



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

**31 JÓVENES
REALIZADORES**
FILM GRANADA FEST

OCTUBRE 2025

**CINECLUB UGR MEETS
FESTIVAL JÓVENES REALIZADORES (V):
JÓVENES CENTENARIOS 1925-2025
(JOYAS DEL CINE MUDO XIX)**



Organiza:

*31ª edición Festival Jóvenes Realizadores – Granada Film Fest
La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea
CineClub Universitario UGR /Aula de Cine “Eugenio Martín”*

EN

sa CAPILLA

ontrarán ver-
leras obras de
e en muebles,
dros, mante-
s, porcelanas,
a. Al mismo
mpo que po-
a vender cuan-
desee con la
curidad que
edara satisfecho

entenezuelas, 14

itares

SO A GRANADA.

ro, inserta en el

rio del Ejército

ado al 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 «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

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

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

imposible el de-
mero de estam-
han sido tocada
corruptos de S
cias a todos. G

Igualmente, r
muy noble y b
sús que tuvo e
en reverenciar
a todos los In-
mente a la Co-
lesianos, Teres-
gios de enseña-
que no citamos
han acudido en
nuestros actos.

Rendidas gra-
granadina, a su
parroquiales; s
tísimas autorid
muy especial, s
cuelas Normales
entusiasmo, a l
veterana Asoci-
rio, tan cargad
dos

No quisiera c
mos colaborado
tiguos Alumnos
dia de este Col
ron el honor d
líquidas a nuest
lo hicieron, ple
Gracias a to
molesto si aquí
La Escuela P
Escuela Pia, un
ble recuerdo de
comunicado a n
Roma.

X, juntamen
agradecimiento,
modo especial e
Que se arraja
res esta devoci-
que estudien su
gia y, lo que e
practiquen. Est-
más que un ho-
colaborar desde
geiladora y mi-
la Santa Iglesia

Gracias a la
que han volado
que se ha pres-
nas para dar a
dre. También su-
tiene que estar
turado de recio
A todos: I 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 2025-2026, cumplimos 73 (77) años.

OCTUBRE 2025

**CINECLUB UGR MEETS
FESTIVAL JÓVENES REALIZADORES (V):
JÓVENES CENTENARIOS 1925-2025
(JOYAS DEL CINE MUDO XIX)**

OCTOBER 2025

UGR FILM CLUB MEETS YOUNG FILMMAKERS FESTIVAL (V):
YOUNG CENTENARIANS 1925-2025
(MILESTONES OF SILENT CINEMA XIX)

Martes 14 / Tuesday 14th
LA QUIMERA DEL ORO
(*The gold rush*, EE.UU., 1925)
Charles Chaplin [90 min.]

Viernes 17 / Friday 17th
20 h
EL DIFUNTO MATHIAS PASCAL
(*Feu Mathias Pascal*, Francia, 1925)
Marcel L'Herbier [178 min.]

Lunes 20 / Monday 20th
EL ACORAZADO POTESKIN
(*Bronenosets Potemkin*, URSS, 1925)
Serguei M. Eisenstein [72 min.]
Proyección presentada por el escritor Vicente Monroy

Martes 21 / Tuesday 21th

SIETE OCASIONES

(Seven chances, EE.UU., 1925)

Buster Keaton [58 min.]

Proyección con música en directo por José Ignacio Hernández

Viernes 24 / Friday 24th

Teatro Isabel La Católica / 22 h

EL FANTASMA DE LA ÓPERA

(The phantom of the Opera, EE.UU., 1925)

Rupert Julian [75 min.]

Proyección con música en directo por Chico Blanco

(Entrada 10€ en redeentradas.com y taquilla del teatro)

Martes 28 / Tuesday 28th

LA CALLE SIN ALEGRÍA / BAJO LA MÁSCARA DEL PLACER

(Die freudlose Gasse. Alemania, 1925)

Georg Wilhelm Pabst [150 min.]

**Todas las proyecciones con intertítulos originales
subtitulados al español**

All projections with original intertitles subtitled in spanish

**Todas las proyecciones a las 21 h.
en Sala Máxima del Espacio V Centenario (Av. de Madrid)
(excepto viernes 17 a las 20 h)
Entrada libre hasta completar aforo**

All screenings at 9 p.m.

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

(except Friday 17 at 8 p.m.)

Free admission up to full room.

Organiza:

31a edición FESTIVAL JÓVENES REALIZADORES – GRANADA FILM FEST

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea.

Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

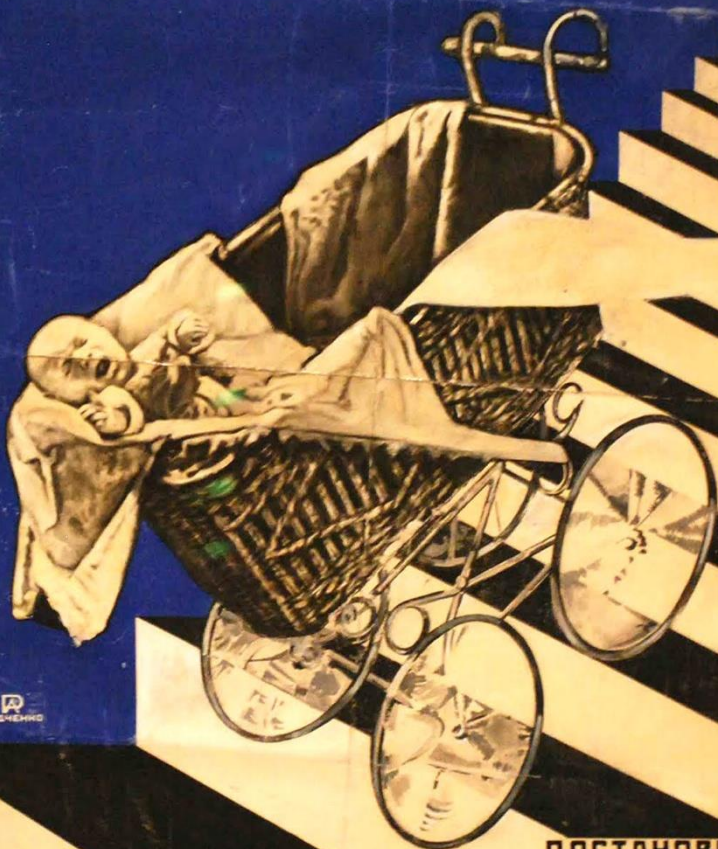
- EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS
MÓVILES.
- LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.
- LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

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

БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН

ПРОИЗВОДСТВО
ГОСКИНО
ПЕРВОЙ ФАБРИКИ

1905



Р
РЕДЧЕНО

ПОСТАНОВКА
С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА
ГЛАВНЫЙ ОПЕРАТОР
ЭДУАРД ТИССЭ



(...) 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



CHARLES CHAPLIN

LA QUIMERA DEL ORO

ESCRITA, PRODUCIDA, DIRIGIDA E INTERPRETADA POR

CHARLES CHAPLIN





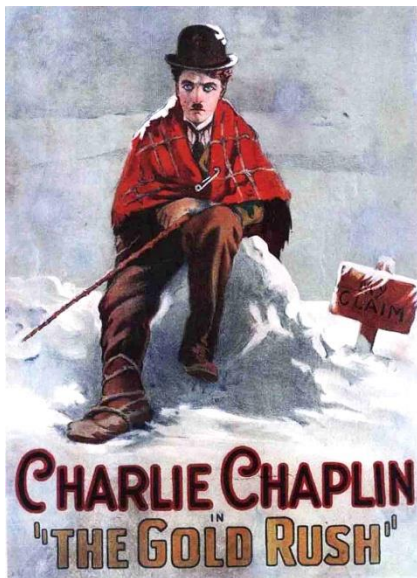
Martes 14

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA QUIMERA DEL ORO • 1925 • EE.UU. • 90'



Título Original.- The gold rush.
Dirección, Producción, Guion y Montaje.- Charles Chaplin.
Fotografía.- Roland Totheroh (1.33:1 - B/N). **Operadores.-** Jack Wilson y Mark Marlatt. **Director artístico.-** Charles D. Hall. **Ayudantes de dirección.-** Charles Riesner, Henri d'Abbadie d'Arrast y Eddie Sutherland.
Música.- (para sonorización en 1942) Charles Chaplin, dirigida y arreglada por Timothy Brock (para restauración en 2007). **Producción.-** United Artists. **Intérpretes.-** Charles Chaplin (*explorador solitario*), Georgia Hale (*Georgia*), Mack Swain (*Big Jim McKay*), Tom Murray (*Black Larson*),

Betty Morrissey (*Betty, amiga de Georgia*), Kay Desleys (*amiga de Georgia*), Joan Lowell (*amiga de Georgia*), Henry Bergman (*Hank Curtis*), John Rand (*explorador*), Albert Austin (*explorador*), Allan Garcia (*explorador*), Tom Wood (*explorador*), Stanley Sanford (*dependiente del bar*). **Estreno.-** (EE.UU.) junio 1925 / (España) febrero 1926.

intertítulos en inglés con subtítulos en español

*Película nº 57 de la filmografía de Charles Chaplin
(de 65 como director)*

Música de sala:

La música de Charles Chaplin

La quimera del oro / El chico / Tiempos modernos /
Luces de la ciudad / El gran dictador



“En la comedia se parte de la paradoja de que la tragedia estimula el espíritu de lo ridículo; a causa de su ridiculez, supongo, ésa es una actitud de desafío: enfrentados a nuestra propia indefensión o a las fuerzas de la Naturaleza, no nos queda más remedio que reírnos o volvernlos locos”.

“Hay que trabajar la manera de exponer una idea, intrigar al ojo sobre cómo va a verse sobre la pantalla”.

Charles Chaplin

(...) El 26 de junio de 1925, hoy se cumplen cien años, el Grauman's Egyptian Theatre de Los Ángeles abrió sus puertas para acoger la “premiere” de **LA QUIMERA DEL ORO** (*The gold rush*), tercer largometraje como director de Charles Chaplin, que volvía a vestir los paños de *Charlot* tras dos años ausente en la pantalla. El cineasta se la jugaba con esta película. El rodaje había sido

inusitadamente largo y el presupuesto se había disparado hasta rondar el millón de dólares; una cifra inusual para un film de estas características. La culpa la tenía en parte su perfeccionismo: Chaplin era capaz de tener a todo el equipo cruzado de brazos días y días, en espera de instrucciones, hasta no hallar la idea exacta que permitiera avanzar la acción. Su vida íntima también contribuyó a complicar las cosas: Chaplin había elegido como “partenaire” a Lita Grey, de 16 años. Durante una escena, la chica se desmayó; luego se supo que estaba embarazada. Chaplin tuvo que interrumpir la filmación para viajar a México y casarse con ella a fin de evitar el escándalo. La situación no era nueva para él: su primer matrimonio, en 1918, respondía a circunstancias similares; Mildred Harris también tenía 16 años y también parecía esperar un bebé. Georgia Hale sustituyó a Lita Grey y hubo que rodar de nuevo sus escenas. Por suerte, **LA QUIMERA DEL ORO** fue un éxito.

La historia está ambientada a finales del siglo XIX, durante la Fiebre del Oro de Alaska, y hasta allí llega *Charlot* con su bastón y su bombín característicos, dispuesto a plantarle cara a la adversidad... y no sucumbir en el intento. El film es un derroche de inteligencia e inventiva. Chaplin conjuga la comedia con un relato de supervivencia en condiciones extremas de gran dureza. La famosa secuencia en que *Charlot* cocina un zapato para cenar o esa otra en que debe escapar de un compañero de fatigas, muerto de hambre como él, que quiere comérselo creyéndolo un pollo, se inspiran en datos concretos: la hambruna se abatió sobre los aventureros que habían viajado hasta el Gran Norte tras el espejismo del enriquecimiento rápido y se dieron casos de canibalismo. Entre chiste y chiste, Chaplin crea estampas dolorosas, como ese plano de *Charlot* que contempla la fiesta de Nochevieja, completamente solo, a través de una ventana. El humor vuelve a ser un acto de resistencia, una actitud existencial, una reivindicación. “*La vida es cosa de risa*”, decía Pirandello (aunque a veces maldita la gracia que tiene). Chaplin también lo veía así (...).

Texto (extractos):

José Abad, “La quimera del oro”, Ideal, miércoles 25 junio 2025.



(...) El fracaso de **Una mujer de París** demostró la escasa disposición del público a que Chaplin se apartase de la comedia más o menos sentimental pero, sobre todo, no le perdonó que prescindiese del personaje de *Charlot*. Por ello, cuando el cineasta empezó a planear su siguiente proyecto, no dudó en ajustarse estrictamente a las expectativas que el público había depositado tanto en él como en su inolvidable “vagabundo”.

La idea que engendró su siguiente largometraje nació un domingo por la mañana de uno de los numerosos fines de semana que el cineasta pasaba en casa de Douglas Fairbanks y Mary Pickford. Éstos le mostraron unas fotografías de las heladas regiones que separan Alaska del Canadá y Chaplin recordó que en ese escenario se había producido la llamada “Fiebre del Oro” entre 1896 y 1910. La pasión de centenares de hombres desesperados para cambiar el trágico curso de sus vidas tras el hallazgo de un filón de oro proporcionaba elementos dramáticos que el cineasta podía adaptar a su estilo. Tan



pronto empezó a desarrollar el proyecto de **LA QUIMERA DEL ORO**, incorporó además el episodio histórico de la expedición Donner que, en su búsqueda de un paso entre las montañas para llegar a California en 1846, concluyó en una catástrofe con los supervivientes obligados a practicar el canibalismo con los cadáveres de decenas de compañeros. Conjugando la epopeya de los buscadores de oro con la trágica expedición Donner, adecuadamente filtrados por el humor netamente chapliniano, ambos elementos dieron pie a una comedia dramática y emotiva cuyo rodaje se produjo en circunstancias casi tan difíciles como las vividas por sus protagonistas.

La acción transcurre en 1890 y las primeras imágenes muestran a un nutrido grupo de aventureros en su intento de cruzar un escarpado paso montañoso con la esperanza de encontrar oro. *Charlot* es uno de ellos, pero se aparta del grupo y se topa con un oso. En su huida, cae por la ladera de una montaña y, perdido en una tempestad de nieve,



llega a la cabaña de otro explorador, *Black Larsen*, que resulta ser un prófugo de la justicia. A ambos se les une *Jim McKay*, un afortunado explorador que ha encontrado un filón de oro. Tras una pelea en la que éste resulta vencedor, *Larsen* debe partir para encontrar víveres que solucionen su precaria situación pero, por el camino, mata a dos policías que le han reconocido.

Mientras, *Charlot* y *McKay* pasan grandes apuros y el hambre les provoca alucinaciones. El primero no duda en comerse uno de sus zapatos y el segundo confunde a *Charlot* con una gallina y le persigue con intenciones caníbales, pero la oportuna aparición de un oso que se ha introducido en la cabaña soluciona definitivamente su problema. *Charlot* se separa de *McKay*, que regresa a su mina. Allí le espera *Larsen* pero, tras una pelea, éste fallece al caer por un terraplén y *McKay* pierde la memoria como consecuencia de un golpe recibido en la cabeza. *Charlot* llega a una pequeña ciudad minera y en el saloon



queda prendado de una muchacha, *Georgia*, que por desprecio al seductor *Cameron* invita a bailar al pequeño explorador. La provocación de la chica enfrenta al matón con *Charlot* e, inesperadamente, éste resulta victorioso. Al día siguiente, un ingeniero le encarga la custodia de su cabaña y allí vuelve a encontrarse con *Georgia*. La invita a cenar la noche de fin de año, pero la escéptica muchacha llega tarde y se emociona al comprobar el trasfondo de lo que ella consideraba una simple broma. *Big Jim*, que ha conseguido llegar al pueblo, promete a *Charlot* la mitad de su dinero si le ayuda a encontrar la mina de oro. Una tempestad dificulta su búsqueda pero finalmente consiguen su objetivo y se convierten en millonarios. De regreso a Estados Unidos, coinciden en el mismo barco con *Georgia*, quien confunde a *Charlot* con un vagabundo pero, aclarado el equívoco, anuncian públicamente su matrimonio.

Chaplin llegó a invertir dos millones de dólares en la producción de **LA QUIMERA DEL ORO**. Trasladó todo su equipo a las Montañas Rocosas de Nevada y contrató a más de un millar de extras para el rodaje de la impresionante escena inicial del paso del desfiladero nevado cuyas tomas se efectuaron en un solo día. También construyó en decorados un pueblo de montaña, pero cuando empezó el rodaje de las escenas de la sala de baile protagonizadas por Lita Grey surgieron las primeras dificultades. La actriz mantenía un idilio sentí-



-mental con Chaplin desde que tenía doce años. Entonces ya había cumplido los dieciséis y, cuando cayó desmayada en el plató, los médicos certificaron que estaba embarazada. El cineasta tuvo que casarse precipitadamente con ella en México para evitar ser denunciado por haber mantenido relaciones sexuales con una menor y, mientras tanto, contrató a la actriz Georgia Hale para proseguir el rodaje de la película que tenía entre manos.

También cambió de idea respecto a las localizaciones de rodaje y suprimió algunas secuencias previstas en el guion. En una de ellas, el *vagabundo* se enamoraba de una muchacha esquimal y ésta le enseñaba a besarse frotando su nariz contra la suya. Cuando el personaje partía en busca del oro, se despedía afectuosamente de la chica de acuerdo con ese ritual y, mientras caminaba, le lanzaba un último “beso” tocándose la nariz con su dedo medio para, a continuación secarlo en sus pantalones y así combatir el frío. Sin embargo, el posterior desarrollo de la historia de amor con la chica del

salón dificultaba la coherencia global de la película y la escena de la esquimal no llegó a rodarse.

Hallazgos de material de desecho conservado en los archivos personales de Chaplin han permitido constatar que prescindió íntegramente de las escenas rodadas en el primer poblado que había hecho construir y también la correspondiente a la tumba del minero muerto. Regresó a Hollywood y las volvió a rodar en el estudio con la ayuda de varias toneladas de sal gruesa dispersas por el plató para simular la nieve. Otros descartes en los que se le ve disfrazado de gallina en la escena de las alucinaciones gastronómicas de su hambriento compañero de fatigas demuestran que la secuencia era mucho más larga que la incluida en la versión definitiva del film.

La varita mágica del realizador era capaz de convertir el más terrible de los dramas en la más sutil de las comedias pero, una vez en el plató, su rigor no tenía límites. Se ha dicho con frecuencia que el humor de Keaton se basa en las conflictivas relaciones que su personaje mantiene con los más diversos objetos. Una escena de **LA QUIMERA DEL ORO** demuestra hasta qué punto Chaplin no tenía nada que envidiarle en ese terreno. Es tan intenso el hambre que el vagabundo padece en el refugio que comparte con Big Jim que decide comerse uno de sus zapatos cocinado al horno. En la pantalla, *Charlot* transmite una moderada resignación que su colega contempla con cara de asco. Pero su estómago se halla tan vacío que agradece los pedazos de cuero de la suela, los cordones enrollados como si fuesen espaguetis e incluso los clavos apurados como si se tratase de los huesos de un succulento capón. Para el rodaje, Chaplin dispuso de un peculiar calzado comestible cuya suela y cordones eran de regaliz mientras los clavos sabían a caramelo. La realidad mejoraba las apariencias, pero aún y así, la repetición de diversas tomas de la misma escena no invitaba precisamente a compartir esa particular golosina.

La idea de rodar una epopeya con ribetes cómicos en paisajes nevados no era original. Keaton ya había realizado **El Polo Norte** (*The Frozen North*) en 1922, pero Chaplin supo aportar a **LA QUIMERA DEL ORO** su peculiar toque de distinción. Cuando, tras la citada escena de los exploradores cruzando la montaña nevada aparece

el inconfundible *Charlot* ataviado como si pasease por las soleadas calles de Hollywood y bordeando un precipicio sin ser consciente de que un oso le pisa los talones, el cineasta define el tono que mantiene el resto del film. Una escena como la de la lucha de la cabaña entre los dos exploradores con *Charlot* como inevitable blanco de una escopeta que se mueve incontroladamente responde a la concepción espacial de su sentido del humor. Otra secuencia crucial fue la de la cabaña desplazada por una tormenta al borde de un precipicio. Inconscientes del peligro que corren, sus dos habitantes -*Charlot* y *Big Jim*- mantienen casualmente el equilibrio y atribuyen los ocasionales vaivenes a una inoportuna indigestión. Años más tarde, Francis Ford Coppola le tributaría un merecido homenaje en la escena de **Jack** (*Jack*, 1996) en la que el excesivo peso del protagonista hace tambalear la cabaña que sus pequeños amigos han construido en la cima de un árbol.

A pesar de que el cineasta, en sus memorias, afirma que empezó a rodar **LA QUIMERA DEL ORO** sin un guion preciso, lo cierto es que sabía perfectamente cómo llegar hasta las fibras más sensibles del espectador. Su romance con la muchacha que anima las veladas del saloon del poblado minero resulta particularmente patético. Tras un baile en el que él debe sujetarse los pantalones con la cuerda que ata a un perro, provocando el consiguiente caos, su corazón queda prendado de la muchacha. La invita a cenar la noche de fin de año y se desvive en los mínimos detalles, pero la chica no acude a la cita. Dormido sobre la mesa vacía, sueña con un ballet efectuado con dos simples panecillos sostenidos por sendos tenedores como si fuesen las finas piernas de la más ágil bailarina. El truco ya había sido empleado en algunos números de music hall pero Chaplin, maestro de la pantomima, supo hacerlo suyo con la ayuda de su intensa mirada y la fascinación provocada por esos pasos de danza tan magistrales como improvisados.

Desde entonces, esa escena figura entre los grandes momentos de la obra del cómico y el propio Coppola volvió a rendirle homenaje en una escena de **Cotton Club** (1984) donde un actor que interpreta a Chaplin la reproduce en una de las frecuentes visitas que el cineasta



efectuó realmente al célebre local abierto en el corazón de Harlem pero exclusivamente reservado para clientes de raza blanca.

Tras un rodaje que se había prolongado entre enero de 1924 y mayo del año siguiente, **LA QUIMERA DEL ORO** se estrenó en el Stand Theatre de Nueva York. Desde la proyección de las primeras secuencias, el público acogió el film con entusiasmo corroborado con un estruendoso aplauso final. El representante de la productora estaba exultante y aseguró a Chaplin que le garantizaba unos beneficios superiores a los seis millones de dólares. Por toda respuesta, el cineasta, víctima de las tensiones sufridas dentro y fuera del plató, sufrió un colapso pero, en lugar de avisar al médico, reclamó la presencia de un abogado para que le ayudase a redactar un testamento de urgencia. Tal como explica Chaplin en su autobiografía, un amigo sensato optó por llamar a ambos profesionales pero solo acudió el segundo, ya que el primero estaba de viaje por Europa. El doctor diagnosticó una crisis de nervios y prescribió, como todo tratamiento,

un viaje al océano donde pudiera estar tranquilo y respirar un aire marino que contrastara radicalmente con la gélida atmósfera que caracterizaba la película.

Algún tiempo después, Chaplin volvió a retomar **LA QUIMERA DEL ORO** para adecuar su formato a las características del cine sonoro. Son conocidas sus reticencias respecto a las transformaciones de esta técnica pero, tras haber mantenido mudo al personaje de *Charlot* en la atmósfera ya sonora de **Luces de la ciudad** y **Tiempos modernos**, el realizador aceptó sonorizar **LA QUIMERA DEL ORO**. Estrenada en 1942, la nueva versión alargaba algunas escenas y reducía el metraje de otras. Chaplin también sustituyó los rótulos por un comentario hablado estrictamente funcional y añadió una partitura musical que él mismo había compuesto.

Pero, sobre todo, cambió el final. En la versión muda, un reportero gráfico rodaba el beso final entre Chaplin y Georgia Hale. En la sonora, ya olvidado ese idilio, el protagonista se limitaba a susurrar al oído que la desconocida pasajera del barco iba a convertirse en su mujer.

Texto (extractos):

Esteve Riambau, **Charles Chaplin**,
col. Signo e Imagen/Cineastas, nº50, Cátedra, 2000

LA QUIMERA DEL ORO

El Filmway S.A.

**CHARLES
CHAPLIN**



ESCRITA, DIRIGIDA, Y PRODUCIDA POR CHARLES CHAPLIN



(...) En términos de duración, **LA QUIMERA DEL ORO** es el tercer largometraje de Charles Chaplin después de **El chico** (*The Kid*, 1921) y **Una mujer de París** (*A Woman of Paris: A Drama of Fate*, 1923), y el segundo protagonizado por el personaje de *Charlot*, por más que el mismo figura acreditado no como “*el vagabundo*”, que era lo habitual, sino como “*el buscador [de oro] solitario*”. A riesgo de especular, me parece muy significativo que, más allá de las razones, siempre personales, que condujeron a Chaplin a realizarla, **LA QUIMERA DEL ORO** hace gala de una notable dualidad tonal en lo que se refiere a su puesta en imágenes. Por un lado, es una “típica” aventura de *Charlot*, dicho sea en el sentido más noble de la expresión, concebida, planteada y, lo que es más importante, filmada por Chaplin al igual o de manera muy similar a la del grueso de su producción cómica silente. Pero, por otra parte, es un film que prosigue, a nivel estético y narrativo, el ambicioso camino que su autor había empen-



-dido con la a todas luces muy arriesgada **Una mujer de París**.

Dicho de otro modo: en **LA QUIMERA DEL ORO**, Chaplin se mantiene fiel a sí mismo, a Charlot, y al mismo tiempo prueba a hacer algo distinto, de tal manera que, como digo, conviven en la película dos tonalidades bien diferenciadas, pero a pesar de ello perfectamente armónicas: la comedia silente y el esplendor de la madurez del cine del momento. Téngase en cuenta que en 1925, año del estreno de **LA QUIMERA DEL ORO**, también ven la luz clásicos firmados por King Vidor (**El gran desfile**), Eisenstein (**El acorazado Potemkin**), Dreyer (**El amo de la casa**) Murnau (**Tarfugo o el hipócrita**), Buster Keaton (**Siete ocasiones**), Pabst (**Bajo la máscara del placer**), Fred Niblo (**Ben-Hur**) o Rupert Julian (**El fantasma de la Ópera**). -¡Vamos igual que hoy día!-.



Lo cual viene a demostrar que Chaplin no era ni de lejos un cineasta que diera la espalda al cine de su tiempo -eso lo haría más adelante, firmando películas tan a contracorriente como **Luces de la ciudad**, **Tiempos modernos** o su último y subvalorado trabajo, **La condesa de Hong Kong**-, sino alguien conectado con la vanguardia cinematográfica del momento.

LA QUIMERA DEL ORO es recordada, con justicia, por el brillo genial de sus escenas cómicas, algunas de las cuales se cuentan entre lo mejor de su creador, que ya es decir. Sin ánimo de ser exhaustivo, quién no recuerda la primera aparición de *Charlot*, convertido en buscador de oro y caminando por el borde de un peligroso precipicio..., seguido, sin que se dé cuenta y muy de cerca, por un oso. O las famosas escenas en la cabaña de *Big Jim* (Mack Swain), tanto las que se producen en el primer tercio del relato (y que



incluyen momentos tan celebrados como el hervido de uno de los zapatos de *Charlot* a falta de nada mejor que comer, o el momento onírico en el cual el famélico *Big Jim* mira a *Charlot* y cree que es pollo), como, sobre todo, al final (la extraordinaria secuencia de la cabaña, balanceándose al borde mismo de un barranco).

Pero lo que, particularmente, me llama la atención no es solo, por descontado, la brillantez de todo eso, sino el hecho de que, a pesar de estar rodado a mediados de la década de 1920, Chaplin lo resuelve de una forma deudora de sus cortos cómicos del silente. Hay en dichas escenas de comedia una utilización de la “cuarta pared” en planos generales abiertos o muy abiertos que incluso en 1925 empezaban a verse “anticuados”, pertenecientes a un realizador que había debutado como tal en 1914, tan solo once años antes. El rodaje de la película en estudio -a pesar de algunas escenas en exteriores, como las de los buscadores de oro del principio, que requirieron la participación de seiscientos extras- acentúa el carácter de artificio, casi de abstracción,



de las escenas de comedia. En cierto sentido, escenas como las de la cabaña, por mencionar las más representativas, son las “escenas más *Charlot*”, de ahí ese recurso cinematográfico a la “cuarta pared” del teatro, una de las fuentes del medio cuando Chaplin se forjó como cineasta en 1914.

En cambio, las escenas que transcurren entre el principio y el final del relato, ambientadas en una pequeña localidad rural en medio de un paisaje nevado de la región de Klondike, Alaska, escenario de la “Fiebre del Oro”, tienen una tonalidad y una puesta en imágenes distinta. Es verdad que siguen habiendo muchas grandes escenas de comedia, como aquélla en la que *Charlot* cree que la bella *Georgia* (Georgia Hale), a la que acaba de descubrir en el saloon del pueblo, se acerca, sonriente, a saludarle..., cuando en realidad se dirige a saludar a otro hombre que está justo detrás del protagonista; el célebre momento en que *Charlot* ameniza la cena de Nochevieja a la cual ha invitado a *Georgia* y sus amigas convirtiendo panecillos y tenedores

en dos pequeñas piernas de bailarina¹; o la secuencia en la que *Charlot* baila con *Georgia* en el saloon, sin darse cuenta de que la cuerda que se ha atado a la cintura para que no le caigan los pantalones tiene a un enorme perro atado al otro extremo (¿es necesario detallar lo que ocurre después cuando pasa por allí un gato?) ...

Sin embargo, a pesar de la irresistible comicidad de esos y otros instantes no menos magníficos, y de que Chaplin respeta en buena medida la planificación de las escenas de comedia que transcurren en el pueblo sobre la base de la “cuarta pared”, hay algo en esta parte que ha variado. Si el prólogo y el clímax en la cabaña de *Big Jim* son, inequívocamente, una “película de *Charlot*”, el bloque central en el pueblo lo es mucho menos. Ello se debe a que Chaplin introduce escenas que están a caballo del patetismo y el melodrama. El cambio de tono es total, y a pesar de todo, coherente con la poética chapliniana, mezcla de humor y sentimentalismo. De hecho, las escenas de comedia que hemos mencionado líneas atrás tienen un trasfondo patético: que la muchacha de la cual se ha enamorado mire hacia otro hombre, o que un perro arruine su baile romántico con esa misma chica, son incómodas llamadas al ridículo por parte de un personaje, el vagabundo chapliniano, que siempre intenta mantenerse digno a pesar de su humildad; incluso el gag de los panecillos bailarines comparte esa paradoja: el mismo tiene lugar en un momento de ensoñación, en el curso del cual *Charlot* se imagina cómo será la velada de Nochevieja con Georgia y sus amigas, cuando la realidad acabará siendo mucho más amarga: las jóvenes han prometido en falso que vendrán a celebrar la entrada del nuevo año en su cabaña, y llegado el momento se olvidan por completo de él; tan solo *Georgia*, remordida, comprenderá cuando ya es demasiado tarde el daño que ha infligido a un hombre bueno. La planificación de todo el bloque que transcurre en el pueblo es mucho más variada, con mayor diversidad de ángulos de cámara, lo cual confiere a *La quimera del oro* una sorprendente sensación de realismo,

¹ Escena que había sido anticipada por Roscoe “Fatty Arbuckle” en el cortometraje cómico **The Rough House** (1917), coescrito por Arbuckle – junto con Joseph Anthony Roach-, codirigido y coprotagonizado... por ¡Buster Keaton!

en virtud del cual deja de ser (aún sin dejar de serlo por completo) una “película de *Charlot*” para convertirse en una película de Charles Chaplin (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “La quimera del oro: cuestión de tono”,
dossier “Chaplin, de la pantomima al arte sonoro”,
Dirigido por, junio 2025

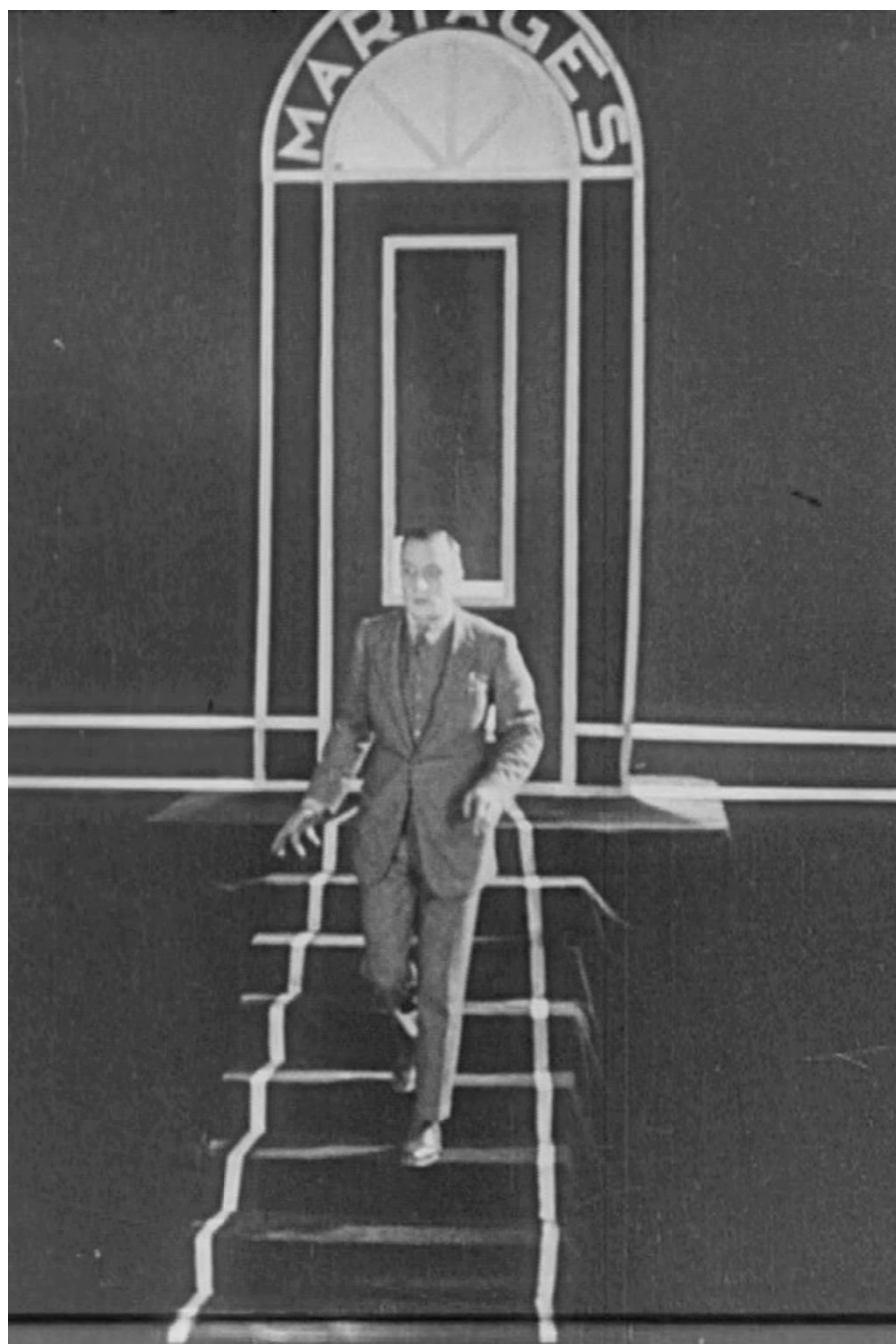


(...) **LA QUIMERA DEL ORO** fue la primera y exitosa tentativa de Charles Chaplin de integrar lo cómico en lo dramático y viceversa. Y lo hizo desprendiéndose de la molesta afectación sentimental de sus primeros films, transformándola en una amarga ironía. Amargura que no excluye un sentido de lo trágico abocado al más puro de los ridículos. Desde esta perspectiva cabe abordar y degustar **LA QUIMERA DEL ORO**. La célebre secuencia en que *Charlot*, hambriento y muerto de frío, se come sus botas con todo el exquisito refinamiento de un gourmet, extrayendo los clavos como si fueran los huesos de alguna ave, engulléndose cordones a modo de spaghettis, o troceando la suela como si fuese la mejor de las viandas, deja constancia de las intenciones del cineasta. De igual manera debe apreciarse el momento en que el compañero de *Charlot*, *Big Jim*, pasto de las alucinaciones que le provoca el hambre, ve al desdichado vagabundo como un gigantesco pollo presto para trincar. En su desesperada lucha por no ser comido, dará muerte a un oso que solucionará el problema de ambos con sus estómagos. Sin olvidar, por supuesto, el divertidísimo pero espeluznante momento en que la cabaña de nuestros buscadores de oro es arrastrada por un alud hacia el borde de un precipicio, iniciándose un delirante ballet de oscilaciones tanto dentro como fuera del maltrecho edificio. **LA QUIMERA DEL ORO**, pues, permanece como una obra maestra del cine por su elaborada dramaturgia del gag como excusa para la expresión visual. Esto es, fundamentalmente, el medio por el cual Chaplin llega a emocionar en sus películas. El cine del mítico cineasta británico era, por encima de todo, forma (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “La quimera del oro”,
en especial “100 años de cine”, Dirigido por, julio-agosto 1995









Viernes 17

20 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL DIFUNTO MATHIAS PASCAL • 1925 • Francia • 178'



Título Original.- Feu

Mathias Pascal. **Dirección y**

Guion.- Marcel L'Herbier.

Argumento.- La novela homónima (1904) de Luigi Pirandello. **Fotografía.-**

Jimmy Berliet, Fédote Bourgasoff, Paul & René Guichard y Jean Letort (1.33:1

– B/N & Virados). **Montaje.-**

Marcel L'Herbier. **Dirección**

artística.-Alberto Cavalcanti

y Lazare Meerson. **Música.-**

(para restauración en 2009)

Timothy Brock. **Productor.-**

Basile Kourotskine.

Producción.- Films Albatros

- Cinégraphic. **Intérpretes.-**

Ivan Mosjoukine (*Mathias*

Pascal), Marcelle Pradot

(*Romilde*), Lois Moran (*Adrienne Paleari*), Marthe Mellot (*madre de*

Mathias), Pauline Carton (*Scholastique Pascal*), Irma Perrot (*Sylvia*

Caporale), Mireille Barsac (*pescador*), Michel Simon (*Jérôme Pomino*),

Pierre Batcheff (*Scipion*), Jean Hervé (*Terence*). **Estreno.-** (Francia)

febrero 1926 / (EE.UU.) marzo 1927.

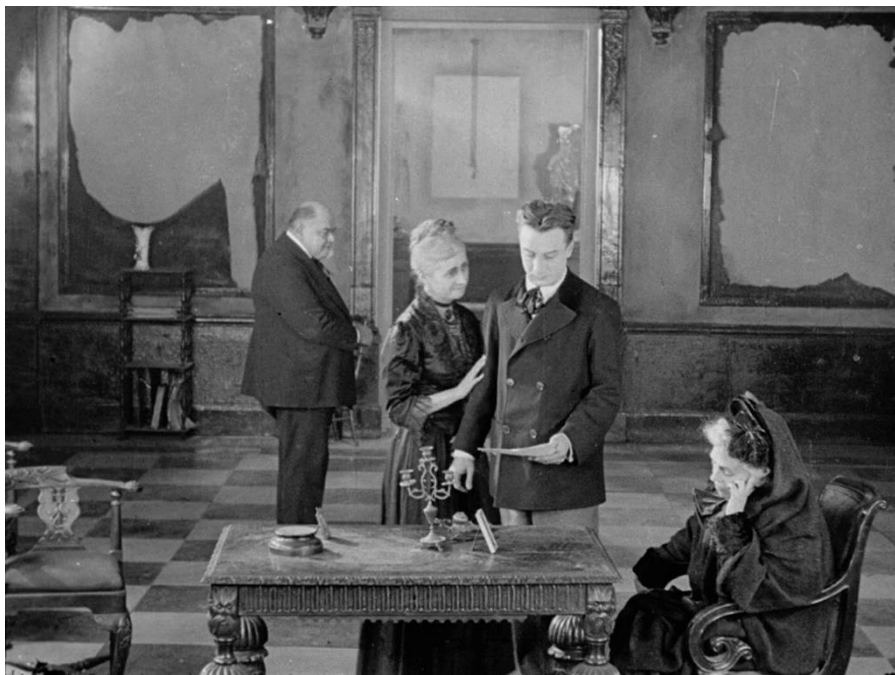
intertítulos en francés con subtítulos en español

Película n° 12 de la filmografía de Marcel L'Herbier (de 58 como director)

Música de sala:

El difunto Mathias Pascal (*Feu Mathias Pascal*, 1925)

Banda sonora original compuesta (para restauración 2009) por **Timothy Brock**



(...) A mediados de los años 20, Marcel L'Herbier, uno de los directores más destacados y vanguardistas de la cinematografía francesa, estaba buscando la manera de adaptar la novela "El difunto Matías Pascal" de Luigi Pirandello. A Pirandello, como le sucedía a la mayoría de escritores de renombre de esa época, no le hacía mucha gracia que convirtieran su historia en una película que potencialmente descuidaría los matices y sutilezas de su escrito para dar forma a un producto comercial del gusto del gran público. Pero éste cambió de idea y dio su visto bueno cuando supo quiénes iban a ser los implicados. No solo la dirigiría un cineasta tan reputado como L'Herbier sino que el papel protagonista recaería en Ivan Mosjoukine, el mejor actor europeo del momento y se realizaría en el seno de los estudios Albatros.

Para entender por qué era un factor decisivo el que **EL DIFUNTO MATÍAS PASCAL** se realizara en ese estudio y no en otro debemos hacer un paréntesis para entender el origen y la importancia

que tenían los estudios Albatros en el cine europeo de la época. Ésta era una compañía formada en Francia a principios de los años 20 por emigrantes rusos que habían huido de la Revolución Soviética. Su personal incluía desde algunas de las estrellas del cine ruso pre-soviético (ése era por ejemplo el caso de Ivan Mozzhukhin, quien afrancesaría su apellido a Mosjoukine) a todo tipo de personas de procedencias de lo más diversas (abogados, miembros del ejército o de la nobleza) que se vieron obligados a trabajar de cualquier cosa en dicho estudio para subsistir. Lejos de ser una experiencia traumática, esta vuelta a empezar le permitió a muchos de ellos poder dedicarse al apasionante mundo del cine, algo que en Rusia les estaba prohibido a causa de sus orígenes nobles, y generó un fuerte sentimiento de comunidad. Por otro lado, pese a sus extraños orígenes, la Albatros destacó por sus películas tan desbordantes de imaginación y la absoluta libertad que se daba a los grandes cineastas que trabajaban allá. Así pues, en poco tiempo algunos de los principales cineastas y actores franceses llamarían a sus puertas sabiendo que ahí podrían dar rienda suelta a sus ambiciones artísticas.

La historia que L'Herbier llevaba en esta ocasión a la pantalla tiene como protagonista a *Mathias*, un hombre criado en un pueblo italiano que, tras la muerte de su padre, queda en la ruina financiera y debe trabajar en la cochambrosa biblioteca del pueblo. Su vida parece que va a mejorar cuando se casa con *Romilde*, una joven tímida y dulce con la que tiene una hija. Pero su vida conyugal se convierte en un infierno a causa de su temible suegra, y el día en que fallecen tanto su madre como su pequeña hija decide huir del pueblo. Llega entonces a Montecarlo y allí decide probar suerte en un casino para olvidar su vida ya carente de sentido. Sorpresivamente gana la monstruosa cifra de medio millón de francos y vuelve entusiasmado a casa en tren. Pero durante el camino le espera una sorpresa cuando lee en un diario local que en su pueblo le dan por muerto, al haber confundido el cadáver de un hombre ahogado en el río por el suyo. Su primer instinto es reportar de inmediato que ha habido un error, pero... un momento. En su hogar le espera una mujer que ya no le quiere, una suegra que lo desprecia y un trabajo desagradable. Y él tiene medio millón de francos en el

bolsillo y la libertad de hacer lo que quiera porque le dan por muerto. ¿Por qué no empezar una nueva vida?

Lo que planteaban tanto la muy recomendable novela de Pirandello como el film que nos ocupa es el conflicto que se produce entre la absoluta libertad de la que el protagonista ahora puede gozar y las limitaciones que implica el no tener una identidad oficial en una sociedad contemporánea. *Mathias* tiene una fortuna, pero no puede registrarse en un buen hotel porque se le pide el carnet de identidad. Si le roban está indefenso, porque no puede reclamar a la policía. Y cuando se enamora de la joven que regenta la pensión en la que se aloja debe asumir el hecho de que nunca podrán casarse. De modo que esta fantasía tan recurrente que tenemos a veces de volver a empezar de cero una nueva vida en realidad no resulta tan fácil como parece.

Es curioso que siendo la novela original de Pirandello más bien breve y de lectura muy ligera, esta versión cinematográfica de **EL DIFUNTO MATÍAS PASCAL** por el contrario acabó siendo muy larga (tres horas) y un tanto densa. Es lo que tiene la absoluta libertad que daba la Albatros a los grandes cineastas, que éstos no tenían por qué hacer concesiones. Pero aunque inicialmente pueda echar atrás por su magnitud y estilo, su visionado es más que gratificante. Ya solo a nivel visual se trata de una película espectacular que ejemplifica uno de los rasgos más potentes de la Albatros: su capacidad para diseñar espacios únicos, de jugar de forma tan imaginativa con la iluminación y la decoración para crear entornos que son una amalgama de multitud de influencias plásticas de la época. En este caso no en vano los decorados fueron diseñados por el futuro director vanguardista Alberto Cavalcanti y por Lazare Meerson, que en unos años sería la figura más destacada del cine francés en este campo.

Pero los méritos del film no se quedan solo en los elementos plásticos y de puesta en escena, porque lejos de ser una pomposa obra de prestigio, L'Herbier supo preservar el humor que había en la novela original, y para ello contó con la complicitad del gran Mosjoukine en el papel protagonista. Si alguien necesita pruebas de por qué el actor de origen ruso era una de las figuras más destacadas del cine de su época, la película que nos ocupa podría despejar cualquier duda al



respecto. La versatilidad de Mosjoukine es tal que se mueve con la misma facilidad en las escenas dramáticas (el desolador momento de la muerte de su hija) como en las humorísticas, donde no solo se desenvuelve perfectamente con los otros actores sino que hace gala de un gran dominio del humor físico (véanse todos los momentos en que intenta esquivar a policías o a los botones de un hotel). De hecho lo único que se le podría echar en cara a este **EL DIFUNTO MATÍAS PASCAL** respecto al libro original es que su protagonista rebosa mucho más carisma del que inicialmente requería el personaje, quien en la novela es un pobre diablo poco agraciado y con un defecto en un ojo. Aunque el mensaje y las intenciones se mantienen intactas en la traslación cinematográfica, al final uno no puede evitar pensar que, pese a las dificultades, debe ser mucho más fácil volver a empezar una nueva vida cuando uno es el gran Ivan Mosjoukine (...).

Texto (extractos):

<https://eltestamentodeldoctorcaligari.com>



EL DIFUNTO MATHIAS PASCAL fue la primera obra de Pirandello que se llevó a la pantalla, y L'Herbier todavía habla con orgullo de la carta de aprobación que recibió del autor. Sin duda, es inusualmente fiel a la trama de la novela: aunque se omite la narración en primera persona de *Mathias Pascal*, junto con varios personajes (como su tutor de la infancia) e incidentes (como su operación ocular en Roma), una duración de más de tres horas permite a L'Herbier conservar una cantidad considerable de detalles del original, que se ven realzados por el rodaje en San Gimignano, Roma y Montecarlo (junto con el trabajo de estudio en Francia). Además, gran parte de la exposición de la película se realiza mediante títulos que las imágenes ilustran principalmente. Pero hay que reconocer, para ser justos, que muchas tomas y secuencias individuales se llevan a cabo con un estilo visual distintivo: el primer encuentro entre *Romilde* y *Mathias*, al cruzarse en la calle, utiliza la iluminación natural para dividir a ambos personajes y la pantalla en una llamativa división entre blanco y negro,



mientras que la fiesta del pueblo, comparativamente expresionista, hace un uso conmovedor del humo y las siluetas; y una elegante serie de fundidos nos lleva directamente de este evento al matrimonio de *Mathias*, por una vez sin título. Por otra parte, los iris, las superposiciones, la cámara lenta, el desenfoque y los ángulos inclinados se utilizan con fines narrativos expresivos; y si en cada caso estos recursos parecen puramente “localizados” en lugar de ser el producto de una estrategia coherente, se asemejan en este sentido a la actuación de Mosjoukine, que a menudo parece apuntar más a efectos aislados que a una creación armoniosa.

Oscilando entre las diferentes posturas de un protagonista romántico, un joven *Werther* afligido, un inocente desventurado y un cadavérico *Nosferatu* —y sugiriendo así que tiene más identidades a su disposición que el personaje que interpreta—, Mosjoukine se muestra más inspirado en las escenas que parecen reflejar la influencia de Keaton, tanto en el uso de artilugios como en su propio comportamiento: atando una cuerda a la cuna de su hija para poder mecerla bailando un pequeño *jig* mientras se ata la corbata o, en la escena más atractiva de la película, reclutando la ayuda renuente de



dos gatitos para librar la destartalada biblioteca en la que trabaja de unos roedores bibliófilos que son casi tan grandes como los gatos (...).

Texto (extractos):

<https://jonathanrosenbaum.net/2023>

(...) El director, Marcel L'Herbier, fue una figura destacada de la primera vanguardia del cine francés. Junto con colegas como Abel Gance (**Napoleón**), Jean Epstein (**Corazón fiel**) y Germaine Dulac (**La concha y el clérigo**), L'Herbier pertenecía a un grupo informal de cineastas que, tras la Primera Guerra Mundial, ya estaban decididos a resistirse al estilo narrativo transparente del cine comercial dominante. Mediante el uso de recursos estilísticos agresivos, como fundidos, superposiciones, cámara lenta y decorados distorsionados, esperaban interrumpir el fluido desarrollo narrativo ya asociado a



Hollywood e imponer una visión más subjetiva y conscientemente artística del mundo que filmaban.

El material original era una de las primeras novelas de Luigi Pirandello, cuya obra teatral “Seis personajes en busca de autor” se había convertido en la sensación de París con su propio ataque a las convenciones teatrales. El protagonista de la novela de Pirandello, un intelectual provinciano empobrecido que aprovecha una falsa noticia sobre su suicidio para escapar de su despreciativa esposa y su codiciosa suegra, es uno de los primeros héroes del modernismo literario en experimentar una crisis de identidad. Libre para ser quien quiera (gracias a una milagrosa racha de suerte en Montecarlo), se encuentra inconscientemente recreando su anterior situación, al trasladarse a Roma y caer bajo la influencia de una hermosa joven y su avaro padre. En el papel de *Mathias Pascal* está Ivan Mozzhukhin, o Mosjoukine, como se le conocía en Francia y aparece en los créditos de esta edición, un exiliado ruso blanco cuyo perfil de halcón y mirada

penetrante lo habían convertido en una de las principales estrellas de cine de Europa. Aunque dotado de un magnetismo sexual que algunos críticos contemporáneos comparaban con el de Valentino, Mozzhukhin tenía importantes méritos artísticos propios. En Francia fundó su propia productora, La Société de Films Albatros, y escribió los guiones de varias de sus producciones, entre las que destaca la muy estilizada **Brasier Ardent** (1923), que también dirigió.

L'Herbier se especializó en denuncias radicales de la decadencia social, preferiblemente ambientadas en impresionantes decorados de estilo Art Moderne, como **La inhumana**, de 1924, con decorados diseñados, entre otros, por el artista Fernand L  ger y el arquitecto Robert Mallet-Stevens. Inusualmente, tanto para L'Herbier como para Mozzhukhin, **EL DIFUNTO MATH  IAS PASCAL** es esencialmente una comedia, con un final más optimista que el que proporcionó Pirandello. En lugar de arder en silencio, Mozzhukhin refrena su carisma para ofrecer una interpretación eficaz y desventajada, aunque su mirada hipnótica permanece siempre en reserva, un poco como Buster Keaton canalizando a Bela Lugosi. Los decorados monumentales siguen ahí, pero, tal y como los diseñaron Alberto Cavalcanti y Lazare Meerson, ahora cuentan con elementos más realistas -la biblioteca municipal abandonada, donde trabaja *Mathias*, ocupa una iglesia en ruinas, donde los ratones corretean entre pilas tambaleantes de libros podridos. El trabajo en el estudio se combina a la perfección con las grabaciones en exteriores en la Toscana, Roma y Montecarlo. Y resulta un poco sorprendente encontrarse con el casino real cuando uno se ha acostumbrado a su representación en los estudios de Hollywood. También sorprende la presencia de la actriz estadounidense Lois Moran, en el papel de la mujer que encanta a *Mathias* en Roma. Con su belleza clara y sus ojos azules, es fácil imaginar lo que F. Scott Fitzgerald debió ver en ella. Se dice que ambos fueron amantes por aquella época, y Fitzgerald la convirtió más tarde en el modelo para *Rosemary Hoyt*, la actriz víctima de "Suave es la noche". Si bien muchas influencias culturales fluyeron hacia **EL DIFUNTO MATHIAS PASCAL** al menos una fluyó también en sentido contrario (...). **EL DIFUNTO MATHIAS PASCAL** es una

película de gran virtuosismo, que pasa con ligereza del *Kammerspiel* rural a la fantasía burlesca, con una incursión en la comedia «expresionista» de costumbres; al mismo tiempo (...)

Texto (extractos):

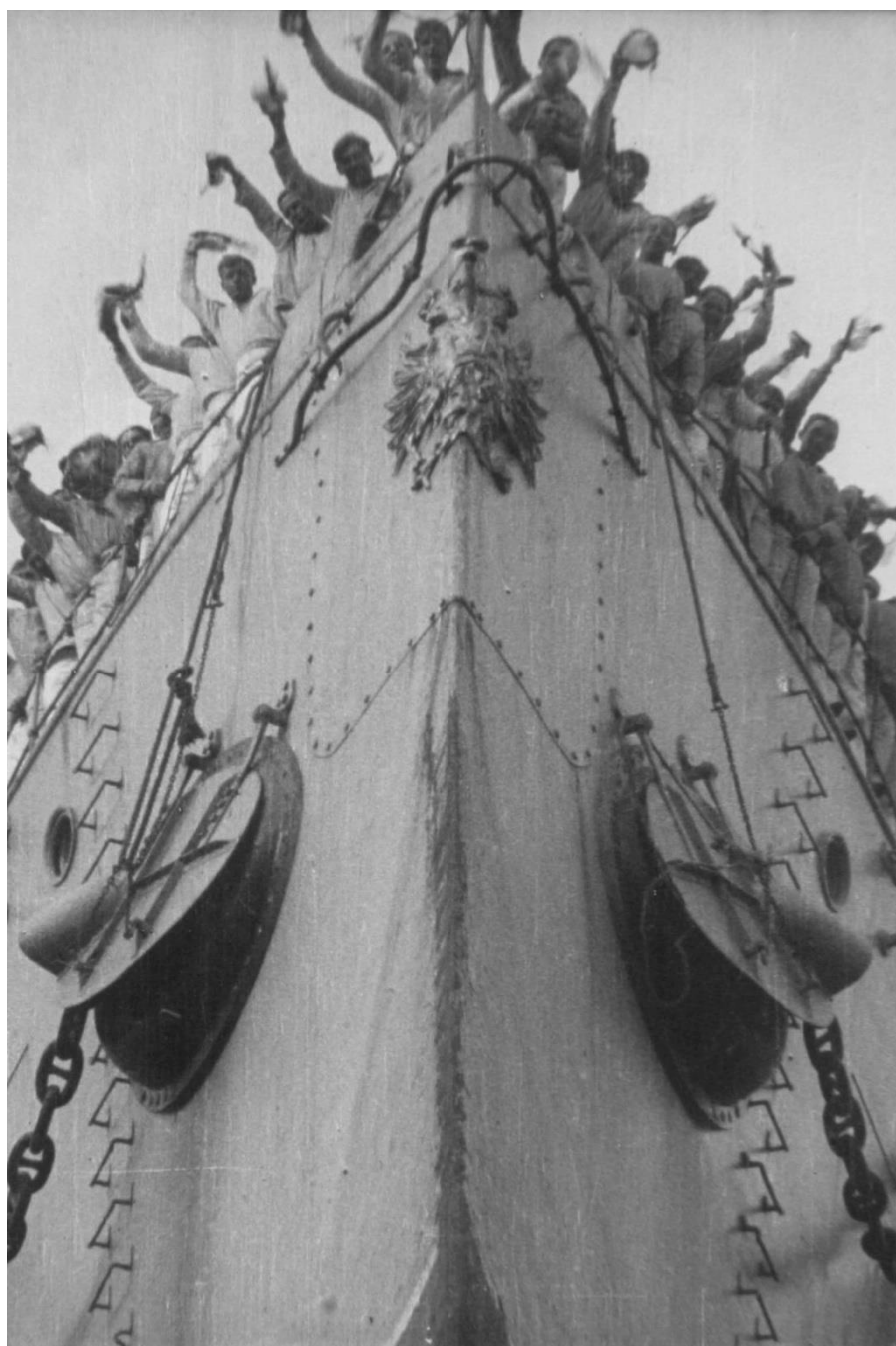
Noël Burch, **Marcel L'Herbier**, Cinéma d'aujourd'hui – Seghers, 1973

Timothy Brock sobre su música para la restauración de la película en 2009.

*“En la mayoría de las bandas sonoras de películas mudas, hay una serie de materiales temáticos musicales que, a través del proceso de desarrollo de los personajes, florecen (o se marchitan) a lo largo de la película. Los compositores tienden a desarrollar esos pasajes de manera tradicional, mediante la exploración melódica y rítmica. Sin embargo, con **EL DIFUNTO MATHIAS PASCAL** se requería un tratamiento mucho más profundo, ya que la banda sonora, a lo largo de casi tres horas, ve pasar dos vidas, camina constantemente por la delgada línea que separa las diversas formas de histeria (y géneros) y se basa en gran medida en matices narrativos, visuales y expresivos. En conjunto, la complejidad y modernidad de la película requerían un enfoque musical especialmente cuidadoso. La voz germinal de esta partitura es el clavicémbalo, que utilicé como punto de reflexión para Pascal, mientras que todo el material musical pasa por las manos del intérprete en un momento u otro. Sin embargo, ningún tema se escucha dos veces de la misma manera, ya que cambia y se transforma según el estado de ánimo de Pascal y la forma en que le afectan ciertos acontecimientos. Aunque la partitura no es abiertamente italiana en su forma, sí que se arraiga firmemente en este terreno, como se evidencia en la “tarantela” inicial. Como compositor en tierra extranjera, uno no puede permanecer indiferente ante su entorno, sino que espera mantener un sentido de dónde ha estado. Si bien la música, en términos de Pirandello, no podía ser otra cosa que italiana, es la combinación con L'Herbier lo que la hace ilimitada”.*







Lunes 20

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL ACORAZADO POTESKIN • 1925 • URSS • 72'



Título Original.- Bronenosets Potemkin. **Dirección.-** Serguei M. Eisenstein. **Guión.-** Nina Agadzhanova, Grigori Aleksandrov & Serguei M. Eisenstein. **Intertítulos.-** Nikolay Aseev & Sergey Tretyakov. **Fotografía.-** Eduard Tisse & Vladimir Popov (1.37:1 – B/N & Coloreados). **Montaje.-** Serguei M. Eisenstein & Grigoriy Aleksandrov. **Dirección artística.-** Vasiliy Rakhals. **Música.-** (original 1925) Edmund Meisel. **Productor.-** Yakov Bliokh. **Producción.-** Mosfilm. **Intérpretes.-** Aleksandr Antonov (Vakulinchuk), Vladimir Barskiy (comandante Golikov), Grigori Aleksandrov (Giliarovsky), Ivan Bobrov (marinero azotado), Mikhail Gomorov (marinero militante), Aleksandr Levshin (contramaestre), Nina Poltavtseva (mujer con lentes),

Konstantin Feldman (estudiante), Prokhorenko (madre con niño herido), A. Glauberman (niño herido), Beatrice Vitoldi (mujer con carrito). **Estreno.-** (URSS) diciembre 1925 / (Alemania) abril 1926 / (Francia) noviembre 1926 / (EE.UU.) diciembre 1926 / (España) enero 1931.

intertítulos en ruso con subtítulos en español

Proyección presentada por el escritor Vicente Monroy

Película nº 3 de la filmografía de Serguei M. Eisenstein (de 28 como director)

Música de sala:

“Sinfonía no 11, op. 103 (The Year 1905)” (1957)

Dmitri Shostakovich



*“(…) Aplausos como el crepitar de disparos de rifles resuenan en los corredores semicirculares del teatro Bolshoi. Estoy en el corredor, no solo nervioso por el destino de **POTEMKIN**, sino también por su... saliva. Porque en verdad su último rollo giraba sobre saliva. Subiendo cada vez más, de la platea al guardarropa, del entrepiso a la galería, empujado hacia arriba por el crecimiento de la excitación, bebo voraz y ansiosamente hasta el último sonido de los aplausos. Y entonces, como un trueno, estalla de todo el público. Uno es la escena de la bandera roja. Dos, la de los cañones del “Potemkin” que disparan contra la sede de los generales en respuesta a la matanza de Odesa. Sigo vagando por los desiertos corredores concéntricos. Ni un alma. Hasta los acomodadores han entrado, cosa muy poco común: aquí, en el Teatro Estatal Académico Bolshoi, por primera vez en su historia hay la exhibición de una película. Y ahora vendrá el tercer estallido de aplausos, cuando el “Potemkin” pasa a través de la escuadra del almirante ‘enarbolando la victoriosa bandera de la libertad’. De pronto estoy cubierto de un sudor frío. Todas las demás sensaciones dejan de existir. ¡Saliva! ¡Dios mío! ¡Saliva! ¡Saliva!*

En la prisa de último momento en la sala de cortes nos habíamos olvidado de empalmar el último rollo. La secuencia de la reunión de la escuadra estaba compuesta de cortes muy breves. Para

tener la seguridad de que no se perderían ni se mezclarían, los pegué lamiéndolos con la lengua, y entregué el rollo al ayudante para empalmarla. Después eché una mirada a la primera versión. La despegué. Miré la segunda. Despegué también ésa, y la cambié. De pronto recuerdo que mi ayudante no tuvo tiempo de empalmar la versión final. Y ahora la sacan de la lata y la colocan para proyectarla. No se ha remplazado la saliva por pegamento de película. ¡Sí - me doy cuenta por la música- , ya empezó el último rollo! ¿Cómo puedo impedir el desastre? En total confusión, corro por los pasillos semicirculares y bajo en espiral por las escaleras de caracol, poseído por un único deseo, el de enterrarme en el sótano, en la tierra, en la nada.

¡La ruptura se producirá en cualquier momento! Trozos de película saldrán volando del proyector. El final del film quedará ahogado, asesinado. ¡Pero entonces... increíble...un milagro! En la sala de corte no dábamos crédito a lo que veíamos: entre nuestras manos los breves cortes se separaban sin el menor esfuerzo, y sin embargo una fuerza mágica los mantenía unidos mientras pasaban por el proyector. (....)

*(...) El estreno de **POTEMKIN** en Berlín. La película se exhibió en un teatrillo de la Friedrichstrasse. (...) La película pasa de la Friedrichstrasse al centro mismo de la ciudad, a la Kurfurstendamm. Multitudes. Largas filas. ¡Se agotan las entradas! Ahora no nos exhiben en un solo teatrosino en doce. Y los periódicos trompetean: ‘Esa mañana despertó...’. (...) Telegramas. Telegramas. Telegramas. Y después llega el éxito en Norteamérica. Y de nuevo: ‘Esa mañana despertó... famoso’. ¡Qué emoción, la de despertar famoso!*

*Y después, a cosechar los frutos de la fama: ser invitado a Buenos Aires para una serie de conferencias. Ser reconocido de pronto en las minas de plata de la Sierra Madre, donde la película fue exhibida ante los obreros mexicanos. Ser abrazado por gente desconocida, maravillosa, en el distrito obrero de Lieja, donde exhibieron el film en secreto. Escuchar el relato de Álvarez del Vayo, de cómo, en la época de la monarquía, él mismo introdujo en España una copia de **POTEMKIN** para exhibirla en Madrid. ¡Enterarme de*

repente, en un café parisiense, donde comparto una mesita de mármol con dos estudiantes de la Sorbona, de piel morena, orientales, que 'su apellido es muy conocido para nosotros, en...Java!' O, al salir de un llamativo hotelucho del camino, recibir un cálido apretón de manos de un camarero negro, en reconocimiento de lo que uno ha hecho en sus películas. Y cuando uno llega a un campo de tenis, Chaplin lo saluda con: 'acabo de volver a ver **POTEMKIN**, ¿sabe?, en cinco años no envejeció nada. ¡Sigue siendo la misma!'. Y todo eso como resultado de...¡tres meses de trabajo en la película. Incluidas dos semanas de montaje!) (...)

Sin engrimiento, puedo decir que muchos millones de personas han visto **POTEMKIN**. Las más variadas nacionalidades, razas y partes del mundo. Muchos, sin duda, sintieron un nudo en la garganta durante la escena del duelo ante el cadáver de Vakulínchuk. Pero es probable que ninguno de tantos haya visto o recordado un minúsculo trozo de montaje de unos pocos cuadros de largo de la misma escena. En realidad no es en esa escena, sino en aquella en la cual el duelo se convierte en cólera, y la furia de la gente estalla como una reunión de protesta alrededor de las tiendas.

En arte un estallido, y en especial un apasionado estallido de sentimientos, se construye según la misma fórmula que un estallido en el campo de las sustancias explosivas. En una época estudié el tema de minas terrestres en la Escuela para Subtenientes. En ese caso, como en éste, al principio actúa una fuerza creciente que comprime (¡aunque, por supuesto, los medios concretos y la situación general son muy distintos!). Después estalla el marco de contención. Y la sacudida dispersa una infinidad de fragmentos.

Resulta interesante advertir que el efecto no se logra si no se inserta una indispensable pieza de 'acento' que se disgrega y 'guía hacia afuera' la explosión entre la compresión y el encuadre mismo. En una explosión real, ese papel lo desempeña la cápsula del detonador, tan indispensable en la parte posterior de un cartucho de rifle como en un taco de algodón-pólvora colocado bajo la viga de un puente. En **POTEMKIN** hay piezas como ésa por todas partes. Al principio de la 'escalinata de Odesa' está en el gran título insertado,



con la palabra ‘¡SÚBITAMENTE!’ seguida por el movimiento de una cabeza en tres tamaños, editada con tres cortos trozos unidos. Esto crea una nueva impresión de que el silencio ha sido quebrado por una salva de disparos de rifles. (¡La película es muda, y ése es otro de los medios silenciosos de lograr un efecto, como reemplazo de la primera salva, que, por decirlo así, ‘se escucha fuera del encuadre’!) El estallido del pathos final de la ‘escalinata de Odesa’ se produce durante el vuelo de una bala de cañón, en el cual la primera explosión actúa como ‘detonador’ de la percepción, antes de destrozar los barrotes y columnas de la abandonada casa de campo de Málaia Fontanka, que encarna la segunda y última explosión. (Entre las dos, los leones se ponen de pie de un salto...).

Hay un ‘acento’ similar en el paso del duelo en la costa a la furia de los marineros que corren por el puente del acorazado a una reunión. Un trozo pequeño, ni siquiera perceptible, sin duda, como objeto, sino solo como un acento puramente dinámico, un simple floreo de una toma, que no permite siquiera que uno vea lo que ocurre

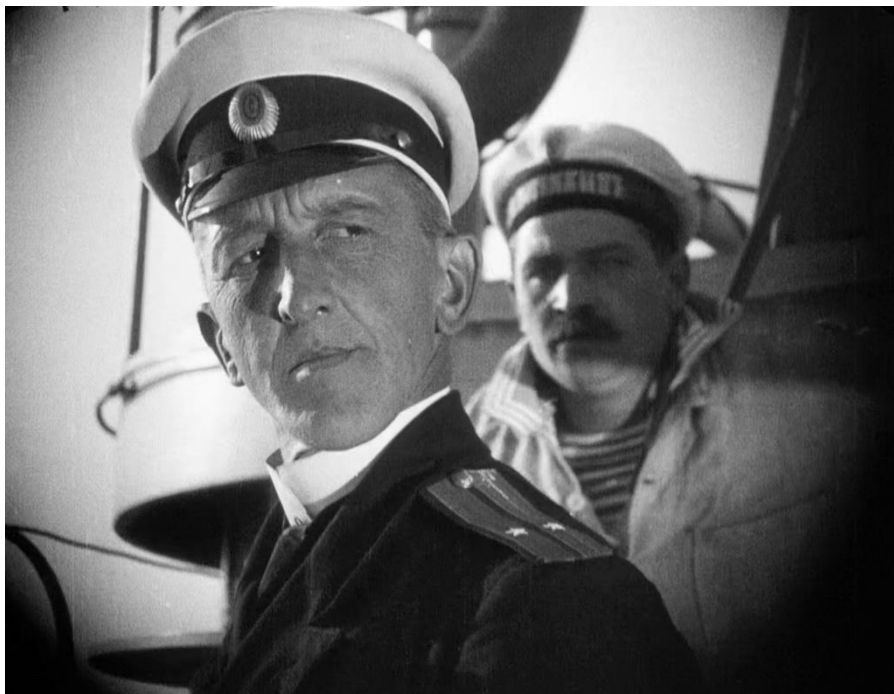
allí. Pero esto es lo que sucede. En ese trozo, un joven se rasga la camisa y la abre en un paroxismo de furia. Ese trozo, como acento culminante, está ubicado en el lugar necesario entre el estudiante colérico y los puños levantados que ya se agitan en el aire. La ira de la gente en la playa ‘estalla’ en la furia de la reunión de los marineros en cubierta y... ¡ahora se iza la bandera roja sobre el Potemkin!’ (...).

Texto (extractos):

Serguei M. Eisenstein, **Memorias inmorales**,

Torres de papel, 2014





(...) **EL ACORAZADO POTESKIN** fue un encargo del gobierno soviético para conmemorar el vigésimo aniversario de la primera revolución rusa de 1905. En esta fecha, el ejército zarista abrió fuego contra un grupo de manifestantes en San Petersburgo, lo que provocó una oleada de huelgas e insurrecciones por todo el país. Una de estas manifestaciones de protesta fue el motín de los marineros del “Potemkin”. Pero la película, que en un principio debía titularse “El año 1905”, no se limitaba a narrar la sublevación del navío, sino que debía incluir también otras acciones revolucionarias. Y con este propósito se inició el rodaje en Moscú, Leningrado y Kronstadt. Fue la premura de tiempo, puesto que la realización comenzó en julio de 1925 y la película debía estrenarse en diciembre del mismo año, y algunas dificultades climatológicas, lo que impulsaron a Eisenstein durante su estancia en Odesa a cambiar el guión y centrarse únicamente en este hecho, ampliándolo y transformándolo en “modelo” de las diversas sublevaciones acaecidas en la nación. Finalmente, y tal como



estaba previsto, la primera proyección del film tuvo lugar en el teatro Bolschoi de Moscú el 21 de diciembre de 1925.

Su posterior difusión, a comienzos del año siguiente, constituyó un gran éxito y muy pronto su fama traspasó las fronteras, por lo que pronto se estrenó también en Londres, París y Berlín. En algunos países, sin embargo, tuvo problemas de censura tanto por la contundencia de sus imágenes como por la radicalidad de su mensaje. En Francia se estrenó en 1926 pero estuvo prohibido más tarde hasta 1952. Y, en Alemania, después de ser rechazada por “*poner en peligro el orden público y la seguridad*”, se autorizó su difusión con una copia “aligerada” en cuya confección participó, paradójicamente, el propio director.

Las muy diversas vicisitudes que el film ha sufrido han propiciado la aparición de versiones diferentes, todas parecidas pero sin que haya dos de iguales, según la observación del crítico francés Barthélémy Amengual. La restaurada por la Deutsche Kinemathek y



el Museum für Film und Fernsehen es una excelente copia que recupera algunos planos perdidos, estabiliza la imagen con gran nitidez e incorpora la partitura musical de Edmund Meisel. Asimismo, esta versión restituye la cita inicial de Trotski con que da comienzo el film, pronto sustituida, con la caída en desgracia del personaje, por una de Lenin, y muestra la bandera del navío coloreada a mano en rojo, tal como se había visto en algunas copias iniciales (de hecho, la bandera del film era blanca, porque con el rojo pasado a blanco y negro hubiera aparecido como negra).

Con el tiempo, **EL ACORAZADO POTESKIN** ha tenido diversos acompañamientos musicales. En 1925, con motivo de su estreno, Eisenstein eligió temas de Bach. El mismo año, Meisel compuso para su estreno en Alemania la banda sonora que ahora puede escucharse, y que en aquel momento se sincronizaba con discos independientes de la proyección. Posteriormente, en 1950, fue sonorizado en la Unión Soviética con una partitura de Nicolai Triu-



-chovo. Y más tarde, en 1976, con motivo de una nueva restauración, se acompañó con temas de Dmitri Shostakovich. En todos los casos, hubo que adaptar la música al cambio de velocidad de la cinta, que fue rodada a 16 imágenes por segundo y hoy se proyecta a 24; para que la velocidad de las imágenes no se altere debe duplicarse uno de cada dos fotogramas, procedimiento habitual en la restauración del cine mudo.

Las olas que rompen impetuosas e irrefrenables en el malecón de Odesa marcan el carácter de las imágenes que seguirán a continuación. **EL ACORAZADO POTESKIN** es un canto a la revolución ejemplificado en la rebelión popular que protagonizan juntos marineros y ciudadanos, tanto obreros como burgueses, contra la injusticia y el abuso de los representantes de la tiranía del zar. La película se articula en cinco capítulos -siguiendo el esquema, según el director, de las tragedias griegas-, que a grandes trazos describen la humillante situación de los marineros, su rebelión, la solidaridad de la población y su consiguiente matanza, y la adhesión de la escuadra real con los sublevados. ¿Cuál es la grandeza del film? Sin duda, la audacia, el dinamismo y la creatividad con que el director muestra



unos hechos que en manos de cualquier otro no habrían pasado del panfleto².

Eisenstein combina con maestría múltiples planos (unos 1.300 para una duración de 70 minutos), desde los más diversos ángulos, para crear un incontenible torrente de imágenes que “estallan” más que se suceden unas a otras. La historia se desarrolla como un falso documental sin unos protagonistas concretos, usual recurso narrativo para captar la atención del espectador que, como es sabido, suele identificarse con las peripecias que sufren los héroes de la pantalla. Siguiendo un esquema similar al de una partitura, la acción de **EL ACORAZADO POTESKIN** posee una clara musicalidad que alterna momentos de calma con otros de tensión, unidos por emotivos crescendos dramáticos que culminan en grandes estallidos de violen-

² Al igual que buena parte del cine soviético mudo, el film responde a los cánones del panfleto político, que el director asume y trasciende gracias a su talento. Cabe observar que Eisenstein se inventó dos situaciones que nunca se produjeron: la de los marineros tapados por la lona cuando van a ser fusilados, y la famosa matanza de la escalinata, que tampoco tuvo lugar aunque sí hubo enfrentamientos en otros puntos de la ciudad. Por otra parte, algunos historiadores afirman que la verdadera historia acabó en fracaso. La marina real dejó pasar a la tripulación del “Potemkin”, pero ésta, después de varios días de navegación, acabó sus provisiones y se entregó a las autoridades rumanas.



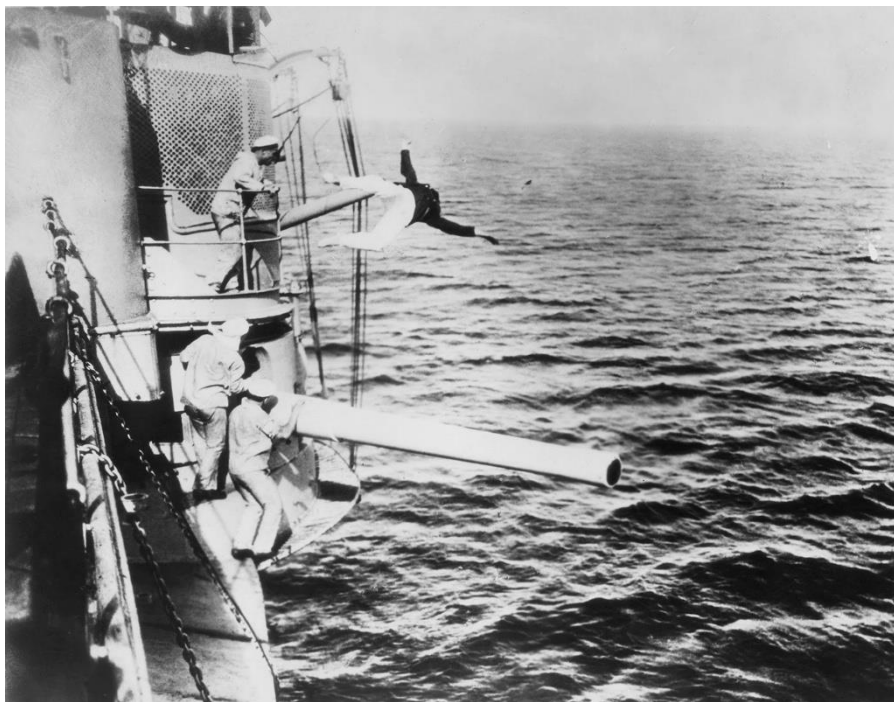
-cia. La estructura musical del cine de Eisenstein alcanzó su culminación con **Alexander Nevski**, en el que Prokofiev compuso una banda sonora basada en la exacta equivalencia entre el ritmo de la partitura y el de las imágenes.

Hijo de un ingeniero alemán de origen judío, Sergei M. Eisenstein (1898-1948) cursó estudios de Ingeniería y Bellas Artes, y había sido profesor de dibujo y decoración en un *proletkult* (centro de cultura proletaria), antes de debutar como director de una compañía teatral del estado. Estos conocimientos se ponen de manifiesto en sus composiciones visuales, que alternan diferentes puntos de vista con el movimiento de la cámara y el desplazamiento de los figurantes, lo que acaba por crear unas imágenes muy próximas a los postulados de los pintores futuristas cuando intentan expresar en sus lienzos el impulso de la velocidad o los rayos de la luz. En este aspecto, sería injusto no destacar como uno de los mejores logros del film la espléndida fotografía de Eduard Tissé, colaborador y amigo del director, además



de operador permanente en toda la filmografía. Otro nombre a tener en cuenta es el de Grigori Alexandrov, su guionista habitual, que aquí interviene como ayudante dirección a la vez que interpreta el papel de segundo oficial del navío.

Como es sabido, un factor primordial en el cine de Eisenstein es el montaje. Sus teorías sobre el “montaje de atracciones” fueron ampliamente desarrolladas en sus múltiples escritos. Para él, el montaje constituye la base misma del lenguaje cinematográfico y su principal razón de ser. La famosa secuencia de la escalinata de Odesa, con las fuerzas zaristas barriendo a sangre y fuego la espontánea y caótica revuelta popular, son un buen ejemplo de ello: los soldados avanzan en línea recta disparando sus fusiles al unísono, como si se tratara de una máquina de exterminio, mientras los ciudadanos huyen despavoridos, tropiezan y caen. El director hace evidente el horror de la población mostrando primeros planos de las víctimas e intercalando



breves apuntes dramáticos -toda la secuencia dura unos seis minutos, aunque dé la impresión de ser más larga, con 170 planos diferentes: planos cortos para los ciudadanos que sufren la represión, y generales para los opresores- como la del hombre sin piernas que salta como puede por las escaleras, la madre que se enfrenta a los soldados llevando a su hijo muerto en brazos, la mujer que recibe un impacto en el ojo, y, muy especialmente, la de otra madre que cae víctima de los disparos, mientras su hijo, dentro de un cochecito, baja sin control por las escaleras. Posiblemente, ésta sea la imagen más popular del cine de Eisenstein, y también la que ha sido objeto de mayor número de “homenajes” por parte de cineastas de todas las épocas y latitudes - como en **Enviado especial** de Alfred Hitchcock, **La fortaleza escondida** de Akira Kurosawa, la serie **Los Simpson** y la más famosa de todas, en **Los intocables de Eliot Ness** de Brian De Palma-.

Sumando la épica a la lírica, dos elementos de entrada antitéticos, Eisenstein consigue extraer poesía de la violencia más desgarradora. Las imágenes de **EL ACORAZADO POTESKIN** forman parte de la memoria de cualquier espectador que haya visto el film. Louis Aragon definió la cinta como “*el film más bello jamás visto*”. Y, a lo largo de sus 100 años de existencia, la película ha merecido toda clase de elogios y reconocimientos. Pero ello no debe hacernos olvidar que en su momento se trataba de una obra polémica, atrevida e innovadora. Su condición de “clásico” puede ocultar actualmente su extraordinaria audacia visual y narrativa. En esta ocasión sí puede afirmarse que se trata de un título que marca un antes y un después en la Historia del Cine (...).

(...) Estrenada en España en tiempos de la República con el título de “El crucero Potemkin”, la película de Eisenstein desapareció de nuestras pantallas durante la larga noche del franquismo, para reaparecer en 1977 en salas especiales. Durante los ominosos años de la dictadura circularon sin embargo algunas copias clandestinas. En la universidad de Barcelona, el profesor Miquel Porter, pionero en la introducción del cine como asignatura universitaria, guardaba una de ellas, así como de otros títulos clave del cine mudo. Gracias a estas copias, un pequeño grupo de privilegiados tuvimos la oportunidad de conocer una parte fundamental de la historia del cine obtusamente negada por las autoridades gubernamentales (...).

Texto (extractos):

Rafel Miret, “El acorazado Potemkin: un canto a la revolución”,
en sección “Flashback”, Dirigido por, noviembre 2007



(...) La película preferida de directores como Charles Chaplin y Billy Wilder, **EL ACORAZADO POTEMKIN** forma parte de la historia del cine y así lo atestiguan las absurdas listas que van saliendo sobre las “mejores” películas de la historia. En el siglo de su estreno en Moscú, aún fascina cómo el director ruso, en su segunda película, ya incluía planos para ir viendo los pasos de la tripulación andando por la cubierta del barco, efectos visuales de los marineros colgando del palo mayor, planos generales estéticamente buscados, como el de los barcos echándose a la mar, que vemos a través de las columnas de piedra de una barandilla, la transición a través de un paraguas que tapa el objetivo de la cámara, por no hablar de la bandera roja del acorazado, que se coloreó posteriormente, o su secuencia más icónica, la de la escaleras de Odesa, no incluida en el guion original y que fue pensada durante el rodaje del film. (...)

(...) En su estreno en cines de Moscú el 19 de enero de 1926, tuvo 300.000 espectadores en tres semanas, pasando por las dos

versiones supervisadas por Eisenstein. Debido a la censura alemana, el film se prohibió en Berlín, al considerar que ponía en peligro el orden público y la seguridad. La parte más censurada fue la secuencia de las escaleras de Odesa, con catorce condiciones, la mayoría por planos con acciones violentas, en total 430 metros de película. Poco después, con la ayuda del director de cine, Phil Jutzi, aconsejado por el mismo Eisenstein, que se desplazó hasta allí para supervisarlo, pudo estrenarse; una ‘premiere’ alemana a la que, por cierto, no dejaron asistir a su director.

(...) El guion fue escrito inicialmente por Nina Agadzhanova, contratada para escribir un tratamiento para conmemorar el 20 aniversario de la revolución rusa de 1905, que después desarrollaría junto al mismo Eisenstein. Al parecer, la guionista y revolucionaria quería poner menos ficción y más realidad, pero el director quería tomarse bastantes libertades creativas... y así lo hizo: el barco utilizado, (siempre varado) no era el “Potemkin”, y la famosa secuencia de las escaleras de Odesa nunca sucedió (...).

Texto (extractos):

Marc Fabregas, “El acorazado Potemkin”,
en sección “Home Cinema”, Dirigido por, noviembre 2021



(...) La última sesión del CINECLUB ESPAÑOL se celebró el 9 de mayo de 1931, en los albores del régimen republicano, y tuvo lugar en el Cine Palacio de la Prensa. Su plato fuerte era la presentación de la aclamada cinta soviética **EL ACORAZADO POTEMKIN** lo que permitía medir la permisividad política de las nuevas autoridades, pero su proyección fue precedida por tres cintas muy diversas (...).

(...) En 1981 Luis Gómez Mesa recordó que la proyección de **EL ACORAZADO POTEMKIN** fue autorizada en aquella ocasión tras las gestiones de Giménez Caballero y sus colaboradores con algunas autoridades, entre ellas el ministro de Instrucción Pública Marcelino Domingo, aunque, como veremos, había sido exhibido ya en noviembre del año anterior en la primera sesión del Studio Cinaes de Barcelona. Era por entonces **EL ACORAZADO POTEMKIN** el título más emblemático del cine revolucionario soviético. Había sido producido para conmemorar el vigésimo aniversario de las revueltas



populares de 1905, que preludiaron la revolución de 1917. Eisenstein y la guionista Nina Agadzhánova elaboraron primero un vasto guion, que constituía un retablo general de todos los sucesos insurreccionales de aquellos días, pero luego decidieron ceñirse a un único episodio, a la sublevación de la marinería del acorazado “Príncipe Potemkin” en junio de 1905. El film se estructuró en cinco actos, como las tragedias clásicas, y se rodó en el buque gemelo “Los doce apóstoles” y en localizaciones auténticas. Pero se falsearon o camuflaron algunos datos históricos. La famosa matanza de la población en las escalinatas de Odesa, la escena más celebrada del film, nunca tuvo lugar, aunque sintetizó eficazmente en un acto único diversos episodios de represión de la población civil. Y la historia del barco concluyó con su refugio en el puerto rumano de Constanza y con su posterior-entrega a las autoridades zaristas. Por eso Jean Cocteau citaría pertinentemente a



propósito de este film la frase de Goethe *“lo contrario de la realidad para obtener el colmo de la verdad”*.

EL ACORAZADO POTESKIN es recordado, sobre todo, como un modelo ejemplar de cine de masas, con protagonista colectivo y sin actores profesionales, a pesar del episodio de la muerte del marinero Vakulínchuk, el líder insurreccional de la tripulación, que actúa como detonante de la tragedia cora y también es justamente admirado por su virtuosa utilización del montaje, que culmina en un ejercicio de maestría en la escena de la represión de la población en la escalinata de Odesa, cuya duración dilató Eisenstein artificialmente hasta casi seis minutos, pese a que la escalinata tiene solo 194 peldaños, para tensar y potenciar así su dramatismo extremo.

Estrenado en Moscú el 21 de diciembre de 1925, **EL ACORAZADO POTESKIN** fue exportado primero a Alemania, en donde fue prohibido y autorizado luego con cortes en julio de 1926. Su presentación berlinesa supuso una verdadera conmoción. Bertolt Brecht le dedicó un poema y Lion Feuchtwanger consagró un capítulo de su novela “Erfolg”, de 1930, a describir el impacto producido por



su estreno, aunque convirtió su título en “El acorazado Orlov”. En noviembre el film se estrenó en París con la misma expectación y en la última página del octavo número de “La Révolution Surréaliste” se añadió, al final del texto, una inscripción con gruesas letras que decía: **“EL ACORAZADO POTESKIN ¡Vivan los Soviets!”**. Luis Buñuel, que vio la película en esta ocasión, evocó sus efectos en sus memorias, recordando *“la emoción que nos embargó (...). Al salir -en una calle en la parte de Alesia- estábamos dispuestos a levantar barricadas y la policía tuvo que intervenir. Durante mucho tiempo he dicho que este film me parecía el más bello de la historia del cine”*. Léon Moussinac escribió entonces que jamás un film *“había alcanzado tal dinamismo, ni había revelado una verdad tan patética. De esta obra maestra puede decirse que es la primera forma épica realizada por el cine. Porque exhala los sentimientos más profundos del hombre y su grandeza moral más absoluta en el orden revolucionario”*. Y lo calificaba como *“desquite del primer cine obrero sobre un cine bur-*



-gués que no ha sabido más que entretener la apatía de las multitudes y su gusto por lo mediocre”.

Y, en un registro distinto, Germaine Dulac apostilló: **“EL ACORAZADO POTEMKIN** *no es una historia, sino la historia hecha sensible, transformada en una página de epopeya visual, un hecho tras el que rugen tumultuosamente los impulsos humanos y místicos de todo un pueblo, el alma de una multitud que se subleva y quiere vivir”.* El impacto admirativo fue tan grande, que hasta Goebbels, en un discurso a los profesionales del cine nazi en febrero de 1934, les pediría un **“POTEMKIN”** para su régimen.

Como antes dijimos, Barcelona, que se había convertido en noviembre de 1929 en la puerta de entrada del cine soviético en la península, fue también la primera ciudad española en que se proyectó **EL ACORAZADO POTEMKIN**. Tuvo lugar el acto el 7 de noviembre de 1930 en la primera sesión del Studio Cinaes, celebrada en el Cine Lido (antes Pathé Cinema), en una velada en que se exhibieron también **Les mysteres du Chateau de Dé** (1929), de Man Ray, y



el documental **Microscopia**, de la productora estatal italiana LUCE. El cronista Jordi Torras evocó así retrospectivamente la sesión: *“Lleno absoluto del local. Se comentó que incluso con público sentado en los pasillos. Mi padre solía contarme que aquella noche con su grupo de amigos y familiares del Distrito IV (hoy Quadrat d’Or) estaban decididos a asistir a la sesión vestidos de esmoquin. Y es que entonces Rusia estaba de moda en el mundo artístico, intelectual, político y social”*. A raíz de esta proyección **EL ACORAZADO POTEMKIN** fue glosado con entusiasmo por Josep Palau en “Mirador”, elogiando su *“fuerza avasalladora e inquietante que pretende irradiar su impulso de la pantalla a la sociedad”*. Y añadió: *“Este arte de Eisenstein tiene algo de primitivo y de bárbaro y no ama las sutilezas ni los sentimientos complicados, se mueve en la región de los instintos primarios y con preferencia en sus manifestaciones colectivas. (...) El ritmo aquí es soberano; es el éxito del film y de él saca su fuerza irresistible, no precisamente de las imágenes por conseguidas que estén, sino de las relaciones que las imágenes mantienen unas con otras”*. Aunque, aludiendo a los nutridos aplausos dispensados al film



por el público burgués, Palau cerraba su artículo observando ácidamente que *“los apologistas teorizantes de la violencia y de la revolución resultan a veces la gente más conservadora del mundo”*. Y Mateo Santos concordó en “Popular Film” en que en el episodio de la revolución rusa *“por la forma en que lo ha tratado Eisenstein, se mezclan el realismo más crudo y el lirismo fotográfico más depurado. **El crucero Potemkin** es admirable de composición. El mago ruso ha ordenado en algunas escenas conjuntos formidables, grandes masas rugientes y acorraladas, de vigoroso dramatismo”*.

Con aquel coro de alabanzas discreparía significativamente Salvador Dalí, quien en 1932 escribió a Breton comentando con desdén la popularidad de los films soviéticos, con su idealismo ingenuo, entre la burguesía catalana.

Aunque **EL ACORAZADO POTESKIN** no había llegado todavía a Madrid, no habían faltado en sus publicaciones testimonios de su importancia y calidad artísticas. Jaume Miravittles, que sin duda



vio el film en su exilio político francés que duró hasta 1930, llamó en 1928 la atención hacia este film en las páginas de “La Gaceta Literaria”, escribiendo: “El film **POTEMKIN** es un grito: un grito que hace daño”. Y Carlos Fernández Cuenca había escrito en “Panorama del cinema en Rusia”: “Crudeza, desnudez, simplicidad emocionante: tales son las características sobresalientes de esa obra maestra del séptimo arte que se llama **EL ACORAZADO POTEMKIN**”.

La proyección madrileña de **EL ACORAZADO POTEMKIN** constituyó un gran éxito, aunque no todos los intelectuales de izquierdas de la capital tuvieron la ocasión de admirarlo aquella vez. Tal fue el caso de Rafael Alberti, quien lo vio por vez primera en 1932 en el Cineclub de Brujas, lo que le impulsó a glosar en “El Sol” “la exaltación de la justa violencia y necesaria venganza”.

En su evocación retrospectiva de la proyección del film en el CINECLUB ESPAÑOL, Gómez Mesa recordó: “La película, muy aplaudida -a veces ovacionada- tuvo los efectos temidos por las

esferas oficiales, pese a lo que garantizaban los organizadores. Al salir el público, que llenaba el Palacio de la Prensa, en la propia Plaza del Callao, se formó una manifestación -no autorizada, claro es- vociferante, de gritos revolucionarios, que avanzó por la Gran Vía, con el consiguiente susto de los tranquilos transeúntes, y que se dispersó en la calle de Alcalá, frente al Ministerio de Instrucción Pública. Algunos grupos continuaron hasta la Plaza de Cibeles. ¿Consecuencia de lo sucedido? Incautación de la película y su prohibición definitiva”.

Tal prohibición, si efectivamente se formalizó, no impidió nuevos intentos de proyección de **EL ACORAZADO POTEKIN** en España. Así, en marzo de 1933 “Nuestro Cinema” informaba que se había prohibido la exhibición del film en Sevilla, en una sesión convocada por el Sindicato de Trabajadores del Puerto que reunió casi cinco mil personas. De hecho, **EL ACORAZADO POTEKIN** no circuló libremente por las pantallas españolas hasta el triunfo del Frente Popular en 1936 y se convirtió, para la derecha, en un símbolo revolucionario nefando, al que se atribuyó la chispa de la sublevación de la marinería de guerra contra sus oficiales franquistas en el arsenal de Cartagena en julio de 1936, como todavía recordaba el diario “Madrid” en febrero de 1960, a raíz de una proyección cineclubista del film de Eisenstein.

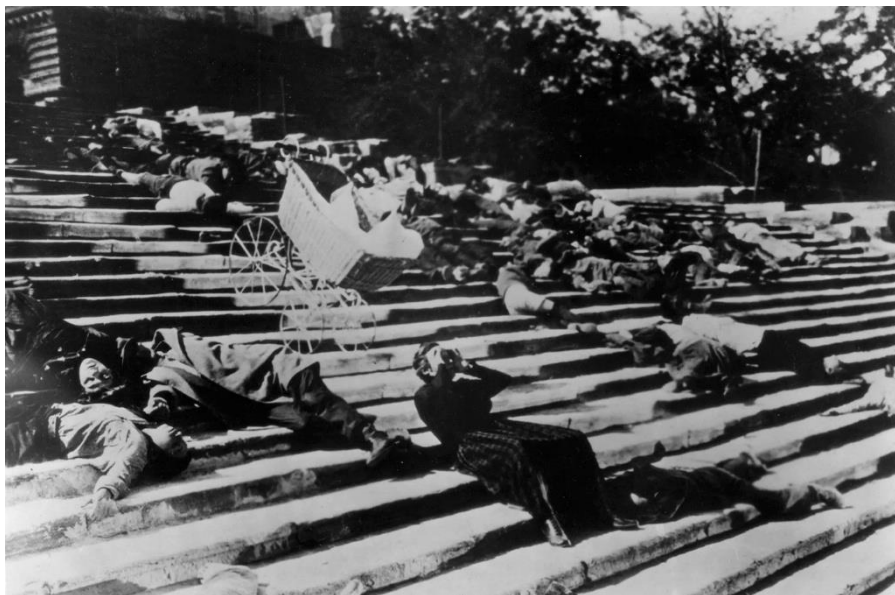
En la reseña de la última sesión del CINECLUB ESPAÑOL en “La Gaceta Literaria”, (...) **EL ACORAZADO POTEKIN** “contagia al espectador su nerviosismo, su exaltación. (...) Y este tono suyo, rápido y combativo, es obra exclusiva de un gran temperamento maestro en el dominio del cinema y sus secretos. (...) Constituye un modelo perfecto. E igualmente en el de la fotografía: limpia y de matices adecuados a la variedad de los planos. Y en el de la interpretación: tan verdadera, tan dentro de sus personajes cuantos intervienen en su desarrollo, que se presencia una realidad y no una ficción con profesionales del Teatro de Arte, de Moscú” (...).

Texto (extractos):

Román Gubern,

Proyector de luna: la Generación del 27 y el cine,

Anagrama, 1999.









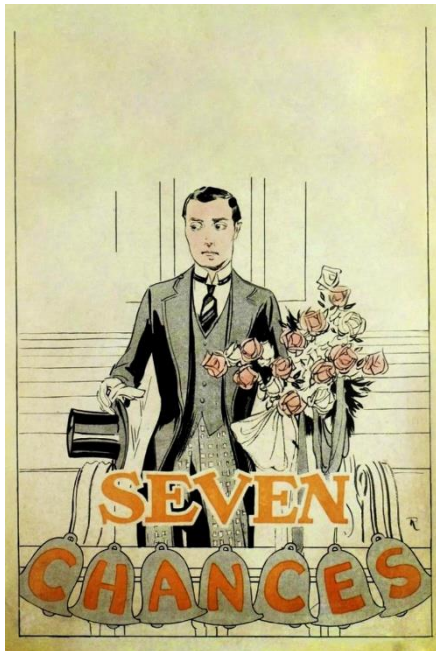
Martes 21

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

SIETE OCASIONES • 1925 • EE.UU. • 58'



Título Original.- Seven chances.

Dirección y Montaje.- Buster

Keaton. **Argumento.-** David Belasco, a partir de la pieza teatral homónima (1916) de Roi Cooper Megrue.

Guion.- Clyde Bruckman, Jean C. Havez y Joseph A. Mitchell.

Fotografía.- Byron Houck & Elgin Lessley (1.33:1 - B/N, tintados y technicolor bicromático).

Director artístico.- Fred Gabourie. **Música.-**

(para esta proyección en 2026) José Ignacio Hernández.

Productor.- Joseph Schenk & Buster Keaton.

Producción.- Buster Keaton Productions para Metro-Goldwyn Production.

Intérpretes.- Buster Keaton (*Jimmy Shannon*), T. Roy Barnes (*su amigo*), Snitz Edwards (*su abogado*), Ruth Dwyer (*Mary Jones*), Frances Raymond (*la madre de Mary*),

Erwin Connelly (*el cura*), Jules Cowles (*el empleado*), Eugenia Gilbert, Doris Deane, Judy King, Hazel Deane, Bartine Burkett, Connie Evans y Pauline Toller (*las siete candidatas*).

Estreno.- (EE.UU.) marzo 1925 / (Francia) octubre 1925 / (España) marzo 1926.

intertítulos en inglés con subtítulos en español

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

Película nº 25 de la filmografía de Buster Keaton (de 39 como director)

Música de sala:

“Jazz/The 20’s” (2013)

Varios autores e intérpretes



(...) Aunque hoy en día está considerada una de sus grandes películas y contiene algunas de las escenas más recordadas de su carrera, Keaton no sentía especial simpatía por **SIETE OCASIONES**. El motivo es que era una de las pocas obras realizadas en su edad de oro cuyo tema no fue escogido por él mismo sino impuesto por su productor Joseph Schenck. En aquella época Keaton, al igual que sus compañeros de profesión Harold Lloyd y Charles Chaplin, gozaba del privilegio de poder producir sus películas de forma totalmente independiente. El estudio le proporcionaba la financiación necesaria para realizar sus films y a partir de ahí Keaton trabajaba por su cuenta con su propio equipo de técnicos y guionistas sin tener que rendir cuentas a nadie. Esta práctica que resulta inaudita en el sistema de estudios de Hollywood venía justificada por un argumento irrefutable: las comedias *slapstick* gozaban de muchísimo éxito en la época, y sus creadores necesitaban realizarlas en unas condiciones muy especiales



que les permitieran improvisar y cuidar los detalles de sus gags. Por ello, el privilegiado Keaton se sintió molesto cuando su productor le comunicó que había comprado los derechos de una obra de teatro para que la adaptara sin pedirle permiso o consejo. Desde el punto de vista de Keaton la obra era floja y, lo peor de todo, se basaba en un tipo de humor totalmente diferente al suyo. Un mal cineasta habría salido del paso como buenamente pudiera con una obra aceptable; un genio como Keaton consiguió sacar de ahí una gran película con una estrategia infalible: ignorar por completo el material de partida y llevar la obra a su terreno.

Buster encarna en esta ocasión a *Jimmy Shannon*, un joven empresario que se encuentra en la bancarrota y al que le llega una noticia sorprendente: un acaudalado familiar ha muerto y le ha dejado en herencia 7 millones de dólares bajo la condición de que esté casado el día que cumpla 27 años a las 7 de la tarde. Desgraciadamente, esa noticia le llega el mismo día de su 27º cumpleaños, por lo que debe



casarse en solo unas horas para conseguir la fortuna que salvaría su negocio.

La primera parte del film es la que bebe directamente de la obra original, narrando los infructuosos intentos por parte de *Jimmy* de encontrar una mujer dispuesta a casarse con él. Es el segmento menos inspirado pero aun así resulta divertido. Aunque ante semejante premisa Keaton no tiene mucho espacio para hacer gala del tipo de humor que se le da mejor, se apaña para crear una secuencia bastante humorística en que persigue a todas las mujeres que ve y se les propone en matrimonio. El humor está simplemente en las diferentes formas como es rechazado o humillado, como su intento infructuoso de declararse en un campo de golf ante la mirada de los jugadores. El mejor instante es seguramente cuando su amigo intercede por él e intenta convencer a una joven de las cualidades de *Jimmy*, pero ésta se cree que el hombre del que está hablando es el anciano abogado. El plano que dedica Keaton entonces al abogado, que no sabe qué está



sucediendo, es uno de los mejores momentos de esta primera parte del film.

Seguidamente, un desesperado *Jimmy* intenta buscar a su futura esposa entre cualquier mujer que encuentra por la calle. El mejor gag de todos es cuando decide proponerse a una bailarina cuyo cartel ve en la calle. Soborna al portero y entra en el teatro, mientras vemos que unos trabajadores apartan una caja que tapaba el nombre de la artista: *Julian Eltinge*. El gag queda algo en el aire visto hoy en día puesto que, aunque su nombre nos sea desconocido para la mayoría, *Julian Eltinge* en la época era un famoso actor que se disfrazaba de mujer, por lo que no hacían falta aclaraciones. Pero aun así la salida de *Jimmy* con el sombrero destrozado y quitando el billete al portero resulta hilarante.

Sin embargo, la secuencia más memorable de la película y gracias a la cual ha pasado a la historia llega cuando Keaton y su equipo de guionistas deciden desviarse por completo de la obra origi-



-nal (que seguía por unos derroteros más típicos) y llevarla al terreno que tan bien conocían del *slapstick*. El socio de *Jimmy* pone un anuncio en el periódico que atrae a cientos de mujeres vestidas de novia para casarse con el futuro millonario. Pero como *Jimmy* descubre que su novia ha accedido a casarse con él, abandona la iglesia para acudir a casa de ella antes de las siete, perseguido por todas las novias furiosas. Este tipo de finales tan espectaculares eran muy habituales en el *slapstick*, y Keaton no se quedaría atrás destacando en ese campo con otras películas como **El rey de los cowboys** (1925) –en que cientos de vacas ocupan una ciudad- o el famoso tornado final de **El Héroe del Río** (1928). Esta memorable y frenética persecución, que ya tenía algunos precedentes en el cine de los orígenes, se convirtió en una de las escenas más emblemáticas del *slapstick* que además hizo las delicias de todos los artistas surrealistas que adoraban el universo tan imprevisible de Keaton. Es en esta secuencia donde podemos ver al mejor Keaton, que exprime al máximo las posibilidades de una premisa tan espectacular con numerosos gags en que de nuevo vuelve a poner a prueba su físico (recordemos que jamás usaba dobles para las secuencias de riesgo).

Una de las costumbres habituales en la época del *slapstick* era exhibir el film ante el público y, posteriormente, realizar cambios

dependiendo de sus reacciones. Esta actitud que hoy en día nos parecería contraproducente por anteponer el criterio del público al del artista era vista como algo normal y lógico: los cómicos del *slapstick* no dejaban de ser artistas de vodevil, y como tales estaban acostumbrados a adaptar sus números a la reacción de la audiencia, de forma que durante una gira iban refinando y mejorando su espectáculo. En el cine eso no era posible, de ahí la necesidad de proyectar la película ante un público mientras el director tomaba nota de la reacción de los asistentes para después efectuar los cambios precisos (otro hecho que demuestra que los grandes del *slapstick* trabajaban el gag casi como una ciencia matemática, midiendo con exactitud la duración y puesta en escena para que fuera lo más divertido posible).

Fue gracias a esa costumbre que Keaton ideó una última escena cómica para **SIETE OCASIONES**. En uno de los pases previos notó que durante la persecución la gente se rio más en cierto momento en que no había ningún gag. Volviendo a mirar la escena descubrió el motivo de la risa: en la escena en que *Jimmy* huía ladera abajo una piedra entró accidentalmente en el plano tras él. Keaton pensó entonces que si una piedra hacía gracia, un desprendimiento de cientos de piedras encantaría al público. Y acertó. Supone el último gran gag de la película.

Vista con perspectiva, **SIETE OCASIONES** no solo es una divertida comedia, sino una muestra de cómo un genio consiguió partir de un material poco apropiado para él y transformarlo para extraer una de las obras más conocidas de su carrera (...).

Texto (extractos):

<https://elgabinetedeldoctormabuse.com>



Jimmy Shannon (interpretado por Buster Keaton) está en apuros. Su empresa financiera de venta de acciones va a la ruina (en una especie de profecía del crack del 29 que ocurriría cuatro años más tarde). De repente, aparece un abogado con el testamento de su abuelo, el cual le deja la fortuna de siete millones de dólares. Con una condición: ha de casarse antes de las siete del día de su veintisiete cumpleaños. ¿Y cuándo es? Durante la trepidante jornada en que transcurre la película, claro está.

Toda la película se basa en esa única premisa, que no es más que una broma pesada. El material para una película muda era mínimo (en el teatro funcionó porque había diálogos, no lo olvidemos). Todo un equipo de guionistas, entre otros el gran Clyde Bruckman, se pone manos a la obra para “estirar” esta trama y hacerla alcanzar al menos una hora de metraje (las pelis mudas duraban mucho menos y se hacían sesiones dobles; recordemos que la televisión aún no existía y estas eran las antiguas “series”).



La primera extensión que se elaboró del argumento en bruto se hizo ya en la presentación de la trama: la noticia no le llega a *Jimmy*/Buster Keaton directamente, sino que él y su socio toman al abogado por un cobrador de facturas y quieren quitárselo de encima. El abogado, insistente, les persigue de mil distintas maneras hasta conseguir transmitirles el golpe de buena suerte en el Country Club, de donde lo expulsan. Entonces son *Jimmy* y su socio quienes van tras él hasta apoderarse del sustancioso testamento. Aunque es cierto que se percibe como un alargamiento o un “postizo” del argumento, la secuencia es divertida y son incontables los cómicos, dentro y fuera del cine, que han bebido de estos gags añadidos para completar sus actuaciones.

Previamente, en un bonito prólogo de cuatro brevísimas escenas rodadas en la cerca de madera a la entrada de la casa de *Mary Jones*, como cuatro estampas, se nos explica que *Jimmy* está enamorado de *Mary* (interpretada por Ruth Dwyer), pero pasan verano



, otoño, invierno y primavera, el cachorro de *Mary* se convierte en un enorme gran danés, pero *Jimmy* nunca se atreve a declararse. Esta introducción, en cuanto a uso del lenguaje cinematográfico, vale oro y, además, posee la curiosidad -y el acierto- de estar rodada en una técnica incipiente de technicolor. Es toda una lección de cómo adaptar un material algo ñoño y cursi a algo natural y divertido, aparte de la economía narrativa que supone luego haber entendido esa escena para seguir el resto de la acción de la película.

Evidentemente, la candidata inmediata para la boda millonaria es *Mary*. Pero *Jimmy* comete una grave imprudencia: no solo le declara su amor, sino que seguidamente le declara que deben casarse ese mismo día antes de las siete porque si no, no puede recibir una herencia, y que se tiene que casar con la primera que pille, en resumen. Primera lección sobre el matrimonio: ¡no hay por qué contarle siempre todo! *Mary*, una chica íntegra, quiere casarse únicamente por amor, y lo rechaza. De repente, todo lo que era seguro en la vida, se tambalea.



La madre de *Mary*, también muy íntegra, pero más práctica que su hija, la aconseja y la convence que lo de los siete millones...pues bueno, nadie es perfecto, ¿no? Vamos, que se case con él. *Mary* lo llama enseguida, pero el teléfono de *Jimmy* está descolgado (uno de los planos detalle más significativos de la película). Así que *Mary* le envía una nota a la oficina con el criado, que va a caballo, como si se tratara de un viejo drama del romanticismo o, mejor dicho, una parodia de las películas románticas. Por supuesto, está todo el tópico de la lentitud de los negros, etc. (el criado era negro y todo esto hoy día sería políticamente incorrecto) y la nota no llega a tiempo. Además, *Jimmy*, el abogado y el socio se han ido al Country Club a buscar novia, pero, después de muchas declaraciones y peripecias, no logran encontrar ninguna. En esta parte del guion, vemos de nuevo varias “extensiones” añadidas al argumento, pero nuevamente, la creatividad y el ingenio de Keaton las hacen muy divertidas y de una potencia visual que pocos directores han podido lograr en sus carreras. Aun así, es cierto que toda



esta primera parte de la película es bastante más lenta y con mucha más extensión de rótulos de lo que Keaton nos tenía acostumbrados y posiblemente por eso esta película nunca le gustara.

En esta parte de la cinta, es muy curioso observar la composición de la sociedad estadounidense de entonces: *Jimmy* se declara solamente a las socias del club, no al personal del servicio o a las telefonistas (que eran igualmente mujeres y posiblemente solteras). Solo hasta el último momento de desesperación se le ocurre pedirle matrimonio a la telefonista de su empresa, pero ella le enseña un anillo de compromiso con un diamante enorme. Un pequeño momento de la película que explica toda una mentalidad, todo un universo de cómo funcionaban los géneros en aquella sociedad. Uno de los grandes valores de ver cine clásico, en este caso cine mudo de los años 20, es el increíble análisis que ofrecen sobre la sociedad que representan, y es realmente interesante. De hecho, hay dos escenas, cuando *Jimmy* decide salir directamente a la calle a buscar novia, en que se sienta con una chica que no lo entiende cuando le habla y que abre un periódico en hebreo, y otra en que persigue a una mujer y cuando esta se da la vuelta y ve que es negra, *Jimmy* la descarta inmediatamente y se cam-



-bia de acera (la inmigración judía y la raza negra no eran ni siquiera plausibles como candidatas a casarse por la iglesia con un blanco). No hay ninguna representación hispana aún, aunque sí italiana, que aparece como más integrada en aquella sociedad. Además, se puede recrear la vista en objetos que no solo han ido cambiando de forma (como los teléfonos) sino que han ido desapareciendo (los teclados de las telefonistas, y ellas mismas), en los peinados, la importancia de llevar sombrero y quitárselo ante las señoras, la moda, las costumbres, como limpiarse los zapatos con un limpiabotas en la calle, etc. Esas son las otras joyas que nos regala este cine, que aunque mudo tenía (y tiene todavía) mucho que decir.

Mientras tanto, y retomando el argumento, el socio de *Jimmy*, que desea el dinero de la herencia casi más que él, no se separa del abogado y pone un anuncio en el periódico para que acuda alguna novia a la iglesia a casarse con *Jimmy* esa misma tarde, a las cinco. *Jimmy*, avisado, se presenta con un ramo de flores estupendo en la

iglesia vacía y se queda dormido tumbado en el banco de la primera fila. “Las moscas empiezan a acudir a la miel”. Poco a poco, la iglesia va poblándose de candidatas a esposa de *Jimmy*, de todo tipo, aspecto y edad, incluido algún hombre que otro, disfrazado de novia (siempre llama la atención la libertad que existía en el cine mudo, su surrealismo y cómo eso se perdió con los totalitarismos y con el código Hays). Cuando *Jimmy* se despierta, comienza la pesadilla: millares de mujeres en busca de matrimonio, y de los siete millones, se lanzan sobre él. En el bullicio consigue huir, a tiempo de encontrarse con el criado de *Mary*, quien por fin le entrega la nota en la que *Mary* accede a casarse con él ese día antes de las siete.

Aquí comienza el segundo acto y hay un giro significativo en la realización de la película, donde se ve que Buster Keaton toma las riendas. La turbamulta de mujeres persiguiendo a *Jimmy*/Buster por las calles de Los Ángeles, contra viento y marea, es antológica: las encuentra en cada esquina, al intentar huir en taxi, las mujeres roban un tranvía para ir tras él, le tiran ladrillos para detenerlo, retan a la policía, lo llevan en un tren-grúa de minerales de una fábrica, cruzan un río a nado tratando de atraparlo, suben montañas, descienden desfiladeros, atraviesan, dejándolo arrasado, un campo de béisbol en pleno partido, un maizal, y se salvan, igual que Jimmy, de un alud de rocas que caen por un enorme terraplén (que es otra escena mítica de la película), luchan contra un enjambre de abejas, hasta por fin perderlo de vista, porque corre que te corre, magullado y con la ropa hecha harapos (es asombrosa la capacidad acrobática de este actor y también la velocidad a la que se podía rodar ya entonces) el protagonista consigue llegar a casa de *Mary*. Pero el reloj de su socio marca las 19:02. Llegó tarde. Nuevo “alargamiento” de la trama: resulta que el reloj del socio estaba parado. En la torre de la iglesia marca las siete menos dos minutos. *Jimmy*/Buster vuelve a entrar en la casa y...*happy end*, como no podía ser de otra forma en los felices años 20.

Los artífices de esta historia son Roi Cooper Megrue, dramaturgo con una exitosa carrera en Broadway entre 1914 y 1925, y David Belasco, un todoterreno del teatro de la época que lanzó la ca-



-rrera actuarial de Mary Pickford y Barbara Stanwyck, nada menos. Además, fue pionero en determinadas formas de iluminación y efectos especiales que lograban que los dramas resultaran más realistas en escena, estilo que imperaba en ese período de auge de la literatura naturalista: Stephen Crane, Frank Norris y, sobre todo, Theodore Dreiser y el premio Nobel Eugene O'Neill en teatro, todos adaptados al escenario y la pantalla años más tarde. El Belasco con "B" puede llamarnos la atención a los hispanohablantes y, efectivamente, es que era hijo de sefardíes que emigraron a California desde la comunidad judeoespañola de Londres durante la fiebre del oro. Megrue escribió el texto teatral y Belasco lo produjo. La obra tuvo más de 150 representaciones en el año 1916 en el George M. Cohan Theatre, el teatro del "Rey de Broadway" de la época. Pero la obra siguió de gira durante mucho tiempo, con gran éxito de público, de manera que el productor Joseph Schenck compró los derechos para el cine con la intención de que Norma Talmadge, su flamante esposa, la

coprotagonizara junto a Keaton. Le pagó 25.000 dólares al escenógrafo John McDermott para que la dirigiera, pero al final dejó que Keaton hiciera el trabajo, si bien él aparece en los créditos como director fue en realidad su productor. La cuestión es que a Keaton no le gustaba nada la obra -le parecía un sainete cursi-, pero le debía dinero a Schenck y tuvo que aceptar el trabajo para saldar la deuda.

El rodaje se inició en enero de 1925 y tres meses más tarde la película ya estaba estrenada en cines. Keaton había pensado terminarla con un fundido de él mismo aún perseguido por la turbamulta de mujeres. No se le ocurría nada mejor. Sin embargo, en uno de aquellos pre-visionados tan habituales que solían hacerse con miembros del público potencial de la película, los espectadores se reían más alto en la secuencia en que Keaton es perseguido por un derrumbe de rocas, un alud de piedras que él mismo provoca sin querer y que es uno de los momentos más destacables de la película. En consecuencia, Keaton mandó que se hicieran 150 rocas de papel maché y alambre de varios tamaños, incluso algunas de hasta 2,5 metros de diámetro para esa secuencia, que no es solo una de las más memorables de la película sino que podría ir en cualquier antología de escenas geniales del cine mudo, por su dinamismo, creatividad y visualización surrealista. A Keaton no le gustaba esta película suya, pero consideraba que la salvaba esta escena del alud de rocas corriendo tras él y luego tras la muchedumbre de novias (y le supuso un enorme éxito de taquilla).

Llamó la atención la cantidad de rótulos explicativos que se usaron en la primera parte (herencia del teatro) y los poquísimos que se necesitaron en la segunda, donde el “lenguaje Keaton”, que dominaba el gesto, el poder de la imagen y el montaje como pocos, no necesitaba más explicaciones que lo que se ve en pantalla. También destacar el sentido del humor con el que está mechada cada escena, cada secuencia, cada personaje: el plano en que ve a la vaca bocabajo, por ejemplo, el inserto de un borracho que tira el despertador por la ventana y Keaton ve en él la hora que es, y después en la relojería, la multitud de relojes, ninguno en hora en el escaparate, que en contraste con el límite de la acción (las siete de la tarde), es toda una reflexión sobre la relatividad del tiempo. Las tomas de las mujeres corriendo

como salvajes por las calles, el alud de rocas (digna de un cuadro surrealista o de una escena de Buñuel) y el simbolismo de arrancar y arrastrar la cancela de la valla donde pasaba las tardes charlando con *Mary* casi hasta el mismo altar conllevan una planificación, que aunque haya sido rápida, son de una maestría absoluta. Este hombre, le gustase el argumento o no, sabía hacer una obra mayor de cualquier historia, incluso de una obra menor (...).

Texto (extractos):

Joaquín López-Toscano, <https://perspectivaginpahit.wordpress.com/2020>

(...) Es difícil escribir críticas individuales sobre la obra de Buster Keaton. La obra del autor es una colección de éxitos constantes que se caracteriza por un estilo cómico distintivo. Separar cada película para analizarla, solo para llegar a la misma conclusión, parece un esfuerzo inútil. No obstante, cada película es de una calidad tan incommensurable y despierta tal emoción y alegría al verla, que cada una de ellas merece un reconocimiento individual.

SIETE OCASIONES es una brillante comedia que pone a prueba el sentido del ritmo, la elasticidad y las sutilezas de Keaton. Este descubre que es el único heredero de una gran fortuna, siempre y cuando se case antes de las siete de la tarde de su vigésimo séptimo cumpleaños. Que resulta ser hoy. Lejos de ser una obra maestra innovadora como **El moderno Sherlock Holmes**, es puro entretenimiento y una de las películas más perdurables. **SIETE OCASIONES** es una película con dos mitades muy distintas. La primera mitad da rienda suelta al talento cómico de Keaton, muy infrautilizado. Keaton, un especialista talentoso y aparentemente invencible conocido por sus peligrosas caídas, también posee un talento para las sutilezas exquisitas. Es una combinación de su impasible cara de póker y el control preciso de las más mínimas inflexiones de su cuerpo. (Una habilidad adquirida al sobrevivir a sus acrobacias casi mortales). Esta habilidad, que se vislumbra en momentos a lo largo de su carrera, absorbe toda la primera mitad. Cuando Keaton comienza una búsqueda frenética de una esposa, cualquier esposa, decide acercarse a mujeres con las que tiene una va-



-ga relación en el club social. Es una secuencia maravillosa en la que Keaton lucha contra la vergüenza y su ansiedad inherente, mientras intenta salvar las apariencias. Keaton es divertidísimo al animarse a sí mismo a regañadientes una y otra vez sin cambiar su rostro sombrío e inexpresivo. En cuestión de minutos, ha recorrido el club sin éxito y se ha convertido en el hazmerreír de todos. Parece extraño que podamos reírnos de un personaje que expresa tan poca angustia en las situaciones, pero son los minúsculos cambios en su semblante, más que sus extravagantes reacciones, los que hacen que Keaton sea tan divertido. En el caso de la secuencia inicial, Keaton necesita un año para no decirle a la mujer de sus sueños lo que siente. Keaton genera simpatía, ya que su reserva nos obliga a completar las emociones ocultas y luego a reírnos de que no participamos en sus terribles situaciones. Después de que se rieran de él en el club, Keaton deambula sin rumbo por la ciudad. En un estado de estupor cada vez

más desesperado y aturrido, Keaton fracasa en sus romances con mujeres extranjeras, muñecas y hombres travestidos. **SIETE OCASIONES** está llena de una creatividad asombrosa porque nos mantiene en vilo. Cada vez nos preguntamos: ¿qué podría salir mal aquí? Y cada vez nos sorprende tanto como a Keaton, aunque el viejo “Cara de Palo” no lo demuestre. Si hay una forma incorrecta de cortejar a una mujer en particular, Keaton la encuentra.

La segunda mitad es puro Keaton, con una de las persecuciones más grandiosas y espectaculares. Cuando el pueblo se entera de la inminente herencia de siete millones de dólares, todas las mujeres solteras acuden en masa a su petición de esposa. Un ejemplo claro de que hay que tener cuidado con lo que se desea. Keaton se despierta de una siesta en la iglesia. Atontado y medio dormido, tarda un rato en darse cuenta de que todas las mujeres están presentes y esperan pacientemente la ceremonia. Como una onda antes de un tsunami, Keaton es reconocido por una futura esposa, luego otra y otra, hasta que la multitud estalla y Keaton queda atrapado en una ola de mujeres codiciosas. Por supuesto, nunca es sencillo para Keaton, ya que también descubre que su verdadero amor le espera en casa, dispuesta a perdonarle un error cometido en el pasado. En una loca carrera contra el tiempo, Keaton escapa de un sinfín de mujeres, se balancea en lo alto de grúas, esquiva avalanchas y sobrevive a accidentes de coche. Es una secuencia agotadora de atletismo, risas y suspiros.

A Keaton no le gustaba **SIETE OCASIONES**. El autor llegó incluso a intentar retirar el negativo de los archivos y, por lo tanto, no preservarlo. Es un hecho extraño que se repite en el caso del maestro de la comedia moderna Woody Allen, que deseaba destruir **Manhattan**. Quizás Keaton, al igual que Allen, consideraba que su obra en particular no estaba a la altura de las expectativas. **SIETE OCASIONES** podría muy bien estar por debajo de la calidad de otras obras de Keaton, pero cuando solo hay que echar un vistazo a tan ilustre compañía, no parece un insulto (...).

Texto (extractos):

<https://1001filmodysey.wordpress.com>



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”.

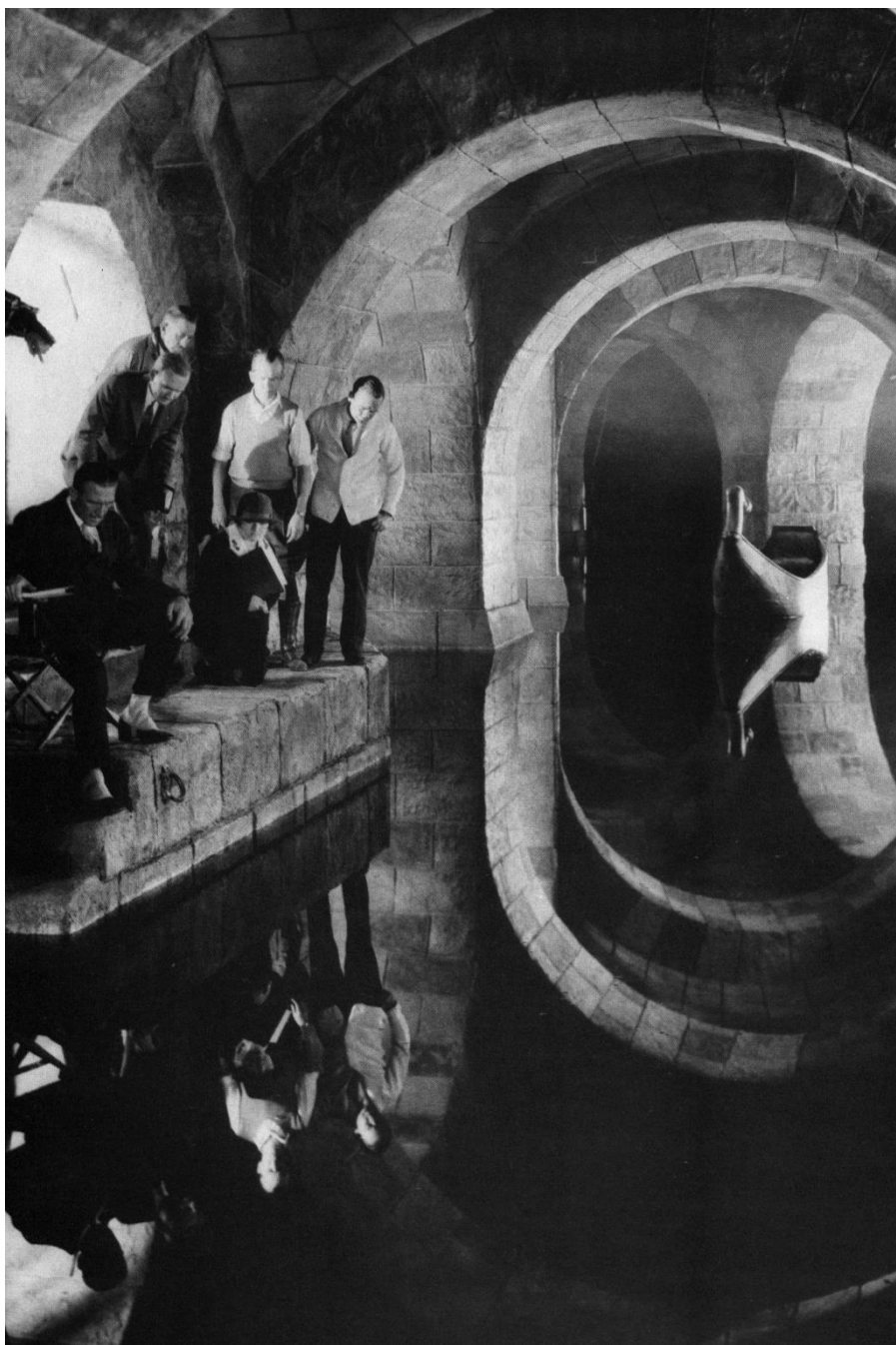
Recientemente se ha presentado en TVE la serie “Territorio Gravedad” (junio 2022), serie en la que ha sido compositor de banda sonora junto a Amalia Chueca.

Junto a John Ehlig, 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.







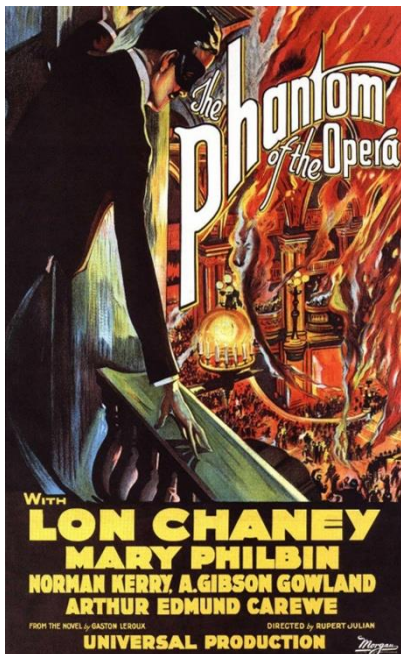
Viernes 24

22 h

Teatro Isabel La Católica

(entrada 10€ en redeentradas.com y taquilla del teatro)

EL FANTASMA DE LA ÓPERA • 1925 • EE.UU. • 75'

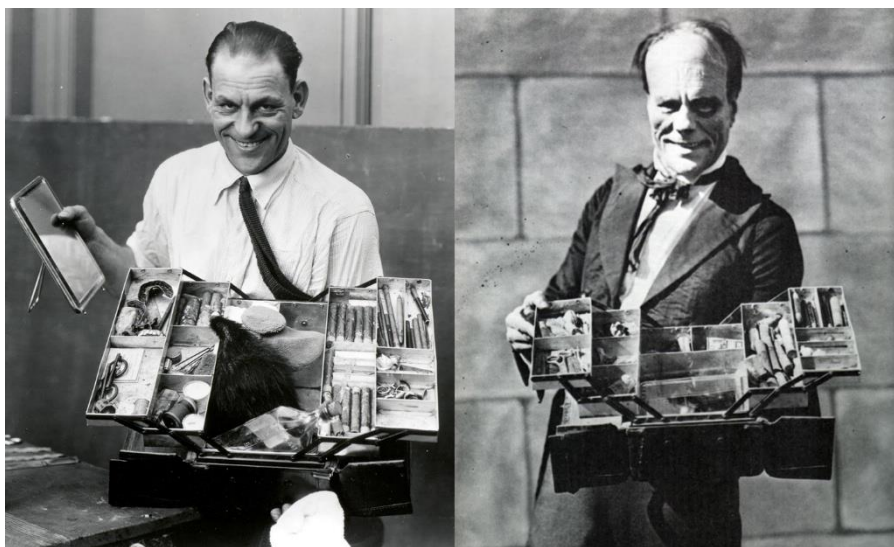


Título Original.- The phantom of the Opera. **Dirección.-** Rupert Julian (y no acreditados: Lon Chaney, Ernst Laemmle y Edward Sedgwick). **Argumento.-** La novela homónima (1910) de Gaston Leroux. **Guion.-** Elliott Clawson, Frank McCormack, Raymond L. Schrok y Jasper Spearing. **Intertítulos.-** Walter Anthony y Tom Reed. **Fotografía.-** Milton Bridenbecker, Virgil Miller y Charles Van Enger (1.33:1 - B/N, tintados y technicolor bicromático). **Montaje.-** Edward Curtiss, Maurice Pivar & Gilmore Walker. **Director artístico.-** Ben Carré, Charles D. Hall y Elmer Sheeley. **Música.-** (para esta proyección en 2026) Chico Blanco. **Productor.-** Carl Laemmle.

Producción.- Universal Pictures. **Intérpretes.-** Lon Chaney (*El fantasma*), Mary Philbin (*Christine Daae*), Norman Kerry (*Vizconde Raoul de Chagny*), Arthur Edmund Carewe (*Ledoux*), Gibson Gowland (*Simon Buquet*), John St. Polis (*conde Philip de Chagny*), Snitz Edwards (*Florine*), Mary Fabian (*Carlotta*), Virginia Pearson (*madre de Carlotta*). **Estreno.-** (EE.UU.) noviembre 1925 / (Francia) septiembre 1925 / (España) enero 1926
intertítulos en inglés con subtítulos en español

**Proyección con música en directo creada e interpretada
por Chico Blanco**

*Película nº 51 de la filmografía de Rupert Julian (de 60 como director)
Película nº 144 de la filmografía de Lon Chaney (de 162 como actor)*



(...) “*Un pergamino leproso*”. Así definen a *Erik, el fantasma de la Ópera*, en la película realizada por Rupert Julian (misterioso cineasta de origen neozelandés que protagonizó un centenar de films y dirigió aproximadamente sesenta, pero que solo es reconocido por esta adaptación del folletín de Gaston Leroux) al servicio de Lon Chaney, un actor capaz de torturarse el rostro introduciendo anillos de metal en sus fosas nasales para lograr los efectos repulsivos deseados en su máscara del horror. Uno de los trabajadores de la Ópera de París, el más cómico si la película tuviera alguna escena cómica, describe su cara como “*un pergamino leproso, un rastro de piel amarilla atado a unos huesos prominentes y sin nariz*”. No recuerdo si esta descripción ya aparece en el texto de Leroux, pero sin duda alguna define muy bien el trabajo de reconstrucción facial al que se sometió Chaney con técnicas de maquillaje de su propia cosecha. Y si las apariciones del fantasma con el rostro cadavérico continúan conservando hoy su impacto original, el resto de secuencias que le pertenecen, con la cara cubierta con una fina máscara blanca de tela, consiguen crear una similar atmósfera de inquietud; estamos en la edad de oro del cine mudo, y la gestualidad de un buen actor era capaz de hacer visible aquello que seguía estando oculto a los ojos del espectador.



Pero **EL FANTASMA DE LA ÓPERA** no concentra sus mejores atributos solo en la composición de Chaney. Siendo una película aún no abiertamente influenciada por el expresionismo alemán, posee soluciones visuales muy propias de aquella tendencia, caso del largo encuadre con el que se abre la película, un plano general de un individuo que sostiene una lámpara de petróleo en un decorado inhóspito, apartándose del objetivo de la cámara para que su sombra aparezca proyectada en trazos gigantescos contra la pared situada a su espalda. Es un plano desgajado del relato que sirve para poner sobre aviso al espectador respecto a lo que va a ver, ya que todas las primeras apariciones de *Erik*, cuando habla desde detrás de las paredes con la cantante *Christine*, están diseñadas en función de las sombras, y ese plano inicial nos sitúa también en un submundo, en las cloacas de la ciudad, en el territorio que habita el fantasma. El juego con las imágenes desdobladas en la secuencia del cuarto de los espejos, antigua sala de tortura en la que quedan atrapados *Raoul*, el prometido



de *Christine*, y el detective *Ledoux*, muestra también la imaginación visual de Julian, así como la bellísima danza de picados y contrapicados cuando *Christine* le quita la máscara a *Erik* y descubre su rostro grotesco. Y la persecución final del fantasma por parte de la gente encolerizada y provista de antorchas parece un ensayo para el **Frankenstein** de James Whale.

En los informes que manejan los nuevos propietarios de la Ópera, *Erik* aparece como un músico autodidacta y maestro de las artes negras que estuvo exiliado en la Isla del Diablo por su conducta psicótica. Durante los primeros compases del film, *Erik* parece más bien un ser atormentado por su fealdad que se convierte en *Pygmalión* en la sombra de *Christine*, a quien logra enamorar con sus palabras melodiosas y con su música; es megalómano y melómano. Hasta que la muchacha no le despoja de la máscara, *Erik* es un personaje romántico, un esteta del amor y del arte que debe esconderse a los ojos del mundo a causa de su físico. Después, es verdad, brota en pantalla ese carácter psicótico y sanguinario: delectación evidente tras penetrar



en las oscuras aguas provisto de una caña de bambú con la que respira y asesinar al hermano de *Raoul*. *Erik* puede llegar a ser tan extremo que tiene un caballo negro en las entrañas de la Ópera, un corcel sobre el que monta a la desvanecida *Christine* para llevarla hasta sus aposentos, cinco sótanos bajo tierra, a través de una arquitectura laberíntica de pasadizos alzados. Cuando la baja del caballo es para depositarla dentro de una barca y atravesar con ella el lago negro bajo bóvedas que, cual laguna Estigia, nos traslada de un mundo a otro: *Erik* parece en este momento un moderno *Caronte*, el barquero que pasaba la frontera entre el reino de los vivos y el de los muertos, ya que él no participa del mundo de los mortales y ha instalado su propio Hades en lo más profundo de la ciudad. Julian filma en plano general el desplazamiento de la embarcación por las negras aguas; el largo velo blanco del vestido de ella se mueve misterioso sobre la superficie (...).

El primer montaje de **EL FANTASMA DE LA ÓPERA**, completado en 1923, no satisfizo en absoluto a Carl Laemmle, que



vaticinó un fracaso comercial. Durante casi dos años, el film fue retocado en distintos sentidos: se eliminaron escenas, se rodaron otras, algunas fueron aligeradas en metraje y se trabajó a fondo con el technicolor bicromo de la época. El nuevo montaje se estrenó en septiembre de 1925 y fue un éxito. (...) Y hay que darle la razón a Laemmle, al menos en dos casos. La secuencia cómica a costa de la trampilla que lleva desde uno de los subsuelos hacia la guarida de *Erik* no funcionaría en absoluto; ya hemos dicho que es un film en el que no hay espacio alguno para el menor acento cómico. Después de que la muchedumbre airada arroje al fantasma al río Sena, esa primera versión incluía un incómodo *happy end* con *Christine* y *Raoul* besándose en el parque. Por el contrario, la versión definitiva concluye con el plano de las frías aguas del Sena que acaban de engullir el cuerpo maltrecho de *Erik* y, conociéndole, uno puede pensar que a través de laberintos inverosímiles y cañas de bambú podría llegar de nuevo a su laguna Estigia.

En este montaje de 1925 aparecen en todo su esplendor las dos secuencias en color bicromo; en el posterior reestreno del film en 1929, en versión parcialmente sonorizada, estos fragmentos desaparecieron totalmente. La película está concebida con los tradicionales tintados: amarillo para el mundo normal de la Ópera (escenario, escalinatas, palcos, reservados, camerinos, patio de butacas, despachos) y azul para las escenas nocturnas en exteriores. El blanco y negro, sin tinter, corresponde a los subsuelos de la Ópera, al tránsito visual hacia la morada de *Erik* (aunque cuando baja la chusma, esos mismos escenarios laberínticos aparecen tintados de forma rojiza). El efecto es precioso: tras atravesar *Christine* el espejo de su camerino, desaparece el tono amarillento y nos encontramos ante un blanco y negro rico en contrastes que ilustra los lugares que solo le pertenecen al *fantasma*. La primera secuencia en technicolor es la del baile de máscaras en la Ópera. Aunque al final de la misma se combinan solo los verdes con los rojos pálidos, el grueso de la secuencia está concebida en rojo y negro. El efecto es aún más sugerente cuando aparece *Erik* ataviado completamente de rojo, presentándose como “*La Muerte Roja*” que reprocha a los invitados su alegría. Sigue después una escena en blanco y negro con *Raoul* y *Christine* en lo alto del edificio. *Erik* les contempla subido en la estatua de un ángel. Su enorme capa es de un brutal encarnado pintado a mano fotograma a fotograma: otra digresión, en este caso plástica, en tiempos del pre-clasicismo cinematográfico. (...) La otra secuencia en color total es la de la sala de los espejos: *Erik* sube la temperatura de la estancia para liquidar a *Raoul* y *Ledoux*, y el efecto que se consigue con los colores llameantes en bicromo es el de los mismísimos infiernos (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “El fantasma de la Ópera: arqueología del color”,
en sección “Flashback”, Dirigido por, abril 2009



(...) En la carrera de todo actor siempre existe una película que deja huella indeleble, no tanto en lo que se refiere a la taquilla -siempre importante- sino en cuanto a la calidad intrínseca del film como arte.

EL FANTASMA DE LA ÓPERA fue esa película, y sirvió para que Lon Chaney pasara a los anales del séptimo arte, no solo por su interpretación del atormentado *Erik*, sino por un maquillaje que caracterizó todo un icono dentro del cine. La película es una adaptación de la novela del mismo título del escritor francés Gaston Leroux, y parece oportuno dedicar unas líneas al autor y a su obra literaria antes de adentrarnos en el análisis de la cinta con el fin de profundizar en ésta con un mayor bagaje en cuanto a su trasfondo se refiere.

El escritor francés Gaston Leroux nació el 6 de mayo 1868 en el seno de una familia acomodada, y estudió en el elitista colegio De Eu (Departamento Seine-Maritime). Inicia su carrera literaria al mismo tiempo que su licenciatura en Derecho. Ejerció como abogado sólo durante tres años, profesión que abandona para dedicarse en ex



-clusiva a escribir artículos, pequeños ensayos y folletines exitosos para la prensa (“Le Martin” o “L’Écho de Paris”), de entre los cuales merece destacarse “El misterio del cuarto amarillo” (1907), protagonizado por *Routelabille*, su personaje más popular. A raíz de este momento, las novelas se suceden: “Le Chercheur de trésors” (*El buscador de tesoros*), “Le Plus Grand Mystre del Monde” (*El mayor misterio del mundo*) y “Le Capitaine Hyx” (*El capitán Hyx*). En estas tres obras se refleja un regusto especial hacia lo exótico y lo misterioso, matices que cuajarán de forma certera en “El fantasma de la Ópera”, su novela más célebre. A diferencia de lo que ocurre con muchas adaptaciones de obras clásicas en aquella época, Leroux sí tuvo ocasión de ver la adaptación de su novela dos años antes de su fallecimiento, ocurrido el 15 de abril de 1927. (...).

(...) La contraposición entre “arriba”, el teatro de la Ópera”, y “abajo”, el submundo, parece evidente, son dos mundos incapaces de cohabitar y es ése uno de los grandes aciertos de film: reflejar una dicotomía entre la apariencia y su armario, su conciencia sucia, porque, no lo olvidemos, los valores que “arriba” se edifican, se sostienen sobre el inframundo. ¿Qué hay “arriba”? El teatro de la



Ópera es la respuesta más evidente, pero ese teatro acoge a caballeros vestidos de uniforme o de frac y a damas engalanadas con sus mejores atavíos y luciendo sus joyas. “Arriba” descansan los sólidos valores burgueses: prestigio y dinero. La cámara dedica planos largos a la audiencia, mostrando así la unión entre lo más granado de alta burguesía y la parte de la nobleza que ha sabido reciclarse a los nuevos tiempos, los tiempos de una burguesía que Leroux conoció de primera mano, puesto que formaba parte de ella.

Mención aparte merece la transición entre ambos mundos, que viene marcada por “el rapto” de *Christine*. El mismo no está exento de cierta belleza, y es una acogida aunque pueda parecer un descenso a los infiernos. En este sentido la planificación resulta reveladora. Los planos que muestran la llegada de *Erik* y *Christine*, sobre un caballo blanco -el color de la pureza- a los subterráneos, se ruedan en un contrapicado acusado. Y el plano elige una posición de igualdad, sea



corto o largo, en cuanto *Erik* deposita su hermosa carga sobre la barca. El propósito del film no es asustarnos, en absoluto, porque en tal caso hubiera utilizado una perspectiva no subjetiva, pero sí de descubrimiento. La cámara está “abajo”, recibiendo a ambos protagonistas. El viaje se inicia en el instante en que la joven cruza la puerta secreta del espejo de su camerino y acude para encontrarse con su maestro, quien continúa siendo poco más que una sombra. A regañadientes, la joven desciende una escalera gótica -sinuosa y llena de claroscuros- hasta un caballo blanco, a lomos del cual efectuará ella, desmayada, el viaje. El fantasma es consciente de la podredumbre que hay en los sótanos umbríos y parece desear que ninguna mácula mancille a su amor. Eso explica la aparición del caballo, del que nada se sabrá después, y la cuidadosa travesía por las lagunas estigias del submundo.

¿Qué hay “abajo”? También la respuesta parece simple: oscuridad. Y esa oscuridad que encubre celosamente lo desconocido,

está protegiendo otro universo formado por pasillos lóbregos, sombras que se proyectan sin un final preciso, recovecos, lagunas... Y es de suponer que, también, el hedor forma parte del paisaje. No obstante, la mirada del escritor y, también, de la película se centran en una rica iconografía que solo existe en el mundo de “abajo”, en ese submundo tan repulsivo. Así tenemos ese aliado que es el lago de aguas negras, la estatuilla situada a la entrada de la casa de *Erik*, cuyo martilleo anuncia la presencia de invitados inesperados, el hecho de que el fantasma duerma en un ataúd –plena confesión de que está muerto–, la estancia de los espejos que casi abrasa al policía y al amante cortesano –¿no es una curiosa casualidad que fracase en todas las facetas de ese papel de caballero andante que tanto se esfuerza en interpretar para ella?–, el juego de elecciones que puede volar por los aires todo el teatro...

Pero lo realmente importante es que ningún plano es capaz de abarcarla, el plano corto es incapaz de arrojar mucha luz y el plano largo está “cegado”. Pero el papel de color negro -asociado a lo impío- tiene una segunda lectura: en ese mundo tan nauseabundo se aprecia la belleza que simboliza la música, pero también vive el único ser de la historia que realmente ama. Y lo que resulta más paradójico, el único que aprecia el valor del amor -afirmará que “*también él tiene derecho*”- y lo persigue con más ahínco que éxito. En cierto modo intenta sublimar el rechazo mediante la búsqueda de la pureza, la joven aspirante a cantante, y le dolerá más su traición que la persecución de la que será objeto. De hecho, el amor le infundirá valor para salir disfrazado como “La Muerte Roja”, como un ser poderoso entre insignificantes mortales, y el descubrimiento de la traición, testigo en primera línea de la misma, le ocasionará más dolor que su propio final.

Ahí se encuentra el sentido trágico de la obra, la hermosura del alma encerrada en un cuerpo deforme y la cuadrículada y sectaria mentalidad burguesa, bellamente, mostrada en el cuerpo deseable de *Christine*. También deberíamos detenernos en un análisis reposado sobre la mano que acaba con el *fantasma de la Ópera*. La burguesía cree en el orden, odia los imprevistos y lo irracional. Como estamento, el burgués se parece al noble en su *horror vacui* y en su inseguridad,



y por ello da forma estable a unas fuerzas de seguridad que simboliza el policía, quien no evitará ninguna muerte, no resolverá ningún caso ni será otra cosa que testimonio fidedigno del drama. La muerte de un hombre de la plebe y el deseo de venganza de su hermano, desencadenarán una riada de justicia. Y un repaso del metraje del film nos demostrará que *Erik* no alberga un rencor especialmente acusado hacia aquellos hombres, tampoco intentará enfrentarse a ellos, poniendo todas sus esperanzas en la huida. No obstante, gesto tan bello como fútil, realizará un último saludo en el escenario trágico de su vida. Se lleva la mano a las ropas, cierra el puño y amenaza a quienes le acosan justo al verse arrinconado por los indignados proletarios. Y repetirá el truco por dos veces, solo para abrir la mano y desvelar que no tiene armas ni explosivos, que solo es un último truco de prestidigitador que evidencia una pueril superioridad sobre quienes van a ser sus verdugos. No presenciamos un golpe de autoridad efectivo, pero somos testigos de un momento álgido en la vida de *Erik*,



quien se crece en el momento cumbre de su vida. Después llega la risa, una risa salvaje y triste, con la que afrontar el linchamiento y la muerte.

A veces resulta revelador quien se encuentra ausente. El “ser o no ser” de Shakespeare se revela aquí en estar o no estar, puesto que también resulta trascendental para el enfrentamiento entre “arriba” y “abajo”, entre el valor discriminador del burgués y el sueño patético del deforme, el hecho de verificar que no es “arriba” quien vence. ¿Dónde está el caballero andante y protector de doncellas, dónde se encuentra el policía, dónde se esconden los bien pensantes en todo ese final? Una lectura social de **EL FANTASMA DE LA ÓPERA** muestra un hecho claro, la turba que acaba con su vida realiza un acto de justicia -venga una muerte, un crimen injustificable- mientras que el hecho del “rapto” de *Christine* y su intento de venganza quedan impunes. La mano que administra la justicia no actúa movida por la apariencia del monstruo sino por sus hechos, juzga el acto criminal y

no la apariencia, por mucho que haya temido a *Erik* durante mucho tiempo.

Los protagonistas de la película, *Erik* y *Christine Deaaé*, son la noche y el día tanto en el plano puramente físico como en el espiritual. El monstruo ha sobrevivido a un mundo hostil que siempre lo ha rechazado, pero alberga sentimientos puros, puesto que ama la música, una sublimación del alma humana y anhela un amor bastante casto, casi pueril, que refleja una búsqueda de la aceptación de los demás.

La lectura de la novela nos permite conocer ciertos datos de la biografía del fantasma. Monstruo de feria, repudiado por sus padres a causa de su horrendo aspecto físico y condenado sin juicio previo por la sociedad a causa de su apariencia, *Erik* se convierte en un ser patético. En el film podemos ver su habitación, y cómo duerme en un ataúd. Hasta cierto punto es un muerto en vida, porque la vida del humano requiere una interrelación social que le ha sido negada desde el principio. Erik es un solitario a la fuerza, un ser que se refugia en la belleza de la música y del arte, que nunca rechaza a nadie, para compensar sus carencias afectivas. Suponerle un aprendizaje autodidacta no parece descabellado, y puede explicar también la predilección que Lon Chaney mostró hacia el personaje, pues sus habilidades para caracterizarse fueron un resultado de la continua experimentación, sin gozar de una enseñanza o tradición previa.

Más arriba hemos hablado de “La Muerte Roja”, y si se observa con detenimiento su aparición en la fiesta de disfraces, cuando desciende por las escaleras, su arrogancia y despecho impostados esconden otro elemento más sutil: está solo, es rechazado por la sociedad. Y poco después, cuando la pareja de enamorados trace planes para marcharse de la ciudad tras la representación del día siguiente, evidenciará su soledad en un hecho muy significativo. Se encuentra justo encima de ellos, pero no se atreve a revelar su presencia y prefiere urdir una trama que le permita actuar desde el anonimato, desde la sombra, donde nadie le ve y nadie puede rechazarlo. *El fantasma de la Ópera* comete crímenes, pero sin embargo nosotros como espectadores estamos predispuestos a la com-



-presión de los mismos porque se ha ganado nuestra conmiseración, que no nuestro cariño. *Erik* es un monstruo solitario, y su absoluta soledad despierta en nosotros esa punzada de lástima.

Por el contrario, *Christine* ofrece una imagen idílica. Es la bella joven con talento en busca de una oportunidad para granjearse el favor del público. Pero su belleza exterior y la aceptación, de nuevo, que le facilita esa hermosura se contraponen con una personalidad caprichosa y egoísta. La atracción que siente hacia el “maestro” ofrece dos lecturas: por un lado, la figura desconocida le está ofreciendo conocimientos y una oportunidad, existe una relación similar a la de un profesor-alumna; pero, por otra parte, también ella idealiza a ese personaje que le habla al otro lado del espejo, no concibe que una belleza espiritual y un conocimiento preclaro puedan tener un recipiente corporal tan horrendo. Y por ello, cuando él la invite a cruzar esa puerta que separa el mundo de arriba (de los vivos) y el mundo de abajo (los sótanos), no vacilará en traspasar ese umbral.



Insistiendo en este punto, deberíamos recordar aquí que acababa de echar por tierra las esperanzas de *Raoul de Chagny*, un enamorado con dinero y posición, hacía tan solo unos minutos. No intercambia dinero a cambio de nada, aspira a la carrera como cantante de ópera y a un amor idealizado que ella concibe como un príncipe azul. Más tarde, cuando ya conozca la verdadera identidad física de *Erik*, no vacilará en arrojarse a los brazos de su antiguo enamorado, no solo en busca de la protección sino también de la posición social.

La película resulta muy sutil pero dura con la protagonista, dentro de las limitaciones morales que la época permitía a ambas obras, la literaria y la cinematográfica. Una vez que se encuentre en el “apartamento” del *fantasma* y haya superado la repulsión inicial, lo cierto es que parece concederle una segunda oportunidad. Al despertar descubre unas ricas telas, joyas y escucha la música de un órgano, todos ellos elementos de belleza, riqueza y prestigio. Acto seguido, la

joven descubre una nota en la que se le comunican unas normas de conducta que garantizan un status que es razonable. En su ingenuidad, el *fantasma* traza un plan imposible, una propuesta que despierta la imparable curiosidad femenina: no puede ver su auténtico rostro, siempre permanecerá tras la máscara. *Christine* tardará muy pocos fotogramas, y la película evidencia la tentación en primer plano de su mano vacilando entre quitarle o no la máscara mientras él toca el órgano y permanece de espaldas, en destruir el panorama de convivencia y seguridad que el ingenuo monstruo de feria había planeado tan cuidadosamente.

Christine es una hija de su tiempo y de los valores burgueses imperantes, y se refugiará en los brazos de su enamorado *Charles*, alguien que resulta presentable en sociedad y de indudable solvencia económica, pasado el ataque de veleidad. El sueño de *Erik*, quien afirma que también él tiene derecho al amor, es apenas un instante de debilidad por su parte. *Christine* simboliza a la sociedad bien pensante que siempre rechazó a *Erik*, al monstruo, a lo diferente. Suyo es el hermoso rostro de la intolerancia. (...)

(...) La película ofrece algunos excelentes detalles adicionales. En lo técnico sería reiterativo alabar la tarea de Chaney en el maquillaje puesto que es capaz de dar rostro al deforme *Erik*, otorgándole todo tipo de emociones: la ira y el dolor al saberse traicionado, la vacilación y la inquietud cuando ofrece a *Christine* una alternativa que no sabe cómo terminará, el espanto de ver que su amada le ha quitado la máscara... Sin duda, *Erik* es un personaje muy de su gusto, y aceptó el papel inmediatamente pese a no profesar un especial afecto a la Universal.

Lon Chaney, que se llevó a la tumba buena parte de sus secretos de maquillaje, se sintió muy atraído por las dos facetas interpretativas del personaje. En la primera parte de la cinta el peso de su representación recae en el cuerpo, en la mímica, y en las manos. Solo la segunda parte del largometraje mostraba su rostro, de modo que exhibía sus dotes interpretativas en las dos facetas que más le satisfacían como actor.

Al hilo de “La Muerte Roja” sería bueno recordar que varias tomas del film se rodaron en un incipiente technicolor limitado a dos colores. Otro detalle poco conocido es que la película que se rodó originalmente tenía un final diferente. En el primer final la muchedumbre sorprendía al *fantasma* en su cubil y le daba muerte sobre su órgano. Pero Carl Laemmle quedó muy descontento con aquel final cuando vio el film en un pase previo efectuado en enero de 1925 en Los Ángeles. Consideraba que aquella forma de concluir la trama era muy brusca. La Universal decidió contratar a Edward Sedgwick para que rodase otro final alternativo y con más acción, especificando una serie de instrucciones muy concretas, a saber: era necesario que el *fantasma* saliese a las calles de París, cruzase delante de Nuestra Señora de Notre Dame de forma que todo el público pudiera advertir la localización y se hundiese en el río Sena. No satisfechos con estas mejoras, se decidió potenciar la trama romántica de la película, apenas explotada en la versión original, y contrataron a Walter Anthony para que escribiese otros subtítulos que permitiesen acentuar el aspecto más romántico del film.

En abril de 1925 se efectuó otro preestreno en la ciudad de San Francisco. Carl Laemmle tampoco quedó satisfecho, puesto que salvo el final, todavía existían tomas que rozaban lo cómico. Tras el nuevo visionado decidieron descartar parte del metraje y rescribir los títulos de los carteles. El éxito es enorme, y algunos datos pueden reforzar esta impresión: el rodaje costó 50.000 dólares y recaudó 2.014.091 dólares. Asimismo, se convierte en una de las diez mejores películas de todos los tiempos en múltiples listados. Se efectuaron cinco remakes, en los años 1943, 1962, 1983, 1989 y 1990 (...).

Texto (extractos):

José Miguel Pallarés & José Luis Torres,

Lon Chaney, el Hombre de las Mil Caras,

Diputación de Málaga, 2003.



EL FANTASMA DE LA ÓPERA x Chico Blanco / SPECIAL DJ SET

Las sesiones especiales del Festival Jóvenes Realizadores convierten el Teatro Isabel la Católica en un espacio abierto a la experimentación, donde se funden cine, música y nuevos lenguajes audiovisuales. Este año recuperamos **EL FANTASMA DE LA ÓPERA** por su centenario. La película dirigida por Rupert Julian es la primera adaptación que se conserva de la novela escrita por Gaston Leroux, protagonizada por el mítico Lon Chaney, el “Hombre de las Mil Caras” del cine mudo.

La proyección contará con música en directo del joven artista granadino Chico Blanco. Una de las figuras más influyentes de la escena underground española que fusiona la música dance con otros géneros predominantes, creando un espacio propio con un sonido distintivo que mezcla house de los 90, deep house, UKG y rap, entre otros.

Chico Blanco es probablemente uno de los artistas más influyentes de la última generación de talento nacional, sin necesariamente estar en el radar de todo el mundo. Es un hecho que fue, si no el primero, uno de los primeros en fusionar la música de baile con el resto de géneros pop predominantes, a la par que desarrollaba un sonido cada vez más personal donde confluyen el house de los 90, UK garage, rap, ambient y pop entre otros. También ha contribuido a enriquecer la escena como DJ y promotor gracias a su trabajo junto a 8kitoo y Acidheaven en MAREO, colectivo desde donde apuestan por la música de baile sin prejuicios dando visibilidad a la nueva y apasionante ola de artistas electrónicxs nacionales. Actualmente cuentan con residencias activas en Industrial Copera (Granada) y Human Razzmatazz (Barcelona) además de recientes takeovers en

plataformas de prestigio internacional como HÖR y Boiler Room y acaba de ser seleccionado como “Mix of the day” por Resident Advisor.

El doble EP “FOREVER 21” presenta infinidad de matices donde el artista granadino sigue ampliando su paleta de sonidos , desde canciones llenas de nostalgia que nos remiten al Chico Blanco de siempre a sus tracks más cluberos y experimentales, mostrando así una nueva vertiente como productor y compositor.

¿Qué otro artista es capaz de lanzar un EP con Soto Asa, hacer un live en un festival indie y pinchar en una Boiler en la misma semana? Así es, la respuesta es ninguno. Chico Blanco es un artista inclasificable de una versatilidad infinita.











GRÄFIN AGNES ESTERHAZY



ASTA NIELSEN



GRETA GARBO



WERNER KRAUSS



EINAR HANSON



KARL ETTLINGER

Die freudlose Gasse

Nach dem Roman von Hugo Bettauer / Manuskript: Willi Haas

REGIE: G.W. PABST

Photographie: Seeber, Oertel, Lach / Architekten: Sohnle und Erdmann

Regie-Assistent: M. Sorkin

— P e r s o n e n : —

Hofrat Rumfort	Jaro Fürth
Grete Rumfort	Greta Garbo
Mariandl	Loni Nest
Maria Lechner	Asta Nielsen
Ihre Eltern	Max Kohlhase
Generaldirektor Rosenow	Silvia Torf
Seine Frau	Karl Ettlinger
Regina Rosenow	Ilka Grüning
Rechtsanwalt Dr. Leid	Gräfin Agnes Esterhazy
Lia Leid	Alexander Mursky
Egon Stinner	Tamara
Ganez	Henry Stuart
Leutnant Davy, U.S.A.	Robert Garrison
Colonel Irving, U.S.A.	Einar Hanson
Frau Greiser	Mario Cusmich
Fraulein Henriette	Valesca Gert
Frau Merkl	Gräfin Tolstoi
Fleischermeister	Frau Markstein
Else	Werner Krauss
Ihr Mann	Hertha von Walther
Der Kellner	Otto Reinwald
Tretitsch	Grigori Chmara
Ein amerikanischer Soldat	Raskatoff
	Kraft Raschig



HENRY STUART



GRIGORI CHMARA



ILKA GRÜNING

SOFAR-FILM-PRODUKTION G.M.B.H.

TeL: Danhoff 7293 94 BERLIN SW 48 Friedrichstrasse 23

Berlin-Osten im eigenen Verleih.

Verwertung für Nord-, Mittel- und Süddeutschland, Rheintal- und Westfalen:

Firma J. & M. Hirschel, Hamburg 36, Dammsstrasse 27



JARO FÜRTH



TAMARA



VALESCA GERT



HERTA VON WALTHER



ROBERT GARRISON

Martes 28

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

BAJO LA MÁSCARA DEL PLACER / LA CALLE SIN ALEGRÍA

• 1925 • Alemania • 150'



Título Original.- Die freudlose Gasse.

Dirección.- Georg Wilhelm Pabst.

Argumento.- La novela homónima (1924) de Hugo Bettauer.

Guion.- Willy Haas.

Fotografía.- Robert Lach, Guido Seeber y Curt Oertel (1.33:1 – B/N & Virados).

Montaje.- Anatole Litvak y Marc Sorkin.

Dirección artística.- Hans Sohnke y Otto Erdmann.

Música.- (restauración 1998) Alosjcha Zimmerman.

Producción.- Sofar Film.

Intérpretes.- Asta Nielsen (*Maria Lechner*), Werner Krauss (*El carnicero*), Greta Garbo (*Greta Rumfort*), Henry Stuart (*Egon Stirner*), Jaro Fürth (*Franz Rumfort*), Valeska Gert (*sra. Greifer*), Ágnes Eszterházy (*Regina Rosenow*), Karl Etlinger (*Max*

Rosenow), Ilka Grüning (*sra. Rosenow*), Einar Hanson (*teniente Davis*), Loni Nest (*Rosa Rumfort*), Gregory Chmara (*Kellner*), Dorothea Thiele (*Lia Leid*), Robert Garrison (*Alfonso Canez*), Valeska Gert (*frau Greifer*), Gräfin Tolstoi (*Henriette*).

Estreno.- (Alemania) mayo 1925 / (Francia) enero 1926 / (España) septiembre 1926 / (EE.UU.) julio 1927.

intertítulos en alemán con subtítulos en español

celebrando el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual

Película nº 3 de la filmografía de Georg Wilhelm Pabst (de 40 como director)

Música de sala:

“Berlín Cabaret Songs” (1996)

Ute Lemper



(...) En plena ventura de recién casados, George Wilhelm Pabst hace su primera película importante de verdad, la que aureolaría su nombre dentro y fuera de Alemania: **BAJO LA MÁSCARA DEL PLACER**, generalmente mencionada como **LA CALLE SIN ALEGRÍA** por los abundantes comentarios que suscitó en Francia con ese título, traducción literal del que tuvo en su país de origen.

“La primera vez -escriben René Jeanne y Charles Ford- que el cine se atrevía a presentar las consecuencias morales y sociales de la guerra”. De “primer film de crítica social” lo califica Zglinicki. Está hecho “con el espíritu de un fotógrafo”, según Kracauer. Pabst describe, apoyándose en una novela de Hugo Bettauer publicada con mucho éxito en el folletín del diario vienés “Neue Freie Presse”, el dramático ambiente de la capital austríaca en la época de la inflación, todavía demasiado reciente para que pudiera estar olvidada. Con la acción principal en un sitio verdadero, la corta calle Melchior, se entremezclan, a base de contrastes violentos, tres estratos sociales que



constituyen, a la sazón, tres mundos: el de los plutócratas y los agiotistas, que no vacilan en arruinar a las pobres gentes con tal de aumentar sus propias riquezas; el de la clase media angustiada, porque ve desmoronarse todo lo que creía más sólido, y el de los pobres, para los que la corrupción deja de ser un fantasma lejano, convirtiéndose en una urgente necesidad.

No usa Pabst símbolos de ninguna clase, pues lo que le interesa es mostrar al desnudo una realidad que, pese a su localización en Viena, también ha visto en algunos barrios berlineses, pues los problemas sociales de la Europa central son casi los mismos en todos los países. “*Socialismo, un vivo sentido de protesta, realismo a ultranza*” son los caracteres que definen esta obra maestra, en el juicio de Ángel Zúñiga como evidencia de los signos que entonces, e incluso después, corren “*por los cuatro vientos europeos*”. Todo el film se basa en el principio de los contrastes: la cámara pasa sin transición de los grandes hoteles, en los que predomina el lujo, a las colas formadas ante la carnicería con la esperanza de conseguir un poco de alimento; de la casa burguesa del ex-consejero de la Corte, en la que ya no quedan recursos de los que echar mano, al burdel de *frau Greifer* abierto a todas las jóvenes que estén dispuestas a prostituirse por una buena cena o un abrigo de pieles. En esos mundos, que chocan entre



sí, pero que descubren una penosa correlación, las figuras se delinean con trazos breves y significativos, rodeadas siempre de la luz más adecuada, suave o dura, incluso implacable. Así las dos actrices principales, la danesa Asta Nielsen y la sueca Greta Garbo, se caracterizan constantemente por su densidad luminosa, más cruda la primera y más centelleante la segunda.

La iluminación es uno de los valores más notorios y permanentes de este admirable film en el que tiene su germen toda la obra futura de Pabst. En ésta, como en la mayoría de las demás películas de Pabst en la época del cine mudo, todo está hecho en el estudio, incluso la calle que tiene en muchos pasajes categoría de protagonista. Como destaca Lotte Eisner, la consagración definitiva de



la arquitectura *ersatz* de estudio, que deriva claramente del expresionismo, aunque -agreguemos- tenga ya muy poca relación dramática con él.

Para este film, como para los siguientes, sometía se Pabst a un proceso minucioso y concienzudo de preparación, gracias al cual le bastaba con un esbozo de guión para desarrollar el trabajo. De ahí que no existan textos detallados completos de ninguna de sus obras y que los que se han impreso fueran sacados plano a plano, en la moviola, de una o más copias. La maravillosa ambientación encuentra su complemento precioso en la iluminación, inspirada y refinada, riquísima en juegos de claroscuro, eficaz siempre como elemento inseparable de la acción. Por necesidades económicas, pues no era mucho el dinero de que los productores disponían, la realización se cumplió exactamente en 34 días, sometiendo a técnicos y artistas a una disciplina rigurosa. Algunas escenas, sobre todo las de la calle, hubieron de servirse simultáneamente de tres cámaras, en absoluta



continuidad de planos, para combinar éstos después merced a un montaje perfecto, especialidad en la que Pabst demostró excepcional maestría.

Antes de comenzar el rodaje, y fue éste un sistema que cultivó con asiduidad en su carrera, Pabst sostuvo largas conversaciones con sus intérpretes, llegando a conseguir que se compenetrara cada uno profundamente con el personaje que debería encarnar. Tal procedimiento le permitía después dejarles una relativa libertad de acción, que no era sino el impacto psicológico establecido previamente en ellos. Pocas veces tenía que rectificar un gesto, un movimiento, una frase: si era necesario hacerlo, el actor no se daba cuenta del error cometido, pues pensaba que se trataba de repetir el plano para ensayar un efecto distinto.

Asta Nielsen era una eminente actriz con sólida experiencia. Sus primeros films daneses datan de 1910, y año y medio después se instaló en Alemania, donde en tan poco tiempo había adquirido

popularidad sin límites. Con su esposo, Urban Gad, como director preferido fue en competencia con Henny Porten, estrella de máxima plenitud en el cine germano de preguerra, categoría que mantuvo en la posguerra, hasta que se retiró en los comienzos de la pantalla sonora. En cambio, Greta Garbo era una artista casi ignorada, que en su Estocolmo natal solo había hecho un par de breves cintas publicitarias, un cortometraje cómico que pretendía imitar las comedias americanas de Mack Sennett y una gran obra de extremada calidad artística: **La saga de Gosta Berling** dirigida por el ilustre Mauritz Stiller. Con Stiller, su verdadero descubridor artístico, salió por primera vez de Suecia en septiembre de 1924 para asistir al victorioso estreno de la película en Berlín y seguir a Constantinopla, en donde se harían los exteriores de otro film. Pero el proyecto se vino abajo y el equipo hubo de regresar a Berlín, en donde Pabst decidió contratar a Greta como intérprete del segundo papel femenino, casi tan importante como el primero, de **BAJO LA MÁSCARA DEL PLACER**. Como consecuencia de la situación económica de Alemania, Stiller exigió y obtuvo que los honorarios de su protegida se pagaran en dólares: 4.000, además de una dieta para los gastos de hospedaje en un hotel de primera categoría. Como personaje enteramente puro de la sombría historia, Greta resplandecía en el film. Pero no fue fácil lograr tan acabada interpretación, pues sin la presencia de Stiller cerca de ella en el estudio se ponía nerviosa y acentuaba demasiado sus movimientos. Pabst rodó todos sus planos a más velocidad que la usual entonces, o sea, a 22 ó 24 imágenes por segundo, por lo que en la proyección parecía más reposada y, por tanto, más cautivadora.

BAJO LA MÁSCARA DEL PLACER se estrenó el 18 de mayo de 1925 en la Mozartsaal, que era a la sazón el cine más importante de Berlín. El éxito fue notable, pero la difusión internacional de la cinta hubo de chocar con dificultades sin cuento. Fue prohibida en Inglaterra y mutilada en Austria, Italia y Francia. Ningún empresario francés se atrevía a presentarla, hasta que Armand Tallier y Laurence Myrge lo eligieron para la inauguración del “Studio des Ursulines”, que sería el templo más importante de París, por una decena de años, del cine minoritario y no comercial. Pero **BAJO LA MÁSCARA DEL**

PLACER demostró su comercialidad permaneciendo en el cartel del “Studio des Ursulines” durante cerca de dos años, suscitando críticas encendidas y extendiendo su celebridad por toda Europa (...).

Texto (extractos):

Carlos Fernández Cuenca, **Georg Wilhelm Pabst**,
Filmoteca Española, 1967





Georg Wilhelm Pabst (Raudnitz, actual República Checa, 1898 - Viena, Austria, 1967) suele ser despachado como el director de **La caja de Pandora** (*Die Büsche der Pandora*, 1928), la película en la que se reveló el mito femenino de Louise Brooks como actriz que encarnó en *Lulú* a uno de los primeros ejemplos de mujer fatal. Pabst y Brooks volverían a trabajar juntos en **Tres páginas de un diario** (*Das tagebuch einer verlorenen*, 1929) pero en **BAJO LA MÁSCARA DEL PLACER** ya se revela la maestría de Pabst para filmar el misterio, la sensualidad, el candor, la compasión, la desesperación y la perversión a través de los rostros de las diversas mujeres del film.

La época de la transición entre el mudo y el sonoro fue especialmente fructífera para Pabst, tras un inicio anclado en el expresionismo de **Der Schatz** (1923) y que evolucionó rápidamente a un realismo social con **BAJO LA MÁSCARA DEL PLACER**. No hay que olvidar una película habitualmente calificada de menor como *Geheimnisse einer Seele* (1926), traducida como **Misterios de un alma**, contiene una imaginativa y vanguardista puesta en escena para



representar el psicoanálisis y los sueños del protagonista, además del extraordinario alegato antibelicista **Cuatro de infantería** (*Westfront 1918*, 1930), la adaptación de “La Ópera de Tres Peniques” de Kurt Weill en **La comedia de la vida** (*Die Dreigroschenoper*, 1931) o **Carbón** (*Kameradschaft*, 1931), además de otros títulos intermedios que no se han podido ver durante mucho tiempo y que quizás guarden también buenas sorpresas. Entre sus más interesantes films de etapas posteriores, realizados en Francia, Estados Unidos, Alemania, Austria e Italia, también se encuentran **Don Quijote** (*Don Quichotte*, 1933), **Mademoiselle Docteur** (1937), **Komödianten** (1941), **Paracelsus** (1943) y **Sucedió el 20 de julio** (*Es geschah am 20. Juli*, 1955), sobre el intento de eliminar a Hitler. Buena parte de la obra de Pabst sigue siendo muy poco conocida y siempre pendiente de reivindicación en su conjunto (...).

(...) En la Alemania de la República de Weimar, G. W. Pabst elaboró su primer estilo en un atrevido retrato social de la posguerra, **BAJO LA MÁSCARA DEL PLACER**, a través de una Viena en la que la precariedad de una clase media degradada choca con el desenfreno y el abuso de los especuladores. 100 años después de su realización **BAJO LA MÁSCARA DEL PLACER** aparece como una película de



insospechada y triste actualidad. Conocida también como **LA CALLE SIN ALEGRÍA**, la tercera película de George Wilhelm Pabst describe el derrumbe moral y social de una época de crisis económica en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, en una Viena en la que las clases medias caen hacia la miseria mientras los especuladores y potentados siguen sacando tajada, enriqueciéndose y aprovechándose del declive de los ciudadanos normales. Los valores morales y las lecciones de vida que propone el film de Pabst pueden resultar ingenuos (la honestidad tiene su premio, los extorsionadores tendrán su castigo) pero no, desde luego, el fino análisis de un microcosmos llenos de contrastes, y la fuerza visual de una puesta en escena que determinará algunos de los caminos por los que discurrirá posteriormente uno de los cineastas más interesantes, aunque aún infravalorados, del cine clásico alemán (...).



(...) En el complejo relato de **BAJO LA MÁSCARA DEL PLACER** se entrecruzan varias líneas narrativas. *Marie*, interpretada por una Asta Nielsen de 43 años muy maquillada para parecer más joven, vive con su tiránico padre y su abnegada madre en la calle Melchior de Viena, y al igual que otras muchas personas tiene que hacer cola toda la noche frente a la carnicería del déspota *Josep Geiringer* (Werner Krauss), para conseguir un poco de carne. Entre ellas está *Greta Rumfort* (Greta Garbo), una joven que vive con su arruinado padre, el exconsejero *Franz Rumfort*. En la misma calle la *señora Griefer* (Valeska Gert) tiene una tienda de modas que esconde un burdel. En los hoteles de lujo y los clubs nocturnos hacen negocios y juegan con la especulación personajes como el comerciante *Max Rosenow* (Karl Etlinger) o el potentado *Alfonso Canez* (Robert Garrison). *Marie* está enamorada de *Egon Stirner* (Henry Stuart), un joven que pretende aprovechar su éxito con las mujeres para conseguir dinero con el que invertir en Bolsa. Y entre esas mujeres está *Lia Leidt* (Gräfin Tolstoi), a la que *Marie* acaba asesinando en un ataque de celos. Por su parte *Greta*, acosada por su jefe, y tratando de sacar de la ruina a su padre, alquila una habitación a un teniente americano de la Cruz Roja que, tras algunos malentendidos, acabará salvando de la prostitución en la que también está a punto de caer *Marie*. Otros mu-



-chos hilos entrelazan a esos personajes, con los que Pabst, basándose en una novela del escritor Hugo Bettauer retrata a una sociedad decadente y asfixiante. Una escena representa bien el choque de clases sociales que empuja todo el film: el rico *Canetz* llega en un lujoso coche al burdel de *frau Greifer* para “*disfrutar de las alegres noche de Viena*” pasando delante de las humildes personas que esperan en la cola de la carnicería, sobre cuyos rostros y cuerpos cansados Pabst desarrolla un minucioso travelling a la luz de los focos del coche. A continuación, algo parecido a una orgía: los salones del local repletos de cuerpos medio tumbados bebiendo, gritando y riendo, envueltos en humo y lujuria. Pabst no se limita a establecer esa fácil pugna entre quienes están gozando de los beneficios de la inflación económica y quienes tratan de sobrevivir a la crisis. Aborda las relaciones de dependencia y la degradación moral que invoca esa crisis económica: las piernas de las mujeres que van a entrar al sótano del carnicero, que él observa lujuriosamente desde la ventana, evocan en una sola ima-



-gen el beneficio de la situación que los mejor situados van a lograr de esas mujeres desesperadas.

BAJO LA MÁSCARA DEL PLACER, que se inicia con algunos de los personajes principales caminando apesadumbrados, lentamente, y tomados de espaldas, por una calle oscura, se apoya en los contrastes de esos seres sin esperanza que habitan una “calle sin alegría” y los lujosos salones de hoteles y nightclubs donde se hacen negocios, se practica la seducción y se vive ajeno a la decadencia moral de la ciudad, y por extensión, de buena parte de la Europa de entreguerras. Pabst muestra el efecto que la inestabilidad económica provoca en la dignidad de las personas: *Marie* acaba siendo presa de un ataque de celos y cometiendo un asesinato (que está precedido por una sugerente imagen de su rostro mirando a través de un cristal decorado, y marca el borroso destino que tendrá esa mujer) porque su amado prefiere seducir a mujeres con posibilidades económicas; *Greta* es empujada por su jefe a las manos de la madame porque una mujer como ella, que ha vivido en una saludable clase media, no puede llevar un abrigo gastado y debe aspirar a uno más lujoso. La tienda de modas le fía el dinero necesario para disfrutar de algo que en su situación económica no se puede permitir (otra correspondencia con la actuali-



-dad), aunque eso le lleve directamente a venderse a la clientela del establecimiento contiguo, el burdel y renunciar a su dignidad.

Pabst elabora sugerentes imágenes con los rostros de los personajes, ya sea para describir la codicia del carnicero o la lujuria del potentado *Canez* como, sobre todo, en la mucho más sutil descripción de las situaciones que atraviesan las mujeres del relato. A diferencia de Asta Nielsen que era toda una estrella en la época, Greta Garbo acababa de ser descubierta por Mauritz Stiller en **La saga de Gosta Berling** (1924). Pero Pabst prefigura buena parte de la imagen misteriosa y glamurosa que la actriz desarrollaría en sus siguientes películas. La mirada entre sensual y atormentada envuelta en su abrigo de piel cuando está a punto de enfrentarse a su primer cliente en el burdel y la forma en que se cubre con sus propios brazos cuando es descubierta por el *teniente David* marcan tanto los primeros rasgos de uno de los iconos más peculiares del cine como el talento de Pabst para construir los personajes femeninos a través de la imagen.



También en el caso de Asta Nielsen, cuando cae en manos de *Canez*, su figura mientras se dirige hacia la habitación es tomada continuamente de espaldas, con un sofisticado tocado en la cabeza que, cuando por fin se dé la vuelta, la mostrará como una autómatas grotescamente decorada. Los rostros, con un perfil casi expresionista, son asimismo fundamentales en el crescendo final con la rebelión del pueblo y la violencia que estalla contra los explotadores. (...)

(...) **BAJO LA MÁSCARA DEL PLACER** es una de las películas del cine mudo que más han sido alteradas en su metraje. No se conserva el negativo del inicial montaje de tres horas, que fue rápidamente manipulado por la censura en distintos países, no solo eliminando escenas, sino alterando el montaje para transformar algunas de las relaciones e identidades de los personajes y rebajar el contenido lujurioso y el desgarrado análisis social del film. En el mercado anglosajón circuló durante mucho tiempo una versión de solo

60 minutos. En 1981 se realizó en Francia una restauración con un metraje de 95 minutos, y en 1998 fue reconstruida por el Filmmuseum de Munich en la duración de 151 minutos, la copia más completa que se conserva (...).

Texto (extractos):

Ricardo Aldarondo, “Bajo la máscara del placer: la crisis y la carne”,
dossier “Obras maestras del cine mudo”, Dirigido por, febrero 2012



1925

**A PICTORIAL HISTORY OF THE
SILENT SCREEN**

BY DANIEL BLUM

1925



LOUISE DRESSER, RUDOLPH VALENTINO (also above)
IN "THE EAGLE" (UNITED ARTISTS)



CHARLES CHAPLIN IN SCENES
FROM "THE GOLD RUSH" (UNITED ARTISTS)
WITH GEORGIA HALE (center right)



MARY PICKFORD (center)
IN "LITTLE ANNIE ROONEY" (UNITED ARTISTS)



OTTO MATTIESEN, GEORGIA HALE, GEORGE ARTHUR IN
JOSEF VON STERNBERG'S "THE SALVATION HUNTERS" (UNITED ARTISTS)

1925 The industry was in the doldrums. Theatre owners were worrying about their box-office receipts, which showed an alarming drop. Radio, now an important part of American life, was blamed for this. That Hollywood was turning out comparatively few worthwhile pictures at this time was seldom mentioned. Films making money for the exhibitors included "The Big Parade," a memorable war picture; "The Phantom of the Opera" with Lon Chaney continuing his series of weird characterizations; Charles Chaplin's "The Gold Rush"; "Stella Dallas," a real tear-jerker which had the critics cheering Belle Bennett's performance; the first filming of James Barrie's immortal "Peter Pan," and "The Sea Beast" starring John Barrymore. A German importation, Ufa's production of "The Last Laugh" with Emil Jannings and directed by F. W. Murnau, was considered by many one of the most perfect pictures ever made. It was unique in that it told its story without subtitles.





MAE MURRAY
IN "THE MERRY WIDOW" (METRO-GOLDWYN)
(ERICH VON STROHEIM'S PRODUCTION)



JOHN GILBERT, MAE MURRAY JOHN GILBERT, MAE MURRAY, ROY D'ARCY
Top: CLARK GABLE AS EXTRA, THIRD FROM RIGHT BY ARROW
SCENES FROM "THE MERRY WIDOW" (METRO-GOLDWYN)

1925 Fairbanks, Pickford, Chaplin, Valentino, Lloyd and Swanson were still the big names in filmdom, and so were Pola Negri, the Talmadge sisters and the Gish girls. John Barrymore's popularity was increasing and his leading lady, Dolores Costello, daughter of Maurice Costello, early film idol, was headed for stardom. Colleen Moore, Corinne Griffith and Richard Barthelme had reached the top. Approaching it were Richard Dix, John Gilbert, Norma Shearer, Reginald Denny, Rod La Rocque, and Vilma Banks and Ronald Colman as a team. Nita Naldi was now the most famous vamp in films. Vitaphone, last of the old guard film companies, sold out to Warner Brothers. Cecil B. De Mille severed his twelve-year connection with Paramount to make his pictures independently with a Producers Distributing Corporation release.



BLANCHE SWEET, RONALD COLMAN
IN "THE SPORTING VENUS"
(METRO-GOLDWYN)



CONSTANCE BENNETT, JOAN CRAWFORD, SALLY O'NEIL
IN "SALLY, IRENE AND MARY"
(METRO-GOLDWYN)

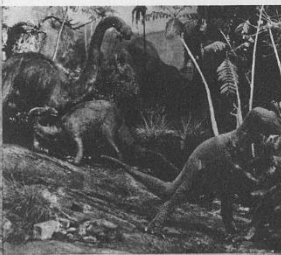


VILMA BANKY, RONALD COLMAN IN GEORGE FITZMAURICE'S "THE DARK ANGEL"
(GOLDWYN)



JOHN GILBERT, RENÉE ADORÉE (also center pictures)
Top: JOHN GILBERT, KARL DANE

SCENES FROM "THE BIG PARADE" (M-G-M) DIRECTED BY KING VIDOR





PHILIPPE de LACY, GEORGE ALI. Above: RICHARD FRAZIER, PERCY BARBAT, PHILIPPE de LACY, ERNEST TORRENCE

BETTY BRONSON

SCENES FROM "PETER PAN" (PARAMOUNT) DIRECTED BY HERBERT BRENON

MARY BRIAN, BETTY BRONSON
Above: PHILIPPE de LACY, MARY BRIAN, BETTY BRONSON



SNITZ EDWARDS
(FIRST NATIONAL)

JANE WINTON
(PARAMOUNT)

FRANKIE DARRO
(FIRST NATIONAL)

HEDDA HOPPER
(M-G-M)

REED HOWES
(WARNER BROS.)

PAULINE GARON
(PARAMOUNT)

CHARLES "BUDDY" ROGERS
(PARAMOUNT)

DOROTHY SEBASTIAN
(M-G-M)

DOUGLAS FAIRBANKS, JR.
(UNITED ARTISTS)



EVELYN BRENT, SHELDON LEWIS, PIERRE GENDRON IN "THE DANGEROUS FLIRT" (F.B.O.)

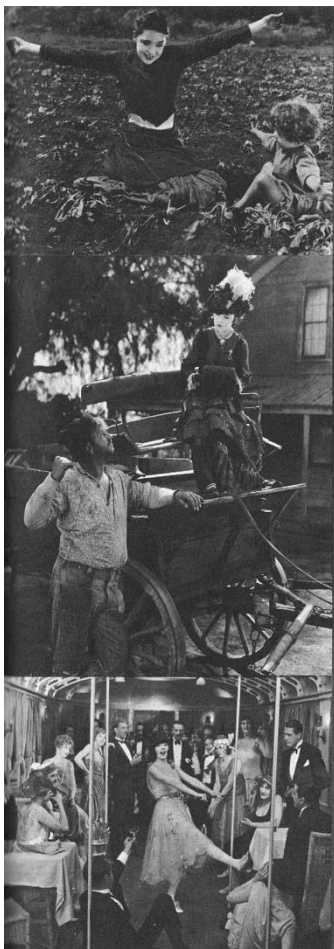
MARGARET LIVINGSTON, MADGE BELLAMY, GEORGE O'BRIEN IN "HAVOC" (FOX)



RICHARD BARTHELMLESS
(FIRST NATIONAL)

RICHARD BARTHELMLESS, CARLOTTA MONTEREY IN "SOUL-FIRE"
Top: BESSIE LOVE, RICHARD BARTHELMLESS IN "SOUL-FIRE"
Center: RICHARD BARTHELMLESS, DOROTHY MACKAILL IN "SHORE LEAVE"





COLLEEN MOORE IN "WE MODERNS"
Center: WALLACE BEERY, COLLEEN MOORE (also at top)
IN "SO BIG" (FIRST NATIONAL)



COLLEEN MOORE
(FIRST NATIONAL)



1925 Actors whose names were to become household words were beginning their Hollywood struggles. Gary Cooper was playing bits in western pictures. A Middle-West housewife won \$500 from *Movie Weekly's* contest when she gave the name of Joan Crawford to Lucille Le Sueur, a former Shubert chorus girl, then a promising youngster on the Metro lot. Clark Gable was an extra in "The Merry Widow" and "Déclassée." Charles Farrell was supporting Rin-Tin-Tin. Carole Lombard appeared briefly in a Buck Jones Western, "Hearts and Spurs." On the Fox lot, Janet Gaynor was playing small parts. B. P. Schulberg, well-known independent producer, gave a Mexican youth, Luis Alonso, a break in "The Plastic Age" under the name of Gilbert Roland. Paramount opened an acting school which developed Charles "Buddy" Rogers and Thelma Todd.





NITA NALDI
(PARAMOUNT)



CECIL B. DE MILLE AND ERNST LUBITSCH
TWO TOP DIRECTORS



ANTONIO MORENO
(PARAMOUNT)



NOAH BEERY, ROD LA ROCQUE, JETTA GOUDAL
IN "THE COMING OF AMOS" (P.D.C.)



FLORENCE VIDOR, ADOLPHE MENJOU
IN "THE GRAND DUCHESS AND THE WAITER"
(PARAMOUNT)



LAWRENCE GREY, RICHARD ARLEN, GLORIA SWANSON
IN "COAST OF FOLLY" (PARAMOUNT)



GEORGE O'BRIEN
(FOX)

MARY BRIAN
(PARAMOUNT)



BILLIE DOVE
(FOX)

GILBERT ROLAND
(PARAMOUNT)





JOHN BARRYMORE, DOLORES COSTELLO
Top and center: JOHN BARRYMORE
SCENES FROM "THE SEA BEAST"
(WARNER BROS.)

LON CHANEY, MARY PHILBIN
Top and center: NORMAN KERRY, MARY PHILBIN
SCENES FROM "THE PHANTOM OF THE OPERA"
(UNIVERSAL)

JOSEPH SCHILDKRAUT, VERA REYNOLDS, V
Top and center: WILLIAM BOY
SCENES FROM CECIL B. DE MILLE'S "IT
TO YESTERDAY" (P.D.C.)



DOROTHY
MACKAILL
(FIRST NATIONAL)

VICTOR
VARCONI
(PARAMOUNT)

FRANCES
HOWARD
(PARAMOUNT)

JACK
DAUGHERTY
(UNIVERSAL)

MARY
MCALISTER
(UNIVERSAL)

GEORGE K.
ARTHUR
(UNITED ARTISTS)

GEORGIA
HALE
(UNITED ARTISTS)

LEE
MORGAN
(UNIVERSAL)



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
José Ignacio Hernández
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario
(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)
Área de Recursos Gráficos y Edición UGR
(Patricia Garzón, Patricia Vega & Esperanza Gallardo)
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)
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”.
31^a edición Festival Internacional de Jóvenes Realizadores
– Granada Film Fest

Organiza:

**La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea
Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”**

**31 JÓVENES
REALIZADORES**
FILM GRANADA FEST

Síguenos en Facebook, Tik Tok e Instagram





LAMADRAZA.UGR.ES