

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



MAYO-JUNIO 2018

UN ROSTRO EN LA PANTALLA (V)

MICHAEL CAINE

(1ª PARTE: LOS AÑOS 60)

(CELEBRANDO SU 85 CUMPLEAÑOS)

ORGANIZA,

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



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

tares

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

Avisos

rá con un apa-
R BAYOS X.



TEATROS & Cines

El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

Imposible el mero de es han sido te corruptos d cias a todo

Igualemen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Tu gios de er que no cit han acudid nuestros ac

Rendidas granadina, parroquiale tísimas au muy especi cuelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos

No quise mos colabor tiguos Alur día de este ron el honi líquas a n lo hicieron

Gracias s molesto si

La Escue Escuela Pi ble recuerd comunicado Roma.

Y, junta agradecimie modo espec

Que se a res esta de que estudie gía y, lo q practiquen, más que ul colaborar d geilizadora la Santa Ig

Gracias a que han vc que se ha nas para d dre. Tambié tiene que e turado de

A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

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

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2017-2018, cumplimos 64 (68) años.

MAYO-JUNIO 2018

UN ROSTRO EN LA PANTALLA (V):
MICHAEL CAINE (1ª parte: los años 60)
(celebrando su 85 cumpleaños)

MAY-JUNE 2018

A FACE ON THE SCREEN (V):
MICHAEL CAINE (part 1: the 60's)
(celebrating Caine's 85th birthday)

Viernes 18 mayo / Friday 18th may 21 h.

ZULÚ (1964) Cy Endfield

(ZULU)

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

Martes 22 mayo / Tuesday 22th may 21 h.

IPCRESS (1965) Sidney J. Furie

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

Viernes 25 mayo / Friday 25th may 21 h.

ALFIE (1966) Lewis Gilbert

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

Martes 5 junio / Tuesday 5th june 21 h.

LA CAJA DE LAS SORPRESAS (1966) Bryan Forbes

(THE WRONG BOX)

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

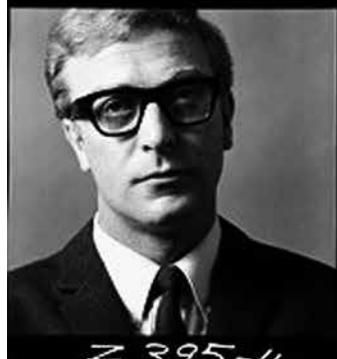
Viernes 8 junio / Friday 8th june 21 h.

FUNERAL EN BERLÍN (1966) Guy Hamilton

(FUNERAL IN BERLÍN)

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

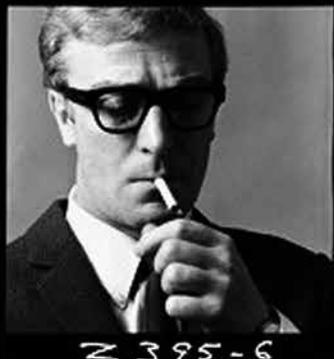
Todas las proyecciones en
la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid).
Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room



Z 395-4



Z 395-5



Z 395-6



“ (...) Existen unos ocho kilómetros de papel de periódico y al menos siete biografías que hablan de mí (Dios sabe por qué), así que ¿por qué añadir algo a todo ello? Quizá con objeto de que, para variar, el disco suene en mi propio tocadiscos. Hace mucho que dejé de leer lo que se escribe sobre mí; casi todo es erróneo o engañoso. No digo que yo sea mejor o más simpático de cómo me han retratado. Lo que usted encontrará en mi autobiografía es mi yo auténtico, y no para variar sino por primera vez (...).

(...) La definición más aproximada de ese algo indefinible que se llama ‘calidad de estrella’; la escuche de labios de David Lean, cuando me dijo: ‘Cuando montas una escena de un actor excelente puedes cortar en cuanto acaba la frase; pero con una estrella debes seguir hasta por lo menos otros cuatro encuadres, pues entonces es cuando aparece la magia’ (...).

(...) Una encantadora directora de teatro amateur llamada Joan Littlewood me dijo ‘ensayar es el trabajo, actuar es el placer’ (...).

(...) Alrededor de los cuatro años (...) me llevaron a ver mi primera película. Cuando era adolescente solía leer muchas biografías de actores para ver si tenían algo en común conmigo, pues por entonces soñaba con ser uno de ellos. Mis ávidas lecturas juveniles me enseñaron que tenía poco que ver con ningún actor, particularmente con los grandes de la escena británica. De hecho, mi impresión era que parecían venir de otro planeta. Todas sus historias tenían un arranque similar: la primera vez que habían visto un actor fue cuando sus niñeras les llevaron al teatro, y cuando se levantó el telón y las luces iluminaron el escenario supieron precisamente que el teatro iba a ser el trabajo de su vida.

En rudo contraste con esto, el primer actor que yo vi fue ‘El Llanero Solitario’ y ocurrió durante una sesión matinal infantil de sábado, que en mi barrio venía a ser una combinación entre un campo de adiestramiento de tropas de asalto y la matanza del Día de San Valentín. El primer obstáculo en la pista de asalto era la cola, que derivaba hacia el tumulto a gran escala cuando algunos de los chicos mayores que habían llegado tarde intentaban infiltrarse. Una vez dentro de la sala, se iniciaba otro tumulto porque todo el mundo peleaba por sentarse en primera fila. Incluso cuando todos estábamos confortablemente sentados y parecía que habían terminado los problemas, empezaban a volar proyectiles: aquel día una naranja me estalló en la nuca. Mis amigos me habían contado que al apagarse las luces y comenzar la película el público se quedaría quieto, pero cuando se hizo la oscuridad fue porque me cubrió la cabeza un abrigo que me tiraron desde las alturas de la galería. Por último me lo arrancaron y lo volvieron a lanzar arriba, acompañado de una serie de palabras que no entendí pero que había oído antes, cuando mi padre tropezó con un dedo del pie contra una pata de la cama.

Tan pronto se apagaron de veras las luces, empezó la película y apareció ‘El Llanero Solitario’. Yo me sentía tan extasiado como se sintieron los privilegiados actores que me habían precedido cuando iban al cine acompañados de sus niñeras, y supe que era esto lo que quería ser (...).

(...) Muchos actores llegan al mundo del espectáculo por la vía directa. Charles Chaplin había sido una estrella de las variedades, Cary Grant un niño acróbata y Roger Moore había



presentado como modelo tantos jerseys que se le conocía como 'El gran Tricot'. Mis comienzos fueron en un club juvenil llamado Clubland, en Walworth Road. Allí hice amigos y perdí un poco mi condición de solitario (...): Jimmy Anderton era la persona más divertida que he conocido. Y Billy Marle, que quería ser trompetista de jazz (...): a través de él desarrollé mi afición al jazz. (...) En Clubland un día fui a parar, de casualidad, a la clase de arte dramático. Y allí estaba Amy Hood, en aquellas fechas el objeto de mis deseos. La idea me asaltó como un destello: podía matar dos pájaros de un tiro. Podía aprender a actuar e ir a Hollywood y quizá me correspondería besar a Amy en alguna de las obras que representáramos. Así que ésta fue mi manera de convertirme en actor, por motivos que no tenían nada que ver: típico de mí. (...) En el club también conocí a un hombre llamado Alec Reed que era un cinéfilo tremendo y solía pasar su magnífica colección de películas de 16 mm., mudas, los domingos por la noche en nuestra sala de teatro. Este hombre sabía de cine más que nadie que yo haya conocido, antes y después. Enseguida despertó mi interés y se tomó la molestia de instruirme en la Historia del Cine y de enseñarme hasta cierto punto cómo se hace (...).

(...) Todos los grandes actores del momento tenían el pelo oscuro y eran muy guapos: Robert Taylor, Tyrone Power, Cary Grant, por citar tres ejemplos pasmosos. Incluso los feos, como Paul Muni, Humphrey Bogart y Edward G. Robinson, también eran morenos y atractivos a su manera. Resultaba preocupante que ser feo y rubio significase que mi futuro como actor no estaba ya claramente determinado. Y todos aquellos astros eran norteamericanos. Después de haber pasado de las biografías inglesas, al estilo de "Yo trabajé de asistente en el teatro", al nuevo tipo de biografía americana, descubrí que al parecer todos habían sido además hijos de gente del espectáculo. La mayoría de aquellos



actores se sentían tan orgullosos de haber nacido por así decirlo en un baúl que creían ser las únicas personas con verdadero derecho a estar en el mundo del espectáculo. Mi madre no me ayudó. Cuando le dije que la mayor parte de la gente de teatro había nacido en un baúl su única respuesta fue: 'Diles que tú naciste en un piso del mismo tamaño' (...).

(...) Habíamos ganado la guerra, pero las tiendas estaban vacías y hasta para conseguir tu ración legítima de cosas tenías que hacer cola durante horas. La única luz deslumbrante en medio de toda aquella penumbra era el cine, donde durante un par de horas podía evadirme a un lugar mejor, generalmente a Estados Unidos. Me convertí en un fanático absoluto del cine, encaprichado con lo que me parecía el hechizo americano. La mayor parte de los sueños acababan en decepción, pero el cine ha sido para mí más fantástico de lo que pude haber imaginado en aquellos oscuros y deprimentes días, y América más grande de lo que podía haberme figurado jamás. Realmente, no sé qué habría hecho por entonces sin el cine y la biblioteca pública, los dos lugares donde podía olvidarme de la horrible realidad cotidiana. En resumidas cuentas, me había convertido en lo que siempre decían mis informes escolares: un soñador. También en la biblioteca mis influencias fueron norteamericanas. Me aficioné a los libros sobre la guerra. Los británicos escribían sobre oficiales, con quienes no podía identificarme, pero entonces descubrí "Los desnudos y los muertos", de Norman Mailer, y "De aquí a la eternidad", de James Jones; dos libros estupendos, escritos por soldados corrientes sobre soldados corrientes. Inconscientemente, también en el cine empecé a



identificarme con mi propia clase. El cine británico parecía versar asimismo sobre las vidas de la clase media y la aristocracia, mientras que la gente de las películas norteamericanas se parecía más a mí.

Fue en la biblioteca donde encontré un libro sobre cómo actuar en el cine, que pretendía que los actores nunca deben parpadear ante la cámara. Durante meses anduve con una mirada. inexpresiva y sin pestañear, intentando prepararme para mi carrera cinematográfica y haciendo cagarse de miedo a todos los extraños con quienes entraba en contacto; pero con el tiempo me las ingenié para resistir ratos sin parpadear, primero diez minutos, luego veinte cada vez, y ya estaba camino de Hollywood. También me las arreglé para que el aire contaminado me provocara una infección ocular gracias a las partículas de hollín que me entraron en los ojos. Uno tiene que sacrificarse por su arte, suelo decir, y éste fue uno de mis primeros sacrificios. Habría otros, en el futuro, la mayoría de ellos involuntarios (...).

*(...) Yo debía entrar como miembro de pleno derecho en Equity, el sindicato de actores británico, pero al parecer en la lista de Equity había otro actor que se llamaba Michael Scott, que era en aquella época mi nombre escénico. Josephine, mi representante, me dijo que tenía media hora para buscarme otro apellido, pues le habían pedido que enviara el contrato aquella misma tarde. Le prometí llamarla y fui a sentarme en Leicester Square, devanándome los sesos desesperadamente. Había por allí varios cines de estreno, así que me puse a mirar los nombres de las estrellas en los rótulos luminosos, intentando pensar algo que un día pudiera lucir tan bien como aquéllos, cuando vi el nombre de Humphrey Bogart, uno de mis actores favoritos de toda la vida. La película era **El motín de Caine** [The Caine Mutiny, Edward Dmytryk, 1954]. Miré un momento el título y decidí que era único, por varias*

razones. Caine era corto, ligaba bien con Michael y a mucha gente le resultaría familiar esta palabra, sobre todo a quienes habíamos estado sometidos al sistema escolar británico, porque sonaba como ‘cane,’ ‘palmeta’ (...).

(...) Cary Grant me dijo una vez (...) que para ser una estrella tienes que hacer al menos quince películas antes de que a la gente le resultes tan familiar como su marca preferida de té o de café (...). La gente suele criticarme por no haber discriminado lo suficiente e incluso por trabajar tan duro. ¿Para qué molestarse? Por lo que concierne a la discriminación, tengo un rasero para seleccionar las películas: escojo la mejor que haya disponible en el momento en que la necesito. Por supuesto, ello me ha llevado con frecuencia a ceder en las pretensiones artísticas, pero no deja de tener sus ventajas. Es mucho más difícil actuar bien en una película mala con un director malo que en cualquier otro tipo de película, y te proporciona una gran experiencia en cuidar de ti mismo. Esto significa también que cuando aparece un buen guión te encuentran disponible. No es muy distinto al entrenamiento de los atletas, que practican sobre arena para que les resulte más fácil correr sobre una pista firme en el momento de competir. También está, por supuesto, la cuestión del dinero. Te pagan lo mismo por una película mala que por una buena, porque hasta el día del estreno nadie sabe si la mala película va a ser tan mala o si la buena va a serlo tanto. Puedes aceptar, como hago yo cuando se presenta un buen papel, si estás absolutamente bien preparado y te has puesto al día, o puedes quedarte esperando sentado durante cinco años, asustado y oxidándote. Nadie recuerda las películas que no han tenido éxito porque nadie va a verlas. Al fin y a la postre, te recuerdan por tus éxitos, y éstos han de ser un mínimo de uno sobre cinco, o estás perdido (...).

(...) Yo actuaba de borracho en una obra (...), y en el primer ensayo, cuando empecé a representar lo que yo imaginaba que era un borracho perfecto, el productor que era un viejo fabuloso, de unos setenta años, que parecía tener siempre la solución correcta para cada problema, me cortó y dijo:

-¿Cómo llama usted a esto?

-Estoy representando a un borracho -contesté.

-Correcto. Eso es exactamente lo que está usted haciendo, pero yo no le pago para que represente a un borracho, sino para que lo sea.

-No lo entiendo -clamé, volviéndome hacia la oscuridad del auditorio.

-Usted es un actor que está intentando caminar encorvado y hablar con voz gangosa como un borracho. ¿No se da cuenta de que un borracho es un hombre que intenta caminar erguido y hablar correctamente?

Me llevé una inestimable lección.

En otra ocasión tenía que permanecer en escena mucho rato y no había diálogo.

-¿Qué está usted haciendo? -grito a mitad de mi largo silencio.

-Nada -contesté-. No tengo nada que decir durante un buen rato.

-Sí que tiene -grité.

-No, no lo tengo -grité yo también.



-Usted está escuchando todo lo que dicen los demás y pensando en las frases maravillosas que podría decir, pero precisamente decide no decir nada hasta su próxima frase; eso es lo que está usted haciendo. No vuelva a decirme que no tiene nada que hacer en la escena. Recuerde siempre que escuchar es la mitad de actuar. Y reaccionar ante lo que escucha es la otra mitad. Es así de sencillo.

-Gracias, señor -dije con sinceridad.

Aquellas dos advertencias me habían descrito con toda exactitud la manera de actuar en el cine, pero yo no lo descubriría hasta más tarde.

Hay otra advertencia que, junto con estas dos, forman el trío básico para actuar en las películas. Ésta no me la hicieron a mí, sino a Jack Lemmon, que me la contó la primera vez que fui a Hollywood, muchos años más tarde. En su primera película era dirigido por George Cukor, y en la primera escena de Jack en el film, Cukor hizo cortar justo cuando acababa de empezar.

-Actúa menos, Jack -dijo George.

Volvieron a iniciar la escena y George cortó otra vez.

-Actúa menos, Jack -dijo otra vez George.

Iniciaron la escena de nuevo y de nuevo George la cortó diciendo:

-Actúa menos, Jack -y eso que Jack actuaba menos cada vez que se lo pedía.

Por fin George cortó la escena otra vez para decirle que actuase menos y Jack replicó:

-Si actúo tan poco acabaré sin actuar nada.

Y George le dijo:

-Así es como vas a conseguirlo, Jack.

Esto es precisamente lo que resume la actuación en el cine. Fácil, ¿no? (...)"

Texto (extractos):

Michael Caine, Mi vida y yo: autobiografía, Ediciones B, Barcelona, 1993.



Viernes 18 de mayo, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

ZULÚ

(1964) Gran Bretaña. 133 min.

Título Orig.- Zulu. **Director.-** Cy Endfield. **Argumento.-**

Un artículo de John Prebble. **Guión.-** John Prebble y Cy Endfield. **Fotografía.-** Stephen Dade (2.35:1 Super Technirama - Technicolor). **Montaje.-** John Jympson.

Música.- John Barry. **Productor.-** Stanley Baker, Cy Endfield y Joseph E. Levine. **Producción.-** Diamond Films para Paramount British Pictures. **Intérpretes.-** Stanley Baker (*teniente John Chard*), Jack Hawkins (*Otto Witt*), Michael Caine (*teniente Gonville Bromhead*), Ulla Jacobson (*Margareta Witt*), James Booth (*soldado Henry Hook*), Nigel Green (*sargento Bourne*), Ivor Emmanuel (*soldado Owen*), Paul Daneman (*sargento Maxfield*), Patrick Magee (*doctor Reynolds*), Glynn Edwards (*cabo Allen*), Neil McCarthy (*soldado Thomas*), Gary Bond (*soldado Cole*), Dafydd Havard (*artillero Howarth*), Gert van den Bergh (*Adendorff*), Mangosuthu Buthelezi (*jefe zulú Cetewayo*), Richard Burton (*narrador*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 42 de la filmografía de Michael Caine (de 167 como actor)

Película nº 27 de la filmografía de Cy Endfield (de 32 como director)

Música de sala:

La música de John Barry/1ª parte

John Barry

-incluye “Zulú”, “El último valle”, “Nacida libre”, “Los persuasores”, “Robin & Marian”...-



*“ (...) Una noche, al terminar la función en la que actuaba, vino a verme a mi camerino Stanley Baker, con quien había trabajado años atrás en **Una colina en Corea**. Entonces ya era una de las más grandes estrellas del cine británico y le felicité por ello. Le había gustado mucho mi actuación. Yo hacía un papel cómico de cockney y me explicó que iba a protagonizar y producir una película titulada **ZULÚ** en la que había un personaje cockney. Si me interesaba conseguir el papel tenía que ir a ver a Cy Endfield al bar del teatro ‘Príncipe de Gales’ a las diez de la mañana del día siguiente. Se lo agradecí y se fue, deseándome suerte.*

A las diez en punto de la mañana siguiente llegué al bar del teatro y encontré a Cy Endfield allí sentado a solas. Era un norteamericano rechoncho de mediana edad, de hablar pausado y maneras suaves. Cuando se levantó y me dio la mano sus primeras palabras fueron:

-Discúlpame por hacerte perder el tiempo, Michael, pero ya le hemos dado el papel a James Booth. Imagino que dará el tono cockney mejor que tú. (...) Lo siento, chico.

-Está bien -sonreí-. Otra vez será. (...).

Me volví y empecé a caminar. (...) Estaba a punto de salir cuando Cy gritó:

-¡Michael, vuelve! (...) ¿Puedes hablar con un acento distinto al de cockney? -me preguntó.

-Cuando estaba en el teatro de repertorio hacía cincuenta obras al año, usando todos los acentos, desde el de un gangster americano hasta el de un señor feudal. Puedo usar el acento que quieras.

-¿Puedes hacer de inglés de clase alta? -tanteó.

-Es el más fácil de todos -dije encogiéndome de hombros, mientras confiaba desesperadamente en que recordaría cómo hacerlo.

Cy se quedó mirándome un momento y luego dijo:

-¿Sabes? Tú no pareces un cockney. Pareces de esos tipos ingleses que presumen de



sangre azul. (...) En esta película hay un personaje llamado Gonville Bromhead. Es un teniente esnob y aristocrático que se cree superior a todos, sobre todo al personaje encarnado por Stanley, que está a punto de llegar. -añadió-: ¿Querías esperarle y leer el papel con él?

Asentí inmediatamente, y más tarde me quedé allí, disimulando mi interés mientras ellos se refugiaban en un rincón para discutir mi idoneidad. Por fin se volvieron hacia mí y Cy dijo:

-¿Puedes hacer una prueba de pantalla con Stanley el viernes por la mañana?

Por supuesto que podía. (...).

Cy nos dirigió y Stanley acudió a hacer las escenas conmigo. De repente me quedé petrificado. El consejo que me dio Joan Littlewood no funcionó aquel día; pasé miedo y pánico en el ensayo y un abyecto terror en la actuación. Cy y Stanley no podrían haber sido más atentos y pacientes, y por lo menos completamos la toma que Cy quería y pasó el trago. (...)

Me invitaron a una fiesta el sábado por la noche y acepté con la idea de ir allí y ponerme como una cuba (...) y despertar el lunes por la mañana dispuesto a saber el resultado. La primera persona que vi al entrar en la fiesta fue a Cy (...) Intenté captar su mirada, pero él me ignoró. Era evidente que la película no había vuelto aún del laboratorio y no conocía el resultado (...).

-He visto la prueba -dijo despreocupadamente. Me dio un brinco el corazón. Esto significaba que no había conseguido el papel porque, de lo contrario, ya me lo habría comentado antes. -Es la peor que he visto nunca -añadió. Pues vaya. Se acabó -pensé-. -Pero has conseguido el papel. Nos vamos a rodar a Sudáfrica dentro de tres semanas. Felicitaciones.

Me tendió la mano.

-¿Cómo es que me das el papel si la prueba fue tan mala? -me arriesgué a preguntar, quizá estúpidamente.

-No sé, Michael, pero presiento que tienes algo. Buenas noches. (...)



(...) La batalla de Rorke's Drift [sobre la que trata ZULÚ], la había librado un regimiento galés, y de ahí la fascinación de Stanley por el tema. Decir que él era galés y que estaba orgulloso de ello sería uno de los mayores eufemismos de la historia. La Cruz Victoria es la más alta condecoración al valor que otorga el ejército británico, y el nivel de coraje necesario para merecerla es tan elevado que se ha otorgado a muy pocos, la mayoría a título póstumo. Lo que tuvo de extraordinario la citada batalla es que en ella se luchó con un valor tan ejemplar que se concedieron once Cruces Victoria en un solo día, caso único en los anales militares británicos. (...)

(...) Por fin llegó el día que todos esperábamos. Comparecieron los zulúes, unos dos mil, vestidos de guerreros, no en base a nuestro vestuario sino con sus propios atuendos de batalla. Fue de lo más impresionante verlos llegar en pleno crepúsculo, bajando de las colinas del norte hacia nuestro valle, en largas hileras de magníficos guerreros con altos tocados y taparrabos hechos con piel de mono y con las colas de los leones que cada uno había matado, sin más que una lanza en sus manos desnudas. Mientras se acercaban, sus profundas y retumbantes voces despertaban ecos en las montañas. Cantaban un lento y triste lamento: era el crepúsculo, la hora de regresar a casa tras la batalla, y la canción era un llanto por los muertos. Cuando el cántico resonó en las laderas de las colinas, al lento compás de dos mil lanzas golpeando contra dos mil escudos, se me pusieron los pelos de punta, e incluso a los trabajadores negros que habían venido con nosotros desde Johannesburgo se les veía nerviosos. En aquel momento me di cuenta de lo valientes que debían haber sido los hombres sobre los que estábamos haciendo la película para enfrentarse a tan formidable enemigo.

Ninguno de los zulúes había visto nunca una película, de modo que Cy montó una pantalla y un proyector de dieciséis milímetros y todos ellos se congregaron para mirarla y

ver lo que se suponía que tenían que hacer. El filme era un viejo western de Roy Rogers y al empezar lo recibieron con un unánime grito sofocado de asombro. (...) Pero al cabo de diez minutos (...) su reacción era la misma que la de un espectador cualquiera.

El hombre que personificaba al jefe de los zulúes en la película era, y lo sigue siendo actualmente, su jefe en la vida real; se llama Buthelezi y es el líder del movimiento incatha. Una mujer que creo era su hermana -una princesa de la tribu, en todo caso- era la historiadora de la comunidad.

Los zulúes no tienen Historia escrita; todo se transmite oralmente, y aquella mujer parecía conocer al detalle la batalla que estábamos filmando. Cy contó que ella había dibujado en la arena con un palo los movimientos del ejército zulú y sus formaciones de combate y lo hizo con tal precisión que él decidió aplicarlos exactamente en la película y consiguió un gran efecto. Figuran entre las mejores escenas bélicas que yo haya visto en el cine (...).

(...) Los zulúes eran muy guasones y yo fui el blanco de una de sus primeras bromas. Un día entraba yo en el decorado y había allí doscientos o trescientos de ellos sentados, esperando sin hacer nada. Cuando me estaba abriendo camino entre los guerreros, éstos se levantaron todos a una, como si obedecieran a una señal audible, y alzaron sus lanzas al aire, dijeron unánimes una palabra, una especie de saludo, y volvieron a sentarse. Esto ocurrió en varias ocasiones. Sin importar cuántos fueran, cuando yo entraba en el decorado se levantaban, decían su palabra de saludo y se volvían a sentar. Al principio me sentí halagado, pero empecé a recelar cuando vi que nadie me decía lo que significaba aquella palabra. Nadie la traducía, hasta que un día la princesa historiadora me reveló que lo que ellos decían era 'cabello de mujer'. Así es como me llamaban. Yo llevaba el pelo largo y rubio y ellos sólo habían visto aquel peinado en mujeres. La princesa comprendió que no me gustaba y no lo volvieron a hacer (...).

(...) Leí una vez en algún sitio que el pudor es una cuestión geográfica, y hubo una escena en ZULÚ que demostró esta teoría más allá de toda duda. Era una gran escena festiva en la que un par de cientos de chicas ejecutaban una danza tribal tradicional. Algunas de las bailarinas procedían de aquellas mismas tierras y unas cuantas eran zulúes que habían abandonado la tribu y vivían y trabajaban en Johannesburgo. Cuando íbamos a filmar, Cy descubrió que el atavío correcto para esta danza era un diminuto delantal de cuentas y nada más. Nada debajo. Nada. Pidió al departamento de vestuario que enviase doscientas braguitas negras para mantener un mínimo de pudor y prevenirse contra algún apopléjico censor sin que se perdiera del todo la impresión de respeto a la tradición y el rigor histórico. Este compromiso acabó siendo aceptado incluso por las danzarinas tribales más ardientemente tradicionalistas. Cy creía que se habían acabado sus problemas hasta que le informaron de que las zulúes que procedían de la ciudad no bailarían con los pechos desnudos y exigían sujetadores. Esto, por supuesto, estaba fuera de discusión para las chicas tribales. Ya habían cedido en la cuestión de las bragas y se negaban en redondo a hacer más concesiones. Hubo una bronca terrible entre los dos bandos de chicas, y a Cy le pilló en medio, tratando de que unas se pusieran las bragas y otras se quitaran los sostenes.



Al final se restableció la paz y empezamos a rodar (...)

(...) Era mi primera visita a Sudáfrica y ni yo ni nadie teníamos opiniones preconcebidas sobre su política, y concretamente su política racial. Sin embargo, mientras trabajaba y veía lo que ocurría a mi alrededor empecé a sentirme incómodo, después preocupado y acabé enfadándome de verdad. (...) Todos los capataces eran afrikaans, blancos y trataban a los trabajadores negros con una rudeza increíble (...). Les hablaban, literalmente, como si fueran perros. Un día vi que un trabajador negro cometía un error y me paré a explicarle la forma correcta de hacerlo, lo mismo que habría hecho con un trabajador inglés en idéntica situación. Para mi asombro, el capataz no le reprendió: en vez de ello le dio un latigazo en la cara. Me quedé tan desconcertado que no pude ni moverme y de pronto me puse a correr hacia el hombre, gritándole, pero Stanley le alcanzó primero. Nunca le había visto tan enfadado. Le despidió en el acto y luego reunió a todos los encargados blancos y les dictó las nuevas normas sobre cómo debía tratarse a todo el mundo durante el rodaje a partir de aquel momento. Estaba absolutamente furioso, como también el resto de los británicos. Por primera vez nos dimos cuenta de lo que significa realmente la palabra 'apartheid' (...)

(...) En la película yo llevaba un anticuado casco militar con una pequeña visera sobre la frente para proteger los ojos. Había decidido usarlo como parte de mi caracterización. Diría algunas frases con los ojos en la sombra y cuando quisiera dar un toque de dureza inclinaría la cabeza hacia atrás despectivamente y recibiría en los ojos toda la luz del sol (...) Cuando

empecé a trabajar en el personaje de Bromhead me pareció que su faceta más importante era el hecho de que procedía de un ambiente privilegiado. Como yo no tenía experiencia propia en este sentido, me dediqué a estudiar a la gente que sí la tenía; elegí al príncipe Felipe y observé sus gestos siempre que tuve ocasión. Lo primero que me llamó la atención en él fue que solía andar con las manos a la espalda. Imaginé que la razón psicológica de este comportamiento residía en que era un hombre tan poderoso y estaba tan bien vigilado que no tenía necesidad de mantenerse presto a defenderse como lo haría cualquier persona indefensa de clase inferior. Nunca tenía que abrir puertas ni hacer otras cosas corrientes por sí mismo; no necesitaba agitar las manos durante una conversación para llamar la atención. Pensé que éste sería un buen elemento de caracterización y representé mi papel procurando mantener las manos a la espalda siempre que pude.

Entonces un día (...) cayó en mis manos un telegrama que iba dirigido a Stanley y procedía del principal ejecutivo de la Paramount en Londres: ACTOR REPRESENTA A BROMHEAD TAN MAL QUE NO SABE QUÉ HACER CON SUS MANOS -decía-. CADA ESCENA VISTA HASTA AHORA LLEVA MANOS ATRÁS. SUGIERO LO REEMPLACE. (...)

Pasé dos días de agonía esperando que Stanley me despidiera. (...) Acabé inventándome el cuento de que me había encontrado el telegrama en el suelo y no pude evitar leerlo al cogerlo para ponerlo en su mesa.

-Sé que te han pedido que me sustituyas y precisamente quiero darte las gracias y hacerte saber que comprendo tu postura y que me parece bien. No me importa marcharme ahora mismo -solté de un tirón.

Se quedó quieto, mirándome, y noté que estaba enfadado.

-¿Quién es el productor de esta película? -preguntó al fin.

-Tú, Stan.

-¿Te he dicho yo que estabas despedido?

-No -murmuré.

-Bueno, pues a tu trabajo -dijo, y empezó a caminar. Enseguida se volvió y añadió-: Y deja de leer mi jodida correspondencia o entonces sí que te despediré. (...)

(...) La película iba llegando a su fin después de tres meses agotadores y estábamos rodando la gran escena final, en la que los zulúes volvían a atacar, esta vez con una fuerza masiva, a la pequeña unidad británica. La secretaria de dirección exigió que seis mil zulúes se alineasen en lo alto de las colinas rodeando a los británicos. Me preguntaba cómo lo conseguiríamos con sólo dos mil guerreros. Pero cuando Cy gritó '¡Acción!' los guerreros empezaron a aparecer conforme la cámara los barría en panorámica, y allí estuvieron los seis mil zulúes. El truco era sencillo. Se trataba de una toma muy lejana y sólo se podían distinguir las hileras de hombres a contraluz. Cy dio a cada uno de los dos mil guerreros un palo de madera con dos escudos, cada uno de los cuales llevaba pegado en lo alto un tocado similar al que adornaba su cabeza. Así consiguió los seis mil guerreros (...).

(...) ZULÚ estaba a punto de estrenarse y yo iba a tener mi gran oportunidad ante la



crítica y, lo que era más importante, ante el público. Se hizo mucha publicidad de la película, pero no decía nada de mí. La única mención era mi nombre precedido de la frase: ‘Con la presentación de’. Eso era todo lo que la empresa había hecho para que se reconociera mi presencia en la película.

Mi primer gran golpe publicitario aconteció dos días antes del estreno. Jack Hawkins concedió una entrevista sobre la película, al final de la cual dijo:

-Fíjense en un actor llamado Michael Caine.

Viniendo de Jack, esto era un elogio, en efecto (...).”

Texto (extractos):

Michael Caine, Mi vida y yo: autobiografía, Ediciones B, Barcelona, 1993.

(...) El fenómeno del maccarthismo, focalizado a caballo entre la década de los 40 y de los 50, trajo consigo algunos “efectos colaterales” que necesariamente afectarían a la cinematografía europea en disposición a que varios de los realizadores empadronados en la industria estadounidense se vieron forzados a emigrar al viejo continente para seguir

desarrollando su actividad laboral, ocupando plaza sobre todo en Francia, Italia y Gran Bretaña (...). Joseph Losey, John Berry, Cy Endfield y Jules Dassin fijarían de manera indefinida su residencia al otro lado del Atlántico a principios de los años 50, sabedores que su vinculación con la izquierda norteamericana, tarde o temprano, les pasaría factura (...). El conocimiento del cine de Cy Endfield se nos muestra muy opaco; su progresión en el campo del audiovisual sufrió un giro peligroso, colocándolo al borde del precipicio, de la defenestración profesional cuando la HUAC le asoció con miembros del Partido Comunista estadounidense. Cabe consignar el cortometraje **Inflation** (1942) habida cuenta que fue el primero de los títulos de su filmografía que despertaría recelo entre los correligionarios del maccarthismo debido a que, en tan solo diecisiete minutos, se muestra capaz de articular una velada crítica sobre el capitalismo en tiempos de guerra. Diez años más tarde, para quién seguía ejerciendo de mago profesional -entre sus alumnos tuvo a Orson Welles, de quien aprendió el arte de la dirección en el set de rodaje de **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941) y **El cuarto mandamiento** (*The Magnificent Ambersons*, 1942)-, se instalaría en Gran Bretaña recurriendo, en sintonía con la actitud adoptada por Losey, al empleo de seudónimos en aras a preservar su verdadera identidad. Escudado en el alias de 'Charles De La Tour', Cyril Endfield ofrecería un par de películas sin demasiado fuste -**The Limping Man** (1953) y **Child in the House** (1956)- para dar paso a una serie de títulos calibrados con un propósito artístico mayor -**Ruta infernal**, **Sea Fury** (1958) y **Jet Storm** (1959)-. Sus rutinarios trabajos conectados a la realidad de la Guerra Fría -las cintas de espionaje **The Master Plan** (1963) y **Jugada decisiva** (*Hide and seek*, 1964)- actuarían en contraste con un par de piezas, **ZULÚ** y **Arenas del Kalahari** (*Sands of Kalahari*, 1965), cuya acción se sitúa fuera de las fronteras del Reino Unido y contaron con la participación de su socio Stanley Baker, otro de los asiduos al cine de Losey (...).

(...) Los primeros años sesenta conocieron un intento, ciertamente exótico de introducir en el mercado un cine sudafricano patrocinado por hombres procedentes de las cinematografías británica y estadounidense. Primer fruto de esa tentativa fue una especie de western británico insensatamente trasplantado a Sudáfrica y titulado **Llegan cinco forajidos** (*The Hellions*, 1962). Lo realizó Ken Annakin contando con el mecenazgo de Irwin Allen y la distribución de Columbia. Las tres películas que siguieron tuvieron el apoyo financiero de Joseph E. Levine (Embassy Pictures) y fueron distribuidas por Paramount: **ZULÚ**, **Dingaka** (*Dingaka*, Jamie Uys, 1965) y **Arenas del Kalahari** (*Sands of Kalahari*, Cy Endfield, 1965). De todas ellas, la más interesante es **ZULÚ**, coproducción de Diamond Films (propiedad del actor Stanley Baker y del director Cy Endfield) y la Embassy, realizada por Endfield, que narra un hecho histórico: la lucha que mantuvo un centenar de soldados británicos contra cuatro mil guerreros zulúes en la estación misional de Rorke's Drift, África del Sur, los días 22 y 23 de enero del año 1879, tras la masacre de mil cuatrocientos soldados en Isandhlwana acaecida el primero de los días citados (la cual dio lugar a **Amanecer Zulú**/*Zulu Dawn*, realizada en 1979 por Douglas Hickox).

Aunque **ZULÚ** se inclina decididamente por el relato épico, no se limita a narrar esa sangrienta batalla de británicos y zulúes para hacer de ella una epopeya colonial en la línea de **La carga de la brigada ligera**: opone dos tipos de mentalidad militar y diversas formas



de entender las costumbres africanas. El teniente de ingenieros *John Chard* (Stanley Baker), encargado de construir un puente, es un hombre de baja extracción social y poseedor de una fe inquebrantable en la fuerza del trabajo y la convicción personal. El teniente *Gonville Bromhead* (Michael Caine) procede de una familia aristocrática de tradición militar, y su concepto del ejército es opuesto al de Chard: se dedica a cazar tigres mientras aquél se encarga de la labor de ingeniería (*“incluso en estas latitudes un oficial debe ser un hombre elegante”*, le comenta a Chard). Como uno de ellos tiene que asumir el mando, y dado que ambos tienen la misma graduación, resuelven el problema recurriendo a la fecha de su nombramiento como tenientes: los tres meses que lleva por delante *Chard* hacen de él, bien que a regañadientes de *Bromhead*, el oficial encargado de la resistencia del enclave (las dependencias de una misión sueca). Durante la primera mitad se narra los preparativos de la batalla y el enfrentamiento que origina esa diferencia de clase (diferencia de mirada, diferencia de pensamiento, diferencias de método) que separa a ambos oficiales, expresado, con más elegancia de lo que podría esperarse, a base de miradas, gestos y actitudes de cuya suma se extrae un agudo retrato crítico de la mentalidad militar.

Pero no se trata únicamente de esos personajes (*ZULÚ* es un film coral). El carácter del resto de los soldados que conforman la guarnición británica está descrito con sobriedad, aunque no faltan los convencionalismos ni las pinceladas ternuristas o demasiado grotescas (el joven soldado que siente miedo ante la batalla; el soldado indisciplinado que, llegado el momento de la lucha, sabrá comportarse como el primero; el campesino galés, barítono además, que se encariña de una ternera). Entre esos personajes (ingleses, irlandeses, galeses)

pulula el jefe de los soldados nativos, un boer que suministra información de primera mano sobre las costumbres y las normas de conducta de los guerreros zulúes a la hora de la guerra (lo que permite entender mejor su estrategia). Y, en especial, hay dos curiosos personajes cuyo protagonismo inicial queda anulado con motivo del combate: el reverendo *Otto Witt* (Jack Hawkins) y su hija *Margareta* (Ulla Jacobson), responsables de la misión donde se apostan los soldados. Ellos son, precisamente, los que introducen el conflicto (la noticia de la guerra) y los que acusan más la diferencia entre las costumbres europeas y las zulúes.

Una panorámica describe un campo de batalla: fuego, humo, cadáveres desparramados. El plano tiene algo de composición pictórica convencional; no falta incluso la imagen del cuerpo de un soldado caído y retorcido sobre un cañón. El mismo encuadre recoge la entrada en campo de los guerreros zulúes, varios de los cuales recogen los rifles de los muertos. Surge el título del film y, a continuación, se presenta una ceremonia zulú filmada en una clásica combinación de travellings y panorámicas descriptivas con planos fijos. Hay dos europeos sentados al lado del rey zulú: *Otto Witt* y *Margareta*. La ceremonia consiste en un rito matrimonial (una boda colectiva), y *Margareta* acusa en su rostro el efecto que le produce esa danza de iniciación (e incitación) sexual; las mujeres saltan con los pechos desnudos, esgrimen unas pequeñas lanzas de sentido fálico y los hombres alardean ante ellas de su fuerza y virilidad. *El reverendo Witt* le explica a su hija el significado de aquellos signos rituales que no llega a comprender. “*Son costumbres, lo entiendo, pero es horrible, ¿no?*”, es la reacción de ella. Mientras tanto, Cy Endfield ha procurado centrar la secuencia en las escandalizadas reacciones de *Margareta*: abundan los primeros planos de repercusión, y cuando llega el crescendo de la danza ritual incluye un primerísimo plano de sus ojos muy abiertos, de mirada a un tiempo reprimida y escandalizada. Por más que esa forma de revelar la reprimida sexualidad de *Margareta* pueda considerarse efectista, excesivamente subrayadora o incluso grosera, es innegable que no le falta eficacia y que es una manera bastante directa de exponer dos cuestiones: la incomprensión y la falta de comunicación entre dos culturas; permite conocer el tipo de vida que *Margareta* ha llevado hasta entonces, sola con su padre en tierras africanas. La llegada de un guerrero interrumpe la ceremonia, la cual se convierte en una celebración de esa victoria contra los británicos que se ha resumido en la secuencia de apertura del film. *Otto* y *Margareta* se convierten en enlaces entre británicos y zulúes; sólo ambos saben que éstos se disponen a atacar la misión en la que trabajan aquéllos, por lo que su marcha del poblado zulú adquiere un doble sentido: la huida de una ceremonia turbadora para su moral y la posibilidad de avisar a los soldados del peligro que corren. Antes de que hayan salido del poblado, Endfield y el argumentista y coguionista John Prebble se permiten incluir un detalle que redondea tan extravagante secuencia: cuando *Margareta* se dispone a subir al calesín, uno de los zulúes echa mano a su cuerpo para intentar atraparla (lo que, por cierto, le cuesta la vida: a una señal del rey zulú el osado guerrero es atravesado con una lanza). Los planos que resumen la huida de padre e hija en el carruaje anticipan una constante narrativa y visual: cambios del punto de vista narrativo y una mezcla de agresividad y delicadeza a la hora de relacionar personas y paisaje: armonía y dureza geológica, casi mineral.

El centenar de soldados, entre los que figuran indisciplinados, algunos heridos y el *doctor Reynolds* (Patrick Magee), transforman la misión en un reducto militar con objeto de hacer frente a los cuatro mil zulúes que se preparan para asaltarla. Mas, antes de hacer frente a éstos, los británicos tendrán que enfrentarse a un enemigo interior: el *reverendo Witt*, a quien el miedo ante la inminencia de la batalla convierte en una especie de loco místico y alcohólico que pretende la desertión de los soldados. El conflicto es, pues, doble: por una parte está la amenaza del ataque zulú; por otra está la cuestión de los enfrentamientos internos de la guarnición (dos tenientes que se profesan mutua antipatía, un pastor enloquecido por el miedo, unos soldados inexpertos o escépticos). La primera parte del film alterna el relato de ese doble conflicto con el preparativo para la lucha; esquema clásico que Endfield resuelve con menos concesiones a la facilidad de lo que la primera secuencia hacía temer, similar en muchos aspectos al del magnífico y, por lo general, poco apreciado *Waterloo* (*Waterloo*, 1970) dirigido por Sergei Bondarchuk.

El interés del film crece en intensidad a raíz de la aparición de los zulúes, anunciada por oportunas panorámicas sobre planos generales de las colinas lejanas y el obsesivo sonido de tambores y cánticos rituales (que el *teniente Bromhead* asocia con el sonido de un tren en marcha), a veces con el contrapunto de un travelling lateral sobre los soldados expectantes. Finalmente, los guerreros surgen, desplegados, en lo alto de las colinas, primero en plano general, luego seguidos en una elegante panorámica que, después de subrayar el número de los atacantes, concluye con la imagen de los resistentes (el plano no sólo advierte sobre la inminencia de la lucha sino que sintetiza espléndidamente la desproporción numérica de los dos bandos adversarios). La locura místico-ética del *reverendo Witt* confiere a la atmósfera de esos preparativos un cierto tono fatalista: “*Os aguarda la muerte*” son las palabras que, invariablemente, les dedica a los soldados británicos hasta que es obligado por *Chard* a abandonar la misión junto con su hija. Su marcha marca el inicio de una contienda en la que los pequeños detalles, muy abundantes, se combinan bien con la descripción general, con el movimiento de soldados y zulúes; dicho de otro modo: hay en **ZULÚ**, como en la citada *Waterloo*, un gusto por el detalle que no obstaculiza el desarrollo de la batalla sino que fluye simultáneamente y con la misma intensidad que el relato coral (los granos de trigo que se desparraman por el agujero que ha hecho una bala al impactar en uno de los sacos del parapeto; las preguntas que se hace el soldado temeroso; el calado de las bayonetas; el detalle, que diríase extraído de *Río Bravo* (1959), del temblor de manos de *Chard* al cargar su pistola, temblor que, como el del borrachín Dean Martin en el film de Hawks, desaparece en el momento de hacer frente a la lucha). Y ya que he citado *Río Bravo* resulta obligado destacar otro momento que parece heredado de la obra maestra de Hawks: se recordará que el *sheriff Chance* y sus ayudantes, asediados en la comisaría, respondían con canciones al insinuante ‘A degüello’ que el villano *Burdette* hacía tocar como amenaza; pues bien, cuando los guerreros zulúes entonan sus cánticos ante los oídos de la diezmada guarnición británica, los soldados responden cantando animosamente un himno, de manera que ambos, himno y cántico, adquieren ese carácter de amenaza y respuesta que tenían para sitiados y sitiadores en el



Michael Caine

Cy Enfield (behind the scenes) "Zulú"

Stanley Baker

western hawksiano¹. Sin abandonar el territorio de las citas, el plano en el que Hood (James Booth) ve cómo las puntas de las lanzas de los zulúes van perforando la puerta de la capilla hace pensar en *Los pájaros* (*The birds*, Alfred Hitchcock, 1963).

La batalla, o, mejor dicho, la sucesión de batallas están filmadas con gran fuerza dramática, aprovechando las características del terreno (ejemplar es en este sentido la secuencia dentro de la capilla-enfermería incendiada, con la fuga de los heridos) y el desarrollo táctico de ofensiva y contraofensiva para crear una sensación de totalidad. No hay lugar para caídas de tono ni para la monotonía: ruidos y silencio poseen la misma densidad; la cámara se hace omnipresente sin caer en la dispersión. Al final del film, los zulúes saludan con su cántico “*a unos hombres valientes*” y se alejan hacia las colinas; Bromhead ríe, Chard pone expresión de perplejidad, ambos en plano medio; se recupera el encuadre que antes había mostrado la llegada de los guerreros zulúes: el rey de éstos saluda desde lo alto y la colina queda libre de presencia humana ante la mirada de los británicos.

Texto (extractos):

Christian Aguilera, “Un cine en transformación: los años 60 y 70” en AA.VV. *Historia del cine británico*, Ediciones T&B, Madrid, 2013.

José M^a Latorre, *La vuelta al mundo en 80 aventuras*, Ediciones Dirigido por..., Barcelona, 1995.

¹ Aunque, y sin abandonar la referencia al western, hay una cita en esta misma clave musical que, creo, resulta aún más directa: en la maravillosa *Los que no perdonan* (*The unforgiven*, John Huston, 1960), Lillian Gish, la matriarca de la familia acosada por los indios kiowas en su rancho, contrarresta el sonido de los tambores y cantos de estos, sacando su piano al exterior y tocando música clásica para así acallar el efecto amenazante de la música de los indios. (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2018).



186-40

Martes 22 de mayo, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

IPCRESS

(1965) Gran Bretaña. 110 min.

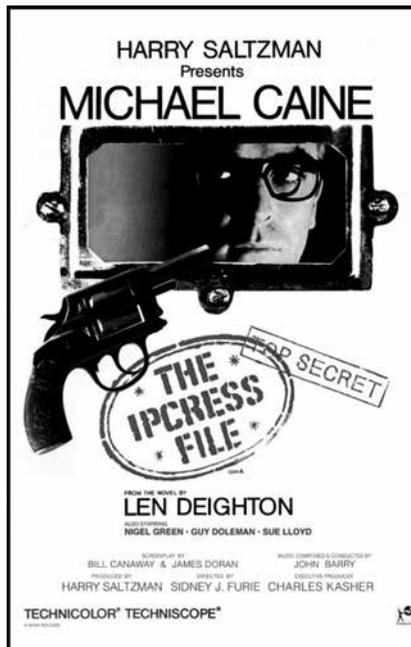
Título Orig.- The IPCRESS file. **Director.-** Sidney J. Furie.

Argumento.- La novela homónima (1962) de Len Deighton.

Guión.- Bill Canaway y James Doran. **Fotografía.-** Otto Heller
(2.35:1 Techniscope - Technicolor). **Montaje.-** Peter R. Hunt.

Música.- John Barry. **Productor.-** Harry Saltzman y Charles D. Kasher. **Producción.-** The Rank Organisation - Lowndes Productions Limited - Steven S.A. **Intérpretes.-** Michael Caine (*Harry Palmer*), Nigel Green (*mayor Dalby*), Guy Doleman (*coronel Ross*), Sue Lloyd (*Jean Courtney*), Gordon Jackson (*Jock Carswell*), Aubrey Richards (*dr. Radcliffe*), Frank Gatliff (*Bluejay*), Thomas Baptiste (*Barney*), Freda Bamford (*Alice*), Anthony Blackshaw (*Edwards*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 45 de la filmografía de Michael Caine (de 167 como actor)

Película nº 12 de la filmografía de Sidney J. Furie (de 56 como director)

Música de sala:

John Barry: de Bond a Palmer

John Barry

-incluye “Operación Trueno”, Diamantes para la Eternidad”, “Ipcress”, “Goldfinger”...-

“(...) **IPCRESS** es la abreviatura de ‘Induction of Psychoneuroses by Conditioned Reflex under Stress’ (Inducción a la Psiconeurosis por Reflejos Condicionados en Situación de Estrés) (...)”



“ (...) Déjenme que les hable de los dos minutos que cambiaron mi vida y del tipo que tan generosamente me concedió aquellos dos minutos de su tiempo. Su nombre era Harry Saltzman y, junto con Albert ‘Cubby’ Broccoli, era el responsable del fabuloso éxito de la serie de James Bond.

Una tarde estaba cenando con Terry [Terence Stamp] en el ‘Pickwick’ cuando un camarero vino a preguntarme si querría reunirme con un caballero en una mesa cercana. Le miré y vi que era Harry.

Fui allí, me presenté y Harry me invitó a sentarme a su mesa. Así lo hice.

-Precisamente venimos de ver Zulu -dijo su mujer. (...)

-Todos coincidimos en que puedes llegar a ser una gran estrella -anunció Harry. Realmente, das bien en pantalla. (...) ¿Has leído un libro de Len Deighton titulado ‘The IPCRESS File’?

En efecto, por entonces estaba a la mitad de aquel libro, y así se lo dije.

-Voy a hacer una película sobre él. ¿Te gustaría ser el protagonista?

Me quedé pasmado. ¡Acababa de conocer a aquel hombre!

-Sí -dije, intentando que pareciera como si la gente me hiciera ofertas como aquélla todos los días-. - Sí -repetí tratando de controlar el asombro en mi voz. (...)

Me contó que la película la iba a dirigir Sidney Furie, un novel director canadiense, que acababa de triunfar con una peliculita 'de motos' titulada **The Leather Boys**, y habló de mi contrato de siete años, en cifras que a mí se me escapaban (...).

(...) Llegué a conocer muy bien a mi nuevo jefe, Harry Saltzman. A decir verdad me agarré a él como a un clavo ardiendo, probablemente por miedo a que, si pasaba un solo día sin verme, me olvidase y pusiera a otro en **IPRESS**. Este miedo no era infundado, pues más tarde me enteré de que Harry tenía otra opción para el papel. En principio había seleccionado a Christopher Plummer, pero a Chris le habían ofrecido el papel de oponente de Julie Andrews en **Sonrisas y lágrimas**, una película mucho más importante, y lo había aceptado. Gracias a Dios. (...)

Nuestro primer problema era el hecho de que el libro había sido escrito en primera persona y el narrador no tenía nombre. Una tarde estábamos sentados en la mansión discutiendo esto cuando Harry dijo que aquel espía iba a ser la antítesis de James Bond: un tipo muy corriente, alguien que pasara inadvertido entre la multitud y que tuviera un nombre vulgar.

-¿Cuál es el nombre más soso que le podemos dar? -preguntó Harry.

Charlie Kasher, su socio en la película, yo y un par de personas más nos pusimos a meditar sobre ello un rato y entonces, de pronto y sin pensarlo, salté:

-Harry es un bonito nombre insulso.

Se hizo un profundo silencio como efecto de mi patinazo, con todos los ojos fijos en Harry, quien, para ser tan amistoso y simpático, tenía un temperamento feroz. Me miró de hito en hito un instante y luego se echó a reír.

-Vamos a llamarle Harry, pues -concedió-. Mi nombre verdadero es Herschel.

Se oyeron suspiros de alivio en la sala y pasó el peligro. Ahora necesitábamos un apellido. Empezamos a recitar los nombres más vulgares que se nos ocurrían: Smith, Brown, Jones, etc. No nos gustaba ninguno. Por fin, Harry dijo:

-La persona más gris que he conocido se llamaba Palmer.

Así que bautizamos al personaje como Harry Palmer.

Fue durante una de aquellas tardes de domingo cuando nuestro director tuvo otra idea para el personaje. Yo soy corto de vista en la vida real y siempre llevo gafas. Durante la comida Harry se me quedó mirando y, al fin, señaló:

-Detesto las películas en que un actor que normalmente no lleva gafas se ve obligado a usarlas y no sabe cómo manejarlas. Tú -se dirigió a mí- sabes perfectamente qué hacer con ellas así que ¿por qué no decidimos que Harry Palmer las lleve en la película? Esto también nos ayudará a conseguir que el tipo parezca más corriente.

Pensé que era una gran idea, no sólo desde el punto de vista de perfeccionar el personaje sino también por algo más que me tenía inquieto. Si mi primera película era un éxito me vería



obligado a representar el mismo personaje una y otra vez, justo como le estaba pasando a Sean Connery con las aventuras de Bond, y recientemente había tenido con él varias conversaciones en las que me confesó su miedo a que el personaje se hiciera tan popular que le pusiera ante el peligro de perder su propia identidad como actor. Sean temía que esto le crease dificultades para conseguir otros papeles en el futuro. Y yo tenía la posibilidad de adoptar la identidad de Harry Palmer con gafas, de modo que el hecho de quitármelas me permitiría optar a otros papeles.

*Nuestros esfuerzos por conseguir un tipo cada vez más real nos llevaron a obligarle a hacer cosas tan normales que nadie pudiera imaginarse a 007 haciéndolas. Recordemos que, por entonces, Harry estaba coproduciendo la serie de Bond con Cubby Broccoli y, como **IPCRESS** era sólo suya, pretendía alejarla lo máximo posible de la imagen de James Bond. Decidimos situar a Harry Palmer comprando en un supermercado y empujando un carrito lleno de comestibles. Aquél era un terreno que Bond, por valiente que fuera, nunca se había atrevido a pisar. Llegados a este punto, algún pusilánime empezó a poner reparos: quizá nos excedíamos en que el tal Palmer fuera tan poca cosa, pero Harry dijo que no nos preocupásemos. Haría que Palmer luchase con su jefe a golpe de carritos. Yo escuchaba todo esto preocupado por la dirección que estaba tomando el proyecto en comparación con lo de Bond. En este último se derrochaban millones de dólares en efectos especiales, tenía un buen nombre y, además, un número -el 007- con licencia para matar. Y yo me veía allí*

sentado, jugando nerviosamente con las gafas, en medio de una batalla con carritos de supermercado y con el nombre más tonto que a nadie se le pudiera ocurrir. Hasta mi enorme confianza empezaba a decaer poco a poco.

Harry Palmer, sin embargo, adquirió otra dimensión después de mi visita a la casa de Len Deighton, el autor de **IPCRESS**, con quien cené una noche. Len es un gran cocinero y, además de escribir novelas de espionaje, simultáneamente publica una tira cómica sobre cocina en el dominical de 'The Observer'. Si algún día ven **IPCRESS** en vídeo o en las sesiones de madrugada en televisión, fíjense en las paredes de mi cocina: están prácticamente empapeladas con las tiras culinarias de Len. De un modo u otro, aquella tarde decidimos que Harry sedujera a la heroína pero no de la forma convencional, llevándola a un pulcro restaurante y acosándola con alcohol, música suave y caricias, ni tampoco dejando que ella le invitara a cenar en su piso. No, él la llevaría a su casa y cocinaría para ella; o sea, todo completamente al revés de lo normal. Los objetores machistas empezaron a protestar.

-Todo el mundo creerá que es gay si cocina para una chica -objetó alguien.

-No importa -saltó Harry-. Lo hará todo como un macho.

Así, Sid Furie, el director, y Harry empezaron a "desmariconear" mi papel en el guión. El problema de los carritos del supermercado ya se había resuelto haciéndome usar el mío como arma. Las gafas se masculinizaron de modo satisfactorio en la escena de la seducción haciendo que Sue Lloyd, que tenía el principal papel femenino, me preguntase si las llevaba siempre, y yo le decía:

-Sólo me las quito en la cama.

Entonces ella se me quedaba mirando un instante, se acercaba a mí y me las quitaba... En las tareas de cocina yo sería rápido, experto y exquisito. En aquella escena le hacía una tortilla usando el truco masculino de cascar dos huevos al mismo tiempo y con una sola mano; muy espectacular. Como yo no podía hacerlo, porque es muy difícil, usamos las manos de Len Deighton, que sí pudo. El único problema fue que, al ser rubio, mis manos tenían el vello claro, mientras que Len lo tenía negro azabache. Pero creo que nadie se dio cuenta (...).

(...) Una amiga de Terry a veces venía por el piso que él y yo compartíamos y, si él no estaba, se quedaba a tomar el té o una copa conmigo. Algunas veces la acompañaba un joven y apuesto funcionario ruso que me fascinaba y en el que me inspiré para documentarme sobre mi papel de **IPCRESS**, donde tenía que hacer de espía contra los rusos. Era muy simpático y encantador y al cabo de un tiempo dejé de verle y le olvidé. Un día estaba solo en el piso cuando sonó el timbre de la puerta, abrí y me encontré con dos jóvenes bien vestidos pero de aspecto sospechoso. Me enseñaron sus carnets del MI5 [Inteligencia militar, sección 5] o sea, del Servicio de Contraespionaje. Aquello era excitante, pensé, y me serviría para investigar un poco más sobre mi papel. Yo nunca había visto a uno de aquellos personajes, ni menos hablado con ellos. La cosa no tenía precio, pero también era preocupante. ¿Qué era lo que querían de mí? Era por el ruso, me dijeron. Estaban comprobando todos sus contactos en Londres y yo había aparecido como uno de tales. Empecé a ponerme nervioso ante la

palabra 'contacto'. Había leído suficientes novelas de intriga para saber que aquella palabra significaba espía. Seguramente creían que yo era un espía comunista y se lo pregunté.

-No -dijeron sin demasiada convicción.

Sólo querían descartarme de sus investigaciones, lo que hicieron por fin después de pasar una agradable velada tomando el té y, por mi parte, investigando. El ruso era el capitán Eugene Ivanov y estaba implicado en el 'affaire Profumo' con Christine Keeler; era un agente conocido, según me informaron. Como por entonces Profumo era el ministro de Defensa, sus contactos con Ivanov eran, cuando menos, sospechosos. (...) Unas semanas más tarde me enteré de que a Ivanov lo habían devuelto a Rusia y allí lo mataron (...).

(...) El día de inicio del rodaje, me disponía a entrar en mi camerino cuando me cortó el paso un jadeante auxiliar del director diciendo que Sidney quería reunirse con todo el equipo en la sala de sonido (...) me reuní efectivamente con él y con todo el equipo; y cuando ya estábamos, Sid cogió su guión, lo puso en el suelo y le prendió fuego. Nos quedamos todos mirando horrorizados cómo las páginas se abarquillaban y se retorcián al calor (...)

-Eso es lo que yo pienso de esto. -dijo. Y tras una pausa se dirigió a mí: ¡Qué diablos! Dame tu guión. Vamos a rodar esta putada de todos modos (...)

(...) En **IPCRESS** utilizamos como base la historia de Len, pero a todos nos tocó -y especialmente a mí- crear nuestro propio diálogo. Por fortuna, la mayoría sabíamos hacerlo y acabó resultando bastante divertido, pese a ser una forma enervante de representar mi primer papel de protagonista. Sid también decidió rodar como si la cámara fuera alguien que mira ocultándose detrás de las cosas. (...) Cualquiera que haya visto **IPCRESS** sabe que Sidney tiene una forma de dirigir los enfoques que por entonces se consideraba heterodoxa: pretendía filmar desde ángulos situados por encima de los objetos, a través de ellos y desde el suelo, enfocando directamente al techo, a pesar de que la mayor parte de los decorados de entonces carecían de techos. (...) Así, siempre parecía que había algo entre tú y la cámara, o bien ésta estaba muy cerca y en un ángulo raro, como enfocando directamente desde tus propias narices. Sid y Harry tuvieron muchas disputas, que pusieron el temperamento de Harry a la altura de su fama (...).

(...) Durante un par de semanas estuve viviendo en casa de mi amigo John Barry. (...) Por entonces él era un compositor de música para el cine de primera fila. Había hecho una gran partitura para **Zulú** y se había comprometido a escribir la banda sonora de **IPCRESS**, que resultó magnífica. Durante mi estancia en su casa tenía entre manos la música para una película de James Bond. Yo no me había dado cuenta de que vivir con un compositor tenía un gran inconveniente: se pasa todo el día componiendo y, en el caso de John, toda la noche. Has de deslizarte sin hablar y sin hacer ningún ruido que suene más fuerte que la música. John podía trabajar durante veinticuatro horas seguidas y, como tampoco quiso aceptar un alquiler, adopté el papel de recadero auxiliar del genio. (...) Una noche no pude dormir de ningún modo, porque él estuvo trabajando hasta el alba, repitiendo una y otra vez los mismos acordes. Al final conseguí descansar durante unos breves períodos, pero me desperté por completo cuando paró la música. Me había acostumbrado de tal modo a ella



que el silencio me molestaba. Decidí levantarme y hacer un café para mí y para John, si seguía en lo suyo. Entré en la sala y le encontré derrumbado sobre el piano, exhausto. Era evidente que al fin había terminado aquella melodía con la que me estuvo machacando toda la noche. Le traje un café y la tocó para mí mientras amanecía y el sol calentaba la habitación. No sólo era yo la primera persona que escuchaba aquella canción, sino que la había escuchado una y otra vez durante toda la noche.

-¿Cómo se llama? -le pregunté cuando acabó de tocar.

-‘Goldfinger’ -contestó, y se volvió a dormir sobre el piano. (...)

(...) Y llegó el estreno. No fue un estreno verdaderamente importante, pero se hizo un jueves en el Leicester Square Theatre; el público se podía sentar en cualquier parte menos en las dos primeras filas del anfiteatro, que estaban reservadas para los que habíamos hecho la película. Harry y yo nos escabullimos afuera justo antes del final, para esperar anónimamente en el vestíbulo y poder escuchar a escondidas lo que la gente decía de la película al salir. El primer hombre que salió me vio inmediatamente y se dirigió hacia nosotros.

-¿Es usted el tío de esa película? -me preguntó agresivo.

-Sí -contesté, desconcertado por su actitud.

-¡Es el mayor montón de mierda que he visto nunca! -chilló para que lo oyera todo el



mundo y se alejó como un torbellino.

La gente se nos quedó mirando como si fuéramos criminales y nosotros le devolvíamos la mirada como si fuéramos culpables, que lo éramos, por supuesto, si es que aquello era tan malo (...).

(...) A la mañana siguiente, bajé al quiosco, compré todos los periódicos del día y me los llevé a casa, resistiendo por el camino la tentación de abrir alguno y ojear la crítica. Cuando volví entré en la sala, abrí la ventana, aspiré unas bocanadas de aire y abrí el primer periódico. Aquél era mi primer papel de auténtico protagonista en una película, el único que realmente contaba, y mi nombre aparecía por encima del título, también por primera vez. (Esto no figuraba en mi contrato pero un día, hacia el final del rodaje, Harry me prometió que lo haría. Cuando le pregunté por qué contestó: “Si yo no creo que eres una estrella, ¿cómo lo van a creer los demás?”) Como si confirmara el apocalipsis, la primera crítica que leí era desastrosa. Mi futuro se hundió en el horizonte. Pero, milagrosamente, la siguiente era buena y mi futuro volvió a amanecer casi de inmediato. La que seguía era maravillosa y así una tras otra.

Mientras iba leyendo las críticas empezó a ocurrirme algo extraño. De repente me encontré sollozando sin control, arrugando las páginas de las críticas hasta convertirlas en pelotas a medida que las había leído y tirándolas a la calle por la ventana, al tiempo que todos los años de estrés, ira y frustración reprimida afloraban en forma de lágrimas que me cubrían la cara y caían al suelo, donde las estampé a pisotones en la alfombra, y en el olvido,

para siempre. No tengo ni idea de cuánto tiempo estuve haciendo aquello, pero de repente me di cuenta de que alguien me observaba. Miré hacia abajo, a los patios, y allí había una vieja asistente de una de las casas vecinas que me miraba.

-Será mejor que baje, amigo, y recoja todo esto -dijo gesticulando para mostrar todas las bolas de papel que la rodeaban- ¿Qué hace llorando un hombre de su edad? -preguntó amablemente-. Ya va siendo hora de que crezca, ¿no?

Luego dio media vuelta y se marchó, sin saber que me había regalado un valiosísimo consejo. Bajé a recoger los papeles y desde aquel día crecí, como ella me había sugerido. Por fin había triunfado, y la vida ya nunca volvería a ser la misma. Me pagaban dinero de verdad y conseguía publicidad a raudales. Gracias a Dios. Tenía treinta y dos años. (...)

Texto (extractos):

Michael Caine, Mi vida y yo: autobiografía, Ediciones B, Barcelona, 1993.

(...) Tan sólo un año después de que George Smiley hiciera su presentación en “Llamada para el muerto” (*Call for the dead*, 1961), apareció en Inglaterra, en el folletón del ‘Evening Star’, un nuevo héroe del espionaje que, como aquél, significaba una reacción frente a las tendencias bondistas del momento, si bien, aun partiendo de presupuestos parecidos, las diferencias entre el recién llegado y el personaje de John Le Carré eran manifiestas.

Publicaba el ‘Evening Star’ con el título de “The IPCRESS File” (“IPCRESS, peligro de muerte”) una novela relatada en primera persona por un espía cuyo nombre no aparece en toda la narración. Nadie, cuando se dirigía a él, lo llamaba por su nombre en ninguna ocasión. Era algo que desde mucho tiempo atrás se había practicado en la novela policiaca, desde *El Anciano del Rincón*, de la baronesa de Orczy, hasta el Namless el detective privado de San Francisco, de Bill Pronzini, pasando por el *Continental Op*, de Dashiell Hammett, quienes adoptaron nombres de circunstancias como eludiendo la personalización para dar más relevancia a la acción. Parece que también el protagonista de “IPCRESS, peligro de muerte” quiso poner de relieve sus triunfos y sus miserias de espía ocultando el nombre como para despersonalizar su actuación. Pero todo esfuerzo por conseguirlo fue en vano. A lo largo de su carrera, prolongada después a otras novelas, se fue marcando meridianamente una personalidad que más que cualquier nombre lo individualizaba y lo distinguía de todos sus colegas mediante ideas, maneras, gestos, costumbres y características propias y distintas de las de otros. Lo más curioso es que en este caso el público, para referirse a él, tampoco le dio un nombre de circunstancias, sino que permaneció en el más oscuro anonimato hasta que el cine se apoderó de él y hubo de llamarlo de algún modo, pues al parecer la habilidad de los directores cinematográficos para ocultar el apelativo de un personaje del film es mucho menor que la de los escritores a pesar de que aquéllos no tienen que explicar con palabras las cosas que aparecen en la imagen. Lo cierto es que el innominado espía de “IPCRESS”, narrando sus aventuras jamás escribió su nombre, pero en una ocasión manifestó



abiertamente que no se llamaba *Harry*. Y *Harry* precisamente es el nombre que le atribuyeron los cineastas. *Harry Palmer*, para ser exactos, el espía interpretado por Michael Caine en **IPCRESS** (*The IPCRESS File*, 1965), **Funeral en Berlín** (*Funeral in Berlin*, 1966) y **Un cerebro de un billón de dólares** (*Billion Dollars Brain*, 1967) que permaneció ya nominativamente inmutable con tres directores distintos: Sidney J. Purie, Guy Hamilton y Ken Russell. Y después de tres años de anonimato -la novela se publicó en 1962- el protagonista de “IPCRESS” se llamó para siempre *Harry Palmer* y por ese nombre lo conoce hoy el público.

Nacido el 18 de febrero de 1929 en Marylebone (Londres), Len Deighton se graduó en 1955 en el Royal College of Art, trabajando como ilustrador en publicidad y libros de historia militar, materia en la que es toda una autoridad. Antes de decidirse a escribir practicó diversos oficios, desde camarero hasta fotógrafo de prensa pasando por publicitario y columnista gastronómico, entre los que no podía faltar un empleo en la Special Investigation Branch de la RAF,



aprendizaje práctico casi obligado para los escritores de novelas de espionaje. Se interesó por el mundo de los espías cuando era muy joven, a raíz del caso de Anna Wolkoff (1902-1973), una fascista rusa que trabajó para los nazis, a inicios de la Segunda Guerra Mundial, junto a su amante Tyler Kent, infiltrándose en la embajada estadounidense en Londres. Años después, empezó a combinar su faceta de ilustrador con la escritura, publicando sus primeras novelas sobre espionaje, que arranca con “The IPCRESS File”. Convertidas en best sellers, especialmente tras el éxito de sus versiones cinematográficas, le siguieron “Len Deighton’s London Dossier” (1967), “An Expensive Place to Die” (1967), “Bomber” (1970), “Close-Up” (1972), “Spy story” (1972) –penúltima de la serie *Palmer*-, “Yesterday’s Spy” (1975), “Twinkle, twinkle, little spy” (1976) –última de *Palmer*- “SS-GB” (1978) o “Violent Ward” (1993). Excelente cocinero, durante años tuvo una columna sobre cocina en el rotativo ‘The Observer’ (“Len Deighton’s cookstrip”), y ha publicado varios libros sobre la materia, uno de ellos, “Len Deighton’s Action Cook Book” (1965), considerado en Gran Bretaña todo un clásico.



El espía anónimo de Deighton había trabajado durante casi tres años en el servicio de información del ejército, del War Office, a las órdenes del coronel Ross, lo que no significaba que perteneciera al ejército. Pero su aventura comenzó justamente cuando fue transferido a uno de los más pequeños, más importantes, más desconocidos y más secretos servicios británicos de información: el conocido por las siglas WOOC(P), cuyo significado en ningún momento se aclara, probablemente dependiente también del War Office, los nombres de cuyos miembros desaparecían a su ingreso automáticamente de cualquier archivo oficial, y cuyas oficinas se hallaban instaladas en un ruinoso edificio de Charlotte Street que se adornaba con una profusión de placas de cobre que demostraban la existencia allí de una 'Oficina de Colocación de los Antiguos Oficiales', las 'Salas de montaje de los Films Acme', 'B. Isaacs, sastre, especialidad en vestidos de teatro', y la 'Agencia de Investigaciones Dalby', todas ellas con una utilidad determinada. *Dalby*, un joven intrépido, con el pelo largo, era el jefe del servicio. *Harry* -llamémosle así a pesar de todo- no se fiaba mucho de él desde el principio, incluso llegó a ponerle micrófonos en el despacho; luego desapareció y dejó a *Harry* al frente de todo, y finalmente *Harry* lo desenmascaró. A partir de entonces el director de la WOOC(P) fue un individuo llamado *Dawlish*, botánico amateur, coleccionista de antigüedades y cultivador, en sus ratos libres, de hierbas nocivas. *Dawlish* respondía mucho mejor que *Dalby* a la idea que suele tenerse de un jefe de servicio secreto burocratizado. Inteligente, educado, de buena

familia, de mediana edad, comprensivo y tan cínico como debe serlo un buen espía, constituía para *Harry* la perfecta oposición dialéctica y la cabal identificación ideológica.

Porque ni *Dawlish* ni *Harry Palmer* eran espías al viejo estilo, por lealtad y por patriotismo. Tanto uno como otro eran espías porque ésa era su profesión y procuraban desempeñarla con la máxima eficacia posible, convencidos, como *Smiley*, de que, de los dos bloques en que se halla dividido el mundo, a ellos les había tocado vivir en el occidental y desde luego en la mejor parte del occidental. Sus oponentes los soviéticos habían de jugar también su juego enfrente de ellos y de los norteamericanos, que de todos los jugadores eran los más ingenuos y los más radicales. *Dawlish*, en “Funeral en Berlín” (*Funeral in Berlin*, 1964), llegó a decir, mientras *Harry* asentía, que “*hay un gran parecido entre americanismo, comunismo y arianismo; todos son conceptos del gobierno, y por tanto se usan para definir a los que se dejan gobernar con facilidad; las diferencias son cuestión de matiz*”. Los soviéticos eran, naturalmente, los oponentes, los de enfrente; no eran buenos ni malos, eran sencillamente los del otro lado, con sus vicios y sus virtudes y sobre todo con sus sorpresas. *Harry* viajó varias veces a Leningrado y no encontró la miseria que acostumbran a describir los escritores norteamericanos; encontró una forma de vida distinta a la de su país, encontró restaurantes de lujo, ‘boites’ y bailes, y encontró, ante su sorpresa, que funcionaba un servicio de videoteléfono, y junto a ello la ausencia de otras cosas normales en la vida cotidiana occidental. En una ocasión, en “IPCRESS, peligro de muerte”, *Harry* dejó marchar a un espía ruso poco importante, no lo retuvo ni lo detuvo porque lo comprendía. A lo largo de su aventura europea conoció al coronel *Stok*, del servicio secreto soviético, y si al principio, en “Funeral en Berlín”, le pareció duro y cruel, después, en “Un cerebro de un billón de dolares” (*Billion Dollars Brain*, 1966), contemporizó con él, se dio cuenta de que no era tan malvado como pensaba e incluso compartió muchas de sus ideas sobre el espionaje, lo que no impidió que siguiera siendo su contrario y que continuara atacándolo y haciéndolo blanco de sus ironías.

Porque ciertamente las novelas de Len Deighton despliegan una ironía cáustica frente a personas y situaciones, frente a las complicaciones y vericuetos del mundo del espionaje, que las hace altamente divertidas. Pero seguramente donde tal ironía descarga con mayor vehemencia es al hablar de los norteamericanos. En “IPCRESS, peligro de muerte”, *Harry* aterrizó en una isla del Pacífico desde donde el ejército americano iba a ensayar una nueva bomba de protones; la organización y la disciplina eran allí inenarrables; todos vigilaban a todos; todos temían que algún colega se hubiera pasado al bando de los rusos; pero creían que eso solo era posible previo lavado de cerebro, y no concebían que de otra forma, quien había vivido en occidente y disfrutado de las ventajas de la vida occidental y sobre todo quien hubiera nacido en los Estados Unidos, que por definición debe honrarse de ser americano, amar a su patria y odiar a los rusos, pudiera traicionar los ideales que le infundieron en la cuna. Len Deighton se ensaña con estos principios y hace aparecer a los norteamericanos, a los militares norteamericanos como auténticos obsesos que deambulan ingenuamente entre una burocracia kafkiana, en una regocijante crítica del anticomunismo. Pero donde el anticomunismo americanista resultó especialmente vapuleado fue en la novela “Un cerebro

de un billón de dólares”. En ella, un lunático multimillonario tejano intentaba realizar su sueño dorado exterminando el comunismo y liberando al pueblo ruso, para cuyo fin había montado una organización de espionaje privado dirigida minuciosamente por una formidable computadora. Midwinter (medio invierno), el maniaco millonario, estaba convencido de que “el 80 % de los psiquiatras americanos eran rusos, se habían formado en Rusia y estaban pagados por los comunistas para captar a los naturales del país”, de que “el programa gubernamental referente a la salud mental del público venía a ser, en realidad, una conspiración judeo-comunista por la que se pretendía llevar a cabo en el país un lavado de cerebros”, de que “el presidente de los Estados Unidos era comunista” y de que “un sondeo Gallup acababa de establecer que el 81 % de los americanos preferían una guerra nuclear al comunismo”. Consecuencia de estas ideas era un acendrado belicismo, puesto que sólo el exterminio de los comunistas podría acabar con tan bochornosa situación. Len Deighton en esta ocasión parodiaba hasta sus últimas consecuencias el tópico antisoviético ante la impávida mirada de su héroe, el pseudo *Harry Palmer* que no hacía más que transcribir lo que oía sin emitir directamente opinión al respecto, aunque sus actitudes evidenciaran su pensamiento (...)

(...) La fórmula entre irónica y paródica, con indudables componentes surrealistas y fantacientíficos, de las novelas de Len Deighton nace de la propia personalidad del héroe, un héroe atípico que se perfila poco a poco al compás de las circunstancias que le rodean y de las necesidades para compenetrarse con ellas. Un héroe cambiante que debe pensarse es siempre el mismo aunque no existan demasiados indicios que lo demuestren. Sólo la repetida y solapada alusión a sus gafas de concha hace pensar que en las distintas novelas de Deighton el innominado narrador es el mismo. En “IPCRESS, peligro de muerte”, cuando contempla una fotografía suya, se autodescribe diciendo que es “un tipo moreno con cara redonda, con los ojos profundamente hundidos, los pómulos hinchados, gafas de concha y mentón saliente marcado con un hoyuelo”, que mide 1,78, es corpulento y tiene tendencia a engordar, cabello castaño oscuro y ojos azules. Resulta de ello que físicamente no era demasiado parecido a Michael Caine, que fue quien repetidamente le prestó su imagen.

Lo importante, sin embargo, no era tanto su aspecto, el que fumara cigarrillos Gauloises o el que se entretuviera resolviendo crucigramas, como lo que realmente narraba. Su estilo -el de Len Deighton- era vivo y chispeante y en los diálogos mezclaba continuamente lo importante con lo intrascendente. En los diálogos que él mismo interpretaba, *Harry* -seguiremos llamándolo así- tenía una conversación ocurrente y algo cínica, incluso un poco descarada y díscola. Lo que le ocurría es que tampoco él creía en el espionaje como un juego de claves y contraseñas y no podía resistir la tentación de ironizar cada vez que había de utilizarlas por orden de un superior, pues le suponía un auténtico esfuerzo recordarlas. Pero su interior era sin duda distinto. Aparecía siempre con un aire ingenuo, de víctima, porque en contra de lo que opinaba su colega James Bond, pensaba que “parecer tonto es la mejor manera de ser espía”, aunque en el fondo, a pesar de sus esfuerzos, se sabía engañado y manipulado por sus superiores, por su propio servicio secreto. En cada una de sus aventuras, *Harry* partía con la idea



de cumplir una misión, la que le habían encomendado expresamente, completamente distinta de la que realmente habían planeado sus superiores. Era un simple instrumento en manos de éstos, que lo utilizaban y lo manipulaban para el cumplimiento de sus secretos designios, muchas veces inconfesables. Pero *Harry*, aun con su apariencia ingenua y convencida, era consciente de que estaba siendo utilizado, y poco a poco iba descubriendo la verdad sin que lo dejara entrever más que por la evolución de sus reacciones. Quizá por eso, por esa especie de engaño consentido, se permitía ciertas insolencias con sus jefes; con *Dawlish* especialmente, cuya mayor alabanza hacia *Harry* fue: *“es posible que resulte algo trapacero, que sea hombre de una susceptibilidad exagerada, que muestre cierta tendencia a entenderlo todo al revés, pero no se puede afirmar que entorpece la marcha del departamento”*. Y quizá por la misma razón, *Harry*, encerrado en su intimidad, era un hombre profundamente desengañado que se reía de los policías de la Rama Especial de Scotland Yard, que no creía en el patriotismo, que se burlaba del honor y de la lealtad a la causa, que sólo creía en los resultados y a quien preocupaba su nota de gastos y le indignaba que no le pagaran el sueldo puntualmente. Era un hombre solitario que no se fiaba de los servicios secretos, que dudaba de la eficacia de éstos porque se desenvolvía entre un maremágnum de inútiles expedientes, de archivos y de oficinas en las que reinaba la veterana secretaria *Alice*, ocupada casi todo el tiempo en preparar tazas de café soluble, y sobre todo que desconfiaba de la burocracia y de la política porque sabía que él era sólo una pieza del juego, caprichosamente utilizada por quienes la manejaban. Fue como un símbolo del individuo oprimido y sacrificado por la organización colectiva, firmemente convencido de la necesidad de su misión y a la vez dispuesto a toda

costa a salvar su individualidad.

Seguramente por esta disconformidad, *Harry* -que se llamaba de cualquier modo menos *Harry* y sólo en una ocasión permitió que le llamaran *Jolly* porque éste era el nombre que figuraba en su primer pasaporte falso-, después de cuatro años, abandonó un buen día el servicio. (...)

Texto (extractos):

Salvador Vázquez de Parga, *Espías de ficción*, Planeta, Barcelona, 1985.

Hubo un tiempo en que los héroes de nuestra cultura, de nuestra civilización liberal y burguesa, eran precisamente antiliberales y antiburgueses. Ciñéndonos estrictamente al pequeño y enrarecido universo de la literatura de espías, unos lo eran por puro reaccionarios, mientras que otros lo eran por puro nihilismo. Despiadados y moralistas, desmedidamente fantasiosos y violentos, gente como Ian Fleming, por ejemplo, rechazaba en sus historias toda elegancia y refinamiento, bien estilístico, bien humanista, sustituyéndolo por un deseo de sumisión a unas leyes o a unas normas que priven al individuo de su voluntad, fomentando de paso un sentido del espectáculo bárbaro y alienante. Por el contrario, una personalidad como la de Graham Greene ansiaba destruir ese mismo universo espectacularizado empleando grandes dosis de sordidez y realismo, ofreciendo una agria visión del ser humano como dolor existencial. De cualquier forma, ambos eran escritores obsesivos, reiterativos y un tanto desagradables, que nos impresionan por su fuerza. No solamente por su tono autoritario, por su carácter de marcado extremismo creativo. A medio camino de unos y de otros, se halla el liberal y burgués en esencia, el británico Len Deighton (...) la fama de Deighton se debe en gran parte a las adaptaciones cinematográficas que el productor canadiense Harry Saltzman (1915-1994) llevó a cabo de sus tres primeras narraciones de espías, "The IPCRESS File", "Funeral in Berlin" y "Billion Dollar Brain", publicadas entre 1962 y 1966. (...) Y fue realmente el cine el que insufló un carácter muy especial a su rudimentaria concepción del espía como funcionario circunspecto y algo vulgar. (...)

El mayor logro creativo de la película inaugural de la serie, **IPCRESS**, es la redefinición de la personalidad del espía "sin nombre" creado por Deighton. En ello jugó un papel destacado Saltzman (...) quien creó un film de espías alejado de las convenciones y clichés que, rápidamente, delimitaron el género bajo la inspiración de las películas sobre *Bond* -recordemos exploits como **Reto a los asesinos** (*A 077, sfida ai killers*, Antonio Margheritti, 1966) o **Z-7, operación Rembrandt** (*Rembrandt 7 antwortet nicht...* Giancarlo Romitelli, 1966)-. Todo empezó por la elección del actor principal, Michael Caine, apenas conocido por el gran público tras el éxito de **Zulú**, en las antípodas de la apolínea altivez de Sean Connery. El mismo actor, en su autobiografía, nos proporciona las claves para entender hasta que punto *Harry Palmer* es una criatura estrictamente cinematográfica (...).

En **IPCRESS** Michael Caine interpreta a un *Harry Palmer* de aspecto nada glamouroso, pero



vagamente sofisticado, de gesto serio y un punto aristocrático, a caballo entre un ejecutivo de una gran empresa y un oficial colonial al servicio de Su Majestad. *Palmer* es indisciplinado y crítico con el sistema -plagado de funcionarios anónimos ocultos en polvorientas oficinas-, y en ocasiones, dedica más tiempo a vulnerar las rígidas normas del servicio que a realizar su trabajo, el cual por otra parte no parece tener nada de emocionante.

Sin embargo, el ambiente de *IPCRESS* se caldea cuando empieza a investigar la misteriosa desaparición de un importante científico. Después de un encadenado de poco estridentes peripecias, las aventuras de *Palmer* culminan en una célebre secuencia en que los villanos venidos del otro lado del Telón de Acero intentan lavarle el cerebro después de capturarlo. Secuencia a la que Sidney J. Furie impregna de una perturbadora atmósfera de *etrangeté*, mediante forzadas posiciones de cámara -abundan los contrapicados y las angulaciones del cuadro, elementos, por otra parte, recurrentes en todo el metraje-, un montaje psicodélico que potencia la cascada de luces y colores -excelente fotografía de Otto Heller- de un momento

tan terrorífico como frívolo, gracias al *underplaying* narrativo del que hace gala el cineasta. Quizá es este detalle el que ha convertido a **IPCRESS** en un pequeño clásico del cine de espías. Esa narración indolente, casi distraída, que confiere una agradable ironía al relato, la cual suscita una implicación emocional gélida, sin excitantes, que invita a reflexionar -en medio de una casi total ausencia de artificios, de profundidad física-, sobre las ideas y técnicas que vertebran el género (...).

Por otra parte, está película (de hecho toda la serie *Harry Palmer*) contribuyó sobremedida a asentar en Gran Bretaña la imagen más característica de Michael Caine (quien volvería a encarnar al personaje en un par de tardías adaptaciones para televisión en 1995 -**El expreso de Pekín**, *Bullet to Beijing*, George Mihalka- y 1996 -**Medianoche en San Petersburgo**, *Midnight in Saint Petersburg*, Douglas Jackson-), asimismo perfilada en **Alfie** y plenamente asentada en **Asesino implacable** (*Get Carter*, Mike Hodges, 1971).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, "Harry Palmer: serio pero informal", en dossier "Cine de espías, 3ª parte", rev. Dirigido, octubre 2007.

Tomás Fernández Valentí, "Esplendor del cine de género: del reinado del terror al servicio secreto de su majestad (1960-1976)" en AA.VV. **Historia del cine británico**, Ediciones T&B, Madrid, 2013.



Viernes 25 de mayo, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

ALFIE

(1966) Gran Bretaña. 114 min.

Título Orig.- Alfie. **Director.-** Lewis Gilbert. **Argumento.-** La pieza teatral homónima (1963) de Bill Naughton. **Guión.-** Bill Naughton. **Fotografía.-** Otto Heller (2.35:1 Techniscope - Technicolor). **Montaje.-** Thelma Connell. **Música.-** Sonny Rollins. **Canción.-** "Alfie" de Burt Bacharach & Hal David. **Productor.-** Lewis & John Gilbert. **Producción.-** Lewis Gilbert Production - Sheldrake Films para Paramount British Pictures. **Intérpretes.-** Michael Caine (Alfie), Shelley Winters (Ruby), Millicent Martin (Siddie), Julia Foster (Gilda), Jane Asher (Annie), Shirley Anne Field (Carla), Vivien Merchant (Lily), Eleanor Bron (la doctora), Denholm Elliott (médico abortista), Alfi Bass (Harry), Graham Stark (Humphrey), Murray Melvin (Nat), Sydney Tafler (Frank).
versión original en inglés con subtítulos en español



Premio Especial del Jurado del festival de Cannes

5 candidaturas a los Oscars: Película, Guión adaptado, Actor principal (Michael Caine), Actriz de reparto (Vivien Merchant) y Canción

Película nº 46 de la filmografía de Michael Caine (de 167 como actor)
Película nº 28 de la filmografía de Lewis Gilbert (de 42 como director)

Música de sala:

Alfie (Alfie, 1966) de Lewis Gilbert

Banda sonora original compuesta por **Sonny Rollins**

“(…) **ALFIE** había comenzado siendo una obra de radioteatro, con el título “Alfie Elkins and His Little Life”, de modo que sus diálogos eran particularmente buenos. Algo fuera de lo normal en **ALFIE** era también su propio autor. Por el tema y el héroe cabía esperar que fuera un joven alegre, pero por entonces Bill Naughton pasaba ya de los sesenta. (…)

(…) Me costó muy poco tomarle cariño a Lewis Gilbert. Era un hombre tranquilo y sincero, a quien le gustaban los actores, y yo me sentía muy afín a él. No sé por qué, quizá porque eramos muy parecidos. Él también tenía sus raíces en la clase obrera londinense, con una madre que trabajaba, aunque en un oficio distinto al de la mía. La señora Gilbert hacía de extra en el cine. Coincidió con ella muchas veces después de esto (…)

(…) Cuando estaban componiendo el reparto del resto de los papeles de la película, Lewis me llamó un día para preguntarme si conocía alguna buena actriz para hacer el papel de la mujer casada de mediana edad a quien Alfie seduce y a la que ha de procurar un aborto. Inmediatamente supe a quién seleccionaría: Vivien Merchant, que había actuado conmigo en la obra “The Room” en el Royal Court Theatre. Ésta fue la primera obra de Harold Pinter, y por entonces Vivien era su esposa. A Lewis le agradó ofrecerle el papel, con la única condición de que realizase una prueba de pantalla. Vivien todavía no había hecho ninguna película, de modo que el director no tenía dónde verla. Esto es muy importante para los directores (…)

Sin embargo, Vivien se negó a hacer la prueba y Lewis se negó a darle trabajo hasta que la hiciera. Quedaron en tablas. Y yo convencí a Lewis para que la contratase sin prueba. Vivien estuvo brillante en la película, fue un placer trabajar con ella y acabó siendo nominada para el Oscar con lo que se demostró que yo tenía razón... para variar.

La mayor parte de la película se rodó en exteriores y la primerísima toma se hizo en el Embankment, cerca de la estatua de Boadicea que está frente al Big Ben. (..) En esa toma inicial aparecía yo caminando a lo largo del malecón del Támesis cerca del puente de Westminster. Lewis dijo: “Acción”, y yo pisé una cagada de perro. “Corten -dijo Lewis-. Empecemos de nuevo.” Mientras me preparaba para la segunda toma, después de cambiarme de zapatos rápidamente (todo lo tienes siempre por duplicado en el rodaje de una película), Lewis dijo con una sonrisa esperanzadora:

-Eso trae suerte.

-Ya la sé. Me lo dijo mi maestra.

Me miró un momento con una sonrisa perpleja.

-Acción -concluyó, y yo empecé a rodar la película que me convertiría en una estrella. Siempre hay que creer en lo que dice el maestro (…)

(…) Filmamos tranquilamente durante un tiempo, hasta que llegamos a la primera escena en que yo tenía que hablar directamente al objetivo. Habíamos estudiado con Lewis dos ejemplos anteriores de algo así: Laurence Olivier en **Ricardo III** y Albert Finney en **Tom Jones**. Ambos habían optado por un tono declamatorio y teatral, como si se dirigiesen a un público de verdad. Pero al ver las primeras pruebas nos dimos cuenta de que esta técnica no funcionaba. Parecía artificial en el moderno marco realista de **ALFIE**. Lewis y yo tuvimos



una breve reunión, muy breve pues nuestro presupuesto apenas llegaba al medio millón de dólares y no podíamos permitirnos el lujo de mantener prolongadas discusiones artísticas. Lewis decidió ponerme la cámara muy cerca y hacerme hablar no a un público sino a un confidente muy próximo. Esta sensación de intimidad les gustó tanta a los que vieron las pruebas que decidimos seguir adelante con ello. Me permitía hablarle al público incluso aunque apareciera en pantalla con otro actor, que, se supone, no oía lo que yo estaba diciendo. También pude hacer apartes, y en la escena con Eleanor Bron, en el papel de la doctora que me examinaba por la tuberculosis, me dirigí por entero al público durante toda la escena, con apartes ocasionales hacia el personaje de la pantalla. Esta secuencia resultó ser una de las mejores y más divertidas de la película.

Como suele ocurrir en el cine, descubrí que no todo funciona con tanta suavidad como cabría esperar, y que algunos problemas surgían “directamente de la izquierda”, como dicen los americanos. Jane Asher, la joven actriz que representaba a una de mis muchas amiguitas, tenía una escena de dormitorio conmigo en la que aparecía vestida con una de mis camisas y nada más. Como aquella camisa no era transparente y tenía un largo similar al de las minifaldas que por entonces hacían furor, pensamos que el pudor quedaba a salvo y que la escena no resultaba lasciva o salaz. Pero ocurrió que por entonces Jane era la



amiguita, o quizá la novia, de Paul McCartney y se nos informó discretamente de que el señor McCartney no aprobaba el largo de mi camisa ni la cantidad de piernas que exponía la señorita Asher, de modo que antes de rodar la escena el departamento de vestuario hubo de cortar una de mis camisas de reserva que tuviera el mismo dibujo para añadirle más de un palmo a la original. Entonces, con la camisa casi por las rodillas de Jane, quedaron restablecidos los niveles victorianos de pudor, aunque para llevar una camisa de aquel largo yo habría tenido que medir bastante más de dos metros de estatura. Pero era una comedia, ¡qué demonios! Jane estaba muy atractiva, hizo un buen trabajo y Paul vino al plató a aprobarlo. Así, la vida del cine seguía siendo tan excéntrica como de costumbre.

En esta película aprendí una lección importante: no fumar nunca durante una escena de diálogo larga. Estaba yo haciendo una toma de una escena así, en la que fumaba todo el rato y la cosa iba bien hasta que Lewis dijo:

-De acuerdo, vamos a hacer la toma de cerca.

Yo no me había percatado del problema hasta que ya se estaba rodando, cuando la chica de continuidad tuvo que cortar la escena porque en los movimientos de mi mano la longitud del cigarrillo no se ajustaba a la anterior, lo que, por supuesto, es absolutamente esencial para que el montador de la película pueda acoplar las dos tomas. Repetimos la toma una y otra vez, pues yo daba una calada en una frase que no correspondía y expelía el humo en otra que tampoco correspondía. Aquello se convirtió en una pesadilla e hicieron falta quince tomas para conseguir la escena, algo extraordinario en el rodaje de *ALFIE*, donde la mayoría de las escenas se hacían con una toma, no porque fuéramos particularmente brillantes, sino porque había poco dinero y, por tanto, poco tiempo. No es necesario decir que nunca más volví a fumar en una película (...).

(...) A partir de la primera secuencia hubo muy buenas vibraciones en aquel rodaje y la actitud de la gente hacia mí fue cambiando gradualmente desde un “¿Lo estropeará todo?” hacia un “Quizá hemos conseguido algo”. El propio Lewis se portó maravillosamente bien: siempre tenía unas palabras de ánimo cuando me veía cansado, pues mi papel era en verdad maratoniano. Prefirió no dejarme ver las primeras pruebas, creo, y nunca conseguía convencerme de que la película estaba saliendo bien, así que un día me llamó para que escuchase desde fuera de la sala donde se pasaban las tomas del día. Así lo hice y me sorprendió la cantidad de carcajadas. De pronto, por primera vez, pensé que quizá lo estábamos consiguiendo.

Las cosas resultaban muy fáciles, demasiado fáciles de hecho, hasta que uno de los días en que interpretaba mis escenas con el aplomo de un Spencer Tracy entró de pronto un actor llamado Denholm Elliot, que tenía el papel del abortista, y empezó a chupar pantalla. Me obligó a hacer un esfuerzo y arrimar el hombro para combatir la amenaza de su encanto, aunque no sirvió de nada. Nunca conseguí superarle y, de hecho, me limité a conservar mi territorio.

Por añadidura, me esperaba una nueva experiencia, la de actuar con todo un “nombre” de Hollywood, y ese nombre era Shelley Winters. Llegó tronando por un pasillo del Hotel Dorchester de Londres, donde rodábamos una escena. Eran las ocho de la mañana de un domingo y yo estaba a punto de entrar en una de las habitaciones del hotel, que había sido habilitada como sala de maquillaje, cuando la vi. Decidí presentarme yo mismo en aquel preciso instante y así lo hice. Ella dijo:

-Hagámoslo antes de entrar a maquillaje, así no tendremos que maquillarnos otra vez.

-¿Hacer qué? -pregunté inocentemente.

-Echar un polvo -dijo, dejándome asombrado-. Siempre me gusta echar un polvo con el protagonista el primer día y quitarme ese peso de encima, pues a veces puede interferir en la actuación.

Me quedé plantado un instante, boquiabierto, tratando de contestarle, pero sin poder articular palabra, y finalmente me di a la fuga. Oí sus carcajadas a mi espalda. No lo había dicho en serio, por supuesto. Creo que estaba jugando al viejo truco de poner en situación violenta al otro actor cuando no tienes plena confianza en ti mismo cosa que por supuesto



suele ocurrirte el primer día (...).

(...) Si ven ustedes películas inglesas de los años 50, el malo siempre es el que hace el amor con todas las mujeres. Yo lo descubrí más tarde, cuando protagonicé **ALFIE**. La intención de Alfie de hacer el amor con tantas mujeres como le fuera posible provocó una increíble cantidad de protestas. Me trataron de Jack el Destripador. El único país en que la película fue un fracaso fue Francia. (...)

(...) Nunca pensé que **ALFIE** fuera algo más que una película para la clientela británica, sin salida al mercado extranjero, pero pronto iba a descubrir que no todo el mundo estaba de acuerdo conmigo. La primera señal vino cuando se procedía al postsincronizado de la película. Esto significa que, si el sonido no es bueno en la toma original, vas a un estudio y superpones tu propia voz en la banda sonora mientras la película pasa por una pantalla. Cuando ya había terminado la postsincronización normal me pidieron que hiciera ciento veinticinco apaños más en un inglés más sencillo para su posible exhibición en Norteamérica. Nunca hubiera imaginado que **ALFIE** se iba a exhibir en Estados Unidos y había hecho el papel con un acento cockney muy ajustado, con muchas palabras en argot que los americanos nunca llegarían a entender. Shelley Winters me dijo, muchos años después, que nunca entendió ni una palabra de lo que le decía y que se había limitado a esperar que yo dejase de mover los labios para saber cuándo le tocaba hablar a ella. (...)

(...) En el Clubland conocí al tipo que con el tiempo constituiría la base de mi retrato de Alfie. Jimmy Buckley no padecía problemas con el sexo opuesto; de hecho, gozaba de un suministro casi excesivo. Tenía algo mágico para las chicas. Desde el momento en que llegó al club se convirtió en mi nuevo amigo del alma. “Quizá mé pueda enseñar algo -pensé-, o quizá se me pegue por simpatía algo de su magia.” (...) Más tarde, cuando estaba encarnando a Alfie, utilicé muchos de sus trucos para desarrollar mi



personaje. Con los años, mucha gente creyó que Alfie era yo mismo, pero nada estaba más lejos de la verdad. Alfie y Jimmy podrían ser cualquiera. (...) Fue en los periódicos donde me enteré de que mi identidad como actor había sido subsumida por la de mi personaje, Alfie. He aquí, decían, a un cockney gandul que ha tenido un golpe de suerte representándose a sí mismo y se ha convertido en una estrella sin nada que lo justifique. Un artículo tras otro me casaban con todo tipo de mujeres, a la mayoría de las cuales ni siquiera conocía. Como le pasó a Sean con Bond, la gente me confundía con Alfie y ello me ponía furioso; así traté de explicárselo a un reportero que un día me preguntó:

-¿Le resulta difícil representarse a sí mismo en una película?

Me tomé unos instantes para considerar cuántos años de prisión me caerían por estrangular a aquel tipo allí mismo, pero luego puse freno a mi furia y me limité a hacerle la siguiente pregunta:

-¿Me conoce usted de antes?

-No -contestó.

-Entonces, si no me conoce usted de nada, ¿cómo puede presumir que me represento a mí mismo en Alfie?

-Es obvio -replicó-. Es usted un cockney, precisamente como él.

En esto estuve de acuerdo.

-¿Y qué más? -pregunté-. ¿Qué hay de mi trabajo? ¿Diría usted que Alfie es un hombre dedicado a una profesión singular y difícil?

-No -contestó tímidamente.

-Pues yo sí -le dije-. He trabajado como un negro durante trece años, para alcanzar esta posición y usted me compara con un gandul como Alfie. He gastado más tiempo aprendiendo mi profesión que usted en la suya. ¿En qué otra cosa cree usted que me parezco a Alfie? -le pregunté mientras me disponía a marcharme.

-Hay otra cosa en que se le parece -dijo con una sonrisa.

-¿Qué es? -le pregunté a sabiendas de lo que me esperaba.

-Usted se tira a todas las chicas que puede, igual que él.

Otro gran mito. (...)

(...) Estábamos terminando el rodaje en Berlín de **Funeral en Berlín** cuando me llegó de pronto la noticia de que **ALFIE** había sido admitida en el festival de cine de Cannes. Conseguí unos días de permiso y volé directamente de Berlín a Cannes. Al revés de lo que había pasado anteriormente con **Ipcress**, **ALFIE** sí que participaba en el certamen. Y tuvimos problemas ya desde el principio. Los franceses decían que era una fantasía porque trataba de un inglés que hacía el amor con once mujeres y ellos, como es bien sabido, se consideran los únicos que pueden hacerlo. O sea, que los franceses desdeñaban la película porque parecía desafiar su hombría, en tanto que Sofía Loren, presidenta del jurado que había seleccionado los filmes para los distintos premios, la detestaba por contener una escena muy gráfica de un aborto. Bueno, al final nos dieron un premio [El Premio Especial del Jurado] y los franceses le tiraron tomates a nuestro director, Lewis Gilbert, cuando subió al estrado a recoger el trofeo. Éste fue el final de mi idilio con el festival de cine de Cannes (...).

Texto (extractos):

Michael Caine, **Mi vida y yo: autobiografía**, Ediciones B, Barcelona, 1993.

Fiel al espíritu determinista de la sociedad y la cultura británicas (en un país casi recién salido de la Segunda Guerra Mundial), **ALFIE** describe a su personaje central interpretado por Michael Caine, un chófer de coches de alquiler egoísta, cínico, manipulador, engreído, ignorante, cobarde, que desprecia a las mujeres, que evita a los niños y que tiene pocos amigos, como un producto lógico de la ciudad donde vive, del trabajo que desempeña, de sus relaciones familiares y, en general, de las circunstancias que le han acompañado a lo largo



de su vida. Pero también del particular momento que está atravesando la capital de Gran Bretaña por aquel entonces: los años del “Swinging London”, cuando la liberación sexual está en su máximo apogeo.

Este estudio de personajes fue rompedor en su momento en su uso de la narración en forma de confesiones ante la cámara, y mantiene maneras visuales -determinados planos muy generales, uso del zoom- del free cinema británico aunque aquí nos encontremos en terrenos más comerciales. Con fluidez se pasa del humor a las situaciones patológicas o se dejan aflorar las emociones, en un film donde no se trata de rebajar la aspereza de lo narrado. Hay también momentos con una atmósfera más sórdida, particularmente la aparición del médico abortista interpretado por Denholm Elliot que interviene cuando *Lily* (Vivien Merchant), una mujer casada a la que ha seducido *Alfie*, queda embarazada; un tratamiento que acentúa el tono de moralismo ambiguo del relato.

Las mujeres en la vida de *Alfie*, que son muchas, son todas producto de su época. Jane Asher como *Annie*, la autoestopista adolescente que *Alfie* le “roba” a un camionero en un área de descanso de la carretera, es la típica chica que en los sesenta abandona su casa en busca de acción y enfrentada al trato displicente de *Alfie* se limita a gimotear y poner morritos; en el extremo contrario, *Ruby* (Shelley Winters), la mujer madura para la que *Alfie* es un auténtico gigoló, se acaba convirtiendo en el refugio al que acudir cuando todo falla, y es quien más

daño hará al chofer donjuanesco, pues le escupe en plena cara la caducidad de su belleza y de su capacidad de seducir.

ALFIE gana enteros en los momentos de debilidad de un Michael Caine, que seduce por igual a mujeres y espectadores a lo largo del metraje, tratando de encontrar las palabras para explicarle a su único amigo las dudas que empieza a tener sobre su vida hasta ese momento, tras presenciar un aborto clandestino y sorprenderse ante la valentía con que la mujer afectada lo había enfrentado. El personaje de *Gilda* (Julia Foster), su embarazo, y la experiencia de la paternidad es lo que más humaniza a este empedernido seductor, pese a que *Alfie* es incapaz de amar realmente a *Gilda* ni, a la hora de la verdad, responder como padre.

Mención especial merece la extraordinaria banda sonora jazzística creada por el gran saxofonista americano Sonny Rollins, en cuya grabación participaron otros relevantes colegas estadounidenses (el guitarrista Kenny Burrell, los saxofonistas Phil Woods y Oliver Nelson, quien además ejerció de arreglista y director), así como el saxofonista inglés Ronnie Scott.

Nueve años después, se realizó una secuela **Alfie Darling** (Ken Hughes, 1975), con el músico Alan Price relevando a Caine.

“Mi Alfie no es tan brutal como el de Caine con las mujeres, porque si lo fuera, en la actualidad, no tendría las mujeres que desea. En esta nueva versión su brutalidad solo se expresa cuando habla a cámara, y eso es sobre lo único que me aconsejó Michael. Me dijo: ‘encuentra en la cámara a un amigo.’”

Jude Law

En 2004 se estrenó un remake dirigido por Charles Shyer con un seductor Jude Law como *Alfie*. Este *Alfie* del siglo XXI es demasiado deudor de la pasarela y poco creíble como retrato de personajes. Se intenta mantener el estilo *british* del original haciendo que Law sea un inglés trasplantado al Nueva York del 2004 que aparenta vivir en el Londres del 66, conduciendo una Vespa clásica por Manhattan y con el look de un *mod* vestido por Armani. Se acabó la sordidez, todos son fiestas, chicas despampanantes, clubes exclusivos y gigantescos apartamentos que uno no cree que *Alfie* pueda pagarse ni como chófer de limusinas ni como gigoló. Este *Alfie*, aunque reciba su lección -con mucho esfuerzo de voluntad debemos entender que le hará cambiar de vida-, siempre es simpático y mueve a la complicidad. Está muy lejos del misógino hedonista creado por Michael Caine, de ese inolvidable *Alfie* de los años 60.

Textos (extractos):

Hilario J. Rodríguez, Carlos Aguilar, www.cuatrocientosgolpes.com



Martes 5 de junio, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

LA CAJA DE LAS SORPRESAS

(1966) Gran Bretaña. 105 min.

Título Orig.- The wrong box. **Director.-** Bryan Forbes.

Argumento.- La novela "The wrong box" (1889) de Robert Louis Stevenson y Lloyd Osbourne. **Guión.-** Larry Gelbart y Burt Shevelove. **Fotografía.-** Gerry Turpin (1.66:1 Technicolor).

Montaje.- Alan Osbiston. **Música.-** John Barry. **Productor.-** Bryan Forbes, Larry Gelbart y Burt Shevelove. **Producción.-** Salamander Film Productions para Columbia Pictures.

Intérpretes.- John Mills (*Masterman Finsbury*), Wilfrid Lawson (*Peacock*), Michael Caine (*Michael Finsbury*), Ralph Richardson (*Joseph Finsbury*), Peter Cook (*Morris Finsbury*), Dudley Moore (*John Finsbury*), Nanette Newman (*Julia Finsbury*), Vanda Godsell (*sra. Goodge*), Peter Sellers (*doctor Pratt*), John Le Mesurier (*doctor Slattery*), Jeremy Lloyd (*Brian Allen Harvey*), Graham Stark (*Ian Scott Fife*), Leonard Rossiter (*Vyvyan Alistair Montague*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 47 de la filmografía de Michael Caine (de 167 como actor)

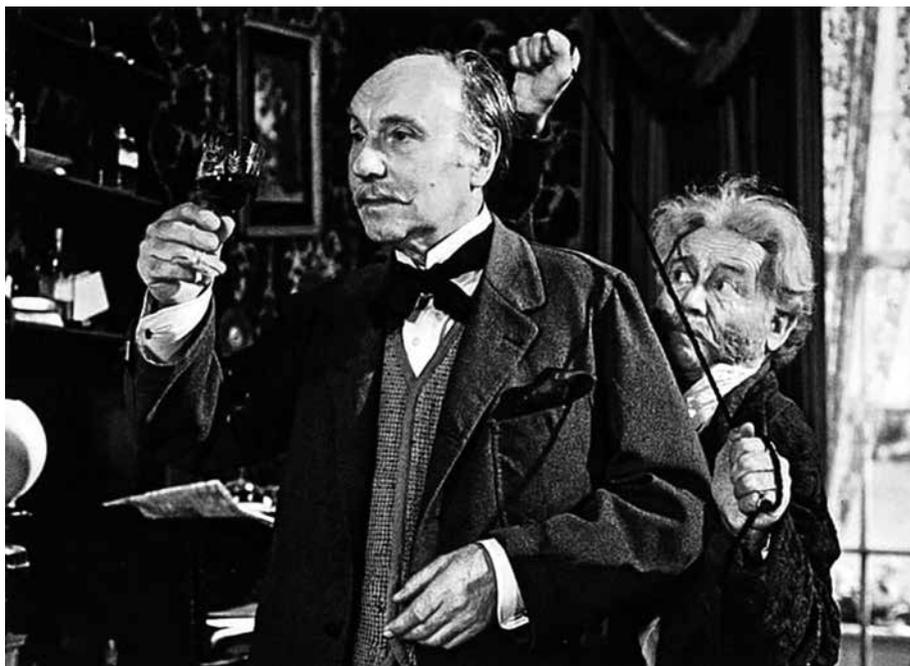
Película nº 6 de la filmografía de Lewis Gilbert (de 20 como director)

Música de sala:

La música de John Barry/2ª parte

John Barry

-incluye "La caja de las sorpresas", "El Knack", "La paloma", "Walkabout", "Angustia mortal" ...-



“**LA CAJA DE LAS SORPRESAS** podría haber sido un éxito de masas a juzgar por su pedigrí. Bryan Forbes acababa de dirigir **King Rat** y **Plan siniestro**; el guión era de los norteamericanos Larry Gelbart y Burt Shevelove, coautores de **Golfus de Roma**. Era también el primer film de Peter Cook y Dudley Moore y contenía una breve actuación estelar de Peter Sellers, además de un elenco repleto de grandes actores completamente desconocidos fuera de Gran Bretaña. Ralph Richardson y John Mills eran famosos, supongo, pero además contaba con brillantes estrellas conocidas internacionalmente como Tony Hancock, Cicely Courtneidge, Irene Handl y el actor más británico de todos, Wilfrid Lawson.

Yo entré en el reparto como una virgen de treinta y tres años. Era sólo un pequeño papel, pero significaba que podría trabajar con Bryan y su mujer, Nanette Newman, así que lo acepté. Fue en esta película donde se cimentó mi amistad con Bryan. **LA CAJA DE LAS SORPRESAS** es una comedia victoriana que rápidamente se convierte en farsa, y es tan británica que tuvo muy buena acogida en la mayoría de países excepto en Gran Bretaña, donde fue un enorme fracaso. Supongo que se debió a que nos muestra exactamente como todo el mundo nos ve -tan excéntricos, simpáticos y correctos-, pero los británicos saben mejor que nadie que no son ninguna de esas cosas y ello les desazona (...).

(...) En la película yo tenía un idilio con Nanette y éramos vecinos en aquella preciosa calle arqueada de Nash, en Bath, que se ha utilizado en centenares de películas. Lo que más nos gustaba de esta disposición era que Nanette vivía en la misma casa que había ocupado antaño lady Hamilton y yo en la misma donde vivió Nelson en la época de sus relaciones.

Nuestro romance filmico, sin embargo, fue algo muy diferente y ambos lo terminamos immaculados.

Yo residía en un hotel de Bristol, y una mañana salía de mi habitación para ir a trabajar cuando vi que venía hacia mí una figura que me resultaba muy familiar. Éramos las dos únicas personas en el pasillo, así que alcancé al hombre y le dije, quizá tontamente:

-Usted es Cary Grant.

-Ya lo sé -contestó-. Y usted ¿cómo se llama?

Se lo dije y se acordó de que había leído algo sobre **Ipccress** en un periódico. Desconcertado, le pregunté qué estaba haciendo por aquellos pagos y me dijo que su madre vivía permanentemente en la suite contigua a la mía y que la visitaba cada vez que venía a Inglaterra. Esta breve conversación fue el principio de una amistad que duró hasta su muerte.

Mi “bestia negra” apareció de nuevo en esta película; a decir verdad fueron dos bestias, y muy, pero que muy negras. Efectivamente, un par de caballos negros tiraban de un carruaje funerario que yo, por alguna loca razón, había aceptado conducir en la película. Por si no hubiera tenido bastantes problemas para guiar un caballo en **Zulú**, ahora debía enténdermelas con dos. Mi único consuelo era que iban amarrados al carruaje y que la carretera, por delante, estaba bloqueada por el coche portador de la cámara, que filmaba una escena en la que Nanette y yo conducíamos lentamente el vehículo en cuestión. ¿Qué era lo que podía salir mal?

Les diré lo que salió mal. Por primera vez en sus nueve años de servicio -según me informaría el operador más tarde- el coche portador de la cámara lanzó un fuerte petardeo justo en los hocicos de mis dos caballos. Este tipo de sobresaltos, como descubrí enseguida, hace que los caballos se alcen sobre sus patas traseras y se desvíen hacia un lado si tienen el camino bloqueado por delante. Ayuntados como estaban, y tirando uno hacia la derecha y otro hacia la izquierda, los dos caballos se encabritaron y chocaron entre sí con grandes gruñidos equinos (...) Nanette y yo éramos como plumas entre aquellos dos frenéticos animales. Yo tiraba de las riendas, pero los caballos ni se enteraban. Nanette intentó saltar y le grité que no lo hiciera. Por otra parte, cuando empezó a chillar jura que yo le murmuré:

-¡No grites! ¡Tendrás que repetir el sonido!

Con ello demostraba lo mucho que me disgusta el proceso de postsincronización.

Los dos caballos parecían no comprender que estaban trabados. Como si compitiesen en una carrera, cada uno de ellos tiraba por su lado con tanta fuerza como podía, y luego se sobresaltaba al ver que el otro continuaba a su altura. Por fin renunciaron a competir y aceptaron el empate, justo antes de que mis brazos abandonasen toda esperanza, y a partir de entonces todos vivimos felices (...).”

Texto (extractos):

Michael Caine, **Mi vida y yo: autobiografía**, Ediciones B, Barcelona, 1993.



Generalmente, lo más llamativo puede contribuir a desviar el interés por otras propuestas guiadas por un similar sentido de nadar “contracorriente” dentro de lo que podríamos denominar *establishment*. En buena lid, el free cinema y la vanguardia contracultural que florecería en los años del auge del movimiento *hippie* polarizaron la atracción de la juventud por relatos cinematográficos que buscaban situarse “al otro lado” de una sociedad arremolinada entorno al concepto de las costumbres y de las tradiciones que ahogaran cualquier tentativa de dinamitar las reglas de una sociedad que arrastraba las consignas de la época victoriana. Por ello, la figura de Bryan Forbes -nacido con el nombre de John Theobald Clarke (1926-2013)- quedaría ubicada en “tierra de nadie”. Fruto del desconocimiento y del seguidismo (eufemismo sinónimo de apatía o desgana) al que se acogen un buen número de historiadores cinematográficos, a este ex actor reciclado a guionista -desdoblado a principios de los 60 en director- apenas se le ha asistido en la evaluación de una filmografía que discurre por caminos de pura heterodoxia, dejando patente que sus propuestas cinematográficas para nada acusan el sentido de lo tradicional; más bien se sustentan en su sentido inverso.

A partir de su decisión de posicionarse tras las cámaras, Forbes entendió que empezaba a asumir un compromiso para con un cine administrado fuera del circuito de los convencionalismos y de los lugares comunes -**Cuando el viento silba** (*Whistle down the wind*, 1961), **La habitación en forma de L** (*The L-Shaped Room*, 1962)- (...) Forbes comprendería que el ejercicio de la práctica cinematográfica podía favorecer a la confección de historias “de



género”, pero sin dejarse llevar por lo trillado. De tal suerte, el cineasta británico abordaría propuestas bélicas -**King Rat** (1965)-, de misterio -**Angustia mortal** (*Deadfall*, 1968)- y de thriller con un efecto terrorífico -**Plan siniestro** (*Seance on a Wet Afternoon*, 1964)- (...), varias obras seguidas en blanco y negro para luego dar paso a la emulsión en color que repercutiría en **LA CAJA DE LAS SORPRESAS**, máxima expresión de un arte que trabaja sobre preceptos nada convencionales, en una muestra cinematográfica que, a ratos, parece diferida del teatro del absurdo de Ionesco, a partir de una novela de Robert Louis Stevenson cargado de humor negro. Una cinta en la que campa a sus anchas, entre otros, Ralph Richardson, la dupla de cómicos Peter Cook-Dudley Moore o un casi irreconocible Peter Sellers. (...).

(...) Resulta difícil no considerar a **LA CAJA DE LAS SORPRESAS** una producción de genuino sabor británico. Porque no hay nadie como los británicos para reírse de los británicos. Enfundada en una apariencia de comedia victoriana, es una farsa absurda que, en lo que a la sociedad inglesa se refiere, no deja títere con cabeza. Si los *Angry Young Men* del Free Cinema atentaban contra las convicciones cinematográficas, sociales y culturales de un Imperio en ruinas con la verosimilitud descarnada a modo de granada de mano, **LA CAJA DE LAS SORPRESAS** despelleja estos mismos principios aunque empleando métodos propios de la tortura china, como la pluma y las cosquillas. Hasta que la víctima, literalmente, se troncha de risa. Todos los tópicos nacionales se encuentran ahí, confundidos entre los personajes y las situaciones que propone el argumento: el pudoroso y puritano recato decimonónico, el engolamiento teatral de los romances victorianos de la gran pantalla, el clasismo social



idiosincrático, los desvalidos huérfanos dickensianos, la cordialidad de la campiña, la pomposa pedantería del académico y hombre de mundo británico, la legendaria tradición local de los estranguladores, destripadores y demás asesinos en serie. A propósito de esta indiscutible denominación de origen, comentaba en sus ácidas y entretenidas memorias Michael Caine, protagonista de la cinta, que **LA CAJA DE LAS SORPRESAS** “es tan británica que tuvo muy buena acogida en todos los países menos en Gran Bretaña, donde fue un enorme fracaso. Supongo que se debió a que nos muestra exactamente como todo el mundo nos ve –tan excéntricos, simpáticos y correctos–, pero los británicos saben mejor que nadie que no son ninguna de esas cosas y ello les desazona”. Como decíamos, la disolución del otrora glorioso Imperio británico –dueño de las tres cuartas partes del mundo–, la destrucción material y moral producto de la Segunda Guerra Mundial, la miseria aparejada a los sempiternos desequilibrios sociales del país, la falta de certeza acerca del futuro y los profundos cambios sociales en curso traían a las islas vientos de desilusión y escepticismo. Forbes, por su parte, demostraría asimismo a lo largo de su carrera una admirable independencia de pensamiento y una notable conciencia crítica hacia su entorno –autonomía que, por cierto, también procurará aplicar en su heterogénea carrera en el arte-. (...) **LA CAJA DE LAS SORPRESAS** es hija de su tiempo y se nota. El filme prolonga esa tradición humorística británica que conecta con algunas películas de la factoría Ealing al mismo tiempo que la bulliciosa revolución juvenil, estética, cultural y social del Londres de los sesenta se plasma en la ruptura de cualquier norma preestablecida –como sucede con una sociedad occidental que se acercaba a la revolución de los ideales y el

amor libre-. Siguiendo esta premisa, los decorados victorianos de la calle Nash de la ciudad inglesa de Bath, escenario de centenares de producciones, se funden con unos intertítulos sacados del silente y adornados con colores ácidos, formas lisérgicas y mensajes alucinados. Un prólogo al que solo puede igualar en irreverencia una joya del humor negro como **Ocho sentencias de muerte** (*Kind hearts and coronets*, Robert Hamer, 1949), se combina con influencias del teatro del absurdo y líneas de diálogo con una mordiente descomunal –“*La vida es un fraude*” o “*Si uno no es de las clases dominantes, está obligado a acabar con ellas*”, se oye afirmar a los personajes-.

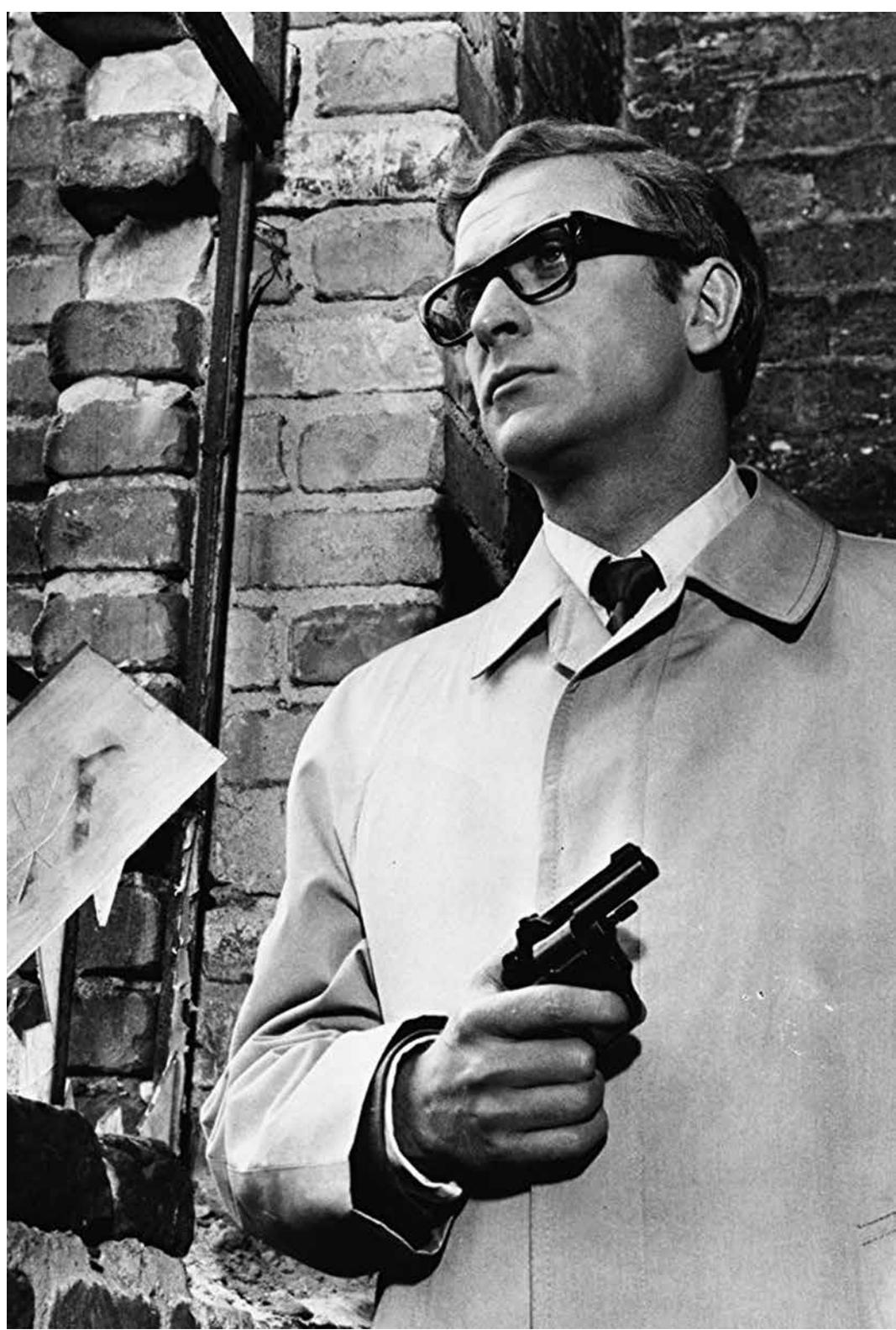
En todo caso, es este acercamiento tremendamente irrespetuoso a un asunto tan serio y grave como la muerte la principal baza humorística de **LA CAJA DE LAS SORPRESAS** –esa caja errónea a la que alude el epígrafe es nada menos que un ataúd-. Así, la narración deja a su paso perlas cuya osadía y, por qué no, brutalidad sin cortapisas todavía son capaces de despertar sonoras carcajadas –con la irregularidad lógica causada por la diferencia de sensibilidad cómica que puede mostrar un film absurdo de casi medio siglo de edad-. Este gozoso puñado de risas queda finamente engarzado a través de una trama que entremezcla una delirante intriga acerca de una tontina –rifa que se resuelve con la muerte de todos los participantes en ella menos uno- y los enredos amorosos entre Michael Caine, por entonces emergente actor a quien Forbes había conocido en el restaurante ‘Pickwick’ –uno de los locales de moda en aquella época-, y Nanette Newman, esposa del director, una belleza de pestañas kilométricas y desmesurados ojos almendrados. Uno tiende a pensar que la mirada cínica y el rictus descreído de Michael Caine, pura esencia cockney, no es la más adecuada para interpretar a un amante atolondrado como el suyo, pero el apoyo en el reparto de actores con tantas horas de vuelo como Ralph Richardson o el desternillante Wilfrid Lawson, que solía comparecer al plató completamente borracho, le arropa de forma tan excelente que el hecho no puede pasar más que desapercibido. Mención aparte, obviamente, merece la exhibición de vis cómica que, durante su breve aparición, regala Peter Sellers por medio de su extraviado *doctor Pratt*.

Texto (extractos):

Christian Aguilera, “Un cine en transformación: los años 60 y 70” en AA.VV.

Historia del cine británico, Ediciones T&B, Madrid, 2013.

Victor Manuel Rivero, “La caja de las sorpresas: el arte del non sense” en cinearchivo.net



Viernes 8 de junio, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

FUNERAL EN BERLÍN

(1966) Gran Bretaña. 102 min.

Título Orig.- Funeral in Berlin. **Director.-** Guy Hamilton.

Argumento.- La novela homónima (1964) de Len Deighton.

Guión.- Evan Jones. **Fotografía.-** Otto Heller (2.35:1

Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** John Bloom.

Música.- Konrad Elfers. **Productor.-** Harry Saltzman y Charles Kasher. **Producción.-** Lowndes Productions Limited para Paramount British Pictures. **Intérpretes.-** Michael Caine (*Harry Palmer*), Paul Hubschmid (*Johnny Vulkan*), Oskar Homolka (*coronel Stok*), Eva Renzi (*Samantha Steel*), Guy Doleman (*coronel Ross*), Günter Meisner (*Kreutzman*), Hugh Burden (*Hallam*), Heinz Schubert (*Aaron Levine*), Wolfgang Völz (*Werner*), Thomas Holtzmann (*Reinhardt*), Rachel Gurney (*sra. Ross*), Herbert Fux (*Arthur*), Rainer Brandt (*Benjamin*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 49 de la filmografía de Michael Caine (de 167 como actor)

Película nº 13 de la filmografía de Guy Hamilton (de 23 como director)

Música de sala:

El espía que surgió del frío (*The spy who came in from the cold*, Martin Ritt, 1965)

Banda sonora original compuesta por Sol Kaplan



“ (...) *Ipress* había sido un gran éxito y la productora decidió filmar **FUNERAL EN BERLÍN**, la tercera novela de la serie de Len Deighton.

En ella volví a encontrar a mis buenos amigos Ken Adam, que había diseñado la producción de *Ipress*, y Otto Heller, el viejo cámara alemán que filmó mis dos películas, *Ipress* y *Alfie*. Otto había trabajado en Alemania en los años veinte y en los treinta y, aunque era judío, fue uno de los últimos antinazis que abandonaron Berlín. En realidad, él siempre había creído que los nazis no le harían ningún daño, a pesar de que todos los amigos alemanes, incluyendo su propio operador ayudante, le habían aconsejado en varias ocasiones que se fuera. No se dio por enterado, según me contó, hasta que un lunes por la mañana, a principios de 1939, el ayudante entró a trabajar vestido con un uniforme de la SS, le miró y le dijo:

-¿Te irás de Alemania “ahora”?

Otto me contó que se largó al lavabo, trepó a la ventana y no paró de correr hasta que llegó a Inglaterra.

Aquel cámara era un iluminador brillante y siempre estaba incordiando con el fotómetro, como si éste fuera tan importante para él como lo es para los demás iluminadores. Pero, en secreto, todos nosotros sospechábamos que, si quería, era capaz de medir la luz sin ayuda del exposímetro, y el tiempo nos dio la razón. Varios años más tarde, después de la muerte de Otto, su hijo nos dijo que había descubierto que aquel fotómetro no funcionó jamás. Otto era un gran técnico. Una vez le pregunté cómo se había hecho cámara y me contó

que había sido ordenanza en un comedor de oficiales del ejército austro-húngaro antes de la Primera Guerra Mundial y que cuando les trajeron una cosa nueva llamada proyector de cine le encomendaron la misión de aprender a usarlo, y así fue cómo empezó a trabajar en las películas.

Nuestro director iba a ser Guy Hamilton, que precisamente había dirigido **Goldfinger**, el último gran éxito de la serie Bond. Pertenecía a la vieja escuela británica de directores y, por haber sido miembro del contraespionaje durante la guerra, estaba más familiarizado con la agitación propia de las películas de Bond que con el árido realismo que habíamos tratado de conseguir con Harry Palmer. Aunque por entonces Berlín era una de las ciudades más fascinantes y misteriosas de Europa, creo que en aquella película no logramos captar el aire especial que tenía. A mí, personalmente, me gustaba el lugar, con el Muro y los guardias del otro lado vigilándonos todo el tiempo con sus prismáticos. Un día, cuando estábamos rodando a pleno sol cerca del Muro, los guardias fronterizos de la Alemania Oriental se dedicaron a deslumbrarnos con un espejo enfocado directamente a nuestros objetivos, hasta que tuvimos que buscar otra localización. En la película yo tenía que cruzar el puesto de control conocido como Checkpoint Charlie, pero como no pudimos utilizar el de verdad tuvimos que construir el nuestro un poco más allá (...).”

Texto (extractos):

Michael Caine, **Mi vida y yo: autobiografía**, Ediciones B, Barcelona, 1993.

(...) El bautismo cinematográfico del agente británico *Harry Palmer*, personaje nacido de la imaginación de Len Deighton, tuvo lugar en el año 1965, de la mano del productor Harry Saltzman y del realizador Sidney J. Furie; la pila bautismal llevaba el nombre de **Ipress**. Esta película, cuya influencia estética se dejó notar hasta en el Donen de **Arabesco**, fue impulsada por el productor con el objetivo de ofrecer la imagen de un espía radicalmente opuesto a *James Bond* (quien, en aquella época, se paseaba por las salas de cine bajo su tutela) y cuyas aventuras tuvieran un destacado componente realista; no se trataba de lanzar otro mito popular, sino de contestar a *Bond* desde dentro, mostrando tanto la grisura de la burocracia del mundo del espionaje cuanto la sordidez de las aventuras de los agentes. De acuerdo con ello, quienes veían por primera vez a *Harry Palmer* (Michael Caine), un ex-ladrón reclutado por el servicio secreto británico con un sueldo de treinta libras semanales, coincidían en destacar su aspecto de intelectual (no sé en qué se basarían para decir eso..., ¡tal vez en las gafas!); no dispone de tanto dinero para gastar como *Bond*. *Palmer* debe firmar obligatoriamente un recibo por cada documento que le entregan en dirección y su *M* particular no le entrega espectaculares *gadgets* sino cosas baratas, hechas con prisa. En una cosa sí coincidían: las damas se les acercan, sobre todo si también son espías en busca de información, como ellos; a un agente secreto, aunque haya nacido con el propósito de ser desmitificador, no le puede faltar la compañía femenina, en ocasiones vestida sólo con una camisa o con una chaqueta de pijama y, otras veces, con traje de noche que deja la espalda al aire. ¡Ah, El erotismo de los



sixties...! Las aventuras cinematográficas de *Palmer* continuaron con **FUNERAL EN BERLÍN** y **Un cerebro de un billón de dólares**. No hay duda: fue la segunda, una expedición al Berlín de los tiempos de la Guerra Fría sobre la que se proyecta la sombra de John Le Carré y conducida por un Guy Hamilton recién salido de **Goldfinger**, la que dejó en mejor lugar al nuevo espía con gafas de concha. ¿Le Carré? Véase: la misión que lleva a *Palmer* a Berlín es atender el propósito de fuga de un coronel ruso, *Stok* (Oscar Homolka, el *Kutuzov* de **Guerra y Paz**, de King Vidor), a la zona oeste de la ciudad; un propósito de fuga que encubre un plan que *Palmer* y sus jefes desconocen. Se podría pensar en la coetánea **El espía que surgió del frío**, pero el *Leamas* de Le Carré era un personaje más interesante que *Harry Palmer*, y su aventura más sórdida. **FUNERAL EN BERLÍN** es, al contrario, y a pesar de alguna sombría incursión por la ruinoso zona oriental y de un macabro juego con dos ataúdes, una película luminosa cuyo mejor recurso narrativo es engarzar hábilmente un caso dentro de otro sin que chirríe la construcción dramática: el falso propósito de fuga de *Stoz* saca a la luz unos hechos acaecidos en la Segunda Guerra Mundial, los cuales confieren protagonismo a un compañero de *Palmer*, *Johnny Vulkan* (Paul Hubschmid, el que fuera protagonista de **El tigre de Esnapur** y **La tumba india**, de Lang) y a tres agentes israelitas, entre los que figura una mujer, *Samantha* (Eva Renzi), encargada de atender con tanto empeño las órdenes de su gobierno como la libido de *Palmer*. La solidez narrativa, nada sorprendente viniendo del hombre que había realizado **El discípulo del diablo** (según Bernard Shaw) y **Su mejor enemigo**, alcanza excelentes momentos,



como el intercambio de los ataúdes, las conversaciones de *Palmer* y *Stok* o la pausa para la reflexión que *Palmer* se concede en la habitación del hotel, con el reflejo de los neones de colores sobre su rostro; pero lo más convincente es la atmósfera de sospecha y desconfianza que Hamilton logra transmitir gracias al buen uso del scope y a la certera caracterización de los personajes: la descripción de un lugar que es, a la vez, tierra de todos y de nadie, donde se vive bajo unas circunstancias políticas de las que todos, cada uno a su manera, procuran sacar el mayor provecho posible.

Texto (extractos):

José M^a Latorre, "Funeral en Berlín: en los días del muro", en sección "Última sesión", rev. Dirigido, mayo 2001.

(...) La inevitable secuela de la exitosa *Ipress*, **FUNERAL EN BERLÍN**, se estrenó en plena "fiebre" Bond -**James Bond contra Goldfinger** (*Goldfinger*, Guy Hamilton, 1964) y **Operación Trueno** (*Thunderball*, Terence Young, 1965) arrasaron en taquilla-, y al rebufo de la excelente acogida crítica de títulos como **El espía que surgió del frío** (*The spy who came in from the cold*, Martin Ritt, 1965). Y se nota. Si en *Ipress* advertimos que toda tragedia tiene su lado cómico, ridículo, y que el mundo del contraespionaje puede ser tan insustancial y opresivo



como el piso de soltero de *Harry Palmer* -convenientemente desordenado y estrecho, como el universo personal y laboral del antihéroe, oscilante entre jefes malcarados, petulantes, y hermosas, pero frívolas, muchachas aptas para una *one-night stand* y poco más...-, en **FUNERAL EN BERLÍN** el tono del relato se hace más sombrío, grave. Por ejemplo, la relación sexual entre *Palmer* y la agente del Mossad, *Samantha Steel* (Eva Renzi), está impregnada de una turbadora tristeza, incluso en instantes que pretenden ser humorísticos -nunca vemos a ambos en la cama: solamente al espía saliendo por la mañana temprano de su apartamento, tras pasar allí la noche, en off visual...-. *Harry Palmer* es aquí, más que nunca, un espectro que deambula por un mundo de muerte y traiciones por doquier, rebotante de falsedad y cinismo -cf. el primer plano que muestra el rostro de *Palmer* al enterarse, por boca de su jefe, el coronel *Ross* (Guy Doleman), que el MI5 emplea a criminales de guerra nazis para sus sucios fines...-, y donde únicamente su sangre fría le salvará el pellejo (en el plano final del film, se nos hace intuir la tajante dimisión de *Palmer* del MI5).

Curiosamente, el único personaje fiel a sus principios, y hasta simpático, es su supuesto enemigo, el coronel *Stok* (Oskar Homolka), un viejo bolchevique encargado de la vigilancia del muro de Berlín. *Stok* hace creer a los servicios de inteligencia británicos que desea desertar con el propósito de matar a un tal *Kreutzman* (Günter Meisner), líder de una organización clandestina encargada de facilitar la huida hacia el oeste a ciudadanos de la Alemania Oriental. En su relación con *Palmer*, el soviético deja bien claro que disfruta con el *fair play*, cosa que ignoran todos los supuestos aliados del inglés, mezquinos, codiciosos, insensibles.

Guy Hamilton, artesano a sueldo del productor Harry Saltzman para la serie Bond -pero responsable de una película de aventuras tan singular como **El discípulo del diablo** (*The Devil's Disciple*, 1959) o del excelente drama bélico **Entre dos fuegos** (*Man in the middle*, 1963)-, realiza una película de una solidez narrativa intachable. Pero, además, confiere a **FUNERAL EN BERLÍN** una textura turbia, y muy moderna, según la cual los personajes viven bajo el peso de una carga de subjetividad cada vez mayor a expensas de su sentido de la realidad. *Harry Palmer* y las criaturas que lo rodean no actúan tanto como se representan a sí mismas en los papeles que les han asignado fuerzas misteriosas e invisibles -recordemos la divertida escena del cabaret, en la que todas las corpulentas mujeres que sirven las copas... son hombres travestidos, compinchados con *Kreutzman*-. Hay un drama dentro del drama en que cada personaje es un disfraz, y la acción acaba por convertirse en una dura mirada hacia ese universo de fraudes, falsificaciones, manipulaciones y representación.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, "Harry Palmer: serio pero informal", en dossier
"Cine de espías, 3ª parte", rev. Dirigido, octubre 2007.

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2018

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Patricia Garzón & Antonio Collados (Área de Recursos Gráficos y de Edición.UGR)

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

In memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

En anteriores ediciones de
UN ROSTRO EN LA PANTALLA
han sido proyectadas



(I) RICHARD WIDMARK en el centenario de su nacimiento (octubre 2014)

El beso de la muerte (*Kiss of death*, Henry Hathaway, 1947)

La tela de araña (*The cobweb*, Vincente Minnelli, 1955)



(II) CLINT EASTWOOD (octubre 2014)

Por un puñado de dólares (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964)

El seductor (*The beguiled*, Don Siegel, 1971)

Un botín de 500.000 dólares (*Thunderbolt and Lightfoot*, Michael Cimino, 1974)



(III) Especial CENTENARIOS 1915-2015 (octubre 2015)

Ciudadano Kane [Orson Welles] (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)

Incidente en Ox-Bow [Harry Morgan & Anthony Quinn] (*The Ox-Bow incident*, William A. Wellman, 1943).

Indiscreta [Ingrid Bergman] (*Indiscreet*, Stanley Donen, 1958)

Como un torrente [Frank Sinatra] (*Some come running*, Vincente Minnelli, 1958)



(IV) JERRY LEWIS, in memoriam (enero 2018)

El Ceniciento (*Cinderfella*, Frank Tashlin, 1960)

El terror de las chicas (*The ladies man*, Jerry Lewis, 1961)

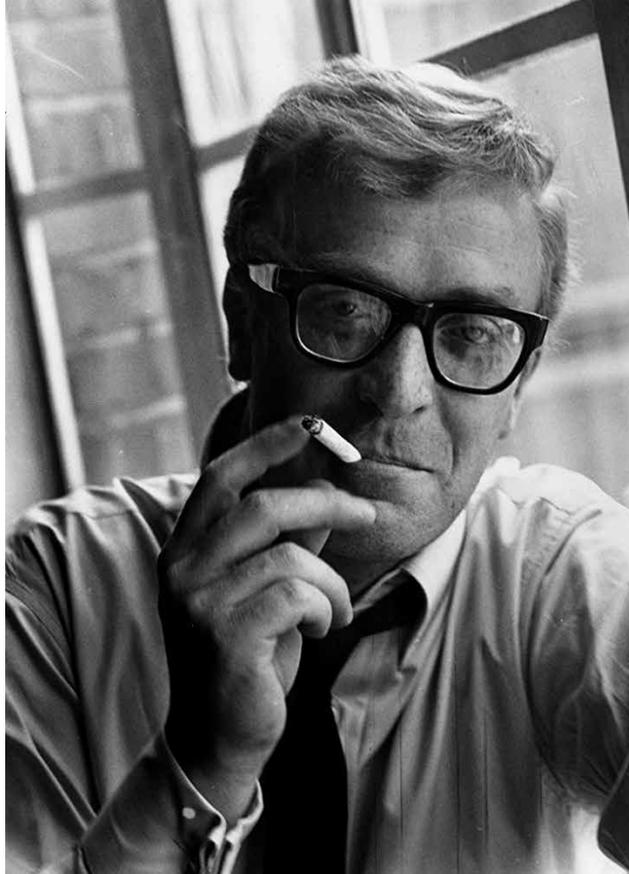
Un espía en Hollywood (*The errand boy*, Jerry Lewis, 1961)

El profesor chiflado (*The nutty professor*, Jerry Lewis, 1963)

Lío en los grandes almacenes (*Who's minding the store?*, Frank Tashlin, 1963)

Caso clínico en la clínica (*The disorderly orderly*, Frank Tashlin, 1964)

Los comediantes (*Funny bones*, Peter Chelsom, 1995)



**(V) MICHAEL CAINE (1ª parte: los años 60),
celebrando su 85 cumpleaños (mayo-junio 2018)**

Zulú (*Zulu*, Cy Endfield, 1964)

Ipcress (*Ipcress*, Sidney J. Furie, 1965)

Alfie (*Alfie*, Lewis Gilbert, 1966)

La caja de las sorpresas (*The wrong box*, Bryan Forbes, 1966)

Funeral en Berlín (*Funeral en Berlin*, Guy Hamilton, 1966)

CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

La Madraza
Centro de Cultura Contemporánea
Vicerrectorado de Extensión Universitaria
Universidad de Granada

Así ha sido el

CURSO

2017 - 2018



Cineclub Universitario / Aula de Cine



Septiembre 2017

Jornadas de Recepción

RECUERDA (II)

Grandes películas olvidadas de la Historia del Cine

Jueves 14, **LA FRAGATA INFERNAL** (1962) Peter Ustinov v.o.s.e.

Viernes 15, **LA NOCHE DE LOS GIGANTES** (1968) Robert Mulligan v.o.s.e.

Martes 19, **CHARLY** (1968) Ralph Nelson v.o.s.e.

Viernes 22, **ATRAPADOS EN EL ESPACIO** (1969) John Sturges v.o.s.e.

Entrada libre
(hasta completar aforo)

Todas las proyecciones son a las 21 horas en
la **SALA MÁXIMA** del **ESPACIO V CENTENARIO**
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



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



Septiembre-Octubre 2017

Maestros del cine moderno (IV): Arthur Penn

Martes 26 sept., **EL ZURDO** (1958) v.o.s.e.

Viernes 29 sept., **EL MILAGRO DE ANA SULLIVAN** (1962) v.o.s.e.

Martes 3 oct., **ACOSADO** (1965) v.o.s.e.

Viernes 6 oct., **BONNIE Y CLYDE*** (1967) v.o.s.e.

Martes 10 oct., **LA JAURÍA HUMANA** (1966) v.o.s.e.

Martes 17 oct., **EL RESTAURANTE DE ALICIA** (1969) v.o.s.e.

Viernes 20 oct., **PEQUEÑO GRAN HOMBRE** (1970) v.o.s.e.

Viernes 27 oct., **LA NOCHE SE MUEVE** (1975) v.o.s.e.

*proyección patrocinada por el Cineclub Universitario/Aula de Cine para el festival GRANADA NOIR 2017, e incluida dentro de sus actividades.

Todas las proyecciones son a las 21 horas en la **SALA MÁXIMA del ESPACIO V CENTENARIO** (Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)

Entrada libre (hasta completar aforo)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 18

Miércoles 27 de septiembre, a las 17 h.

EL CINE DE ARTHUR PENN

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



Noviembre-Diciembre 2017

Maestros del cine contemporáneo (VIII): Peter Weir

- Martes 7 nov., **PICNIC EN HANGING ROCK** (1975) v.o.s.e.
- Viernes 10 nov., **LA ÚLTIMA OLA** (1977) v.o.s.e.
- Martes 14 nov., **GALLIPOLI** (1981) v.o.s.e.
- Viernes 17 nov., **EL AÑO QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE** (1982) v.o.s.e.
- Martes 21 nov., **ÚNICO TESTIGO** (1985) v.o.s.e.
- Viernes 24 nov., **LA COSTA DE LOS MOSQUITOS** (1986) v.o.s.e.
- Martes 28 nov., **EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS** (1989) v.o.s.e.
- Viernes 1 dic., **EL SHOW DE TRUMAN** (1998) v.o.s.e.
- Martes 12 dic., **MASTER AND COMMANDER: AL OTRO LADO DEL MUNDO** (2003) v.o.s.e.
- Viernes 15 dic., **CAMINO A LA LIBERTAD** (2010) v.o.s.e.

Todas las proyecciones son a las 21 horas en la **SALA MÁXIMA del ESPACIO V CENTENARIO** (Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)

Entrada libre (hasta completar aforo)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 19

Miércoles 8 de noviembre, a las 17 h.

EL CINE DE PETER WEIR

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



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



NOVIEMBRE 2017

Taller de cinematografía

Iniciación al lenguaje del cine (25ª edición)

Días 6, 9, 13, 15, 16, 20, 22, 23, 27, 29 y 30 de noviembre

Lugar: Palacio de La Madraza
C/ Oficios, s/n (frente a la Capilla Real)

Horario a elegir:
Grupo de Mañana: de 11 a 13 horas
Grupo de Tarde: de 17 a 19 horas

Impartido por:
JUAN DE DIOS SALAS
Director del Cineclub Universitario /
Aula de Cine de la Universidad de Granada.

Información e inscripción:

LA MADRAZA. CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA
Palacio de La Madraza c/ Oficios, s/n (frente a la Capilla Real)
De 9 a 14 horas.

TEMARIO:

- I. Vocabulario Cinematográfico Básico.
- II. Nociones técnicas fundamentales sobre planificación, angulación, movimientos de cámara, iluminación, composición, sonido, música y montaje cinematográficos.
- III. Utilización expresiva de la planificación, la angulación, los movimientos de cámara, la iluminación, la composición, el sonido, la música y el montaje cinematográficos.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



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



Enero 2018

UN ROSTRO EN LA PANTALLA (IV) & MAESTROS DEL CINE MODERNO (V): JERRY LEWIS (*in memoriam*)

Martes 9, **EL CENICIENTO** (1960) Frank Tashlin v.o.s.e.

Viernes 12, **EL TERROR DE LAS CHICAS** (1961) Jerry Lewis v.o.s.e.

Martes 16, **UN ESPÍA EN HOLLYWOOD** (1961) Jerry Lewis v.o.s.e.

Viernes 19, **EL PROFESOR CHIFLADO** (1963) Jerry Lewis v.o.s.e.

Martes 23, **LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES** (1963)
Frank Tashlin v.o.s.e.

Viernes 26, **CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA** (1964)
Frank Tashlin v.o.s.e.

Martes 30, **LOS COMEDIANTES** (1995) Peter Chelsom v.o.s.e.

Todas las proyecciones son a las 21 horas
en la SALA MÁXIMA del ESPACIO
V CENTENARIO

(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre (hasta completar aforo)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 20

Jueves 11 de enero, a las 17 h.

EL CINE DE JERRY LEWIS

con la participación del profesor Manuel Lamarca
(autor del libro "Jerry Lewis. El día en el que el
cómicó filmó")

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



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



ENERO 2018

NAPOLEÓN (Abel Gance, 1927)

Taller de cinematografía

**Todo lo que siempre quisiste saber sobre el cine mudo...
y nunca encontraste dónde preguntarlo**

(7ª edición / Especial cine francés)

**Días 10, 12, 15, 17, 18, 22, 24, 25, 29, 30
y 31 de enero**

Lugar: Palacio de La Madraza
C/ Oficios, s/n (frente a la Capilla Real)

Horario a elegir:
Grupo de Mañana: de 11 a 13 horas
Grupo de Tarde: de 17 a 19 horas

Impartido por:
JUAN DE DIOS SALAS
Director del Cineclub Universitario /
Aula de Cine de la Universidad de Granada.

Información e inscripción:

LA MADRAZA. CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA
Palacio de La Madraza c/ Oficios, s/n (frente a la Capilla Real)
De 9 a 14 horas.

TEMARIO:

Concebido como "un acercamiento al cine mudo para no iniciados" el taller propone un recorrido histórico y crítico por la evolución de este periodo imprescindible de la Historia del Cine —en el que no resulta difícil encontrar un sinfín de obras maestras—, a través del estudio de las cinematografías, directores y películas más importantes.

En esta 7ª edición se pondrá una especial atención en la historia del cine francés durante el periodo silente, ya que esta cinematografía será la principal protagonista del festival de cine mudo y cine clásico Granada Paradiso 2018.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



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



FEBRERO 2018_

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VI)

STANLEY KUBRICK (1ª PARTE)

(EN EL 90 ANIVERSARIO DE SU NACIMIENTO)

- VIERNES 2 **MIEDO Y DESEO (1953)** (V.O.S.E.)
MARTES 6 **EL BESO DEL ASESINO (1955)** (V.O.S.E.)
VIERNES 9 **ATRACO PERFECTO (1956)** (V.O.S.E.)
MARTES 13 **SENDEROS DE GLORIA (1957)** (V.O.S.E.)
VIERNES 16 **ESPARTACO (1960)** (V.O.S.E.)
MARTES 20 **LOLITA (1962)** (V.O.S.E.)
VIERNES 23 **¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ (1964)** (V.O.S.E.)

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina Avda. Madrid)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 21
Miércoles 7 de febrero, a las 17 h.
EL CINE DE STANLEY KUBRICK (I)
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE





MARZO 2018 _

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):

STEVEN SPIELBERG (5ª PARTE)

- MARTES 6 **INTELIGENCIA ARTIFICIAL (2001)** (V.O.S.E)
VIERNES 9 **MINORITY REPORT (2002)** (V.O.S.E)
MARTES 13 **ATRÁPAME SI PUEDES (2002)** (V.O.S.E)
VIERNES 16 **LA TERMINAL (2004)** (V.O.S.E)
MARTES 20 **LA GUERRA DE LOS MUNDOS (2005)** (V.O.S.E)
VIERNES 23 **MUNICH (2005)** (V.O.S.E)

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS
21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO
V CENTENARIO

(Antigua Facultad de Medicina Avda. Madrid)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 22
Miércoles 7 de marzo, a las 17 h.
**EL CINE DE STEVEN SPIELBERG (IV):
2001-2005**

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio
de la Madraza

ORGANIZA _

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE





MARZO 2018
TALLER DE CINEMATOGRAFÍA

INICIACIÓN AL LENGUAJE DEL CINE 2: IMÁGENES MAESTRAS (14ª EDICIÓN)

Días 5, 9, 12, 13, 14, 16, 19, 20 y 21 de marzo

Lugar: Palacio de La Madraza
C/ Oficios,s/n (frente a Capilla Real)

Horario: a elegir
Grupo de Mañana: de 11 a 13 horas
Grupo de Tarde: de 17 a 19 horas

Impartido por
JUAN DE DIOS SALAS
Director del Cineclub Universitario / Aula de Cine
de la Universidad de Granada.

Información e inscripción:

LA MADRAZA. CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA
Palacio de La Madraza, c/ Oficios, s/n (frente a la Capilla Real).
De 9 a 14 horas.

TEMARIO:

Análisis práctico y pormenorizado de diversas escenas y secuencias cinematográficas.
El examen detallado tanto de la extraordinaria calidad de unas como de la pésima condición de otras, busca desvelar la importancia capital que el acertado uso del lenguaje del cine en la puesta en escena de un film, debe tener en la valoración crítica, positiva o negativa, del mismo.





ABRIL 2018

CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS CINES DEL SUR (II):

ONCE AÑOS COMPARTIENDO EMOCIONES

MARTES 3

PRINCESAS ROJAS

(Venezuela / Costa Rica, 2013)
Laura Astorga
Premio "Flecos del Sur" / 10ª edición (2017)

MIÉRCOLES 18

LIPSTICK UNDER MY BURKHA

(India, 2016)
Alankrita Shrivastava v.o.s.e.
Premio del Público / 10ª edición (2017)

MIÉRCOLES 4

A MAID FOR EACH

(Libano / Emiratos Árabes, 2016)
Maher Abi Samra v.o.s.e.
Premio "Alhambra de Plata" / 10ª edición (2017)

MIÉRCOLES 25

THE LAST PAINTING

(Taiwan, 2017)
Chen Hung-i v.o.s.e.
Premio "Alhambra de Oro" / 10ª edición (2017)

**ENTRADA LIBRE
(HASTA COMPLETAR AFORO)**

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL
ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina Avda. Madrid)

ORGANIZA,

CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE
FESTIVAL CINES DEL SUR





ABRIL 2018

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI)

CLINT EASTWOOD (Y 4ª PARTE)

VIERNES 6 BANDERAS DE NUESTROS PADRES (2006) (V.O.S.E)

MARTES 10 CARTAS DESDE IWO JIMA (2006) (V.O.S.E)

VIERNES 13 GRAN TORINO (2008) (V.O.S.E)

MARTES 17 MÁS ALLÁ DE LA VIDA (2010) (V.O.S.E)

VIERNES 20 JERSEY BOYS (2014) (V.O.S.E)

MARTES 24 EL FRANCO TIRADOR (2014) (V.O.S.E)

VIERNES 27 SULLY (2016) (V.O.S.E)

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina Avda. Madrid)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 23
Miércoles 11 de abril, a las 17 h.

CLINT EASTWOOD, DIRECTOR (y II)
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA,

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE





MAYO 2018

CINEASTAS DEL SIGLO XXI (III)

JAMES GRAY

VIERNES 4 **LA OTRA CARA DEL CRIMEN (2000)** (V.O.S.E)

MARTES 8 **LA NOCHE ES NUESTRA (2007)** (V.O.S.E)

VIERNES 11 **TWO LOVERS (2008)** (V.O.S.E)

MARTES 15 **EL SUEÑO DE ELLIS (2013)** (V.O.S.E)

TODAS LAS PROYECCIONES SON A
LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL
ESPACIO V CENTENARIO (Antigua
Facultad de Medicina Avda. Madrid)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 24
Miércoles 9, a las 17 h.

EL CINE DE JAMES GRAY
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio
de la Madraza

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA,

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



MAYO-JUNIO 2018

UN ROSTRO EN LA PANTALLA (V)

MICHAEL CAINE

(1ª PARTE: LOS AÑOS 60)
(CELEBRANDO SU 85 CUMPLEAÑOS)

VIERNES 18 MAYO **ZULÚ** (1964) Cy Endfield (V.O.S.E)

MARTES 22 MAYO **IPCRESS** (1965) Sidney J. Furie (V.O.S.E)

VIERNES 25 MAYO **ALFIE** (1966) Lewis Gilbert (V.O.S.E)

MARTES 5 JUNIO **LA CAJA DE LAS SORPRESAS** (1966) Bryan Forbes (V.O.S.E)

VIERNES 8 JUNIO **FUNERAL EN BERLÍN** (1966) Guy Hamilton (V.O.S.E)

TODAS LAS PROYECCIONES SON A
LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL
ESPACIO V CENTENARIO (Antigua
Facultad de Medicina Avda. Madrid)

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA,

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



¡¡ Muchas gracias por vuestro apoyo y asistencia !!

¡ Nos vemos en septiembre 2018 !

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE
DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: lamadraza.ugr.es/publicaciones

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



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

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