamiento publicitario del film - , y la falta de respeto de casi todos los que han intervenido en la realización de la película. Salvo, ocasionalmente, Robert Redford y Sam Waterston, ninguno de los cómplices de esta eficaz labor de empujamiento parece tener la más vaga noción de lo que Fitzgerald supo expresar magistralmente.

Resulta ya ocioso recordar que existen otros muchos directores más capacitados que Clayton -Mankiewicz, Minnelli, Cukor, Wilder,



Donen, Quine, Kazan, King- para llevar al cine las novelas del autor de “The Beautiful and Damned” y “The Last Tycoon”, pero cabe lamentar que Clayton se haya creído obligado a inventar una serie de escenas de enlace cuyo único objetivo parece ser el conseguir que una breve novela de 180 páginas se estire hasta rellenar un film de 142 minutos, y que se haya dejado dominar por el director artístico John Box, cuyos feos pero suntuosos decorados se dedica a exhibir ostentosa y morosamente hasta darnos la molesta impresión de estar hojeando las crónicas de sociedad de “Vogue”, “Look”, “Life”, “Better Homes & Gardens” o el “Ladies’ Home Journal” de los años 20.

Porque la fidelidad de la película para con la novela es totalmente superficial: respeta su argumento y su letra -incluso cuando sus diálogos resultan inadecuados para el cine-, sin enterarse de que “The Great Gatsby” es una novela bastante frágil desde un punto de vista narrativo, y sin captar ni una sola vez, los sentimientos ni las emociones que constituyen lo esencial de la novela. Por eso, la novela



no tiene nada que ver con la película: cuando *Daisy* llora diciendo que nunca había visto una camisa tan bonita como una de las que le enseña *Jay Gatsby*, ni Clayton ni Mia Farrow parecen haberse percatado de que, naturalmente, no es la camisa lo que la hace llorar. Mia Farrow hace el ridículo, y privaría por sí sola de sentido a la película, al hacer del gran amor de *Gatsby* una mujer estúpida y grotescamente afectada. Robert Redford soporta con dignidad -a solas, o con *Nick Carraway* (Waterston) - el peso de un papel que le queda ancho, pero Clayton tiende a reducirle a un figurín de moda “retro”, de forma que su *Gatsby* carece de empuje, de interioridad y de auténtica amargura -Humphrey Bogart debiera haber interpretado a *Gatsby* alguna vez- ; los secundarios cumplen con corrección -Bruce Dern, Waterston, Karen Black- o sin ella -Scott Wilson-, siendo la elección de Lois Chiles para encarnar a *Jordan Baker* el único acierto pleno de todo el casting de la película.

Lo que se comprende menos es que Clayton haya creído adecuado al estilo brillante y poético, pero sencillo e intimista de Fitzgerald, el empleo de una estética espectacular y decorativista más propia de un *filmlet* publicitario que de un largometraje argumental. Así, todo resulta blando y aburrido, hasta tal punto que no creo que a nadie que la desconozca pueda incitarle a leer la novela. En cuanto a



los que consideramos “The Great Gatsby” una de las grandes obras maestras de la literatura de este siglo, la película nos ha impulsado a releerla por enésima vez, para quitarnos el mal sabor de boca que el film de Clayton nos ha dejado, y del que solo pueden salvarse los títulos de crédito, los instantes que preceden el asesinato de *Gatsby* y la primera aparición de Robert Redford, visto a contraluz, a una cierta distancia, convertido en una melancólica y fantasmal silueta que, al ponerse el sol, intenta vislumbrar la luz verde del embarcadero de *Daisy*, al otro lado de la bahía, soñando con recuperar el pasado (...).

**Texto (extractos):**

*Miguel Marías, “El gran Gatsby”, rev. Dirigido, noviembre 1974.*

(...) Si en **iSuspense!** (1961) -según “Otra vuelta de tuerca” de Henry James- Jack Clayton había sido un inspirado adaptador, en **EL GRAN GATSBY** se limitó a ser un apaciguado ilustrador. El film nació imbuido de la moda “retro” que asoló el cine norteamericano de los setenta, con lo que, siendo la adaptación del libro clave de Fitzgerald, era también un producto sustentado en un decorativismo algo hueco y en una reconstrucción de época que parecía tener más im-



-portancia para los responsables del film que la propia historia relatada, lo que no ocurre con, por ejemplo, **El último magnate** de Kazan.

Aquel cine retro de los setenta afecto tanto al género negro en su acepción más manierista (**Adiós, muñeca**, Dick Richards, 1975) como a la comedia (**Dos pillos y una herencia**, Mike Nichols, 1975) o el melodrama ambientado en el propio Hollywood (**Como plaga de langosta**, John Schlesinger, 1975). Clayton no pudo sobreponerse a la carga del esteticismo y a los vaivenes de una producción que nunca fue estable (...). Si la formalista versión de Nugent partía de la adaptación teatral de la novela original, escrita por Owen Davis, la película realizada por Clayton se centra en el libro de Fitzgerald hasta el punto de respetar en diversos diálogos los puntos y comas. Coppola hizo un vaciado sin demasiado criterio, quitando escenas y escribiendo las restantes sin variar casi nada. No es esencialmente un problema de transcripción, sino de reescritura a otro lenguaje, algo que es habitual en las relaciones cine/literatura y se hace muy evidente en algunos textos de Fitzgerald. Un ejemplo. *Nick Carraway*, el personaje que asume la función de narrador (encarnado por Sam Waterston), reencuentra hacia el final de la historia a *Daisy Buchanan* (Mia Farrow) y su marido *Tom* (Bruce Dern). Pese a todas



las tragedias acumuladas, la pareja se muestra aparentemente feliz y unida, como si nada hubiera pasado, como si la muerte de *Jay Gatsby* (Robert Redford), el antiguo amor de *Daisy*, no hubiese ocurrido. Fitzgerald escribe: *“Le di la mano; parecía absurdo no hacerlo, pues de súbito tuve la sensación de que hablaba con un niño”*. ¿Cómo expresar esto en términos cinematográficos? Clayton se acerca hasta el rostro de *Nick* en primer plano, indefenso como siempre, pero no lo logra del todo. Coppola, por su parte, no le ayuda demasiado al transcribir literalmente unos diálogos con los que los actores no parecen sentirse cómodos del todo, especialmente Mia Farrow, uno de los errores de casting más garrafales que se recuerdan (superior al de Ingrid Boultin en **El último magnate**), más alelada que extraviada, más histriónica que exagerada.

*“Pensé en el asombro de Gatsby al advertir, por vez primera, la luz verde al final del malecón de Daisy. Había recorrido un largo camino para llegar a este verde césped, y su sueño debió parecerle tan próximo que no le sería imposible lograrlo... No sabía que ya estaba detrás de él...”*. Lo escribe Fitzgerald, lo copia Coppola (cambiando solo “verde césped” por “lugar”) y lo recita Sam Waterston. De Clayton, aquí, no hay noticias. El arranque del film se asemeja al de la **La última vez que vi París**, la película de Richard



Brooks. Los títulos de crédito desfilan sobre encuadres de salones, estancias, fotos y objetos de la casa vacía, espacios y mobiliario inanimados, el recuerdo fantasmal de lo que pasó pero que en el film está por llegar. El decorado tiene siempre un valor especial. Clayton sabe sacarle a veces un buen partido. Las fiestas veraniegas en los jardines de la mansión de *Gatsby*, a las que el anfitrión nunca asiste – como mucho mira desde la ventana para ver quién ha venido y quién ha faltado-, sintetizan los felices años veinte, aunque los invitados acaban comportándose como si estuvieran en una feria, advierte *Nick*. En la primera fiesta, aún sin la presencia de *Nick*, quien observa desde la casa vecina en la que se ha instalado, Clayton filma a la gente bailando detrás de los toldos rojos, amarillos y blancos, como sombras chinescas. Después, una vez el narrador se incorpora al grupo y se convierte en amigo y confidente de *Gatsby*, las sucesivas fiestas son filmadas en toda su dimensión; son los días del charlestón y el jazz, el champán, los collares, las plumas, los vestidos de lentejuelas, los pasos de foxtrot, la gomina y los fracs, los faisanes y los perritos falderos.

La fotografía de Douglas Slocombe está contaminada por la invasión estética, antes que ética, de la moda “retro” de los setenta, con exceso de brillos y de *flous*, que es la única solución que encontra-



-ron los responsables de la película para intentar expresar el fulgor inherente en los relatos de Fitzgerald: todo brilla mucho, desde las pupilas de *Gatsby* al contemplar a *Daisy* llorando hasta los bordes de las copas llenas de amarillento champán, los vestidos y los rostros, el cromado de los coches y las tazas de plata para el té, los anillos y la débil llama de una vela. Cuando el día acaba y la cámara sale al exterior, **EL GRAN GATSBY** asume una fotogenia distinta, más persuasiva: el mejor plano de la película atañe a la primera aparición de *Gatsby* desde el punto de vista de *Nick*, contemplado en ligero contrapicado en el embarcadero, estilizado, recortado contra el cielo azul que declina, como una elegante figura de Alex Raymond dibujada para cualquier revista de moda de aquella época. Son momentos muy aislados, sensaciones hermosas que se evaporan -como cuando *Gatsby* comenta que el verano se acaba y dan ganas de cerrar la mano y retenerlo-, escenas rodadas con cierta inspiración -la del asesinato de *Gatsby* en la piscina de su casa-, intentos de pulsión amorosa que se ciñen a las palabras dichas -*Daisy*: “*Amo hasta la forma en que me amas*”- pero no encuentran equivalencia ni en el trabajo de los actores,

tensos, envarados, ni en la labor de un Clayton que claudicó antes de tiempo y no supo expresar la angustia de su personaje, un hombre obsesionado en repetir el pasado (...).

**Texto (extractos):**  
*Quim Casas*, dossier “Francis Scott Fitzgerald:  
films hermosos, films malditos”,  
rev. Dirigido, febrero 2009.



F. SCOTT  
FITZGERALD

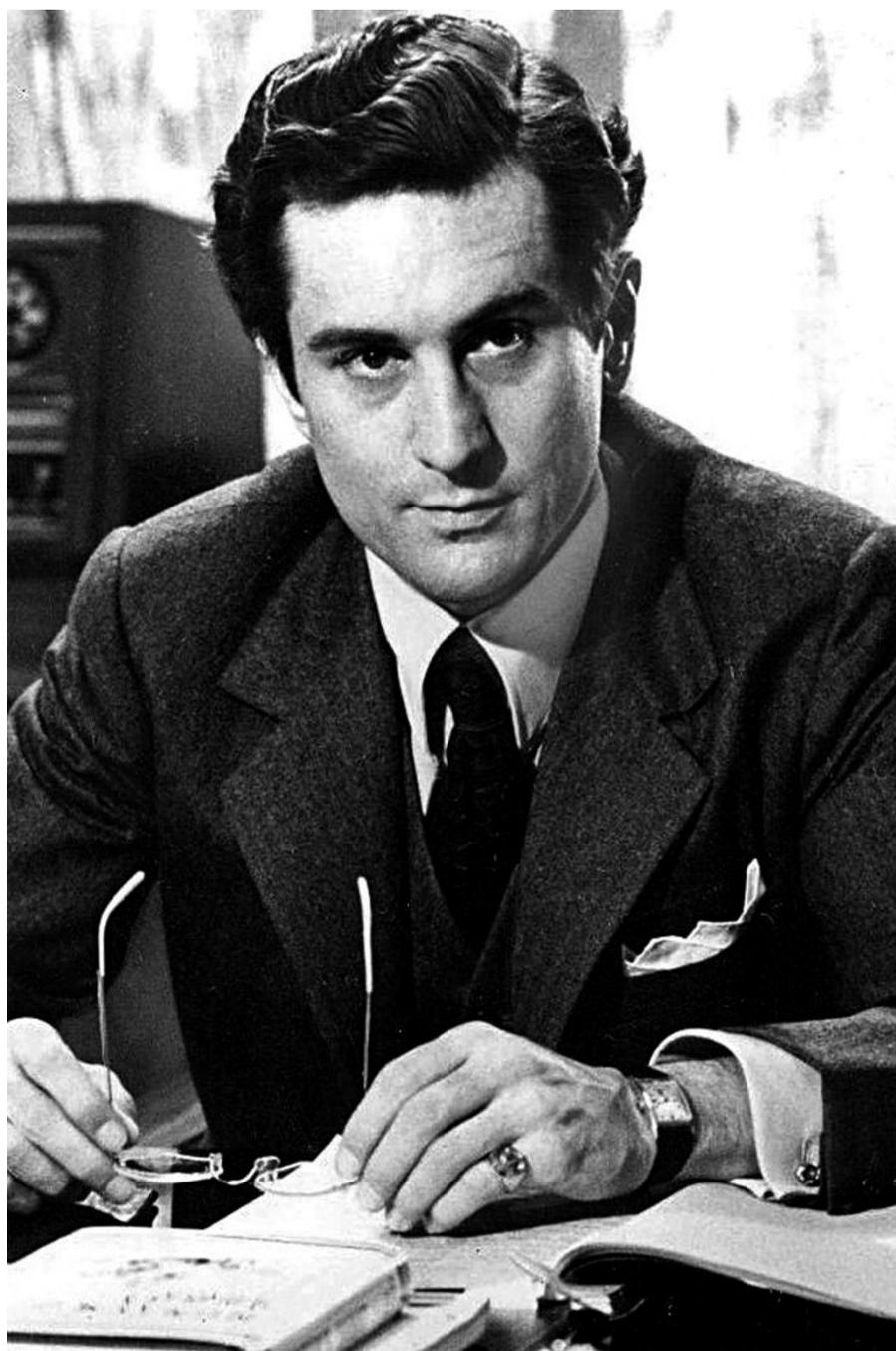


*The*  
*Last Tycoon*

*An Unfinished Novel, together with  
The Great Gatsby, and  
Selected Short Stories*

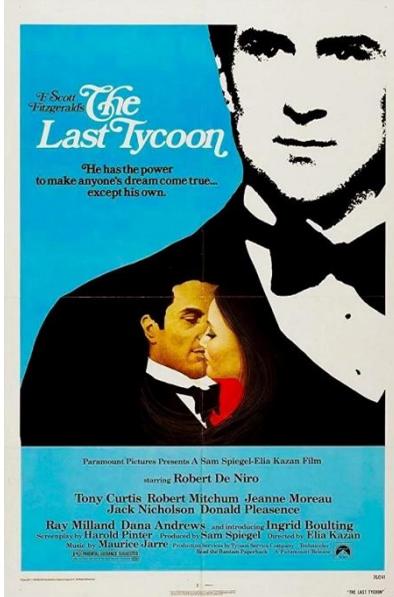
*Neely*





**Lunes 12 mayo 20:30 h**  
Sala Máxima del Espacio V Centenario  
*Entrada libre hasta completar aforo*

**EL ÚLTIMO MAGNATE** (1976) EE.UU. 123 min.



**Título Orig.-** The last Tycoon.  
**Director.-** Elia Kazan.  
**Argumento.-** La novela homónima (1941) de Francis Scott Fitzgerald.  
**Guion.-** Harold Pinter. **Fotografía.-** Victor J. Kemper (1.85:1 – Technicolor). **Montaje.-** Richard Marks. **Música.-** Maurice Jarre.  
**Productor.-** Sam Spiegel.  
**Producción.-** Academy Pictures Corporation. **Intérpretes.-** Robert De Niro (*Monroe Stahr*), Tony Curtis (*Rodríguez*), Robert Mitchum (*Pat Brady*), Jeanne Moreau (*Didi*), Jack Nicholson (*Brimmer*), Donald Pleasence (*Boxley*), Ray Milland (*Fleishacker*), Dana Andrews (*Red Ridingwood*), Ingrid Boulting

(*Kathleen Moore*), Peter Strauss (*Wylie*), Theresa Russell (*Cecilia Brady*), John Carradine (*guía turístico*), Angelica Huston (*Edna*). **Estreno.-** (EE.UU.) noviembre 1976 / (Gran Bretaña) febrero 1977 / (Francia) abril 1977 / (España) mayo 1977.

*versión original en inglés con subtítulos en español*

*1 candidatura a los Óscars:*

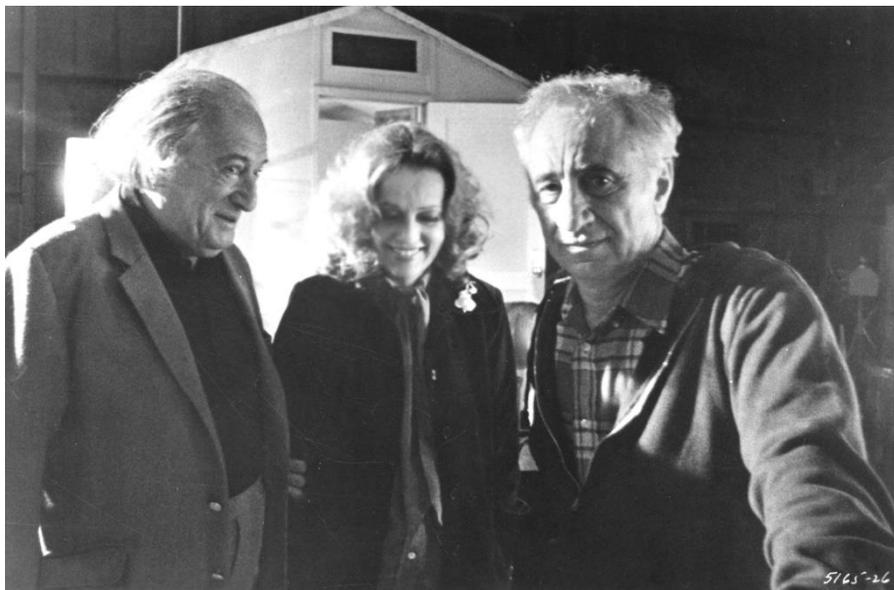
*Dirección artística (Gene Callahan, Jack Collis y Jerry Wunderlich)*

*Película nº 21 de la filmografía de Elia Kazan (de 21 como director)*

**Música de sala:**

**Como plaga de langosta** (*The day of the locust*, John Schlesinger, 1975)

Banda sonora original compuesta por **John Barry**



*(...) Tenía el presentimiento de que iba a ser el último plano que iba a rodar en mi vida y quizá por ese motivo el final que ideé dice más sobre mí y sobre mis sentimientos que sobre el héroe del film. Le pedí a Robert de Niro que anduviese lentamente por una calle desierta de los estudios. (...) Fue a pararse ante un estudio sonoro cuya gran puerta estaba completamente abierta. (...) Bobby dudó por un momento y entonces caminó lentamente hacia la oscuridad del estudio vacío. Ésta le envolvió y desapareció. Para siempre, así parecía. Era el final, el fundido de salida de la película que estaba haciendo y el final para mí y para mi periodo como director. (...) Mientras empaquetaba mis libros, documentos y diarios para enviar al este, sentí que ésta era de verdad mi última película, que era una especie de muerte para mí, el final de una vida en el arte donde había trabajado por tanto tiempo. Todo se había acabado y yo lo sabía”.*

**Elia Kazan**



(...) Sumido en una febril actividad literaria sorprendía que Kazan dirigiera un proyecto en principio tan adverso como era la adaptación de “The Last Tycoon” de F. Scott Fitzgerald. El fracaso económico de **Los visitantes** parecía que podría radicalizar su negativa de volver al cine en un corto plazo, actitud que se hacía más viable teniendo en cuenta el desmesurado éxito de sus libros. Una serie de discusiones previas al rodaje entre el productor Sam Spiegel y Mike Nichols llevan a Kazan a coger la película en marcha -como ya hiciera en **Pinky-**, con el guion de Harold Pinter a punto y el reparto de actores escogido. Es presumible que su amistad con Spiegel (único hombre que se decidió a financiar **La Ley del silencio**, de pingües beneficios para él) debía influir a la hora de olvidar su displicente postura -expresas en varias ocasiones-, de que solo intervendría en aquellas películas dónde su jerarquía fuera total. En el presente caso todo se agravaba si pensamos los dispares intereses que separan a Fitzgerald-Pinter y Kazan. Pero el realizador de **El compromiso**,

con enorme habilidad, no intenta nunca forzar la estructura dramática del guion sino que es tremendamente riguroso con el grado de retención impuesto por Pinter a la historia.

Es por eso que **EL ÚLTIMO MAGNATE** se convierte en un estimulante ejercicio que la coloca junto **Río salvaje** y **Esplendor en la hierba**, entre sus mejores logros. A la hora de enfrentarse a la obra del autor de “This side of Paradise”, un modelo resulta de referencia obligada: **El Gran Gatsby** de Jack Clayton, con guión de Francis Ford Coppola. Aunque tampoco es la ocasión aquí de desempolvar la multitud de adaptaciones que de su obra han hecho infinidad de directores (William C. Bowlan, Howard M. Mitchel, Dallas M. Fitzgerald, William A. Seiter, Herbert Brenon, Elliott Nugent, Richard Brooks, Henry King), hay que señalar las similitudes que “a priori” guardan los dos productos, al tratarse de dos novelas de similar técnica literaria e intentar ser presentadas en la pantalla -en este caso equivocadamente- como dos recreaciones de amplio subrayado nostálgico.

Como en ‘El Gran Gatsby’ existe en la novela inacabada de Fitzgerald un narrador en tercera persona, *Cecilia Brady* (Theresa Rusell), hija de *Pat Brady* (Robert Mitchum) contrincante de *Stahr*, que se interfiere y aleja de la historia; este recurso de fluida funcionalidad literaria resulta escasamente cinematográfico y conlleva que como en ‘El Gran Gatsby’, el portavoz de la acción -su vecino *Nick Carraway*- nos presente a *Gatsby* como un personaje hermético e incomprensible para los espectadores. Pinter pasa por encima de las partes del relato en que *Cecilia* se convierte en protagonista de la narración, centrando su trabajo alrededor del ambivalente personaje de *Monroe Stahr* (Robert de Niro); parcialmente inspirado en Irving Thalberg (vicepresidente de la Metro, que de 1926 a 1936 ejerció una tiranía total sobre todos los productos de la casa). Escrita en 1939, una vez que la Metro decidiera no renovar el contrato, se considera “The Last Tycoon” un pequeño desquite de Fitzgerald contra Thalberg, cuando paralelamente a la redacción de la novela escribió una serie de cuentos alimenticios, que tenían en *Pat Hooby*, imaginario guionista creado por el escritor, un sórdido reflejo de las relaciones entre el estu-



-dio y sus asalariados. Tampoco la vuelta de Fitzgerald en 1937 a Hollywood, un año después de la muerte de Thalberg, se produjo en un clima de entendimiento, de entonces datan los mayores problemas que culminan en una absurda polémica entre el novelista y Mankiewicz, a raíz de los diálogos de **Tres camaradas** de Frank Borzage.

*Monroe Stahr* como *Gatsby* es genuino descendiente del mitológico sueño americano; aquél que permite a un extraño escalar las más altas cotas y caer con la misma rapidez. Como en **Un rostro en la multitud** o **El compromiso**, hay una fascinación en Kazan por estos trepadores directamente engendrados por la sociedad americana. “*No puedo idealizar ni ridiculizar a estos hombres*”, declara el director de **Viva Zapata**, respecto al personaje de *Monroe Stahr*. Esta actitud distante de Kazan respeta los dos bloques del libro, que tienen en la pantalla un opuesto tratamiento formal:

- a) El mágico magnetismo de la historia entre *Stahr* y *Kathleen* (Ingrid Boulting)

Tiene un especial cromatismo que da una tonalidad irreal a su primer encuentro en el gran decorado del estudio; ella subida en la cabeza de la diosa Shiva, irrumpe súbitamente evocando para *Stahr* la mítica

imagen de su fallecida esposa. En lo sucesivo, sus relaciones adquieren un marcado tono crepuscular; así la larga secuencia de amor en la casa que *Monroe* está construyendo en la playa, deja al disperso empleo que de la luz y el agua se ha hecho anteriormente para reforzar la pasión de los dos amantes con una tenue luz que refleja sus cuerpos.

b) Las disputas entre *Stahr* y el estudio -mucho más beligerantes en el antecedente literario-

se inscriben dentro de una remarcable claustrofobia: el despacho siempre en penumbras del protagonista o la oscuridad de la sala de proyección donde *Stahr* se convierte en verdadero dueño de sus sueños.

Uno de los principales aciertos del film consiste en la lenta progresión entre ficción y realidad que se confunden al final en un solo bloque. Pinter lo sublima inteligentemente construyendo una historia colateral -la de los guantes y los cinco centavos-, que Robert de Niro cuenta a Donald Pleasance, y que en los planos finales, cuando su autoridad empieza a tambalearse, devora ávidamente *Stahr* con *Kathleen* como protagonista.

Todo este material es ordenado por Kazan de acuerdo a un estricto clasicismo que va desde una doble utilización de los actores hasta un afán en rehuir cualquier connotación “retro”. Así los intérpretes tienen en la pantalla una identificación inmediata que remite a otros registros suyos; empezando por Jeanne Moreau -la histérica actriz-, Tony Curtis -el “gigolo” en decadencia-, Robert Mitchum -con su eficaz corporeidad-, hasta llegar al Jack Nicholson, del que Kazan aprovecha su artificioso desparpajo para una divertida colaboración. En cuanto a Robert de Niro, se busca evitar esa duplicidad teniendo en cuenta que el público no necesita de un referente inmediato; que no deja de ser un intento de aproximación física a Thalberg. El aspecto “retro” no es en absoluto potenciado, entre otras cosas porque Kazan no es Schlesinger (**El día de la langosta**), incluso la partitura de Maurice Jarre se limita a un solo clarinete y los obligados recuerdos cinéfilos se reducen a unos planos en blanco y negro que el director rueda de acuerdo a dos géneros del



momento: un film de gangsters y un melodrama, con un pastiche muy malo de **Casablanca**.

Dentro del extremo respeto del film a Fitzgerald, hay que destacar la saludable cura terapéutica que produce ver unos raccords increíblemente rigurosos, unas funcionales elipsis que aligeran la acción, no se usan zooms, ni agresivos objetivos ópticos y que la cámara no es un juguete de estériles ni gratuitos movimientos. **EL ÚLTIMO MAGNATE** es una película de difícil asimilación teniendo en cuenta que el mercado actual ha cuidado de deteriorar gran parte de la producción americana, inmersa en escolares modernismos de dudosa procedencia. El escaso recibimiento dispensado al film es exponente que los tiempos no son muy beneficiosos para ciertos “clasicismos” y menos para el Kazan no autor (...)

**Texto (extractos):**

*Carlos Balagué, “El último magnate”, rev. Dirigido, abril 1977.*



(...) **EL ÚLTIMO MAGNATE** fue la última película de su director, Elia Kazan, aunque no la dejó inconclusa como la novela de Scott Fitzgerald en la que se basa. Llegó al proyecto cuando el guion, obra de Harold Pinter, estaba ultimado y el reparto completamente decidido. Substituyó a Mike Nichols cuando el productor Sam Spiegel se lo pidió. ¿Película de encargo? ¿Favor de amigo? El anterior film de Kazan, **Los visitantes** (1972), había sido una propuesta independiente, una radicalización de sus principios, un adiós al Hollywood que conoció. Para adaptar la obra de Fitzgerald inspirada, precisamente, en uno de los clásicos productores ejecutivos del viejo Hollywood, Irving Thalberg, Kazan regresó a un gran estudio (Paramount) y comandó uno de los repartos posiblemente más estelares de la época (Robert De Niro, Tony Curtis, Robert Mitchum, Jeanne Moreau, Ray Milland, Dana Andrews, Jack Nicholson, Donald Pleasence, Theresa Russell...). El cambio parecía radical, pero Kazan hizo cualquier cosa menos un film pactante y aún menos una película retro sobre la nostalgia del tiempo pretérito.

**EL ÚLTIMO MAGNATE** es tanto una radiografía precisa de los mecanismos hollywoodienses (la relación de productores entre productores, de estos con los guionistas, las miserias de las estrellas, un mundo de favores e intereses perfectamente reflejado en el texto

original) como el estudio de un comportamiento solitario, casi aislacionista. En consonancia, la película tiene un ritmo lento, aletargado, una basculación de planos en los que no pasa nada, sin diálogos, sin casi sonido, con otros donde la música irrumpe de manera convencional para recordarnos, quizá, que el film habla de sentimientos espurios y de ficciones ubicadas en la denominada fábrica de ilusiones. Siendo una película sobre Hollywood y sus mitologías, otorga mucha más importancia a la imposible historia de amor entre el productor *Monroe Stahr*, un tipo individualista capaz de enfrentarse al mundo entero para defender sus ideas sobre el cine y sobre la vida, y la mujer de la que se enamora, *Kathleen Moore* (Ingrid Boulting, una actriz discreta, y sin posterior carrera, para un personaje que debía ser fascinador), comprometida con otro hombre pero deseosa de vivir una experiencia intensa con el moderno mesías de Hollywood; la secuencia de amor en la casa de la playa a medio construir es muy bella y paciente, un sentido del tempo narrativo que se había perdido del todo en el cine norteamericano de los setenta.

Fitzgerald también volcó sus experiencias hollywoodienses en “Historias de Pat Hobby”, una colección de relatos que se publicó por primera vez en 1962 y en los que, a través del personaje de un guionista del cine mudo que intenta sobrevivir con la llegada del sonido, se diseccionan con ironía temas como la inutilidad de los manuales del buen guionista (muchos años antes de la aparición de gurús como Robert McKee), los sueldos del cine B o la aparición de empresarios que no saben nada de cine, y se evocan con los nombres cambiados algunos lances de la crónica rosa y amarilla de Hollywood. Pero “El último magnate” es la disección franca y completa de sus propias frustraciones y equívocos traducidos a partir de una figura imponente, la de *Stahr*, contemplada desde la arrogancia hasta la humanidad. Fitzgerald ofrece un retrato lúcido y certero (cuando *Stahr* se entera de que uno de sus equipos de rodaje es víctima de una inesperada nevada en Canadá, repasa el argumento del film para ver si se puede añadir una escena de rescate y rentabilizar así la climatología) y Kazan, después del peinado realizado por Pinter -quien, a diferencia del film de Clayton sobre “El gran Gatsby”, elimina la voz en primera persona



de la narradora, *Cecilia Brady* (Theresa Russell), y la relega a un papel casi anecdótico-, acata fielmente las directrices básicas de la novela para, en los compases finales, abrazar una extraña abstracción. Fitzgerald falleció el día después de haber iniciado el sexto capítulo de la novela y se conservan notas, esbozos y párrafos sin terminar de los capítulos posteriores, por lo que Pinter y Kazan deciden darle un final ingrátido y casi irreal a su película, haciendo que *Stahr* se dirija directamente al espectador, fantasee con un último encuentro con *Kathleen* y penetre en el plano final en uno de los grandes platós del estudio. Con él desaparece el viejo Hollywood y con ese plano que nos devuelve el engaño del cine, cerró Kazan su obra (...).

**Texto (extractos):**  
*Quim Casas*, dossier “Francis Scott Fitzgerald:  
films hermosos, films malditos”,  
rev. Dirigido, febrero 2009.

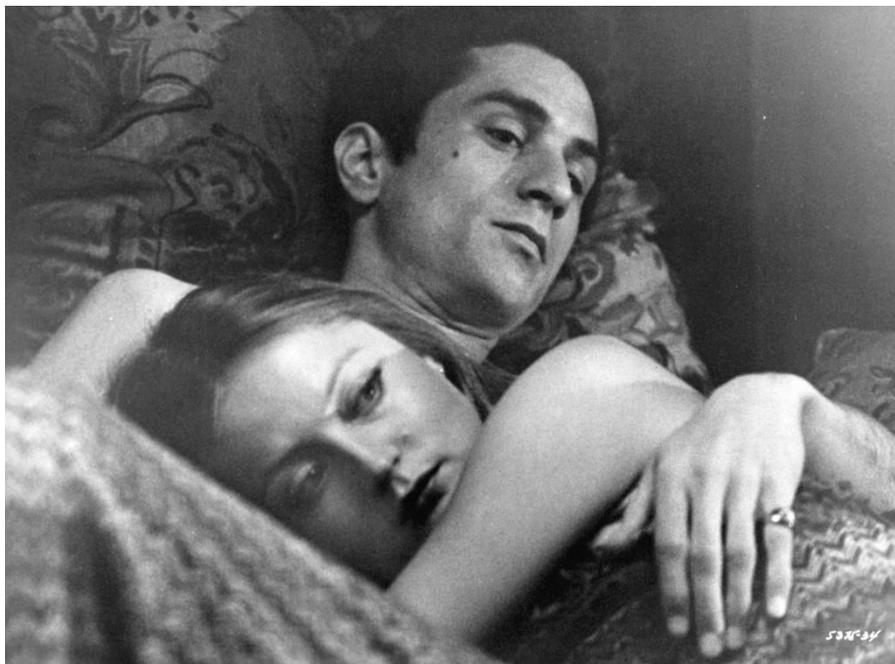


(...) Entre **Los visitantes** y **EL ÚLTIMO MAGNATE** existe una distancia tan sorprendente en los modos de producción y en el resultado final que bien podrían constituir las antípodas de los modos de hacer cine de Elia Kazan (...). **EL ÚLTIMO MAGNATE** resulta un ejercicio de manierismo clásico como, en cierto modo, también lo era **El compromiso**. Sin embargo, hay una gran diferencia: en esta ese manierismo respondía a su época, a la convergencia de lenguajes, a la búsqueda de nuevas formas visuales en el cine; mientras que en la última película de Kazan esconde un trabajo fantasmagórico, fuera de su tiempo, que no intenta recuperar las formas visuales de la época que retrata como sí una suerte de esencia de ella. Con todas sus irregularidades y defectos, hay en **EL ÚLTIMO MAGNATE** un halo de resistencia, así como de despedida, ajeno tanto a su momento como a aquel que representa. En efecto, hay una gran distancia entre las dos últimas películas de Kazan, aunque haya a nivel temático ciertas conexiones; pero hay también tras ellas un mismo motivo de exploración, en dos sentidos diferentes, alrededor de la imagen y de su

significado en un momento, de transformación en el cine, así como de convulsión y desorientación social y política en Estados Unidos.

Kazan, como otros directores que habían arrancado sus carreras en una época más o menos similares sufrieron, en menor o mayor medida, los cambios efectuados en Hollywood desde mediados y finales de los cincuenta hasta final de sus carreras. En el caso de Kazan, creemos que de manera muy favorable gracias a su adaptación a los tiempos y que, tras su famosa delación en 1952 ante el Comité de Actividades Antiamericanas, su cine se vuelve mucho más personal. En el documental **Carta a Elia** (*A Letter to Elia*, Martin Scorsese y Kent Jones, 2010), el propio cineasta lo declara a través de la voz de Elias Koteas, cuando asegura que desde entonces su cine sale de él; en otras palabras, se vuelve más interior. (...) Después de los años sesenta con tan solo cuatro películas, en las que muestra lo anterior, Kazan llega a los setenta cuando el cine de Hollywood se encuentra en unos cambios mucho más profundos. Tan solo dos películas en la década si bien, tras **EL ÚLTIMO MAGNATE**, intentó poner en marcha algún otro proyecto, algo que podría restar cierta poética a que sea su última película, máxime si tenemos en cuenta la imagen con la que la cierra, con *Monroe Stahr* (Robert De Niro) introduciéndose en un estudio de rodaje y perdiéndose en la negritud de la oscuridad. Momento de gran belleza que, quizá, en efecto, posee una mayor fuerza visto con perspectiva. (...)

Lo anterior puede explicar los motivos por los cuales **EL ÚLTIMO MAGNATE** es una obra más melancólica que nostálgica, no solo en cuanto al retrato de una época, a pesar de ciertos momentos iniciales que celebran el Hollywood clásico; también en cuanto a mirada de un cineasta que presiente que se encuentra realizando la que posiblemente será su última obra. Algo que tiene cierta significancia en ese momento de intento de reconstrucción de Hollywood a partir de una renovación generacional y estética, ese llamado “nuevo Hollywood”, “Nuevo Cine Americano” o “Hollywood Renaissance”, según quien lo describa. En el fondo, **EL ÚLTIMO MAGNATE** parece contravenir ese deseo de un nuevo Hollywood basado en un sistema diferente al clásico -no podía ser de otra manera-, pero que ansiaba la



posibilidad de construir algo así como un cine de autor y artístico a la americana y que, finalmente, se ha revelado como algo existente, pero, en su consecución, algo también quimérico. En **EL ÚLTIMO MAGNATE**, Kazan revela a partir de las páginas de Fitzgerald que el Hollywood clásico existió, aunque no era más que una fantasmagoría.

Tanto **Los visitantes** como **EL ÚLTIMO MAGNATE**, a pesar de sus grandes diferencias, son dos películas profundamente dramáticas que buscan, como todo el cine de Kazan, conmover. Una lo hace desde una violencia que el director elabora durante todo el metraje hasta su seca eclosión final (...). Por su parte, **EL ÚLTIMO MAGNATE** también atiende a un personaje quebrado, en este caso a un productor de cine, alter ego de Irving Thalberg, quien, obsesionado por su trabajo, considerado un genio, vive a su vez a la sombra de la muerte de su antigua compañera, una actriz de éxito que murió y cuyo rostro cree reencontrar y recuperar en la figura de *Kathleen Moore* (Ingrid Boulting). Una aparición que pone patas arriba su vida hasta



su caída final ante los dueños del estudio que, hasta ese momento, le han tenido en un altar gracias a sus éxitos. Kazan compone un drama alrededor de *Stahr* de épica íntima, en la que una forma del pasado, un fantasma, muestra al productor la vida que está llevando. Su propia máscara.

Para conseguir esa mirada hacia el personaje de *Stahr*, Kazan, a partir del guion de Harold Pinter, consigue trasladar el punto de vista de la narradora, *Cecilia Brady* (Theresa Russell), en la novela, hacia una mirada que combina su joven perspectiva, no exenta de inocencia hacia el mundo en el que se mueve, junto a una externa que pertenece tan solo a la cámara. (...) **EL ÚLTIMO MAGNATE** resulta contenida, pausada y contemplativa, carece de violencia alguna, de nerviosismo e, incluso, los componentes melodramáticos quedan francamente tamizados. Carece del emocionalismo al que era propenso Kazan, dicho esto sin ánimo peyorativo. Su cine parece haberse calmado, y él

como cineasta. Una mirada muy adecuada a la época y al cine de los años setenta en Norteamérica, cuando los nuevos cineastas abordaban desde muy diferentes perspectivas una década convulsa, llena de nihilismo y soledad, tras unos sesenta llenos de esperanza. Kazan siempre supo retratar bien cada momento que le tocó vivir, aunque, como decíamos, después de 1952 su cine se volviese de alguna manera hacia su interior. Con **EL ÚLTIMO MAGNATE**, en algunas cuestiones, continúa ideas presentes en **El compromiso**: sus dos protagonistas están solos, con problemas de comunicación, y los dos se encuentran perseguidos por una imagen del pasado idealizada y en forma de mujer. Pero mientras *Eddie Anderson* (Kirk Douglas) entra en crisis al recordar un momento de felicidad que se contrapone a la vida que está llevando, *Stahr* hace lo posible por recuperar esa imagen de felicidad en la figura de una joven con la que nunca podrá estar. Y, sin embargo, en el itinerario, consigue humanizarse, salirse del personaje que ha creado como productor resolutivo y hermético. Por desgracia, eso hará que acaben con él. *Stahr* vive un romance fantasmal con *Kathleen*, irreal, pero consigue sacar de él aquello que había perdido. Toda la parte de la película centrada en el romance, por significativo que sea, acaba resultando más lánguida que sensual y a nivel de ritmo demasiado morosa, pero resulta esencial para comprender cómo Kazan recupera la época y cómo antes que llevar a cabo una adaptación literal de la novela inacaba de Fitzgerald, busca transmitir una ensoñación melancólica hacia un pasado perdido e irre recuperable, y, sobre todo, hacia un futuro que se presenta oscuro, imposible de vislumbrar. Como esa casa que *Stahr* está construyendo, que quizá tenga techo o quizá no, pero que da la impresión de que nunca acabará terminando: es la idea de tener esa casa junto al mar y su proceso de construcción lo que significa algo para él (...).

**Texto (extractos):**

*Israel Paredes Badía*, “Elia Kazan y el “Nuevo Hollywood”, en dossier “Elia Kazan”, rev. Dirigido, octubre 2019.



(...) **EL ÚLTIMO MAGNATE** marca un doble final artístico: brusco y esplendoroso en el caso del escritor Francis Scott Fitzgerald; consecuente y agrídulce en la figura del cineasta Elia Kazan. Perteneciendo ambos a capítulos importantes en sus respectivas artes en el siglo XX, **EL ÚLTIMO MAGNATE** permanece como un reflejo de lo que pudo ser y no fue, en los dos casos. Scott Fitzgerald dejó inacabada, al morir en 1940, la novela que sin embargo se convirtió en un admirada exposición de lo que era el cine de Hollywood en la glamourosa década de los años 30, con la acidez propia de quien nunca terminó de adaptarse a su proceso de fabricación. A Elia Kazan le llegó 36 años más tarde la oportunidad de dirigir la película basada en la novela, adaptada para el cine por Harold Pinter, reputadísimo dramaturgo que, a su modo, también dejó inacabado el guión: al menos carece de la consistencia deseable, no logra establecer una relación sólida entre sus dos partes principales (la profesionalidad dentro del cine y la búsqueda de amor de un jefe de producción de Hollywood) y termina bruscamente. Elia Kazan se comprometió a la realización de la película con más ganas de volver a rodar tras **Los visitantes** (1972) que por convencimiento por el proyecto, e ideó su propio final para una carrera que estaba en declive y no encontró en **EL ÚLTIMO MAGNATE** un colofón de altura.



He aquí a uno de los grandes directores estadounidenses despidiéndose a través de ese *Monroe Stahr* (Robert De Niro, cerrando su trayectoria de forma discreta, literalmente en un fundido en negro: el protagonista camina por la calle del estudio, se interna en una de las naves a oscuras, y desaparece. Kazan era consciente de que era su adiós al cine, según confesó repetidamente. La despedida no tuvo el esplendor ni la pasión de sus mejores obras, de **Un tranvía llamado deseo** (1951) a **Al este del Edén** (1955), pasando por **La ley del silencio** (1954) con la que conoció al productor Sam Spiegel que también se encargó de sacar adelante **EL ÚLTIMO MAGNATE**. Un símbolo de un tiempo de cambio al que quizás ya Kazan se adaptaba difícilmente. Pero **EL ÚLTIMO MAGNATE** nacía lastrada, sobre todo, por ese guión descorazonado. La descripción de los modos de trabajo en el Hollywood de los años 30 es minuciosa y atractiva, con *Monroe Stahr* como joven encumbrado por un productor que supo ver en él todo su potencial creativo y su entusiasmo a la hora de dinamizar a los equipos. Pero esa descripción carece de trampolín: los caprichos de la estrella *Didi* (Jeanne Moreau), las reuniones en las que surgen ideas descabelladas como hacer un “Manon” con final feliz y se decide quitar veinte minutos a una película para hacerla más comercial o la conversación entre *Stahr* y *Wylie* (Peter Strauss)

pasando de un escenario de western a otro urbano contemporáneo no encuentran una cohesión en secuencias que deberían ser clave, como la lección que *Stahr* da a dos guionistas y especialmente a *Boxley* (Donald Pleasence). Por otro lado está la historia de amor, la obsesión del aparentemente frío e inalterable *Stahr* por una mujer, Kathleen Moore (Ingrid Boulting), que debería hacerle olvidar a su esposa fallecida. Pero tampoco ese aspecto romántico termina de cuajar ni resultan creíbles las consecuencias de la ruptura.

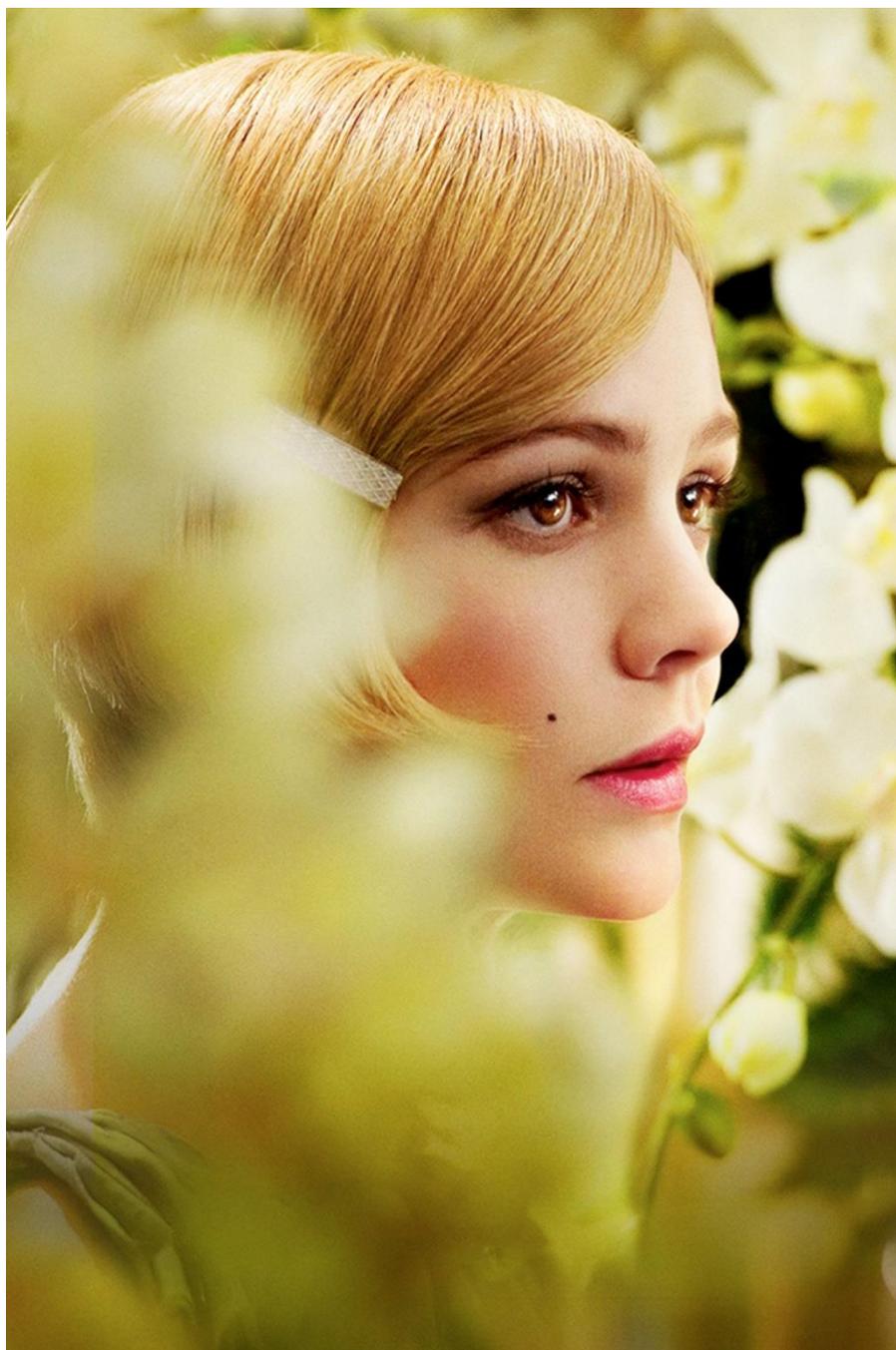
**EL ÚLTIMO MAGNATE** está asentada en momentos muy sugerentes, como los descritos en el entorno de Hollywood, o los encuentros íntimos en la casa a medio construir junto a la playa, símbolo evidente de la búsqueda de estabilidad y refugio por parte de *Stahr* y también, sin pretenderlo, de la falta de un concepto que aúne los elementos expuestos alrededor de la vida del protagonista, o de su destino final. El film posee un clima melancólico (apoyado en la música de Maurice Jarre) que sugiere la añoranza de un tiempo perdido, y en ese tono, reposado y taciturno, se encuentra uno de sus mayores atractivos.

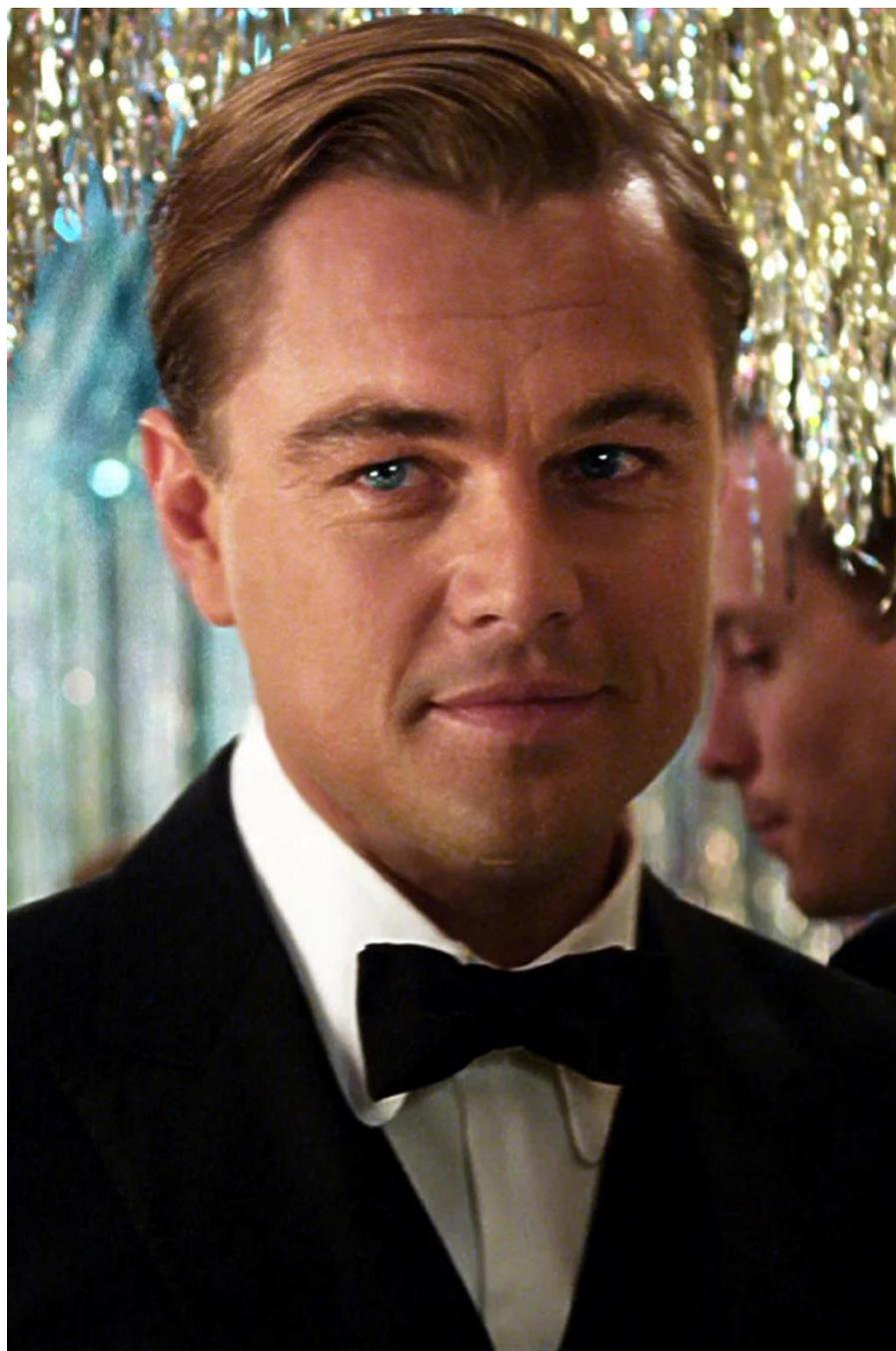
La pertenencia a dos épocas simultáneamente, puente entre el Hollywood clásico y el que estaba por llegar a mediados de los 70, queda reflejado también en la combinación de actores de distintas generaciones, algunos en papeles anecdóticos: clásicos como Robert Mitchum, Tony Curtis, Ray Milland y Dana Andrews; todoterrenos como Jack Nicholson, Seymour Cassel y Donald Pleasence y jóvenes promesas entonces como Theresa Russell, Anjelica Huston y una Ingrid Boulting que apenas hizo más cine después (...).

**Texto (extractos):**

*Ricardo Aldarondo*, “El último magnate”,  
en dossier “Cine dentro del cine”, rev. Dirigido, septiembre 2011.



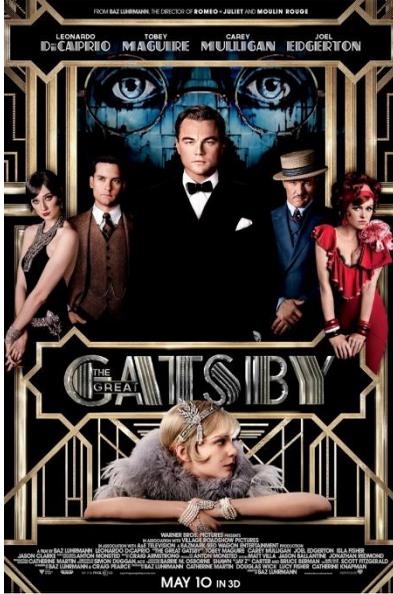






**Lunes 9 junio**                      **20:30 h**  
Sala Máxima del Espacio V Centenario  
*Entrada libre hasta completar aforo*

**EL GRAN GATSBY** (2013) EE.UU. 143 min.



**Título Orig.-** The great Gatsby.  
**Director.-** Baz Luhrmann. **Argumento.-** La novela homónima (1925) de Francis Scott Fitzgerald. **Guion.-** Craig Pearce y Baz Luhrmann. **Fotografía.-** Simon Duggan (2.39:1 – Color y 3D). **Montaje.-** Jason Ballantine, Jonathan Redmond y Matt Villa. **Música.-** Craig Armstrong y Lana Del rey. **Productor.-** Catherine Knapman, Baz Luhrmann, Catherine Martin, Douglas Wick y Lucy Fisher. **Producción.-** Warner Bros. / Village Roadshow Pictures / A+E Networks / Bazmark Films / Red Wagon Entertainment. **Intérpretes.-** Leonardo DiCaprio (*Jay Gatsby*), Carey Mulligan (*Daisy Buchanan*), Joel Edgerton (*Tom Buchanan*), Isla Fisher (*Myrtle Wilson*), Jason Clarke (*George Wilson*), Toby Maguire (*Nick Carraway*), Elizabeth Debicki (*Jordan Baker*), Amitabh Bachchan (*Meyer Wolfsheim*), Brendan Maclean (*Klipspringer*). **Estreno.-** (EE.UU.) mayo 2013 / (Gran Bretaña) mayo 2013 / (Francia) mayo 2013 / (España) mayo 2013.

*versión original en inglés con subtítulos en español*

2 Óscars:

*Dirección artística (Catherine Martin y Beverley Dunn)  
y Vestuario (Catherine Martin)*

*Película nº 15 de la filmografía de Baz Luhrmann (de 22 como director)*

**Música de sala:**

**El gran Gatsby** (*The great Gatsby*, Baz Luhrmann, 2013)  
**The Original Jazz Recordings**



*(...) Siempre fue DiCaprio el único candidato para interpretar a Gatsby. Nunca pensé en nadie más. Trabajamos juntos en **Romeo & Julieta** y nos hicimos amigos. (...) Leonardo hizo un trabajo meticuloso para crear a Gatsby. Convocamos a James West, que es uno de los académicos especializados en Fitzgerald más reverenciados del mundo, para que le asesorara en los más mínimos detalles. (...) Lo complicado fue dar con la actriz que pudiera hacer de Daisy Buchanan. Fue un poco como lo que ocurrió con **Lo que el viento se llevó**. Todas las actrices en las que puedas pensar querían este papel. Todas vinieron a verme para postularse. Leonardo colaboró conmigo en el proceso de casting sin descanso. Fue un verdadero socio en este proyecto, y lo mismo puedo decir de Tobey Maguire. Los dos colaboraron muchísimo en la creación de la película. Y Leonardo hizo audiciones con todos los actores y las actrices que vimos para el proyecto.*

*En cuanto a Carey Mulligan, a los diez segundos de estar en el cuarto haciendo su prueba comenzó a hacer ese gesto que tiene en la película. Yo casi la echo porque estaba desesperado por preguntar-*



*-le a Leo, que había presenciado la audición conmigo, si él había visto lo mismo que yo. Y cuando nos quedamos solos me dijo: “creo que los dos hemos presenciado el nuevo gran fenómeno de la actuación”. Y luego dijo lo que definió que ella obtuviera inmediatamente el papel. Dijo que en el libro, Fitzgerald decía que Gatsby solía acostarse con jovencitas, y a lo que se refería era a cierto tipo de mujeres, pero nunca a una chica tan intensa y febril como Daisy Buchanan, y eso explica un poco su obsesión y su decisión de protegerla a cualquier precio, algo que deja traslucir cierto tipo de locura. Él va a hacer lo que sea con tal de protegerla. Daisy no se parece a ninguna otra chica que haya conocido antes. Por eso necesitábamos a una actriz que tuviera cierto nivel intelectual y que a nivel actoral fuera algo verdaderamente extraordinario. Tenía que ser una mujer que se diferenciara de cualquier otra, y Carey logra convencernos de que es la chica soñada.*

*En cuanto al resto del elenco, tengo que aclarar que Joel Edgerton no está en la película porque sea compatriota mío. Todos en Hollywood querían el papel de Tom Buchanan. Es cierto que hubo un*



*momento en que habíamos avanzado mucho en las conversaciones con Ben Affleck para que hiciera ese papel. Él estaba preparando **Argo** y estábamos muy cerca de llegar a un acuerdo, pero Ben me explicó que le resultaba muy difícil concentrarse en todo lo que tenía que hacer en **Argo** y además ser Tom Buchanan. Le pregunté si le parecía que podía llegar a hacer bien las dos cosas, y se dio cuenta de que no, que no era una buena idea. Estuve de acuerdo, le dije que no podía hacer dos trabajos al mismo tiempo, sobre todo teniendo en cuenta que los rodajes se iban a hacer en dos países diferentes. Lo cierto es que una vez que quedó fuera, vi a muchísimos actores. Fueron realmente muchos los que vinieron a verme, y no faltaron los que me impresionaron, hasta el día en que apareció Joel. Le conocía de antes, de cuando era muy joven. Pero al que yo conocía era al australiano Joel. Cuando me vino a ver para **EL GRAN GATSBY** era un hombre diferente. Creo que había pedido prestado un traje de Tommy Hilfiger porque todavía tenía la etiqueta puesta. En cuanto entró, era Tom Buchanan. Y debo reconocer que lo vi en el ascensor cuando estábamos a punto de empezar a hacer las entrevistas, y fue la primera vez que vi que ya era Tom Buchanan. Me olvidé que quién estuvo en*



*la filmación conmigo era Joel Edgerton. Quien compartió todos esos días de rodaje fue el personaje que él creó. Fitzgerald dijo alguna vez que Tom fue probablemente el personaje que mejor llegó a describir, su mejor creación. Y más allá de lo que la audiencia pueda pensar, creo que él ha logrado convertirse en ese personaje creado por Fitzgerald (...).*

*(...) Mi versión se aleja de las anteriores en puntos esenciales. Para empezar, conozco muy bien al guionista de la versión anterior, y él me ayudó mucho en este proceso. Es Francis Ford Coppola, un muy buen amigo mío. Me guió a través de su proceso, que fue recorrer otros textos de Fitzgerald que aportaban luz a la novela. Hay dos películas anteriores a la que escribió él. Una de ellas, que era muda, se perdió para siempre. Esas dos primeras películas estaban basadas en una obra de teatro de Owen Davis con la que Fitzgerald no tuvo nada que ver. Hay elementos en la versión que protagoniza Alan Ladd que me gustan, pero no tiene nada que ver con el libro de Fitzgerald. En cuanto a la versión que protagonizó Redford, es verdaderamente fascinante. Antes de empezar a trabajar en mi proyecto, leí el guion de esa película. Truman Capote escribió la primera versión y luego lo tomó Francis y lo reescribió. Lo que me propuse hacer con Craig Pearce y el resto de nuestro equipo fue tratar de redescubrir el libro.*



*El proceso comenzó cuando me comprometí con este proyecto. Me apasioné con la idea de llevar nuevamente la novela al cine. (...) Lo primero que hice fue organizar una lectura del libro con una compañía de teatro que está muy cerca de mi productora, y que se llama The Elevated Theatre Company. La lectura del libro lleva exactamente siete horas, por lo que si hicieras una versión cinematográfica que respetara puntualmente a Fitzgerald tendría que durar también siete horas. Como la película tenía que durar dos horas, sabíamos que teníamos que decidir qué era lo que íbamos a tener que dejar afuera y aun así mantener la esencia de la historia. Uno de los elementos más importantes en el texto es que Nick Carraway está escribiendo un libro, y explica que Gatsby es el tema sobre el que está escribiendo. Una de las cosas que decidimos con Craig es que tenía que quedar claro para la audiencia que Nick Carraway está escribiendo un libro sobre la historia que estamos contando, y que teníamos que hacerlo de una forma que mantuviera cierta distancia sobre la trama y a la vez mantener el interés del espectador. Uno de los recursos que utilizamos fue el que nos permitió mostrar a Nick Carraway escribiendo. Hubo una etapa en la que pensamos que la forma de hacerlo era mostrándolo mientras hablaba sobre el libro con Max Perkins, el editor. Perkins le haría sus obser-*



*-vacaciones y entonces Nick confesaría ciertas cosas que ocurren en la historia. Pero luego, leyendo otros textos de Fitzgerald, nos dimos cuenta que Nick Carraway es en realidad Fitzgerald, quien luego se volvió loco por culpa del alcoholismo. Luego hablamos con Walter Menniger, cuya familia introdujo el psicoanálisis en Estados Unidos, y nos explicó que uno de sus recursos es proponerle al paciente que pinte sus sentimientos, y que si no lo puede hacer, les propone que escriban sobre ellos. Finalmente, dimos con una anotación en un borrador incompleto de 'El último magnate'. Allí dice que ha tenido una gran idea. Que va a poner a la narradora en un hospital psiquiátrico, y que ella va a escribir la novela desde el hospital. Y entonces decidimos que íbamos a usar esa idea de Fitzgerald. Luego conseguí que Walter Menninger hiciera sesiones con Tobey Maguire metido en su personaje, y que lo psicoanalizara. Esa filmación va a tener que terminar algún día como un segmento especial del DVD porque es muy entretenida y verdaderamente fascinante.*

*Debo decir algo más. Robert Redford es parcialmente responsable de que haya decidido hacer esta película porque debía tener siete años cuando vi en el cine de nuestro barrio **Dos hombres y un destino**. En aquel entonces Redford me pareció muy interesante, y lo mismo pensé del otro actor que trabajaba con él. Y luego vi **El***



**golpe** y me pareció que Redford era aún más interesante y el que estaba con él también lo era aún más. En aquel entonces yo debía tener diez años. Para cuando tenía doce vi **El gran Gatsby**, y Redford me volvió a impactar. La película me pareció muy hermosa pero a esa edad no entendí nada. Lo cierto es que me pasé muchos años investigando para este proyecto y así di con un pequeño libro cuyo título no recuerdo, escrito por un periodista que se pasó todo el rodaje en el plató de **El gran Gatsby**, la versión de Redford. Allí comenta que durante un descanso, Redford le comentó que Jack Clayton debería poner el flashback de Dan Cody en la película. Que él quería que, al igual que en el libro, pudieses descubrir quién es realmente Gatsby. Redford lo decía muy en serio, pero al final esa escena nunca terminó quedando en la película. Es cierto que hay diferencias con esa versión, pero más allá del recurso del doctor y el hospital psiquiátrico, nuestro film sigue muy de cerca lo que está en el libro, incluso cuando en la mitad de la historia, una vez que los amantes se han reencontrado, el espectador se entera del origen humilde de Gatsby. Que lo suyo ha sido simplemente una invención y es entonces cuando Tom Buchanan logra descubrir lo que Gatsby trata de esconder. Es en



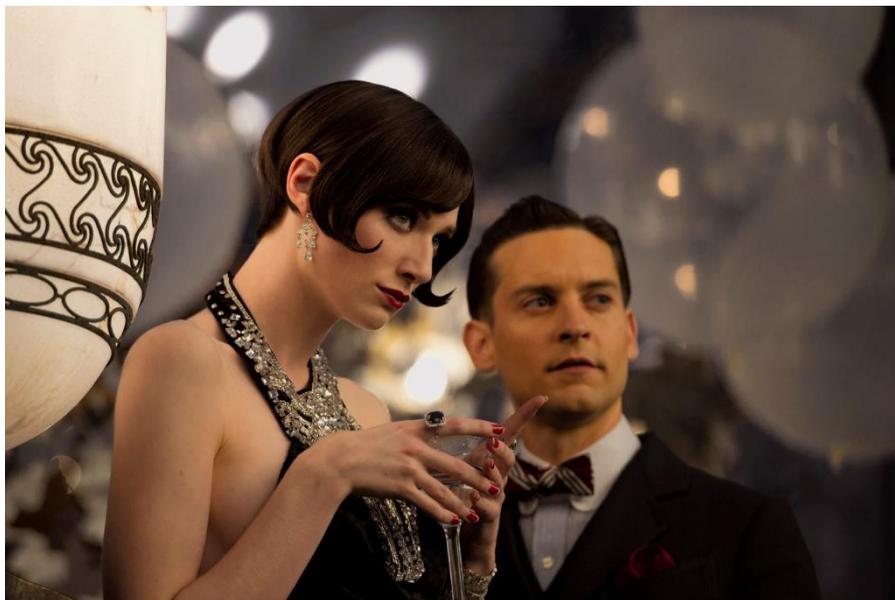
*ese punto que los espectadores pueden comenzar a imaginar que las cosas no van a terminar bien. (...).*

*(...) Respecto a la banda sonora, estoy seguro que mucha gente debe pensar que mi intención fue vender muchos álbumes pero no es así. Fitzgerald era muy moderno. Él pone la música de jazz y el sonido afroamericano de las calles literalmente en el libro. En aquel entonces la gente no entendía por qué había puesto la música de jazz en el libro. Pensaban que era una moda que iba a desaparecer a la semana siguiente. Le criticaron mucho diciendo que lo de poner tanta música popular en el libro rebajaba su nivel. En mi caso crecí con el jazz tradicional. Mi padre tenía 14.000 discos de jazz en 78 RPM y 11.000 cilindros. Conocía muy bien a Bix Beiderbecke. Me encanta, es reverenciado y es muy especial. Fitzgerald fue el que inventó la frase de 'la Era del Jazz'. En este momento estamos viviendo en 'la Era del Hip-Hop' por lo que pensé que podíamos mezclar jazz con hip-hop. Decidí que teníamos que mezclar épocas en la música, para que el espectador de hoy sienta lo mismo que sintió el que leyó la novela en 1925, cuando el jazz le daba un toque de actualidad. Leonardo me presentó a su amigo, un tal Jay Z, algo así como el presidente de la Academia cuando se trata de hip-hop, quien se tomó todo esto muy seriamente. (...) Esa fue la razón por la que elegí ese tipo de música. Fitzgerald puso canciones populares en su libro y por más adorables*



*que fueran esas canciones no me servían para este proyecto. No quería que el espectador sintiera que estaba escuchando clásicos, quería que sintiera que estaba viviendo ese momento y eso solo se puede conseguir con música contemporánea (...).*

*(...) Siempre tuve muy presente que Fitzgerald era un modernista. Él estaba obsesionado con el cine. Usa un montón de terminología que viene del cine en su libro, como 'montaje, compresión, collage'. Era un fan de las películas. Estaba tratando de escribir guiones cuando escribió 'El gran Gatsby', aunque para ser honesto nunca fue muy bueno como guionista, porque ninguno de sus guiones fue llevado al cine. En cualquier caso la razón por la que decidí hacer la película en 3D fue porque unos días antes de empezar a escribir el guion vi **Crimen perfecto** en 3D en los proyectores originales de la Warner. Es un drama ambientado en una habitación donde las cámaras están quietas, y aun así en la escena en la que Grace Kelly va caminando por la habitación con un vestido de Dior el 3D intensifica el impacto que crea verla caminar. Si alguien se atreve a discutir que ella fue la mujer más hermosa que alguna vez caminó delante de una cámara, después de verla en 3D no vas a dudar de que es así porque el 3D no te permite hacer trampa con los ángulos. Es como si ella estuviese allí. Es como si estuvieras en el teatro y a mí*



*me conmovió ver el impacto que un cuerpo moviéndose en el espacio genera en el espectador. Fue algo verdaderamente teatral. Lo cierto es que pensé que ver a estos actores moviéndose mientras avanzan con sus diez páginas de diálogo en 3D iba a ayudar a que como espectador te involucres en la escena. ¿Era imprescindible hacerlo en 3D? No. ¿Puede funcionar de la misma manera en 2D? Eso espero. No creo que el 3D sea un artilugio. Cuando apareció el sonido dijeron que era un artilugio. Cuando hicieron **El cantor de jazz**, solo usaron sonido para la parte de las canciones porque en el estudio pensaban que a nadie le interesaba escuchar a los actores hablar, y pasó mucho tiempo hasta que el sonido comenzó a ser utilizado regularmente en forma artística. Muchos creían que el sonido había arruinado al cine en la primera etapa en la que se usó. En cuanto al 3D pienso que estamos todavía en sus inicios y que se pueden lograr cosas maravillosas. (...) Pero debo aclarar que nunca le presté demasiada atención al tema. Estuve mucho más concentrado en otras cosas, como en la forma en que las palabras fueran apareciendo en la pantalla, algo que se usaba mucho en las películas mudas y que entonces se lla-*



*-maba 'goma poética'. Me pareció que al utilizarlo daba la sensación de que estabas allí con los actores. Cuando el teatro funciona, cuando un actor es verdaderamente maravilloso sobre el escenario, te atrapa, y quería utilizar ese recurso. Pero no me pareció que el 3D fuera necesariamente algo tan diferente. Es probable que parte de mi equipo de producción haya estado muy preocupado porque todo llevaba más tiempo, aunque es impensable que yo pueda aún necesitar más tiempo del que me tomo regularmente para montar cada toma. Aun así, es un gran medio (...).*

*(...) Hay ciertas técnicas que yo uso, algo que me sale instintivamente, en lo que no pienso demasiado, que me sirvieron para plasmar el libro en la pantalla. Por ejemplo al principio, cuando el mundo es visto a través de los ojos de Nick. Él ha llegado a la ciudad para ganar dinero, todo lo que ve lo maravilla, particularmente la mansión de Buchanan. Hasta allí usé los instrumentos que son más habituales en mí, pero a medida que la historia avanza experimento un poco más con lo que yo llamaría música atonal, porque todo se vuelve más descarnado y es cuando aparece el drama, simplemente porque eso es lo que cuenta el libro. Te va atrapando como Gatsby, te hipnotiza, te encandila y te divierte. Todo el mundo piensa en Gatsby y se acuerda de las fiestas, pero se olvida de que la historia termina*



*en una tremenda tragedia, que niega la existencia del sueño americano. En cualquier caso, yo también soy consciente de que aunque esté tratando de honrar al libro y seguirlo al pie de la letra, inevitablemente lo vaya hacer con el estilo que me caracteriza y que la gente conoce. Eso no quita que intente hacerle justicia al libro, porque se lo merece. Cuando F. Scott Fitzgerald se estaba muriendo, iba a las librerías a comprar ejemplares de su propio libro porque se habían olvidado de él y a nadie le importaba. Por suerte, gracias a la película, 'El gran Gatsby' se ha convertido en el libro más vendido en Amazon, y en una semana se han vendido más copias de esa novela de las que vendió Fitzgerald mientras estuvo vivo (...).*

**Texto (extractos):**

*Gabriel Lerman, "Entrevista con Baz Luhrmann", rev. Dirigido, mayo 2013.*



(...) ¿Qué nos queda tras ver **EL GRAN GATSBY** de Baz Luhrmann? ¿Quizá la melancolía por un tiempo pasado -no tan lejano, no el tiempo del cine clásico, no nos confundamos- que se ha evaporado en el avance incompleto de la historia del cine, el paralelismo con esos cinco años perdidos que luchan por salir a flote cuando *Jay Gatsby* cree que ha reencontrado a su amada *Daisy Buchanan*? Nos queda la historia escrita por Francis Scott Fitzgerald, por supuesto, la gran novela americana de todos los tiempos sin temor a caer en la exageración. ¿Es eso suficiente? ¿Lo es comprobar el cambio en los modos del *star system* hollywoodiense, de los mechones rubios de Alan Ladd a los repeinados de Leonardo DiCaprio pasando por los de Robert Redford, los tres *Gatsby* sonoros de la gran pantalla? ¿Lo es certificar que *Daisy* es un personaje maldito en el cine, que no supo encararlo bien Mia Farrow en la versión de Jack Clayton de 1974, y aún lo acomete peor la Carey Mulligan de la lectura (re)posmoderna de Luhrmann, y recordando muy mal ahora mismo la composición que realizó Betty Field en la primera versión sonora de la novela, la dirigida por Elliott Nugent en 1949? ¿Resulta tan rompedor, tan revulsivo, tan arriesgado, deconstruir una banda sonora de charleston a ritmo de música electrónica, disco y rap, sobre todo teniendo en cuenta que Luhrmann ya hizo lo mismo, con el pop, en **Moulin**



**Rouge**, una película donde este juego artificial funcionaba mejor porque funcionaba todo el rato, mientras que aquí es un adorno, el sello del director? Toda novela, buena, mala, genial, mediocre, influyente, repudiada, olvidada o reivindicada, puede ser trasladada al cine o a cualquier otra disciplina artística, evidentemente, ¿pero era necesario tomar como base la obra de Scott Fitzgerald para realizar este ejercicio de estilo? Ahora resultará que para el bajovientre de Hollywood es más importante Fitzgerald que DiCaprio, incluso que el mismo Luhrmann.

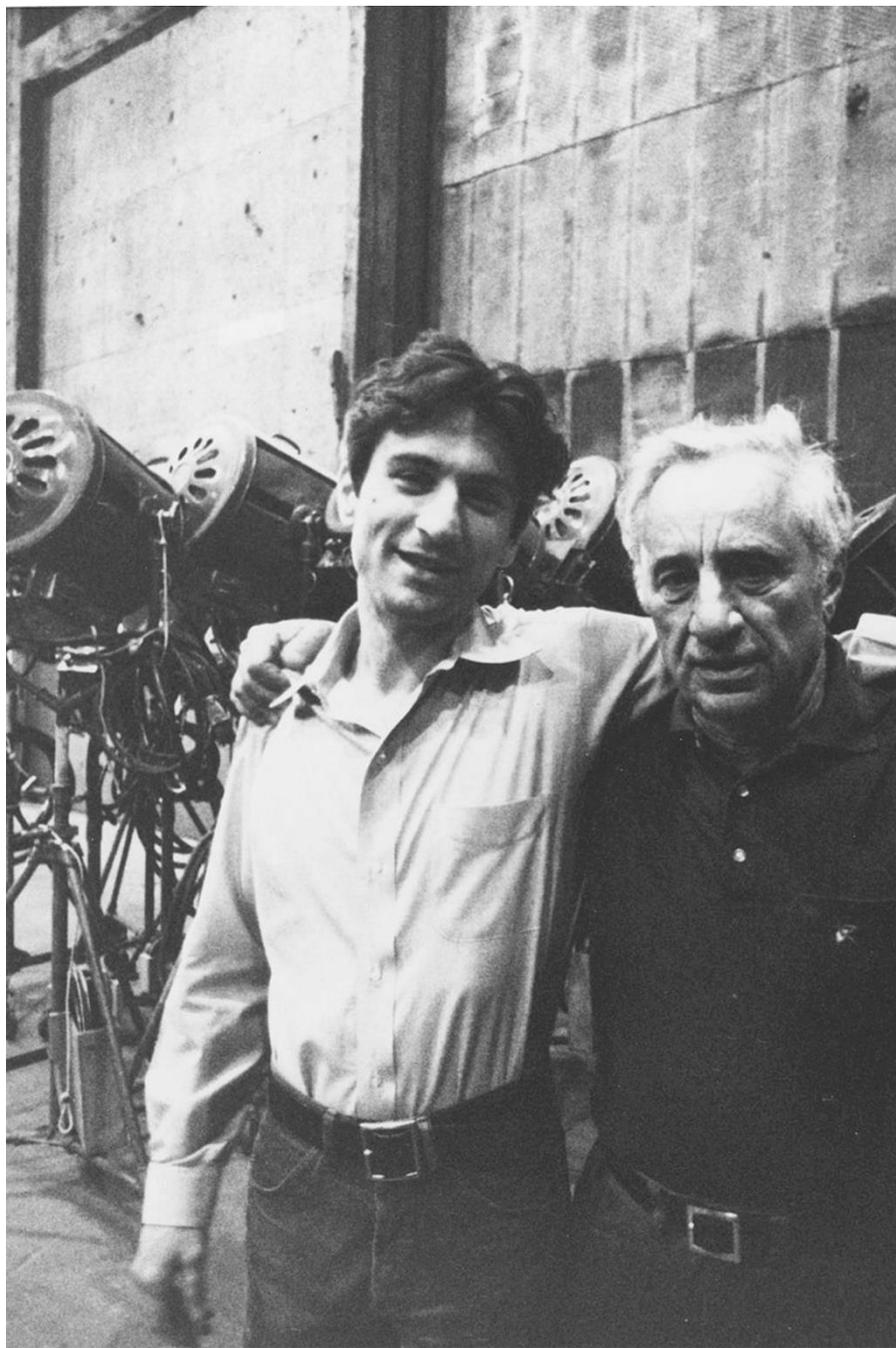
Me temo que ninguna de estas preguntas vaya a ser respondida, y tampoco es necesario que así sea. Nos enredaremos en disquisiciones sobre cine y literatura de las cuales participan todas aquellas películas que se basan en un material literario preexistente. Esta es más llamativa porque Luhrmann desea que así sea. Su estilo es la controversia nada callada. Podría haber hecho lo mismo con cualquier otra historia, pero ha querido hacerlo con la narración sobre *Jay Gatsby*, *Daisy* y *Tom Buchanan*, *Nick Carraway*, *George* y *Myrtle Wilson*; cuando aplicó sus conceptos en la tragedia shakesperiana de *Romeo y Julieta* ya existían precedentes como el del musical urbano

de Robert Wise, así que debía buscar algo con lo que impresionar más al público y certificar su posición de *enfant terrible* del reciclaje, la reconversión y la irreverencia. Su mirada a la novela de Scott Fitzgerald es deficiente no porque introduzca arreglos de charleston electrónico, porque no sepa aprovechar en toda su magnitud el decorado casi welliesiano del palacio que construye *Gatsby* en Long Island, porque rueda hasta con torpeza las escenas con los automóviles, mezcle fuegos artificiales y George Gershwin sin pulso alguno o, respetando en esencia la escritura de diálogos de Fitzgerald -como la respetó Coppola en su guion para el film retro de Clayton-, se deje en el tintero, en el final con la orgiástica luz verde -visualmente bello, dramáticamente insatisfactorio-, la frase que además de hermosa, lo sintetiza todo: “y así seguimos adelante, botes contra la corriente, empujados sin descanso hacia el pasado”. (Estas dos líneas de Fitzgerald dicen mucho más sobre los años perdidos y los tiempos que no han sido dorados que todo lo expuesto, o sugerido, o intuido, en los 142 minutos que dura el film). Si **EL GRAN GATSBY** es una mala adaptación, lo es por el empeño equivocado de Luhrmann en convertir al protagonista en un niño torpe (el primer reencuentro de *Gatsby* y *Daisy* en la casa llena de flores de *Nick*), por exagerar siempre el tono de los encuentros sexuales y convertirlos en mal síntoma de la teórica podredumbre moral de *Tom Buchanan*, por enfatizarlo todo -menos la mirada de *Gatsby* cuando extiende la mano hacia la mansión de los *Buchanan* esperando atrapar, con la luz verde, el alma de su amada- y, respetando las frases, filmarlas -porque las palabras también se filman- como si importaran menos que los gestos danzarines de los personajes, los movimientos de cámara alambicados que no expresan nada y la obsesión por mostrar las fiestas en casa de *Gatsby* como “*raves*” de los locos años 20 (en esto fue mucho más original Sofia Coppola con sus fiestas adolescentes en el Versalles de **María Antonieta**). (...)

Texto (extractos):

Quim Casas, “El gran Gatsby: botes contra la corriente”,  
en sección “Críticas”, rev. Dirigido, junio 2013.





Selección y montaje de textos e imágenes:  
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine  
“Eugenio Martín”. 2025

Agradecimientos:  
Ramón Reina/Manderley  
Imprenta Del Arco  
Miguel Carrera Garrido (Aula de Literatura /  
Cátedra “Federico García Lorca”  
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario  
(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)  
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón,  
Patricia Vega & Jairo Morata)  
Alba María Espinosa  
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)  
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)  
Redes Sociales (Isabel Rueda)  
M<sup>a</sup> José Sánchez Carrascosa

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

Organiza:



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

**Aula de Literatura / Cátedra “Federico García Lorca”  
Cine Club Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.”**

*Síguenos en Facebook, Tik Tok e Instagram*

LAMADRAZA.UGR.ES