



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

NOVIEMBRE 2024

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (X):
SIDNEY LUMET (1a parte)
-en el centenario de su nacimiento-**



Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

CineClub Universitario UGR /Aula de Cine "Eugenio Martín"



La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

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

El **CINECLUB UNIVERSITARIO UGR**

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

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

NOVIEMBRE 2024

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (X):
SIDNEY LUMET (1a PARTE)
-EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO-**

NOVEMBER 2024

MASTERS OF MODERN FILMMAKING (X):
SIDNEY LUMET (PART 1)
-ON THE CENTENARY OF HIS BIRTH-

Martes 5 / Tuesday 5th 21 h.
DOCE HOMBRES SIN PIEDAD
(*12 angry men*, EE.UU., 1957) [96']

Viernes 8 / Friday 8th 21 h.
PIEL DE SERPIENTE
(*The fugitive kind*, EE.UU., 1960) [121']

Martes 12 / Tuesday 12th 21 h.
LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE
(*Long day's journey into night*, EE.UU., 1962) [170']

Viernes 15 / Friday 15th 21 h.
EL PRESTAMISTA
(*The pawnbroker*, EE.UU., 1964) [116']

Martes 19 / Tuesday 19th 21 h.
PUNTO LÍMITE
(*Fail-safe*, EE.UU., 1964) [112']

Viernes 22 / Friday 22th 21 h.

LA COLINA

(The hill, Gran Bretaña, 1965) [123']

Martes 26 / Tuesday 26th 21 h.

EL GRUPO

(The group, EE.UU., 1966) [152']

Viernes 25 / Friday 25th 21 h.

LLAMADA PARA UN MUERTO

(The deadly affair, Gran Bretaña, 1967) [107']

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

All screenings in original version with Spanish subtitles

**Todas las proyecciones
en Sala Máxima del Espacio V Centenario (Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo**

All screenings at

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

Free admission up to full room.

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” no 71

Miércoles 13 / Wednesday 13th 17 h.

EL CINE DE SIDNEY LUMET (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo / *Free admission up to full room*

Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

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

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

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

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









(...) **SIDNEY LUMET** nació el 25 de junio de 1924 en Filadelfia, capital del estado de Pennsylvania, tierra de notables directores como Richard Brooks, Arthur Penn, Joseph L. Mankiewicz o Franklin J. Schaffner, entre otros. Hijo de inmigrantes hebreos, con una enraizada tradición teatral (su padre, Baruch, trabajó como actor amateur en representaciones para la comunidad semita), Sidney se inició en el mundo del espectáculo muy temprano, justo después de instalarse en un barrio marginal en la parte Este de Nueva York. Sus experiencias teatrales en el Yiddish Art Theatre precedieron a un acontecimiento inolvidable para el joven Sidney ya que pudo colaborar con el austríaco Max Reinhardt y con Joseph Losey. Ciertamente, Sidney Lumet interpretó varias obras de renombre, entre las cuales destaca “A flag is born” (1937), de Ben Hecht, en la que curiosamente, substituyó a Marlon Brando, a quien veintitrés años más tarde dirigiría en **PIEL DE SERPIENTE**, según una pieza de Tennessee Williams.

La irrupción de la Segunda Guerra Mundial obligó a Lumet a hacer tareas de comunicación en el Army Signal Corps, dejando la carrera de literatura francesa en la Universidad de Columbia. El año 1946 retornó a la actividad teatral con el “Sanford Meissner”, y posteriormente se inscribió en el “Actor’s Studio”, fundado por Elia Kazan, Cheryl Lawford y Bob Lewis. Disconforme con los métodos de interpretación que se impartían, el inquieto Sidney y un grupo de aspirantes a actores profesionales (Yul Brynner, Richard Kiley y Ann Jackson, entre otros) fundaron el “Actor’s Workshop”, grupo alternativo al “Actor’s Studio”, realizando un gran número de representaciones en el Off-Broadway. El propio Lumet explicó *que “las grandes diferencias existentes entre el “Workshop Studio” y el “Actor’s Studio” se encontraba en que el primero tendía a representar obras del teatro clásico, sin grandes estrellas, actuaciones por espacio de tres días en pequeños locales. Se representaban obras realistas escritas por Chejov, Ibsen, comedias y dramas de Óscar Wilde, comedias y dramas de Shakespeare, etc, a lo largo de tres años”*.

En el año 1950, Lumet comenzó una nueva etapa en televisión como ayudante y director de series de intriga (**Danger**), espacios dramáticos (**Goodyear Television Playhouse, Kraft Television Theatre, Playhouse 90, Alcoa Hour**), culturales (**Omnibus**) y entretenimientos de éxito (**You are there, Mama**) para las cadenas estatales NBC y CBS.



Precisamente, **You are there** significó el último programa de Lumet para el medio, pese a que años más tarde volvió, de forma testimonial, con **King: A Filmed Record... Montgomery to Memphis** (1970), un documental codirigido por Joseph L. Mankiewicz sobre los últimos días de la vida del activista político Martin Luther King. La etapa televisiva de Lumet arroja un bagaje impresionante, alcanzando unos doscientos cincuenta episodios o espacios, que sirve como punto de referencia de la extensión de su filmografía. El propio Lumet manifestó en torno a su experiencia televisiva: *“Aprendí el sentido de la necesidad, el don de ser yo mismo en el trabajo, pero también el hecho de que la semana siguiente habría otro espectáculo y que, por tanto, no era una cuestión de vida o muerte. Me gusta tener esta sensación cuando hago películas. Es igual que sepa que no está de moda: no es más que una película”*.

A pesar de aquel periodo en la televisión, Lumet explicó el por qué su nombre nunca ha figurado entre los represaliados por el maccarthismo: *“Me libré de ser colocado en las listas negras gracias a un patrocinador*

verdaderamente valiente. Todavía me acuerdo que era una persona que no tenía miedo, era valiente y me permitió que continuara trabajando. Su nombre era Mel Blocky era un fabricante de la pasta dentífrica Amadent. Era un hombre que no se dejaba intimidar y seguí trabajando, a pesar que muchos compañeros y amigos fueron colocados en las listas negras. De este tipo de experiencia nunca nos hemos podido recuperar totalmente. Para los que estábamos en el negocio del entretenimiento era una cosa que se acercaba lo máximo, dentro de nuestro país, al fascismo. No sé hasta qué punto llegó a afectar nuestro trabajo o mi trabajo en concreto. Pienso que es una cosa que se encuentra en el inconsciente y siempre me gusta trabajar más a nivel consciente. Pero estoy seguro que está.”

En el año 1954, el escritor Reginald Rose adaptó para la pequeña pantalla **Doce hombres sin piedad**, siendo dirigido por Franklin J. Schaffner, posterior realizador de la magistral **El planeta de los simios**. Tres años más tarde, Sidney Lumet será el director de ese título capital, clave y recurrente de la década de los cincuenta, a pesar de que Schaffner fuera el escogido en un principio. Rose y Lumet ya habían colaborado en la televisión en varios trabajos, como en **Tragedy in a Temporary Town**, uno de los más acertados, (según su parecer) juntamente con **All the King's Men** (realizada en cine por Robert Rossen con el título de **El político**), **The Iceman Cometh** (adaptación de la obra de Eugene O'Neill) o la célebre **Sacco y Vanzetti**. Su carácter emprendedor, imperturbable y constante le han hecho vencer el miedo al fracaso y le ha permitido rodar una media de un film por año, un registro inigualable desde hace una treintena de años (únicamente Woody Allen, once años más joven, sigue este ritmo de producción). Tantas películas como años dentro de la profesión han configurado un abanico de temas, corrientes y disertaciones demasiado amplias y difíciles de valorar. Hay que tener presente que Lumet siente un gran entusiasmo por el simple hecho de dirigir actores (su vocación frustrada) pese a que la historia no sea de su gusto, y que este es uno de los argumentos más sólidos para infravalorar su cine por parte de un amplio sector de la crítica.

Uno de los mayores puntos de interés de la carrera de Lumet se encuentra en el método que utiliza para obtener lo mejor de los actores. Profundamente conocedor de las técnicas teatrales de las que se sirven los actores, Sidney Lumet se ha convertido en uno de los directores más

apreciados por los propios intérpretes. El listado de actores no deja ninguna duda: Katharine Hepburn, Marlon Brando, Maureen Stapleton, Al Pacino, James Mason, Henry Fonda, Peter Finch, Faye Dunaway, y un largo etcétera, todos ellos nombres de prestigio dentro de la industria cinematográfica. Gene Hackman y Dustin Hoffman, actores de métodos antagónicos y que tan solo han trabajado en una ocasión con el director de Filadelfia hasta la fecha, hablan de sus experiencias. Según Hackman: *“Él no haría una película sin un ensayo y sin que tuviera a todos sus actores para tomar parte. Lo siente bastante como un juego, especialmente durante los primeros cinco días, cuando el proceso creativo tiene lugar. Permite ideas y permite una libertad, y la fluidez en el terreno que el actor considere más oportuno. Y entonces, la siguiente semana debes conocer todas tus líneas y permanecer concentrado. Entonces, cuando todo se encuentra con cemento, debes pulirte durante la próxima semana. Es un proceso interesante. Es como si para el segundo viernes estuvieras listo para estrenarte en Broadway. Es una evolución muy penetrante y calculada. Algunas personas creen que el ensayo en las películas es la muerte de la espontaneidad. Lo que cree Sidney es que resulta todo lo contrario. Esta espontaneidad puede venir únicamente desde la seguridad que da el ensayar y entonces, uno puede volar a una gran altura”*. Para el metódico Dustin Hoffman: *“En cierto sentido, se pierden las tres primeras semanas en la mayoría de las películas, porque transcurre todo ese tiempo antes de que el actor haya entrado en la vida de los demás compañeros. Al principio de cualquier película hay una especie de barrera que separa a los actores; la forma de trabajar por parte de Sidney, con un tiempo bastante prolongado de ensayos previos en la producción, hace que al empezar a rodar el actor ya esté en ese punto en el cual se encuentra en otras películas en las que ya se lleva rodada la mitad de la misma”*. Si a estas declaraciones, añadimos que Paul Newman dice que Lumet tiene un lugar entre sus directores predilectos juntamente con Martin Ritt y George Roy Hill, o Sean Connery, un actor inconmensurable que ha trabajado en cinco ocasiones con el realizador de **EL GRUPO**, y que Henry Fonda elogió el trabajo de dirección de actores de Lumet como uno de los mejores que observó, cabe tener presente su nombre a la hora de citar los grandes directores de intérpretes de la historia cinematográfica contemporánea, al lado de los Robert Altman, François Truffaut, etc.



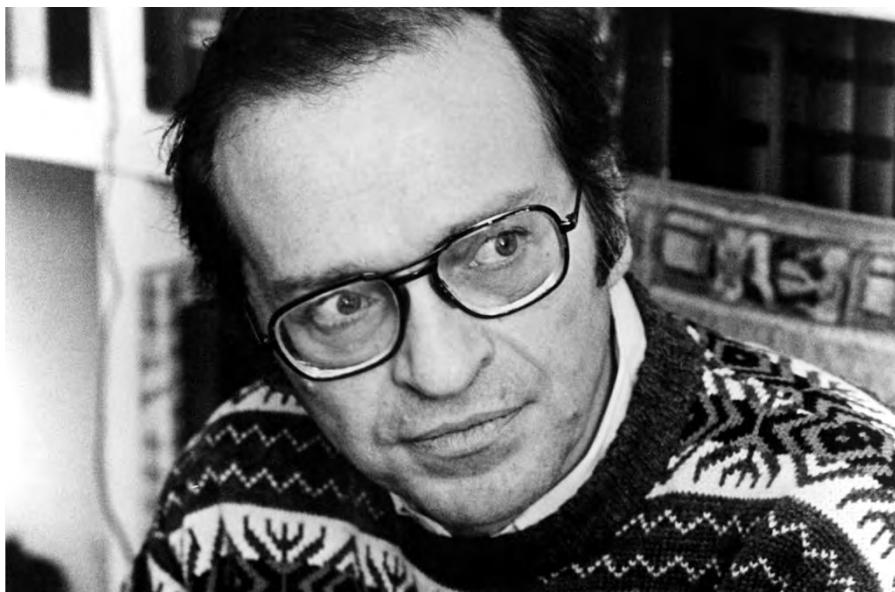
Dentro de la prolífica filmografía de Lumet nos encontramos con toda clase de títulos, muy desiguales entre sí, y ante este hecho es necesario separar el grano de la paja para no caer en la política de autores, en la que cualquier película, por insignificante y pobre que sea, tiene una justificación y una repercusión en la obra de éstos. Así pues, Sidney Lumet accedió a la dirección de determinados films por razones tan diversas como la búsqueda estilística -caso de **Asesinato en el Orient Express** (1974): *“una de las razones principales por las que la hice al margen de que me gustara hacer un melodrama en aquella época, era porque sabía que estilísticamente resultaría brillante aunque fuera mediante un asesinato... No hubiera hecho el mismo trabajo en **Network** sin ella”*-; la necesidad de experimentar con la emulsión fotográfica -**Una cita** (1968): *“la hice porque tenía problemas con la transición del blanco y negro al color, y trabajé con un director de fotografía (Carlo Di Palma, titular de Antonioni y eventual de Woody Allen) que creía que podía solventar este obstáculo”*- o dirigió **El Mago** (1978), remake musical de la famosa novela “El mago de Oz” de Lyman Frank

Baum, como agradecimiento por la contribución musical de Quincy Jones en media docena de sus películas. Los vehículos de lucimiento para actrices consagradas o en proyección (...) se intercalan a lo largo de una trayectoria repleta de películas interesantes, y que alcanzó en la década de los ochenta un nivel admirable. Podríamos referirnos a Lumet en términos de corredor de fondo, un cineasta que a medida que ha experimentado en todos los campos posibles, ha accedido a una parcela de terreno restringida a los mejores realizadores de los Estados Unidos. (...) Únicamente Woody Allen sigue el ritmo de producción de Sidney Lumet posibilitado en cierta forma por los mecanismos que utilizan ambos durante la preparación de un film: la disposición de la cosmopolita ciudad de Nueva York como escenario casi inamovible, un cuerpo técnico fiel (a partir de **El príncipe de la ciudad**, los operadores Andrzej Bartkowiak y David Watkin, el diseñador de producción Philip Rosenberg y el montador Andrew Mondshein configuran un equipo prácticamente indisoluble) y un acceso más directo a los intérpretes de la costa Este, algunos de ellos surgidos de los escenarios teatrales. A otro nivel, Woody Allen y Lumet también tienen métodos similares a la hora de concebir el rodaje, como la construcción de tomas largas, sin cortes ni pausas, dentro de un ambiente de rodaje generalmente distendido y familiar (...).

Texto (extractos):

*Christian Aguilera, **La generación de la televisión:
la conciencia liberal del cine americano**,*
Editorial 2001, 2000

(...) **SIDNEY LUMET** formó parte de la que fuera denominada como “Generación de la televisión”, directores que se formaron trabajando primero para la pequeña pantalla y que debutaron en el cine entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta: el grupo de cineastas, sobradamente conocido a estas alturas, formado por John Frankenheimer, Martin Ritt, George Roy Hill, Franklin J. Schaffner, Fielder Cook, Ralph Nelson, Stuart Rosenberg y Delbert Mann, Robert Mulligan y Arthur Penn; una determinada parcela de la historia del cine estadounidense que, con todas sus irregularidades y defectos, sirvió de puente entre el final de la así llamada época clásica de Hollywood y la generación de realizadores que, por así



decirlo, casi lograron apropiarse de la industria cinematográfica norteamericana durante los setenta: Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Brian De Palma, Michael Cimino, George Lucas, William Friedkin, Paul Schrader, John Milius y Hal Ashby.

(...) Lumet es Historia del Cine, con mayúsculas. Estamos hablando de alguien que, antes de debutar en el cine a finales de los cincuenta, se había iniciado como realizador en la televisión a finales de la década anterior; y que antes de dar, como suele decirse, el salto a la gran pantalla, tenía en su



haber una notable cantidad de espacios dramáticos televisivos que no abandonó por completo hasta principios de los sesenta. Más aún: la revalorización artística que se ha producido de la actual televisión estadounidense le ha llevado, en fecha reciente, a volver a incursionar en la pequeña pantalla con **En el nombre de todos** (*Strip search*, 2004), un amargo telefilm que alegoriza en torno al atentado del 11 de septiembre de 2001 mediante la exhibición en paralelo de un doble interrogatorio que, en el fondo, es el mismo (...).

(...) Qué duda cabe que, entre muchos sectores de opinión, Lumet es apreciado por razones en ocasiones más ideológicas que cinematográficas: por su condición de liberal de izquierdas, por el contenido crítico de los males de la sociedad que adereza el grueso de su filmografía, del conjunto de la cual surge un tema que siempre subyace: la hipocresía, en todas sus formas de expresión, bien sea la de la administración de justicia, las fuerzas del orden, los servicios de espionaje, la política, el ejército o la propia televisión,



como la que surge, en un ámbito personal más cotidiano pero no por ello menos intenso, de las relaciones entre los seres humanos fundamentadas en el amor, el matrimonio, la familia, la amistad, el sexo, la conveniencia, la comodidad. Sidney Lumet es el cineasta de la hipocresía.

Esa fidelidad temática se ha visto acompañada por el mantenimiento de un estilo visual que, contemplado con el debido detenimiento, resulta mucho más complejo y elaborado de lo que pueda parecer a simple vista, pero que de tan severo y poco llamativo que es, le ha valido en ocasiones muchas acusaciones, injustas, de superficialidad o academicismo. Lumet hace, por así decirlo, un cine de cámara (en lo que vendría a ser un equivalente cinematográfico de la música de cámara), y le gustan los espacios urbanos, sobre todo a raíz de su notable adscripción a la ciudad de Nueva York (su nombre suele salir a colación, cuando se habla de realizadores “neoyorquinos”, junto a los de Scorsese o Woody Allen); y su puesta en escena, que a veces parte de recursos expresivos heredados del teatro pero a los cuales les imprime un sentido como solo puede proporcionar el cine, no resulta tan espectacular como el de otros compañeros de su generación, como Frankenheimer o Schaffner, los cuales, si se presentaba la ocasión, eran amigos de salir de la ciudad, rodar al aire libre y abordar películas de géneros ausentes en la carrera de Lumet, como el cine de

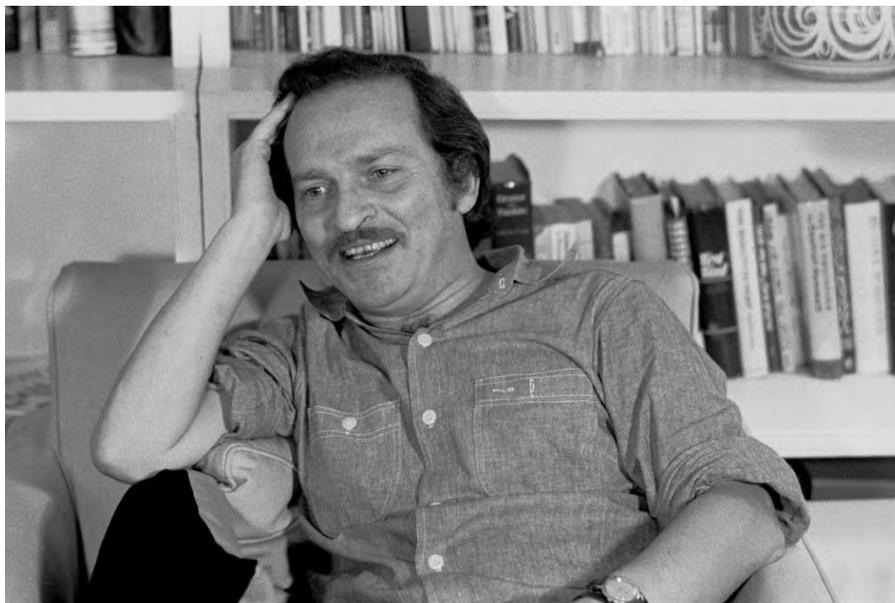
aventuras o la ciencia ficción; por no hacer, Lumet ni siquiera ha incursionado en el género estadounidense por excelencia, el western, ni tiene un film bélico propiamente dicho (salvo, en parte, **PUNTO LÍMITE**); el policíaco y el melodrama son, desde un punto de vista estrictamente genérico, sus “herramientas” de trabajo habituales.

Desde otro punto de vista, no deja de resultar chocante que durante muchos años, a mi entender demasiados, la obra cinematográfica de Sidney Lumet y la de muchos de sus compañeros de generación fuera severamente puesta en duda en función de sus orígenes profesionales en la televisión. Cuánto han cambiado las cosas hoy en día, cuando cualquier advenedizo que proviene no ya del terreno profesional de la pequeña pantalla, sino incluso del videoclip, es recibido como “El Nuevo Orson Welles”; y más si tenemos en cuenta que, en estos momentos, la moderna televisión estadounidense ha sido y está siendo revalorizada artísticamente, en detrimento de un cine norteamericano que, salvo honrosas excepciones, cada vez parece más estandarizado.

Sé que este es un discurso viejo; que esto es, por así decirlo, “más de lo mismo”; pero es en el contexto actual, y no en otro, en el que el valor de alguien como Lumet resulta estimulante, y lo es porque lleva la contraria y porque, en consecuencia, “molesta”: porque resulta prácticamente imposible pedirle a un cineasta de más de ochenta años que no se mantenga fiel a una determinada manera de entender el cine que ha practicado toda su vida y que choca de frente con lo que está de moda hoy en día. Su sola existencia nos recuerda no solo lo que la cinematografía estadounidense fue en un momento determinado de su historia, sino también lo que podría seguir siendo (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, estudio “Sidney Lumet” (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2008



El cine sería un mundo mejor si todos los directores compartieran con otros narradores fílmicos su modus operandi. Es un regalo para todos nosotros que sea Sidney Lumet, uno de los mejores realizadores americanos, quien ofrezca su punto de vista.

Steven Spielberg

*Sidney Lumet, **Así se hacen las películas**, Rialp, 2010 (extractos)*

*(...) En una ocasión le pregunté a Akira Kurosawa por qué se decidió por un determinado encuadre en un plano de **Ran**. Me respondió que si hubiera girado la cámara un poquito más a la izquierda, una fábrica de Sony habría entrado en cuadro; y si la hubiera girado otro poquitín a la derecha, nos habríamos topado con el aeropuerto; ni una ni otro se correspondían mucho con una película de época. Solo quien hace la película sabe lo que se esconde tras las decisiones tomadas a lo largo de su realización. Pueden estar motivadas por cualquier cosa, ya sea por exigencias presupuestarias o por la inspiración divina (...).*



*(...) Debo rogar indulgencia al lector. Cuando empecé a hacer películas, los únicos trabajos abiertos a las mujeres eran los de script y en el departamento de montaje. Por ello, aún sigo pensando en los equipos de producción en términos masculinos. Y de hecho, todavía son de predominio masculino. El caso es que he desarrollado toda la vida el hábito de usar términos masculinos. Las palabras “actriz” o “autora” me han sonado siempre condescendientes. Un doctor es un doctor, ¿no? Así que siempre me he referido a “actores” y “escritores”, sin consideraciones sobre su sexo, debido a que muchas de las películas que he hecho trataban temas donde las mujeres desempeñaban papeles insignificantes. Incluso los repartos de mis películas han estado dominados en su mayoría por hombres. Después de todo, mi primera película se tituló **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD**. En aquellos tiempos, las mujeres podían ser eximidas de las tareas de jurado simplemente porque eran mujeres. La mayoría de la gente que trabaja en el cine hoy ha sido educada en un mundo mucho más equilibrado que yo. Tengo la esperanza de no tener que pedir indulgencia al lector de nuevo (...).*

(...) Intentaré explicar lo mejor que pueda cómo se hacen las películas. Es a la vez una técnica compleja y un proceso emocional. Es arte. Es negocio. Te rompe el corazón y es divertido. Es una forma genial de ganarte la vida (...). El entero proceso de la realización de una película es mágico; tan mágico de hecho que a menudo sirve como justificación para que uno vaya a trabajar. Solo hacer la película basta (...).

(...) Alguien en una ocasión me preguntó qué hace que una película sea de un determinado modo. Le respondí que es como hacer un mosaico. Cada elemento es como una pequeña pieza. La coloreas, le das forma, la pules lo mejor que puedes. Haces quinientas o seiscientas de esas piezas, quizá un millar. (Con facilidad pueden llegar a ese número los elementos de una película.) Luego las pegas literalmente unas a otras y esperas que el resultado sea el deseado. Pero si quieres que el mosaico se parezca a alguna cosa, mejor será que sepas qué pretendes cuando estás trabajando en cada pequeña pieza (...).

(...) La primera decisión, claro está, es si hacer o no la película. No sé cómo decidirán otros directores. Yo lo hago guiado por el instinto, muy a menudo tras una sola lectura del guion. Esto ha dado muy buenas películas y muy malas. Pero es mi forma de funcionar de siempre, y ya soy demasiado mayor para pensar en cambiar. Cuando leo el guion por primera vez, no lo analizo. Únicamente, dejo que me empape. Algunas veces se trata de un libro. Leí **El príncipe de la ciudad** en forma de libro, y supe que no tenía más remedio que convertirlo en película. También me aseguro de que dispongo de tiempo: me gusta leer los guiones de un tirón. Uno puede reaccionar de modo diferente ante un guion si interrumpe su lectura, aunque solo sea por media hora. La película final será vista sin interrupciones, así que ¿por qué debería leer el guion la primera vez de otro modo? (...) Existen muchas razones para aceptar la realización de una película. No creo en la actitud de aguardar una historia “genial” que se convertirá en una “obra maestra”. Lo importante es que el material que manejo me interese personalmente en algún aspecto. Y los aspectos varían. (...) Nadie sabe de qué mágica combinación nacen los trabajos de primer orden. No estoy siendo modesto. Existe una razón por la cual algunos directores pueden realizar películas de primera categoría y otros no las harán nunca. Y se llama “preparar el terreno” que permite los “accidentes felices”, de los que



surge una película así: algo al alcance de todos. Que suceda o no, es algo que nunca se sabe. Existen muchos imponderables (...).

(...) La pregunta “¿De qué trata la película?” será formulada una y otra vez. Por ahora conformémonos con decir que el tema (el qué de la película) determina el estilo (el cómo de la película). (...) Yo trabajo de dentro afuera. De qué va la película determina cómo será el reparto, el aspecto externo que ofrecerá, el modo en que será montada, acompañada por la música y mezclada, cómo se diseñarán los títulos de crédito y, con un buen estudio, el modo en que será comercializada. De qué va la película determina cómo se hace. (...) Hacer una película lleva siempre consigo contar una historia. Algunas películas cuentan una historia y te impresionan. Algunas películas cuentan una historia, te impresionan y te transmiten una idea. Y otras películas cuentan una historia, te impresionan, te transmiten una idea, y te descubren algo sobre ti mismo y los demás. Y desde luego el modo de contar la historia debería relacionarse de alguna manera con la propia historia (...).

(...) Durante años, los críticos y muchas otras personas han subrayado lo interesado que estoy en el sistema judicial. Por supuesto que lo estoy. Algunos han dicho que mis raíces teatrales son manifiestas por las numerosas obras escénicas que he convertido en película. Por supuesto que

lo son. He hecho un puñado de películas sobre relaciones entre padres e hijos. He hecho comedias, algunas malas, otras mejores, así como melodramas y un musical. He sido acusado de abarcar todo tipo de cuestiones, de carecer de un tema dominante que quepa aplicar a toda mi obra. Ignoro si es cierto o no. La razón de mi ignorancia es que, cuando abro la primera página de un guion, mi voluntad queda cautiva. Carezco de nociones preconcebidas sobre lo que quiero que sea la idea central del cuerpo de mi trabajo. Ningún guion debe encajar en un tema global de mi vida. No tengo uno. Algunas veces vuelvo la vista atrás, a mi trabajo de una época concreta, y me digo a mí mismo: “Oh, así que entonces me interesaba esto”. Quienquiera que sea yo, cualquiera que sea el significado de mi trabajo, debe salir de mi subconsciente. No puedo abordarlo de modo cerebral. Obviamente, esto es bueno y adecuado para mí. Cada persona debe enfrentarse a los problemas del modo que mejor pueda. (...) No sé cómo escoger películas que iluminen los temas centrales de mi vida. No sé de qué trata mi vida ni quiero saberlo. Mi vida se define a sí misma cuando la vivo. Las películas se definirán a sí mismas cuando las haga. Que el tema sea algo que me interesa en ese momento, me basta para empezar a trabajar. Quizá el trabajo mismo sea el tema central de mi vida. (...) Una vez tomada la decisión, por la razón que sea, de hacer una película, vuelvo a la cuestión crítica, que arrastra a todas las demás: “¿De qué trata la película?” El trabajo no puede empezar hasta que se definen sus límites, y éste es el primer peldaño del proceso. (...)

(...) Yo soy el tipo que dice “ésta vale”, lo cual determina lo que se verá en la pantalla. (...) Pero lo que me lleva a decir “ésta vale” es muy instintivo. Algunas veces lo digo porque siento dentro de mí que fue una toma perfecta, que nunca podremos mejorar. Otras, porque cada nueva toma sale peor. Otras, no hay elección. Te has quedado sin luz, o debes rodar en París mañana. Mala suerte. Mándala a positivar y confía en que nadie note el compromiso. (...) Otro elemento del que soy responsable es el presupuesto. Yo no soy uno de esos directores que dice: “voy a jugársela a la compañía: gastaré lo que sea”. Le estoy muy agradecido a quienquiera que me dé millones sin cuento para hacer una película (...).



(...) Procedo del teatro. Allí, el trabajo del escritor es sagrado. Expresar la intención del escritor es el objetivo principal de toda producción. La palabra “intención” la uso en el sentido de comunicar la razón por la que el escritor compuso su obra. (...) Fui educado en la idea de que quien tenía la idea inicial, quien atravesaba la agonía de plasmarla en el papel, era el único que merecía ser satisfecho (...). En un buen drama, la línea que separa a los personajes de la trama debería ser invisible. Una vez leí un guion muy bien escrito, con diálogos extraordinarios. Pero los personajes no tenían una relación especial con la trama. Esa historia concreta podría haber ocurrido a mucha gente muy diferente. En el drama, los personajes deberían determinar la historia. En el melodrama, la historia determina a los personajes. El melodrama hace de la trama su más alta prioridad, y todo sirve a la trama. Para mí, la farsa es el equivalente cómico del melodrama y la comedia es el equivalente cómico del drama. (...) Existen cuatro formas primarias de contar historias: tragedia, drama, comedia y farsa. Ninguna categoría es absoluta. (...) Pienso que la palabra “inevitable” es la clave. En un drama bien construido, quiero sentir: “claro,

es hacia allí adonde se encamina todo”. Y sin embargo, lo inevitable no debe eliminar la sorpresa. No es muy interesante emplear dos horas de tu tiempo en algo que está claro a los cinco minutos. Inevitable no significa predecible. El guion debe romperte el saque, sorprenderte, entretenerte, involucrarte, y, al llevarte al desenlace, dejarte sin embargo con la sensación de que la historia no podía acabar de otra manera (...).

(...) El asunto es que lo visual y lo sonoro no están reñidos. ¿Por qué no lo mejor de ambos? Iré más allá. Me gustan los parlamentos largos. (...) En los primeros días de la televisión, cuando la escuela de realismo “fregadero de cocina” mantenía su influencia, siempre llegábamos a un punto en que “explicábamos” el personaje. Pasados dos tercios de metraje, alguien expresaba la verdad psicológica que hacía al personaje ser como era. Paddy Chayefsky y yo solíamos denominar a esto la escuela dramática del “patito de goma”: “en una ocasión alguien le quitó su palito de goma, y por esa razón se convirtió en un asesino perturbado”. Era la moda entonces, y todavía lo es hoy entre muchos estudios y productores. Yo siempre procuro eliminar las explicaciones “patito de goma”. Un personaje debe clarificarse por sus acciones actuales. Y su comportamiento, a medida que la película avance, hará que se revelen las motivaciones psicológicas. Si el guionista tiene que exponer esas razones, significa que hay algún error en la forma en que escribió el personaje. El diálogo es como los otros elementos de la película. Puede usarse como simple muleta o, si está bien usado, puede ayudar a realzar, profundizar y revelar (...).

(...) Ensayo un mínimo de dos semanas, algunas veces tres, dependiendo de la complejidad de los personajes. (...) Cuando sabes lo que tienes entre manos, te sientes mucho más libre para improvisar. (...) En la primera lectura del guion me gusta tener cerca a la mayor parte del equipo de producción: el director artístico, el diseñador de vestuario, el segundo ayudante de dirección, el meritorio del Sindicato de Directores de América (DGA), la script, el montador, y el director de fotografía (...). Hay un lápiz recién afilado delante de cada silla. Y una copia nueva del guion. Aunque los actores tengan el guión desde hace semanas, resulta asombrosa la frecuencia con que olvidan traerlo el primer día (...).

Lentamente, los actores empiezan a llegar. Una falsa jovialidad oculta su nerviosismo. (...) Abrazos, besos. Soy un gran especialista en besos, abrazos y muestras de afecto. Pero lo más opuesto a un sobón. (...). Los actores se ponen alrededor de la mesa. Les doy mi primera indicación como director. Les digo dónde tienen que sentarse (...). No todas las estrellas tienen séquito. Sean Connery sube los escalones de dos en dos, da la mano rápidamente a todo el mundo, luego se deja caer junto a la mesa, abre su guión y empieza a estudiarlo. Paul Newman sube las escaleras lentamente, con todo el peso del mundo sobre sus hombros. Luego abre su guión y empieza a estudiarlo (...) nunca parece sometido a presión. (...) A menudo el último en llegar es el guionista. Es el último porque sabe que él, en esta fase, está en el punto de mira. En este momento, cualquier error solo puede ser culpa suya, ya que nada más ha sucedido aún (...). Vamos a procurar dejar a un lado cualquier tipo de idea preconcebida sobre los actores: que si son como ganado, tipos estúpidos, echados a perder, sobrevalorados, obsesos sexuales, egoístas, temperamentales, etc. Los actores son una parte fundamental en cualquier película. Muy a menudo son la razón por la que se acude a ver una película. (Mi único deseo sería que el teatro tuviera estrellas con seguidores tan fieles.) Son artistas de la interpretación, y los artistas de la interpretación son gente complicada. (...) El talento de actuar consiste en que el actor comunica al público, de modo instantáneo, sus pensamientos y sentimientos. En otras palabras, el “instrumento” que usa el actor es él mismo. Son sus sentimientos, su rostro, su sexualidad, sus lágrimas, su risa, su ira, su romanticismo, su ternura, sus vicios, que son aupados a la pantalla para que todo el mundo los vea. No es fácil. De hecho, muy a menudo, es doloroso. (...) A las actrices se les pide, no solo el mismo grado de autorevelación que a ellos sino que, además, a veces se las trata como mercancía sexual. Puede que se les pida que enseñen las tetas y/o el culo. Saben que tendrán que perder unos kilos antes de que el rodaje comience. Puede que deban someterse a un verdadero collage corporal: hinchar sus labios, someterse a liposucción para adelgazar sus muslos, cambiar el color del pelo y la forma de sus cejas, agujerearse las orejas o estirarse la piel en torno al cuello. Todo esto antes de que siquiera hayan empezado los ensayos. Serán aceptadas o rechazadas a partir de una base puramente física, antes de que asunto alguno sobre emociones o caracterización sea tocado. Humillante. Y para colmo, saben que cuando

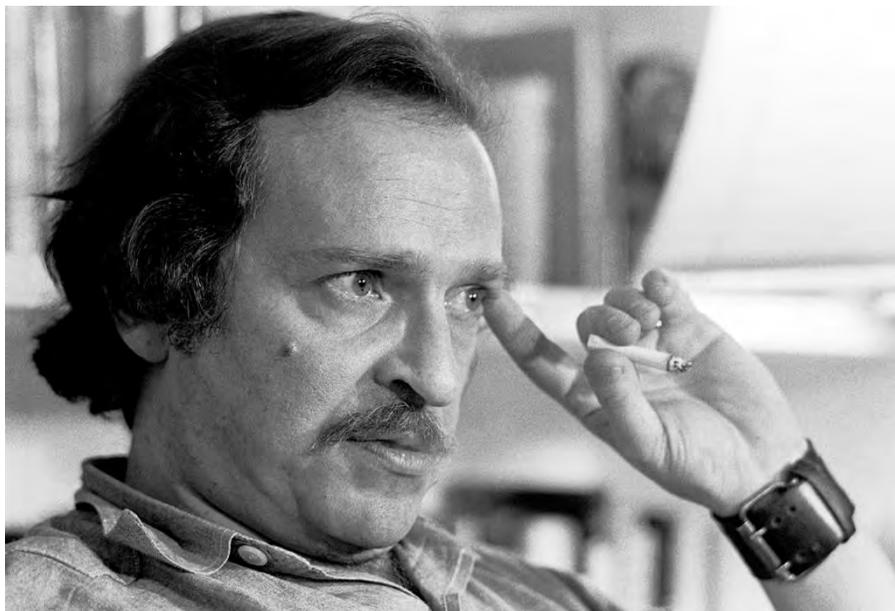


lleguen a los cuarenta o cuarenta y cinco años, las ofertas disminuirán, y no tendrán las mismas oportunidades que los hombres con personajes de su edad. Emparejar a un Richard Gere de cuarenta y dos años con una Julia Roberts de veintitrés es perfectamente aceptable. Pero intenta imaginar el caso contrario (...).

(...) Lo normal es que los dos o tres primeros días nos sentemos alrededor de una mesa, y hablemos del guion. Lo primero que dejamos establecido es, por supuesto, el tema. Luego nos metemos en cada personaje, cada escena, cada frase. (...) En primer lugar leemos el guion de corrido, y luego empleamos los dos días siguientes en desbrozar sus componentes, de modo que al tercer día hacemos otra lectura completa. Una de las peculiaridades interesantes del proceso es que la segunda lectura de corrido, después de tres días de ensayos, no suele ser tan buena como la primera. Se debe a que, el primer día, el instinto de los actores les ha dado cierto impulso. Pero el instinto se desinfla con rapidez en la interpretación, debido a las repeticiones. La repetición es connatural a la realización cinematográfica. De modo que uno tiene que buscar elementos sustitutivos, “pautas” capaces de estimular las emociones que compensen la pérdida del instinto. De eso hablamos durante los dos días de intercambio de ideas. En otras palabras, empezamos a utilizar la técnica. Al cuarto día, empiezo el

bloqueo (es decir, la marcación) de las escenas. Cada uno de los interiores que vamos a usar en la película ha sido delimitado con cinta adhesiva en el suelo, con sus dimensiones reales. Hay cintas de distintos colores, de modo que se distingan las habitaciones que representan. Los muebles se colocan en la misma posición que ocuparán en los auténticos escenarios. (...) Yo lo llamo “vomitarlo todo para poder ponerme de pie”. El proceso lleva unos dos días y medio. Luego empezamos otra vez desde el principio, parando cuando hace falta, para asegurarnos de que cada movimiento fluye de lo que discutimos antes alrededor de la mesa. No coreografío las escenas en mi cabeza antes de los ensayos. Ni cuadriculo el modo en que se moverá la cámara. Quiero ver cómo el instinto conduce al actor a donde sea. Quiero que cada paso fluya orgánicamente del anterior: de la lectura a la escenificación y de la escenificación a la decisión de cómo se rodará la película. Este procedimiento de “parar y seguir”, con los actores de pie, puede llevar otros dos días y medio. Así que ya hemos llegado al noveno día. Entonces le pido al director de fotografía que asista a una lectura de corrido. Y si me cae bien el productor, le invito a esta lectura (...). El último día de ensayos, hacemos una o dos lecturas completas. Como es lógico, siempre ensayo de modo secuencial. Lo hago de esta manera porque luego las películas nunca se ruedan así. Ensayar de modo secuencial da a los actores el sentido de la continuidad, el “arco” de sus personajes, de tal forma que saben exactamente dónde están cuando el rodaje comienza, con independencia del orden con que se rueda. A Howard Hawks le preguntaron una vez cuál era el elemento más importante en la interpretación de un actor. Su respuesta fue “la confianza”. En cierto sentido, eso es lo que han tratado de hacer durante los ensayos: los actores ganan en confianza para mostrar lo que llevan dentro. Y se han enterado de cómo soy. Yo no oculto nada. Si los actores no van a ocultar nada delante de la cámara, yo no puedo quedarme con nada en mi relación con ellos (...).

Clint Eastwood no es de ninguna manera igual que tú o yo, ¿verdad? O Michelle Pfeiffer, o Sean Connery, o aquél que te viene ahora mismo a la cabeza. Honestamente, no sé qué cualidad define a una estrella. Pero la reconoces de inmediato, y ese, sin duda, es un elemento primordial. ¿Cómo encajan Paul Newman (el Método) con Charlotte Rampling (sin método, pero maravillosa)? ¿Alan King (formado en nightclubs) con Ali MacGraw (ninguna formación especial)? ¿Ralph Richardson (Academia Real Clásica)



con Dean Stockwell (una versión del Método)? ¿Marlon Brando (el Método) con Anna Magnani (autodidacta)? ¿Cómo se consigue que, actores con experiencias vitales y técnicas de interpretación tan diferentes, parezca que están haciendo la misma película? La respuesta es extremadamente simple, pero como todas las cosas simples, difícil de poner en práctica. Como ocurre en la vida misma, hablar y escuchar a otra persona es algo muy, muy difícil. Y para actuar, es la base sobre la que se construye todo. A estas alturas tengo un discurso casi oficial que digo justo antes de la primera lectura del guion. Digo a los actores: “id tan lejos como penséis que debéis ir. Dad lo mucho o lo poco que penséis que debéis dar. Si lo sentís, dejad que salga. No os preocupéis de si se trata de la emoción correcta o no. Lo descubriremos. Para eso están los ensayos. Pero por favor, cumplid el mínimo de hablar y escuchar al otro. No os preocupéis si perdéis de vista vuestro sitio en el guion mientras, de verdad, estéis hablando y escuchando a los demás. Tratad de quedaros con lo que os digan”. (...)

(...) Casi todos los actores buenos dan pronto su mejor toma. Usualmente al cuarto intento (toma 4) han dado lo mejor de sí mismos. Esto se cumple de modo particular en las grandes escenas de mucho contenido

emocional. Sin embargo, las películas tienen su parte técnica. Las cosas pueden ir mal a pesar de los preparativos (...). Normalmente uso la improvisación como una técnica interpretativa, no como fuente de diálogo. Si el actor tiene problemas para encontrar la verdad emocional de una escena, una improvisación puede ser muy valiosa. Pero es el caso extremo (...).

(...) Gracias a la cámara, puede ocurrir que algo que estaba escrito para cierto momento se haya clarificado antes. En ese sentido, un director “escribe” cuando hace una película. Pero me parece que es importante dar a las palabras su uso específico. Pero el proceso que he descrito —en que el todo viene a ser mejor que las partes— lo realiza el director. Escribir y dirigir son trabajos diferentes (...).

Lo primero de todo: la cámara no puede replicarte. No puede hacer preguntas estúpidas. No puede hacer preguntas penetrantes que te hacen caer en la cuenta de que, hasta ese momento, estabas completamente equivocado. ¡Caray, es sólo una cámara! Pero puede: disimular una actuación deficiente, mejorar una actuación buena, crear una atmósfera, ofrecer sordidez, ofrecer hermosura, provocar emociones, capturar la esencia del momento, detener el tiempo, alterar el espacio, definir a un personaje, permitir una planificación detallada, gastar bromas, hacer milagros... ¡contar una historia! Si cuento con dos estrellas en la película que estoy haciendo, siempre sé que en realidad cuento con tres. La tercera es la cámara (...).

(...) Mi elección fotográfica fundamental es qué lente usar para un plano concreto. El rango de las lentes es enorme, desde 9 milímetros hasta 600 milímetros, y aún más allá. En el lenguaje técnico a los objetivos cortos (9 mm. 14 mm. 18mm. 21mm) se les suele llamar grandes angulares, y a aquéllos que superan los 75 mm. teleobjetivos. Cada lente tiene diferentes sentimientos. Lentes diferentes cuentan una historia de modo diferente. (...) Algunas veces es importante “no hacer” algo con la cámara, sino simplemente rodarlo del modo más directo. Y también es importante para mí que el trabajo de la cámara pase inadvertido. Un buen trabajo con la cámara no significa “películas bonitas” (...). Boris Kaufman, un maravilloso director de fotografía en blanco y negro, con quien hice ocho películas, se



retorcía de dolor y discutía si pensaba que un movimiento de la cámara era arbitrario e inmotivado (...).

(...) Antes de empezar a rodar, hago un rápido repaso mental de lo que precede a este plano, y de lo que viene a continuación. Luego pongo los cinco sentidos en lo que los actores van a hacer. Desde el momento en que los actores empiezan a hacer su papel, yo hago la escena con ellos. En mi interior digo las frases con ellos, hago sus mismos movimientos, experimento sus emociones. Me meto dentro de la escena como si fuera todos ellos. Si la cámara se mueve, miro por el rabillo del ojo la sombra del objetivo para ver si el movimiento mecánico ha sido suave o brusco. Si en algún punto de la toma pierdo la concentración, sé que algo ha salido mal. Entonces pido otra toma. Hay veces, en las tomas especialmente buenas, en que me emociono tanto que dejo de “hacer” la escena y contemplo devotamente el milagro de la buena interpretación. Como ya dije, hay vida ahí. Y cuando fluye es el momento en que digo “ésta vale”. ¿Que si es cansado? Puedes estar seguro de que sí (...).

(...) Reglas a tener en cuenta en un visionado [de lo rodado]. La primera es no confiar jamás en las carcajadas. El hecho de que la gente se

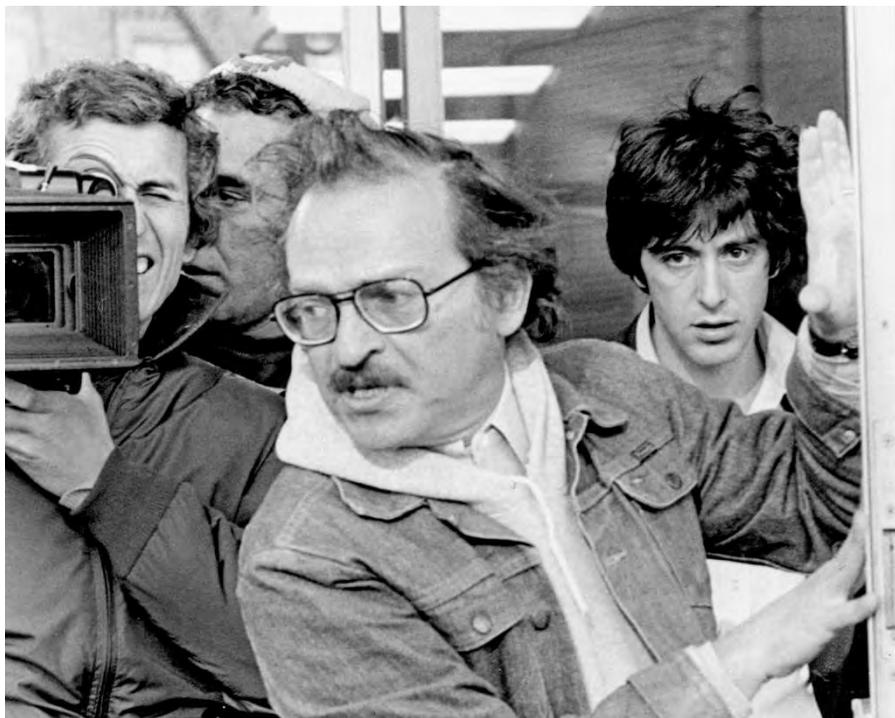
tronche de risa y apoye la cabeza en el asiento de delante porque un plano le resulta muy hilarante, no significa nada. El plano debe colocarse después entre otros dos planos, uno anterior y otro posterior. Segunda regla: no permitas que las dificultades que tuviste que superar para lograr un plano te hagan pensar que es bueno. Nadie del público sabrá nunca, en la película definitiva, que te llevó tres días iluminarlo, o que necesitaste diez personas para mover la cámara, las paredes o lo que sea. La tercera regla es el reverso de la segunda: no permitas que un fallo técnico te arruine un plano. Resulta obvio que cualquier error de tipo mecánico compromete la credibilidad de la película. Y que ese tipo de errores debe eliminarse en el futuro. Pero trata de no quitar el ojo al impacto dramático del plano. ¿Hay vida allí? Porque eso es lo que importa. ¿Y la cuarta regla? Si tienes dudas, vuelve a mirar el plano pasados uno o dos días. Pide al editor que quite las claquetas de los planos, para que no sepas si estás viendo la toma 2, la 3 ó la 11. Así te liberarás de los prejuicios que te creaste cuando rodaste el plano (...).

*(...) Uno de los milagros que ocurren cuando se monta una película es el hecho de que un cambio en el rollo 2 puede afectar a un pasaje del rollo 10. (Una película de ciento diez minutos consta de once rollos: diez minutos por rollo.) Nunca se debe perder de vista la relación entre corte y corte, y entre rollo y rollo. (...) Como sé que la mayoría de las películas no tienen por qué durar más de dos horas, raramente supero los quince rollos (dos horas y media) en el primer montaje provisional. Nunca he podido entender por qué hay directores que entregan un primer montaje provisional de tres horas. Una cosa así significa, de ordinario, que tendrá que eliminar un metro de película de cada tres, ya que la mayoría de los estudios exigen un metraje de menos de dos horas. La principal razón es económica, ya que los estudios y los exhibidores necesitan cierto número de proyecciones diarias. Y en la mayoría de los casos, debo decirlo, estoy de acuerdo con ellos. Las películas son fascinantes. Pero será mejor que tengas un montón de cosas que decir, si pretendes que sobrepasen las dos horas. En ningún momento se me hizo larga **La lista de Schindler**. ¿Pero qué ocurrió con **Tomates verdes fritos**? (...) Un primer montaje provisional que va más allá de las tres horas puede dañar seriamente a una película. Desesperados por ahorrar tiempo, comenzaremos a suprimir las pausas de los actores en sus discursos, los*



planos de seguimiento se reducirán a la mitad, todo lo que no sean los huesos mundos y lirondos del argumento acabará arrojado por la ventana. La duración excesiva del primer montaje conlleva, muy a menudo, la destrucción de la película en la sala de edición (...).

(...) Si el cliché de que las películas se hacen en la sala de montaje es falso, el otro cliché, “funcionará mejor cuando le pongamos la música”, es cierto. Casi todas las películas mejoran con una buena partitura musical. Para empezar, la música es una manera de tocar la fibra sensible de la gente. La música para el cine ha desarrollado tantos clichés propios a lo largo de los años, que el público puede captar, casi inmediatamente, el tipo de escena que va a ver; la música les cuenta algo, o incluso algunas veces se lo anticipa. Esto último, como norma general, suele ser señal de que estamos ante una mala banda sonora; pero hasta las malas bandas sonoras funcionan. (...) Debemos ser muy específicos acerca de dónde empieza y acaba la música. Con una precisión de fotogramas. El punto de entrada es particularmente comprometido. Su desplazamiento unos pocos fotogramas o



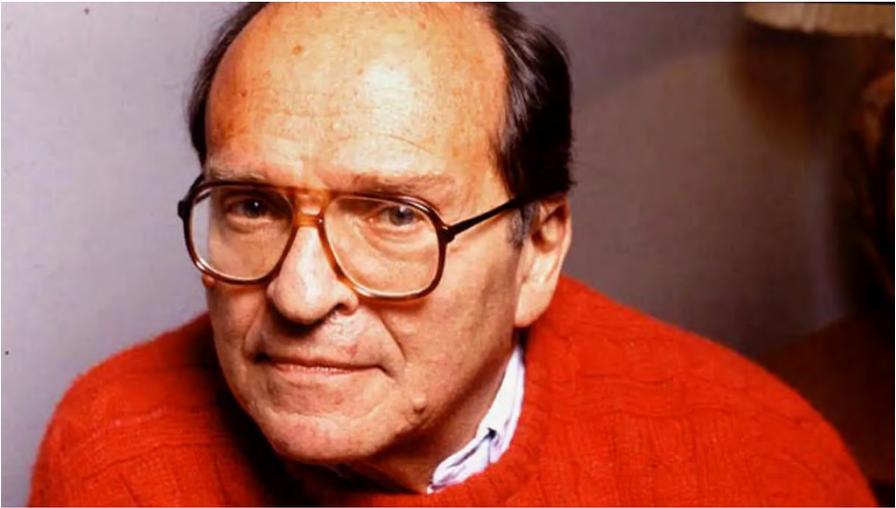
*unos pocos metros puede ser la diferencia entre que el tema ayude o no a la película. (...) Cuando soy incapaz de encontrar un concepto para la partitura, que añada algo a la película, prescindo de ella. Los estudios odian la sola idea de una película sin música. Les asusta. Pero si la primera obligación de **Tarde de perros** era decir al público que lo que iban a ver sucedió en la realidad, ¿cómo justificar las entradas y salidas musicales? A **LA COLINA** también le quise imprimir un estilo naturalista, así que no usé partitura. En **Network** tenía miedo de que la música interfiriera con el relato. A medida que el film avanzaba, los parlamentos de los personajes crecían. Vi claro en el primer visionado que cualquier música que pusiera trataría de competir con el abundante diálogo. Así que, nuevamente, prescindió de la música (...).*

(...) El otro componente vital del poderío sonoro de una película son los efectos de sonido. No me refiero a las explosiones y choques automovilísticos de las películas de Stallone o Schwarzenegger. Hablo del



uso brillante del sonido, por ejemplo en **Apocalypse Now**: la película, de entre las que he visto, que mejor y más imaginativo uso hace de las posibilidades dramáticas de los efectos sonoros. Le sigue muy de cerca **La lista de Schindler** (...).

(...) No sé qué convierte una película en un éxito. Dudo que alguien lo sepa. No son las estrellas. (...) El éxito comercial no está relacionado con que una película sea buena o mala. Algunas buenas películas tienen éxito. Algunas buenas películas son un fracaso. Algunas malas películas ganan dinero, otras malas películas pierden dinero. El hecho es que nadie sabe nada. Si alguien supiera, podría acometer sin miedo su propio proyecto. Y hay dos personas que lo han hecho. Gracias a un increíble talento, Walt Disney sabía. Y, en la actualidad, Steven Spielberg parece que sabe. No digo esto de modo peyorativo. Pienso que Spielberg es un director brillante. **E.T.** es una película formidable y, en mi opinión, **La lista de Schindler** es genial (...). En una comedia o un melodrama, por ejemplo, el público forma parte



de la película. Lo que quiero decir es que si la gente no se ríe en una comedia o no sufre en un melodrama, la película tiene un problema. Cambiar la duración de un plano de reacción en una comedia puede marcar la diferencia y hacer que el chiste funcione. Pero en el drama estricto, soy yo el que conoce el terreno mejor. Puedo estar equivocado. Quizá soy un tipo arrogante. Pero acudo a trabajar para dar forma a una idea. Y si yo me equivoco, necesito a toda la organización de Irving Thalberg para solucionar el problema: escenarios, vestuario, actores, todo lo que necesite para volver a rodar las partes que sean, ya se trate del 5 o del 50 por ciento de la película. Finalmente, hay algunas películas en que todos nos equivocamos, desde el momento de la idea inicial, pasando por el guion, hasta su ejecución. Yo me equivoqué, el guionista se equivocó, y primero de todos, el estudio se equivocó al financiar la película. Sencillamente, no hay forma humana de arreglarla (...).

(...) De modo infalible, todos admiten que el autoengaño es importante en su trabajo. Quizá una expresión mejor sea “creer en lo que haces”. Pero yo tiendo a ser un poco más cínico, y lo llamo “autoengaño”. Otro gran peligro del autoengaño es que lleva a la pretensión con suma facilidad. “Dios mío. ¿nosotros [o yo] hicimos eso? ¡Guau!!” Y empiezas a



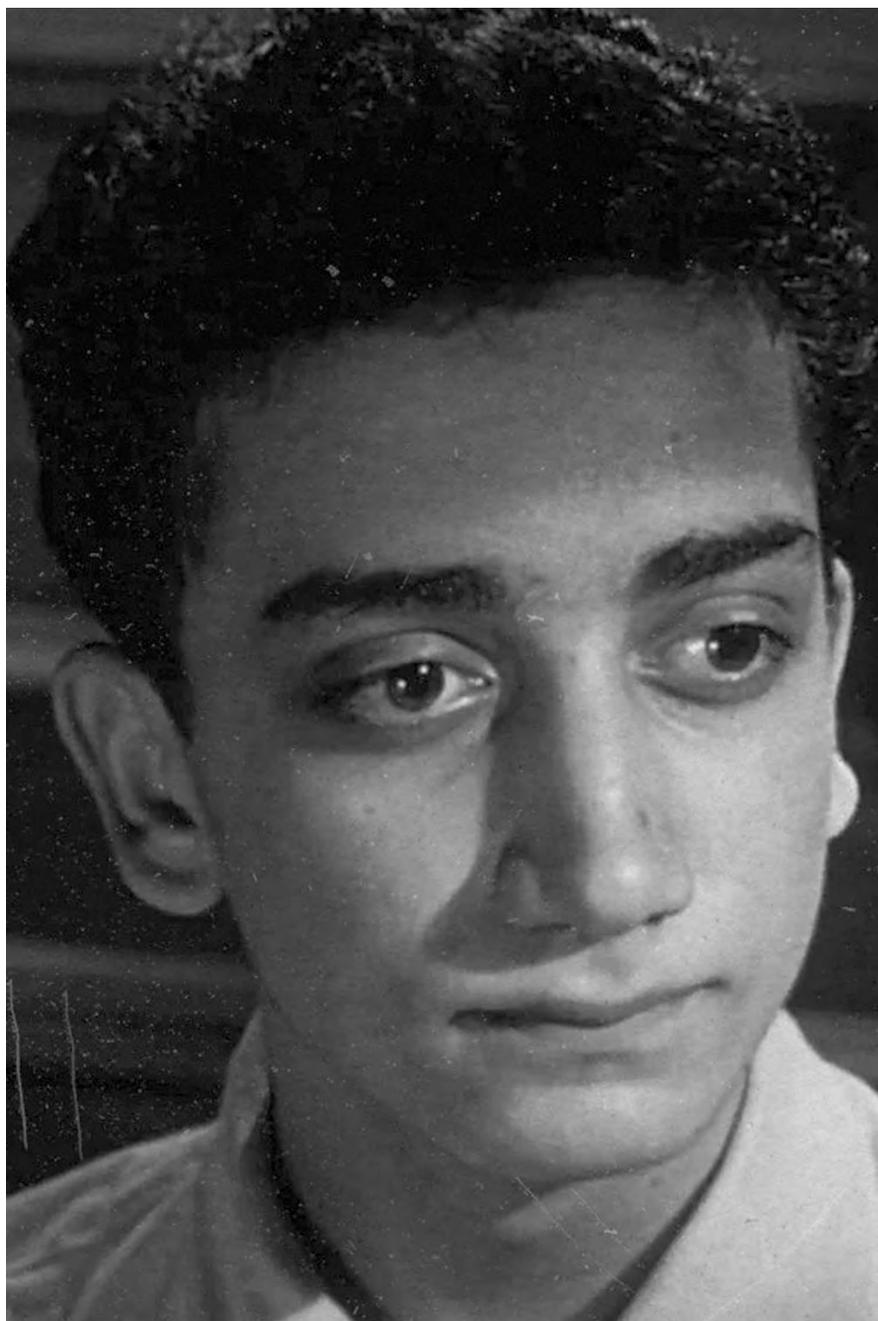
creerte que eres bueno. Es el sentimiento más peligroso de todos. Me parece que la mayoría de los cineastas nos hemos sentido impostores. Y que en algún punto de nuestra carrera “ellos” nos descubren y desenmascaran cómo somos: ignorantes, caraduras, charlatanes. No me parece un sentimiento destructivo. Nos ayuda a conservar la integridad. La otra cara de la moneda, sin embargo, es el sentimiento de que somos los únicos propietarios de nuestro trabajo, de que solo existe gracias a nosotros, de que somos el receptáculo a través del cual llega una especie de mensaje divino; y eso me parece delirante (...).

*(...) Estamos hablando de una forma de expresión que ha producido **La pasión de Juana de Arco, Cero en conducta. El padrino I y El padrino II, El jeque blanco, Los comulgantes. Hablamos de Desengaño y Los mejores años de nuestra vida. Hablamos de Una jornada de campo, Las vacaciones de M. Hulot, La lista de Schindler, Avaricia, El maquinista de la General, Amarcord y Ocho y medio, Cantando bajo la lluvia, Dumbo, El ladrón de bicicletas, Las uvas de la ira, Con***



faldas y a lo loco, Ciudadano Kane e Intolerancia. Roma ciudad abierta, Ran, El enemigo público y Casablanca. El halcón maltés, Cuentos de la luna pálida, Rashomon, Fanny y Alexander. *¿Debo continuar? ¿Cuántas más podrían agregarse a la lista? ¿Podremos reconciliar algún día este arte con la gigantesca maquinaria que trata de hacer dinero a toda costa con toda película, pequeña o grande, que se hace en América hoy? Ojalá lo supiera. (...)*

(...) Las películas son la única forma artística que utiliza personas para registrar algo que, literalmente, es más grande que la vida. Los discos no pueden hacerlo, ni los libros, ni ninguna otra forma de expresión artística. Nótese las palabras que empleo: forma de expresión artística (...).







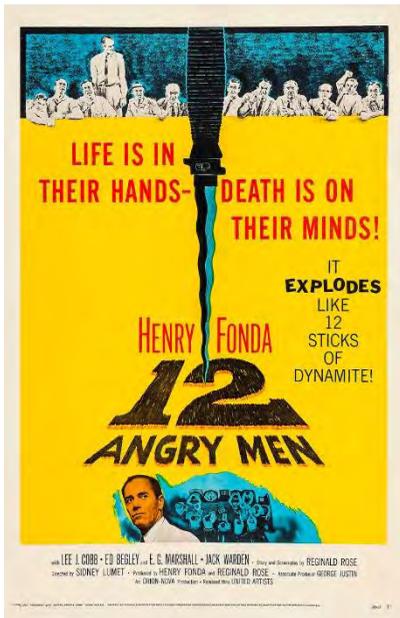
Martes 5

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

DOCE HOMBRES SIN PIEDAD • 1957 • EE.UU. • 96'



Título Orig.- 12 angry men. **Director.-** Sidney Lumet. **Argumento y Guion.-** El guion homónimo para televisión de Reginald Rose. **Fotografía.-** Boris Kaufman (1.85:1 - B/N). **Montaje.-** Carl Lerner. **Música.-** Kenyon Hopkins. **Productor.-** Reginald Rose, Henry Fonda & George Austin. **Producción.-** Orion-Nova Productions para United Artists. **Intérpretes.-** Martin Balsam (*jurado n°1*), John Fiedler (*jurado n°2*), Lee J. Cobb (*jurado n°3*), E.G.Marshall (*jurado n° 4*), Jack Klugman (*jurado n° 5*), Edward Binns (*jurado n° 6*), Jack Warden (*jurado n°7*), Henry Fonda (*jurado n° 8*), Joseph Sweeney (*jurado n° 9*), Ed Begley (*jurado n° 10*), George Voskovec (*jurado n° 11*), Robert Webber (*jurado n° 12*). **Estreno.-** (EE.UU.) abril 1957 / (España) febrero 1958.
versión original con subtítulos en español

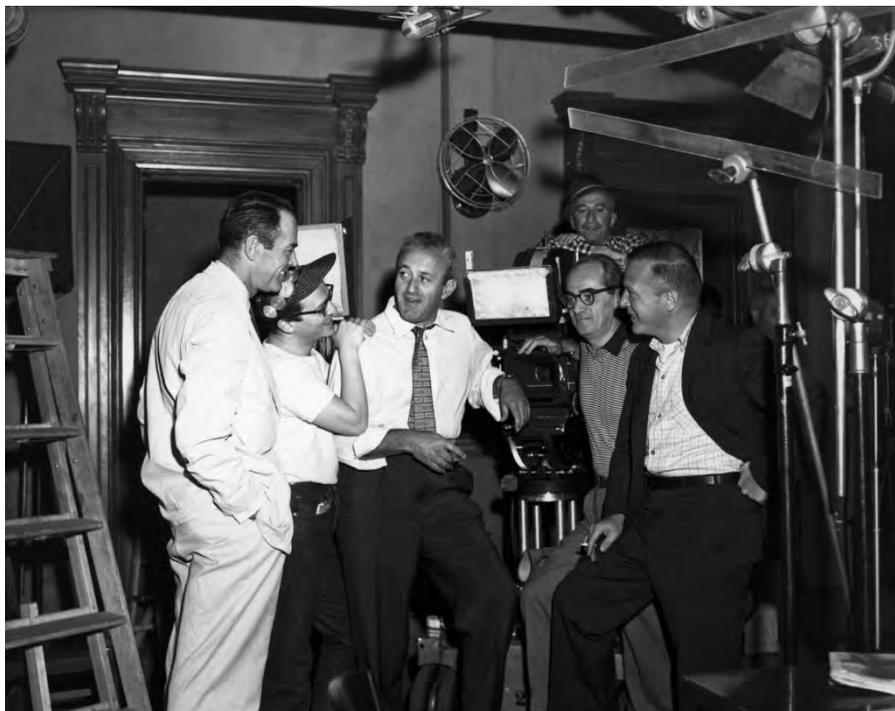
*3 candidaturas a los Óscars: Película, Director y Guion adaptado.
Festival de Berlín. Oso de Oro y Premio OCIC para Sidney Lumet*

*Película n° 1 de la filmografía de Sidney Lumet
(de 44 largometrajes como director)*

Música de sala:

La música de **KENYON HOPKINS**

El buscavidas (Robert Rossen, 1961), **Lilith** (Robert Rossen, 1964) y
Doce hombres sin piedad (Sidney Lumet, 1957)



¿Cuál es el tema de **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD?**: Escucha.

(...) Muchos de los trucos que he aprendido para ahorrar dinero en películas de bajo presupuesto, podrían y deberían usarse normalmente en las películas de presupuesto normal. Puede ahorrarse mucho sin sacrificar la calidad. Pongamos, por ejemplo, que ruedo una escena, en estudio o en localización, enfrentándome a las distintas paredes. Imagina lo siguiente: una habitación tiene cuatro paredes —llamémoslas A, B, C y D—. Empezamos con el plano más general frente a la pared A, y luego ruedo todos los planos que tienen como fondo la pared A. No me muevo hasta que he rodado el último primer plano frente a la pared A. Luego me muevo a la pared B y sigo el mismo proceso. Luego a la C. Luego a la D. La razón de esto es que si la cámara desplaza su ángulo más de quince grados, es necesario volver a iluminar. La iluminación es la fase de la realización que más tiempo consume (y por tanto la más cara). Volver a iluminar lleva un mínimo de dos



horas. ¡Iluminar cuatro veces consume un día completo! Solo trasladarse para rodar frente a la pared A, y luego girarse ciento ochenta grados para rodar frente a la pared C, es un trabajo de cuatro horas, ¡la mitad de una jornada!

No teníamos dinero para hacer **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD**. El presupuesto era de 350.000 dólares. No me he equivocado: 350.000 dólares. Una vez que tenía iluminada una silla, se rodaba todo lo que ocurría en esa silla. Bueno, no exactamente. Dimos la vuelta a la sala tres veces: una con luz normal, la segunda, con nubes de tormenta en el exterior, que alteraban el tipo de luz, y la tercera, con las luces de la habitación encendidas. Cuando Lee Cobb discutía con Henry Fonda teníamos, como es obvio, planos de Fonda (con el fondo de la pared C) y planos de Cobb (con la pared A). Se les rodó en siete u ocho días a cada uno, por separado. Esto significa, por supuesto, que yo debía tener un recuerdo emocional perfecto de la intensidad alcanzada por Lee Cobb siete días antes. Pero es justo ahí donde el valor de los ensayos resulta incalculable. Después de dos semanas de ensayos, tenía en mi cabeza un croquis perfecto de las cotas emocionales de la película. Acabamos en diecinueve días (un día antes de lo previsto) y por mil dólares menos de lo presupuestado (...).

(...) Uno de mis trabajos más complejos en lo referente a iluminación fue el primero de los planos de la sala donde se reúne el jurado.



Se llega a ver a los doce miembros del jurado. El plano empieza en el ventilador, lo que tiene su importancia más tarde en la película. Desde allí se pasa, en uno u otro momento, a cada uno de los doce, que queda encuadrado al menos en plano medio. Lo hicimos con una grúa. La base de la grúa (la dolly) tenía trece posiciones diferentes para moverse en el pequeño escenario donde nos encontrábamos. El brazo (el boom) en el que la cámara se asienta podía adoptar once posiciones posibles a derecha e izquierda y ocho arriba y abajo. El director de fotografía Boris Kaufman¹ tardó siete horas en iluminar el plano. Conseguimos filmarlo con éxito en la toma 4.

(...) Nunca se me había ocurrido que rodar una película entera dentro de una habitación pudiera ser un problema. De hecho, pensaba que

¹ Nacido en la antigua ciudad polaca de Bialystock, Boris Kaufman (1906-1980) trabajó con Jean Vigo, Marc Allégret y Jean Vigo antes de trasladarse a Norteamérica, donde intervino en seis films de Lumet.



podía convertir esa circunstancia en una ventaja. Uno de los elementos dramáticos más importantes para mí era la sensación claustrofóbica que los personajes debían experimentar dentro de esa habitación. De inmediato se me ocurrió una “trama basada en el objetivo”. A medida que la película se desarrollaba, quería que la habitación pareciera cada vez más pequeña. Esto suponía desplazarme lentamente al uso de lentes más largas, a medida que la película transcurría. Empecé dentro del rango normal (entre 28 y 40 mm.), para ir progresando hacia lentes de 50, 75 y 100 mm. Además, rodé el primer tercio de película por encima de la altura del ojo humano, pero luego bajé la cámara a esa altura en el segundo tercio, para llegar al último tramo del film por debajo del ojo humano. De esa forma, ya cerca del final, se podía ver el techo. No solo las paredes, sino también el techo, creaban un sentimiento claustrofóbico. Esta sensación de ahogo creciente ayudó mucho a elevar la tensión en la parte final del film. En el último plano, que muestra a los miembros del jurado saliendo del juzgado, usé una lente gran angular, más corta que todas las que había utilizado a lo largo del film. También coloqué la cámara en una posición por encima del nivel del ojo humano, la más alta de toda la película. La intención era, literalmente, darnos aire,



dejarnos al fin respirar, tras dos horas de un confinamiento cada vez más insoportable. (...)

(...) No sé por qué razón, todavía recuerdo los planos de que consta: 387. La mitad de esos planos llena la última media hora de película. El tempo del montaje se aceleró de modo constante durante la película, hasta estallar en una especie de galope en los treinta y cinco minutos finales. El tempo de intensidad creciente ayudó un montón, tanto a aumentar la emoción del relato como a captar la atención del espectador, gracias a que se comprimían más el espacio y el tiempo (...).

(...) Algunos actores no vienen nunca a ver lo rodado. Odian verse en la pantalla. (La autoexhibición es dolorosa). Henry Fonda nunca fue a uno de estos visionados en toda su carrera. De hecho, raramente veía la película hasta un año después de su proyección en salas. Pero aquí era también productor, así que tuvo que venir. Después del visionado del primer día se inclinó hacia delante sobre mí, me apretó el hombro, susurró “Es brillante”, se fue, y no volvió más (...).



(...) A finales de los cincuenta, paseando por los Campos Elíseos, vi un anuncio de neón en un cine: “Dome Hommes en Colere” —un Film de Sidney Lumet-. La película estaba ya en su segundo año. Por suerte para mi salud mental y mi carrera, nunca creí que fuera un “Film de Sidney Lumet”. No se trata de falsa modestia (...).

Sidney

Lumet

Texto (extractos):

*Sidney Lumet, **Así se hacen las películas**, Rialp, 2010.*

(...) El primer largometraje para el cine de Sidney Lumet, **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD**, es todavía hoy una de las más famosas películas de su autor, si no la que más. Bajo cierto punto de vista, podríamos incluso decir que hasta resulta demasiado famosa, con lo cual no pretendo ni mucho menos sugerir que se trata de un film sobrevalorado ni nada por el estilo (antes al contrario: me parece, con justicia, uno de sus mejores trabajos), sino más bien que su fama ha perjudicado, dentro de un orden, la recepción de posteriores trabajos del director, muchos de los cuales han sido valorados en función de la valoración previa hecha en torno a ella (buena o mala, dependerá de cada cuál), creándose de este modo una especie de “patrón



Lumet”, una tipología que a modo de corsé ha constreñido la apreciación, bastante oscilante, del resto de su filmografía.

Otro aspecto de esta película que en ocasiones ha sido menospreciado es el que hace referencia a su teatralidad. Lógico: en estos tiempos en los que reina la cámara en mano, venga o no a cuento, una puesta en escena tan sólida, minuciosa, rigurosa y estilizada como la de Lumet en general, y en particular como la llevada a cabo en **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD**, suena a vestigio del pasado, algo rancio y superado sobre lo cual no vale la pena regresar. Pues bien, esa actitud cerril, indigna de nadie que se precie de tener una actitud abierta hacia la cultura, equivale a ignorar, y lo que es peor, a seguir ignorando que el teatro (y, con él, lo teatral y la teatralidad) es y sigue siendo una de las fuentes de inspiración fundamentales del cinematógrafo. Por si fuera poco, reprochar a **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD** su teatralidad por el mero hecho de que tiene una estructura muy teatralizada a pesar de no ser, atención, una obra de teatro, sino un guion original para televisión, no puede menos que calificarse como de ignorancia supina, precisamente porque una de las grandes virtudes del film reside en el



extraordinario partido que extrae de las teóricas “limitaciones” de la teatralidad aplicada al cine (en el caso del título que nos ocupa, encerrar en una misma estancia a una docena de actores durante el 99% del metraje), logrando una pieza de cámara de planteamiento inicialmente teatral pero de resultados absolutamente cinematográficos. (...)

Nos hallamos, por tanto, ante una película en la que el elemento teatral no es una mera rémora de un presunto origen escénico, sino una previa asunción de esa teatralidad en beneficio de un resultado estrictamente filmico. ¿Y qué es sino una representación teatral la maquinaria de la administración de justicia que, indirectamente, es puesta en tela de juicio a lo largo del relato? Recordemos el planteamiento del mismo: doce miembros de un jurado se reúnen para deliberar en torno a un caso de asesinato en apariencia muy claro y sin complicaciones; el veredicto debe ser por unanimidad, y todos los presentes votan a favor de la culpabilidad del imputado excepto uno, el *jurado n° 8* (Henry Fonda), quien discrepa de la opinión mayoritaria, y no porque crea que el acusado sea inocente, sino porque está convencido de que nadie merece ser condenado a la pena de muerte sin al menos haberlo deliberado con detenimiento. De este modo, el



*n*º 8 inicia un debate en el cual participan todos los miembros del jurado, de tal manera que las opiniones de culpabilidad iniciales se van resquebrajando, hasta que se plantea lo que se conoce como una “duda razonable”: puede que el acusado haya sido realmente quien ha cometido el asesinato que se le imputa, pero las pruebas reunidas en su contra no determinan claramente su culpabilidad, y por tanto puede ser inocente... La decisión del jurado termina dando la vuelta, a pesar de la tenaz resistencia de los dos últimos miembros del mismo ciegamente convencidos de la culpabilidad del acusado: el *n*º 10 (Ed Begley), un racista que desprecia al imputado por su condición de hispano, y el *n*º 3 (Lee J. Cobb), quien proyecta sobre el asunto su amargura por el rechazo de su propio hijo, de una edad similar a la del acusado. El film, interpretado por un elenco de actores que solo puede calificarse como de genial -a los mencionados hay que añadir, pues es de justicia hacerlo, los nombres de Martin Balsam, John Fiedler, E.G. Marshall, Jack Klugman, Edward Binns, Jack Warden, Joseph Sweeney, George Voskovec y Robert



Webber-, es el primero de los numerosos discursos que, a lo largo de su carrera, irá lanzando Sidney Lumet en torno a la hipocresía del mundo, la sociedad y el ser humano. Pero, además, es una magnífica película en la que cada plano, cada movimiento de cámara, están determinados por una planificación que, de tan sutil, casi no se nota, pero que contemplada con el debido detenimiento se revela como una hermosa coreografía visual hecha al compás de los sentimientos, las emociones y las ideas puestas en juego (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Doce hombres sin piedad: la justicia de los hombres”, en estudio “Sidney Lumet” (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2008

(...) Después de no cuajar un proyecto llamado **Bullfight**, Lumet debutó como director de cine con un largometraje que obtuvo una fuerte repercusión a nivel de crítica y público: **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD**.



Basada en una pieza televisiva del dramaturgo Reginald Rose, esta película se enmarca dentro de un cine alternativo a las grandes producciones de los años cincuenta. Inicialmente, Franklin J. Schaffner fue el escogido para llevar a término su adaptación cinematográfica, ya que la versión televisiva la había dirigido el 20 de septiembre de 1954 dentro del espacio “Studio One”. Henry Fonda, quien ya había colaborado con Schaffner en la adaptación televisiva de “El motín del Caine”, se decantó por Lumet como responsable de la dirección de la versión cinematográfica en detrimento del realizador de **Patton**. Fielder Cook, otro de los realizadores surgidos de la televisión, explicó las circunstancias que rodearon la elección de Lumet por lo que concierne al coproductor e intérprete principal Henry Fonda: *“Lo que voy a decir no va en contra de Sidney, él y yo crecimos juntos, pero es una auténtica barbaridad el hecho de que Franklin no hiciese **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD**. Este film fue construido por Franklin. Sidney tenía un storyboard que podía seguirlo en la oscuridad. Era un asunto sucio. Era una mezquindad que no lo hiciera”*. Por tanto, nos encontramos ante un film en el que la ausencia del director previsto nos permite creer que sea considerada como una “película de productor”. El hecho de que ese mismo año Henry Fonda protagonizara la serie **The Deputy** (1957) y otro film que aludía



directamente a la responsabilidad del sistema judicial -**Falso culpable** (1957, Alfred Hitchcock)-, responde a las intenciones e inquietudes intelectuales de este demócrata norteamericano.

Desde un principio, **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD** refleja un tono documental, próximo al *cinema-verité* (el ruido del tráfico urbano acompaña las imágenes del exterior del Palacio de Justicia de Nueva York). En el interior de los juzgados, doce hombres se prestan a emitir un juicio sobre un presunto caso de parricidio en la persona de un muchacho chicano. Un pequeño anexo al tribunal sirve como único escenario de las deliberaciones de los doce hombres. Tan solo observamos el detalle de unos ventanales, que cumplen una doble función: distraer la atención del espectador en momentos puntuales -tiempos muertos, y utilizar los cambios meteorológicos como referencia temporal-. El intimismo que nos muestra la película se ajusta al trabajo de cámara de Lumet -o mejor dicho, de Schaffner-, como si se tratara de un elemento imparcial, objetivo, prescindiendo de falsos ángulos y buscando composiciones milimétricas y uniformes. A raíz de una votación en torno a la culpabilidad del chico entre los doce miembros del jurado popular, *Davis / n°8* (Henry Fonda) despliega



la bandera de la honestidad, del civismo y de la responsabilidad, incluso para los que consideran el acto como un hecho irrefutable. Mientras tanto, se establecen unos cambios de posición, atribuibles a las propias frustraciones humanas -la muerte del hijo, en el caso del nº7 (Jack Warden)-, y por tanto, la incapacidad de emitir un veredicto de culpabilidad sobre un acontecimiento que presenta numerosos puntos oscuros. **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD** (...) deviene un ejercicio realizado desde la propia convicción, creyendo lo que se dice y el por qué se dice, un aspecto que falta hoy en día en el cine norteamericano (...).

Texto (extractos):
Christian Aguilera, **La generación de la televisión:
la conciencia liberal del cine americano**,
Editorial 2001, 2000

(...) El jurado liderado por un cínico Henry Fonda nada pudo hacer ante la enérgica determinación del *coronel Nicholson*. **El puente sobre el río Kwai** (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) barría a **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD** (*12 Angry Men*, 1957) en la trigésima ceremonia de los premios Óscars, celebrada el 26 de marzo de 1958. (...) **DOCE HOMBRES**



SIN PIEDAD tuvo que enfrentarse a una conjunción de elementos imprevisibles, pero con poderosos nombres propios. Ese año competía contra la obra maestra de Lean, pero también contra el excelente thriller de Billy Wilder, basado en Agatha Christie, **Testigo de cargo** (*Witness for the Prosecution*, 1957). La terna la completarían **Sayonara**, de Joshua Logan, y **Vidas borrascosas** de Mark Robson. Fonda ni siquiera fue contemplado para optar a premio -fue obviado en todos los grandes certámenes-: hubiese rivalizado con un Guinness imparable, un soberbio Charles Laughton, así como con Marlon Brandon (**Sayonara**), Anthony Quinn (**Viento salvaje**, de George Cukor) y Anthony Franciosa (**Un sombrero lleno de lluvia**, Fred Zinnemann). Lumet, por su parte, era un recién llegado a la Champions League de los directores, procedente de los escenarios de Broadway, donde había desarrollado una carrera rutilante prácticamente desde su infancia, y de un medio televisivo en el que había apuntado más que maneras en series de muy distinto pelaje. (...) Hay derrotas que saben a triunfo, y la presencia de Lumet en un cuadro presidido por Lean y Wilder debió de suponer una suerte de alivio moral para el joven (tenía 33 años) director de Filadelfia. “Ya tendré otra oportunidad más adelante”, debió de pensar. Y la tendría, pero en 2005, ya con toda una dilatada carrera a sus espaldas de la que **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD** fue la piedra de

toque, bajo la forma de un Óscar honorífico con sabor a abochornada reparación histórica. Hoy **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD** es una obra maestra imprescindible. Además de haber sido un colosal éxito de crítica y público en el momento de su emisión, la película se estudia actualmente en los colegios de Estados Unidos como ejemplo para explicar las dinámicas de grupo. Una nota del Consejo General de la Abogacía Española de 2013 la valoraba como la mejor película de juicios jamás rodada, por encima de la antológica **Matar a un ruiseñor** (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan), otra gran olvidada, por incomprendida, de la Academia (a pesar de sus tres premios, entre ellos el único Óscar concedido a Gregory Peck). Verla actualmente es quedar sobrecogido por la fuerza de sus escenas y de sus personajes, por su ritmo trepidante y por el agobiante suspense de guion, firmado por Reginald Rose, el tercer damnificado por el ostracismo hollywoodiense. Rose, buen retratista psicológico para teatro y televisión, nunca volvería a tener una oportunidad parecida: su libreto, pensado originariamente para la televisión, y con mucho recorrido posterior en salas teatrales, por su modulable adaptación al medio escénico, al que debe su estructura, perdió también ante **El puente sobre el río Kwai**. Pero aquella derrota no fue agri dulce sino paradójica: el premio se asignó a Pierre Boulle, autor de la novela, pero no del guion, que aborrecía por haber alterado el final de su libro y atenuado el racismo de *Nicholson*. La autoría correspondió en verdad a dos escritores represaliados por el macartismo, Carl Foreman y Michael Wilson, que no pudieron acudir a la ceremonia; en 1984 la Academia enmendaría su error y les concedería póstumamente el galardón. Como consecuencia de la paranoia macartista, Boulle se vio obligado a subir al escenario en 1958 a agradecer el premio. Al no saber una sola palabra de inglés, profirió un lacónico “*Merci*”, que queda para los restos como el agradecimiento más breve de toda la historia de los galardones. A pesar del olvido de Hollywood, **DOCE HOMBRES SIN PIEDAD** ganó importantes certámenes, como Berlín. Quien jamás pudo olvidarla fue el actor Henry Fonda: era, de entre todas las que hizo, su película favorita. Glamurosa consolación, por tanto (...).

Texto (extractos):

Joaquín Torán, “Doce hombres sin piedad”,
en dossier “Obras maestras que el Óscar olvidó”,
rev. Dirigido, febrero 2020







Viernes 4 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

PIEL DE SERPIENTE • 1960 • EE.UU. • 121'



Título Orig.- The fugitive kind.
Director.- Sidney Lumet.
Argumento.- La obra teatral “Orpheus descending” (1957) de Tennessee Williams. **Guion.-** Meade Roberts & Tennessee Williams. **Fotografía.-** Boris Kaufman (1.66:1 - B/N). **Montaje.-** Carl Lerner. **Música.-** Kenyon Hopkins. **Productor.-** Martin Jurow, Richard Shepherd & George Austin. **Producción.-** Pennebaker Productions para United Artists. **Intérpretes.-** Marlon Brando (*Valentine Xavier*), Anna Magnani (*Lady Torrance*), Joanne Woodward (*Carol Cutrere*), Maureen Stapleton (*Vee Talbot*), Victor Jory (*Jabe Torrance*), R.G. Armstrong (*sheriff Jordan Talbot*). **Estreno.-** (EE.UU.) abril 1960 / (España) marzo 1964.

versión original con subtítulos en español

Festival de San Sebastián. Concha de Plata para Sidney Lumet.

Festival de San Sebastián. Premio Zulueta a mejor actriz para Joanne Woodward.

*Película nº 4 de la filmografía de Sidney Lumet
(de 44 largometrajes como director)*

Música de sala:

Piel de serpiente (*The fugitive kind*, Sidney Lumet, 1960)
Banda sonora original compuesta por **Kenyon Hopkins**



¿Cuál es el tema de **PIEL DE SERPIENTE**? La lucha por preservar lo que es delicado y vulnerable, en nosotros mismos y en el mundo.

(...) Trabajé con Marlon Brando en **PIEL DE SERPIENTE**. Es un tipo suspicaz. No sé si seguirá tomándose esta molestia, pero Brando solía probar al director el primer o segundo día de rodaje. Lo que hacía era darte dos tomas aparentemente idénticas. Excepto que en una estaba realmente trabajando con todo su ser, mientras que en la otra solo te daba una indicación de cómo era la emoción a representar. Luego se fijaba en cuál decidías dar por buena. Si el director escogía la equivocada, la que solo contenía una “indicación”, Marlon lo tenía claro. Haría de mala gana el resto de su interpretación, o convertiría la vida del director en un infierno, o quizá ambas cosas. Nadie tiene derecho a probar a la gente así, pero puedo entender por qué lo hace. No quiere expresar su vida interior ante alguien incapaz de ver lo que está haciendo (...).

(...) Casi todos los actores buenos dan pronto su mejor toma. Usualmente al cuarto intento (toma 4) han dado lo mejor de sí mismos. Esto



*se cumple de modo particular en las grandes escenas de mucho contenido emocional. Sin embargo, las películas tienen su parte técnica. Las cosas pueden ir mal a pesar de los preparativos. (...) Cuando esto ocurre, el actor lo pasa fatal. Se ha vaciado del todo, y ahora tiene que recargarse de nuevo. La única solución entonces es rodar toma tras toma, porque la recarga puede producirse en cualquier momento: en la toma 8, o en la 10, o en la 12. En esos momentos intento dar al actor, cada vez, algo nuevo, que estimule su esfuerzo. Pero cuando pasa un rato mi imaginación se agota. Una anécdota puede resumir esto. Ocurrió en **PIEL DE SERPIENTE**. En una escena con Anna Magnani, Brando tenía un largo discurso con algunas de las mejores frases que han salido de la pluma de Tennessee Williams. Usando una hermosa metáfora, se compara a sí mismo con un pájaro que no puede encontrarse como en casa en ningún sitio de la tierra. Condenado a vagar sin rumbo por el mundo, nunca se posa en tierra hasta que muere. Boris Kaufman había dispuesto algunos complejos cambios en la iluminación. La luz del muro del fondo se desvanecía lentamente hasta que Marlon era lo único iluminado, como si estuviera en una especie de limbo. Un complicado movimiento de cámara formaba también parte del plano. Marlon empezó la toma 1. A los dos tercios de discurso se detuvo. Había olvidado cómo seguía. Empezamos la toma 2. La luz no disminuía del modo previsto. Toma 3: Marlon olvidó su discurso en el mismo punto que en la*



toma 1. Toma 4: Marlon se paró una vez más en la misma frase. Hasta entonces, nunca había superado las cuatro tomas con Marlon en ningún plano. Toma 5: la cámara hizo mal su movimiento. Toma 6. Toma 7. Toma 8. La memoria de Marión fallaba en la misma frase. Eran ya las 17:30. Estábamos fuera del horario de rodaje. Marlon me había comentado que en esos días le habían surgido una serie de problemas personales. De repente vi que existía una conexión directa entre esos problemas y la frase que no lograba recordar. Lo intentamos otra vez. Se paró. Fui hasta él y le dije que si quería, podíamos dejarlo para mañana, pero que no me interesaba que diera vueltas al asunto toda la noche. Que pensaba que debíamos coger el toro por los cuernos en ese momento, sin importarnos cuánto tiempo nos iba a llevar. Marlon estuvo de acuerdo. Toma 12. Toma 18. La cosa se volvía embarazosa. Magnani, el equipo, todos sufríamos la agonía con él. Toma 22. La cámara hizo mal su movimiento. Era casi un alivio cuando algo no era culpa de Marlon. En mi interior me preguntaba si debía o no decirle algo sobre el asunto que me parecía que le preocupaba. Decidí que era una violación demasiado grande a la confianza que había depositado en mí. Toma 27. 28. Le dije a Marlon que ya que, en cualquier caso, habría un momento en que cortaría el plano a Anna, podíamos hacer la toma a partir del momento en que se bloqueaba: empezar justo a partir del punto donde la vieja toma se interrumpía. Marlon dijo que no. Quería lograrlo en una sola toma. El final del discurso tendría más fuerza así. Al final, en la toma 34, dos horas y media después de empezar, lo logramos. Y muy bien. Casi lloré



aliviado. Volvimos a su camerino juntos. Una vez dentro, le dije que podía haberle ayudado, pero que pensaba que no tenía derecho a hacerlo. Me miró y sonrió como solo Brando puede hacerlo, de una forma que parece anunciar el despuntar del día. “Me alegro de que no lo hicieras”, dijo. Nos dimos un abrazo y nos fuimos a casa. Esta anécdota contiene todo lo que hay que saber sobre actores e interpretación en el cine. El desgaste de uno mismo al coste que sea. El autoconocimiento, la confianza mutua que pueden desarrollar actor y director, la fidelidad al texto (Marlon nunca cuestionó las palabras), la dedicación al trabajo, el oficio. Experiencias como esa me ayudan a querer a los actores (...).

(...) Por primera vez, y con la ayuda de Boris Kaufman, intenté asignar distintas lentes a cada personaje. El de Brando, Val Xavier, quería encontrar el amor, para sí mismo y los demás, como única posibilidad de redención. (En una ocasión pregunté a Tennessee Williams si el nombre de Val Xavier era una forma disimulada de referirse a San Valentín, el salvador. Se limitó a sonreír con esa enigmática sonrisita suya.) Si usas un objetivo largo, debido a que su profundidad de campo es menor, la imagen



tiende a suavizarse un poco. De hecho, si se usa un objetivo largo con el diafragma abierto a tope, un primer plano puede mostrar con mucha nitidez los ojos de un rostro, y difuminar en cambio ligeramente las orejas y la parte de atrás de la cabeza. Así que, cuando me era posible, procuré usar con Brando un objetivo más largo que el que usaba con el resto de personajes que aparecían con él en una escena. Quería crear así a su alrededor un aura de simpatía y ternura. El personaje de Anna Magnani, Lady, arranca como una mujer dura y amargada. Cuando su relación amorosa con Val crece, se suaviza. Así que a medida que la película progresaba, aumenté ligeramente el uso de objetivos largos con ella, hasta que, al acercarse el final, utilizaba la misma lente con Lady y Val. Él había cambiado la vida de ella. Lady había entrado en el mundo de Val. El personaje de Val empezaba y terminaba siendo el mismo. El de Lady experimentaba una transformación. Para subrayar cómo progresaba, una vez en que utilizábamos el mismo objetivo con los dos actores, recurrimos al uso de un difusor para fotografiarla a ella. Un difusor o gasa es eso, un pedazo de tela en un soporte metálico rígido que se coloca detrás de la lente, fuera de la cámara. La gasa difunde la luz y suaviza por tanto la imagen. Debe usarse con cuidado. Sobre todo si se utiliza en planos intercalados con otros de un personaje fotografiado sin difusor. Hay difusores de diferentes tipos, muy finos y muy gruesos. Al final de la película, Lady descubre que está embarazada. En un discurso



memorable. se compara con una higuera del jardín de su padre que, una vez muerta, vuelve a la vida. Boris utilizó todos sus recursos —teleobjetivo, difusores y tres tipos diferentes de iluminación, cuidadosamente filtrada— para lograr que su aspecto fuera deslumbrante. Considerándolo a día de hoy, creo que nos pasamos un poco, pero entonces me pareció genial (...).

*(...) La acción principal de **PIEL DE SERPIENTE**, diseñada por Sylbert, tiene lugar en un almacén de artículos de mercería. Hablamos de colocar a contraluz a Brando en la medida de lo posible, con el fondo perfectamente en orden. Dick concibió el almacén con su segundo piso de color crema. Así, al bajar la cámara, casi siempre teníamos a Brando encuadrado ante un fondo más claro. Estos detalles pueden parecer pequeños, pero constituyen un valor añadido. Son una parte necesaria de la unidad que toda producción exige. El color es muy subjetivo. Azul o rojo pueden significar cosas totalmente diferentes para ti o para mí. Pero mientras mi interpretación del color sea consistente, eventualmente acabarás dándote cuenta (de modo subconsciente, espero) de cómo y para qué uso el color (...).*

Sidney Lumet



(...) Aunque no nos hallemos ante uno de los mejores trabajos del director, la cuarta película de Lumet, **PIEL DE SERPIENTE**, una adaptación de la obra de teatro de Tennessee Williams “La caída de Orfeo”, con un guion escrito por el propio Williams junto con Meade Roberts, resulta bastante más interesante que **Sed de triunfo**, su segundo trabajo. Es una verdadera pena, porque se echa en falta a lo largo de toda la proyección, con la salvedad de determinados instantes, la fuerza e intensidad demostrada en **Doce hombres sin piedad** y que reaparecerá en todo su esplendor en posteriores incursiones de Lumet en el terreno de la adaptación de un original escénico, como **Panorama desde el puente** o **Larga jornada hacia la noche**. Es posible que el relativo fracaso artístico de **PIEL DE SERPIENTE** (a pesar, insisto, de que no le faltan momentos brillantes) resida en que el estilo del realizador de Filadelfia, abrupto y realista, digamos que muy “neoyorquino”, no era el adecuado para hacer frente a un texto de un autor con ese toque de poesía y lirismo “sureños” tan particular como Tennessee Williams, algo que en mi opinión solo Kazan supo entender y plasmar en pantalla, y en lo que también fracasaron otros adaptadores de Williams como Richard Brooks, Joseph L. Mankiewicz, Peter Glenville, John Huston o Sydney Pollack. **PIEL DE SERPIENTE** carece del hálito sublime que hubiese requerido la historia del amor desesperado entre el vagabundo *Valentine Xavier*, alias *Piel de Serpiente* (Marlon Brando), y la



solitaria mujer casada *Lady Torrance* (Ana Magnani), por más de que Lumet esté cerca de conseguirlo, como digo, en algunos momentos (sobre todo, las escenas íntimas entre los amantes malditos), y de que los intérpretes contribuyan no poco a elevar el tono de la función (magníficas, sobre todo, Magnani y Joanne Woodward; amanerado, pero eficaz, Brando; espléndido elenco de secundarios: Maureen Stapleton, Victor Jory, R.G. Armstrong ...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Piel de serpiente: el teatro, el amor y la poesía sureña”, en estudio “Sidney Lumet” (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2008



(...) Primera adaptación de prestigio dentro de la fecunda filmografía de Lumet, **PIEL DE SERPIENTE** surgió de la segunda obra de Tennessee Williams, “Orpheus Descending”. Como la mayoría de adaptaciones cinematográficas del dramaturgo norteamericano, ha sufrido un envejecimiento prematuro. No obstante, la excepción se da en un film de John Huston, **La noche de la iguana** (1964), y un par de títulos de Elia Kazan, **Un tranvía llamado Deseo** (1951) y **Baby Doll** (1956). Heredero del equipo formado por Elia Kazan en los años cincuenta, Lumet volvió a avivar la llama de **Baby Doll** poniendo en juego el grueso del equipo técnico de la película interpretada por Karl Malden y Carroll Baker - el músico Kenyon Hopkins, el operador Boris Kaufman, el director artístico Dick Sylbert y el argumento de Williams-, y la presencia de dos actores de la escuela del director de origen turco, Marlon Brando y Joanne Woodward. No obstante, **PIEL DE SERPIENTE** deviene por debajo de las adaptaciones del director de **La ley del silencio**, en primer lugar, por el amplio bagaje



de un hombre que se encontraba en el punto más álgido de su carrera (algunos críticos cayeron en el error de valorar su obra en función de su participación en la caza de brujas). En segunda instancia, **PIEL DE SERPIENTE** nació de una mediocre obra de Williams, y más próxima al mundo imaginario y surrealista de **De repente, el último verano** que no de **Baby Doll**.

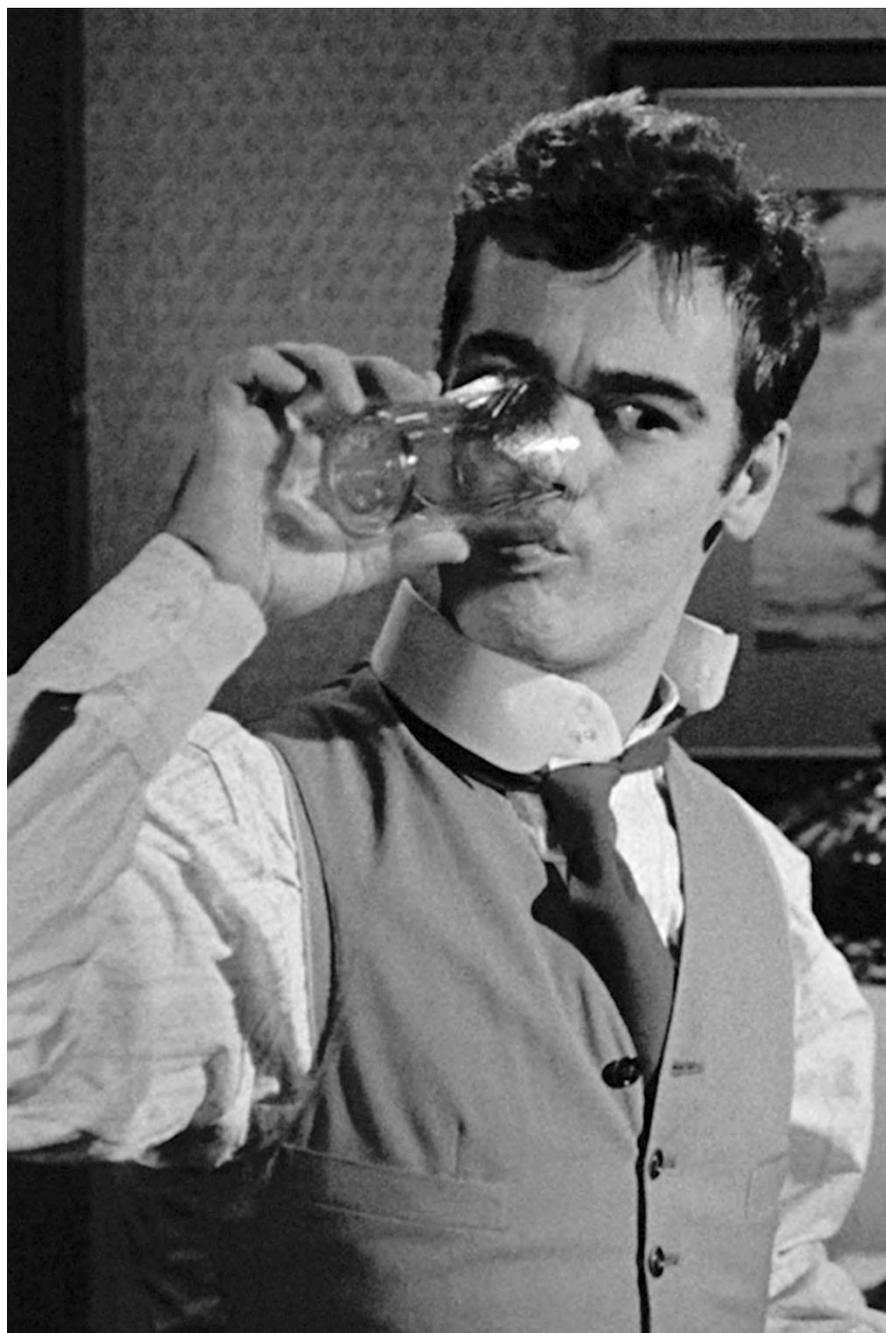
PIEL DE SERPIENTE narra la historia de un joven bohemio, *Val Xavier* (Marlon Brando) que recalca en una pequeña localidad del Mississippi, y decide permanecer como dependiente de una droguería, dando un giro brusco a su contradictoria existencia. El hilo amoroso se establece en función de dos caminos paralelos. Por una parte, la transgresión pública de la moral provinciana, representada por la joven *Carol Crutere* (Joanne Woodward), y por la otra, la vulneración del código moral desde el anonimato, el engaño y la falsedad de las apariencias (Anna Magnani), la patrona del establecimiento donde trabaja *Val*. El joven forastero apuesta por la comodidad, la ambición y el privilegio que supone una vida al lado de la patrona -el nombre de *Lady* le encaja perfectamente- rechazando el recorrido imprevisible y desconcertante que sigue *Carol* (activista política desde su adolescencia, que se ve abocada al desprecio por parte de la sociedad rural). En el marco de esta fugaz relación, se nos presenta los mejores momentos del film -las secuencias en el cementerio durante el atardecer donde un rayo incide



oblicuamente sobre las tumbas-, aunque en su conjunto **PIEL DE SERPIENTE** lastra todos y cada uno de los defectos de la obra de Williams: la relación obsesiva entre *Val* y *Lady*, la apoteosis final con la quema del santuario, la caricaturesca aportación del esposo de *Lady*, etc. (...)

Texto (extractos):
*Christian Aguilera, La generación de la televisión:
la conciencia liberal del cine americano,*
Editorial 2001, 2000









Martes 12 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE • 1962 • EE.UU. • 170'



Título Orig.- Long day's journey into night. **Director.-** Sidney Lumet. **Argumento.-** La obra teatral homónima (1939-1941) de Eugene O'Neill. **Guion.-** Sidney Lumet. **Fotografía.-** Boris Kaufman (1.85:1 - B/N). **Montaje.-** Ralph Rosenblum. **Música.-** Andre Previn. **Productor.-** Ely Landau, Jack Dreyfus Jr. & Joseph Levine. **Producción.-** First Company para Embassy Pictures. **Intérpretes.-** Katharine Hepburn (*Mary Tyrone*), Ralph Richardson (*James Tyrone*), Jason Robards (*Jamie Tyrone*), Dean Stockwell (*Edmund Tyrone*), Jeanne Barr (*Kathleen*). **Estreno.-** (EE.UU.) octubre 1962 / (España) septiembre 1969.

versión íntegra y restaurada / versión original con subtítulos en español

1 candidatura a los Óscars: Actriz principal

Festival de Cannes. Premio al mejor actor (compartido) para

Dean Stockwell, Jason Robards & Ralph Richardson

Festival de Cannes. Premio a la mejor actriz para Katharine Hepburn

Película nº 6 de la filmografía de Sidney Lumet (de 44 largometrajes como director)

Música de sala:

El zoo de cristal (*The glass menagerie*, Paul Newman, 1987)

Banda sonora original compuesta por **Henry Mancini**



(...) En algunas películas he trabajado por el sueldo mínimo permitido por el sindicato, y lo mismo han hecho los actores. **LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE** la hicimos así. Porque nos gustaba la historia y queríamos ver la película terminada a cualquier precio. Formamos una cooperativa, Hepburn, Richardson, Robards, Stockwell y yo, y trabajamos cada uno por el mismo salario mínimo. Dividimos los beneficios (de hecho, hubo beneficios) a partes iguales. (...) **LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE** contiene todo lo que uno podría desear. Cuatro personajes se reúnen y no dejan aspecto alguno de la vida sin explorar (...).

¿Cuál es el tema de **LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE**? Debo detenerme aquí. No sé de qué trata, a no ser la idea inherente al título. Algunas veces un trabajo sigue su camino y, como en este caso, se expresa en una escritura tan maravillosa, es tan enorme, abarca tantas cosas, que un tema único no puede definirlo. Es tratar de confinar, dentro de unos límites, algo que no debiera tenerlos. He sido muy afortunado de contar con un texto de esa magnitud en mi carrera. Descubrí que la mejor forma de abordarlo era preguntar, investigar, dejar que la obra me hablara. Pero en **LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE**, nadie es como cualquiera de nosotros. Los personajes se deslizan hacia abajo por una espiral de épicas y trágicas proporciones. Para mí, la historia desafía a las definiciones. Una



de las mejores cosas que me han ocurrido en la vida sucedió en esa película: en el último plano. En el último plano de la película tenemos a Katherine Hepburn, Ralph Richardson, Jason Robards y Dean Stockwell sentados alrededor de una mesa. Cada uno se encuentra perdido en su personal fantasía adictiva. Los hombres en la bebida. Mary Tyrone en la morfina. La luz de una casa lejana barre con su haz la habitación cada cuarenta y cinco segundos. La cámara se desplaza hacia atrás lentamente, y los muros de la habitación, gradualmente, desaparecen. Enseguida los personajes se encuentran sentados en un limbo negro, haciéndose cada vez más diminutos mientras el haz de luz sigue barriéndoles. Fundido a negro. Después de ver la película Jason me dijo que había leído una carta de Eugene O'Neill en la que describe su imagen de la familia "sentada en la oscuridad, alrededor de la mesa que corona el mundo". No había leído esa carta. Mi corazón saltó de gozo. Son las cosas que ocurren cuando dejas contar su historia al material que manejas. Aunque en tal caso más vale que el material que tengas sea bueno de verdad (...).

(...) Usé el texto de la obra. La única adaptación hecha para la pantalla fue recortar durante los ensayos siete páginas de un texto de ciento setenta y siete. Y las quitamos porque sabía que iba a rodar esa parte con primeros planos. Usando primeros planos podía explicar esos momentos en menos tiempo. (...) Debíamos dotar a la producción con las mismas

dimensiones trágicas del guion. Quería no solo estrellas, sino gigantes. Tenían que ser los mejores actores —geniales, a ser posible— y, además, que fueran personas de carácter. Pensé inmediatamente en Katharine Hepburn. Hepburn en el crítico papel de Mary Tyrone. Mi primera entrevista con Hepburn no fue bien. Notaba que ella estaba tratando de dominar la situación, lo cual podría traerme problemas más tarde, durante el rodaje. Al acabar, Ely Landau, el productor, me preguntó si quería ver a alguna otra actriz. “No”, dije. “Ella es magnífica. Cuando Mary Tyrone cae, debe ser como un roble gigante cayendo. Funcionará, aun en el caso de que surjan problemas. Hagámoslo con ella.” Ralph Richardson y Jason Robards también tenían personalidades poderosas, que sostenían gracias a sus brillantes talentos. El papel de Dean Stockwell tiene frases algo pobres, pero visualmente era la encarnación del joven poeta torturado. Y ése fue el reparto (...).

(...) Cuando me encontré con Katharine por primera vez para la película, vivía en la antigua casa de John Barrymore en Los Ángeles. Cuando atravesé la puerta de lo que me pareció un salón de quince metros, la vi en el otro extremo de la habitación, de pie, mirándome. Había cubierto la mitad de la distancia de la estancia cuando dijo: “¿Cuándo quieres que empecemos los ensayos?” (No “Hola” o “¿cómo estás?”.) “El 19 de septiembre”, contesté. “No puedo empezar hasta el 26”, repuso ella. “¿Por qué?”, pregunté. “Porque si no, tú sabrías más del guion que yo”. Divertida, encantadora... pero sabía lo que decía. Y por mí, perfecto si ella sabía más acerca de su personaje. Después de todo, ella iba a interpretarlo, y yo tenía otras muchas cosas en qué pensar. Pero el desafío era inconfundible: comenzaba a atisbar una nubecilla en el camino. La solución fue dejarla en paz. Aunque había hecho papeles geniales, nada podía compararse a Mary Tyrone en cuanto a complejidad psicológica, exigencias físicas y emocionales, y dimensión trágica. Durante los tres primeros días de ensayo no le dije nada sobre el personaje de Mary Tyrone. Hablé largo y tendido con Jason, que había hecho ya el papel antes, con Ralph y Dean, y naturalmente hablamos de la obra en general. Cuando acabamos la lectura de corrido el tercer día, hubo una larga pausa. Y entonces, una vocecita salió de la esquina de la mesa de Kate: “¡Ayúdame!” A partir de ese momento, la tarea fue apasionante. Kate preguntaba, hablaba, se preocupaba, intentaba una cosa, fracasaba, triunfaba. Construyó el



personaje ladrillo a ladrillo. Sin embargo, a finales de la segunda semana, la interpretación era todavía algo pobre. Hay un momento en el guion en que el hijo menor trata de sacarle del ensueño de su dosis de morfina, gritándole que se está muriendo de tisis. Le dije: “Kate, me gustaría que le zarandeas y sacudas tan fuerte como puedas”. Ella empezó a decir que no podía hacer algo así, pero se interrumpió a mitad de frase. Lo pensó medio minuto y dijo. “Vamos a intentarlo”. Le sacudió. Miró el rostro horrorizado de Dean y sus hombros comenzaron a temblar. Y se sumergió en la vida fracasada, asustada y rota, que tan importante era en Mary Tyrone. Los suspiros de la gigante Hepburn en tal estado eran una auténtica personificación de la actuación trágica. Cuando los griegos decían que la tragedia es para la realeza, se referían a eso, a que la tragedia estaba hecha para los gigantes. No hubo ya ningún problema. Kate estaba que “se salía”. Cuando acabamos los ensayos, poco antes de rodar, reuní a los actores para explicarles mi sistema y costumbres de rodaje, y averiguar así si había algo que pudiera hacer por ellos para ese momento. En esa sesión les dije. “Y a propósito, estáis todos invitados a las proyecciones diarias”. Cuando nos íbamos, Kate me llamó aparte. “Sidney”, dijo, “he ido a las proyecciones de casi todas las películas que he hecho en mi vida. Pero no iré a éstas. Veo cuál es tu forma de trabajar. Conozco el modo de funcionar de Boris Kaufman. Los dos sois tipos legales. No podéis protegerme. Si voy a las



proyecciones, todo lo que veré es esto” —y se tocó bajo la barbilla para pellizcarse la papada ligeramente colgante— “y esto” —hizo lo mismo por debajo de sus brazos— “y en este momento necesito toda mi fuerza y concentración para hacer bien el papel”. Las lágrimas acudieron a mis ojos. Nunca había visto a ningún actor con tal conocimiento de sí mismo, con una dedicación, confianza y coraje semejantes. Kate iba a cambiar los hábitos de treinta años de trabajo porque sabía que podían interferir en el trabajo. He ahí una gigante (...).

(...) El “Método” popularizado por el Actor’s Studio, basado en las enseñanzas de Stanislavsky, no es el único. Ralph Richardson, del que he visto al menos tres actuaciones geniales, en teatro y en cine, usaba un sistema musical, completamente auditivo. Durante los ensayos, me hizo una pregunta sencilla. Cuarenta y cinco minutos más tarde terminaba de responderle. (Yo hablo mucho.) Ralph hizo una pausa y luego, muy expresivamente, dijo, “ya veo lo que quieres decir, chico: un poco más de cello, un poco menos de flauta”. Por supuesto, me quedé encantado. Y, por supuesto, me puso en mi sitio, diciéndome que no necesitaba explicaciones tan extensas. Pero a partir de entonces hablamos en términos musicales: “Ralph, un poco más staccato”. “Un tempo más lento, Ralph”. Más tarde me enteré de que, cuando actuaba en teatro, tocaba el violín en el camerino

antes de salir a escena como calentamiento. Literalmente, funcionaba como un instrumento musical (...).

(...) Muchos críticos, de modo condescendiente, la han calificado de “obra de teatro fotografiada”. Eso es fácil de decir, ya que usamos el texto de la obra original. Incluso fundíamos a negro en los finales de acto. El origen teatral se puede identificar con facilidad. No hicimos ningún esfuerzo por disimularlo. Pero los críticos fueron incapaces de fijarse en las complejas técnicas que usamos, en fotografía y montaje, uno de los mayores desafíos con que me he enfrentado. Obviamente, estoy muy orgulloso de ella como película. He aquí el motivo principal: si recortaras un trozo de película con un primer plano del primer acto de Hepburn, Richardson, Robards o Stockwell, lo colocarás en un proyector de diapositivas, y al lado hicieras lo mismo con un primer plano de uno de esos mismos actores, pero escogido del cuarto acto, te quedarías asombrado de lo distintos que son. Las caras devastadas, gastadas y exhaustas del final casi no tienen nada que ver con los rostros limpios y arreglados del principio. No solo estaba motivado por la interpretación. Se logró también gracias a las lentes, la luz, la posición de la cámara y la duración de los planos. (...) Al inicio de la película, todo era perfectamente normal. Las lentes y la luz podían haber servido para una película juvenil con Mickey Rooney. La primera parte del primer acto la situé en exteriores y se rodó en un día soleado, de modo que la larga jornada hacia la noche a que alude el título pareciera aún más larga. Quería más luz en esa parte como contraste con la oscuridad del final. Para la luz en interiores, procuré que cada personaje, dentro de lo posible, estuviera iluminado de un modo diferente: Hepburn y Stockwell siempre con luz frontal suave, y Robards y Richardson con la luz centrada pero elevada por encima de ellos. A medida que la película transcurría, la luz sobre los tres hombres se hacía más dura, más severa. Este patrón se rompía temporalmente cuando Stockwell y Richardson recitan en el cuarto acto sus líricas arias, un examen de conciencia donde cada uno explora sus anhelos de tiempo atrás, en épocas más felices. La luz sobre Hepburn se suaviza aún más mientras transcurre la película. La posición de la cámara era también importante en el aspecto visual. En el caso de los hombres, comienza a la altura de los ojos, y va descendiendo lentamente, hasta que en dos escenas críticas del cuarto acto, la cámara cae, literalmente, al suelo. Para Hepburn, en cambio, el patrón era el inverso. La cámara subía y subía hasta que en

una escena casi al final del tercer acto, usamos una grúa para situarla aún más arriba. Y, por supuesto, los objetivos: cada vez más largos para ella, a medida que se hundía en la nebulosa de la droga, y más cortos para los hombres cuyo mundo se desmoronaba. En el cuarto acto, hay dos escenas climáticas, una con Stockwell y Richardson, y la otra con Stockwell y Robards. Quizá por primera vez en la vida, se decían la verdad desnuda e hiriente, lo que el uno pensaba del otro. A medida que las escenas avanzaban y la verdad se hacía más insoportable, los grandes angulares aumentaban su campo, la cámara iba descendiendo, la luz se endurecía y se hacía más oscura: hasta que la historia toda de estos personajes queda envuelta por la noche y, al final, por las terribles verdades que se han dicho unos a otros. Todo, absolutamente todo, fue un plan que suponía una compleja combinación del uso de los objetivos, la luz y la posición de la cámara. Y a mi entender, contribuyó de modo decisivo a una interpretación única del material original (...).

(...) Una gran parte de la dirección artística y del diseño de vestuario afectó a la interpretación. Cuando Kate Hepburn se paseaba por el set del salón de sonrió y dijo. “Aquí hay algo estupendo para discutir. ¿Cuál será mi silla? Todas las personas desarrollan siempre una afinidad por su propia silla”. Tenía toda la razón. Le dije. “La mecedora es tuya”. Nos habíamos anticipado a esa pregunta. Junto a la mecedora que ella debía ocupar había ya colocadas varias revistas femeninas de la época y la labor a la que su personaje apenas había dedicado tiempo (...).

*(...) En las devastadoras luchas de **LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE**, en que los personajes desnudan sus almas, los planos son cada vez más abiertos a medida que padre e hijo se dicen verdades más crueles y horribles el uno sobre el otro. La culminación del enfrentamiento se cierra con dos primerísimos planos; el encuadre es tan cercano que la frente y la barbilla no se ven. El impacto de esos primeros planos fue doble debido a que venían precedidos de planos generales (...).*

(...) Descubrí cómo usar los tempos de edición para apuntalar la fuerza de los personajes. A Katharine Hepburn siempre la filmaba en planos largos y sostenidos de modo que, en el montaje, dotaba a sus escenas de un sentido que ayudaba a que nos introdujéramos en su narcotizado mundo. Nos movíamos a su paso, nos metíamos en su pasado y en ella misma para vivir nuestra personal jornada hacia la noche. Los planos del personaje de



Jason Robards se montaron justo al revés. A medida que la película avanzaba, intenté montar sus escenas con un ritmo de staccato. Quería darle un aire errático, incoherente, desequilibrado. Los planos de los personajes de Richardson y Stockwell los monté pensando en el tempo general de la película, más que en reforzar su modo de ser (...).

*(...) **LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE** también era una película a la que esperaba dar dimensiones de tragedia. El enfoque musical fue el contrario. André Previn escribió una partitura de piano sencilla, ligeramente discordante, que usamos con cuentagotas. Al final de la película *Mary Tyrone*, muy drogada, deambula por el salón, abre un antiguo mueble, y, embargada por el dolor, con sus dedos afectados por la artrosis, toca torpemente una pieza al piano. Al principio suena como el típico estudio de piano. Pero poco a poco reconocemos la desnuda y sobria pieza de Previn, que ha sonado de modo intermitente a lo largo de la película. No creo que hubiera más de diez minutos de música en esa película, que dura casi tres horas (...).*

Sidney Lumet

(...) En 1953, Eugene O'Neill dejó dispuesto en su testamento que su obra "Viaje de un largo día hacia la noche", escrita en 1941, no debía darse a conocer, a causa de su carácter autobiográfico, antes de 1978. Como quizá algunos lectores sepan, fue su tercera esposa, la exactriz Carlota Monterey, quien, haciendo caso a las numerosas peticiones del Teatro Real de



Estocolmo, autorizó su estreno tres años después de la muerte del dramaturgo: fue en 1956 cuando el público pudo conocer la que probablemente sea la obra maestra de O'Neill y en la que se puede identificar a uno de sus personajes, *Edmund Tyrone*, con el propio escritor y la que fuera su vida de familia; como éste, O'Neill era hijo de un actor frustrado (al parecer muy admirado por Booth, un actor norteamericano especializado en Shakespeare) y de una pianista educada en un convento; también como a *Edmund*, el hermano de O'Neill enseñó a éste todo lo que, según él, necesitaba saber y su influencia se proyectó sobre el futuro escritor durante mucho tiempo. El padre, James O'Neill, llegaría a hacerse popular con las representaciones teatrales de "El conde de Montecristo" -se comenta que obtenía hasta cincuenta mil dólares anuales en sus giras-, pero no tardó en darse cuenta de que eso le había hecho olvidar sus aspiraciones como actor, haciendo de él un hombre conformista, lo cual lo amargó para el resto de su vida; por otra parte, el fervor religioso de la madre y el amor que ésta sentía por la música se hacen notar en el retrato que el escritor trazó de ella en



“Viaje de un largo día hacia la noche”, si bien convertida ya en una adicta a la morfina. La adaptación cinematográfica no se hizo esperar mucho: apenas seis años después de su estreno, Sidney Lumet se encargó de ello con ayuda de los productores George Austin y Ely Landau; su entusiasmo por la obra le llevó a acreditar como guionista al propio O’Neill, lo cual no tiene nada de extraño porque se trata de una versión literal. **LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE** está dividida en tres partes -la segunda de ellas más breve que las otras-, separadas por dos fundidos en negro equivalentes a la caída del telón. A partir de la primera entrada escénica de los personajes, la obra, que describe un día en la vida de la familia *Tyrone*, discurre en un ambiente asfixiante -la casa donde la familia pasa los veranos, a la que llega el sonido de las sirenas de los barcos, sexto personaje del drama- y ahonda en la tensión de las relaciones familiares en un crescendo dramático creado con maestría que se hace insoportable hasta extremos casi físicos en la escena final, muy bien rodada por Lumet. El padre, *James* (Ralph Richardson), es un actor fracasado que mantiene un férreo control sobre su dinero y vive con el miedo de acabar en un asilo; la situación familiar y sus fantasmas personales, con la educación religiosa como fondo, han hecho de la madre, *Mary* (Katharine Hepburn), una morfínomana y una histérica que se siente vigilada en todos sus movimientos; *Jamie* (Jason Robards, Jr.) mantiene con su hermano menor, *Edmund* (Dean Stockwell) una compleja relación de amor-odio -que recuerda a la de los hermanos *Mayo* en “Más allá del horizonte”- y su vida está condicionada por la usura del padre, ante lo cual solo tiene la salida

liberadora del whisky (que el irlandés católico *Tyrone Sr.* guarda bajo llave en un armario) y de esporádicas relaciones con prostitutas (uno de los escasos momentos de ternura se halla relacionado con una de éstas: *Jamie* le cuenta a *Edmund* su visita al prostíbulo y por qué ha elegido precisamente a la puta más gruesa); por su parte, *Edmund* es un joven sensible, enfermo de tisis, a quien su padre quiere llevar, con objeto de ahorrar dinero, a un sanatorio estatal. La obsesión paterna por el dinero domina la obra: en esa casa solo se encienden las luces que él considera imprescindibles; nadie más que él tiene acceso a las botellas de whisky; del mismo modo, *Tyrone Sr.* reprocha todo a su familia, incluso las lecturas de *Edmund* -Whitman, Poe, Baudelaire, Voltaire, Rossetti, Zola, Ibsen... - , porque éstas se apartan de lo que él consideraba ideal en su juventud: Shakespeare. “*Esto no es un hogar*”, dice y repite *Mary Tyrone*, quizá también porque la realidad en la que ha vivido y vive no se parece en nada a sus sueños adolescentes, marcados por la religión y rememorados por ella en un brillante y demoledor diálogo que mantiene con la criada, *Catheleen* (Jeanne Sarr), el cual ocupa el segundo acto.

El largo viaje de los *Tyrone* del día a la noche alcanza momentos de gran densidad dramática, potenciada por una cámara que sigue a los actores o se aproxima a ellos en los momentos que Lumet considera significativos. La película es cine teatral, en el mejor sentido del término (esto es, en el mismo sentido que lo son, salvando las distancias entre unas y otras, **Enrique V** y **Ricardo III**, de Laurence Olivier, **La huella**, de Joseph L. Mankiewicz, o **Doce hombres sin piedad**, del propio Lumet): todo está aquí en función del texto, bien apoyado por los planos largos, por los excelentes decorados -tan importantes para la creación de atmósfera como el persistente sonido de las sirenas-, por las oportunas y sombrías intervenciones del piano de André Previn y por la excelente interpretación de los actores -Katharine Hepburn sobreactúa a veces-. A veces se ha dicho que **Hombres intrépidos** era la mejor adaptación cinematográfica de O’Neill. No es cierto: el film de Lumet es tan interesante como el de Ford, o tal vez mejor (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “Larga jornada hacia la noche: vida en familia”,
en sección “Última sesión”, rev. Dirigido, septiembre 2003



(...) Si como ya hemos apuntado, la hipocresía del ser humano es el “tema” que siempre aflora en prácticamente todos los films de Lumet, no resulta extraño que se sintiera tentado de llevar al cine la famosa obra de Eugene O’Neill “El largo viaje hacia la noche” (o “Viaje de un largo día hacia la noche”, dependiendo de la traducción), y no solo porque es una pieza magnífica, sino también porque la cuestión de la hipocresía, de las máscaras sociales, de las falsas apariencias, reluce aquí en todo su esplendor. Es bien conocida la anécdota que rodea a esta obra de O’Neill, escrita en 1940 y no representada en los escenarios hasta 1956, apenas tres años después de la muerte de su autor y a pesar de la prohibición expresa de este último de que la pieza no se estrenara por lo menos hasta veinticinco años después de su fallecimiento, dada la enorme cantidad de elementos autobiográficos que volcó en ella, a modo de catarsis personal. Recordemos que su trama gira, explicada muy rápidamente, en torno al turbulento dibujo de las relaciones de los miembros de la familia *Tyrone*, un padre tacaño y despreocupado, una madre adicta a la droga, un hermano mayor alcoholizado y un segundo, el menor, enfermo (como O’Neill) de tuberculosis. No le falta razón a Cándido Pérez Gallego cuando afirma que nos hallamos, *“de nuevo [ante] la familia que se destruye, los Tyrone, el padre actor retirado, la madre drogada y los hijos, amando y culpando a sus padres. Estamos en Connecticut y en el segundo acto, la comedia se desvanece y aparece la tragedia. Estamos en un*



viaje, un marino [O'Neill] escribe el más cruel viaje de su vida, una aventura sin salir de una casa, que tiene como destino la nada, el vacío y el dolor. Sartre y Strindberg son ahora los dioses, en una obra que es, en realidad, un teatro dentro del teatro, en la que dos hermanos riñen y se destruyen, uno enfermo y que ama a la madre, el otro borracho y que ama al padre. Esta obra es el testamento espiritual de O'Neill”.

En **LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE**, Lumet lleva a cabo otro virtuoso ejercicio de cine-teatro tan magnífico como los previamente ensayados en **Doce hombres sin piedad** y **Panorama desde el puente**, de tal manera que la cámara mantiene en todo momento un extraordinario equilibrio entre lo teatral (o teatralizado) y lo cinematográfico, y lo hace de tal manera que en muchas ocasiones ambos conceptos acaban siendo indisolubles. Incluso en aquellos momentos en los que, aparentemente, la película parece que quiere “airear” el original escénico, con una secuencia rodada en auténticos exteriores -el arranque del relato, con los *Tyrone* en el jardín de su finca-, la elección de los encuadres -con abundancia de planos medios y planos americanos, “cerrados”, sobre los personajes- nos recuerdan el substrato teatral del original literario y, al mismo tiempo, permite al espectador (de cine) mantener una atención, y una tensión, que el espectador (de teatro) no puede mantener de la misma manera: aquí la “cuarta pared” brilla por su ausencia.



Parejo equilibrio entre teatro y cine lo hallamos en la sutil evolución de la iluminación del film, la cual, estableciendo una elegante concordancia con el título de la obra, se va “oscureciendo” a medida que avanza la proyección, creando un paralelismo entre las tinieblas que se van apoderando del escenario donde transcurre la acción a medida que va muriendo la jornada y la “oscuridad” que va envolviendo a los personajes. No es casual que, al principio del relato, abunden las medias verdades, las frases que se cortan a medio pronunciar, las insinuaciones, el miedo a hablar de manera fuerte y clara, y que esa cortina de conveniencia, de rutina familiar, se vaya resquebrajando a medida que van aflorando los trapos sucios de los *Tyrone*. Resulta reveladora en este sentido la turbiedad de la secuencia en la que la madre, *Mary* (una superlativa Katharine Hepburn), baja la escalera completamente narcotizada y, a pesar de ello, trata de disimular aparentando normalidad haciendo titánicos (y patéticos) esfuerzos, incluso animando a su hijo menor, *Edmund* (Dean Stockwell), a beber alcohol, aun siendo consciente de que la bebida es perjudicial para la tuberculosis del joven. Es, con toda probabilidad, el momento en el cual queda mejor perfilada la naturaleza del tipo de relación familiar, falsa, impostada, frágil y aparente, que vincula a los *Tyrone*: solo un rato antes hemos oído al padre, *James* (Ralph Richardson), referirse al whisky que están bebiendo como “*un tónico*” supuestamente saludable antes de cenar, mientras que, por su parte,



el alcoholismo del hijo mayor, *Jamie* (Jason Robards), es desde el inicio de la narración algo más que notorio.

Pero, volviendo a lo apuntado líneas arriba, a medida que el drama de los *Tyrone* va llegando, lenta pero decididamente, al paroxismo, la planificación que imprime Lumet a la película se va contagiando, coherentemente, de esa turbiedad, hasta el extremo que, al igual que los personajes, también pierde por así decirlo “las buenas maneras”: resulta sintomático al respecto ese momento en que, en pleno delirio, *Mary* recorre la sala de estar, acosada por las insinuaciones respecto a su drogadicción que le hace *Edmund*, seguida por un travelling circular de 360° que la convierte, por un instante, en una especie de animal enjaulado y acorralado. Coherente con semejante planteamiento, el final de **LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE** no puede ser otro que unas desoladoras imágenes de los *Tyrone*, reunidos alrededor de una mesa, mientras la cámara parece fundir a negro a su alrededor, al compás de las últimas palabras alucinadas de la madre, como arrastrando consigo a los suyos hacia un abismo de enajenación (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Larga jornada hacia la noche: retrato de una familia ante el abismo”, en estudio “Sidney Lumet” (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2008



(...) La gestación de **LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE** nació del productor Ely Landau, entusiasta de la obra de Eugene O'Neill. Anne Edwards, una de las biógrafas de Katharine Hepburn, explicó el contacto entre Landau y la pareja Hepburn-Tracy: *“Diversos meses después de que Kate y Tracy volvieran a los Estados Unidos, Ely Landau, que ya había producido **The Iceman Cometh** de Eugene O'Neill con Jason Robards para televisión y que entonces tenía los derechos para producirla como película de modesto presupuesto, contactó con Kate para proponerle que interpretara el papel de Mary Tyrone”*. Aprovechando la presencia de Spencer Tracy, el productor le ofreció el papel de *James Tyrone*, pero el actor contestó: *“Soy un actor de cine. ¡Ella siempre hace cosas sin cobrar casi nada! Y tú vienes ofreciéndonos a cada uno veinticinco mil dólares por **LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE**. ¡Qué locura! La estuve leyendo ayer noche y es el mejor libro que he leído nunca. Te prometo una cosa: si me ofrecieras este papel por quinientos mil dólares y otro productor me ofreciera otro papel por la misma cantidad, cogería el tuyo”*. Según el libro dedicado a Katharine Hepburn, las razones que esgrime la autora para entender el rechazo del actor se explican diciendo que *“Tracy, después de la dureza del rodaje de **Vencedores o vencidos**, no se sentía demasiado bien para interpretar un papel tan difícil conociendo desde el principio que la*



película se haría por menos de cuatrocientos mil dólares y que requería de muchos sacrificios por parte de los actores y del equipo de rodaje”.

LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE se nos presenta como la obra más autobiográfica de Eugene O’Neill, una descripción pormenorizada del período donde el incipiente escritor convivió con su hermano y sus padres después de una experiencia de adolescente en tierras sudamericanas y días antes de ponerse enfermo a causa de una tuberculosis. La obra de O’Neill, pródiga en remarcar aspectos vividos por el propio autor, hace un retrato preciso, enérgico y sin concesiones de su familia: una madre posesiva, desequilibrada y drogadicta (una de las mejores caracterizaciones de una Katharine Hepburn ajada y despeinada), un padre abatido y aferrado a su época de actor shakespeariano (Ralph Richardson, actor de primer orden que suplió a Fredric March, el encargado de la versión teatral) y un hermano alcoholizado Jason Robards, jr). La única licencia que se tomó Eugene O’Neill a la hora de trasladar el conflicto familiar (un universo más hermético que el de Arthur Miller, donde el contexto social cobra una incidencia fundamental) al propio conocimiento personal, substituyó los nombres y los apellidos verdaderos por otros que hagan referencia a un cierto sentido irónico, o como en el caso de *Edmund* (Dean Stockwell, uno de los últimos niños prodigio del cine norteamericano, hoy en día olvidado en

papeles de carácter sin demasiada relevancia), el alter ego de Eugene, en memoria de su hermano muerto a los siete años.

Con este material humano, Lumet trató de establecer una narración subordinada a la prosa de O'Neill, pero haciendo uso de la técnica cinematográfica para dar entidad y relieve a los personajes, sin percibir que nos encontramos tan solo ante un recital interpretativo. A propósito de este comentario, Lumet remarcaba que *“las imágenes no significan cinco mil cabezas de ganado, una puesta de sol, un escenario y una figura inmóvil. Para mí, fotografiar un rostro humano quiere decir algo más profundo, es igual a más cine del que pueda resultar una carrera de cuadrigas. Lo que quiero conseguir en la versión cinematográfica* **DE LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE** *es extraer facetas y profundidad de la propia obra, y estos caracteres no se pueden alcanzar en ningún otro medio”*. Por tanto, Lumet y el director de fotografía Boris Kaufman crean un tratamiento visual diferente para cada personaje, a pesar de que los contrastes se establecen entre el eje principal de la pieza teatral, *Mary* (Hepburn), y el resto de miembros de la familia *Tyrone*. La intensidad y desorden que reina en la personalidad de *Mary* equivale, según Lumet y Kaufman, a la utilización de lentes más alargadas, de más profundidad de campo, mientras que a los personajes masculinos les corresponden lentes más anchas. Al margen de la constante experimentación que caracteriza la prolífica filmografía del director de **El prestamista**, en la adaptación cinematográfica de la obra de O'Neill, también se pueden descubrir otras de sus preocupaciones: la presencia de la mujer como un símbolo de fortaleza y firmeza. *Mary Tyrone* lidera la tipología de caracteres femeninos fuertes del cine de Lumet, seguido de la *Elsa Fennan* en **Llamada para un muerto**, *Diana Christensen* en **Network**, *Rochelle Isaacson* en **Daniel** y *Annie Pope* en **Un lugar en ninguna parte**, entre otras.

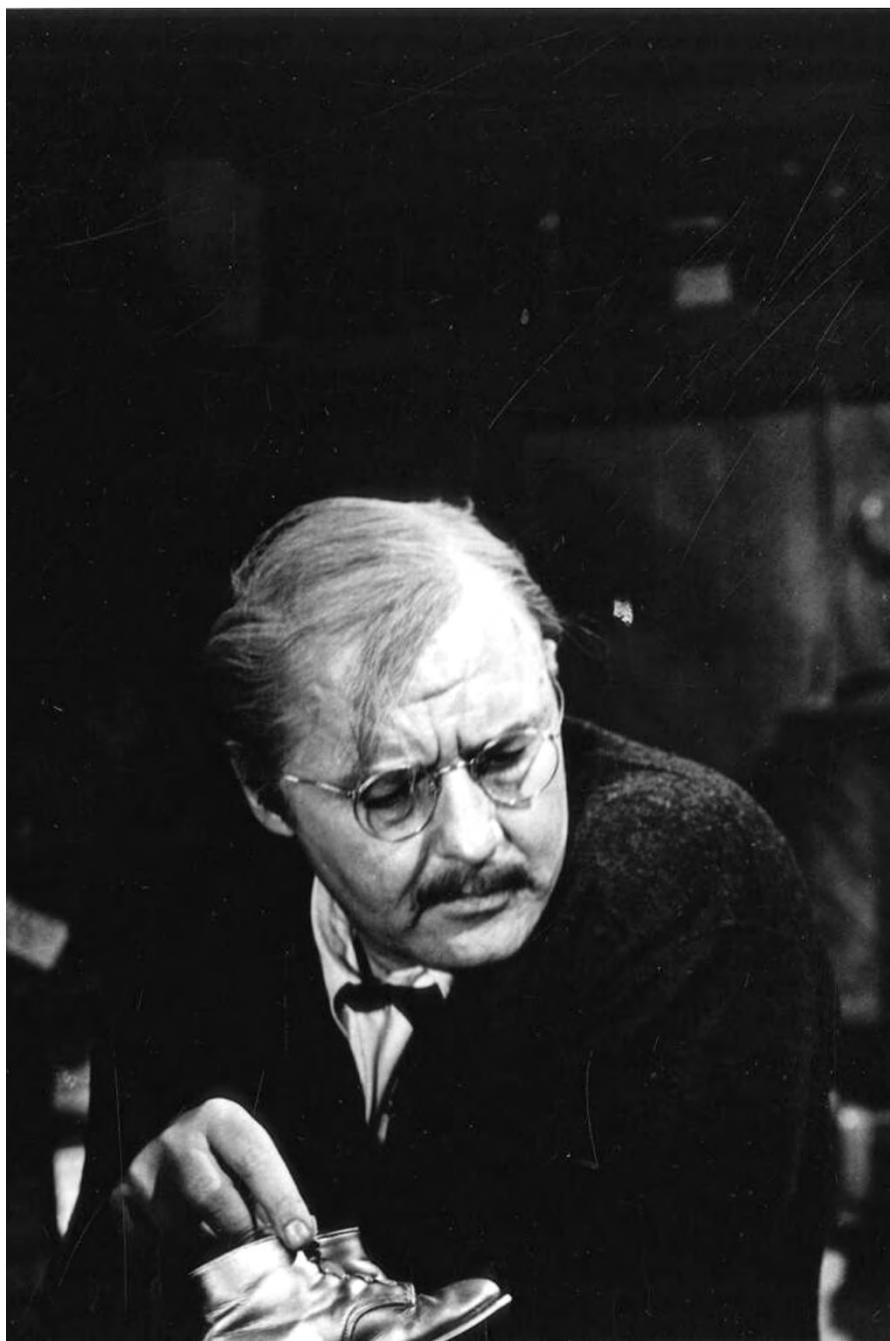
Katharine Hepburn sintetizó sus motivaciones sobre la obra de O'Neill diciendo que *“conocía nuestro infortunio y sueños...el aspecto más triste que le puede suceder a un humano, creo que es la falta de realización personal. Mucha gente vieja habla de aquello que podía haber sido sus vidas”*. En este sentido, el matrimonio *Tyrone* se siente responsabilizado de no poder transmitir un sentimiento de seguridad, de protección y de bienestar a sus hijos. A pesar de esa situación angustiosa, el joven Eugene supo salir airoso y extrajo de un conflicto generacional el embrión del que en la

actualidad se conoce como “Teatro Americano”. Podríamos concluir diciendo que O’Neill fue el creador de las bases del teatro en los Estados Unidos (las influencias de Wilde, Dumas, Kipling, etc. cohabitan en la retórica del autor neoyorquino) y por encima de todo, un compulsivo y obstinado creador de mundos propios (...).

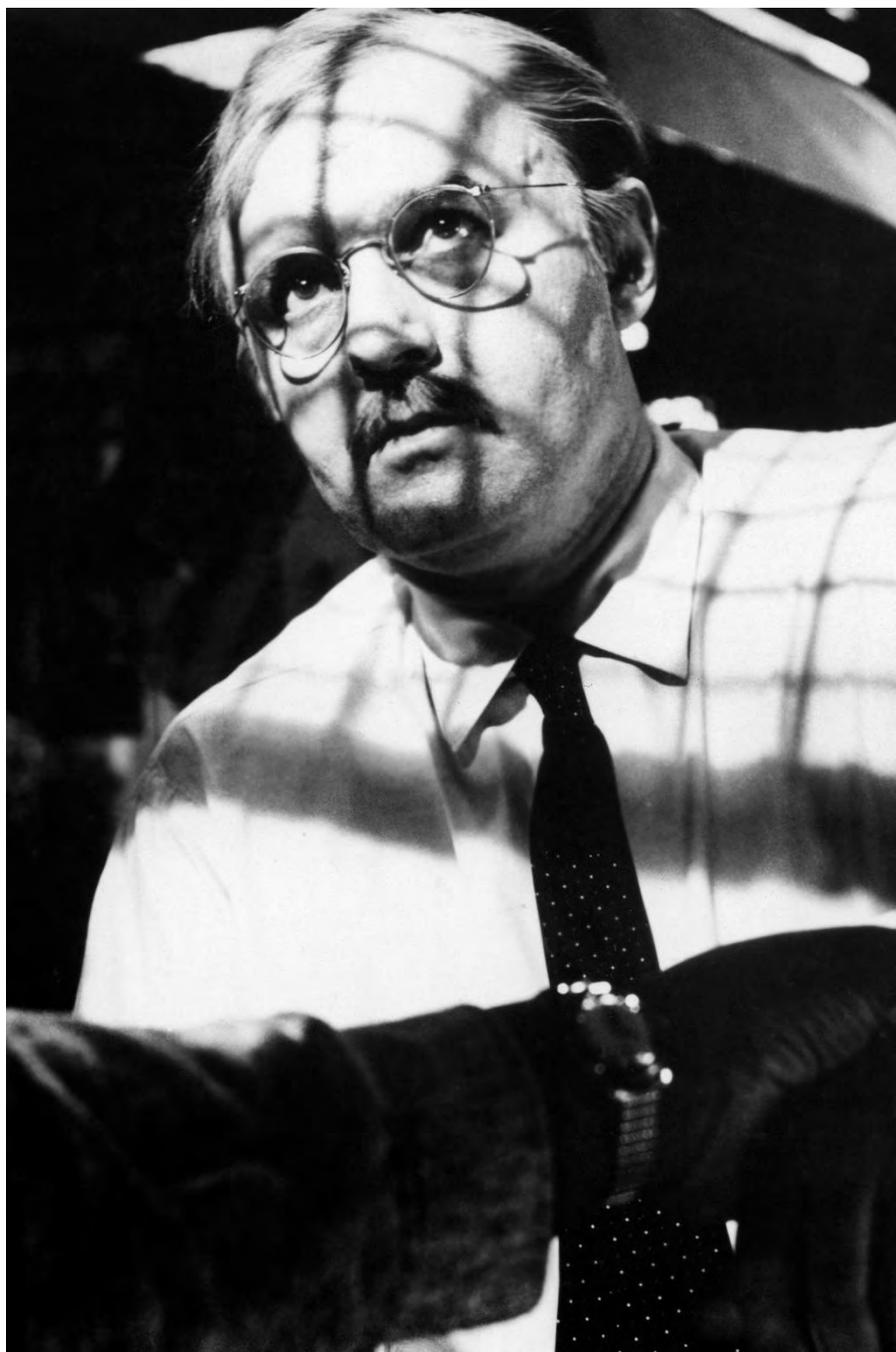
Texto (extractos):

*Christian Aguilera, **La generación de la televisión:
la conciencia liberal del cine americano,***

Editorial 2001, 2000





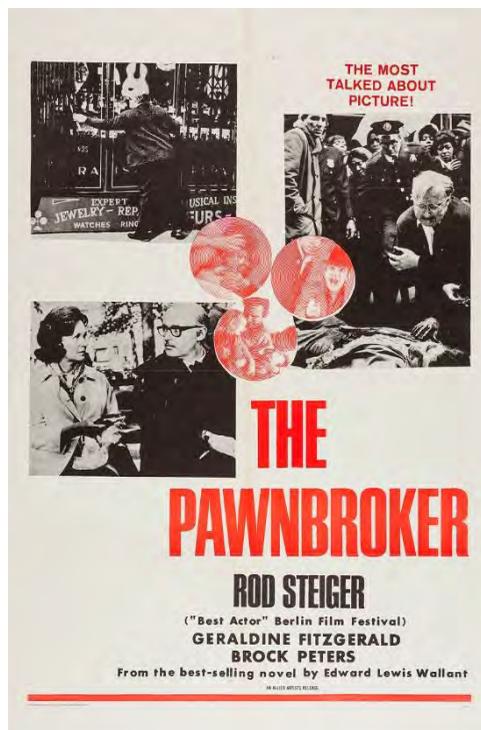


Viernes 15 **21 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL PRESTAMISTA • 1964 • EE.UU. • 116'



Título Orig.- The pawnbroker.

Director.- Sidney Lumet.

Argumento.- La novela homónima (1961) de Edward Lewis Wallant. **Guion.-** Morton S. Fine & David Friedkin.

Fotografía.- Boris Kaufman (1.85:1 - B/N). **Montaje.-** Ralph Rosenblum.

Música.- Quincy Jones.

Productor.- Philip Langer, Roger H. Lewis, Joseph Manduke y Worthington Miner.

Producción.- Landau Company – The Pawnbroker Company para Allied Artists Pictures.

Intérpretes.- Rod Steiger (*Sol Nazerman*), Geraldine Fitzgerald (*Marilyn Birchfield*), Brock Peters (*Rodríguez*), Jaime Sánchez (*Jesús Ortiz*), Thelma Oliver (*la chica de Ortiz*), Marketa Kimbrell (*Tessie*), Baruch Lumet (*Mendel*), Juano Hernández (*sr. Smith*), Linda Geiser (*Rutz Nazerman*).

Estreno.- (EE.UU.) abril 1965.
versión original con subtítulos en español

1 candidatura a los Óscars: Actor principal

Festival de Berlín. Premio al mejor actor para Rod Steiger

Festival de Berlín. Premio FIPRESCI Mención Especial para Sidney Lumet

Película nº 7 de la filmografía de Sidney Lumet (de 44 largometrajes como director)

Música de sala:

El prestamista (*The pawnbroker*, Sidney Lumet, 1964)

Banda sonora original compuesta por **Quincy Jones**



¿Cuál es el tema de **EL PRESTAMISTA**? Cómo y por qué nos creamos nuestras propias prisiones.

(...) El trabajo en la dirección artística de Dick Sylbert fue soberbio. Es una película sobre cómo uno se crea sus prisiones particulares. Empezando solo por la tienda de préstamos, diré que Dick creó una serie de jaulas: redes metálicas, barrotes, cerrojos, alarmas, todo lo que pudiera reforzar la idea de confinamiento. Las localizaciones las escogimos con la misma idea.

Los espacios supuestamente abiertos de los suburbios al inicio de la película estaban interrumpidos por vallas que delimitaban con claridad la fachada de 40 metros de cada casa. Para la escena crucial en que Rod Steiger confiesa a Geraldine Fitzgerald que se siente culpable de seguir vivo, encontramos un apartamento en el West Side de Manhattan que daba a las cocheras del ferrocarril de la Estación Central de Nueva York. A lo largo de toda la escena podías ver y oír cómo los vagones de mercancías cambiaban de vía. Este tipo de corroboración visual y sonora en el contexto de la escena no tiene precio (...). Me gusta que los efectos intensifiquen el valor dramático de una escena. Sol visita a una mujer a la que siempre ha rechazado. Es el aniversario del día en que él y su familia fueron cargados en vagones de transporte de ganado, rumbo al campo de concentración. Ella vive en un moderno complejo de apartamentos desde el que se ven, a lo lejos,



las cocheras del ferrocarril. Desde la localización se podían divisar bien. Metimos sonido de un ferrocarril saliendo de la estación, ruido de motores, de vagones cambiando de vía y golpeando unos con otros. Pasado un tiempo, cuesta diferenciar un sonido de otro. Así que, añadidos a lo largo de toda una escena y con un nivel muy bajo, apenas se distinguen. Pero están ahí. Y estoy convencido de que añaden algo a la escena (...).

(...) Me parece que es la película dirigida por mí en que resulta más claro el impacto de las imágenes yuxtapuestas. Sol Nazerman, el protagonista, atraviesa una profunda crisis que se agudiza a medida que se acerca el aniversario de la muerte de su familia en un campo de concentración. Las imágenes ordinarias de su vida cotidiana le recuerdan cada vez más sus experiencias en el campo, a pesar de los muchos esfuerzos que hace por apartarlas de su mente. Al contar su sufrimiento, nos enfrentábamos a dos problemas. Uno era cómo conseguir una respuesta a la cuestión central: ¿cómo funciona la memoria? Aún más: ¿cómo funciona la memoria cuando renegamos de ella, cuando luchamos por apartarla de nuestra conciencia? Descubrí la respuesta analizando mi propio modo de hacer cuando algo de lo que no quiero acordarme trata de abrumarme, invadiendo mis pensamientos actuales. Después de mucho elucubrar, caí en la cuenta de que ese sentimiento reprimido seguía apareciendo en ráfagas cada vez más duraderas, hasta que al final emerge poderoso y dominante, absorbiendo todo mi pensamiento consciente.

El segundo problema era cómo mostrar todo eso en términos filmicos. Sabía que, cuando esos sentimientos son estimulados por primera vez, llegan en ráfagas de tiempo muy breves. ¿Pero cómo de breves? ¿De un segundo? ¿De menos tiempo? La creencia generalizada entonces era que el cerebro no podía retener o asimilar una imagen que durara menos de tres fotogramas, o sea, un octavo de segundo. No tenía ni idea de cómo se había llegado a tal conclusión, pero Ralph Rosenblum, el montador, y yo, decidimos jugar con esa teoría. No estoy seguro de esto, pero creo que nunca se habían usado antes planos de tres fotogramas de duración. En otras películas había hecho cortes breves, de dieciséis fotogramas (dos tercios de segundo) y de ocho (un tercio de segundo). En una secuencia Nazerman dejaba su tienda una noche, y pasaba una cadena por la verja, detrás de la cual un grupo de muchachos estaban golpeando a otro. Las imágenes de cómo un pariente era acorralado por los perros vigilantes de un campo de concentración, contra la verja y su cadena, se apoderaban de él. Adopté la regla de que era posible reconocer los planos de tres fotogramas, y al primer corte del campo de concentración le concedí cuatro fotogramas (para amarrar), un sexto de segundo. Al principio tenía la intención de que el segundo corte breve fuera una imagen diferente, que durara más, quizá seis u ocho fotogramas (entre un cuarto y un tercio de segundo). Pero me pareció que era demasiado evidente, que daba un avance a los recuerdos de la memoria demasiado pronto. Así que razoné que, si volvía a usar la misma imagen, podía reducir su duración a dos fotogramas (la duodécima parte de un segundo). Aunque la gente no entendiera del todo el plano la primera vez, acabarían haciéndolo después de que se repitiera dos o tres veces. Ahora sí tenía la solución técnica para mostrar cómo los recuerdos subconscientes de Nazerman pugnan por salir a la luz. Si la siguiente imagen de un recuerdo era más compleja, me sentía con libertad para repetirla tantas veces como fuera necesario en cortes de dos fotogramas, hasta que se entendiera. Cuando la escena continuaba, podía prolongar los planos a cuatro, ocho, dieciséis fotogramas, y así en progresión aritmética, hasta que dominaran la mente del protagonista y el flashback pudiera mostrarse en su totalidad.

La técnica llegaba a su culmen en la escena climática, cuando Nazerman se sube a un vagón del metro. De modo gradual el vagón del metro se convierte en el vagón de un tren que se lleva a su familia a un campo de exterminio. La transición completa duraba un minuto. Empezando con



cortes de dos fotogramas, reemplacé poco a poco un vagón por el otro. En otras palabras, cortaba dos fotogramas del vagón de ferrocarril, que reemplazaban a dos fotogramas del vagón de metro. Luego eran cuatro, y así hasta que el vagón de metro se convirtió en el vagón de tren. Como su excitación crecía, Nazerman corría a otro vagón del metro para tratar de escapar de sus recuerdos. De un modo frenético abría la puerta para pasar de un vagón a otro, y nosotros cortábamos al fin al vagón de tren, y a partir de ahí se desarrollaba la escena de flashback en su totalidad. Ya no tenía escapatoria. Como había rodado las imágenes del metro y del tren en una panorámica de 360 grados, la escena aún era más excitante desde el punto de vista visual. Con la cámara en el centro de cada vagón, hicimos un movimiento circular completo. Así, cuando cortábamos de una escena a otra, podíamos encajar perfectamente los planos con sus correspondientes arcos de circunferencia. La película era siempre dinámica, en el pasado y en el presente. Teníamos tanta confianza en nuestra solución técnica, que marcamos los momentos de transición de metro a tren en una hoja de papel y dejamos en manos de un ayudante el trabajo puramente mecánico. Y había mucho trabajo mecánico. En aquella época empalmar dos planos significaba colocar cinta adhesiva en cada fotograma, uniendo la película saliente con la entrante. Pero cuando vimos la secuencia proyectada en la pantalla por primera vez, supimos que lo habíamos conseguido. Nunca cambiamos después de haber hecho el empalme por primera vez. Un año después del



estreno de la película, todos los anuncios de televisión parecían haberse puesto de acuerdo en recurrir a esa técnica. Lo llamaron montaje “subliminal”. Ruego disculpas a todo el mundo (...).

*(...) **EL PRESTAMISTA** tuvo la banda sonora más compleja con que he trabajado en toda mi carrera. En la escena de arranque, Sol Nazerman, un refugiado judío de origen alemán, está sentado en el jardín de una casa suburbial, tomando el sol. Su hermana le pide un préstamo para que ella y su familia puedan irse de vacaciones a Europa ese verano. Para Nazerman todo lo que se refiere a Europa es como un pozo negro. “¿Europa?”, le responde. “Por lo que alcanzo a recordar, es un sitio apestoso”. La siguiente escena le muestra conduciendo por Nueva York, rumbo a su tienda de empeños en Harlem. Esas dos escenas fueron el esqueleto de la banda sonora. Ya dije antes que el film trata de cómo y por qué nos creamos nuestras propias cárceles interiores. Al comienzo de la película, Nazerman está enclaustrado en su frialdad. Ha intentado por todos los medios no sentir ninguna emoción, y lo ha conseguido. La película explica cómo su vida en Harlem echa por tierra la pared de hielo que ha levantado a su alrededor. El concepto de la partitura era “¡Harlem triunfante!”, es decir, que la vida, el dolor y la energía de sus días allí le obligaban a sentir emociones de nuevo. Decidí que necesitaba dos temas musicales: uno que representara a Europa, y el otro a Harlem. El tema de Europa tenía que ser de naturaleza clásica, preciso pero bastante suave, que evocara algo antiguo. El tema de*

Harlem debía estar dominado, en cambio, por la percusión, con mucho platillo y un aire salvaje, por el sonido de jazz más moderno que pudiera concebirse.

Empecé a buscar compositor. Como primera elección, contacté con John Cage. Tenía entonces un disco titulado "Third Stream", de música clásica interpretada con ritmos e instrumentación de jazz. Pero no estaba interesado en componer para el cine. Luego me reuní con Gil Evans, el genial compositor y arreglista de jazz moderno, pero le costaba involucrarse en el proyecto. A continuación hablé con John Lewis, del Modern Jazz Quartet, pero noté, al mostrarle la película, que no le gustaba mucho.

Luego alguien me sugirió a Quincy Jones. Conocía algo de su trabajo en jazz por los discos de la gira de su banda en Norway. Nos citamos y fue amor a primera vista. Su inteligencia y entusiasmo despertaban inspiración. Supe que había estudiado con Nadia Boulanger en París, lo que significaba que su formación clásica era sólida. Me dio otros de sus discos, algunos editados por sellos oscuros. Nunca había hecho música para el cine, pero ese hecho aumentaba mi interés por él. Con frecuencia, por la propia naturaleza de su trabajo, los compositores desarrollan su personal repertorio de clichés musicales, sobre todo cuando han hecho demasiadas películas. Pensé que su falta de experiencia cinematográfica podía ser una ventaja. Le enseñé la película y le gustó. Empezamos a trabajar. Hablar de música es como hablar de colores: el mismo color puede significar cosas distintas para distintas personas. Pero Quincy y yo descubrimos que, literalmente, hablábamos el mismo lenguaje musical. Desarrollamos una trama musical de una precisión casi matemática. Igual que en la transición vagón de metro a vagón de tren, nos movíamos pasito a pasito del tema de Europa a la irrupción cada vez más frecuente del tema de Harlem. Mediada la película, ambos temas tenía una presencia pareja. Era una partitura magnífica, y las sesiones de grabación son las más excitantes en que he participado. Como era la primera partitura para el cine de Quincy, la banda que reunió podía rivalizar con la All-Star Jazz Band de Esquire. Dizzy Gillespie, John Faddis (un niño casi por entonces) con la trompeta, Elvin Jones de batería, Jerome Richardson como primer saxo, George Duvivier al bajo... todos iban dejándose caer por el estudio de grabación. Dizzy acababa de volver de Brasil, y para un tema musical sugirió un ritmo que ninguno de nosotros, incluido Quincy, había oído nunca antes. Tuvo que interpretarlo

con cloqueos, glugús y gorjeos hasta que los de ritmos pudieron aprenderlo. Quincy parecía disfrutar como un niño. Lo normal al acabar de grabar un tema musical es parar y volver a pasarlo confrontado con la película. Pero el nivel de inspiración de la banda cuando tocaba era tan alto que pedí a Quincy que no les interrumpiera. Haríamos la confrontación al final de la jornada. A nadie se le ocurrió exigir la obligada pausa de diez minutos una vez transcurrida una hora. Se componía y tocaba todo el rato. Cuando acabamos las cinco sesiones de tres horas, que nos ocuparon dos jornadas, confrontamos la partitura con la película. Era evidente: Quincy había hecho una contribución de primer orden a la película (...). **Sidney Lumet**

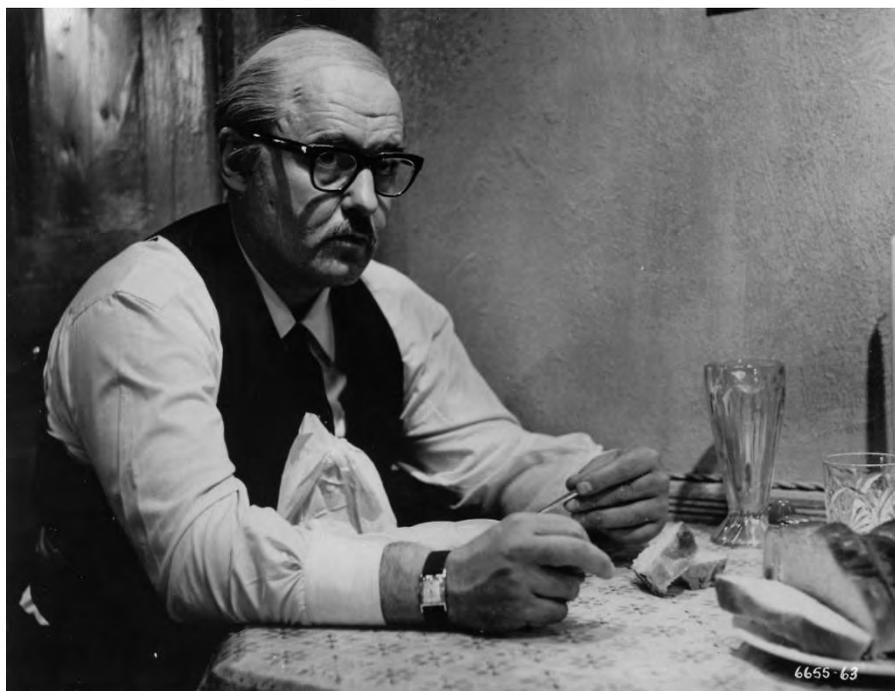
(...) Edward Lewis Vallant vivió pocos años (nació en 1926 y falleció en 1962), pero tuvo tiempo para escribir cuatro novelas que le valieron para figurar entre los mejores escritores judeoamericanos de la posguerra, con Philip Roth, Bernard Malamud, Saul Bellow y Norman Mailer (he citado por orden de preferencia). “The pawnbroker”, publicada en 1961, con la que fue finalista del National Book Award, y que yo sepa no traducida en España, es la segunda de ellas. Entre nosotros solo disponemos, al menos por ahora, de “Los inquilinos de Moonbloom”, novela editada gracias al buen hacer de Libros del Asteroide y que, a tenor de lo que se desprende de la adaptación cinematográfica de “The pawnbroker”, llevada a cabo por Sidney Lumet en su mejor momento laboral, posee puntos de contacto con ésta. Recordemos que el protagonista de “Los inquilinos de Moonbloom”, *Norman Moonbloom*, es un inadaptado que para “ganarse la vida” trabaja como administrador de unos apartamentos en Manhattan, lo cual permite al escritor, gracias a las visitas que debe efectuar *Norman* a los inquilinos, crear una brillante galería de personajes secundarios y, al mismo tiempo, entre uno y otros, componer un cuadro de la vida diaria en el Nueva York de los años cincuenta y de la dura existencia en la jungla urbana.

Pues bien, volviendo al terreno del cine, el *Sol Nazerman* (Rod Steiger) de **EL PRESTAMISTA** es un judío superviviente de los campos de exterminio nazis que conserva en su antebrazo el estigma de los números con que fue tatuado por los criminales y posee una casa de empeños en el Harlem de los primeros años sesenta; su trabajo da lugar también a un desfile de personajes secundarios, cuyas apariciones escénicas permiten trazar, en paralelo al drama personal de *Sol Nazerman*, un cuadro costumbrista que



constituye un testimonio de la dureza de la existencia en un barrio poblado por personas condenadas a la marginación, desde emigrantes tentados por la delincuencia hasta gentes de color, todas ellas, incluido *Nazerman*, víctimas de una lacerante soledad, y en el que un chulo controla el juego y la prostitución y se sirve del negocio de *Nazerman* como tapadera. Antes he dicho que el *Norman* de “Los inquilinos de Moonbloom” es un inadaptado. *Nazerman* ni siquiera se lo plantea porque no puede hacerlo, ya que solo experimenta un sentimiento de culpabilidad por el hecho de seguir estando vivo: en el campo de concentración donde estuvo internado murieron su esposa y sus hijos y fue víctima de insoportables humillaciones, incluso sexuales. Como alguien le espeta en cierto momento, no es más que “*un cadáver que se mantiene en pie*”.

El film, que mantiene vinculaciones formales con uno de los mejores trabajos de Lumet, **Panorama desde el puente** (*A view from the bridge*, 1962), parte de unas imágenes iniciales en las que se concentra la vida de *Nazerman* y su familia antes de ser detenidos por los nazis (de un modo quizá demasiado idealizado, casi de tarjeta postal) para seguir más tarde con minuciosidad la existencia del prestamista, convertido ya en poco más que un vegetal, en su sórdido entorno laboral y privado. Su estancia en el campo de exterminio no solo le despojó de sus seres queridos, sino que borró en él todo rastro de dignidad y humanidad. Veinticinco años después de aquellos hechos, *Nazerman*, quien llega a decir a su joven ayudante, *Jesús Ortiz* (Jaime Sanchez), que en la vida solo importa el dinero, es un hombre sin



atributos, una especie de robot cuyos movimientos son aceptar mecánicamente los objetos que le entregan en su tienda, dar unos pocos dólares a cambio de ellos y permitirse de vez en cuando un desahogo sexual con la esposa de un judío muerto en los campos de exterminio, todo ello sin hacer el menor caso a los dramas personales de quienes acuden a él en busca de ayuda económica, de aprendizaje o de conversación para aliviar su soledad aunque solo sea por unos momentos; su conducta con ellos llega a ser execrable, tanto en el caso de su propio ayudante, el hispano *Jesús Ortiz* (quien cree haber hallado gracias a *Nazerman* una salida laboral, aprendiendo con él un trabajo que le permita huir de una segura condena a la marginalidad) como en el de sus clientes y visitantes ocasionales (así, por ejemplo, el anciano negro *Smith/Juano Hernandez*, a quien llega a despachar con brusquedad de la tienda, o la solitaria que se acerca a él sólo para recibir la petición de que salga de su vida).

EL PRESTAMISTA cuenta el complejo proceso que sigue *Sol Nazerman* hasta la recuperación de su olvidada condición de ser humano, lo



cual solo conseguirá, paradójicamente, cuando está a punto de perder la vida durante un atraco, y a costa de la muerte de la persona que convive a diario con él en la tienda sin prestarle la menor atención, como si se tratara de un mueble más. Su reacción perforándose la palma de una mano con el pincho donde coloca los recibos de los préstamos, su abandono posterior de la tienda, sus gritos de horror (no recogidos en la banda sonora, igual que sucede con los de *Michael Corleone* en la escalera del Teatro Massima después de la muerte de su hija en **El Padrino. Parte III**/*The Godfather Part III*, Francis Ford Coppola, 1990), y su marcha del lugar de la tragedia forman, unidos a los planos que muestran a *Ortiz* malherido por la calle, un conjunto de intensidad dramática difícilmente olvidable. Han sido necesarios un estallido de violencia y una muerte (casi una inmolación) para que *Nazerman* tome conciencia de que, pese a todo, sigue siendo un ser humano. Antes de ello el prestamista se ha permitido un conato de rebeldía contra su situación personal al negarse a continuar acatando las órdenes del chulo que controla el movimiento del barrio. Pero lo hace como aventurando un primer



paso hacia la muerte, como un gesto de rechazo de la vida. Su actitud ante lo que sucede durante el atraco a la tienda vuelve a hacer de él un hombre con sentimientos, un hombre situado ante la vida, aunque para ello deba recurrir a experimentar una vez más dolor físico como espejo de un dolor moral (de ahí la necesidad de herirse cruelmente en la mano) (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “El prestamista”,
en sección “Pantalla digital”, rev. Dirigido, abril 2007

(...) Una novela de Edward Lewis Wallant se encuentra en la base de **EL PRESTAMISTA**, otra de las obras característicamente densas, amargas y en blanco y negro del Lumet de los sesenta, que además comparte con **Doce hombres sin piedad**, **Esa clase de mujer**, **Piel de serpiente** y **Larga jornada hacia la noche** a un mismo director de fotografía, el excelente Boris Kaufman, hermano de Dziga Vertov y antiguo operador de las películas del mitificado Jean Vigo, que más tarde repetiría con Lumet en **El grupo** y **Bye Bye Braverman**. Buena parte del mérito del film, un relato tan duro y nihilista cuyo visionado casi resulta doloroso, se debe a la aspereza de las contrastadas imágenes blanquinegras logradas



por Kaufman, cuya labor proporciona perfectamente y sin fisuras la iluminación requerida en cada momento de cara a lograr una determinada atmósfera y expresar determinadas ideas, emociones o sentimientos. Por ejemplo, la primera secuencia del film muestra a un joven *Sol Nazerman* (Rod Steiger) en el campo, con su mujer, sus hijos y sus padres, a punto de disfrutar de una comida al aire libre; la secuencia tiene un deliberado tono onírico, irreal, por mediación del uso del ralentí y la ausencia de sonidos naturales (solo música) en la banda sonora. La secuencia se cierra con una mirada aterrada de *Nazerman* hacia “algo” que está fuera de campo. De ahí pasamos a una secuencia en la que vemos a un envejecido *Nazerman* tomando el sol tumbado sobre una hamaca en el jardín de su casa; una luz blanquecina, iridiscente, impregna las imágenes y les dota de un aire de pereza, de bochorno estival, que cuadra perfectamente con la descripción inicial del protagonista: *Nazerman*, como iremos viendo paulatinamente, es un personaje que ya no vive la vida, sino que se deja llevar por ella sin implicarse emocionalmente en ella; frío, distante, impertérrito ante el sufrimiento ajeno, como él mismo afirma es como si ya estuviese muerto. Luego sabremos qué motiva esa apatía emocional, ese vacío anímico: durante la Segunda Guerra Mundial, la familia del judío *Nazerman* fue asesinada por los nazis, y él mismo estuvo a punto de perecer en un campo de concentración; desbordado por el dolor, ahído de horror, destrozado y marcado para siempre, *Nazerman* ya no ama, no siente, no se emociona: se



ha vaciado espiritualmente por completo. Pero sigamos con la secuencia de *Nazerman* en la hamaca. La foto casi quemada de Kaufman le confiere, como digo, un tono perezoso, que invita a la meditación, al abandono del cuerpo y la liberación de la mente; y, con ella, la liberación de los demonios del protagonista: mediante un interesante experimento con el montaje, la mente de *Nazerman* va evocando, por medio de insertos al principio muy cortos, luego cada vez mayores, su pasado, de tal manera que tanto la secuencia campestre ralentizada que abre el relato y los posteriores flashbacks en forma de insertos progresivamente más amplios establecen un preciso dibujo de lo que discurre por la mente del protagonista. Por contraste, las posteriores secuencias en la casa de préstamos donde *Nazerman* tiene instalado su negocio guardan un tono fotográfico más realista y semidocumental, que sobre todo en las escenas callejeras hacen pensar, y mucho, en el John Cassavetes de **Sombras** (*Shadows*, 1959). Dicha tonalidad resulta harto adecuada para mostrar, de manera no menos realista, la triste galería de personajes que van recalando por el establecimiento de *Nazerman* para venderle, a cambio de unos escasos y míseros dólares, algunas de sus pertenencias más queridas. De hecho las rejas de seguridad del mostrador de la tienda son una imagen gráfica del aislamiento de *Nazerman*, su forma de apartarse de los demás, de rechazarlos, de despreciarlos, y al mismo tiempo un recuerdo permanente del alambre de espino del campo de concentración donde estuvo confinado y presencié a diario muerte y sufrimiento a raudales.



Pero a pesar de su deseo de aislarse física y, sobre todo, sentimentalmente de los demás, el entorno de *Nazerman* se empeña en atraerle de nuevo hacia la vida. Tanto da, en este sentido, que los polos de atracción sean tan dispares como, por un lado, *Jesús Ortiz* (Jaime Sánchez), el empleado de *Nazerman* a un paso de la delincuencia que ve en el negocio del prestamista una posibilidad real de cambiar de vida, enmendarse y casarse con su novia negra (Thelma Oliver); por otro, *Rodríguez* (Brock Peters), el mafioso del barrio, que está interesado en conseguir, de buen grado o a la fuerza, la colaboración de *Nazerman*, para poder usar su local como tapadera de mercancía robada; y, por otro, *Marilyn Birchfield* (Geraldine Fitzgerald), una solterona que intenta escarbar, con escaso éxito, en el alma de *Nazerman*, lograr que afloren nuevos y renovados sentimientos que ayuden al prestamista a recuperar la alegría de vivir e, indirectamente, convertirle en la última oportunidad amorosa de una mujer en el otoño de su vida. Con la inestimable colaboración de un entregado Rod Steiger, cuya labor aquí resulta muy sobria y a pesar de ello tremendamente intensa, como si fuera una olla a presión a punto de explotar, Lumet logra otra de sus mejores películas de esta primera etapa de su carrera. Llama la atención que, contrariamente a lo que sería de temer en este tipo de relatos, el director no abusa de los flashbacks sobre el holocausto judío, dejando que éste ejerza, por así decirlo, una especie de “peso de fondo”. La resolución del relato, inolvidable, lleva al paroxismo todo lo planteado: *Jesús* muere, intentando



salvar la vida de *Nazerman* a pesar de haber accedido a la petición de *Rodríguez* de ayudarle a atracar el local del prestamista, y *Nazerman*, de nuevo recuperados sus perdidos sentimientos humanos, e incapaz de soportarlos, atraviesa su mano izquierda (a modo de simbólica crucifixión) con el punzón de mesa que emplea para pinchar los recibos: el dolor físico de su mano atravesada por el metal le resulta preferible a la tortura renovada de su alma (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “El prestamista: el infierno de la memoria”, en estudio “Sidney Lumet” (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2008

(...) Lumet emprendió el camino de la producción independiente (la productora de Ely Landau con el respaldo de la Allied Artists) con **EL PRESTAMISTA**, un viejo proyecto de su colega Franklin J. Schaffner y de Arthur Hiller. Lumet pudo trabajar con un actor de carácter como protagonista casi absoluto del film, Rod Steiger, quien fue conocido internacionalmente a partir de su interpretación en **En el calor de la noche** (1967, Norman Jewison). Richard Sylbert encargado de la dirección artística de **EL PRESTAMISTA**, hacía unos comentarios que marca una serie de pautas para abordar la dinámica de las compañías independientes de



los Estados Unidos de los años sesenta: *“En aquellos días, Nueva York era nuestra propia forma de neorrealismo. Esto quiere decir en la tradición de las calles que salían en las películas italianas. En otras palabras, lo que nosotros deseábamos era un realismo poético que no se hacía en Hollywood. Construimos una realidad propia, y por tanto, veíamos la realidad de esta gente a través de los films que construíamos en esas calles”*. Rodada en Fort Dix, Nueva Jersey, por espacio de seis semanas, la película sitúa la acción en el barrio neoyorquino de Harlem donde vive *Sol Nazerman* (Rod Steiger), un judío de mediana edad que vive miserablemente como prestamista. El film se centra en el estudio psicológico de *Nazerman*, prisionero de los recuerdos trágicos que padeció durante la Segunda Guerra Mundial. Al margen de esta profundización en la mente de *Nazerman* mediante la representación de las pesadillas que no puede borrar de la memoria, **EL PRESTAMISTA** plasma a la perfección la sordidez que ofrece el barrio de Harlem, con una excelente fotografía en blanco y negro de Boris Kaufman, apoyada por las notas jazzísticas de Quincy Jones, primera de las cinco colaboraciones con Lumet. Kaufman fue una figura clave en la trayectoria cinematográfica del realizador

judío, de quien manifestó que “*era un gran artista y trabajó con Jean Vigo en **Cero en conducta** y **La Atalante**. En el cine hay dos lenguajes, porque después de todo hablamos de un nuevo mundo, de una disciplina artística: el lenguaje de la luz y el lenguaje de la escala. Pensemos lo que resulta más perjudicial a nivel de televisión. No es lo mismo explicar una historia en una pantalla de 12 metros. En esto me ayudó muchísimo Boris. A parte de esto, era un maestro en lo que se denomina ‘interpretación dramática del elemento lumínico’. Todos los cámaras pueden obtener una perfección técnica, pero esto no basta. Boris era un hombre de un gran talento, con un cerebro muy claro y corazón también muy grande. Solíamos trabajar codo a codo antes de hacer la película. Tenía una gran capacidad para extraer de una escena su contenido dramático y traducirlo en términos de luz. Al igual que sucedió con muchos grandes cámaras de blanco y negro en el momento en que comenzó el color tuvieron grandes dificultades. Gabriel Figueroa, el gran cámara mexicano, tuvo problemas similares con el color. Aunque trabajó con el color de una forma extraordinaria, Boris no estuvo contento con el color que reprodujo. Siempre se quedó en el blanco y negro. Tanto para él como para mí, durante una larga temporada, el color no era real. Lo único real era el blanco y negro”.*

A medida que avanza el film se produce una progresiva dilación de los sueños que padece *Nazerman*, para evidenciar su estado opresivo. Lumet recorre al resto de los personajes que circulan por la tienda de préstamos para equilibrar la situación anímica del ex presidiario judío. La tipología de personajes que desfila por la tienda de *Nazerman* remite a la marginalidad, a la falta de comunicación, a la desesperación, como la prostituta negra que intenta vender su cuerpo a cambio de cuatro céntimos (por imposición de la censura fue eliminada en su tardío estreno en nuestro país). Tan solo se vislumbra una leve esperanza en el personaje del chicano *Jesús Ortiz*, aprendiz de prestamista que contrasta con el pesimismo que invade la casi totalidad de la película. Propiciado por un proceso creativo bastante alejado de los parámetros de Hollywood, en **EL PRESTAMISTA** convergen una serie de características que la pueden consolidar, con el devenir de los años, en una obra maestra absoluta (...)

Texto (extractos):

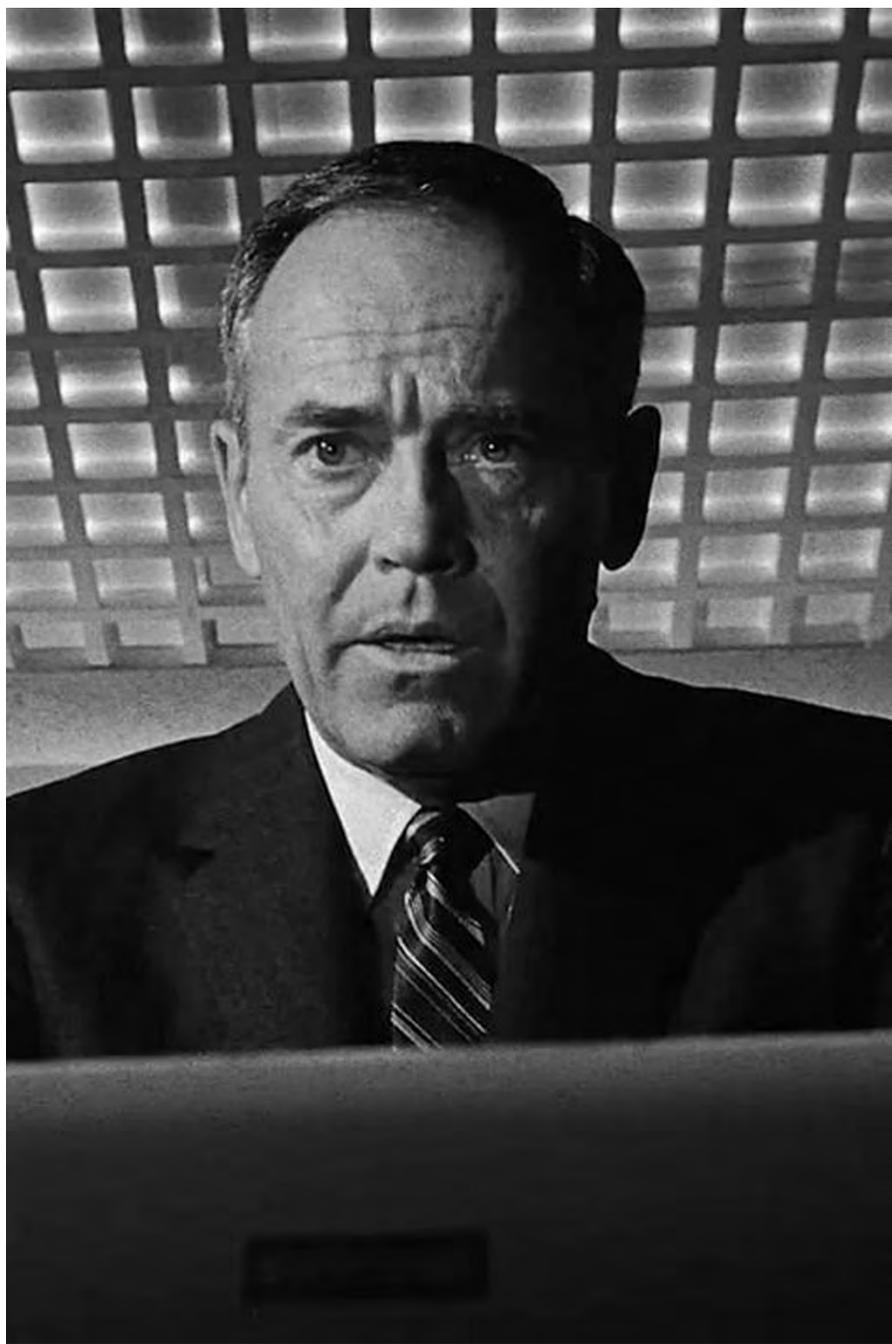
*Christian Aguilera, **La generación de la televisión:
la conciencia liberal del cine americano,***

Editorial 2001, 2000





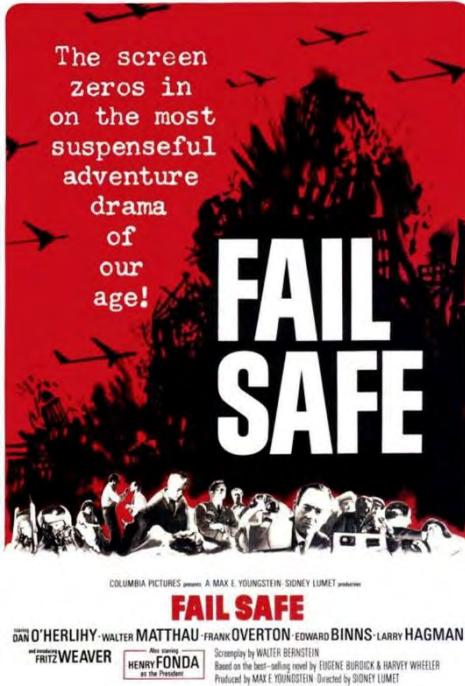




Martes 19 **21 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

PUNTO LÍMITE • 1964 • EE.UU. • 112'



Título **Orig.-** Fail-safe.
Director.- Sidney Lumet.
Argumento.- La novela homónima (1962) de Eugene Burdick & Harvey Wheeler.
Guion.- Walter Bernstein & Peter George. **Fotografía.-** Gerald Hirschfeld (1.85:1 - B/N).
Montaje.- Ralph Rosenblum.
Productor.- Max E. Youngstein & Charles Maguire.
Producción.- Columbia.
Intérpretes.- Henry Fonda (*El Presidente*), Dan O'Herlihy (*general Black*), Walter Matthau (*dr. Groeteschele*), Frank Overton (*general Bogan*), Edward Binns (*coronel Binns*), Fritz Weaver (*coronel Cascio*), Larry Hagman (*Buck*), William Hansen (*secretario Swenson*), Russell Hardie (*general Stark*), Russell Collins (*Knapp*), Nancy Berg (*Ilsa Wolfe*), Dom DeLuise (*sargento*

Collins), Dana Elcar (*Foster*), Hildy Park (*Betty Black*), Janet Ward (*sra. Grady*).
Estreno.- (EE.UU.) octubre 1964 / (España) marzo 1971.

versión original con subtítulos en español

Película nº 8 de la filmografía de Sidney Lumet (de 44 largometrajes como director)

Música de sala:

Oppenheimer (*Oppenheimer*, Christopher Nolan, 2023)
Banda sonora original compuesta por **Ludwig Göransson**



*¿Cuál es el tema de **PUNTO LÍMITE**? Las máquinas nos están ganando.* Sidney Lumet

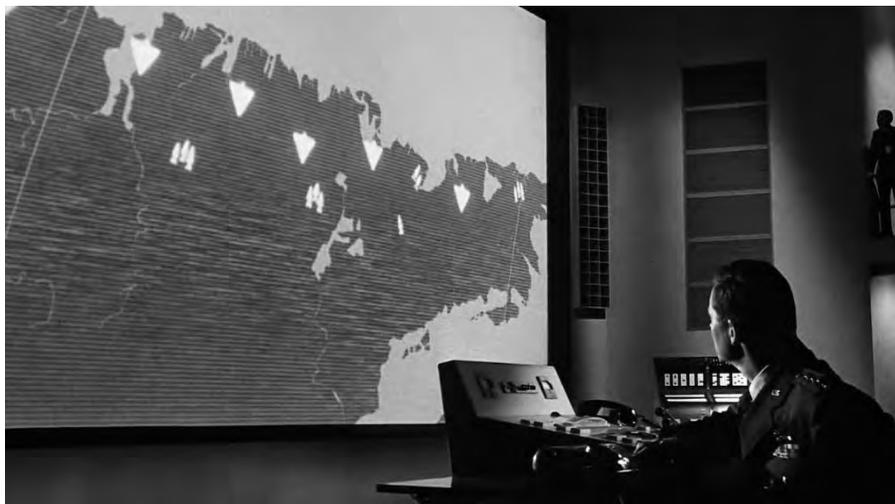
(...) Cuando los detractores de Kubrick le reprobaban una falta de sentido del humor a la hora de abordar sus films, se olvidan (conscientemente) de nombrar **¿Teléfono Rojo?, volamos hacia Moscú** (amén de algunos aspectos de **Lolita** y **Eyes Wide Shut**), casi la única película de habla inglesa que abordó, con fuertes dosis de ironía y sátira, el peligro de un posible ataque nuclear después de la Segunda Guerra Mundial. Pese a que la materia prima era la novela de Peter George, “Alerta Roja”, en la que se inspiró el film, aporta unos indicios suficientemente reveladores, ya que se encuentra desprovista del tratamiento que le dio el realizador de **Barry Lyndon** y el guionista Terry Southern.

Lumet, como tantos otros cineastas - Ray Milland en **Pánico infinito** (1962), Stanley Kramer en **La hora final** (1959), James B. Harris en **Estado de alarma** (1965), etc.-, concibió esta temática con un prisma más moralizador y ceremonioso en **PUNTO LÍMITE**, demostrando una vez más, que en su cine no existe ni un rastro de ironía ni una dosis de sentido del humor. Por consiguiente, **PUNTO LÍMITE** supone el reverso de **¿Teléfono Rojo?...**, pero no tan solo



aspira a ser una sucesión de elementos previsibles, y desprovisto de interés -el fallo técnico que da lugar a un inminente peligro nuclear al verse afectadas las ciudades de Moscú y Nueva York-, sino que se aproxima al tipo de película de tesis profundamente analítica.

Después de una precisa introducción de los personajes que componen el Alto Comando Militar del Pentágono -desde el humanista *general Black* (Dan O'Herlihy) hasta el político científico *Groeteschele* (Walter Matthau), un hombre que disfruta ironizando en torno un hipotético estado postnuclear (según explica a una serie de representantes de la clase alta, los únicos que pueden sobrevivir al efecto radiactivo son los administradores y los convictos más peligrosos)- y los miembros del Ejército del Aire -ubicado en la base de Anchorage, en Alaska-, aparece la figura hierática y reflexiva del presidente de los Estados Unidos (Henry Fonda, un especialista en interpretaciones que tienen relación con la clase dirigente de su país), como baza final para parar el bombardeo atómico que tiene como objetivo la capital soviética, producto de una negligencia técnica en los dispositivos de detección por radar, de cuerpos extraños susceptibles de neutralizar.



Lumet justifica el error desde el punto de vista del proceso de despersonalización que sufre el individuo, la eliminación del “factor personal” -como proclama el *coronel Frady* (Edward Binns), refiriéndose a los jóvenes integrantes del escuadrón de bombarderos de la base de Anchorage que se encuentra sometido a una reducción de su capacidad de decisión. Finalmente, el *Presidente* y la *mujer del piloto* bombardero, interferirán ante las dimensiones que toma la negligencia técnica. Las razones que esgrime el Pentágono no serán escuchadas por el piloto norteamericano, quien sigue las instrucciones preestablecidas: hacer cumplir su objetivo. Simultáneamente, como garantía de un acto de buena predisposición respecto a la cúpula dirigente soviética, el *Presidente* ordena un dispositivo que, en caso de producirse el bombardeo de Moscú, se destruirá la ciudad de Nueva York por los efectos nucleares. Posiblemente, esta composición, llena de nobleza, del *Presidente*, obedezca al modelo de John Kennedy que tuvieron en cuenta los escritores Eugene Burdick y Harvey Wheeler. Una pobre justificación que se contrapone con el resto de un film que se cierra con un *looping zoom*² sobre diversos lugares de la ciudad

² Aproximaciones de cámara repentinas. Hasta nueve movimientos de este tipo ejecuta Lumet, con la colaboración del operador Gerald Hirschfeld. Recurso filmico muy empleado a



neoyorquina, recurso cinematográfico innovador para su tiempo, pero que hoy en día se ha convertido en una práctica bastante corriente. La blancura (¿radiactiva?) que precede a los títulos de crédito (**Creadores de sombras**, de Roland Joffé, encontraba en este golpe de efecto la conclusión ajustada al film) y las imágenes de una corrida de toros soñadas por el *general Black*, que abren el film, nos acercan a creer que **PUNTO LÍMITE** resulta un ejercicio lleno de ambigüedades expresivas o visuales (los primerísimos planos del rostro del *Presidente*, el surrealismo de las imágenes de los toros, la concepción de la Sala de Juntas del Pentágono, los mencionados movimientos de zoom, etc.), pero de unos planteamientos humanistas perfectamente encuadrados en la mentalidad de un cineasta como Sidney Lumet (...).

Texto (extractos):
*Christian Aguilera, La generación de la televisión:
la conciencia liberal del cine americano,*
Editorial 2001, 2000

lo largo de la década de los sesenta, como en el caso de **Los temerarios del aire** (John Frankenheimer, 1969).



(...) En torno a **PUNTO LÍMITE** pende una cuestión muy engorrosa, relacionada con su notable parecido con la famosa película de Stanley Kubrick **¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú**. El paso del tiempo ha perjudicado a **PUNTO LÍMITE** en beneficio de la obra de Kubrick, mucho más famosa a nivel popular y ayudada, en gran medida, por la acidez de su contenido satírico, ausente por completo en el título firmado por Lumet, cuya sobriedad expositiva y aridez melodramática lo hace más incómodo de digerir. Pero prefiero no lanzarme a un ejercicio comparativo y centrarme en **PUNTO LÍMITE**, para mi gusto otro de los grandes trabajos del Lumet de los sesenta. No obstante, sí apuntaré al menos una diferencia fundamental entre los films de Kubrick y Lumet, más allá de su discrepancia de tono, y que a mi entender es lo que dota a **PUNTO LÍMITE** de buena parte de su personalidad. Me refiero a lo siguiente: mientras que en **¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú** la decisión de atacar la capital rusa se debe a la orden airada e irresponsable de un enloquecido general del ejército norteamericano, en la película de Lumet el ataque se produce, pura y simplemente, como consecuencia de un fallo mecánico: un cortocircuito es suficiente para que el escuadrón que comanda el general de brigada *Warren A. Black* (Dan O'Herlihy) reciba por error la orden de arrojar una bomba atómica sobre Moscú.



La situación, si cabe, es más paradójica todavía: una sencilla bajada de tensión en el fluido eléctrico desencadena un ataque aéreo sobre el territorio de la antigua Unión Soviética; los esfuerzos del alto mando norteamericano, que se ve obligado a intentar derribar sus propios aviones, primero solos y luego con la ayuda de la fuerza aérea soviética, resultan de este modo más terribles, pues en ningún momento ha existido la intención de atacar; la paradoja se extiende al hecho de que los norteamericanos deben convencer a sus más acérrimos enemigos de que ese ataque no es intencionado, pues de lo contrario los rusos replicarán con sus armas atómicas, desatando una guerra nuclear.

La fuerza que tiene **PUNTO LÍMITE** no reside únicamente en este planteamiento, ya de por sí angustioso, sino sobre todo en la elevada intensidad melodramática con que Lumet carga el relato antes de que se desencadene ese lamentable desastre, por medio de la acerada descripción de los principales partícipes del drama; en particular, la relación que se establece entre dos de los oficiales del centro de control militar estadounidense, el *general Bogan* (Frank Overton) y el *coronel Cascio* (Fritz Weaver). Al principio del film,



Bogan pasa a recoger a *Cascio* con su coche oficial en la dirección que le han proporcionado; esta última resulta ser la miserable vivienda que *Cascio* comparte con sus alcoholizados padres (en una secuencia, por cierto, de acerada crueldad y sensible resolución); el resentimiento que *Cascio* acumula como consecuencia de su penosa situación familiar provoca que, en un momento de la crisis, estalle emocionalmente, golpeando a *Bogan* e intentando hacerse con el mando para acabar de una vez por todas con los soviéticos. Pero si la actitud de *Cascio*, aunque reprochable, es comprensible, no lo es la de *Groeteschele* (un formidable Walter Matthau), miembro del consejo de asesores del presidente de los Estados Unidos (Henry Fonda), cuya frialdad y determinación a la hora de enfrentarse a los rusos, y en particular su insistencia en aprovechar el accidente para lanzar sucesivos ataques contra sus enemigos y borrarlos de una vez de la faz de la tierra, únicamente pueden calificarse como de fascistas.

Pero, más allá de las connotaciones políticas de estos personajes, la convicción que el dibujo de los mismos imprime a **PUNTO LÍMITE** se debe a que, por encima de cualquier otra consideración, todos ellos son seres humanos, para lo bueno y lo malo: del mismo modo que *Cascio* reacciona de forma visceral por motivos personales, y *Groeteschele* lo hace impulsado por un feroz arribismo



(algo que queda muy claro en su presentación en la secuencia del cóctel), el resto de personajes hace frente a la crisis en función de su idiosincrasia particular: el *general Black*, con el escepticismo demostrado, nada más empezar el film, en la secuencia en el dormitorio junto a su esposa, despertándose de una pesadilla cargada de valor premonitorio; *el Presidente de la nación*, con el temple de alguien que sabe a ciencia cierta que una palabra mal dicha puede provocar una guerra atómica; *Buck* (Larry Hagman), el joven traductor de ruso, con la responsabilidad del hombre de la calle al cual se le coloca en medio de un conflicto internacional. Todo ello está contado por Lumet a través de imágenes sobrias, aceradas, con un contrastado blanco y negro que contribuye al espesor que transmiten unos encuadres rodados con gran profundidad de campo, donde por añadidura no faltan numerosas pinceladas que rompen la aparente rigidez de la planificación: *Bogan* obliga a los hombres del centro de control norteamericano a que guarden silencio porque ceden al impulso de vitorear a sus aviones cuando logran derribar cazas soviéticos, insensibles ante la gravedad de la situación; *Bogan* conversa por teléfono con un general ruso, mientras hojea un expediente sobre este último que incluye una fotografía suya y otra con su familia: de repente, el enemigo deja de ser una abstracción y

pasa a tener un rostro, se convierte en un ser humano que vive, que ama, y que como a *Bogan* le gusta pasear por Londres; el pitido que brota de los teléfonos rusos certifica, siniestramente, la destrucción de Moscú, en una nueva y palpable demostración del talento de Lumet para utilizar dramáticamente el sonido. El clímax es inolvidable: el presidente resuelve radicalmente la crisis arrojando una bomba atómica sobre Nueva York a fin de demostrar su buena fe a los soviéticos y evitar así un conflicto masivo. Si a lo largo del relato han abundado los insertos de imágenes de documental, la destrucción de la ciudad se resuelve en base a un espléndido montaje de planos cortos congelados, paralizando el tiempo y el espacio, que hace pensar en Chris Marker (...).

Texto (extractos):

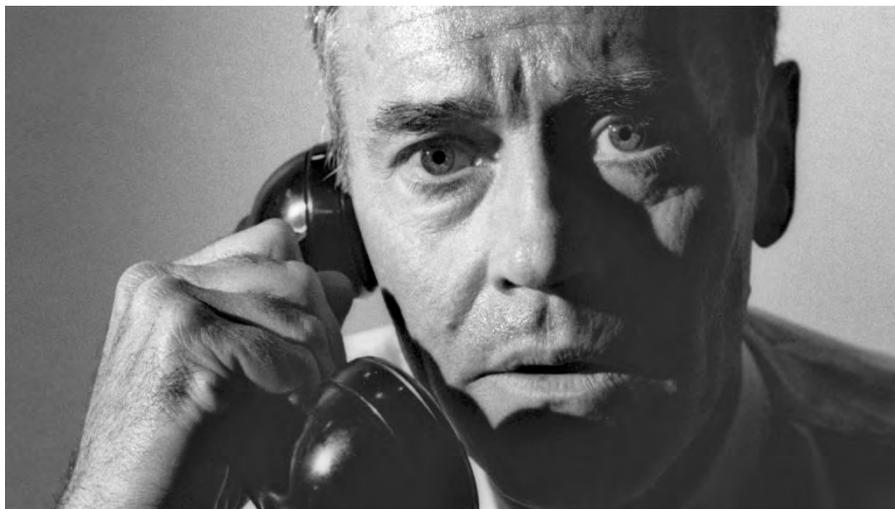
Tomás Fernández Valentí, “Punto límite: el rostro del enemigo”, en estudio “Sidney Lumet” (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2008

(...) La Guerra Fría alcanzó su punto más caliente a mediados de octubre de 1962, durante la Crisis de los Misiles. Hagamos un poco de memoria: tras descubrir varias instalaciones de misiles en Cuba, a solo 200 kilómetros de los EE.UU, la administración Kennedy dispuso el bloqueo naval de la isla y estudió seriamente la posibilidad de una invasión; la Unión Soviética no se anduvo con rodeos: cualquier acción contra Cuba sería considerada una agresión contra la URSS, y durante unos pocos días el mundo pareció abocado a un conflicto bélico que, en vista del potencial destructor desarrollado por las armas nucleares, habría alcanzado dimensiones apocalípticas. El miedo, no el sentido común, evitó el desastre. El recuerdo de Hiroshima y Nagasaki, todavía fresco, y los informes sobre las consecuencias de una contienda de esta envergadura apaciguaron los ánimos, si bien no introdujeron la debida sensatez. La escalada armamentística continuó imparable; los Estados Unidos pasaron de tener unas 5.000 cabezas nucleares en 1959 a disponer de 30.000 en 1967. Esta crisis inspiró diversas ficciones que utilizaron la catástrofe a modo de advertencia; el título más popular fue sin duda **¿Teléfono rojo? Volamos**



hacia Moscú (*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) de Stanley Kubrick; el más demoledor, el mediometraje **The War Games** (1965) de Peter Watkins. Entre uno y otro colocaríamos esta extraordinaria película de Sidney Lumet.

Como el lector sabrá, **PUNTO LÍMITE** y el film de Kubrick tienen un punto de partida similar, una misma fauna humana -políticos, militares, asesores-, unos mismos escenarios -despachos, salas de control, cabinas de aviones- y me atrevería a decir que también cierto sarcasmo, rotundo en **¿Teléfono Rojo?**, muy tenue en **PUNTO LÍMITE**, pero no desdeñable, presente ya en el título original: *Fail-Safe* podría traducirse como “A prueba de fallos”. Si Lumet hubiera potenciado ciertos detalles de la trama, se habría llevado el film al terreno de la sátira sin dificultad. No obstante, al realizador no le interesaba esta deriva del relato, sino los aspectos políticos y humanos de la propuesta y, en consecuencia, optó por una planificación muy cerrada en torno a los personajes, de modo que el individuo y las relaciones entre individuos absorbieran toda nuestra atención. La



espectacularización queda proscrita; en su película, ningún cowboy cabalgará ninguna bomba atómica.

En **PUNTO LÍMITE**, el desencadenante del Armagedón es una nimiedad: un simple fallo mecánico envía una orden errónea a un escuadrón de bombarderos estadounidense: deben poner rumbo a Moscú y borrar la ciudad del mapa. Los gobiernos estadounidense y ruso se unen para abortar el ataque, pero todos sus esfuerzos serán inútiles por culpa de la impenetrabilidad de los protocolos de seguridad y, sobre todo, la indiferencia de una tecnología omnipotente y omnipresente. Una vez puesta en marcha, no hay forma de detener tal maquinaria. En un giro imprevisto de los acontecimientos, el *Presidente de los Estados Unidos* (Henry Fonda) ofrece a su homólogo ruso la posibilidad de bombardear Nueva York para así resarcirse de la pérdida de Moscú; un *quid pro quo* con una retranca tan sangrante como sobrecogedora que debió de poner el vello de punta a los espectadores de la época. “*No se me ocurre otra salida, señor primer ministro*”, musita el Presidente. El líder soviético acepta.

Respecto al cine que fabuló con la amenaza atómica en la década anterior, **PUNTO LÍMITE** y otras producciones coetáneas prescinden de vistosas alegorías. Nada de monstruos antediluvianos redivivos, tarántulas crecientes u hombres menguantes; basta la



exposición rigurosa de unos hechos verosímiles para extender el terror en la platea: en la actualidad, un conflicto a gran escala traería consigo la práctica aniquilación de la vida sobre la Tierra. “*Estamos en condiciones de destruir el mundo varias veces*”, comenta el *general Black* (Dan O’Herlihy) en este film. (Una idea visualizada de manera tajante en el plano final de una alegoría posterior: **El planeta de los simios**, *Planet of the Apes*, 1968). Esta situación extrema tiene el oportuno correlato estético en un blanco y negro muy contrastado, de líneas afiladas. En el búnker de la Casa Blanca desde donde el Presidente gestiona la crisis dominan las luces cenitales y gélidas; en otros ámbitos abundan las sombras, que crean una atmósfera desapacible; por momentos, irrespirable. La desnudez y frialdad de los principales decorados aumentan esta sensación de desamparo. En consonancia con la austeridad que domina el conjunto, Lumet resuelve

el holocausto de Nueva York a través de un montaje de planos breves, inevitablemente fugaces, y un silencio repentino, escalofriante.³ (...)

Texto (extractos):

José Abad, “Punto límite”,

en dossier “El cine de catástrofes”, rev. Dirigido, enero 2021

(...) Cineasta comprometido y verdadero emblema de la mítica e inigualable “Generación de la televisión”, cuando Sidney Lumet se responsabilizó de la dirección de **PUNTO LÍMITE** ya habían transcurrido siete años desde su deslumbrante debut en el terreno del largometraje con **Doce hombres sin piedad**. El inconformismo y la inquietud que le acompañó a lo largo de toda su obra se manifestaron idóneos para acometer la realización de esta extraordinaria adaptación de la novela de Eugene Burdick y Harvey Wheeler, “Fail-Safe. Límite de seguridad”, toda una obra maestra de la política-ficción. Walter Bernstein, que ya había colaborado previamente con Lumet en su etapa televisiva y como guionista de **Esa clase de mujer** (1959), se encargó de la traslación a la gran pantalla de una novela compleja y delicada. El resultado demostró las virtudes como guionista de Bernstein, consiguiendo captar la esencia del original literario, llevándolo hacia un terreno de verdadero horror, que provocó el malestar del público de la época, muy sensibilizado todavía por el impacto de la crisis de los misiles cubanos. Lumet dotó el film de un tono marcadamente realista, nada artificial, en el que se explora la debilidad humana desde diversos puntos de vista, ya sea en su latente imperfeccionismo -individual y colectivo-, como en el desorden emocional cuando pueden generar verdaderos estragos. Precisamente la veracidad que desprende **PUNTO LÍMITE** es lo que, por un lado, la hace tremendamente interesante, pero por otro lado provoca la

³ **PUNTO LÍMITE** fue objeto de un remake televisivo: **Sin retorno** (*Fail-Safe*, 2000), producido por George Clooney y dirigido por Stephen Frears, que se emitió originalmente en directo y en blanco y negro, tal como se hacía en los espacios dramáticos en donde Sidney Lumet empezó su carrera como realizador.



incomodidad del espectador ya que los errores que detalla se ven perfectamente posibles, concluyendo con un mensaje demoledor acerca de lo fácil que puede resultar el hecho de desencadenar una guerra nuclear.

1964 fue el año más importante para esa especie de subgénero acerca del pánico nuclear. No en vano, desde la Columbia produjeron el film de Lumet y **¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú** (*Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*), de Stanley Kubrick. Lumet y su equipo salieron perdiendo en beneficio de Kubrick, que consiguió que su película se estrenara a principios de año, y cuando lo hizo **PUNTO LÍMITE**, a pesar de sus excelentes críticas, no terminó de funcionar en taquilla. Sin embargo, estamos ante dos películas monumentales, ejercicios de un cine político de ficción que jamás ha vuelto a alcanzar su meticulosidad ni su portentoso análisis social y político. **PUNTO LÍMITE** alerta acerca de los peligros que puede generar cualquier error, humano o tecnológico, y lo hace a través de un estudio psicológico que absorbe las consciencias con sus claustrofóbicos escenarios y esos increíbles primeros planos que remarcan la angustia de sus personajes. Lumet hace gala de su legendaria habilidad como director de actores, sacando lo mejor de todos ellos, entre quienes se encuentra un estupendo

Walter Matthau, interpretando al grotesco *doctor Groteschele*, personaje que en la novela vive una historia con muchas correspondencias respecto a los inicios del futuro secretario de Estado Henry Kissinger. Matthau borda su personaje, poco antes de dar el paso definitivo a la comedia con **En bandeja de plata** (*The fortune cookie*, Billy Wilder, 1966), por la que ganaría el Óscar. El de **PUNTO LÍMITE** quizá sea el personaje más complejo y mejor representado de su carrera que, además, funciona perfectamente como contraste para los personajes del *general Black* que interpretan Dan O'Herlihy, y el *presidente de los EE.UU.*, que borda Henry Fonda con su habitual sobriedad; esa fue la segunda de las tres veces en las que el mítico actor interpretó a un presidente estadounidense, tras **El joven Lincoln** (*Young Lincoln*, John Ford, 1939) y precediendo a **Meteoro** (*Meteor*, Ronald Neame, 1979).

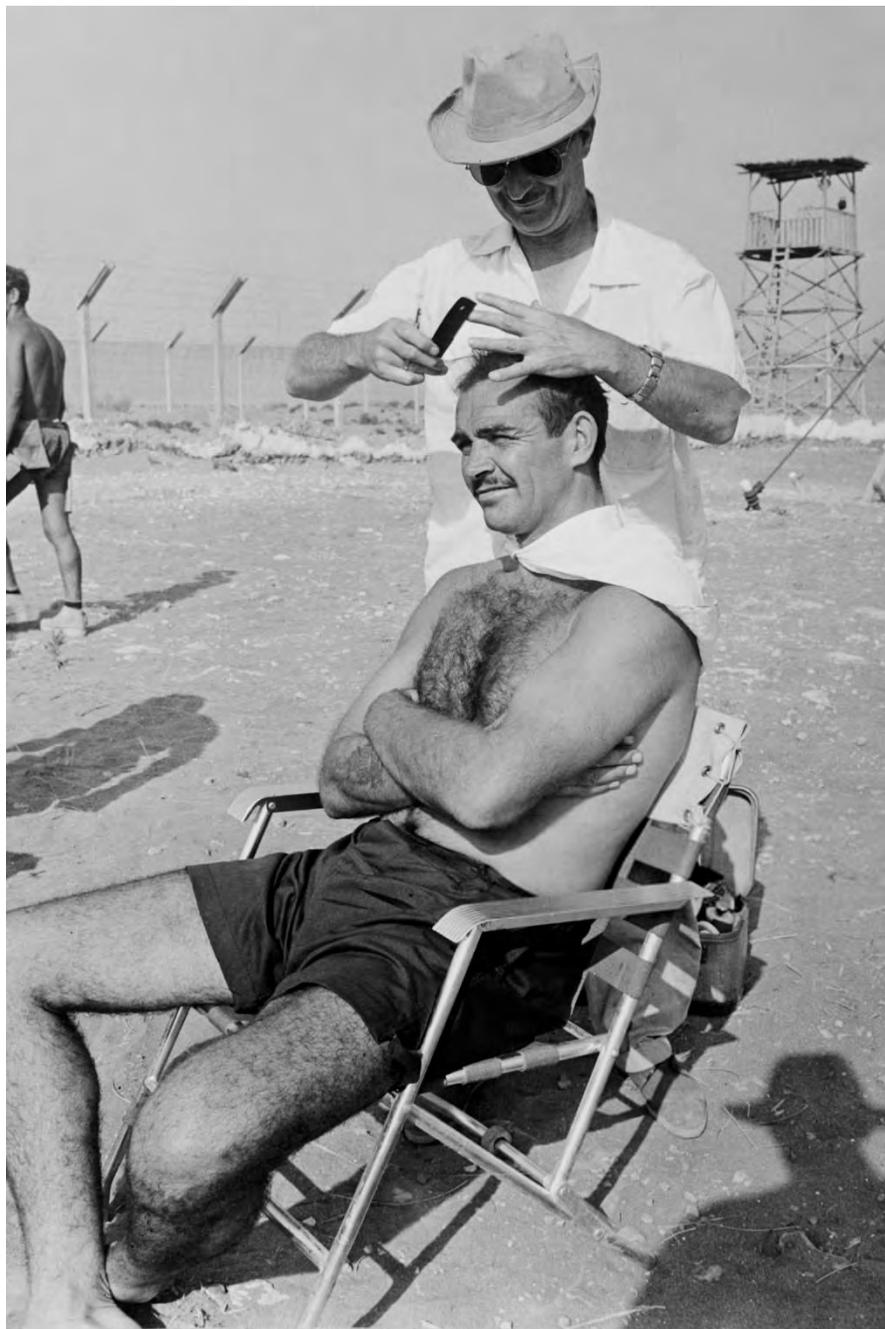
El interés de Sidney Lumet para plasmar una sensación próxima al documental -consiguiendo un evidente tono, pretendido o no, de falso documental-, hizo que incluso eliminara la partitura original que había compuesto Hal Schaefer. No quería que el público se acomodara a una sensación ficticia, quiso crear pánico y, a bien seguro, que lo consiguió (...).

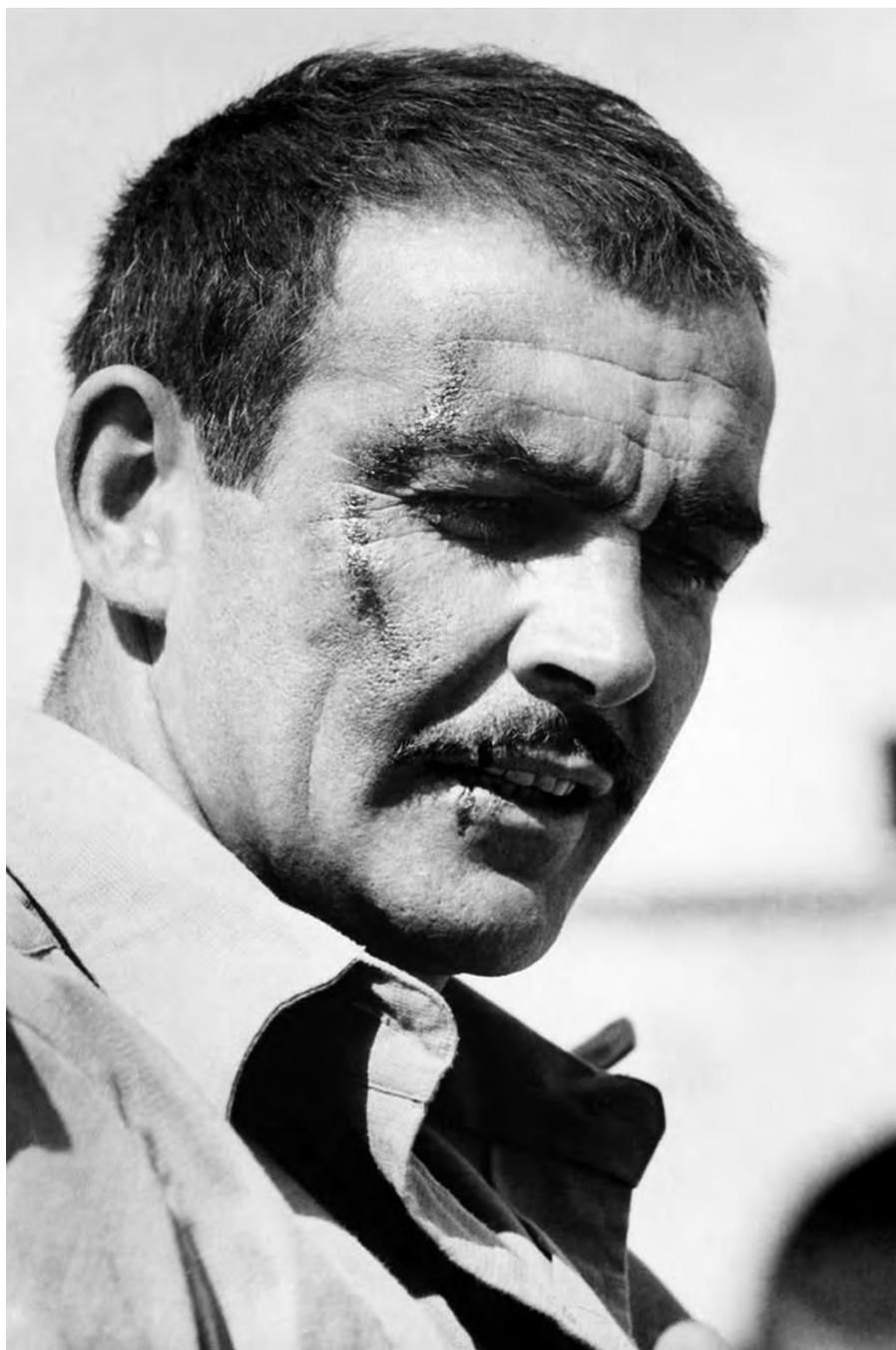
Texto (extractos):

Albert Galera, "Punto límite: riesgo de guerra nuclear", en dossier "Pánico nuclear", rev. Dirigido, julio-agosto 2024







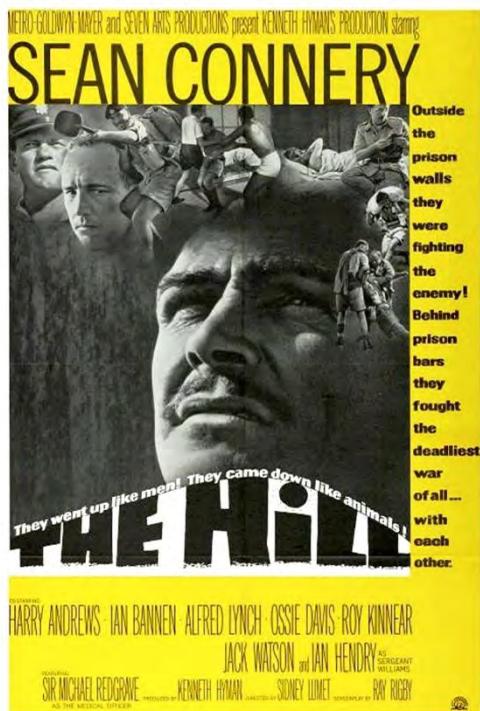


Viernes 22 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA COLINA • 1965 • Gran Bretaña • 123'



Título Orig.- The hill.

Director.- Sidney Lumet.

Argumento.- La obra teatral homónima (1965) de R.S. Allen & Ray Rigby. **Guion.-** Ray Rigby.

Fotografía.- Oswald Morris (1.85:1 - B/N). **Montaje.-**

Thelma Connell. **Productor.-** Kenneth Hyman & Raymond Anzarut. **Producción.-** Metro-

Goldwyn-Mayer & Seven Art Productions. **Intérpretes.-** Sean Connery (*Joe Roberts*), Harry Andrews (*R.S.M. Wilson*), Ian Bannen (*Harris*), Alfred Lynch (*George Stevens*), Ossie Davis (*Jacko King*), Roy Kinnear (*Monty Bartlett*), Jack Watson (*Jock McGrath*), Ian Hendry (*sargento Williams*), Michael Redgrave (*oficial médico*).

Estreno.- (Gran Bretaña) junio 1965 / (EE.UU.) octubre 1965 / (España-TVE) abril 1984.

versión original con subtítulos en español

Película nº 9 de la filmografía de Sidney Lumet (de 44 largometrajes como director)

Festival de Cannes. Premio al mejor guion (Ray Rigby)

Música de sala:

Comando en el Mar de China (*Too late the hero*, Robert Aldrich, 1970)

Banda sonora original compuesta por **Gerald Fried**



*(...) Una vez hice una película titulada **LA COLINA**. Es un buen trabajo. Cuenta la historia de un campo de prisioneros británicos durante la Segunda Guerra Mundial. Son prisioneros algo especiales, que se han aprovechado de su uniforme para vender mercancías en el mercado negro o para cometer otros crímenes. Su prisión está situada en el desierto del Norte de África. Es una película difícil, ardua, que nunca se aleja de los confines del campo excepto en una rápida escena en un café y otra en el dormitorio del comandante. Físicamente fue una de las películas más duras que he hecho. Al acabar estaba agotado.*

Bastante después de terminar la película, fui a la oficina del distribuidor para echar una ojeada a los anuncios del estreno. Consistían en una página completa donde se veía a Sean Connery con la boca abierta, como si gritara rabioso. Encima de su cabeza había un “bocadillo” como los de los cómics, donde se ve lo que está pensando: había allí un dibujo de una bailarina contoneándose. No me preguntes por qué. ¿Estaba enfadado con la bailarina? Pero ahí no acaba todo. En la parte de arriba, con grandes letras blancas, se podía leer: “¡Traga, tío!”. No podía creer lo que veían mis ojos. Aun admitiendo que se recurriera a algo que no tenía nada que ver con la película —y eso no tenía nada que ver—, aquello carecía de cualquier sentido. Era una verdadera locura.



Aquella noche, durante la cena, me eché a llorar. Mi esposa me preguntó qué me pasaba. Le dije que, sencillamente, estaba cansado de luchar. Me había peleado por el guion, por el reparto adecuado, con el calor del desierto, con el agotamiento físico, con las normas británicas sobre los extras. Me sentía como Margaret Booth, que se había peleado conmigo en la misma película. Y ahora tenía que pegarme por un anuncio idiota. Y de eso va, muchas veces, el trabajo de hacer películas (...)

(...) La prisión del film era un lugar brutal, donde se aplican los castigos con el sadismo suficiente para quebrar el espíritu de cualquiera que haya tenido la desgracia de ir a parar allí. Como quería un negativo con mucho contraste, usé material de Ilford, que raramente se ve porque los directores de fotografía consideran que da demasiado contraste. Decidimos rodar toda la película con tres grandes angulares: el primer tercio con un objetivo de 24 mm., el segundo con uno de 21 mm. y el último con uno de 18 mm. Cuando digo toda la película, quiero decir toda, incluidos los primeros



planos. Por supuesto, en este último caso los rostros quedaban distorsionados. Una nariz aparecía dos veces más grande de lo normal, y una frente parecía que se estuviera cayendo hacia atrás. En la parte final sucede que, incluso en los planos rodados a solo treinta centímetros del rostro de los actores, se ven la cárcel entera o enormes vistas del desierto tras ellos. Por eso usé esos objetivos. No quería perder en ningún momento el elemento crítico de la trama y que le da emoción: estos hombres nunca van a liberarse, de la cárcel o de ellos mismos. Ése era el tema de la película. Y quería que el lugar donde estaban confinados estuviera omnipresente de forma abrumadora.

Pero volviendo al contraste, hay que decir que los exteriores se rodaron en el desierto. La luz era cegadora y el calor tan espantoso que acabábamos deshidratados del todo. Después de unos días pregunté a Sean Connery si en algún momento tenía ganas de mear. “Solo por las mañanas”, me dijo. Cuando tocaba hacer un primer plano, y el actor no estaba de cara al sol, Ossie [Oswald Morris, director de fotografía] me preguntaba si quería que se viera el rostro. Si decía que sí, los eléctricos empezaban a preparar el arco. Si decía que no, Ossie insistía, “¿Y los ojos?”. Si le respondía que sí, cortaba un pedazo de cartulina blanca —en el caso de que la cámara estuviera suficientemente cerca del actor sacaba su pañuelo— y lo usaba como reflector, para rebotar la luz fuerte del cielo en los ojos del actor. De



hecho, en los días de la infancia del cine, antes de que existieran generadores transportables, los operadores utilizaban lo que se conocía como 'reflectores', enormes tableros envueltos en papel de plata, que reflejaban la luz solar adonde el director de fotografía quisiera. Aún se usan cuando el presupuesto es limitado (...).

*(...) Conservo un lugar muy especial en mi corazón para Margaret Booth. Cuando estaba rodando la película, aún era editora jefe de la Metro. Por entonces tendría unos sesenta años o puede que más. En aquella época la Metro sufría asaltos constantes de empresas que trataban de absorberla. Si mi memoria no me falla, había cambiado tres veces de propietario en dos años. Margaret fue la única persona que siempre supo qué películas estaba rodando la Metro y la situación en que se encontraban. El estudio la envió a Inglaterra para echar un ojo a las tres películas que la Metro estaba rodando allí. **LA COLINA** tenía un montaje provisional y las otras dos estaban en pleno rodaje. Al llegar pidió copia con el montaje que hubiera de las tres películas, para verlas al día siguiente a las ocho de la mañana. Imagina. Acababa de llegar de California. Era una anciana, y las ocho de la mañana era las doce de la noche de California. No nos pidió, a mí o a Thelma Connell, la montadora de **LA COLINA**, que asistiéramos a la proyección.*



Solo dijo que nos vería a la una del mediodía.

A la una en punto entraba en la sala de montaje. “Dura 2:02” (la duración de la película), me dijo. “Quiero que esté por debajo de las dos horas”. En aquella época no tenía el control sobre el montaje definitivo. Le pregunté, con amabilidad, “¿Hay algún pasaje en particular que le parezca demasiado largo?” “¡No!”, me dijo. “Es una buena película, con un montaje perfecto. Pero tenéis que quitar dos minutos, o tendré que hacerlo yo”. Después de decir eso, se marchó. El pánico se apoderó de mí. En cuanto el estudio mete mano en una película, no hay forma de saber en qué acabará todo. La cosa puede empezar con “quita dos minutos” y terminar en un film irreconocible. Thelma y yo nos sentamos en la moviola (...) y proyectamos una vez más la película. Vimos la forma de eliminar treinta y cinco segundos, y eso fue todo. A la mañana siguiente, a las diez y media, Margaret regresó a la sala de montaje. Le expliqué lo que habíamos suprimido, y añadí que cualquier otro corte dañaría a la película. “¿Qué tal si...?” y mencionó un plano. Le di mi contraargumento. “¿Y aquel plano donde...?” y mencionó otro plano. Su memoria filmica era increíble. Se refirió a siete u ocho pasajes, siempre certera al referir el momento en que tenían lugar, lo que ocurría en ellos y lo que podía hacerse para acortar su principio o su final. Y había visto la película una sola vez. A cada sugerencia, yo le daba las



razones por las que me parecía que el plano no debía modificarse. Al final, dijo “Pásamela”. Pasamos la película por la moviola. Tienes que sentarte en un taburete alto por el tamaño de la pantalla, que solo tiene veinte centímetros de anchura. Se sentó allí, en el duro y alto taburete, y se puso a observar con una concentración total. Cuando acabó, dijo, “Tienes razón. Que se quede como está. Es una buena película”. Salimos los tres de la sala de montaje, Margaret en una dirección, Thelma y yo en otra, derechos a comer algo. Creíamos estar en el séptimo cielo, sabiendo que el estudio dejaría al fin a la película en paz. Entusiasmados, hablábamos de lo estupenda persona que había resultado ser Margaret Booth.

Aquella noche, hacia las diez y media, me llamó Thelma. Con voz temblorosa me contó que la señorita Booth la había llamado, y que quería ver la película otra vez a las ocho de la mañana. Me vine abajo. Las películas están sembradas de batallas que crees haber ganado, y al final resulta que tienes que volver a lucharlas, una vez y otra. Vio la película de nuevo. A regañadientes, dijo, “Déjala”, y me pidió que la acompañara a su coche. Pasamos al vestíbulo. Le pregunté por qué había querido ver otra vez la película. Me dijo, “Ayer, cuando Thelma y tú bajabais al vestíbulo, pensé que os estabais riendo de mí”. Me detuve. No podía creer lo que acababa de oír. Le dije, “Margaret, puedo discutir contigo. Pero de ninguna manera voy a tratar de camelarte”. Se echó a llorar. “Lo sé”, me respondió. “No eres



uno de ellos. Estoy tan cansada. De toda esa gente” —podía haber dicho “De todos esos bastardos”— “peleándose por los despojos de Metro. Ninguno de ellos sabe nada de películas ni le importa. Soy la única que sabe lo que se rueda y lo que se estrenará por Pascua o por Navidad. Y todo el mundo me miente mientras delegan una decisión y otra sobre mí. Nadie me ayuda. Ahora me tengo que ir a la India. Tenemos ahí una película con problemas y soy la única que puede echarles un cable. Ayer por la noche estaba tan cansada. Y pensé que Thelma y tú os burlabais de mí”. Le abrí la puerta del coche. Le di un par de besos. Dijo al conductor, “A la terminal del aeropuerto”. Fue la última vez que la vi (...).

(...) Le pedí al editor de sonido que dejara una escena en completo silencio. Cuando me la puso, pude escuchar el zumbido de una mosca. “Pensaba que había quedado claro que no quiero que se oiga nada en esta escena”, le dije. A lo que repuso, “Sidney, si puedes escuchar el vuelo de una mosca, eso significa que, de verdad, hay un completo silencio”. Me dio una buena lección (...)

Sidney Lumet



(...) La primera película que Lumet rodó en Europa -en Almería, Málaga y los estudios ingleses de Elstree para más señas- demostró una vez más que el autor de **Doce hombres sin piedad**, **Panorama desde el puente**, **Largo viaje hacia la noche**, **El prestamista** o **El grupo** era indiscutiblemente uno de los directores más importantes del cine americano. Naturalmente, semejante afirmación viene corroborada por la opinión contraria de mi Biblia particular -“El cine norteamericano”, de Andrew Sarris- en la que el inefable crítico estadounidense afirma: *“Como máximo la dirección de Lumet es un vehículo eficiente pero agradablemente impersonal”*: para concluir *“pero desgraciadamente no da señales de querer elevarse sobre las aspiraciones de la medianía y convertirse en el amo en vez de ser el payaso de la corriente actual que se aleja de Hollywood”*. La gestación del film fue extraordinariamente difícil y solo el enorme empeño y entusiasmo de Sean Connery -que opina como Henry Fonda y Rod Steiger que Lumet es el segundo mejor director con el que haya trabajado nunca-, en aquel momento en el punto álgido de su fama como *James Bond*, pero ya harto de que le encasillaran como *agente 007*, fue lo que permitió que la Metro aceptase a regañadientes hacerse cargo del film. El propio actor fue siempre muy claro a este respecto: *“La única causa por la que se consiguió dinero para la película fue debido a mi reputación como James Bond. Se trata de una película maravillosa con una enorme cantidad de buenos*



actores en ella, pero es la clase de película que los grandes estudios consideraban como un film artístico, no comercial y sin el gancho de mi nombre nunca se hubiera podido hacer”.

LA COLINA está basada en una obra de teatro de Ray Rugby y R.S. Allen, y el guion lo realizó el primero de los citados sobre la base de la experiencia autobiográfica que tuviera lugar durante la Segunda Guerra Mundial en un campo de prisioneros militares inglés situado en Libia. A ese lugar eran conducidos los soldados que habían sido condenados por diferentes motivos, y su reeducación era llevada a cabo por el sargento *mayor Wilson* -excepcional la interpretación de Harry Andrews- que se enorgullece de que sus 25 años de servicio le sirven para -a pesar de tener que trabajar con escoria- convertir la basura que le mandan en auténticos hombres que acabarán convirtiéndose en un orgullo para su uniforme. A semejante -y caluroso- lugar llegan cinco nuevos reclusos que pasarán a engrosar las filas de los hombres que estarán a merced del sargento mayor. Entre ellos se encuentra otro sargento mayor -degradado- *Joe Roberts*, que se negó a obedecer una orden e incluso pegó a un oficial. Los cinco recién llegados ocuparán una misma celda y son asignados al *sargento Williams*, otra incorporación de última hora que afirma, convencido, ser el hombre indicado para hacer ese trabajo. En realidad es un sádico que goza humillando y destrozando a los hombres que tienen la desgracia de estar bajo su mando.



Como más tarde hará igualmente en otra excelente película -de nuevo en Inglaterra y con Connery de nuevo-, **La ofensa**, Lumet concibe el film como una especie de duelo entre dos personajes -los dos sargentos mayores en esta ocasión; policía y asesino en **La ofensa**-, aderezado adecuadamente con otros duelos menores que se suman al duelo central.

Antes incluso de que llegue al establecimiento penitenciario, *Wilson* está esperando a *Roberts* y le dice al médico que quiere que afirme que goza de excelente salud porque está dispuesto a que se quede a cualquier precio. El duelo central tendrá ramificaciones con los aliados de cada uno de los contendientes, *Williams* de *Wilson* y el *sargento Harris* de *Roberts*. El oficial médico -un portentoso Michael Redgrave- es un hombre sin voluntad que acaba acatando las órdenes y el chantaje de *Wilson* hasta que el estado en que han dejado a *Roberts* acaba por convencerle de que es preciso intervenir antes de que la inevitable sucesión de los hechos conduzcan a una segunda muerte.

El primer asalto se produce como consecuencia de la muerte de *Stevens* -un hombre que ha desertado porque quiere volver con su mujer-, probablemente el más débil de los cinco que están en la celda, en quien *Williams* se ceba despiadadamente tildándole de marica y haciendo que las subidas y las bajadas de la colina acaben con su resistencia física. *Stevens* pide ayuda a *Roberts* y *Williams* se apoya en el sentido de la disciplina de *Wilson*. La forma de resolver el motín por parte del sargento mayor es una



demonstración de la eficacia lograda durante 25 años de trabajo y el momento en que *Roberts* desafía claramente a *Wilson* acusando a *Williams* del asesinato de *Stevens*, hecho que ha motivado la revuelta de los prisioneros. El vencedor del combate será aquel que logre destruir la resistencia del adversario, y *Wilson* por primera vez en su carrera se encuentra con un contrincante de su categoría. El error de *Williams* recurriendo a la violencia y propinando una paliza a *Roberts* parece que inclina la balanza en favor del prisionero, ya que por primera vez el oficial médico decide desoír los “consejos” de *Williams* y mandar a Sean Connery al hospital, pero la postrera intervención de *King* y *McGrath* recurriendo a la violencia para vengarse de *Williams* hace suponer que a la postre los esfuerzos de *Roberts* habrán sido inútiles.

Obviamente, de lo que la película habla es de la mentalidad militar, de la necesidad de humillar y destruir al individuo para conseguir que obedezca por encima de todo, y de la forma más eficaz de lograrlo. Lumet insiste en el proceso de deshumanización que semejante planteamiento conlleva, y en esta ocasión parece que la crítica no alcanza únicamente a los hombres que la ejecutan, sino que pone claramente de manifiesto que es la consecuencia inevitable de las características de la institución de la que forman parte y de la que se consideran dignos representantes. El título hace alusión a una pequeña colina artificial -construida por los prisioneros- que



preside el establecimiento y que los carceleros utilizan para castigar a los hombres que les han sido encomendados. Lumet hace de esta colina el centro de su puesta en imágenes con largos planos que normalmente se inician en la colina y que progresivamente nos dejan ver el resto de las instalaciones carcelarias. La prohibición de la película durante el franquismo y su estreno muchos años después, y solo en las pantallas de televisión, ha contribuido poderosamente a que nadie haya hablado de un riguroso y excelente film, que merece mucha mejor suerte (...).

Texto (extractos):

Antonio Castro, “La colina”,
en sección “En busca del cine perdido”, rev. Dirigido, junio 2005

(...) Si no fuera por ese enfático plano del *soldado Stevens* (Alfred Lynch), desplomándose sin vida en un encuadre tomado con gran angular de manera que el rostro del cadáver ocupe prácticamente todo el primer término de la imagen, y que recuerda la efectista escena que cerraba la por lo demás



interesante película de Billy Wilder **El gran carnaval** (*Ace in the Hole*, 1951), estaría tentado de afirmar que **The Hill**, film inédito en cines españoles pero que ha sido emitido con cierta frecuencia por televisión con el título de **LA COLINA**, es la obra maestra de Sidney Lumet. Puede que ese plano, excesivamente obvio teniendo en cuenta que lo que la película explica lo hace con extraordinario rigor, notable sobriedad y un elevado sentido del detalle, unido probablemente a alguna que otra redundancia que daña levemente el conjunto, nos impida el estar hablando de un título excepcional. Mas, a pesar de ello -y quizá, en parte, gracias a esa misma brusquedad formal, a tono y muy coherente con el substrato del relato-, es otra de las mayores aportaciones al cine firmadas por su director durante los sesenta, sin lugar a dudas la década donde brindó sus trabajos más interesantes. Se trata, también, de su primera producción británica y su primera colaboración con el actor Sean Connery, cinematografía e intérprete que, sobre todo durante esa década y la siguiente, aparecerán con frecuencia en la obra del realizador.

En esta ocasión, Lumet parte de una obra de teatro de Ray Rigby y R.S. Allen, convertida en guion por el primero, y al igual que en **Doce hombres sin piedad**, **Panorama desde el puente** o **Larga jornada hacia la noche**, incluso que en la menos conseguida **Piel de serpiente**, el resultado, aun respetando hasta cierto punto el origen teatral del original, es altamente cinematográfico. A Lumet, al igual pongamos por



caso que a Preminger o Cukor, no le importaba que en sus films se notase la procedencia escénica de sus guiones, y más teniendo en cuenta, como ya hemos apuntado en repetidas ocasiones, que su manera “cerrada” de planificar contribuía a crear un hermoso puente entre teatro y cine, o lo que es casi lo mismo, a crear un cine-teatro. Resulta sorprendente que, cuando se habla de cine antimilitarista, casi siempre salgan a relucir -con justicia- títulos cercanos a este, como **Senderos de gloria** (*Paths of Glory*, 1957; de nuevo Stanley Kubrick haciéndole “sombra” a Lumet) o **Rey y patria** (*King & Country*, 1964, Joseph Losey), pero apenas se mencione el que aquí nos ocupa y que, huelga decirlo, resultaba imposible que se estrenara en la España de Francisco Franco, dada su virulencia crítica respecto al tema de la mentalidad castrense.

Una de las muchas cualidades de **LA COLINA**, y que le proporciona cierto parentesco con **Punto límite**, consiste en que su generoso discurso, antimilitarista en su caso, contra la irracionalidad de la Guerra Fría en el de la anterior, están expuestos a través de la profunda descripción psicológica de unos personajes que, además de estar usados como los medios para vehicular ese discurso, ofrecen perfiles tremendamente humanos y convincentes, que hacen de ellos figuras ricas en matices y no meros “símbolos”, ese defecto tan frecuente en el mal cine de Ken Loach. Lo admirable de **LA COLINA** reside en que ninguno de sus personajes es de una pieza, ni siquiera los que a simple vista resultan más abyectos, es decir, el



mayor Bert Wilson (un inmenso Harry Andrews), oficial al mando de la prisión militar en el norte de África donde transcurre la acción del film, y el *sargento Williams* (Ian Hendry), el suboficial encargado de “meter en cintura” a los nuevos prisioneros recién llegados al penal: *Joe Roberts* (Sean Connery), *Jacko* (Ossie Davis), *Monty* (Roy Kinnear), *Jock* (Jack Watson) y *Stevens*. La conducta de Wilson, consintiendo la tortura física y psicológica de los prisioneros porque cree que es la mejor forma de “enderezarlos”, y la de Williams, que aprovecha su posición de superioridad sobre los presos para descargar en ellos sus impulsos sádicos, solo merecen el desprecio; pero la película no se olvida de dejarnos claro que Wilson y Williams solo son dos piezas más de un gigantesco engranaje, el sistema de justicia militar, verdadero responsable de semejante desgracia.

Asimismo, los personajes teóricamente “positivos” también están llenos de suciedad: *Joe* -a cargo de un Sean Connery decidido a destruir su heroica imagen como *James Bond*- cumple condena por haber desobedecido a un superior, y sobre su persona pende la sospecha de haber provocado, con su ciega audacia, la muerte de los hombres a su mando; *Jacko*, de raza negra, usa esa condición para jugar en beneficio propio con el racismo que va levantando a su paso; *Monty* es un aprovechado y un egoísta; y *Jock*, alguien amigo de meterse en peleas. El único “inocente” del grupo es *Stevens*, quien intentó desertar para regresar al lado de su esposa, lo cual le vale acusaciones



de afeminado (sic), y acabará muriendo víctima de los abusos de *Williams*, desencadenando una compleja trama de conveniencias, mentiras ocultas y falsas verdades que también salpica a los mandos aparentemente más íntegros del penal, *el sargento Harris* (Ian Bannen), cuya cobardía le impide plantar cara a *Wilson* hasta que ya es demasiado tarde para evitar la tragedia, y el *oficial médico* (Michael Redgrave), que acaba haciendo la vista gorda sobre lo ocurrido a fin de que no se descubra su propia, y callada, homosexualidad.

La magnífica fotografía en blanco, firmada en esta ocasión por el gran Oswald Morris, contribuye a realzar la densidad de la planificación de Lumet, dinámica y opresiva a un tiempo, con momentos tan espléndidos como las escenas en torno a la colina utilizada para castigar a los presos, haciéndoles subir y bajar de ella bajo un sol abrasador hasta reventarlos; o la extraordinaria secuencia del motín provocado por la muerte de *Stevens*, que *Wilson* sabe acallar con una formidable habilidad para manipular a los soldados y ponerlos de su parte. Dura y sin concesiones, **LA COLINA** concluye con uno de los finales más amargos del cine de Lumet: a punto de triunfar sobre *Williams*, cuya innecesaria crueldad con *Stevens* ha quedado al descubierto, *Joe* ve cómo *Jacko* y *Jock* propinan una paliza al sargento que luego permitirá justificar las sádicas acciones de este último; “*lo habéis estropeado todo*” es el lamento de *Joe* que cierra el relato (...).

Texto (extractos):
Tomás Fernández Valentí, “La colina: forja de hombres”,
en estudio “Sidney Lumet” (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2008



(...) En medio de la avalancha de películas rodadas en Almería en los años sesenta por parte de productoras norteamericanas, **LA COLINA** surgió desde el anonimato, la indiferencia y el silencio más absoluto. Lo insólito de la propuesta radica en la propia composición del equipo de rodaje: una compañía canadiense -Seven Arts, asociada a la Metro-, un grupo de actores ingleses (Ian Bannen, Sean Connery, Harry Andrews, sir Michael Redgrave, etc.) y un director tan poco proclive a la ortodoxia como Lumet. La propuesta temática no parece menos inquieta y aventurada: la vida de unos soldados destinados a servir en el ejército británico durante la ocupación colonialista en territorio norteafricano. **LA COLINA** mantiene ciertas conexiones con **La roja insignia del valor** (1952, John Huston), **Senderos de gloria** (1957, Stanley Kubrick), **Rey y patria** (1964, Joseph Losey), aunque un film mucho más reciente, **La chaqueta**

metálica (1987, Stanley Kubrick) - sobre todo, su primera parte en la que se detalla la instrucción militar- aporta una referencia más precisa a las intenciones y a los planteamientos de la película dirigida por Lumet.

La visión cruel y desgarradora que presentan ambos films del complejo militar, se corresponde con el carácter autobiográfico de sendos argumentos (Gustav Hasford y Ray Rigby), firmados por escritores circunstanciales, que reflejaron sus experiencias desde una óptica abiertamente realista. (...) Surge en Lumet un interés explícito por hacernos ver una equivalencia entre los procedimientos empleados por los nazis y por los del ejército británico. Comentarios del tipo de “*esta luz es de la Gestapo*”, referido al foco que ilumina intermitentemente el habitáculo de los reclutas durante la calurosa noche, o “*no la abráis, es la llave del gas*”, obedecen a reafirmar la condición de abnegado luchador de Lumet, en esta ocasión, en contra del sistema militar como órgano fundamentado en la destrucción del individuo en favor de una conciencia colectiva subordinada a las exigencias patrióticas (...).

Texto (extractos):

Christian Aguilera, **La generación de la televisión:
la conciencia liberal del cine americano**,

Editorial 2001, 2000



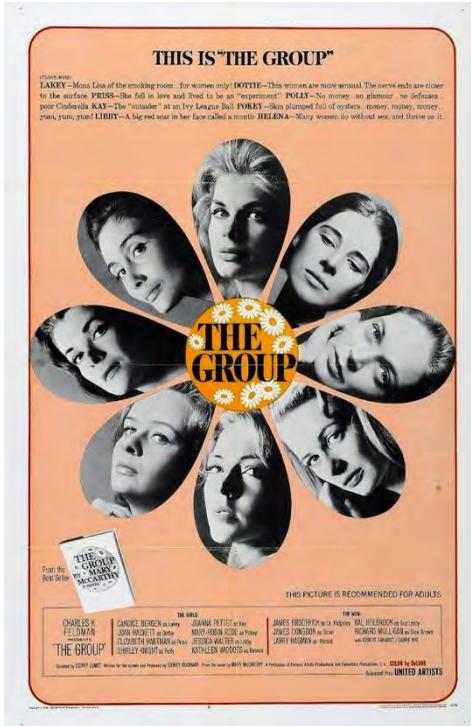




Martes 26 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

EL GRUPO • 1966 • EE.UU. • 152'



Título Orig.- The group.
Director.- Sidney Lumet.
Argumento.- La novela homónima (1963) de Mary McCarthy.
Guion.- Sidney Buchman.
Fotografía.- Boris Kaufman (1.66:1 - DeLuxe).
Montaje.- Ralph Rosenblum.
Música.- Charles Gross.
Productor.- Sidney Buchman & Charles Feldman.
Producción.- Famous Artists Productions para United Artists.
Intérpretes.- Candice Bergen (*Lakey*), Joan Hackett (*Dottie*), Elizabeth Hartman (*Priss*), Shirley Knight (*Polly*), Joanna Pettet (*Kay*), Mary-Robin Redd (*Pokey*), Jessica Walter (*Libby*), James Broderick (*dr. Ridgeley*), Larry Hagman (*Harald Peterson*), Hal Holbrook (*Gus Leroy*), Richard Mulligan (*Dick Brown*), Robert Emhardt (*sr. Andrews*), Leora Dana (*sra. Renfrew*).

Estreno.- (EE.UU.) marzo 1966 / (España) junio 1976.

versión original con subtítulos en español

Película nº 10 de la filmografía de Sidney Lumet (de 44 largometrajes como director)

Música de sala:

Reencuentro (*The big chill*, Lawrence Kasdan, 1983)

Varios compositores e intérpretes



(...) Siempre he pensado que había estropeado seriamente dos películas por dirigir las con demasiada ponderación. Son **EL GRUPO**, con guion de Sidney Buchman a partir del libro de Mary McCarthy, y una película poco conocida titulada **Bye Bye Braveman**, con libreto de Herb Sargent, basado en la novela de Wallace Markfield. Sencillamente las hice sin la suficiente ligereza de espíritu. (...) Pienso que **EL GRUPO** habría mejorado con una atmósfera de comedia ligera en sus primeros veinticinco minutos, de modo que su honda seriedad emergiera lentamente. Uno de los personajes principales del libro, Kay, sufría por tomarse todo en la vida con demasiada seriedad. El problema más nimio se convertía, a sus ojos, en crisis; el comentario más trivial podía transformar su relación con otra persona. Hacia el final de la película Kay se apoya en una ventana, con unos prismáticos en la mano, buscando aviones alemanes de la Segunda Guerra Mundial. Está convencida de que un ataque aéreo a Nueva York es inminente. Se asoma entonces demasiado, cae al vacío y muere. Ese momento precisaba de un toque de la locura cómica que se torna en tragedia



un campo en el que Robert Altman, por ejemplo, es muy bueno (...).

*(...) En **EL GRUPO** hicimos este movimiento circular al revés. Las chicas se reunían cada cierto tiempo a tomar café e intercambiar chismes. Podía ser en la casa de una de ellas o en una cafetería. En cada una de esas reuniones, había cuatro o cinco de ellas a la mesa. Mi deseo era conectar esas escenas entre sí de un modo visual. De modo que, con la cámara sobre una Dolly, nos desplazábamos 360 grados alrededor de la mesa, filmando a las chicas que estaban dentro del círculo que describíamos. Dimos al movimiento de cámara la agilidad suficiente para que las escenas estuvieran impregnadas de un espíritu festivo y desenfadado: era natural, pues las reuniones eran siempre, para los personajes involucrados, ocasión de rememorar momentos alegres de su época estudiantil (...).*

Sidney Lumet



(...) Basada en una reputada novela de Mary McCarthy, en **EL GRUPO** nos hallamos ante un relato coral sobre las vidas de ocho mujeres de elevada clase social, miembros de un grupo que se forma en 1933 en el seno de un colegio privado, que van desarrollando sus existencias cotidianas, amorosas o dramáticas según los casos mientras asistimos, como telón de fondo, a la participación de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Existe una honda división de opiniones al respecto (...) y que se divide entre quien la considera una de las obras maestras de Lumet (Antonio Castro), y entre quien opina que nos hallamos ante una obra de inequívoca vocación reivindicativa (...) pero que sucumbe ante la excesiva utilización de tipos: *“Uno de los aspectos característicos del cine hollywoodense, derivado, en mayor o menor medida, del star-system, es la utilización de tipos. La vertiente narrativa de los films sale muy beneficiada del esfuerzo de síntesis que significa la tipificación que, además de ahorrar tediosas descripciones psicologistas, permite la estructuración elíptica del relato. En **EL GRUPO**, esta tradición propia del cine americano aparece de un modo*



distinto, como un pesado lastre del que resulta imposible desprenderse” (Octavi Martí). Desfavorable impresión que corrobora el propio Lumet, para quien la película habría mejorado con una atmósfera de comedia ligera en sus primeros veinticinco minutos (...)

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “El grupo: relatos corales”,
en estudio “Sidney Lumet” (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2008

Octavi Martí, “El grupo”, rev. Dirigido, junio 1976

(...) Lumet volvió a ratificar su condición de progresista, adaptando “El grupo”, la novela más divulgada de la sufragista Mary McCarthy –al lado de Carson McCullers, Eudora Wetty y Patricia Highsmith, encabezan una reducida representación de escritoras norteamericanas surgidas a principios de los cincuenta, en un mundo dominado por un claro signo masculino-. Como manifestaba Gualtierio de Santi, “*El fin de una época rica y la muerte de la esperanza de la renovación del mundo era la base del libro de McCarthy, y no por casualidad, nos muestra dos ceremonias afines y distantes: un matrimonio y un funeral*”-. Obra de inequívoca vocación



reivindicativa -la figura de la mujer en la sociedad como telón de fondo- alegórica y no exenta de un cierto sarcasmo, describe las vidas que siguen un grupo de mujeres, antiguas compañeras de clase en el prestigioso Vassar College de Boston, y que al cabo de unos años, se reencuentran, coincidiendo con el tránsito entre la época del New Deal y la Depresión Americana. Lumet quería dar el tono idealista preciso. Por tanto, rescató del olvido a Sidney Buchman -guionista de **Caballero sin espada** (1939, Frank Capra)- un proscrito del maccarthismo y buen conocedor del periodo americano presidido por Franklin D. Roosevelt-. No obstante, Lumet y Buchman delimitaron sus pretensiones al mostrar un simple compendio de tipologías, siete mujeres marcadas entre sí por un(os) rasgo(s) distintivo(s) -incluido el lesbianismo de *Lakey* (Candice Bergen), una de las circunstancias que hicieron demorar bastante el estreno comercial del film en España, pese a que se encuentra más soterrado que, por ejemplo, en **La calumnia** (1961,

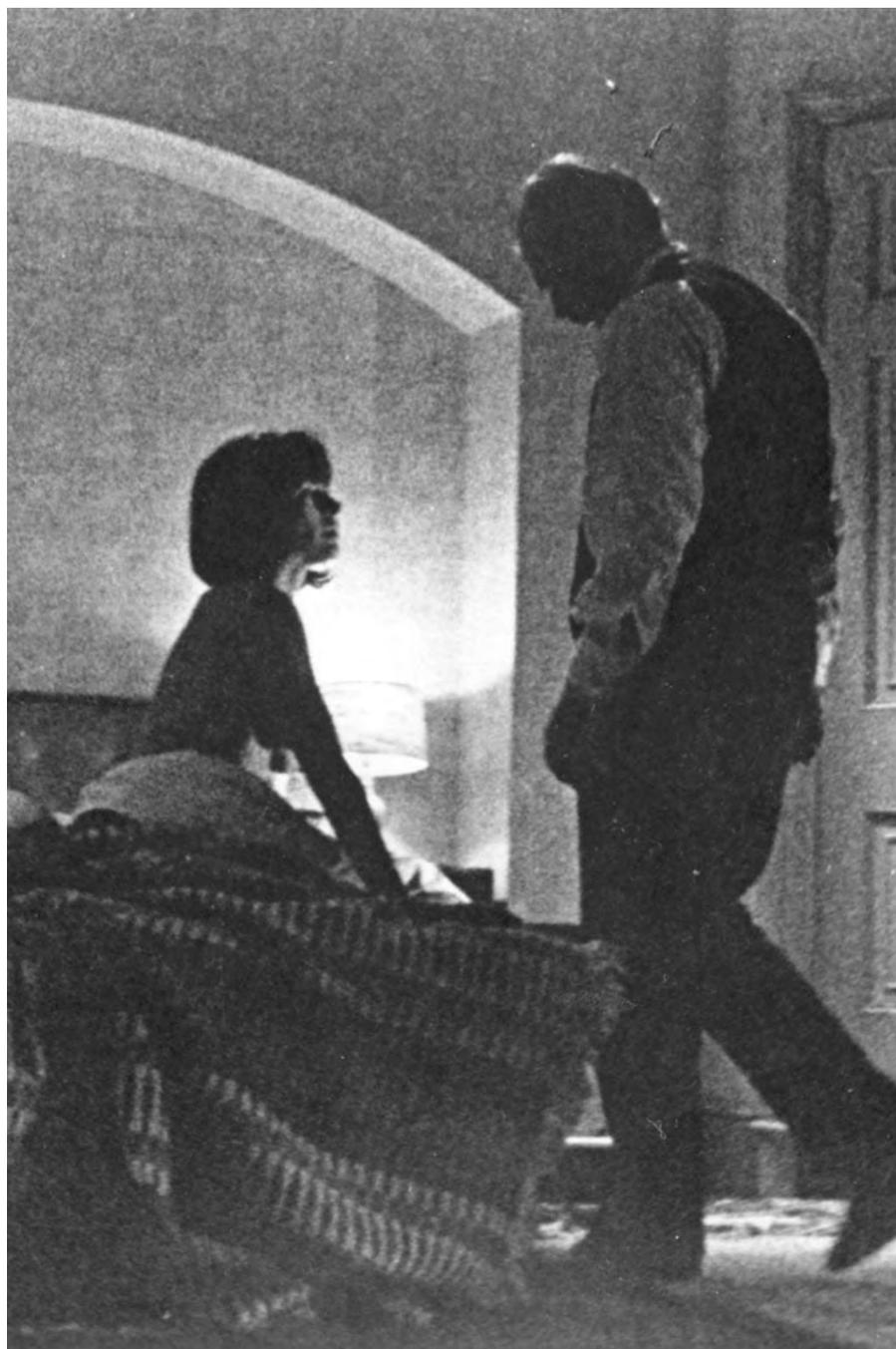
William Wyler)-, pero olvidándose de reflejar y trascender el marco histórico (...).

Texto (extractos):
*Christian Aguilera, La generación de la televisión:
la conciencia liberal del cine americano,*
Editorial 2001, 2000









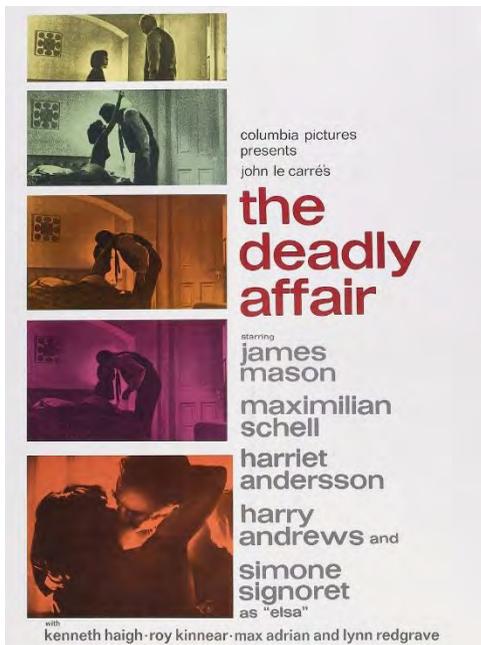
Martes 29

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LLAMADA PARA UN MUERTO • 1967 • Gran Bretaña • 107'



Título Orig.- The deadly affair.

Director.- Sidney Lumet.

Argumento.- La novela “Call for the dead” (1961) de “John Le Carré” (David John Moore Cornwell), y extractos de obras de William Shakespeare y Christopher Marlowe. **Guion.-** Paul Dehn. **Fotografía.-** Frederick (Freddie) Young (1.85:1 - Technicolor).

Montaje.- Thelma Connell. **Música.-** Quincy Jones. **CanCIÓN.-** Astrud Gilberto. **Productor.-** Sidney Lumet y Denis O’Dell.

Producción.- Columbia - Sidney Lumet Productions. **Intérpretes.-** James Mason (*Charles Dobbs*), Simone Signoret (*Elsa Fennan*), Maximilian Schell (*Dieter Frey*), Harriet Andersson

(*Ann Dobbs*), Harry Andrews (*inspector Mendel*), Kenneth Haigh (*Bill Appleby*), Roy Kinnear (*Adam Scarr*), Max Adrian (*Morton*), Lynn Redgrave (*Virgin Bumpus*), Corin Redgrave (*Terry*).

Estreno.- (EE.UU.) enero 1967 / (Gran Bretaña) febrero 1967 / (España) octubre 1967.

(*Ann Dobbs*), Harry Andrews (*inspector Mendel*), Kenneth Haigh (*Bill Appleby*), Roy Kinnear (*Adam Scarr*), Max Adrian (*Morton*), Lynn Redgrave (*Virgin Bumpus*), Corin Redgrave (*Terry*).

versión original con subtítulos en español

*Película n° 11 de la filmografía de Sidney Lumet
(de 44 largometrajes como director)*

Música de sala:

Llamada para un muerto (*The deadly affair*, Sidney Lumet, 1967)

Banda sonora original compuesta por **Quincy Jones**



¿Cuál es el tema de **LLAMADA PARA UN MUERTO**? *Las decepciones de la vida.*

Por eso quería colores poco saturados. Quería atrapar esa atmósfera deprimente, como carente de vida, que Londres tiene en invierno. Freddie Young sugirió hacer una exposición previa de la película. La película se lleva a un cuarto oscuro antes del rodaje, y se expone un poco con una bombilla de 60 vatios. El resultado es que el negativo tiene una especie de capa lechosa, de modo que cuando se rueda la escena, casi todos los colores pierden fuerza, presenta mucha menos brillantez y vida de la que cabría esperar en condiciones normales. El proceso se llama “exposición previa” (...).

*(...) Como a menudo ocurre cuando encuentras un espíritu con el que congenias, hicimos otras tres películas juntos. La partitura de Quincy en **LLAMADA PARA UN MUERTO** fue otro hito musical. La película se basa en una novela de John Le Carré, y cuenta la historia de un agente de contraespionaje del Foreign Office británico, triste y solitario. Su mujer le engaña todo el rato. En la película tiene un protegido, al que adiestró en el espionaje durante la Segunda Guerra Mundial, que acaba traicionándole en los terrenos profesional y personal (tiene un lío con su esposa). Los dos mundos que describe la película, el mundo del espionaje y el amor casi*



masoquista que este hombre siente por su mujer, nos dieron el concepto básico para la partitura. Pero en esta ocasión Quincy creó solo un tema en vez de dos: una hermosa pero dolorosa canción de amor, interpretada por Astrud Gilberto. A medida que la película avanzaba se convertía, lentamente, en una de las partituras melodramáticas más subyugantes que he tenido ocasión de escuchar. Era una prueba palpable del poder e importancia de los arreglos musicales. El tema persistía, pero su significado dramático se alteraba por completo con nuevos arreglos. La mayoría de los compositores se desentienden de los arreglos. Pero Quincy los hizo personalmente. Y de nuevo su contribución fue fundamental (...).

Sidney Lumet

(...) En **LLAMADA PARA UN MUERTO**, Lumet más que reproducir las maneras del cine de espías, aprovecha la estructura de *whodunit* de la novela original de Le Carré para acercarse a la intriga a lo Hitchcock. Quizá porque el escritor aún trabajaba para el MI6, la trama no ahonda tan a fondo en el mundo de los servicios secretos, lo que provoca que el desencanto vaya más dirigido a los crecientes problemas burocráticos y, sobre todo, al cansancio hacia su trabajo que arrastra esa versión “pirata” de George Smiley bautizada como *Charles Dobbs* (James Mason) -los derechos



de imagen de *Smiley* los tenía Paramount tras rodar **El espía que surgió del frío**, de ahí el nombre nuevo del personaje-. No importa tanto la resolución del extraño suicidio de un agente de los servicios secretos británicos, ni la relación que la investigación destapa entre su mujer, *Elsa Fennan* (Simone Signoret), y las redes de espionaje comunista, como el traumático descubrimiento que *Dobbs* hace de que las amistades creadas durante la Segunda Guerra Mundial pueden convertirse en amargas enemistades en los tiempos de la Guerra Fría. Los actos del protagonista no son en absoluto heroicos, sino obsesivos, mecánicos, en perfecta sintonía con el patetismo que Mason sabe imprimir a su personaje, sobre todo en su masoquista relación con su infiel mujer, *Ann* (Harriet Andersson).

A pesar de algunos manierismos netamente sesenteros, incluida una trepidante banda sonora de Quincy Jones que no acaba de encajar en la frialdad inglesa del film, Lumet consigue imprimir a éste una notable personalidad visual. Los exteriores grisáceos, apagados, típicos de Londres, le permiten al director mostrar unos interiores siempre muy oscuros, llenos de sombras, que le otorgan a la película una atmósfera de cine negro que se refuerza, entre otros detalles, con la ambigüedad que Signoret es capaz de introducir en un personaje que, pese a su aspecto de vieja ama de casa, tiene la actitud y la pose de una *femme fatale* clásica. Con el objetivo de no romper la británica sobriedad de sus imágenes, las escenas de intriga están resueltas



con una brillante contención, siendo auténticos ejemplos de puesta en escena: cfr. la persecución que sufre *Dobbs*, visualizada a través de su retrovisor, o la extraordinaria secuencia final de la obra de teatro, en que la tensión se va incrementando mientras los diálogos de “Eduardo II”, de Christopher Marlowe, van acotando algunos de los dilemas que se han generado entre los protagonistas, y que se dirimen, con una sequedad no exenta de dramatismo, en una escena portuaria que apunta la amargura de la mayor parte de las resoluciones argumentales de Le Carré (...).

Texto (extractos):

Tonio L. Alarcón, “John le Carré: espías como nosotros”, en dossier “Cine de espías”, rev. Dirigido, julio-agosto 2007

(...) No deja de ser como mínimo chocante encontrar dentro de la filmografía de un realizador tan norteamericano como Sidney Lumet algunas películas, entre comillas, “británicas”, bien sea por ambientación o por intérpretes. Es el caso de **La colina** (1965), **La gaviota** (1968), **Perversión en las aulas** (1972), **La ofensa** (1973), **Asesinato en el Orient Express** (1974), **Equus** (1978) o la que nos ocupa, **LLAMADA**



PARA UN MUERTO. No es este el momento para extendernos sobre la particular tendencia o inclinación de Lumet hacia un cine más o menos “británico” pero lo cierto es que este film revela muy claramente que su realizador (aquí también productor) debía sentirse cómodo con esta adaptación de la novela homónima (en lo que a su título castellano se refiere) de John Le Carré. Se advierte, salvando las distancias, una sensación de pesimismo y amargura que recuerda los exhibidos dos años antes que Lumet por el también norteamericano Martin Ritt con otra adaptación de Le Carré, **El espía que surgió del frío** (*The Spy Who Came It From the Cold*, 1965), asimismo uno de los mejores trabajos de Ritt. [Y uno de los films de espías favorito de Steven Spielberg, que le serviría de inspiración para la magnífica **El puente de los espías**].

Como ya ocurría en **El espía que surgió del frío**, **LLAMADA PARA EL MUERTO** va más allá de la compleja intriga policiaca que la revista para mostrarnos una profunda descripción de personajes. Pero al contrario que la película de Ritt, protagonizada por un disidente del cruel juego de espionaje y crímenes encubiertos que jugaron (y siguen jugando) los partidarios de la política de bloques, el film de Lumet se centra en alguien que forma parte directa de ese sistema represor: *Charles Dobbs* (un magnífico James Mason), funcionario de la Corona inglesa que debe investigar el suicidio, producido en extrañas circunstancias, de *Samuel*



Fennan (Robert Flemyng), un antiguo simpatizante comunista que ha regresado a Inglaterra como prueba de su cambio de orientación política. Lumet y el guionista Paul Dehn construyen magníficamente un denso relato que se bifurca en dos direcciones para, al final, converger en un mismo punto. Por un lado (naturalmente, tratándose de un thriller) está la investigación llevada a cabo por *Dobbs* con la ayuda de *Mandel* (Harry Andrews), un inspector de policía retirado, a fin de esclarecer la muerte de *Fennan*, mientras que por otro tenemos la dura descripción de la vida privada de *Dobbs*: su relación con su esposa, *Ann* (Harriet Andersson), que se empeña en mantener vigente su matrimonio a pesar de las numerosas crisis provocadas por las constantes infidelidades conyugales de la mujer y la pasividad con que las recibe el marido para no perderla, y que alcanzan su punto culminante cuando *Dobbs* descubre que el nuevo amante de *Ann* no es otro que *Dieter Frey* (Maximilian Schell), colaborador suyo durante la guerra y uno de sus mejores amigos.

Al final, *Dobbs* averiguará que *Dieter* es, también, el asesino de *Fennan*. Su confrontación en el muelle, de noche y bajo la lluvia (en la cual jugará un papel insólito la escayola que lleva *Dobbs* en su brazo lesionado), será tanto la detención de un criminal como la indisimulada venganza de un marido devorado por los celos. Tanto su aspecto puramente detectivesco como su aguda descripción de la psicología de los personajes, aspectos paralelos pero al mismo tiempo indisociables el uno del otro gracias a la



minuciosa puesta en escena de Lumet, hacen de **LLAMADA PARA UN MUERTO** un título excelente. La turbiedad y ambigüedad de los sentimientos de los personajes están mostrados por el realizador haciendo hincapié en el velo de mentiras, o medias verdades, que forma parte intrínseca del perfil de las figuras que pueblan el relato. Incluso un personaje aparentemente simpático como *Mandel*, que dormita en los momentos más inesperados, cría conejos o se pasa la noche en vela para averiguar cuándo duermen las hormigas que tiene en un acuario (sic), revela su faceta más cruel propinando una paliza a *Scarr* (Roy Kinnear), un confidente que le ha mentado (la manera como Lumet lo visualiza es espléndida: véase ese travelling que se va acercando lentamente hacia *Mandel* mientras pega a *Scarr* en plena calle). Resulta admirable la sutileza y tensión de secuencias como la primera entrevista de *Dobbs* con *Elsa* (Simone Signoret), la viuda de *Fennan* (su diálogo transmite el reconocimiento mutuo entre dos personas habituadas al sufrimiento), o las escenas entre *Dobbs* y su esposa (en las que destaca el empleo, como música diegética, de una canción puesta en el tocadiscos que se erige en un amargo contrapunto irónico). La sensación de falsedad que flota a lo largo del relato está reforzada por constantes alusiones al mundo del teatro: los personajes de **LLAMADA PARA UN MUERTO** son como protagonistas de una tragedia shakespeariana. Resulta imprescindible mencionar al respecto la extraordinaria secuencia en la que *Dobbs* y sus colegas vigilan a *Elsa* durante una concurrida función teatral -momento que



tiene ecos del Hitchcock de **Cortina rasgada** (*Torn Curtain*, 1966)-, sin advertir que la mujer está siendo asesinada por *Dieter*, sentado a su lado, mientras en el escenario se representa una sangrienta escena del “Eduardo II” de Marlowe (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Llamada para un muerto”, en dossier “Cine de misterio”, rev. Dirigido, enero 2003

(...) Cuando John Le Carré había hecho de George Smiley un viejo agente del contraespionaje inglés, lo retornó a su país de origen, argumentando que *“era un hombre pasado de moda, nostálgico de aquella ruïnosa casa con porche donde todo había empezado. Su aspecto reflejaba este malestar como una clase de decaimiento físico que le hacía curvar la espalda y que, más que nunca, le daba el aspecto de una rana. Parpadeaba sin parar, cosa que le hizo adquirir el mote de topo”*. Cinco años después de la publicación del libro donde se retoma al personaje del agente *Smiley* en Londres –“Llamada para un muerto”-, Sidney Lumet se volvió a interesar por los individuos con doble moralidad, por las relaciones matrimoniales, en



las que prevalece la incomunicación -*George* y su segunda esposa, *Ann*- y por la fuerte carga escénica que llevaba implícita la novela de John Le Carré -casi estructurada en forma de actos, y en el último se sitúa en un pequeño teatro donde se representa “Eduardo II”-. No obstante, en primer lugar se requería preservar la imagen apesadumbrada, desganaada y envejecida de *George Smiley*. Lumet no dudó a la hora de contratar a James Mason, viejo conocido de la televisión, donde había intervenido en **Raid** y **The Hidding Place**, y con quien años más tarde se reencontraría en **La gaviota** (1968), **Perversión en las aulas** (1972) y **Veredicto final** (1982).

Sin introducir demasiadas variaciones respecto a la novela -si acaso, el cambio de nombres (*Charles Dobbs/George Smiley*)-, Paul Dehn, un consumado conocedor de la obra de John Le Carré, elaboró un guion preciso, como si se tratara de una partida de ajedrez en la que se eliminan piezas del tablero y, cuando permanecen las más importantes, hace falta adivinar quién gana por jaque mate. La experiencia y el conocimiento del *agente Smiley* le otorga la posibilidad de disponer de las piezas blancas. La partida empieza



con la muerte de *Samuel Fennan*, pero no se sabe si ha sido por suicidio o por homicidio. *Smiley* hace una apertura al interrogar a la viuda de *Fennan*, *Elsa* (Simone Signoret), y acto seguido, sigue la pista de un coche alquilado, que le llevará hasta su antiguo colega *Dieter Frey*, quien se ha establecido como agente doble. Desligándose de la insustancial crónica de espionaje, **LLAMADA PARA UN MUERTO** presenta un extraordinario sentido del tiempo narrativo - la llegada de *Smiley* y *Mendel* (Harry Andrews) a un bar mientras vigilan los movimientos del propietario del coche alquilado, abarca un espacio de unas cinco horas, desde primeras horas de la tarde hasta la caída del sol- y encuentra entre sus aciertos la capacidad de asimilar la filmación en concordancia con la frialdad y el abatimiento moral que nos ofrece *George Smiley*, imparable ante una investigación criminal⁴ (...).

⁴ La fotografía de Freddie Young, habitual del cine de David Lean, también huye de los convencionalismos y opta por la técnica del *pre-flashing*, es decir, un viraje de los colores por pre-exposición del negativo. Una tendencia experimental nada ajena a Lumet a la hora de trabajar con sus operadores.

Texto (extractos):
*Christian Aguilera, La generación de la televisión:
la conciencia liberal del cine americano,*
Editorial 2001, 2000

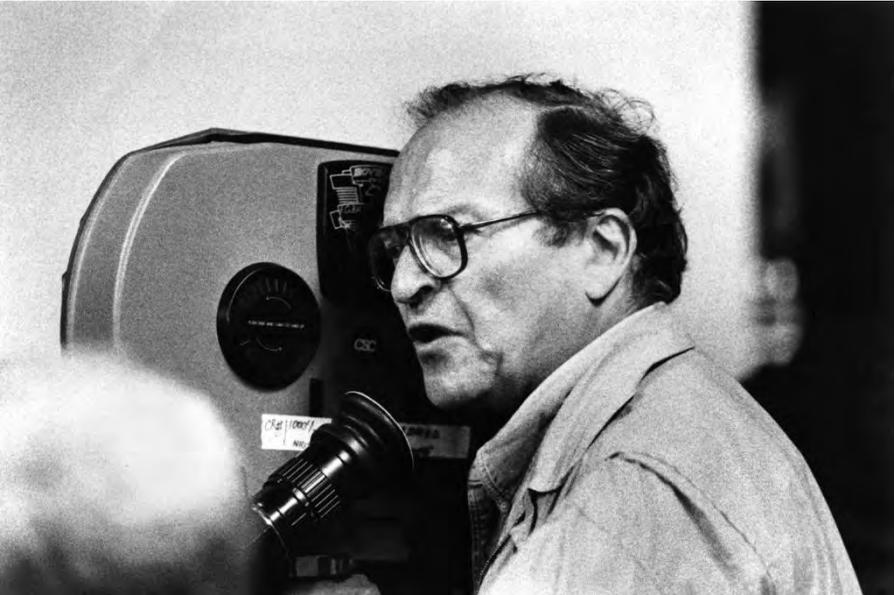




SIDNEY LUMET
Sidney Arthur Lumet

Filadelfia, Pensilvania, EE.UU., 26 de junio de 1924
Nueva York, Nueva York, EE.UU., 9 de abril de 2011

FILMOGRAFÍA (como director)



1951 Serie de tv **Crime photographer:**
“**Model Alibi**” [ep.1º - temp.1ª]

Serie de tv **Danger:**

“**The killer scarf**” [ep.32º - temp.1ª]

“**Marley’s ghost**” [ep.40º - temp.1ª]

“**Death among the relics**” [ep.50º - temp.2ª]

“**Love comes to miss Lucy**” [ep.2º - temp.2ª]

“**The lady on the rock**” [ep.14º - temp.2ª]

1952 Serie de tv **CBS Television Workshop:**
“**Don Quixote**” [ep.1^o - temp.1^a]

Serie de tv **Crime photographer:**

“**Blackmail**” [ep.35^o - temp.2^a]

“**The intruders**” [ep.18^o - temp.2^a]

“**The business affairs of gentlemen**”

[ep.19^o - temp.2^a]

“**The paper box kid**” [ep.38^o - temp.2^a]

“**The system**” [ep.39^o - temp.2^a]

“**Death among the relics**” [ep.40^o - temp.2^a]

1953 Serie de tv **Danger:**

“**The second cup**” [ep.17^o - temp.3^a]

“**Car pool**” [ep.23^o - temp.3^a]

“**Death and the family jewels**” [ep.25^o - temp.3^a]

“**No room**” [ep.26^o - temp.3^a]

“**Subpoena**” [ep.32^o - temp.3^a]

“**Prodigal returns**” [ep.39^o - temp.3^a]

Serie de tv **You are there:**

“**The landing of the Hindenberg**” [ep.1^o - temp.1^a]

“**The capture of Jesse James**” [ep.2^o - temp.1^a]

“**The Boston Tea party**” [ep.3^o - temp.1^a]

“**The final hours of Joan of Arc**” [ep.5^o - temp.1^a]

“**The Discovery of anesthesia**” [ep.8^o - temp.1^a]

“**The witch trial at Salem**” [ep.9^o - temp.1^a]

“**The conquest of Mexico**” [ep.10^o - temp.1^a]

“**The ordeal of Galileo**” [ep.12^o - temp.1^a]

“**The death of Socrates**” [ep.14^o - temp.1^a]

“**The defense of the Alamo**” [ep.17^o - temp.1^a]

“**The Dreyfus case**” [ep.18^o - temp.1^a]

“**The fate of Nathan Hale**” [ep.1^o - temp.2^a]

“**The recognition of Michelangelo**” [ep.12^o - temp.2^a]

“**The Gettysburg address**” [ep.14^o - temp.2^a]

“**The vindication of Savonarola**” [ep.16^o - temp.2^a]

“**The Fall of Troy**” [ep.17° - temp.2^a]
“**Mallory’s tragedy on Mount Everest**” [ep.19° - temp.2^a]
“**The first command performance of Romeo and Juliet**” [ep.26° - temp.2^a]
“**The vote that made Jefferson president**”
[ep.43° - temp.2^a]
“**The death of Socrates**” [ep.14° - temp.3^a]
“**The defense of the Alamo**” [ep.17° - temp.3^a]
“**The Dreyfus case**” [ep.18° - temp.3^a]

1954 Serie de tv **Mama**:

“**Dagmar’s braces**” [ep.24° - temp.5^a]
“**Car pool**” [ep.25° - temp.5^a]

Serie de tv **The best of Broadway**:

“**The Philadelphia story**” [ep.4° - temp.1^a]

Serie de tv **Omnibus**:

“**Antigone**” [ep.6° - temp.3^a]

1955 Serie de tv **You are there**:

“**The treason of Aaron Burr**” [ep.1° - temp.3^a]
“**The emergence of jazz**” [ep.2° - temp.3^a]
“**The torment of Beethoven**” [ep.19° - temp.3^a]
“**The death of Stonewell Jackson**” [ep.20° - temp.3^a]
“**The trial of Susan B. Anthony**” [ep.22° - temp.3^a]
“**The tragic hour of dr. Semmelweis**”
[ep.25° - temp.3^a]
“**The liberation of Paris**” [ep.26° - temp.3^a]

Serie de tv **The best of Broadway**:

“**The show-off**” [ep.6° - temp.1^a]
“**Stage door**” [ep.8° - temp.1^a]

Serie de tv **The Elgin hour:**

“**Crime in the streets**” [ep.12° - temp.1^a]

“**Mind over Momma**” [ep.18° - temp.1^a]

Serie de tv **The United States Steel Hour:**

“**The meanest man in the world**” [ep.1° - temp.3^a]

“**Incident in an alley**” [ep.11° - temp.3^a]

Serie de tv **Frontera:**

“**In Nebraska**” [ep.5° - temp.1^a]

Serie de tv **Star Stage:**

“**A letter to mr. Priest**” [ep.8° - temp.1^a]

“**The thousand dollar bill**” [ep.14° - temp.1^a]

“**The recluse**” [ep.16° - temp.1^a]

Serie de tv **Goodyear Television Playhouse:**

“**The Mechanical heart**” [ep.5° - temp.5^a]

“**One Mummy to many**” [ep.6° - temp.5^a]

The challenge [telefilm].

1956 Serie de tv **The Alcoa Hour:**

“**Long after summer**” [ep.8° - temp.1^a]

“**Tragedy in a temporary town**” [ep.9° - temp.1^a]

“**Man on fire**” [ep.10° - temp.1^a]

“**Doll face**” [ep.11° - temp.1^a]

“**Finkle’s comet**” [ep.12° - temp.1^a]

Serie de tv **Goodyear Television Playhouse:**

“**Career girl**” [ep.17° - temp.5^a]

“**The sentry**” [ep.18° - temp.5^a]



1957 DOCE HOMBRES SIN PIEDAD (*12 angry men*).
Mr. Broadway [telefilm].

Serie de tv **Studio One**:

“**The Rice sprout song**” [ep.27° - temp.9^a]

“**The deaf heart**” [ep.7° - temp.10^a]

Serie de tv **The Seven Lively Arts**:

“**The changing ways of love**” [ep.1° - temp.1^a]

Serie de tv **Omnibus**:

“**School for wives**” [ep.8° - temp.6^a]

Serie de tv **The DuPont Show of the month**:

“**Beyond this place**” [ep.3° - temp.1^a]

Serie de tv **Omnibus**:

“**School for wives**” [ep.8° - temp.6^a]

1958 Hans Brinker and the silver skates [telefilm]
Sed de triunfo (*Stage struck*)
All the King's men [telefilm]

Serie de tv **Kraft Television Theatre:**

“**Dog in a bush tunnel**” [ep.22° - temp.11^a]

“**Three plays by Tennessee Williams**”

[ep.27° - temp.11^a]

“**Fifty grand**” [ep.29° - temp.11^a]

Serie de tv **The DuPont Show of the month:**

“**The count of Monte Cristo**” [ep.2° - temp.2^a]

1959 Esa clase de mujer (*That kind of woman*)

Serie de tv **The United States Steel Hour:**

“**Family happiness**” [ep.11° - temp.6^a]



1960 PIEL DE SERPIENTE (*The fugitive kind*)
The Sacco-Vanzetti story [telefilm]

Serie de tv **Playhouse 90**:

“**John Brown’s raid**” [ep.8º - temp.4ª]

“**The hiding place**” [ep.13º - temp.4ª]

Serie de tv **Play of the week**:

“**The Dybbuk**” [ep.2º - temp.2ª]

“**The Iceman cometh**” [ep.8+9º - temp.2ª]

“**Rashomon**” [ep.12º - temp.2ª]

1961 **Panorama desde el puente** (*A view from the bridge*)

1962 **LARGA JORNADA HACIA LA NOCHE**

(*Long day’s journey into night*)

1964 **EL PRESTAMISTA** (*The pawnbroker*)

PUNTO LÍMITE (*Fail-safe*)



1965 **LA COLINA** (*The hill*)

1966 **EL GRUPO** (*The group*)

- 1967 **LLAMADA PARA UN MUERTO** (*The deadly affair*)
- 1968 **Bye bye braverman**
La gaviota (*The sea gull*)
- 1969 **Una cita** (*The appointment*)
King: a filmed record...Montgomery to Memphis
[co-dirigida con Joseph Leo Mankiewicz]
- 1970 **The last of the mobile hot shots**
- 1971 **Supergolpe en Manhattan** (*The Anderson tapes*)
- 1972 **Perversión en las aulas** (*Child's play*)
- 1973 **La ofensa** (*The offence*)
Serpico
- 1974 **Lovin' Molly**
Asesinato en el Orient Express
(*Murder on the Orient Express*)
- 1975 **Tarde de perros** (*Dog day afternoon*)
- 1976 **Network**
- 1977 **Equus**
- 1978 **El mago** (*The wiz*)
- 1980 **Dime lo que quieres** (*Just tell me what you want*)
- 1981 **El príncipe de la ciudad** (*Prince of the city*)

- 1982** **La trampa de la muerte** (*Deathtrap*)
Veredicto final (*The verdict*)
- 1983** **Daniel**
- 1984** **Buscando a Greta** (*Garbo talks*)
- 1986** **Power**
A la mañana siguiente (*The morning after*)
- 1988** **Un lugar en ninguna parte** (*Running on empty*)
- 1989** **Negocios de familia** (*Family business*)
- 1990** **Distrito 34: corrupción total** (*Q & A*)
- 1992** **Una extraña entre nosotros** (*A stanger among us*)
- 1993** **El abogado del diablo** (*Guilty as sin*)
- 1996** **La noche cae sobre Manhattan**
(*Night falls on Manhattan*)
- 1997** **En estado crítico** (*Critical care*)
- 1999** **Gloria**
- 2001** Serie de tv **Los juzgados de Centre Street** (*100 Centre Street*):
“**Bobby & Cynthia**” [ep.1º - temp.1ª]
“**Queenie and Joe**” [ep.2º - temp.1ª]
“**Joe must go**” [ep.10º - temp.1ª]
“**Let’s make a night of it**” [ep.13º - temp.1ª]
“**Kids**” [ep.1º+2º - temp.2ª]
“**Daughters**” [ep.6º - temp.2ª]

- 2002** Serie de tv **Los juzgados de Centre Street** (*100 Centre Street*):
“**Give up or fight**” [ep.12º - temp.2ª]
“**Babies**” [ep.13º - temp.2ª]
“**It’s about love**” [ep.18º - temp.2ª]
- 2004** **En el nombre de todos** (*Strip search*) [telefilm]
Raquel, quand du seigneur [cortometraje]
- 2006** **Declaradme culpable** (*Find me guilty*)
- 2007** **Antes que el diablo sepa que has muerto**
(*Before the devil knows you’re dead*)



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

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

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

En anteriores ediciones de
MAESTROS DEL CINE MODERNO
han sido proyectadas

(I) JOHN FRANKENHEIMER (febrero 2011)

El hombre de Alcatraz (*Birdman of Alcatraz*, 1962)

El mensajero del miedo (*The Manchurian candidate*, 1962)

Siete días de mayo (*Seven days in may*, 1964)

El tren (*The train*, 1964)

Plan diabólico (*Seconds*, 1966)

Los temerarios del aire (*The gypsy moths*, 1969)

Yo vigilo el camino (*I walk the line*, 1970)

Orgullo de estirpe (*The horsemen*, 1971)



(II) **FRANÇOIS TRUFFAUT** (noviembre & diciembre 2011)

Los cuatrocientos golpes (*Les quatre cents coups*, 1959)

La piel suave (*La peau douce*, 1964)

Fahrenheit 451 (1966)

La novia vestía de negro (*La mariée était en noir*, 1967)

El pequeño salvaje (*L'enfant sauvage*, 1970)

La noche americana (*La nuit américaine*, 1973)

El último metro (*Le dernier métro*, 1980)

Vivamente el domingo (*Vivement dimanche!*, 1983)

François Truffaut, una autobiografía

(*François Truffaut, une autobiographie*, 2004) Anne Andreu



(III) **JEAN-LUC GODARD** (mayo 2013 & abril 2014)

Al final de la escapada (*À bout de souffle*, 1959/1960)

El soldadito (*Le petit soldat*, 1960/1963)

El desprecio (*Le mépris*, 1963)

Lemmy contra Alphaville

(*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965)

Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, 1965)

Made in U.S.A. (1966)

Pasión (*Passion*, 1982)



(IV) **ARTHUR PENN** (septiembre & octubre 2017)

El zurdo (*The left-handed gun*, 1958)

El milagro de Ana Sullivan (*The miracle worker*, 1962)

Acosado (*Mickey One*, 1965)

La jauría humana (*The chase*, 1966)

Bonnie y Clyde (*Bonnie & Clyde*, 1967)

El restaurante de Alicia (*Alice's restaurant*, 1969)

Pequeño gran hombre (*Little big man*, 1970)

La noche se mueve (*Night moves*, 1975)



(V) **JERRY LEWIS** (enero 2018)

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

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

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



(VI) **STANLEY KUBRICK** (febrero 2018 & febrero 2019)

Día de combate (*Day of the fight*, 1951)

El padre volador (*Flying padre*, 1951)

Miedo y deseo (*Fear and desire*, 1953)

El beso del asesino (*Killer's kiss*, 1955)

Atraco perfecto (*The killing*, 1956)

Senderos de gloria (*Paths of glory*, 1957)

Espartaco (*Spartacus*, 1960)

Lolita (1962)

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (*Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*, 1964)

2001: una odisea del espacio (*2001: a space odyssey*, 1968)

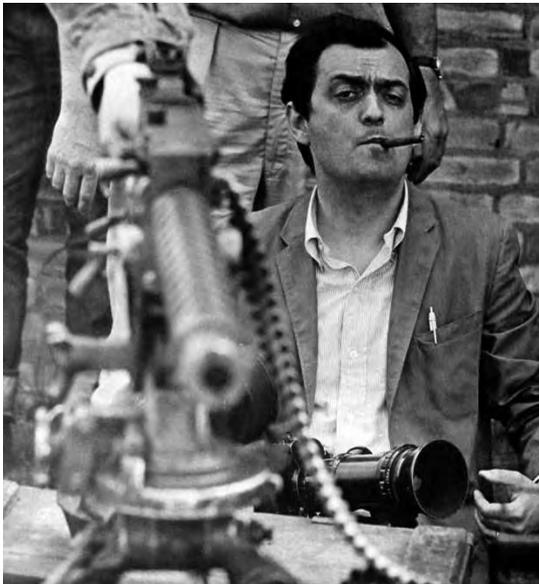
La naranja mecánica (*A clockwork orange*, 1971)

Barry Lyndon (1975)

El resplandor (*The shining*, 1980)

La chaqueta metálica (*Full metal jacket*, 1987)

Eyes wide shut (1999).



(VII) **ROBERT ALDRICH**

(marzo 2020) / (enero 2022) / (enero 2023)

Apache (*Apache*, 1954)

Veracruz (*Vera Cruz*, 1954)

El beso mortal (*Kiss me deadly*, 1955)

El gran cuchillo (The big knife, 1955)

iAtaque! (*Attack!*, 1956)

Hojas de otoño (*Autumn leaves*, 1956)

Bestias de la ciudad (*The garment jungle*, 1957)

co-dirigida por Vincent Sherman

A diez segundos del infierno (*Ten seconds to hell*, 1959)

Traición en Atenas (*The angry hills*, 1959)

El último atardecer (*The last sunset*, 1961)

¿Qué fue de Baby Jane?

(*What ever happened to Baby Jane*, 1962)

Canción de cuna para un cadáver

(*Hush...hush, sweet Charlotte*, 1964)

El vuelo del Fénix (*The flight of the Phoenix*, 1965)



(VIII) **FEDERICO FELLINI**

(octubre 2021 / noviembre 2022 / octubre 2023)

Luces de variedades (*Luci del varietà*, 1950)

co-dirigida por Alberto Lattuada

El jeque blanco (*Lo sceicco bianco*, 1951)

Los inútiles (*I vitelloni*, 1953)

Amor en la ciudad (*L'amore in città*, 1953) co-dirigida por Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Cesare Zavattini, Francesco Maselli & Alberto Lattuada

[*episodio Agencia matrimonial* (*Un'agenzia matrimoniale*)]

La strada (1954)

Almas sin conciencia (*Il bidone*, 1955)

Las noches de Cabiria (*La notti di Cabiria*, 1957)

La dolce vita (1960)

Boccaccio 70' (*Boccaccio 70'*, 1962) co-dirigida por Vittorio De Sica, Mario Monicelli y Luchino Visconti [*episodio Las tentaciones del doctor Antonio* (*Le tentazioni del dottor Antonio*)]

Fellini Ocho y medio (*Otto e mezzo*, 1963)

Historias extraordinarias (*Histoires extraordinaires*, 1968) co-dirigida por Roger Vadim y Louis Malle [*episodio Toby Dammit: nunca apuestes tu cabeza con el diablo* (*Toby Dammit: il ne faut jamais parier sa tête contre le diable*)]

Giulietta de los Espíritus (*Giulietta degli Spiriti*, 1965)

Fellini-Satyricon (*Fellini-Satyricon*, 1969)

Los clowns (*I clowns*, 1970)

Roma (*Roma*, 1972)

Amarcord (*Amarcord*, 1974)



(IX) **BLAKE EDWARDS**

(mayo-junio 2022 / abril 2023 / abril 2024)

El temible Mister Cory (*Mr. Cory*, 1957)

Vacaciones sin novia (*The perfect furlough*, 1958)

Operación Pacífico (*Operation Petticoat*, 1959)

Desayuno con diamantes (*Breakfast at Tiffany's*, 1961)

Chantaje contra una mujer (*Experiment in terror*, 1962)

Días de vino y rosas (*Days of wine and roses*, 1962)

La pantera rosa (*The Pink Panther*, 1964)

El nuevo caso del inspector Clouseau

(*A shot in the dark*, 1964)

La carrera del siglo (*The great race*, 1965)

¿Qué hiciste en la guerra, papi?

(*What did you do in the war, daddy?*, 1966)

El guateque (*The party*, 1968)

Darling Lili (1970)

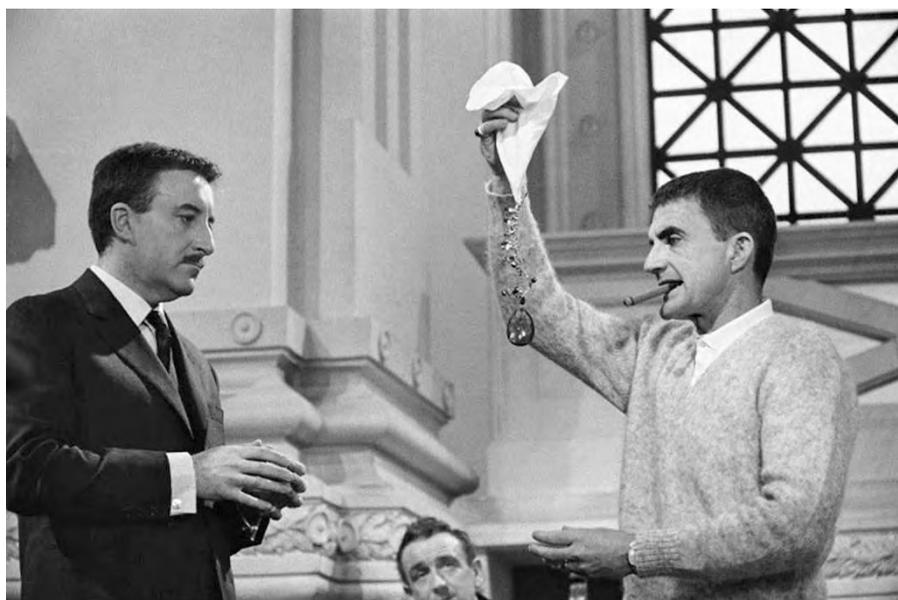
Dos hombres contra el Oeste (*The wild rovers*, 1971)

La semilla del tamarindo (*The tamarind seed*, 1974)

“10” (“10”, 1979)

S.O.B. (*S.O.B.*, 1981)

¿Víctor o Victoria? (*Victor/Victoria*, 1982)



(X) **SIDNEY LUMET** (noviembre 2024)

Doce hombres sin piedad (*12 angry men*, 1957)

Piel de serpiente (*The fugitive kind*, 1960)

Larga jornada hacia la noche

(*Long day's journey into night*, 1962)

El prestamista (*The pawnbroker*, 1964)

Punto límite (*Fail-safe*, 1964)

La colina (*The hill*, 1965)

El grupo (*The group*, 1966)

Llamada para un muerto (*The deadly affair*, 1967)



Organiza:

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

Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram

LAMADRAZA.UGR.ES