

Cine
DE **ESPIÁS**

ARANTZAZU

CALLEJA

BORJA COBEAGA

ROCÍO DE LAS MUÑECAS

CARLOS GIL

AMAIÁ NEREKAN UMARAN

GORKA VÁZQUEZ

PATXI URKIJÓ

COORDINACIÓN: PATXI URKIJÓ
EDICIÓN: ROCÍO DE LAS MUÑECAS
Y AMAIÁ NEREKAN

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-9860-839-7 / D.L.: BI-968-2013

www.ehu.es/argitalpenak

Cine DE ESPÍAS



AMaia NEReKAN UMARAN
GORKA VÁZQUEZ
BORJA COBEAGA
ARANTZAZU CALLEJA
ROCÍO DE LAS MUÑECAS
CARLOS GIL
PATXI URKIJÓ

COORDINACIÓN: PATXI URKIJÓ
EDITORAS: ROCÍO DE LAS MUÑECAS
Y AMaia NEReKAN

SUMARIO

6 - 10

INTRODUCCIÓN

11 - 27

TOP SECRET: ESPÍAS EN EL CINE DE NO-FICCIÓN

Amaia Nerekan Umaran

29 - 36

EL ARTE DE LA COSIFICACIÓN Y VICEVERSA

Gorka Vázquez

37 - 44

CUANDO LA C.I.A. ES LA T.I.A.:
EL HUMOR EN EL CINE DE ESPÍAS

Borja Cobeaga

45 - 59

LA MÚSICA EN EL CINE DE ESPÍAS

Arantzazu Calleja

61 - 83

HITCHCOCK, ESPÍA POR NATURALEZA

Rocío de las Muñecas

85 - 105

ENTRE LUCES Y SOMBRAS

Carlos Gil

107 - 143

CINE DE ESPÍAS

Patxi Urkijo.

INTRODUCCIÓN

Profesores invitados y autores de los artículos sucesivos:

-Arantzazu Calleja Garate. Compositora y directora musical. Licenciada por la especialidad de IMAGEN. Fac. Ciencias Sociales y de la Comunicación-

-Borja Cobeaga Eguillor. Director y Guionista. Licenciado por la especialidad de imagen. Fac. Ciencias Sociales y de la Comunicación.

-Carlos Gil Santa Eugenia. Director de Fotografía y Profesor de Técnica audiovisual en Barcelona. Licenciado por la especialidad de audiovisuales. Dirección cinematográfica. Fac. BB.AA.

-Gorka Vázquez Fernández. Director Cine de Animación (Nominado al Goya para la mejor película de Animación 2013), Realizador, Guionista y Ensayista. Licenciado por Especialidad de audiovisuales de BB.AA. en Junio 1998

Profesores de la Universidad del País Vasco:

Rocío De Las Muñecas San Segundo. Licenciada en audiovisuales. Dirección cinematográfica. Fac. BB.AA. Investigadora becada por la UP.V./E.H.U.. Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Fac, Ciencias Sociales y de la Comunicación. Realizadora de cortometrajes y videoclips.

Amaia Nerekan Umaran. Doctora en comunicación audiovisual. Profesora en la Fac. Ciencias Sociales y de la Comunicación. Experiencia en el sector audiovisual en la realización y producción de documentales y programas de televisión.

Patxi Urkijo Labrador. Profesor Titular de dirección cinematográfica. Fac. BB.AA. Coordinador del Curso-Taller.

El libro

Auspiciado por la compartimentación temática del Curso de Verano (UPV/EHU-KulturBasque), también titulado “El Cine de Espías” 2013. Bilbao y atendiendo a las especialidades de cada uno de los implicados firmantes, el texto responde en un primer nivel a una mirada globalizadora de carácter eminentemente “profesionalizador” en torno al fenómeno, a la especialidad concreta del Cine de espionaje en su concepción más amplia y completa.

Las reflexiones (los pequeños ensayos críticos) que siguen no solo parten de un estudio pormenorizado de las películas en cuestión, sino, principalmente de la experiencia profesional que cada uno de los autores-profesores ha llevado a cabo en el medio audiovisual.

De este modo, Amaia Nerekan profundiza sobre el cultivo de Cine Documental y de *Reportage* en torno al fenómeno, ahondando, aún en clave generalizadora, en sus aspectos más distintivos y en algunos de los recursos utilizados recurrentemente sensibles de proponer una estimación relacional a todos los títulos recordados.

Tratándose de un Curso fundamentalmente orientado hacia el conocimiento, la práctica y el estudio del Cine de Ficción, es Gorka Vázquez, quien lleva a cabo una presentación precisa del fenómeno, muy en la línea de apreciar los enlaces causales para los ritmos y las soluciones editoriales, en atención a su vasta experiencia con el *Montage* y la Edición y Post-Producción profesionales. Se formulan, así, los primeros interrogantes sobre la Dirección en sí misma, y se atisban las primeras tácticas y estrategias de realización.

Un director de Cine de Ficción profesional, Borja Cobeaga, adepto en sus aportaciones creadoras a la llamada *Screw-Ball Comedy*, a la Comedia Cómica (tan difícil de proponer con éxito), nos aporta un acercamiento inusual al Cine de Espías, precisamente valorando y recordando las características estructurales de las aportaciones cómicas, ya títulos íntegros, ya sesgos, tratamientos secuenciales, “giros”, dentro del espionaje cinematográfico *ad hoc*. Todo ello aderezado con la perspectiva alcanzada vía su trayectoria profesional.

Arantzazu Calleja, en su cualidad de creadora musical, compositora musical para Cine, y en muchos casos, ejecutora directa de las bandas sonoras para los cortometrajes y largometrajes por ella “musicalizados”, reflexiona y recuerda para nosotros qué ha sido lo habitual en esas “lides” y que acabados más memorables han ido sucediéndose con el devenir de los años.

Por su parte, Rocío De Las Muñecas, como becaria de Investigación, parte con una semblanza sobre el Cine de Espías practicado por el máximo cultivador de la especialidad, el gran Alfred Hitchcock. De este modo, pone sobre el tapete las aportaciones del gran creador británico, sin olvidar pasarlas por el tamiz de las comparaciones con las obras de otros cineastas, inmediatamente predecesores, y coetáneos.

El caso de Carlos Gil (Txarlie) resulta todavía más atractivo. Director de Fotografía profesional, ex - docente de la Universidad de Barcelona, lleva a cabo un acercamiento al Audiovisual de espionaje atendiendo a sus principales factores de Luz e Iluminación. A las particularidades de la fotografía, ya exponenciales, ya compositivas, valorando cuanto se deben los criterios de Dirección y de los e Iluminación para conseguir esas atmósferas tan asociadas a la vertiente genérica. Con gran experiencia práctica a sus espaldas, también incide en la mayor ó menor claridad, la mayor ó menor legibilidad del movimiento, de su captación y formulación consideradas desde el punto de vista del iluminador.

Finalmente, y un poco a mod de glosario, aunque sin pretenderlo, el reconocimiento de las principales aportaciones, corrientes y procedimientos desde la Dirección de films, corresponde a quien esto firma y se ocupa en coordinar el curso y su dinámica.

Experiencia previa

El Curso-Taller sobre Cine, celebrado dentro del Programa de Cursos de Verano de Bilbao-Vizcaya, marco denominado en las anteriores ediciones BizBak, se enfrenta a su sexta edición.

La primera propuesta tuvo lugar en el mes de Julio del año 2008 y se centró en un estudio y valoración del **“CINE DE ACCIÓN EUROPEO DESDE 1960”**. Contó con 65 alumn@s matriculados. El cortometraje nacido durante la experiencia titulado **“La Sagrada Pistola de Antioquía”**, dirigido por Fernando Bernal, “Ferber”, y David Zabala con tutoría de Patxi Urkijo, obtuvo varios premios en diversos certámenes nacionales. Los profesores partícipes fueron en aquella ocasión, Borja Crespo, Kepa Sojo, Koldo Serra, Nacho Vigalondo y el coordinador de la UPV/EHU Patxi Urkijo. Actuaron como Maestros de Taller, los técnicos audiovisuales Raúl Jiménez y Miguel Espiga. Y se celebró por completo en la Fac. de BB.AA.

Se superó con creces en todos los sentidos con la propuesta de 2009, **“ECOS DEL CINE MUDO”**. Con 75 alumn@s matriculados y una cantidad reseñable de oyentes (en número constante no inferior a 25). Tanto el LIBRO del Curso-Taller, como el bagaje teórico, práctico e investigador resultó gratamente inesperado. El cortometraje **“Veinte”**, dirigido por María Bedia Berodía bajo la tutoría de Borja Cobeaga, obtuvo el primer Premio al corto Fantástico del Festival de Llobregat en aquella edición y fue nominado en otros 6 certámenes nacionales. Actuaron como profesores el curso, Borja Cobeaga, Borja Crespo, Kepa Sojo, Koldo Serra, Enrique Urbizu, Nacho Vigalondo y el coordinador Patxi Urkijo. Repitieron Raúl Jiménez y Miguel Espiga como Maestros de Taller. Se celebró en los espacios de la Fac. de BB.AA.

El Curso-Taller de 2010 fue el de la apertura hacia el crecimiento. De nuevo un número clausus de 75 alumn@s que terminó convirtiéndose en 80 aceptad@s, y oyentes. La excusa

reflexiva fue **“LOS DIRECTORES DE LA GENERACIÓN TELEVISIVA NORTEAMERICANA Y SU PERMANENCIA EN EL CINE ACTUAL”**. Aunque se imprimieron 200 ejemplares del LIBRO, se agotaron inmediatamente, y sigue siendo un LIBRO “oficioso” de prestigio reconocido en el ámbito de las especialidades AUDIOVISUALES de la Universidad en el País Vasco (incluso, alguno de sus apartados está siendo objeto repetido de cita textual en diversas Tesis Doctorales). Se recordó la obra de genios como Sam Peckinpah, John Frankenheimer, Sidney Lumet, Robert Altman, y muchos otros. El cortometraje **“Dos”**, dirigido por el alumno Aritz Elguezabal Totorikagüena y tutorizado por Patxi Urkijo, consiguió diversos premios por todo el Estado. La sede para los encuentros magistrales se localizó en la cercana Fac. de Ciencias Técnicas, en tanto las prácticas volvieron a concentrarse en la Fac. de BB.AA. El elenco de profesores estuvo incorporado por Víctor Cabaco, Borja Crespo, Juan Flahn, Kepa Sojo, Koldo Serra y el coordinador Patxi Urkijo. Por tercera vez, Raúl Jiménez y Miguel Espiga actuaron como Maestros de Taller.

Por lo que respecta a la cuarta edición, la de 2011, hay que decir, sin duda, que fue la que cosechó unos resultados más directamente influenciados por el *corpus* teórico de la propuesta. También disfrutó de mayor cobertura y atención en Medios (prensa, País, Deia, televisión, EITB, Hamaika telebista, radio). Se centró sobre **“EL THRILLER ITALIANO DURANTE LOS AÑOS DEL PLOMO”**. Las clases magistrales, de una calidad general inusitada, maravillaron a l@s alumn@s, con el acceso inesperado para ell@s a las obras de Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi, Mario Bava, Gillo Pontecorvo Elio Petri, Giuliano Montaldo, Dario Argento, Sergio Corbucci, Enzo G. Castellari, Sergio Sollima, ó Fernando Di Leo. Los profesores fueron Borja Cobeaga, Juan Flahn, Elena González (primera mujer en el devenir del Curso-Taller), Kepa Sojo, Enrique Urbizu y el organizador Patxi Urkijo. Se contrató a la empresa autónoma PIXEL para la atención técnica, con Germán Navarro y Raúl Villavicencio. No solo se mantuvo la sede del paraninfo de Ciencias para los encuentros teóricos, sino que la presentación final se llevó a cabo en el paraninfo de Abando-Ibarra en pleno centro de Bilbao.

El curso pasado, 2012, con el Programa **“EL CINE DEL SIGLO XXI”**, se pudo llevar a cabo la reivindicada opción (tanto por profesores como por alumn@s) de “bajar” el Curso-Taller a Bilbao ciudad. Para ello se alternaron diversas sedes. Tutorías y ediciones se llevaron a cabo en los espacios de la Universidad en el Casco Viejo de la ciudad (denominados Aulas de la Experiencia) y en el edificio central de EITB (Euskal Irrati Telebista) en la C/ Capuchinos, en tanto en cuanto, los encuentros magistrales se celebraron en el Salón de la Biblioteca de la C/ Bidebarrieta del Casco Viejo. Por último, la presentación de trabajos se llevó a cabo en el Salón de visionados de la Fac. de Ingeniería, con cabida para 125 personas y que resultó insuficiente quedando numeroso público en la calle. Dato considerable debido a que imposiciones económicas nos obligaron a cerrar el número de matriculad@s oficiales en 50 alumnos, aunque al final se amplió la matrícula hasta 60. Debe señalarse que quedaron en lista de espera alrededor de 250 solicitantes.

El problema era facilitar a los grupos unidades de volcado de originales, Edición y Post-Producción, lejos de las especialidades universitarias (sitas en el municipio de Lejona). Para ello se consiguió la Ayuda Económica de la Sociedad D.A.M.A. de Madrid con vistas a sufragar el alquiler de 6 ordenadores portátiles Apple habilitados con los programas Final Cut para Video y Logic para audio, destinados, como los equipos ENG, a cada grupo de prácticas.

Atención constante de la televisión al desarrollo del Curso-Taller, y a las impresiones sobre el “momento” que atraviesa el sector por parte de los ilustres profesores invitados, por primera vez Rueda de Prensa conjunta con presencia de una docena de Medios, ... Una experiencia grata que debiera repetirse pero para la que es imprescindible financiación exterior de nuevo.

Los profesores fueron, Borja Cobeaga, Borja Crespo, Rocío de las Muñecas, Juan Flahn, Kepa Sojo, Enrique Urbizu y Patxi Urkijo. Actuaron como Maestros de Taller dos antiguos alumn@s, Hodei Oliver y Mikel Román.

Tanto el libro del Curso-Taller, como el DVD final se remitieron a las instituciones acreditadas como impulsoras del evento, a saber, UPV/EHU, D.A.M.A., y EiTb.

Desde la retrospectiva hasta la actualidad.

Para la presente edición se ha contado, no solo con la participación del área específico encargado de todos los Cursos de verano en el campus de Bizkaia, Kultur Basque, y del Rectorado de la UPV/EHU, a través del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, sino de nuevo con los apoyos, ya económicos, ya significativos de D.A.M.A. –Asociación de autores con central sita en Madrid-, S.G.A.E., la famosa sociedad de autores, Bilbao Ekintza, que nos cede el atrio del edificio ubicado en la Plaza del Ensanche bilbaíno, que se convertirá en la sede de las tardes, sobre todo para congregar tutorías, consultas y procesos editoriales, la Biblioteca de Bidebarrieta y el consistorio bilbaíno, donde se verificarán las clases magistrales, la ayuda de la Asociación de Comerciantes de Bilbao centro y Laboral Kutxa.

A todos ellos nuestro más sentido agradecimiento, también en nombre de l@s alumn@s que, por una edición más, podrán disfrutar de todo el término comarcal de Bilbao como plató de lujo para sus grabaciones.

Y a espiar y filmar espiando se ha dicho. No parece haber un plan mejor urdido para este Verano. Atentamente, en nombre de todos lo partícipes.

Patxi Urkijo.

Prof. Titular DIRECCIÓN CINEMATOGRAFICA. BB.AA. UPV/EHU.



TOP SECRET: ESPÍAS EN EL CINE DE NO-FICCIÓN AMAIA NEREKAN

“Deception is a state of mind and the mind of the State”
“El engaño es un estado de la mente y la mente del Estado”
James Jesus Angleton (Jefe de contraespionaje de la CIA (1954-74))¹

¿Realidad y/o ficción?

24 de abril del 2013. Agentes del servicio de inteligencia venezolano detienen en el aeropuerto internacional Simón Bolívar de Caracas, a Timothy Tracy, cuando se disponía a regresar a EEUU. Acusación: espionaje. Pero, ¿quién es realmente Timothy Tracy? Para el Gobierno estadounidense un cineasta que llevaba tiempo viviendo en Venezuela, grabando imágenes de las protestas de los opositores a Maduro, para hacer un documental. Para el Gobierno venezolano en cambio, se trata sin duda, de un espía norteamericano.

Puede parecer el argumento de una película de espías, pero no, estamos ante un caso real. Una vez más, la realidad supera a la ficción. Y es que en el mundo del espionaje nada es lo que parece. Verdades y mentiras se confunden. Trampas, engaños, chantajes, sobornos, seducción, traición,... Los hombres y mujeres que interpretan el juego mortal del engaño viven dobles vidas, caminando por la siempre resbaladiza línea que separa la realidad y la ficción. Pero, ¿quiénes son los auténticos espías? ¿Héroes desconocidos o personajes cuyas hazañas los convierten en leyenda?

Gran parte de lo que sabemos sobre el mundo del espionaje viene del cine y la televisión. Ningún personaje ha encarnado mejor que James Bond nuestra idea de espía. El cine ha retratado el mundo del espionaje en multitud de ocasiones: servicios secretos de las grandes

¹ Cita que inicia el documental “**Timewatch: Operation Gladio**” (Operación Gladio: Terrorismo de falsa bandera en Europa, Allan Francovich, 1992).

² El MI5 y el MI6 son los servicios de inteligencia del Reino Unido. El primero se encarga principalmente de la seguridad interna, mientras que el MI6, también conocido como SIS, es la agencia de inteligencia exterior. El

potencias, guerras mundiales, la guerra fría,... A pesar del trasfondo de patriotismo, las de espías, por lo general, suelen ser películas escapistas, llenas de aventuras, acción y efectos especiales. El protagonista: hombre, blanco, heterosexual. Producciones de gran presupuesto hechas a medida de las grandes estrellas. Pero, ¿qué hay de real en esa ficción?

La profesión de espía es una de las más antiguas. El espionaje es tan antiguo como la guerra, por lo que sus orígenes se remontan a la propia historia de la humanidad. Conocer lo que hacía el enemigo, obtener, o por el contrario, ocultar información, resultaban de vital importancia en los enfrentamientos. Las primeras referencias sobre espionaje están relacionadas con el desarrollo de distintos métodos de encriptación. Se trataba de proteger la información para que no cayese en manos enemigas.

Chinos, egipcios, babilonios, griegos, romanos, todos inventaron distintos métodos. En el año 500 a.C., por ejemplo, los griegos inventaron el *skytálē* (en castellano, escítala), un cilindro alrededor del cual enrollaban una tira de cuero sobre la que iban escribiendo. Al desenrollar el cuero, se veía una lista de letras sin sentido, de manera que únicamente se podía descifrar la información enrollando el cuero donde residía el mensaje en un cilindro del mismo diámetro que el original. Otro ejemplo es el empleado durante el Imperio Romano por Julio Cesar, un simple pero efectivo sistema de cifrado que consistía en trasladar tres letras del alfabeto hacia la izquierda para reemplazarlas, de modo que la A se escribía D. Gracias a ese sencillo método, los mensajes de Julio Cesar nunca fueron descifrados.



Ilustración 1:skytálē

Pero, los primeros espías, o el primer episodio de espionaje como tal, es aún más antiguo, ya que lo hallamos escrito en el Antiguo Testamento. Siglo XXII a.C., Josué conquista Jericó, gracias a la ayuda de dos espías, a los que envía previamente al ataque, para estudiar la mejor estrategia para invadir la ciudad. Una prostituta de nombre Rehab acoge en su casa a los dos hombres y accede a mantenerlos ocultos. A cambio de su colaboración, su casa y su familia no serían destruidas en la toma de Jericó.

De la misma época es la primera mujer espía, Dalila, antecesora de Mata Hari, quien traicionó a su enamorado Sansón. Su misión, encomendada por Hanún, rey filisteo, era descubrir el secreto de la fuerza de Sansón. Tras varios encuentros, Dalila averiguó que el

secreto del invencible israelita residía en su pelo, por lo que esperó a que se durmiese para cortárselo y entregarlo al enemigo.

Pero, a pesar de las numerosas referencias, el cine de no ficción prácticamente no recoge esos primeros casos de espionaje. Los reportajes y documentales nos muestran principalmente a espías del siglo XX y XXI. Son trabajos históricos, de carácter divulgativo, producidos en su mayoría para ser emitidos en televisión (Canal Historia, Canal +, La 2, etc.) que haciendo uso de entrevistas, voz en off, imágenes de archivo y en ocasiones, alguna reconstrucción de los hechos, nos describen las andanzas de los grandes espías de los dos últimos siglos.

Existen tres momentos de la historia que son sin duda cruciales a la hora de hablar de la producción de reportajes y documentales de espionaje: las dos guerras mundiales, la Guerra Fría y el 11-S. No debemos olvidar que el género del espionaje explota con la I Guerra Mundial, de la mano de los primeros servicios de inteligencia, y alcanza su punto más álgido con la Guerra Fría. Los grandes espías han ido determinando el curso de la historia; algunos como héroes, otros como traidores; algunos movidos por el idealismo, otros por el afán de aventura y otros en cambio, por pura codicia. Los avances tecnológicos y científicos del siglo XX dan paso a nuevos métodos y técnicas de espionaje. A partir de la I Guerra Mundial, comenzaron a utilizarse cámaras aéreas que proporcionaban imágenes de gran nitidez, sin olvidarnos de la radio, con nuevos y cada vez más complejos métodos de encriptación. Con la llegada de la II Guerra Mundial, el espionaje alcanza las mayores cotas de actividad de toda la historia. Las actuaciones de la Alemania nazi hicieron poner en marcha de nuevo la maquinaria de interceptación de mensajes.

Tras las dos guerras mundiales, la lucha por el poder entre Estados Unidos y la Unión Soviética marcó el apogeo del espionaje político. El mundo está dividido en bloques y los documentales nos muestran cómo trabajan los servicios de inteligencia de uno y otro bando. Pero, tras la caída del Muro de Berlín, esa división termina. Ya no hay buenos y malos previamente establecidos, hasta que los atentados del 11-S vuelven a perfilar al “enemigo”, que ya no es el bloque comunista, sino **el terrorismo islamista**. La fascinación por el género de espionaje resurge de nuevo.

Al igual que en el cine de ficción, el espionaje ha sido una temática recurrente en la producción audiovisual de no ficción, entendiendo como tal los trabajos de carácter reportajístico o documental. Es por ello por lo que resulta muy difícil enumerar todos los trabajos existentes, más aún cuando muchos son reportajes realizados por las propias cadenas de televisión de los distintos países. Entre la extensa lista de trabajos, encontramos por un lado, reportajes y documentales que resumen la historia del espionaje, presentándonos las

andanzas de héroes anónimos, nombres desconocidos para la gran mayoría, cuyas hazañas fueron determinantes para el curso de la historia. Este es el caso de la conocida como La Dama Blanca, una red de espías que al final de la I Guerra Mundial cubría toda la zona ocupada del norte de Francia y Bélgica. Sus agentes se organizaban por células, unidades independientes que tenían un nombre en clave individual. La Dama Blanca estaba formada por los agentes que menos llamaban la atención en tiempos de guerra; mujeres jóvenes, que estaban obligadas a alojar a oficiales alemanes y que ejercían de espías sin perder detalle de sus conversaciones. Heroínas del espionaje, poco reconocidas, que ayudaron poniendo en peligro sus vidas, a ganar la guerra.

Por otro lado, junto a esos trabajos que realizan un recorrido por la historia del espionaje desde la I Guerra Mundial, encontramos otros de temática más concreta, que centran su atención en un determinado aspecto del mundo del espionaje. Este es el caso de **“Espías en Hollywood”** (David Ulloa, 2010), emitido por Canal +, que analiza la imagen de la CIA en las ficciones de la industria cinematográfica norteamericana.

Más cercana, por desgracia, resulta la historia contada en el documental **“Los espías de Franco”**. Una investigación histórica con material inédito, sobre la red de espionaje que el dictador infiltró en Francia en 1936. Con informes procedentes de la policía francesa, que durante la II Guerra Mundial fueron trasladados a Berlín y después a Moscú, y que volvieron a Francia hace pocos años, **“Espías de Franco”** (Xavier Montanyà, 2010) cuenta como se creó y financió esta red que informaba a los nacionales desde lugares estratégicos como Marsella y que hizo posible bombardeos como los de Barcelona, Lleida, Granollers o Gernika. Varios historiadores y biógrafos colaboran para contar la historia de cuatro espías, de muy diferente perfil, que formaron parte de dicha red: Josep Bertran y Musitu, Jorge Utrillo, José Quiñones de León y José Campos.

Pero, entre las producciones que tratan la temática del espionaje, hay también documentales que han llegado a estrenarse en salas de cine y que han sido exhibidos e incluso, en ocasiones, galardonados en festivales internacionales. “El otro lado del espejo en la guerra secreta de Nicaragua” (Ángel Amigo, 2009) es una de esas obras que han llegado a la gran pantalla, un documental que se adentra en el lado humano de los mandos del espionaje ruso, cubano y nicaragüense que caminaron por la cara oculta de la Revolución Sandinista.

Servicios de ¿Inteligencia?

Cuando la II Guerra Mundial estaba a punto de acabar, los aliados occidentales volvieron la vista hacia una nueva amenaza: la Unión Soviética pretendía extender el comunismo en

Europa. Las agencias de espionaje occidentales necesitaban desesperadamente agentes para infiltrarlos en el Kremlin y descubrir los planes de Stalin, así que se dirigieron a los estados bálticos, Estonia, Estonia y Lituania, donde existía un fuerte movimiento independentista. El MI6 llevó a Londres a muchos separatistas bálticos y los entrenaron como agentes, para a continuación devolverlos de vuelta a la Unión Soviética para que lucharan por su causa y de paso, consiguieran información para occidente. Pero lo que el MI 6 no sabía era que los que habían reclutado no eran nacionalistas, sino agentes del KGB.

La CIA norteamericana (conocida como La Compañía), el KGB ruso (El Centro), el MI6 inglés (La Firma), el Mosad israelí (El Instituto), la Stasi alemana,... Los servicios de inteligencia de todo el mundo siempre han estado rodeados de un halo de misterio intrínsecamente relacionado con su naturaleza. No en vano estamos ante organizaciones secretas que dirigen y organizan el espionaje y el contraespionaje, siempre en pro de la seguridad y defensa nacional. Y como no es de extrañar, estas agencias son también las protagonistas de muchos de los documentales y reportajes que ahondan en la temática del espionaje. De este modo, no resulta complicado encontrar trabajos de no ficción sobre la KGB, el MI6 o la CIA, entre otros. Son básicamente películas en las que expertos y ex agentes hablan sobre las instalaciones, el equipamiento técnico y humano, y las actividades y operaciones desarrolladas por estos servicios de inteligencia.

“The Spy Factory” (“Fábrica de espías, Scott Williams, 2009) nos presenta la desconocida y secreta NSA, *National Security Agency*, la agencia de inteligencia más grande y poderosa del mundo en lo que se refiere a capacidad y recursos. Estamos por lo tanto ante la mayor fábrica de espías, que paradójicamente es bastante desconocida, a pesar de tener tres veces el tamaño de la CIA y está por encima de ella y del FBI. Durante mucho tiempo incluso se negó su existencia y se bromea con que NSA viene de *No Such Agency* (No hay tal agencia) o *Never Say Anything* (Nunca dicen nada).

Ilustración 2: emblema de la NSA



Creada el 4 de noviembre de 1952 como parte del Departamento de Defensa por orden del por entonces presidente de los EEUU Harry S. Truman, la NSA se encuentra en Fort Meade, cerca de la capital de Washington. Tiene su propia salida en la autopista señalizada como "sólo para empleados de la NSA", sus instalaciones están protegidas a cal y canto por vallas electrificadas y guardias armados y es que la NSA se dedica al espionaje, tanto de organizaciones como de individuos, a la interceptación de comunicaciones confidenciales y al criptoanálisis, el estudio y ruptura de códigos cifrados.

Con muchos doctores matemáticos entre sus empleados, la NSA utiliza la mayor cantidad de superordenadores, ya que como asegura Eric Haseltine, director de investigación de la NSA entre 2002 y 2005, *“el trabajo de la NSA consiste en localizar al enemigo”*. Y siguiendo la máxima de Macchiavello *“el fin justifica los medios”*, para localizarlo no les importa vulnerar el derecho a la intimidad, a la confidencialidad de datos y comunicaciones; vamos, que todo vale. Y es que la NSA es, entre otras cosas, la encargada de dirigir la polémica red Echelon; la mayor red de espionaje y análisis para interceptar comunicaciones electrónicas, ya que captura comunicaciones por radio, satélite, llamadas telefónicas, faxes y correos electrónicos en todo el mundo e incluye análisis automático y clasificación de las interceptaciones. **“The Spy Factory”** nos muestra cómo funcionan todos estos sistemas, poniendo especial interés en su uso en uno de los momentos históricos más críticos de la historia reciente norteamericana, los atentados del 11 de Septiembre.

Se dice que en la guerra todo vale y no olvidemos que espionaje y guerra van de la mano, por lo que algunos no han dudado al considerar que no existen límites legales, ni morales, en la lucha contra el enemigo. Prueba de ello son los documentales **“Timewatch: Operation Gladio”** (Operación Gladio: Terrorismo de falsa bandera en Europa, Allan Francovich, 1992) y **“GAL: des tueurs d'État”** (GAL: asesinos de Estado, Bruno Fay y Xavier Muntz, 2012).

Transmitido por la cadena de televisión británica BBC 2 en 1992, **“Timewatch: Operation Gladio”** está dividido en tres episodios: *The Ring Masters* (Los maestros del ring), *The Puppeteers* (Los que manejan las marionetas) y *The Foot Soldiers* (Los soldados de a pie). El

documentalista estadounidense Allan Francovich explora el funcionamiento de Gladio, organización clandestina concebida para combatir el comunismo en la Guerra Fría. La Operación Gladio fue ideada y financiada después de la Segunda Guerra Mundial por la CIA y el MI6. El objetivo: prepararse ante una hipotética invasión soviética de Europa occidental, por medio de fuerzas armadas paramilitares secretas de élite, dispuestas en diversos países capitalistas. Un ejército secreto paramilitar de extrema derecha (entre sus miembros había, por ejemplo, ex militares nazis), instruido y financiado por la CIA y el MI6, a través de la OTAN.

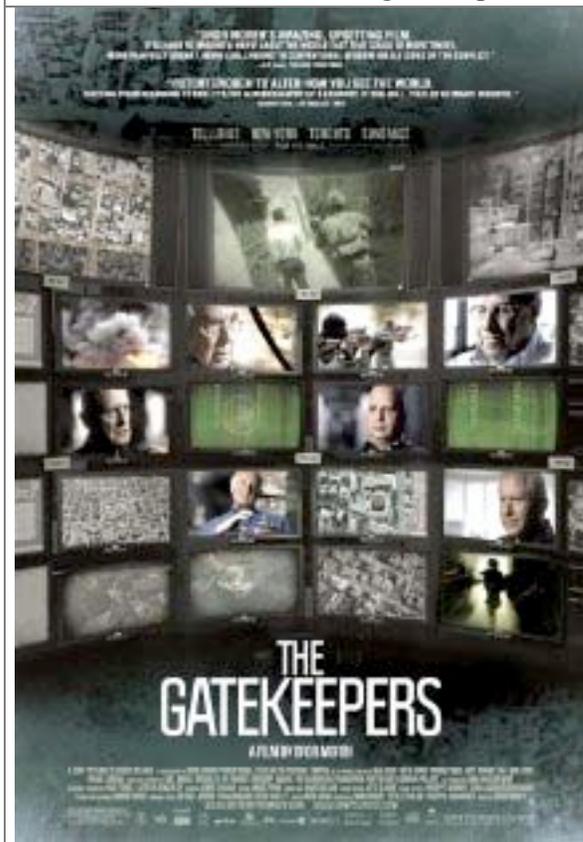
En su paranoica lucha contra el comunismo, ante el miedo a la expansión de los soviéticos por Europa, esta organización clandestina no dudaba en crear situaciones de alarma y terror en la sociedad, atemorizando a la población para que votaran por gobiernos autoritarios. Para ello realizaron actos de sabotaje, chantajes, amañaron elecciones,.... Un auténtico poder en la sombra, con capacidad para reconducir, por las buenas o las malas, el rumbo político de los países europeos si éste no se ajustaba a las necesidades norteamericanas. La red Gladio llegó a ejecutar actos terroristas que luego se achacaban a grupos de izquierdas. Entre los más destacados encontramos la explosión en una estación de tren de Bolonia en 1980, que causó 85 muertos. Ejercían así lo que se conoce como terrorismo de falsa bandera, es decir, operaciones encubiertas llevadas a cabo por gobiernos, diseñadas para que éstas parezcan haber sido cometidas por otras entidades. Una de esas realidades que no tienen cabida en la ficción, menos aún en la norteamericana, y que probablemente muchos no lleguen a conocer si no es por este trabajo y por otro posterior, del 2009, titulado **“NATO’s secret armies” (El ejército secreto de la OTAN)** dirigido por Andreas Pichler.

Otro de los documentales sobre la guerra sucia de los servicios de inteligencia, trabajo que paradójicamente en Euskal Herria nunca se ha llegado a poder ver, a pesar de haber comprado en su día los derechos ETB, pero sí en Francia, gracias a Canal+ Francia, es **“GAL: des tueurs d'État”** (GAL: asesinos de Estado, Bruno Fay y Xavier Muntz, 2012). Un largometraje documental que en algo menos de una hora recoge los 18 meses de investigación realizados por los periodistas Bruno Fay y Xavier Muntz, que consiguieron llegar hasta un miembro de los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL), que se identifica como "Francís" y que explica cómo se financiaban y preparaban las acciones que llevaron a cabo. El documental también recoge los testimonios de los ex ministros de interior franceses Pierre Joxe y Charles Pasqua y el ex secretario de Estado Rafael Vera. Pierre Joxe deja claro que ya en 1984 conocían que el Gobierno español estaba detrás del GAL, incluso habla sobre las discusiones mantenidas por ello con Felipe González. Historia real con final feliz,

especialmente para los miembros del GAL, que a pesar de las atrocidades cometidas, a día de hoy, están todos en la calle.

Y no podemos despedir el tema de los servicios de inteligencia sin hablar de **“The gatekeepers”** (Los guardianes, Dror Moreh, 2012). Después de estrenar en el 2008 **“Sharon”**, trabajo que trata sobre las razones por las que el ex primer ministro de Israel aceptó implementar el plan de retirada unilateral israelí, Dror Moreh presentó **“The gatekeepers”**. El interés de esta película reside en que por primera vez, seis ex dirigentes del Shin Bet acceden a hablar ante la cámara sobre su trabajo. Mucho menos conocido que el mediático Mossad, la agencia de inteligencia exterior de Israel, el Shin Bet es el organismo interno de inteligencia de Israel, encargado de garantizar la seguridad del Estado frente a ataques terroristas, cuyo lema se podría traducir como **“El escudo invisible”**. El filme combina entrevistas con un elaborado manejo de material de archivo y complejas simulaciones y reconstrucciones.

Ilustración 3: cartel de **“The gatekeepers”**



Resulta asombroso que los seis ex dirigentes del Shin Bet hayan accedido a participar en el proyecto y más sorprendente es ver la sinceridad y claridad con la que hablan, sobre la ocupación de los territorios palestinos que siguió a la Guerra de los Seis Días en 1967, la tortura, las ejecuciones selectivas, el papel del gobierno o las expectativas de un proceso de paz. **“The gatekeepers”** ha pasado por varios festivales internacionales, recibiendo diversas nominaciones y galardones, entre los que destacan el Premio de la Asociación de Críticos de Los Ángeles al Mejor documental, y la nominación al Óscar en el 2013, en la categoría de Mejor Documental.

Alias: topos e infiltrados

Margaretha Geertruida Zelle, alias, Mata Hari; Mikel Lejarza Ortiz, nombre en clave, El Lobo. Al igual que en la ficción, en reportajes y documentales, el mundo del espionaje está repleto también de nombres propios. Pero, ¿existió realmente un superespía como James Bond, agente con licencia para matar al servicio de Su Majestad? La respuesta es sí. Es más, ya su creador, el escritor británico Ian Fleming, trabajó como espía al servicio de la Inteligencia Naval británica. De hecho, conoció al espía que le sirvió de inspiración para crear al personaje de James Bond en Portugal, país neutral durante la II Guerra Mundial, al que acudían numerosos extranjeros y espías de ambos bandos, que se camuflaban en el entorno glamuroso y despreocupado de los hoteles de lujo y los casinos, para obtener información. Durante su estancia en el Hotel Palacio de Estoril, conoció al agente yugoslavo Dusan Popov, nacido el 10 de julio de 1917 en la actual Serbia.

Popov alias Ivan para los alemanes, nombre en clave Tricycle para los británicos, fue un agente doble, que trabajó tanto para el Abwehr (servicio secreto alemán) como para el MI5²; aunque también es probable que trabajase para algún otro país... Se especula con que el sobrenombre de Tricycle proviene de que siempre se hacía acompañar de tres bellas mujeres. Y es que si algo tenía en común Popov con Bond, James Bond, era ser todo un *playboy*, un mujeriego, aficionado al juego. Al igual que el agente 007, Popov arriesgó su vida en numerosas ocasiones. Durante la guerra, el yugoslavo fue considerado el más importante agente británico que operaba en el nido de espías que era Portugal. Pero, aunque todo el mundo conoce a Bond, pocos han escuchado hablar de Dusko Popov, el agente que logró descubrir con meses de antelación el plan japonés para atacar la base naval estadounidense de Pearl Harbor, en Hawái, aunque, el director y fundador del FBI, J. Edgar Hoover, no prestara atención a sus indicaciones y por lo tanto, no evitara el posterior desastre. Retirado del mundo del espionaje, Popov pasó los últimos años de su vida en una localidad próxima a Cannes. Murió en 1981, a los 68 años de edad.

Las técnicas comúnmente utilizadas por estos espías con nombre propio han sido históricamente la infiltración y la penetración. La primera consiste en introducir unidades propias en las filas del contrario. Es lo que se conoce como “topo”, persona que a través de una falsa identidad, se gana poco a poco la confianza del enemigo, para obtener información.

² El MI5 y el MI6 son los servicios de inteligencia del Reino Unido. El primero se encarga principalmente de la seguridad interna, mientras que el MI6, también conocido como SIS, es la agencia de inteligencia exterior. El nombre “MI5” sólo se utilizó de manera oficial de 1916 a 1929. A partir de dicho año, se pasó a denominar oficialmente (aunque popularmente se siguió utilizando el nombre de MI5) “*Defence Security Service*” y posteriormente “*Security Service*”.

Pero, aunque muy eficaz, la infiltración conlleva más riesgos y requiere un mayor esfuerzo logístico que la penetración, técnica que consiste en lograr que un colaborador traicione a los suyos y proporcione información. En este caso, se trata de buscar a alguien en el bando enemigo que por las razones ideológicas, económicas, morales o personales, este dispuesto a trabajar en secreto en contra de los suyos, proporcionando información confidencial.

Esta última técnica es la que utilizó precisamente Daniel Ellsberg, el protagonista de la película documental **“The Most Dangerous Man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon Papers”** (El hombre más peligroso de América: Daniel Ellsberg y los papeles del Pentágono) dirigida por Judith Ehrlich y Rick Goldsmith. Un revelador trabajo, que nos recuerda al caso Wikileaks y a Julian Assange y que cuenta la historia de Ellsberg, quien traicionó al gobierno de los EEUU para el que trabajaba, filtrando información confidencial a la prensa estadounidense, sacando a la luz uno de los escándalos más importantes en la historia de los Estados Unidos. **“The Most Dangerous Man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon Papers”** ha pasado por distintos festivales donde ha recibido varios galardones, entre los que destacan la nominación al Oscar al Mejor Documental en el año 2009 y el Premio National Board of Review: Premio Libertad de Expresión.

Otra película biográfica sobre la vida de un espía real ganadora de varios premios, entre los que se encuentra el Premio Goya a la Mejor Película Documental, es **“Garbo: El espía”** (Edmon Roch, 2009). Joan Pujol García, alias Garbo, es probablemente el espía español (catalán) más famoso de todos los tiempos. A pesar de ser conocido por su nombre en clave británico, Garbo, Joan Pujol fue un agente doble, que trabajó para Inglaterra pero también para los servicios de inteligencia alemanes, donde su nombre en clave era Arabel. Las labores de espionaje llevadas a cabo por Garbo, con la asistencia de su esposa y también espía, Araceli González Carballo, fueron de vital importancia en el final de la II Guerra Mundial, ya que ayudaron a cambiar el curso de la historia. Existe a su vez otro documental titulado **“Hitler, Garbo... e Araceli”** (José de Cora, 2009) que reivindica la figura de Araceli, espía lucense, que tuvo mucho ver en el éxito de su marido como agente doble.

Pero, a pesar de estar plagada de nombres propios, la historia del espionaje es también la de la evolución de sus técnicas, desde las más básicas como el engaño y la traición, pasando por la criptografía, hasta llegar a la tecnología actual más avanzada. Antes de la II Guerra Mundial, casi toda la información de los servicios de inteligencia procedía de fuentes humanas, pero esto ha cambiado mucho. Ahora más del 80% procede de medios técnicos, en consecuencia, esos medios técnicos se han vuelto muy importantes, mientras que el valor de los James Bond ha ido descendiendo. Esto nos lleva a preguntarnos si el futuro del espionaje está en la tecnología o es necesario el hombre (y la mujer).

Ilustración 4:
Enigma



Al igual que espionaje y guerra van de la mano, la guerra ha representado un estímulo en el desarrollo de la tecnología del espionaje. Desde las técnicas más rudimentarias y artesanales, como el uso de palomas mensajeras para hacer llegar la información, pasando por maquinaria más compleja, como la famosa máquina de encriptación conocida como Enigma, que producía millones de variables, la historia del espionaje es también la historia de la tecnología del espionaje.

Aunque a primera vista puede parecer una simple máquina de escribir, dentro del campo de la criptografía, Enigma marca por ejemplo un punto de inflexión entre la criptografía clásica y la moderna, entre la de antes y la de después de la existencia del ordenador. Enigma es el nombre de la máquina alemana que permitía transmitir mensajes secretos codificados en clave durante la II Guerra Mundial, mensajes imposibles de descodificar que causaron verdaderos quebraderos de cabeza a los ejércitos aliados, sobre todo al británico. Este método de cifrado pudo hacerse con una máquina que utilizaba la corriente eléctrica, pero con principios de funcionamiento mecánicos. Es por ello por lo que el uso de esta máquina no sólo tuvo gran importancia en la II Guerra Mundial, sino también después, ya que fue un paso decisivo en el futuro desarrollo de algo que hoy nos resulta imprescindible, el ordenador.

Barcos, submarinos y aviones de vigilancia, como el famoso U-2, apodado *Dragon Lady*, son otros de los protagonistas del mundo del espionaje. En parte un jet, en parte un planeador, el U-2 fue diseñado para volar a más de 21 kilómetros de altura, lo que era una gran avance, a la hora de adentrarse en suelo enemigo sin ser visto. Inventado por la empresa Lockheed Aircraft Corporation en la década de los 50, en plena Guerra Fría, fue utilizado por la CIA y las fuerzas armadas estadounidenses. Se trataba de crear un avión que volase tan alto que estuviera no sólo fuera del alcance de los misiles y cazas soviéticos, sino también de los radares y que además, estuviera provisto de cámaras de gran calidad. Pero, aunque teóricamente era indetectable, fue derribado por los rusos en una de sus primeras misiones, en lo que se conoció posteriormente como “El Incidente del U-2”.

El día 1 de mayo de 1960, un avión espía Lockheed U-2 fue derribado en territorio soviético. Aunque en un principio el Gobierno de los Estados Unidos negó rotundamente los hechos, no pudo seguir mintiendo cuando los rusos mostraron al público los restos del avión y más aún, cuando la Unión Soviética aseguró que Francis Gary Powers, el piloto del avión derribado, había sobrevivido y estaba preso en territorio enemigo. Condenado por espionaje contra la

Unión Soviética, Francis Gary Powers fue intercambiado en un canje de espías por un coronel de la KGB, tras 21 meses de su captura. Poco después de su repatriación, el piloto del U-2 derribado, Francis Gary Powers, acusó a uno de sus compañeros, al ex marine Lee Harvey Oswald, de traición. La opinión mayoritaria es que Oswald fingió desertar y proporcionó a la Unión Soviética la información precisa para derribar al U-2 de acuerdo con las instrucciones del Gobierno norteamericano, que estaba interesado en boicotear la inminente conferencia de paz que se iba a celebrar entre Eisenhower y Kruschev. Un hecho inesperado – ¿o perfectamente planificado? – que sin duda provocó que dicha reunión se suspendiera³.

Y qué decir de los satélites espía: Lacrosse, SAR-Lupe, Helios 1 y 2, Keyhole (KH), IGS, RORSAT,... No hay duda, los espías modernos son técnicos, científicos informáticos, ingenieros de telecomunicaciones y decodificadores que trabajan en bases desde donde los platos de radar peinan los cielos, espionando la información recogida a través de sofisticados satélites. Aunque en el cine, en el de ficción y también en el de no ficción, los principales protagonistas son siempre personas, hombres (y excepcionalmente mujeres) espías, piezas fundamentales en el devenir de la historia.

³ Años más tarde Oswald se hizo mundialmente conocido por ser el único inculpado por el asesinato del presidente estadounidense John F. Kennedy. ¿Mató Oswald a Kennedy en la plaza Dealey de Dallas el 22 de noviembre de 1963? ¿O formaba parte de una operación de inteligencia a tal respecto?

Bibliografía relacionada:

- CAMACHO, SANTIAGO (2004). “Top Secret: lo que los gobiernos ocultan”. Edaf.
- FRATINI, ERIC (2005). “CIA: historia de la compañía (los servicios secretos)”. Edaf.
- FRATINI, ERIC (2005). KGB: historia del centro (los servicios secretos), Edaf.
- FRATINI, ERIC (2006). “Mossad: historia del instituto. los servicios secretos”. Edaf.
- FRATINI, ERIC (2006). MI6: historia de la firma, Edaf.
- FRATINI, ERIC (2011). “CIA. Joyas de familia: los documentos mas comprometedores de la agencia por fin al descubierto”. Martínez roca.
- FRATINI, ERIC (2011). “Mossad: los verdugos del Kidon”. Atanor ediciones.
- HERRERA HERMOSILLA, JUAN CARLOS (2012). “Breve historia del espionaje”. **Nowtilus.**
- NICHOLS, BILL (2001). “Introduction to documentary”. Indiana University Press, Bloomington.
- RUEDA, FERNANDO (2012). “Espías y traidores: Los 25 mejores agentes dobles de la historia”. La Esfera de los Libros S.L.
- WEINRICHTER, ANTONIO (2004). “Desvíos de lo real. El cine de no ficción”. Festival de Las Palmas de Gran Canaria-T&B Editores, Madrid.

Filmografía recomendada:

- **Título: Espías en Hollywood**
Director: David Ulloa
Guión: Marijo Larrañaga
Producción: Canal +
Año: 2010
Duración: 48 min.
Sinopsis:
Trabajo en el que se analiza la imagen de la CIA reflejada en los largometrajes de ficción hollywoodienses, a través de fragmento de películas (“El ultimátum de Bourne”, “Pánico nuclear”, “Juego de espías”, etc.) entrevista a expertos e intervenciones de actores famosos que han interpretado a espías en la ficción, como George Clooney, Matt Damon o Leonardo Di Caprio.
- **Título: The spy factory** (Fábrica de espías)
Director: Scott Williams
Producción: James Bamford
Año: 2009
Duración: 52 min.
Sinopsis:
La NSA (**National Security Agency**) es mucho más grande que la CIA o el FBI, ya que se trata de la agencia de inteligencia más grande del mundo y por lo tanto, la mayor fábrica de espías; a pesar de lo cual, es bastante desconocida. Este trabajo muestra por primera vez la alta tecnología que utilizan los servicios secretos del siglo XXI.
- **Título: GAL: des tueurs d'État** (GAL: asesinos de Estado)
Director: Bruno Fay y Xavier Muntz
Producción: TAC Presse
Año: 2012
Duración: 52 min.
Sinopsis:
Trabajo que recoge los 18 meses de investigación realizados por los periodistas Bruno Fay y Xavier Muntz sobre la guerra sucia llevada a cabo por el GAL. El documental trata el rol que desempeñó el Gobierno francés en el desarrollo de las actividades del GAL y cuenta con los testimonios de un antiguo miembro, que se identifica como “Francis” y explica cómo se financiaban y preparaban los atentados llevadas a cabo. “GAL: des tueurs d'État” recoge también los testimonios de los ex ministros de Interior franceses, Pierre Joxe y Charles Pasqua, y el español Rafael Vera.
- **Título: The gatekeepers** (Los guardianes)
Director: Dror Moreh

Producción: Cinephil, Les Films du Poisson

Año: 2012

Duración: 95 min.

Sinopsis:

Por primera vez en la historia, seis ex altos cargos del Shin Bet, el servicio secreto interior israelí, reflexionan públicamente sobre las decisiones tomadas mientras desarrollaban su trabajo para la organización.

- **Título:** **The Most Dangerous Man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon**

Papers (El hombre más peligroso de América: Daniel Ellsberg y los papeles del Pentágono)

Director: Judith Ehrlich, Rick Goldsmith

Producción: Kovno Communications & InSight Productions

Año: 2009

Duración: 92 min.

Sinopsis:

Documental sobre la figura del controvertido Daniel Ellsberg, quien tras haber trabajado como analista del Departamento de Defensa de los EE.UU, en 1971 decide filtrar a la opinión pública un informe conocido como “Los papeles del Pentágono”, a través del The New York Times, donde se destapan todas las mentiras oficiales de las intervenciones estadounidenses en la Guerra de Vietnam.

- **Título:** **Garbo: El espía**

Director: Edmon Roch

Producción: Ikiru Films, Centuria Films S.L., Colosé Producciones

Año: 2009

Duración: 93 min.

Sinopsis:

Película que cuenta la historia de Juan Pujol, agente doble que trabajó para el Gobierno británico y el Gobierno alemán, conocido por su nombre en clave británico Garbo. Una de las figuras clave del espionaje en el final de la II Guerra Mundial.

- **Título:** **Hitler, Garbo... e Araceli** (Hitler, Garbo... y Araceli)

Director: José de Cora

Producción: Lugopress

Año: 2009

Duración: 55 min.

Sinopsis:

Trabajo que cuenta la historia de un matrimonio de espías, el catalán Joan Pujol García y la gallega Araceli González Carballo, quienes trabajaron tanto para el III Reich, como para los aliados y protagonizaron la campaña de contrainformación que hizo posible el desembarco de Normandía y la caída de Hitler.

- **Título: El otro lado del espejo en la guerra secreta de Nicaragua**
Director: Ángel Amigo
Producción: Zurriola Group Entertainment (Ion Ander Iturralde)
Año: 2009
Duración: 80 min.
Sinopsis:
Documental que expone la importancia de las operaciones de espionaje en la guerra de Nicaragua de los años 80, a través de distintos testimonios: el último director de información y análisis del KGB, Nikolái Leonov; el general de inteligencia cubano Fabián Escalante; el jefe de inteligencia sandinista, Lenín Cerna,...
- **Título: Secrecy**
Director: Peter Galison, Robb Moss
Producción: Redacted Pictures
Año: 2008
Duración: 85 min.
Sinopsis:
Documental dirigido por los profesores de la Universidad de Harvard Peter Galison y Moss Robb, que ahonda en el invisible mundo del secreto gubernamental estadounidense.
- **Título: Los espías de Franco**
Director: Xavier Montanyà
Producción: Batabat y Monkey Bay productions
Año: 2010
Duración: 58 min.
Sinopsis:
Franco ganó la Guerra Civil española, entre otras cosas, gracias a la red de espías que tejió en Francia. Este documental narra la historia de cuatro de los espías que pertenecieron a dicha red: Josep Bertran y Musitu, Jorge Utrillo, José Quiñones de León y de José Campos.
- **Título: NATO's secret armies (El ejército secreto de la OTAN)**
Director: Andreas Pichler
Producción: Francesco Virga y Ganfilippo Pedote (MIR Cinematografica)
Año: 2009
Duración: 52 min.
Sinopsis:
La Operación Gladio fue un ejército secreto de la OTAN, una red secreta de espionaje que operó en Europa Occidental durante la Guerra Fría. A pesar de que se dio a conocer en 1990, hoy en día sigue siendo todo un misterio para la gran mayoría de la población.

- Título: **Timewatch: Operation Gladio** (Operación Gladio: Terrorismo de falsa bandera en Europa)
Director: Allan Francovich
Producción: BBC Timewatch
Año: 1992
Duración: 146 min.
Sinopsis: “Timewatch: Operation Gladio” es una serie documental emitida por al BBC que consta de tres episodios. Primer episodio: Los maestros del ring (The Ring Masters). Segundo episodio: Los que manejan las marionetas (The Puppeteers). Tercer episodio: Los soldados de a pie (The Foot Soldiers).



EL ARTE DE LA COSIFICACIÓN Y VICEVERSA GORKA VÁZQUEZ

Antes de comenzar con la exposición, permíteme contaros una historia. Una historia que transcurre durante los años 60 y los años 70. Una historia de intrigas, conspiraciones, asesinatos, lavados de cerebro y suplantaciones de personalidad. Una historia donde nada es lo que parece o peor, donde todo es lo que parece. Pero no preocuparse. Permaneced tranquilos. Entre estas líneas estaremos a salvo.

Nuestro protagonista, al cual llamaremos, para preservar su intimidad, “Harry”, es un tipo amable aunque algo callado. Las pocas veces que habla es para responder al que le pregunta y suele hacerlo con convicción y cierta dosis de ironía o, por qué no decirlo, sarcasmo. Hoy está algo cansado. Ha sido un duro día de trabajo. Viste un traje sencillo al que a menudo cubre con una gabardina, por el frío. Harry vive en un modesto piso en el centro de la ciudad. Vive sólo. Su mujer falleció, o eso dijo Harry una vez que la entrometida de la portera de su edificio le preguntó. Harry siempre abre la puerta de su piso metiendo la llave lentamente y abriendo, finalmente, la puerta de golpe. Tiene sus manías... ¿Y quién no?. A Harry le gusta relajarse en su salón. Elige cuidadosamente una canción en el tocadiscos y comienza a tocar su saxofón. Finalmente, deja sus gafas de pasta negras sobre la mesilla y cierra los ojos para dormir.

Esa noche, tres golpes firmes, seguidos de dos cortos sobre la puerta, despiertan a Harry. Recoge sus gafas, con las cuales puede enfocar el mundo a su alrededor. Abre la puerta. Una silueta oscura termina por entrar y descubrimos a una bella mujer. “En la cocina tengo Whisky. Sirve dos vasos”, dice Harry. La mujer rehúsa la oferta y tiende un grueso sobre marrón a Harry. En él hay una suerte de documentos de identificación de lo más variado. “Tu nuevo trabajo”, dice la mujer antes de cerrar la puerta tras de sí. Harry guarda el sobre junto a su Colt, calibre 32. Cierra el cajón y vuelve a colocar las gafas sobre la mesilla. Fundido a negro.

A la mañana siguiente, en el aeropuerto, Harry ya no se llama Harry, si no Edmund Dorf. “Que tenga una buena estancia en nuestro país, señor Dorf.”, dice con acento alemán un agente de aduanas.

El taxista se detiene en la dirección indicada. Edmund Dorf sale, le paga y se adentra en el hotel. El recepcionista le da la llave de la habitación “772”, contigua a la “773”. La habitación “772” es muy austera, como todas las del hotel. El sonido de la cisterna del váter logra solapar al del agujero que está haciendo en la pared, donde coloca un micrófono de alta tecnología. Tras unos segundos de calibrado técnico, consigue recibir perfectamente una conversación en la sala contigua. Comienza a grabar. La conversación no es importante para Harry. Él es un profesional, sólo le preocupa en este momento la calidad de su trabajo. De pronto, el ruido de un forcejeo en la habitación contigua, la “773”, capta su atención. Se oye un disparo con silenciador. Sus micrófonos de última generación son capaces de registrar hasta el susurro más leve. Sale corriendo de la “772”. Logra atisbar impotente escaleras abajo a la que parecía la mujer que le había entregado el sobre la noche anterior.

“Nos han traicionado, Harry” - “Pero, ¿quién?”. El que está tendido en el suelo con un balazo en el estómago es su antiguo compañero y contacto en Berlín. “No permitas subir al estrado al Doctor Stratman”. Me coge del brazo, trata de susurrarme algo: “Harry... recuerdas que me dijiste que si algún día se consiguiera la paz, la paz verdadera... ¿Ya no sabríamos ni cómo vivir?”. Parecía casi como si quisiera confesarse. El Doctor Max Stratman es una eminencia en física nuclear. Mañana deberá recoger el premio Nobel por su trabajo. Tras unos meses misteriosamente desaparecido, le acabamos localizando en la Alemania del Este. Mi misión era hacerle cruzar a salvo el muro y hacerle llegar a Estocolmo. Pero, ¿Por qué no debo llevarle?. Ya es demasiado tarde para una respuesta. Con cuidado, cierro los ojos de mi compañero. El teléfono de la habitación suena con estruendo. Descuelgo. Tras una pausa tensa, oigo: “¿Harry?”. Voz masculina. Miro por la ventana y creo ver una figura de hombre en una cabina cercana. Me mira. Suelto el teléfono, que cae descolgado. Sólo mis jefes sabían que me encontraría hoy en este hotel, pero ésta era una voz que no conocía. Tengo que huir. Quizá haya algo en esas cintas que grabé. Algo que aclare qué tipo de complot se halla tras la retransmisión televisada ante el mundo entero del Nobel a Stratman. En el bolsillo de la chaqueta de mi compañero encuentro una tarjeta con un nombre manuscrito: “Cóndor”.

Me precipito a la entrada del hotel. No soy capaz de ver al hombre de la cabina. Aprovecho para salir del hotel mezclándome entre un grupo de personas. Quizá quiera matarme como a mi amigo. No es que me queje, va con el sueldo. Visiblemente nervioso salgo corriendo una vez me creo a salvo, provocando las quejas del grupo de personas. Aunque mi alemán es bueno, no capto todos sus reproches por mi inesperada intromisión.

Paso la noche en un hostel. Escuchando mi grabación. Una y otra vez. Por fin, me quito las gafas y las dejo sobre la mesilla.

La estación de tren de Berlín es enorme. Está repleta de gente. “No se preocupe por Stratman. La agente Palmer logró contactar con él y ya están en Estocolmo”. Está repleta de gente. “¿Harry?, ¿Está usted ahí?” - “¿La agente Palmer, señor?”. En el televisor de un escaparate retransmiten los premios Nobel. “Escúcheme bien. No se mueva de Berlín. Enviaremos a

alguien a encontrarse con usted”. Parece haber un gran revuelo de periodistas alrededor de Stratman, que permanece con la mirada perdida. Algunos transeúntes se agolpan ante el televisor en la estación. Está claro que algo importante ha ocurrido. Un fuerte pitido que anuncia la inminente partida del tren inunda el ambiente. “No le oigo bien, señor”. Junto a Stratman, la señorita Palmer. “Tu nuevo trabajo”. Harry se acerca de nuevo el teléfono a la oreja. “Señor” - “Diga, Harry”. Sostiene la tarjeta manuscrita. “Sé lo que es Cóndor”. Pausa. “¿Qué es lo que cree saber?” - “Lo suficiente para saber que Stratman ya no es Stratman” - “Usted no sabe lo que dice Harry” - “Pero usted lo sabe muy bien, ¿verdad?. He enviado las grabaciones a la prensa esta mañana. Todo el mundo conocerá la verdad”. El último aviso del tren. “¿Cómo puede estar seguro de que las publicarán?”. Sus palabras me dejan desconcertado. Suelto el teléfono que queda colgado y me alejo de ahí. “¿Harry?”.

Subo al tren. Creo ver de nuevo la misma figura de hombre a través de la ventana de mi compartimento. Tengo a mano mi Colt del 32. El tren comienza a salir de la estación. Y fin.

Bueno, ya os he dicho que estaríamos a salvo. No os preocupéis. Todo ha sido un montaje.

Un montaje o edición de varios aspectos y situaciones de diferentes películas y directores de la época que acordamos al principio del artículo, con el que he creado este texto para vosotros.

He escogido varias películas que me llaman la atención. A saber: **“THE PRIZE”** (*El premio*), Mark Robson (1963); **“THE IPCRESS FILE”** (*Ipcress*), Sidney J. Furie (1965); **“FUNERAL IN BERLIN”** (*Funeral en Berlin*), Guy Hamilton (1966); **“THE CONVERSATION”** (*La conversación*), Francis Ford Coppola (1974); **“THREE DAYS OF THE CONDOR”** (*Los tres días del Cóndor*), Sydney Pollack (1975); **“BLACK SUNDAY”** (*Domingo Negro*), John Frankenheimer (1977); **“THE OSTERMAN WEEK END”** (*Clave Omega*), Sam Peckinpah (1983).

En varias de estas películas, el protagonista se llama “Harry”. Así que, si queréis un personaje descreído, que se salte las normas solo ante lo que considera moral y profesional, podéis llamarle así. Todos tenemos un Harry dentro. Bueno, podéis llamarle así si dirigís algo en inglés, claro.

Entiendo que es complicado separar el concepto de edición como la ordenación narrativa y rítmica que transita un relato, de lo que es la dirección. Y la dirección de una secuencia te la aclara la intencionalidad de lo que se quiere contar. Me explico: si no sabes lo que estás grabando, difícilmente sabrás dónde cortar. Añadimos un concepto más al invento: el contexto social.

En las películas que destaco durante el período de los años sesenta, el espía vive bajo la amenaza comunista. El espía que no fuera comunista, claro está. En Estados Unidos el maccarthismo había venido dando cera unos pocos años atrás y el miedo a la carrera

armamentística nuclear era notorio. Así pues, y sin querer meterme en camisas de once varas, que para eso está la wikipedia, veremos algunos temas comunes en este período. El peligro a los dobles agentes que se cambian de bando, a los jefes representantes de cada gobierno con dobles intenciones, a los agentes hipnotizados por uno de los bandos con el fin de interceptar las intenciones del contrario. Por este mundo frío y en muchas ocasiones en blanco y negro se mueven los protagonistas de estas historias.

Permitidme destacar una, en concordancia con el relato de antes. Vamos a ver qué elementos tiene y cómo los he presentado en la edición que os he expuesto en el relato.

En **“THE IPCRESS FILE”** (*Ipcress*) 1965, Michael Caine da vida a Harry Palmer. Harry es reclutado como agente por el servicio británico de inteligencia. Su vida es bastante grisácea, como su vestimenta. Largas horas de vigilancia y un despacho cutre completan su ajuar cotidiano. Vemos que es importante conocer este entorno del personaje y detenernos en él para entender su futuro proceder. De hecho, los títulos de crédito ocurren mientras Harry se levanta y se prepara para ir a trabajar. Es muy bueno en su trabajo aunque la pesadilla de cualquier jefe ya que sus reacciones pueden resultar incontrolables, pero generalmente exitosas. Por esto le necesitan. Necesitan a alguien que no moleste eliminar si las cosas se ponen feas. Y lo gordo del caso es que el propio Harry lo sabe.

No es de extrañar que Sidney J. Furie plantee una película con más distorsión de la realidad que un telediario de la primera. Viene muy bien arropado con algunos de los miembros de la saga Bond. Peter Hunt, editor habitual de la saga y director cuatro años más tarde de: **“ON HER MAJESTY’S SECRET SERVICE”** (007, *al servicio secreto de su majestad*) 1969; Harry Saltzman en la producción y John Barry en la banda sonora. Un Barry que consigue ya ponerte alerta desde el mismo comienzo de la película en donde solamente vemos dos personas en un coche.

Contrapicados PRÁCTICAMENTE imposibles, enfoques y desenfoces en profundidad y cachés u objetos que dividen la pantalla en curiosas cuadrículas dando la impresión al espectador de ser un observador activo dentro de la trama, mientras minimiza, caricaturiza, desestructura y exagera a los personajes.

No obstante, Harry se quita las gafas para descubrir con claridad al agente americano durante la audiencia del científico raptado.

Lo que me llama la atención de esta película es la inclusión de la cotidianidad como personaje en la trama. El momento en el que se encuentran, “por casualidad”, evidentemente no, Harry y su jefe en el supermercado, mientras discuten un asunto tratando de evitar los demás carros y mientras Harry da una lección de gastronomía a su jefe, eligiéndole la mejor comida es de un bizarro genial, que diría una amiga mía. La tensión es clara.

También es importante el lugar donde se emplazan las historias. En este caso, Harry comienza un trabajo nuevo, con compañeros nuevos y un escritorio y métodos de trabajo nuevos. Su pesadilla será tener que rellenar el fastidioso informe “L-101”, donde tiene que dar el parte diario a su superior.

Según la propia trama de espionaje va avanzando, recorreremos partes de la ciudad. Calles, callejuelas, bibliotecas y demás edificios significativos para la trama, terminando generalmente en un lugar apartado, donde confluyen los elementos que ha encontrado por el camino. Tendrá que descubrir cuál es la verdad entre tanta mentira y engaño, y decidir según su conciencia. El último recurso. La última verdad que nos queda.

En los años setenta, la cosa cambia un poco a peor (por lo que se refiere a la angustia existencial y testimonial de los argumentos, no a la calidad de los films), diría yo. Es el tiempo de las escuchas telefónicas, la violación de la intimidad y la aceptación de un gobierno declarado como un “Gran Hermano” que decide, quebrantando la ley o no, qué es lo mejor para todos nosotros. En este contexto, jugarán un papel importante los medios de comunicación como vía sobre el control de la opinión de las masas al servicio del gobierno, o como medio para descubrir la verdad ante nuestros ojos. En cualquiera de los dos casos, como diría Robert Mckee, el final resultará irónico. Porque, aunque resolvamos el caso concreto que nos ocupe y el protagonista salga ileso, la sociedad seguirá siendo la misma. Igual de corrupta.

Es el tiempo del caso “Watergate”, destapado por el Washington Post, que puso en la palestra las escuchas ilegales que autorizó el presidente Nixon contra la sede del partido demócrata en 1972. Es la primera vez que un presidente de los Estados Unidos dimitió antes de terminar su mandato y que resultó imputado por “quebrantamiento de la Constitución” aunque luego, vía ominosos procedimientos legales, resultara exonerado y perdonado aunque retirado de la vida pública. ¡Vamos! Que era más culpable que Judas.

Escogeré otra vez, con vuestro permiso, una de las películas anteriormente mencionadas, para ilustrar cómo el nuevo contexto afecta a las tramas. Intentemos ver cómo he tratado de cambiar mi relato por la mitad para adaptarlo a los años setenta. Fijaos también, cómo hemos pasado de hablar de Harry en tercera persona para pasar a hacerlo en primera persona casi al final del relato. A lo mejor somos nosotros “Harry”. No sé yo. Veremos.

Sydney Pollack nos la lía bien parda en **“THREE DAYS OF THE CONDOR”** (*Los tres días del Cóndor*) 1975. “Cóndor” es el nombre en clave de Joseph Turner, interpretado por Robert Redford, protagonista de la película.

Turner trabaja en una agencia dependiente del gobierno, donde se dedica a leer todo lo que cae en sus manos para tratar de descubrir posibles tramas de espionaje. Cosas como: “¿Por qué este libro sólo ha sido traducido al francés y al alemán y no a otros idiomas?” Nada tan

sofisticado como el personaje de Russell Crowe en: “**A BEAUTIFUL MIND**” (*Una mente maravillosa*) 2001, de Ron Howard.

Que va. Turner es un tipo corriente, sonriente y buen compañero. Él solo lee libros. Durante un pequeño descanso, vuelve al trabajo con los bocadillos del almuerzo para descubrir con estupor que han asesinado a balazos a todos sus compañeros. Turner se pondrá en contacto con su jefe de división superior, al que no conoce, para explicar lo sucedido desde una cabina cercana. No sabe qué hacer. “Diga su nombre en clave” - “Eh, no me acuerdo... ¡Cóndor!” - “Está bien Cóndor, vaya a esta dirección a esta hora y no cuelgue el teléfono”.

Más adelante en la historia, descubriremos que en su último informe, Turner había descubierto sin saberlo, una trama que complicaba, qué palabra tan bonita “complicaba”, directamente a su propio gobierno con un tráfico ilegal y clandestino de crudo petrolífero. Turner comenzará a sospechar de todos y tendrá que buscarse la vida para resolver el por qué tratarán de matarle.

Ahora, que nos vamos acercando al final de este artículo y, siguiendo el esquema de trama de espías que estoy tratando de utilizar en él, llega el momento de explicar el título: “El arte de la cosificación y viceversa”.

Si nos damos cuenta, los personajes principales de estos ejemplos que he puesto van pasando de ser “personas individuales” con nombres y apellidos, a ser un nombre en clave o un nombre falso para terminar convirtiéndose en “objetivos” de una organización que les supera y les apunta. La realidad se impone y muestra como el individuo es un “objeto” para el ente gubernamental. La cosificación de la persona se hace evidente.

El ente que gobierna, es representado habitualmente por líneas verticales potentes, clavadas sobre horizontales sólidas. Grandes mesas de despacho, con columnas, pantallas que lo controlan todo y relojes con los horarios mundiales. Nada puede hacer el “objetivo” cuando su ciudad deja de ser su ciudad. En un estupendo montaje sonoro en “**THREE DAYS OF THE CONDOR**” (*Los tres días del Cóndor*) 1975, el director Sidney Pollack nos ofrece un plano general como ubicación de la ciudad mientras escuchamos una voz en off de una conversación telefónica en la que el superior, Higgins (Cliff Robertson) da orden de enviar unos hombres a recoger al “pobre” Turner. La ciudad, vista desde lo alto, desde arriba, pertenece a esta voz. Turner, únicamente podrá esquivar lo que le acecha sobreviviendo en los recovecos urbanos. Turner entra en una tienda antes de raptar desesperado a Cathy (Faye Dunaway). Observa desde detrás de un perchero. Un perchero que se transforma, por arte de birlibirloque y por arte del montaje, en un “escondrijo”. Un teléfono corriente pasa a ser un elemento intimidatorio equivalente a un personaje abstracto que pudiera estar al otro lado para favorecer o zancadillear al protagonista.

De ahí que los objetos y lugares pasen a ser personajes y los personajes objetos. Personaje con el deseo de volver a recuperar su condición anterior. De ahí el conflicto y de ahí la

importancia de saber bien qué significa cada secuencia a la hora de plantear un rodaje. La verdad del asunto, es que, una vez descubierto el pastel, no se puede ser exactamente igual que antes. Ya has visto **“MATRIX”** 1999 de Andrew y (entonces todavía) Laurence Wachowski, se siente.

¡Mirad! Un detalle que podríamos considerar como de autoedición, que me gustó de esta película y que no he vuelto a ver. En un momento dado, Turner, trata de atar unos cabos recordando una conversación anterior. El flashback bien empleado está permitido, amigos. Se ve a sí mismo hablando con un compañero. Alguien pasa por el medio de los dos interrumpiendo el sonido de la frase. Volvemos a ver la cara en el presente de Turner que se esfuerza un poco más. Vemos de nuevo el flashback, esta vez sin el personaje que interrumpe y escuchamos perfectamente la frase. Aquí se propone el flashback no para engañar soltando una información nueva, ocultada al espectador en un momento anterior de la película, sino como un ejercicio de interpretación sobre cómo funciona nuestra memoria real y en este caso, de una manera selectiva. Ojo, que a mí, la mía me engaña siempre. Menudo soy yo.

Otro elemento a destacar en el montaje es la sensación de peligro compartida por el director, Sidney Pollack, con el espectador a espaldas del protagonista. Ejemplo: un punto de mira enmarca a nuestro protagonista. Detrás, un asesino profesional. Delante, nuestro protagonista. En esta ocasión, Turner sale de un edificio acompañado por unos jóvenes a los que engaña para parapetarse. Realmente, Turner no sabe si está siendo vigilado. Lo intuye. Nosotros lo sabemos. Conocemos parcialmente los movimientos de ambas partes de la contienda, por lo tanto, nos encontramos en una situación de superioridad cognoscitiva con respecto al protagonista atribulado, del que nos compadecemos cuando no sabe algo y con el que nos alegramos cuando descubre algo, por virtud de narración y ordenación significativa en el montaje, también para nosotros, y al que deseamos con todas nuestras fuerzas que salga ileso. Ya nos tienen pillados.

No me he metido en harina para hablar de los medios de comunicación, pero un buen ejemplo lo tenemos en **“THE OSTERMAN WEEK END”** (*Clave Omega*) 1983, de Sam Peckinpah. El personaje principal termina retando al espectador a que apague la tele. El discurso de esta película juega con la realidad distorsionada entre lo que aparece en las pantallas y sus recursos como fallos en la imagen, el empleo del blanco y negro, el grano o nieve para expresar perfectamente cómo de distorsionada se percibe la realidad.

En **“THE MANCHURIAN CANDIDATE”** (*El mensajero del miedo*) 1962, de John Frankenheimer, hay una declaración que suscita una discusión inmediata en un juzgado retransmitido por televisión donde vemos unos monitores en el plano. Así pues, vemos la realidad y el plano emitido que curiosamente está en el eje contrario a lo que ocurre en la sala.

En **“THREE DAYS OF THE CONDOR”** (*Los tres días del cóndor*) 1975, el propio Turner amenaza a su superior con haber enviado sus averiguaciones a la prensa. Como ocurre en mi

relato, el representante del gobierno le espeta de cómo puede estar seguro de que publicarán el material. Turner se queda blanco viendo hasta donde llegan las redes del que manda y lo poco que se puede hacer para cambiar las cosas.

Por último, y como ejemplo de montaje sonoro, importantísimo también en la edición cinematográfica, quiero destacar **“THE CONVERSATION”** (*La conversación*) 1974, de Coppola. Gene Hackman interpretando a un profesional de las grabaciones sonoras al servicio del mejor postor, en este caso, una gran compañía.

Coppola rodó esta película entre **“THE GODFATHER”** (*El padrino*) 1972 y **“THE GODFATHER. PART TWO”** (*El padrino 2*) 1974. Se conoce que llamó a los colegas, Fredo (John Cazale) y el consigliere de origen irlandés, Tom Hagen (Robert Duvall), que aparecen en esta película modesta en medios pero grande en recursos y en guión. Ojo, que por ahí asoma un joven Harrison Ford. El primer plano general de la plaza con un tímido zoom de acercamiento hasta los personajes que están grabando y cómo el sonido de la grabación con sus defectos aumenta en decibelios según vamos centrando la atención en la vida parcial de los viandantes de esta plaza es para tener en cuenta. La fracturación de la información de estas grabaciones durante toda la película y cómo afecta a la psique y la capacidad de relación social de un protagonista ya traumatizado de antemano, como suele ser habitual en el género expuesto, termina desembocando en un plano final devastador con un Hackman terminando de romperse en pedazos junto a su saxofón, que creo que es lo único que queda en pie. Saxofón que empleaba para tocar sobre un tema clásico que identifica el autor con la mujer muerta del personaje de Hackman. Otra vez cosificando, fijaros.

Bueno, sólo pretendía dar unas pinceladas sobre mis propias impresiones al ver estas películas. Impresiones que he representado usando sus diferentes claves en el relato con el que comienzo. Está ahora en vuestra mano investigar más sobre ellas y sacar vuestras propias conclusiones. Os he dejado mis recomendaciones. Y ya de paso, una conclusión de regalo:

A mí hay una cosa que me escama en todo este asunto. Si estas películas muestran claramente que el interés gubernamental responde a un interés privado en donde quebrantar la ley no paga un peaje para el que ejerce el poder, salvo en contados casos de escándalo sonado, donde solamente se escoge una cabeza de turco para ofrecer y contentar al vulgo,... Si todas las mentiras y conspiraciones bañadas en corrupción son tan reales como evidentes... ¿Por qué nos permiten ver estas películas y tienen tanto éxito?

Porque el efecto placebo de la catarsis colectiva ante saberse conocedor de un anhelo más allá de esta sociedad corrupta, representado por tantos y tantos artistas en la pantalla, que es lo que nos ocupa, calma nuestra sed de conocimiento y de rabia. Y esto, les conviene. Ya nos lo decía George Orwell en “1984”. Ahora bien, al salir del cine, quién es el guapo que hace algo. Voy por una Coca-Cola. ¿Queréis una?.



CUANDO LA C.I.A. ES LA T.I.A.: EL HUMOR EN EL CINE DE ESPÍAS BORJA COBEAGA

Llegué muy tarde a ver “THE WEST WING” (*El ala oeste de la Casa Blanca*) 1999. Muchos de mis amigos la habían visto y me la habían recomendado fervientemente, pero no me animé hasta años después de su emisión en televisión. Había visto un capítulo por la tele, me había aburrido y no le había dado muchas más oportunidades. Pero la insistencia de quienes decían que era apasionante al final cuajó y me compré el cofre de dvd’s de la serie completa. Y la vi, y me gustó, pero no me volvió loco, no me puso la cabeza del revés como a mis amigos.

Porque no hubo capítulo en que no enaricara la ceja ante los arrebatos de idealismo de los personajes. Tampoco se me borraba una media sonrisa cínica ante el apabullante humanismo de la serie. ¿Es que soy un cínico? Supongo, pero no soy cínico porque sí. La razón por la que “THE WEST WING” me pareció ingenua y a veces mamarracha era que había visto una serie británica llamada “THE THICK OF IT” (2005).

Es también una serie sobre los tejemanejes de la política, sobre el funcionamiento de la burocracia, la creación de leyes, los círculos de decisión. Pero el tono no puede ser más diferente al de la serie de Aaron Sorkin. En “THE THICK OF IT” impera la mediocridad y la chapuza. Ni siquiera hay espacio para las malas intenciones. No es que sea lo opuesto a “THE WEST WING” porque sus protagonistas sean malvados y retorcidos, no es “HOUSE OF CARDS” (2013) sino todo lo contrario: las decisiones políticas son fruto de errores o improvisaciones.

Por lo tanto, después de ver “THE THICK OF IT” me resultaba imposible tragarme la trascendencia de “THE WEST WING”. Me había invadido el cinismo, el descreimiento, la vulgaridad. La política era eso, nada de grandes pactos, discursos solemnes y dilemas morales. Eso era la realidad.

Entonces, ¿ser espía es conducir un Aston Martin, beber martinis y viajar por todo el mundo rodeado de mujeres esculturales? ¿O más bien se parecerá más a una vida gris, llena de

papeleo absurdo, máquinas de café asqueroso y tardes aburridas oyendo grabaciones telefónicas sin sustancia? ¿El espionaje es glamoroso o tedioso?

Ese cinismo me hace pensar en la aburrida vida del espía. Lo imagino viendo las aventuras de James Bond o de los protagonistas de “MISSION: IMPOSSIBLE” (*Misión Imposible*) 1996 soltando risotadas, burlándose de aquellos espectadores que al ver esa clase de películas piensen que la vida de un espía es así...

Sin embargo los imagino asintiendo ante las adaptaciones de las novelas de Le Carré. Como si fueran un espectador de “EL CLUB DE LA COMEDIA” (1999) que ante la ocurrencia del monologuista no para de decir: “Es verdad, es verdad, eso me ha pasado a mí, eso pasa...”. En “MUNICH” (*Munich*) 2005 de Steven Spielberg, la primera tarea de los integrantes del comando protagonista es recopilar las facturas de sus gastos. Luego viene la acción, los tiros y las bombas pero lo primero es la simple y llana burocracia. Antes de la misión suicida hay una hoja de Excel esperando ser cumplimentada. De ahí que surja la pregunta sobre si es necesario atenerse a la realidad o dejar volar la imaginación en una película de espías. El inicio de “SAFE HOUSE” (*El Invitado*) 2012 de Daniel Espinosa se describe la monótono rutina de un agente de la CIA (interpretado por Ryan Reynolds) al cuidado de un piso franco en Sudáfrica. ¿Sería interesante una película donde el personaje de Denzel Washington no irrumpiese en su vida, desencadenando toda una sucesión de situaciones emocionantes? ¿Tendría interés el día a día de un agente secreto que todas las jornadas laborales de su vida consisten en sentarse en un despacho sin hacer nada?

La saga Bond es modélica en su vascular entre el realismo y la fantasía. “THE SPY WHO LOVED ME” (*La espía que me amó*) 1977, dirigida por Lewis Gilbert, no tiene nada que ver con “CASINO ROYALE” (*Casino Royale*) 2006 de Martin Campbell por ejemplo. Son los ejemplos extremos de extravagancia por un lado y de un intento de hacer más crudo y realista al personaje por otro. El éxito de la trilogía de Jason Bourne repercutió directamente sobre un agente secreto mucho más longevo: en el personaje creado por Ian Fleming surgieron conflictos de identidad, consciencia de ser hijo de otra época, de ser un individuo pasado de moda. Ni rastro de la ligereza o de las fantasmadas de otras encarnaciones de 007. Los inventos, sobrios. Las chicas, sujetos y no objetos. El sentido del humor, escaso. Parece increíble que el hecho de que la Dirección de la Segunda Unidad fuera encargada al director de acción de “THE BOURNE IDENTITY” (*El caso Bourne*) 2002, y que transformara las hechuras de la franquicia Bond. Las escenas espectaculares siempre han marcado la pauta de las películas de James Bond pero en “CASINO ROYALE” 2006 el cambio de paradigma (una acción más física, más realista, alejada de la fantasía de otros títulos) ha sido decisivo. Modernizar a Bond era hacerlo más real. La elección de Daniel Craig también tomaba ese camino. Contra la sofisticación, rudeza. Contra la opción de un galán, un héroe de acción. Muchos dijeron que James Bond era de repente un obrero rumano. Lo cierto es que Craig pega más en una peli de Ken Loach que en una de James Ivory. Roger Moore, todo lo contrario.

Bond podría haber optado por una vía más irónica, más autoconsciente, pero escogió el realismo y el psicologismo. Muchas de sus entregas ya habían sido suficientemente paródicas: **“MOONRAKER”** (*Moonraker*) 1979 o **“IN A VIEW TO A KILL”** (*Panorama para matar*) 1985 contienen momentos de metalenguaje, de consciencia de que todo es una charada, incluso una alucinación. En **“IN A VIEW TO A KILL”**, un policía de San Francisco le espeta a Roger Moore: “¿Usted es James Bond? Sí, ya, y yo soy el inspector Gadget” (eso en la versión doblada, en la original el poli mentaba a Dick Tracy). Parece que la exploración de las fórmulas autoparódicas se había agotado y la renovación exigía otro tipo de estrategias.

Pero es cierto que la última entrega, **“SKYFALL”** (*Skyfall*) 2012 de Sam Mendes, ha recuperado el concepto de “alivio cómico”, mucho más común en el género: la comedia no está impregnando toda la trama y el conjunto sino que surge de manera puntual, bien por una escena concreta, un personaje particular o un apunte cómico: en la escena de acción inicial, Bond aterriza en un vagón de tren en marcha y lo primero que hace es... ajustarse los puños de su camisa.

El “personaje cachondo” como elemento cómico ha sido asumido por el cine de espías para desahogar la solemnidad de las tramas. Actores cómicos han asumido papeles ligeros que daban el contrapunto torpe, excéntrico o cachondo del protagonista. Los comediantes Simon Pegg en **“MISSION: IMPOSSIBLE III”** (*Misión Imposible III*) 2006 dirigida por J. J. Abrams y **“MISSION: IMPOSSIBLE - GHOST PROTOCOL”** (*Misión Imposible: Protocolo Fantasma*) 2011 de Brad Bird, o John Cleese en **“THE WORLD IS NOT ENOUGH”** (*El mundo nunca es suficiente*) 1999 de Michael Apted y **“DIES ANOTHER DAY”** (*Muere otro día*) 2002 de Lee Tamahori, han aportado notas cómicas a un conjunto que no necesariamente se destacaba por su sentido del humor. Es un modelo de puntuación cómica frecuente también en otros géneros como el Terror o la Acción.

Parodias aparte, hay dos formas de afrontar el cine de espías desde la perspectiva del humor: con y sin. Los ejemplos que ponen en evidencia este fenómeno no están propiamente enmarcados en el género (aunque tienen mucho que ver) pero al ser recientes y muy elocuentes me permito usarlos para explicar el asunto.

“THE DARK KNIGHT” (*El caballero oscuro*) 2008 de Christopher Nolan contiene elementos de humor. Siempre que el Joker aparece en una aventura de Batman es evidente que va a haber estridencia cómica, va con el personaje. En su momento Jack Nicholson soltaba diálogos propios de un Groucho Marx puesto de LSD en el **“BATMAN”** (*Batman*) 1989 de Tim Burton. Y la recreación de Heath Ledger no le iba a la zaga, aunque los matices en este caso son importantes. Sí, había humor pero pesaba sobre el conjunto una solemnidad, una (falsa) profundidad que anulaba la ligereza cómica del Joker. De hecho, esa expresión lúdica del personaje se apuntaba como una forma de su enfermedad psicótica. No era un tipo gracioso, sólo un loco muy peligroso.

Como en **“THE DARK KNIGHT”**, **“IRON MAN 3”** (*Iron Man 3*) 2013 dirigida por Shane Black, presenta un personaje que encarna el mal absoluto. El Mandarin interpretado por Ben Kingsley es un terrorista a gran escala, una amenaza incontrolable contra la humanidad entera. Una mala bestia, como el Joker. Pero **“IRON MAN 3”** es la respuesta deslenguada, vivaz y desacomplejada a la visión de Nolan sobre el universo de los superhéroes y por lo tanto, el Mandarin es una parodia, una representación, una treta, un cliché. La parodia de la “encarnación del mal absoluto” es evidente. Para despistar a las autoridades, los medios de comunicación y la sociedad en general, el auténtico villano de **“IRON MAN 3”** ha construido un malo de Nolan, se ha inspirado en su modelo de sádico egomaniaco porque responde a la perfección a la imagen que tenemos de un malvado. Casi la que necesitamos ahora que se ha instaurado esta imagen del “malo” en el cine actual.

Hay una expresión muy popular para referirse al cliché de personaje negativo que es “malo de opereta”. En la era de las pelis de superhéroes autorreflexivas y supuestamente densas los “malos de opereta” son los “sociópatas de ambigüedad moral”: malas personas pero con una infancia dura, razones para hacer lo que hacen que incluso se podrían justificar, traumas de varias clases, una inteligencia atractiva... Otro cliché.

Este ejemplo funciona para establecer esas dos formas de acometer el cine de espías. El frío y sin sentido del humor y el que no se toma demasiado en serio lo que cuenta: son cosas de espías, es una fantasía cinematográfica, no se busca verosimilitud ni realismo... Podría decirse que este último modelo fue llevado al extremo por Alfred Hitchcock a lo largo de toda su carrera. **“NORTH BY NORTHWEST”** (*Con la muerte en los talones*) 1959 era ya una reformulación en suelo americano de **“THE 39 STEPS”** (*Los 39 escalones*) 1935 en su obsesiva estrategia de perfeccionar prototipos anteriores. En este caso se trataba de una película de aventuras con trama de espionaje en la que el personaje recorría el país huyendo, buscando pistas, intentando unir las piezas del rompecabezas en el que se veía envuelto. Un “falso culpable” un “hombre equivocado”, una vuelta de tuerca a la severa **“THE WRONG MAN”** (*Falso culpable*) 1957, pero en versión vitaminada, con espías implicados y viajando de aquí para allá sin parar.

Evidente modelo para la serie Bond⁴, **“NORTH BY NORTHWEST”** contiene características detectables en el propio cine de Hitchcock. En títulos como **“THE MAN WHO KNEW TOO MUCH”** (*El hombre que sabía demasiado*) versiones de 1934 y 1956, **“NOTORIUS”** (*Encadenados*) 1946, **“FOREIGN CORRESPONDENT”** (*Enviado especial*) 1940, **“SABOTEUR”** (*El saboteador*) 1942, **“TORN CURTAIN”** (*Cortina rasgada*) 1967 **“TOPAZ”** (*Topacio*) 1969, entre otros. Y también en el cine de otros directores como en lo que muchos han visto como sucedáneos (más o menos afortunados) del estilo del británico: **“THE THIRD MAN”** (*El tercer hombre*) 1949 y **“OUR MAN IN HAVANA”** (*Nuestro hombre en La Habana*) 1959, ambas de Carol Reed **“THE PRIZE”**

⁴ Ian Fleming modeló a 007 según las características de Cary Grant e incluso pidió a Hitchcock que llevara a la pantalla su novela “DR. NO”

(*El Premio*) 1963 del veterano Mark Robson, **“CHARADE”** (*Charada*) 1963 y **“ARABESQUE”** (*Arabesco*) 1966, el dúptico espía de Stanley Donen, **“NO WAY OUT”** (*No hay salida*) 1987 de Roger Donaldson, **“TRUE LIES”** (*Mentiras arriesgadas*) 1994 de James Cameron, **“MR. & MRS. SMITH”** (*Sr. y Sra. Smith*) 2005 de Douglas Liman, **“DUPLICITY”** (*Duplicity*) 2009 de Tony Gilroy, **“NIGHT & DAY”** (*Noche y día*) 2010 dirigida por André Mayers, entre otras muchas.

Curiosamente el que podría parecer un creador a la sombra de Hitchcock, siguiendo sus pasos en la elaboración de climas de intriga y tensión es quien en realidad fue el creador del género. Fritz Lang dirigió **“SPIONE”** (*Los espías*) 1928 cuando ya era considerado un maestro⁵. En su etapa americana, Lang continuó realizando el cine que le había dado fama en Alemania: un cine violento, lleno de suspense, donde la ambigüedad moral de los personajes estaba en primer término... Es decir, características que se podrían aplicar a su exitoso discípulo. Por lo tanto, o Hitchcock hacía películas que podrían ser de Lang o lo contrario. Pero el éxito del inglés juega en contra de la personalidad del alemán. Desde luego Lang no imitaba a Hitchcock, pero “lo parecía”: **“MAN HUNT”** (*El hombre atrapado*) 1941 o **“MINISTRY OF FEAR”** (*El ministerio del miedo*) 1944 jugaban en la misma liga que el cine de espías de Hitchcock. Incluso por su sentido del humor, malévolo y poco evidente. ¿Quién copiaba a quién? El espectador podría dictaminarlo siguiendo más su gusto personal que su conocimiento de los hechos.

El thriller de espionaje frío y sin sentido del humor (o con uno muy sutil y retorcido) tiene su herencia más reciente en los Bourne: la trilogía protagonizada por Matt Damon y la hasta ahora única cinta con Jeremy Renner al frente del reparto. Su precedente más claro se puede encontrar en cierto cine de los 70, donde la crudeza de su realismo dejaba poco espacio a la fantasía y al exotismo. **“THE CONVERSATION”** (*La conversación*) 1974 de Francis Ford Coppola aparentemente poco tiene que ver con el músculo y el nervio de los Bourne, pero sí hay un elemento de fondo que los hermana: su retrato sobre la soledad del espía, sobre su crisis de identidad, eje central de ambas películas. Son intentos de profundizar en la psicología del espía, elemento obviado en los filmes mencionados en los anteriores párrafos. Películas como **“5 FINGERS”** (*Operación Cicerón*) 1952 de Joseph Leo Mankiewicz, **“THE MANCHURIAN CANDIDATE”** (*El mensajero del miedo*) 1962 de John Frankenheimer, **“THE DEADLY AFFAIR”** (*Llamada para un muerto*) 1966 de Sidney Lumet, **“THE KREMLIN LETTER”** (*La carta del Kremlin*) 1970 o **“TELEFON”** (*Teléfono*) 1977 de Don Siegel, presentan a los espías lejos del glamour asociado normalmente al género. En **“TINKER, TAILOR, SOLDIER... SPY”** (*El topo*) 2011 de Thomas Alfredson, el espía es más un hombre de despacho que un individuo de acción. Bajo la apariencia de un burócrata aburrido sí se esconde un hombre peligroso, pero su vena mortífera se basa más en una llamada de teléfono que en el asalto a la isla misteriosa de un supervillano. Si directores como Hitchcock, Lang o Stanley Donen y escritores como Graham

⁵ En “EL CINE SEGÚN HITCHCOCK” de François Truffaut, el realizador británico confesó que su primera y gran influencia fue el cine de Lang y en concreto “DER MÜDE TOD” (*Las tres luces*, 1921).

Greene o Tom Clancy resultan más espectaculares y humorísticos, autores como John Le Carré imprimen un gélido realismo al día a día de un espía.

Mención aparte merece un subgénero muy fructífero dentro del cine de espías: el paródico. Como cualquier género con rasgos identificadores muy definidos se presta a una sátira de esos códigos casi desde los orígenes del género. Un caso curioso es el del díptico formado por **“OUR MAN FLINT”** (*Flint, Agente Secreto*) 1966 de Daniel Mann, e **“IN LIKE FLINT”** (*F de Flint*) 1967 de Gordon Douglas, que nació al arrastre de la saga Bond. Sin embargo cargó mucho más las tintas en los rasgos cómicos y extravagantes, anticipando en cierto modo los desatados títulos de los 70 protagonizados por Roger Moore. O incluso situando a la breve saga del agente Flint más cerca de la parodia pura que supuso la disparatada **“CASINO ROYALE”** (*Casino Royale*) 1967 dirigida al alimón por John Huston, Joe McGarth, Ken Hughes, Val Guest, Robert Parrish y Richard Talmadge, que de su modelo original (las películas de Bond con Sean Connery en el papel). En la piel de Flint, James Coburn era más ligón, más fantasma y más ingenioso que 007. Aparentemente no se trata de una “spoof movie” pero vista hoy tiene todas las características de una.

La “spoof movie” de espías, como decíamos, nace casi a la vez que su versión “seria”. Es tan tendedor parodiar las audaces misiones de los agentes secretos que cada país tiene su propia parodia. En España agentes de la TIA en **“LA GRAN AVENTURA DE MORTADELO Y FILEMÓN”** (2003) de Javier Fesser y su secuela **“MORTADELO Y FILEMÓN: MISIÓN SALVAR LA TIERRA”** (2008) de Miguel Bardem. En Francia **“OSS 117: LE CAIRE, NID D’ESPIONS”** (*OSS 117: El Cairo, nido de espías*) 2006 de Michel Hazanavicius, también con segunda entrega en **“OSS 117: RIO NE RÉPOND PLUS”** (*OSS 117: perdido en Río*) 2009 en la que repite Hazanavicius. En Gran Bretaña otras dos películas como **“JOHNNY ENGLISH”** (*Johnny English*) 2003 de Peter Howitt y **“JOHNNY ENGLISH REBORN”** (*El retorno de Johnny English*) 2011 de Oliver Parker. Y la lista podría seguir con muchas nacionalidades o incluso formatos. Por ejemplo, bajo la apariencia de una película de animación que satiriza el género de superhéroes, la producción de PIXAR dirigida por Brad Bird **“THE INCREDIBLES”** (*Los increíbles*) 2004 presentaba muchos más elementos del cine de espías. Sólo basta escuchar la banda sonora de Michael Giacchino para darse cuenta de que tuvo más en mente a John Barry (el músico de Bond por antonomasia) que a John Williams (que en su **“SUPER MAN”** (*Superman*) 1978 marcó la pauta de las partituras musicales para películas de superhéroes).

La parodia se basa sobre todo en el uso de gadgets ridículos que podrían ser herencia de la serie norteamericana **“GET SMART”** (*Super agente 86*) 1965, saga creada por el inefable Mel Brooks, la estupidez de los agentes secretos y en las ocasiones más audaces la propia narrativa del cine de espías. En ese sentido, los **“OSS 117”** de Michel Hazanavicius⁶, son

⁶ Quien también junto a Jean Dujardin como actor protagonista ganaría posteriormente el Oscar por otro cachibache narrativo llamado **“THE ARTIST”** (*The artist*, 2012)

parodias del lenguaje de zooms, multipantallas, etalonaje de color, “noches americanas”⁷ y demás efectos que recuerdan a las primeras escenas de la maravillosa película de Richard Quine **“HOW TO MURDER YOUR WIFE”** (*Cómo matar a la propia esposa*) 1966: en ellas el dibujante de cómics interpretado por Jack Lemon escenifica escenas las aventuras de su héroe, una especie de James Bond llamado Bash Brannigan, para luego trasladarlas al papel.

Algo similar ocurre con la serie de películas sobre el personaje de Austin Powers: **“AUSTIN POWERS: INTERNATIONAL MAN OF MYSTERY”** (*Austin Powers*) 1997, **“AUSTIN POWERS: THE SPY WHO SHAGGED ME”** (*Austin Powers: La espía que me achuchó*) 1999 y **“AUSTIN POWERS IN GOLDMEMBER”** (*Austin Powers en Miembro de Oro*) 2002, dirigidas las tres por Jay Roach, donde la estética pop asociada a este cine tiene una presencia tan constante como paródica. Quizás el mayor hallazgo de estas películas se halla en que además de una obsesiva farsa sobre el espía cinematográfico (invencible, imbécil e irresistible) la sátira del supevillano no le va a la zaga. El doctor Maligno, claramente inspirado en el malvado por antonomasia de la saga Bond⁸, tiene tanto peso narrativo como quien da título al filme. Es un malo con problemas familiares, con una escasa ambición económica (sólo pide un millón de dólares a cambio de no destruir el planeta) y que se fabrica una versión reducida de sí mismo (el épico Mini-yo). Para Christopher Nolan esto sería “profundidad”, pero Myers se lo toma con bastante más choteo.

La prolífica parodia del cine de espionaje tiene su obra capital en los maestros del género “spoof”: David Zucker, Jim Abrahams y Jerry Zucker: **“TOP SECRET!”** (*Top Secret*) 1984 repasa todos los tópicos del género desde el punto de vista temático y metalingüístico. La imaginación de los hermanos Zucker y Jim Abrahams no tiene límites a la hora de desmontar los clichés visuales del cine de espías. Teléfonos gigantes, botas de las SS pegadas a las mesas, ojos descomunales tras una lupa... Y tampoco el uso de personajes o situaciones recurrentes en las versiones serias: un héroe por accidente⁹, un científico secuestrado por los malvados, un confidente disfrazado de ciego, nazis, resistencia francesa... **“TOP SECRET!”** destaca por su exhaustividad: de la misma forma que en **“AIRPLANE!”** (*Aterriza como puedas*) 1980, de los mismos autores, se exprimía todas las posibilidades de la parodia del cine de catástrofes aéreas y **“THE NAKED GUN: FROM THE FILES OF POLICE SQUAD!”** (*Agárralo como puedas*) 1988 de David Zucker en solitario, y sus secuelas no desaprovechaban ni un fotograma para bromear con el género policíaco, **“TOP SECRET!”**

7 Se conoce como “noche americana” al efecto cinematográfico de rodar una escena nocturna en pleno día: consiste en simular la noche con un filtro de cámara (normalmente azul) que oscurece el resultado. Se trata de un procedimiento en desuso pero que Hazanavicius rescata precisamente para dotar de un look “vintage” a sus películas.

8 Ernst Stavro Blofeld fue encarnado por varios actores pero la imagen que ha perdurado es la de Donald Pleasence en **“YOU ONLY LIVE TWICE”** (*Sólo se vive dos veces*, 1967). Su cabeza rapada, su cicatriz, su mirada perversa y su gusto por los gatos y la decoración pop están presentes en el Blofeld de Pleasence y el Maligno de Mike Myers.

9 Un estadounidense de viaje por Europa y que se ve envuelto por accidente en toda suerte de desventuras. Otro cliché del género presente sobre todo en el cine anti-nazi que se realizó antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial.

cita a Hitchcock, Lang, Reed o Sturges para recopilar las peculiaridades de las películas de espías.

Si hubiera que escoger una única película que resumiese las características del género, yo no escogería ni **“FROM RUSSIA WITH LOVE”** (*Desde Rusia con amor*) 1963 con Connery en la piel de Bond bajo la dirección de Terence Young, ni **“THE BOURNE SUPREMACY”** (*El mito de Bourne*) 2004 de Paul Greengrass, ni **“THE BLACK WINDMILL”** (*El molino negro*) 1974 de Don Siegel, ni **“THE LADY VANISHES”** (*Alarma en el expreso*) 1938 de Alfred Hitchcock. Mejor ver **“TOP SECRET!”** para entender las claves, los recursos visuales, las tipologías de personajes, la narrativa y la esencia del cine de espionaje.



LA MÚSICA EN EL CINE DE ESPÍAS

ARANTZAZU CALLEJA

Cada género cinematográfico está asociado a un estilo musical que, dependiendo de la intención de su autor y del estilo del compositor, suele acogerse a unos recursos estilísticos adecuados al carácter de la narración. Con el tiempo, muchos de estos recursos se han ido convirtiendo en clichés o marcas de estilo que confieren identidad al género, trucos infalibles para directores y compositores y señales inconfundibles para el espectador.

Uno de los géneros cuyos clichés más claramente reconocemos los espectadores es el del llamado cine de espías, y sin duda una de las más recordadas melodías de la historia del cine es la que se escribió para el famoso Agente 007, James Bond.

Sin embargo, a pesar de tener su propio registro, el cine de espías aparece siempre vinculado a un segundo género determinado por el contexto en el que se enmarca la trama. Dentro del género, podemos encontrar películas calificadas bélicas como **“36 HOURS”** (*36 horas*, George Seaton 1965) ó **“FIVE GRAVES TO CAIRO”** (*Cinco tumbas al Cairo*, 1943); de aventuras, entre las que se podría incluir la saga de Bond o clásicos como **“ARABESQUE”** (*Arabesco*, Stanley Donen 1966), thrillers políticos como **“THE MANCHURIAN CANDIDATE”** (*El mensajero del miedo*, John Frankenheimer 1962), títulos de ciencia ficción, como la adaptación del cómic de la heroína-espía espacial **“BARBARELLA”** (*Barbarella*, Roger Vadim 1967) o **“SOYLENT GREEN”** (*Cuando el destino nos alcance*, Richard Fleischer 1965), así como comedias locas al estilo de **“SPIES LIKE US”** (*Espías como nosotros*, John Landis 1973), comedias románticas como **“TRUE LIES”** (*Mentiras Arriesgadas*, James Cameron 1994) o **“MR. & MRS. SMITH”** (*Sr. y Sra. Smith*, Doug Liman 2005); dramas como **“FRANTIC”** (*Frenético*, Roman Polanski 1988)..., etc. Pero sea cual sea el género al que se le vincule, el cine de espionaje tiene sus códigos característicos e inconfundibles y la música es, precisamente, uno de ellos.

La banda sonora en el cine de espías es uno de los factores responsables de dar al género una entidad propia. De hecho, algunas de las aportaciones de los grandes compositores a la historia del cine son bandas sonoras creadas para historias de espías. Hoy en día no se

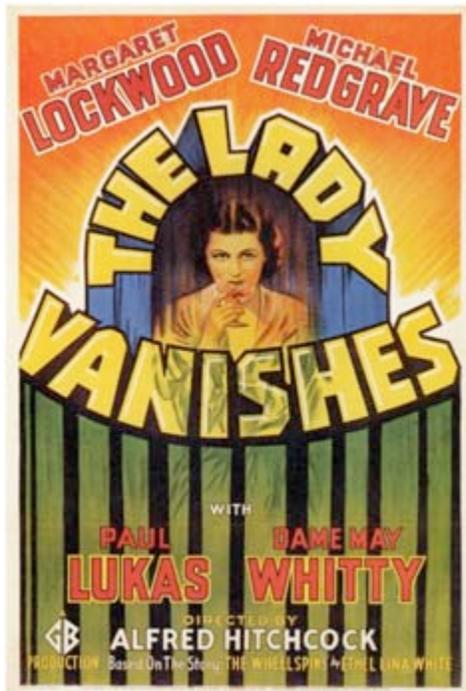
concibe el género sin tener en cuenta la huella que dejó Bernard Herrmann con el fandango compuesto para la divertida **“NORTH BY NORTHWEST”** (*Con la muerte en los talones*, Alfred Hitchcock 1959), el estilo que creó Lalo Schifrin gracias a su memorable *leitmotiv* para la serie de televisión **“MISSION: IMPOSSIBLE”** (*Misión: Imposible*, Bruce Geller 1966), ó la elegancia del tándem formado por John Barry y el famoso agente James Bond.

LA MÚSICA EN EL PRIMER CINE DE ESPÍAS. EL SINFONISMO CLÁSICO. AÑOS 30-50

Desde los inicios del cine sonoro hasta los primeros años de la década de los cincuenta, el modelo musical en el cine era el sinfónico. La música heredera del poema sinfónico romántico e impresionista constituyó el motivo esencial de la composición para el cine norteamericano.

El perfil del compositor en estos años era el del músico de estudios clásicos, formado en aulas de conservatorios y que desarrolla su mundo creativo en el concierto, la danza, el teatro y el cine.

Louis Levy comenzó a componer música en los primeros años del cine mudo. Fue el músico que acompañó al maestro del suspense durante gran parte de su etapa británica (1925-40). Su primer trabajo juntos fue **“THE 39 STEPS”** (*39 escalones*, Alfred Hitchcock 1935), considerada por muchos un borrador de lo que más tarde sería *Con la muerte en los talones*. Le siguieron **“SECRET AGENT”** (*El agente secreto*, Alfred Hitchcock 1936) y **“THE LADY VANISHES”** (*Alarma en el expreso*, Alfred Hitchcock 1938). Esta última fue la película que le aseguró a Hitchcock la inclusión en el cine norteamericano. Otro clásico del género en el que trabajó Levy fue **“NIGHT TRAIN TO MUNICH”** (Carol Reed 1940).



Grandes compositores europeos llegaron a Hollywood entre 1929 y 1940 atraídos por las oportunidades profesionales y los altos sueldos de la industria del cine en Norteamérica, entre ellos el austriaco Max Steiner. Considerado el padre del sinfonismo clásico estadounidense junto a Alfred Newman y Victor Young, puso banda sonora al espionaje en títulos como **“CONFESSIONS OF A NAZI SPY”** (*Confesiones de un espía nazi*, Anatole Litvak 1939), la célebre **“CASABLANCA”** (*Casablanca*, Michael Curtiz 1942) y **“CLOAK AND DAGGER”** (*Clandestino y caballero*, Fritz Lang 1946). En todas

ellas se percibe su poderosa inspiración musical, y su una enorme influencia de Richard Strauss y de Wagner con la que creó bellísimas melodías.

Alfred Newman fue el compositor más importante de la Fox durante más de veinte años. Dominaba la técnica cinematográfica como podemos apreciar en joyas del cine negro como **“FOREIGN CORRESPONDENT”** (*Enviado especial*, Alfred Hitchcock 1940), **“MAN HUNT”** (*El hombre atrapado*, Fritz Lang 1941) ó **“THE IRON CURTAIN”** (*El telón de acero*, William A. Wellman 1948).

Entre los compositores de la época dorada de Hollywood, Victor Young fue el único de orientación jazzística. Su formación clásica unida a su conocimiento de la música ligera y el jazz, su talento para la melodía y su interés por el folklore americano le convirtieron en un compositor atípico y original, como se puede apreciar en la atmosférica y tenebrosa banda sonora de **“THE MINISTRY OF FEAR”** (*El ministerio del miedo*, Fritz Lang 1944) ó en **“GOLDEN EARRINGS”** (*En las rayas de la mano*, Mitchell Leisen 1947).

Cuando la música del húngaro Miklos Rózsa habita una imagen, ésta se ve profundamente afectada por ella: arde de pasión o de violencia. Así lo demuestra en **“THE SPY IN BLACK”** (*El espía negro*, Michael Powell 1939), **“FIVE GRAVES TO CAIRO”** (*Cinco tumbas al Cairo*, Billy Wilder 1943) ó en **“THE RED DANUBE”** (*El Danubio rojo*, George Sidney 1949). Maestro de John Williams, Rózsa fue el primer músico con el que trabajó Hitchcock con la llegada del cine sonoro.

Franz Waxman fue otro de los grandes músicos europeos que en los años treinta se exilió a los Estados Unidos huyendo de las persecuciones nazis.

Dentro del género de espías compuso las bandas sonoras de **“CONFIDENTIAL AGENT”** (*Agente confidencial*, Herman Shumlin 1945), **“STALAG 17”** (*Traidor en el infierno*, Billy Wilder 1953), esta última firmada junto a Leonid Raab y **“REAR WINDOW”** (*La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock 1954). Con la espléndida partitura para esta joya de la filmografía Hitchcockiana, Waxman trató de introducir el jazz puro en el cine.

Anton Karas fue un músico vienés conocido por su trabajo en **“THE THIRD MAN”** (*El tercer hombre*, Carol Reed 1949). Preparando Carol



Reed el rodaje de su película en Viena encontró al músico tocando la cítara en una taberna nocturna. El director lo contrató para componer la banda sonora y el encuentro resultó ser un golpe de suerte para ambos, ya que lo que más se recuerda de la película es su tema principal, *The Harry Lime Theme*.

Se trata de una banda sonora creada únicamente con una cítara, instrumento folklórico de cuerda, que otorga a la película una personalidad peculiar. La música habría podido ser convencional y orquestal, pero probablemente no hubiera resultado tan apropiada para una película sobre la enturbiada Viena de posguerra. La melodía de Karas transmite una sensación de exotismo que funciona como aliado perfecto para la atmósfera intrigante y perturbadora de Reed. Por un lado transmite tristeza, melancolía y pesar, y por otro sugiere suspense y persecución.

AÑOS 50-60

El género de espías alcanzó su máxima popularidad en los años 60. No solo se hicieron famosas las películas y las series de televisión, sino también la música que las acompañaban. De hecho, la música era casi inseparable de la propia película o serie.

Una nueva tendencia musical en la música cinematográfica surgió en esos años y encontró en el género de espías un espacio inmejorable de expresión.

EL JAZZ EN EL CINE

Tras la segunda guerra mundial las nuevas músicas (jazz, rythm & blues, rock & roll) se convierten en objeto de consumo masivo. La televisión, en progresiva e imparable conversión hacia el espectáculo masivo, comienza a apostar por la música popular.

La inclusión de esta nueva música en la industria representó el cambio más importante vivido por la música cinematográfica desde su creación en los primeros años del cine sonoro: se desarrollaron nuevas asociaciones entre la música y la imagen y los grandes sinfonistas fueron sustituidos por nuevos compositores procedentes del mundo del pop o del jazz. Esta música encontró en el cine de espías su espacio de máxima expresión. Así lo demuestran las bandas sonoras de músicos como Henry Mancini, Lalo Schifrin, Elmer Bernstein, David Shire ó John Addison.

Henry Mancini, además de uno de los grandes nombres de la música de cine, es el responsable de situar la música ligera al nivel de la sinfónica. Con su tono sofisticado y sentimental creó elegantes atmósferas para dos obras maestras del cine de espías: “**CHARADE**” (*Charada*, Stanley Donen 1963) y “**ARABESQUE**” (*Arabesco*, Stanley Donen 1966). Pero no es menos memorable el tándem que formó con Blake Edwards, una de

las relaciones más creativas de la historia del cine. La serie de televisión **“PETER GUNN”** (*Peter Gunn*, 1959) que daba nombre a un refinado detective privado, fue el inicio de una larga y creativa carrera, en la que destacan clásicos del género como **“THE PINK PANTHER”** (*La pantera rosa*, Blake Edwards 1963) ó **“DARLING LILI”** (*Darling Lili*, Blake Edwards 1970).

Uno de los pocos casos de composición puramente jazzística dentro del género es el de **“BLOW UP”** (*Deseo de una mañana de verano*, Michelangelo Antonioni 1966) de Herbie Hancock, banda sonora basada en atmósferas pop que evocan el Londres de la época de los sesenta.

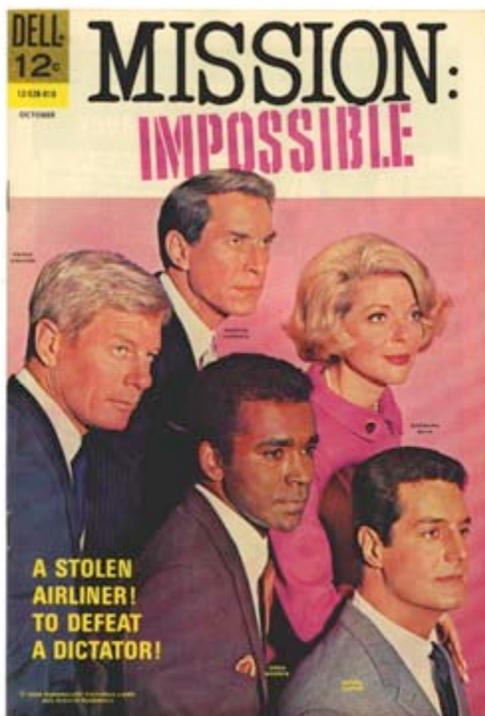
Quincy Jones aportó una peculiar distinción a la adaptación de la novela de John Le Carré **“THE DEADLY AFFAIR”** (*Llamada para un muerto*, Sidney Lumet 1966). La elegancia de sus arreglos de cuerda, melodías de piano, lamentos de sopranos y percusiones a ritmo de bossanova estilizan el desencanto y la amargura de sus personajes. La preciosa canción de Astrud Gilberto, *Who needs forever*, viste de melancolía el mundo gris de los espías británicos descrito por Le Carré.

El argentino Lalo Schifrin impuso su original estilo jazzístico impregnado de aires latinos. Por las características de su música el cine negro fue uno de sus dominios preferentes. Su mayor éxito popular lo logró con la banda sonora de la serie de televisión **“MISSION: IMPOSSIBLE”** (*Misión: Imposible*, Bruce Geller 1966). La base sincopada sobre la que se

sustenta el tema va repartiéndose por familias de instrumentos generando un bajo continuo sobre el que aparece y desaparece la(s) melodía. Los trinos con los que comienza el tema están inevitablemente unidos ya en la memoria popular a la imagen de una mano que enciende una cerilla cuyo fuego prende una mecha.

Esa mecha recorría los títulos de crédito mientras la sintonía compuesta por Lalo Schifrin acompañaba la acción. Casi treinta años más tarde la versión cinematográfica de Brian De Palma volvió a reavivar la figura del compositor al utilizar su tema principal (la banda sonora de la película corrió a cargo de Danny Elfman).

Colaborador habitual de Don Siegel, Lalo Schifrin compuso la banda sonora del thriller político **“TELEFON”** (*Teléfono*, Don Siegel 1977). Años más tarde el compositor abandona su línea habitual para acercarse a un pop oscuro



en **“THE OSTERMAN WEEKEND”** (*Clave: Omega*, Sam Peckinpah 1983).

Dave Grusin aportó su estilo funky setentero al thriller de conspiraciones **“THREE DAYS OF THE CONDOR”** (*Los tres días del cóndor*, Sydney Pollack 1975). El resultado es una espléndida banda sonora a ritmo de rhodes, guitarras funkis y sensuales metales, que refleja el estado mental del personaje que no sabe en quien confiar. el tema emana la confusión que está a punto de girar su mundo al revés. Dave Grusin creó un sonido vanguardista que sigue resultándolo a día de hoy.

John Addison pasará a la historia por ser el músico que usurpó el lugar de Bernard Herrmann en la película *Topaz*, lo que provocó la ruptura de uno de los tandems más prodigiosos de la historia del arte. A pesar de eso su partitura no desmerece en absoluto de la que escribió Herrmann.

Pero además es autor de la banda sonora de **“THE MAN BETWEEN”** (*Se interpone un hombre*, Carol Reed 1953). Y hay que mencionar uno los grandes clásicos de la televisión de los ochenta: la sintonía de la serie **“MURDER, SHE WROTE”** (*Se ha escrito un crimen*, Peter S. Fischer, Richard Levinson, William Link 1984-96).

La característica de Addison es el sentido de la ironía que expresa su música en una personal fusión entre el jazz y la música barroca.

EL BOOM DE LOS SUPERAGENTES

A mediados de los '60 los superagentes se apoderaron de la pequeña y la gran pantalla. Antes que el primer James Bond, varias series impactaron en la televisión inglesa y todas poseían características en común: la elegancia, el glamour, las aventuras excitantes, la seducción, las misiones, los malvados villanos, los *gadgets*... y la música, que funcionaba como un cliché más. Las sintonías de estas series, agresivas y fácilmente memorizables, crearon un estilo propio que a día de hoy se sigue imitando y parodiando.

La primera fue **“DANGER MAN”**, ó **“SECRET SPY”** en Estados Unidos (*Cita con la muerte*, Patrick McGoohan 1960), cuyo *main theme* fue compuesto por Edwin Astley, clarinetista y saxofonista inglés que sirvió como músico en la Segunda Guerra Mundial. Su primera banda sonora también había sido para una película de espías, **“THE MOUSE THAT ROARED”** (*El refugio del ratón*, Jack Arnold 1959). La secuencia de créditos iniciales a ritmo de fanfarria militar inició la moda de comenzar películas de espías con dibujos animados. Más tarde compuso la música de la serie **“THE SAINT”** (*El santo* 1960-62), que se convirtió en uno de los temas más conocidos de la televisión. Con su melodía de siete notas, el tema estableció las pautas (el tono, la instrumentación, los arreglos sofisticados) de la música del cine de espionaje en la década de los sesenta.

Laurie Johnson fue el compositor de dos de las series británicas más populares: **“THE AVENGERS”** (*Los vengadores*, Sydney Newman 1961-69) y **“TOP SECRET”** (*Top Secret*, 1961-62).

El australiano Ron Grainer hizo uso de lo que ya eran los recursos típicos del género en las series **“THE PRISONER”** (*El prisionero*, Patrick McGoohan 1967) y **“MAN IN A SUITCASE”** (*El hombre del maletín*, 1967-68): un estilo pop basado en enérgicos ritmos, cascabeleos de guitarras eléctricas y poderosas melodías de metales.

Hay que destacar un nombre que estuvo muy unido al cine popular inglés de los sesenta y setenta a pesar de tener un único título dentro del género: la superproducción **“OPERATION CROSSBOW”** (*Operación Crossbow*, Michael Anderson 1965). Se trata de Ron Goodwin, compositor conocido por la música de las películas dedicadas a *Miss Marple*, el personaje creado por Agatha Christie.

En Estados Unidos las series de espías más celebres imitaron a las series inglesas en el tratamiento de la música. Los casos más populares fueron los de **“MISSION: IMPOSSIBLE”** (*Misión: Imposible*, Bruce Geller 1966-73) y **“THE MAN FROM UNCLE”** (*El agente de CIPOL*, Sam Rolfe 1964-68), serie para la que trabajaron Lalo Schifrin y Jerry Goldsmith. La sintonía es de este último pero curiosamente recuerda mucho, en el motivo rítmico sobre el que se construye el tema, al de *Misión: Imposible*. **“I SPY”** (*Yo soy espía ó Espías en conflicto*, David Friedkin, Morton Fine 1965-68) fue conocida por ser la primera serie dramática en EEUU con un actor negro (Bill Cosby) en un papel protagonista. Y no podía faltar la paródica **“GET SMART”** (*El super agente 86*, 1965-69).

Jerry Goldsmith, alumno de Miklós Rózsa, puso música a las aventuras de un puñado de superagentes secretos, o más bien imitaciones de éstos, en tono de parodia tras la fiebre Bond, como son los casos de **“THE IPCRESS FILE”** (*Ipcress*, Sidney J. Furie, 1965), **“THE SATAN BUG”** (*Estación 3: Ultrasecreto*, John Sturges 1965) y **“OUR MAN FLINT”** (*Flint, agente secreto*, Daniel Mann 1966).

Dos títulos memorables del género como **“THE PRIZE”** (*El Premio*, Mark Robson 1963), **“THE RUSSIA HOUSE”** (*La casa Rusia*, Fred Schepisi 1990) llevan también el sello Goldsmith. La banda sonora de *El Premio* cuenta con toda la creatividad, la melodía y la energía que caracteriza a la música de Goldsmith e introduce elementos típicos del cine de espías de los 60 en los que más tarde profundizó en *The Man From U.N.C.L.E.*, en las películas de *Flint* y en proyectos relacionados.

JAMES BOND Y JOHN BARRY

Si hay un músico que sentó las bases de la música del cine de espías ese es John Barry. Desde que en 1962 le fuera encargada la primera banda sonora de la saga del famoso agente británico, “**DR. NO**” (*Agente 007 contra el Dr. No*, Terence Young 1962) no se entiende el espionaje cinematográfico sin el sonido Barry.

Curiosamente, la célebre melodía no fue compuesta por él, sino por un músico que había sido contratado antes, Monty Norman. El tema surgió de una de las piezas de un musical en el que había estado trabajando Norman. Se trataba de un encargo para la adaptación al escenario de *A House for Mr Biswas* de V. S. Naipaul que nunca vio la luz. Al año siguiente Norman compuso varios temas y recicló ese para el proyecto de James Bond, pero al no quedar satisfechos con su trabajo, los productores encomendaron a Barry componer el resto del score, además de arreglar el tema principal. Así fue como surgió el mítico “Tema de James Bond”. La interpretación corrió a cargo de su grupo *The John Barry Seven* y el tema se convirtió inmediatamente en un éxito internacional que consagró la música Beat/Pop en el cine. A lo largo de los años se ha convertido en el motivo musical del espionaje por excelencia, junto al tema de *Misión: Imposible* de Lalo Schifrin.

De formación autodidacta, Barry poseía inventiva para crear enérgicos y contagiosos ritmos, habilidad extraordinaria para las melodías y sobre todo, un magistral dominio de la técnica orquestal, que le sirvió para crear un cliché: las bandas sonoras de espías que surgieron en los años posteriores fueron una extensión del sonido Bond.

Puso música a once de las veintitrés aventuras del agente secreto, pero no hay una sola película de Bond que no comience con su clásico “Tema de James Bond”.

Otra cosa que caracteriza a las bandas sonoras de Bond son sus canciones, temas de estilo rock/jazz que han desarrollado un estilo propio a lo largo de los años. Casi todas las películas con música de John Barry fueron acompañadas por temas que él mismo compuso junto a diferentes artistas. Títulos como *Thunderball*, *You only live twice* ó *A view to a kill* (1985) se han convertido en grandes clásicos del cine. La canción que más éxito consiguió, probablemente fue la sensual y pegadiza *Goldfinger* (1964), en la que introdujo a la cantante Shirley Bassey con la que más tarde trabajaría en *Diamonds are Forever* (1971) y *Moonraker* (1979). Estas canciones sonaban en las secuencias de créditos y durante la película aparecían en forma de música incidental versionadas por Barry y utilizadas, generalmente, para acompañar escenas románticas.

La elegancia, los juegos de seducción, los parajes exóticos, las suites de lujo y **todos los elementos que acompañan y definen al espía más** conquistador de la historia del cine, son inseparables del sonido que Barry inventó para él.

BERNARD HERRMANN Y ALFRED HITCHCOCK

Las nuevas tendencias musicales hicieron desaparecer a muchos sinfonistas clásicos y pocos sobrevivieron a la época de los sesenta. La excepción fueron Miklos Rózsa y Bernard Herrmann, que siguieron componiendo durante los años posteriores. Pero merece la pena detenerse en este último, ya que, además de ser considerado uno de los más grandes compositores de la historia del cine, aportó al género de espías varias obras maestras.

Uno de los encuentros más excepcionales de la historia del cine es el que se produjo entre el músico y el director Alfred Hitchcock. Antes de las grandes obras que aportaron al cine de espías, Herrmann compuso la banda sonora de otro clásico del género, **“FIVE FINGERS”** (*Operación Cicerón*, Joseph L. Mankiewicz 1952), en el que se aprecia su magistral uso de la orquesta para generar ambientes oscuros e inquietantes.



“EL HOMBRE QUE SABÍA DEMASIADO” (*The man who knew too much*, Alfred Hitchcock 1956) ya había sido realizada por el director en 1934. Años más tarde, ya en Estados Unidos y con un presupuesto mayor, Hitchcock decidió volver a rodarla. En esta nueva versión la música es un personaje más de la trama: se va a producir un crimen durante un concierto y curiosamente la pieza interpretada es una pieza compuesta para esa misma escena del film del cual éste es un *remake*. La pieza es de Arthur Benjamin, el compositor de la banda sonora de la versión del año 1934, y quien dirige a la orquesta en la secuencia final es el propio Bernard Herrmann.

Los platillos del clímax simbolizan la muerte y el grito de Doris Day apaga su estallido en una de las secuencias más memorables de la historia del cine. La canción del film (ganadora del Oscar) también juega un papel fundamental como *leitmotiv* de la relación materno-filial.

Sin embargo, en el resto de la película la música sólo aparece en momentos muy puntuales. A pesar de ser más lírica que otras de sus bandas sonoras, la música de Herrmann añade desasosiego de una forma sutil.

Sin duda, una de las piedras angulares del género es la magistral **“NORTH BY NORTHWEST”** (*Con la muerte en los talones*, Alfred Hitchcock 1959). En la quinta

colaboración entre Herrmann y Hitchcock, la banda sonora nos sumerge en un oscuro universo de horror y pasión basándose en dos conceptos: el peligro constante y el movimiento ante la persecución imparables a la que se ve sometido el protagonista. Herrmann ilustra estas dos ideas con un violento tema principal mediante una agresiva orquestación para metales y percusión a ritmo de fandango. La sensación de amenaza se produce desde el inicio del film: sobre la imagen del mítico león de la Metro se escucha introducción de timbales y viento. Mención aparte merece el hábil uso que Herrmann hace del silencio en la película: en la escena de la persecución en los campos de trigo, la música no hace su entrada hasta que la avioneta se estrella contra un camión: así se produce en el espectador un desahogo emocional tras el agobiante largo silencio.

La turbulenta relación que, a pesar de los éxitos cosechados juntos, mantenían el compositor y el realizador, se rompió definitivamente durante el rodaje de **“CORTINA RASGADA”** (*Torn Curtain*, Alfred Hitchcock 1966). Para este thriller Herrmann compuso una partitura que Hitchcock, presionado por el estudio, rechazó en favor de otra más comercial escrita por John Addison.

No es raro que su relación terminara antes o después, teniendo en cuenta alguno de los comentarios que Herrmann había hecho sobre el director: *"Hitchcock sólo acaba el sesenta por ciento de sus películas, yo tengo que finalizar el resto por él"*.

AÑOS 70. EL THRILLER POLÍTICO

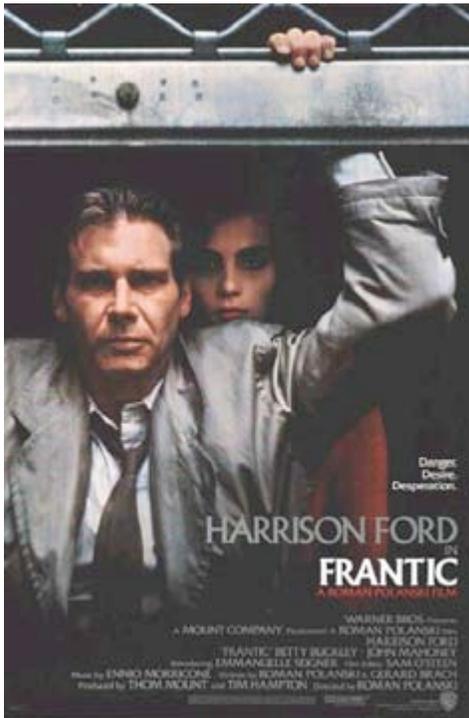
En la década en la que el género de espías se centró en los thrillers paranoicos, músicos como David Shire hicieron que el jazz oscuro se apoderara del género. Como es el caso de su debut como compositor, **“THE CONVERSATION”** (*La conversación*, F. Coppola 1974). Su fascinante banda sonora está basada en un concepto innovador en la época: reducirla a un solo de piano, obviando la tradicional orquesta sinfónica o las formaciones jazzísticas propias del cine de la época. El resultado es una de las bandas sonoras más fascinantes de los 70. Su tema principal retrata al protagonista: un ritmo fijo, estable en la mano izquierda (según Shire, inspirado en los nocturnos de Chopin) y un lánguido fraseo de blues en la mano derecha recrean esa extraña esquizofrenia del personaje. Coppola le pidió a Shire piezas musicales que, ni fueran narrativas, ni estuvieran escritas para escenas concretas, una aproximación que le confiere al score cierta cualidad de paisaje de fondo, de grisáceo estado anímico que establece un interesante contrapunto con el ambiente de paranoia del film gracias a cierto estatismo y gelidez tímbrica.

“TELEFON” (*Teléfono*, Don Siegel 1977) fue la última de las cinco bandas sonoras que Lalo Schifrin escribió para Don Siegel. En ella la música alterna elegantes temas de suspense (un motivo de dos notas) con bloques de acción al más puro estilo Schifrin. Para las escenas de la URSS el compositor escribió música con reminiscencias rusas plagadas de tensión y la emoción. Schifrin compuso un suave tema de amor para la pareja de espías formada por

Bronson y Remick. En los créditos finales, Schiffrin retoma el tema en forma de vals con un aroma ruso en la orquestación.

Henry Mancini siguió aportando su música al género en títulos como **“THE MOLLY MAGUIRES”** (*Odio en las entrañas*, Martin Ritt 1970). Aunque la entretenidísima **“SILVER STREAK”** (*El expreso de Chicago*, Arthur Hiller 1976) no podría considerarse una película de espías, posee ingredientes típicos del género: un tren, un asesinato, una investigación... y la elegante partitura de Mancini.

En los años sesenta el aclamado John Williams compuso la música de **“THE KILLERS”** (*Código del hampa*, Don Siegel 1964), una partitura intensa y vibrante, que a pesar de su eficacia y belleza no tuvo el éxito de la canción que se incluía en la banda sonora, "Too Little Time" de Mancini. También acompañó a **“THE SECRET WAYS”** (*Caminos secretos*, Phil Karlson 1961).



En la década de los setenta firmó las bandas sonoras **“BLACK SUNDAY”** (*Domingo negro*, John Frankenheimer 1977) y **“THE EIGER SANCTION”** (*Licencia para matar*, Clint Eastwood 1975), películas en las que demuestra ser algo más que un hábil orquestador de partituras brillantes y efectistas. Para el thriller de Frankenheimer compuso una banda sonora inquietante, basada en ritmos obsesivos y sombríos.

Ennio Morricone, que en esta década se especializó en el género *giallo* de la mano de Dario Argento, también se sumó a la moda del espionaje poniendo música a **“LE SERPENT”** (*El serpiente*, Henri Verneuil 1973) y años más tarde a **“FRANTIC”** (*Frenético*, Roman Polanski 1988), destacando esta última por ser una obras más carismáticas. En ella describe a la perfección el ambiente de misterio que envuelve la trama con un *leitmotiv* recurrente que combina una contenida percusión en tono de jazz con una gran orquesta.

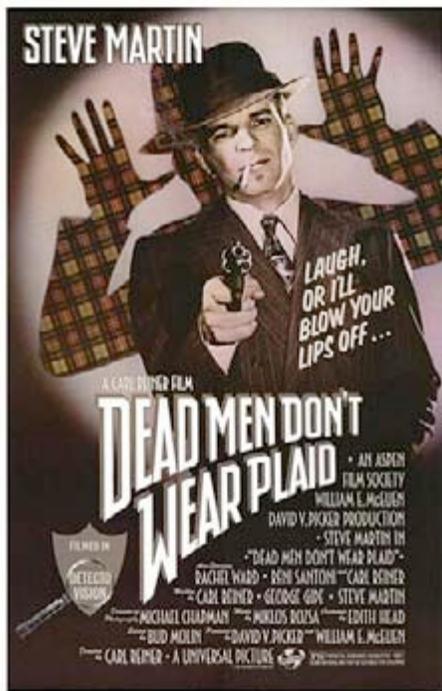
AÑOS 80-90. PARODIAS DEL CINE DE ESPÍAS

En esta década destacan las comedias locas y las parodias sobre el espionaje con grandes nombres tras las bandas sonoras. Muchos de ellos ya habían hecho sus aportaciones al género, como es el caso del compositor norteamericano Bill Conti.

Después de ponerle música a una de las aventuras de Bond, **“FOR YOUR EYES ONLY”** (*Sólo para sus ojos*, John Glenn 1981), proyecto al que llegó de la mano de su amigo John Barry y por el que fue nominado al Oscar a la mejor canción (cantada por Sheena Easton), se parodió a sí mismo en la absurda **“SPY HARD”** (*Espía como puedas*, Rick Friedberg 1996).

En los ochenta Elmer Bernstein trabajó en varias comedias con el genial John Landis. A las bandas sonoras que compuso para este director siempre les aplicó el mismo concepto, que consistía en dotar a la música de una gran seriedad y solemnidad, como si la película realmente no fuera una comedia, haciendo que se reforzara aún más el humor. Esto se aprecia en la gamberra **“SPIES LIKE US”** (*Espías como nosotros*, John Landis 1985). Su incursión en el cine de espías la había hecho en la época del boom de los agentes en **“THE SILENCERS”** (*Los silenciadores*, Phil Karlson 1966), una sofisticada parodia de 007 en clave musical.

Siguiendo la interesante experiencia de trabajar con un compositor "serio", los directores de la mítica **“TOP SECRET!”** (*Top secret*, Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker 1984) contaron con otro célebre compositor que tampoco estaba especializado en el terreno de la comedia. Este no fue otro que el francés Maurice Jarre, que años antes había tenido el privilegio de ser el primer músico con el que trabajara Hitchcock tras su ruptura con Bernard Herrmann. Para **“TOPAZ”** (*Topaz*, Alfred Hitchcock 1969) Jarre compuso una música en la que la melancolía lleva un importante peso, dominando magistralmente la tensión y añadiendo texturas étnicas para las diferentes localizaciones de la película (Paris, La Habana...).



Años más tarde trabajó junto a John Houston en **“THE MACKINTOSH MAN”** (*El hombre de Mackintosh*, John Huston 1973), un retrato realista del mundo del espionaje sin el glamour al que la década anterior nos había tenido acostumbrados.

Siendo un compositor familiarizado con el género, el trabajo que realizó para esta parodia de cine bélico, antinazi y de espionaje fue impecable. Su partitura se desarrolla en el mismo estilo que había establecido en sus dos obras capitales, *Lawrence de Arabia* y *Doctor Zhivago*, pero añadiendo alguna broma musical, como utilizar un breve apunte del tema principal de *Doctor Zhivago* en la aparición de Omar Sharif.

En *Top secret* Jarre deja de lado el sintetizador que tanto utilizó en esa época y retoma el sonido épico de sus partituras estandarte, componiendo una música

exageradamente clásica, muy cercana a las composiciones de los años 40 y 50.

Miklós Rózsa también aportó su saber a la moda del cine paródico de los ochenta, escribiendo una magistral banda sonora para **“DEATH MEN DON'T WEAR PLAID”** (*Cliente muerto no paga*, Carl Reiner 1982). La película, un satírico homenaje al género *film-noir* de los años cuarenta, fue la obra póstuma del compositor húngaro. Lo curioso es que la película incluye escenas de clásicos del género, algunas de ellas musicalizadas por Rózsa años antes. La bella melodía principal es un reflejo de la intensidad y del lirismo de su música.

Otra comedia con trasfondo de espionaje y buena dosis de humor absurdo es **“ACE VENTURA”** (*Ace Ventura, Pet Detective*, Tom Shadyac 1994). En esta ocasión el responsable de la banda sonora fue Ira Newborn, músico proveniente del jazz y colaborador habitual de John Hughes. Por lo versátil de su música la comedia es el género que más ha cultivado, y, precisamente, por lo que más se le conoce es por su trabajo en la alocada trilogía policial **“THE NAKED GUN”** (*Agárralo como puedas*, David Zucker 1984) del mismo equipo responsable de *Top Secret*. Un buen número de sus bandas sonoras de esta década se han convertido en objeto de culto.

Christopher Young y Jon Amiel trabajaron en varias películas juntos, una de ellas la parodia de *El hombre que sabía demasiado* de Hitchcock, titulada **“EL HOMBRE QUE NO SABÍA NADA”** (*The Man Who Knew Too Little*, Jon Amiel 1997). Alumno de David Raksin, este compositor y trompetista norteamericano se acercó al mundo del cine tras conocer el trabajo de Bernard Herrmann.

ACTUALIDAD

Las nuevas tendencias musicales de los últimos años han permitido a los músicos de cine modificar los cánones e incorporar nuevos elementos a la hora de musicalizar historias de espionaje. La complejidad de un mundo cada vez más interconectado gracias al uso de la tecnología y una sociedad individualista dan paso a nuevas maneras de concebir y utilizar los recursos cinematográficos, pasando por el uso y la experimentación de la música electrónica.

El ejemplo más representativo del uso de la electrónica en el cine de espionaje es el trabajo de John Powell para la trilogía Bourne, la más famosa saga de espionaje desde James Bond. Su banda sonora es una música puramente electrónica, en la que destaca el núcleo de los trabajos del compositor: el ritmo.

De las cuatro películas de Bourne, Powell puso música a las tres primeras **“THE BOURNE IDENTITY”** (*El caso Bourne*, Doug Liman 2002), **“THE BOURNE SUPREMACY”** (*El mito Bourne*, Paul Greengrass 2004) y **“THE BOURNE ULTIMATUM”** (*El ultimátum de*

Bourne, Paul Greengrass 2007). De la cuarta entrega se encargó el músico James Newton Howard.

En “**MRS. & MRS. SMITH**” (*Sr. y Sra. Smith*, Doug Liman 2005) Powell combina la electrónica con percusiones étnicas y melodías pop.

Su último trabajo dentro del género ha sido “**FAIR GAME**” (*Caza a la espía* Doug Liman 2010) junto a su director habitual Doug Liman, en el que continúa con su hábil manejo de texturas electrónicas con arreglos de cuerda para generar suspense y acción.

Han aportado calidad y personalidad al género músicos de la talla de Thomas Newman en “**THE GOOD GERMAN**” (*El buen alemán*, Steven Soderbergh 2006), Mychael Danna en “**BREACH**” (*El espía*, Billy Ray 2007) ó Carter Burwell en “**CONSPIRACY THEORY**” (*Conspiración*, Richard Donner 2001) ó en “**BURN AFTER READING**” (*Quemar después de leer*, Ethan Cohen and Joel Cohen 2008). En los tres casos la música personal y de estilo minimalista evita cualquier subrayado expresivo de las imágenes y acciones.

Michael Giacchino, compositor habitual de J.J.Abrams, trabajó en la serie de espionaje “**ALIAS**” (*Alias*, J.J. Abrams 2001-06) y en “**MISSION: IMPOSSIBLE III**” (*Misión: Imposible III*, J.J. Abrams 2006). El productor descubrió al músico a través de sus composiciones para videojuegos y desde entonces Giacchino se convirtió en uno de los músicos de cine más reputados de la actualidad.

La música del canadiense Howard Shore también ha acompañado al mundo de los espías. Su universo sonoro acompañó a la historia de mafiosos y criminales de “**THE DEPARTED**” (*Infiltrados*, Martin Scorsese 2006). El director le dio la idea a Shore de usar un ritmo de tango para retratar la intriga entre criminales y policías. Shore construyó la música sobre ese planteamiento con una instrumentación reducida (cuatro guitarras, los elementos de una banda de rock y una sección de cuerdas) consiguiendo un sonido muy atípico.

Alexandre Desplat y Alberto Iglesias, dos de los compositores europeos más prolíficos y reconocidos del momento, han dejado su impronta en películas como “**SYRIANA**” (*Syriana*, Stephen Gaghan, 2005) el primero y “**THE CONSTANT GARDENER**” (*El jardinero fiel*, Fernando Meirelles 2005) ó “**TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY**” (*El topo*, Tomas Alfredson 2011) el segundo. La música de *El topo*, es una de las bandas sonoras más interesantes del cine de espías contemporáneo. La idea central gira en torno a una melodía inconclusa a cargo de una trompeta solista y sobre ella, texturas, acordes inquietantes y bases electrónicas van conformando la atmósfera de intriga en la que se desarrolla la adaptación de Le Carre.

Gabriel Yared es el compositor de la oscarizada “**DAS LEBEN DER ANDEREN**” (*La vida de los otros*, Florian Henckel von Donnersmarck 2006) en colaboración con Stéphane

Moucha. Antes había trabajado también en “**EL PACIENTE INGLÉS**” (*The english patient*, Anthony Mingela 1996).

Lo que hasta acabamos de exponer en una apresurada relación diacrónica de compositores y cineastas, evidencia algo que todo espectador y cinéfilo puede constatar y que apuntábamos al comienzo: en qué medida la música que acompaña al cine –y que hoy forma parte sustancial de él- lo hace, no como mera comparsa, sino en una relación de simbiosis indiscutible. Es evidente que todo género cinematográfico comporta su propio ritmo, estilo, color y música particular. Así, películas de piratas como “**CAPTAIN BLOOD**” (*El capitán Blood*, Michael Curtiz 1935) se colman de un lenguaje musical paralelo que nos expresa la destreza y velocidad con las que Errol Flynn se va zafando de sus perseguidores. Otras de tema amoroso como “**DOCTOR ZHIVAGO**” (*Doctor Zivago*, David Lean 1965) llevan adherido como inexorable rasgo de identidad la bella melodía de Maurice Jarre. De la misma manera que la saga *Star Wars* no sería lo que es hoy sin la Marcha Imperial que compuso John Williams para el personaje de Darth Vader. Y lo mismo ocurre con escenas como la primera aparición de Harry Lime ante la sorprendida cara de Holly Martins en “**THE THIRD MAN**” ó la espectacular persecución en el monte Rushmore de “**NORTH BY NORTHWEST**”, que no serían lo que son sin los compases de Anton Karas y Bernard Herrmann.

Hasta el punto de que, como hemos visto, la huella de éstas y otras muchas músicas siguen vivas más allá de las historias de espías para las que fueron creadas.



HITCHCOCK: ESPÍA POR NATURALEZA ROCÍO DE LAS MUÑECAS

1. Introducción

Alfred Hitchcock era un observador nato. Ya desde pequeño fue un niño solitario, que en lugar de jugar se dedicaba a observar lo que hacían los otros, como él mismo afirmaba. Sin saberlo, ya se estaba formando como director.

Un buen cineasta transmite su visión personal del mundo, su mirada particular. Por tanto, lo más importante es tener un punto de vista interesante que mostrar al mundo. Todo esto debe comenzar observando.

La observación es una de las bases del espionaje y del cine, al mismo tiempo. Hitchcock antes que cineasta fue un observador, un espía. Quizás todos/as los/as que queremos dedicarnos a este difícil oficio deberíamos ser un poco más como él, un poco más voyeurs, un poco más espías...

A lo largo de las siguientes páginas se desarrollarán las etapas de la época muda y la época sonora británica este maestro del suspense, prestando especial atención a las películas con temática de espionaje desarrolladas mientras trabajó en Inglaterra.

2. Época muda de Hitchcock

Alfred fue un joven inquieto que se adentró en el mundo del cine diseñando los intertítulos de las películas mudas en la *Famous Players Lasky* británica, en su sede de Londres, con las que se fue familiarizando con el medio. Un buen día, consiguió trabajar de ayudante de dirección de Graham Cutts en varias películas y nervioso por complacer a los productores, les acabó impresionando. Posteriormente le dieron la oportunidad de dirigir un cortometraje “NUMBER THIRTEEN” (*Número trece*, 1923), aunque este quedó inacabado.

Nadie nace sabiendo, ni siquiera Alfred Hitchcock. Hay que tener en cuenta que en sus primeros años como director, estaba tanteando el terreno, aprendiendo de cine. Pero también aprendía acerca de sí mismo y de aquellas motivaciones que harían que se implicara en sus proyectos y diera lo mejor de sí mismo.

Aún no tenía un estilo propio desarrollado, se estaba encontrando con él a base de prueba y error. Muchas de las películas de la etapa muda fueron poco acertadas y tuvieron escaso o ningún éxito en taquilla. Esto se debe en gran medida a la inexperiencia de Hitchcock, pero también a la poca afinidad que tenía con la temática de sus películas. Además, muchas de las películas de su época muda permanecen inacabadas o se dieron por terminadas aún a falta de material.

Sus primeras obras son “**NUMBER THIRTEEN**” (*Número 13*, 1922) y “**THE PLEASURE GARDEN**” (*El jardín de la alegría*, 1925). Después rodó la única película perdida del director, “**THE MOUNTAIN EAGLE**” (*El águila de la montaña*, 1927). Por fin, filma “**THE LODGER: A STORY OF LONDON FOG**” (*El enemigo de las rubias*, 1927), la primera película verdaderamente *hitchcockiana*. Está basada en los asesinatos de *Jack el Destripador*. Es la precursora de su cine de suspense y de algunas de las temáticas que se repetirían más adelante: asesinatos, falsos culpables, mujeres rubias... Se pueden observar muchas de las características que tendría su cine posterior, tanto en la temática como en el minucioso tratamiento de la imagen: cámara, luz y montaje.

Tras esta película, volvió a rodar otras que no iban mucho con su personalidad, pero en “**THE RING**” (*El Ring*, 1927), colabora por primera vez con Alma Reville (su mujer) y él escribieron un guión juntos. Tras esta, “**DOWNHILL**” (1927), fue cuesta abajo. Tampoco consigue hacer una buena película con su siguiente obra, “**EASY VIRTUE**” (*Dudosa Virtud*, 1927). Posteriormente filmó “**CHAMPAGNE**” (*Champagne* 1928), la que considera una de sus peores obras, pero que contiene algunos detalles geniales con respecto a la dirección y significación de los planos. En particular, aquellos realizados con el *champagne* en sí: la película comienza y acaba con una copa y el champagne en un determinado momento de la película ya no burbujea simbolizando que la protagonista ha perdido la felicidad.

La siguiente producción fue “**THE FARMER’S WIFE**” (*La esposa del granjero*, 1928), comedia bastante graciosa aún hoy a pesar del paso de los años y la carencia de sonido. Resulta muy interesante el simbolismo que se le otorga a la silla frente al fuego, relacionado con la esposa que se sentará allí, entablando una relación entre el espacio que ocupará la persona y la persona en sí: una verdadera demostración de cine mudo. “**THE MANXMAN**” (*El hombre de la isla de Man*, 1929) es un auténtico drama con la temática del trío amoroso (recurrente en la filmografía de Hitchcock), en el que dos hombres aman a la misma mujer.

En la época muda, a pesar de cometer algunos errores, ya muestra, un claro **virtuosismo** técnico. La facción técnica es absolutamente profesional en estas películas, aunque quizás el resultado total no sea todo lo satisfactorio que cabría esperar. Algunos trucos técnicos

resultan especialmente sobresalientes. Realiza algunos planos **subjetivos** impresionantes. Por ejemplo, un plano subjetivo del protagonista de *El enemigo de las rubias*, al llegar al hostel dónde se alojará durante el resto de la película. Otro ejemplo de virtuosismo técnico es la secuencia en la que se puede ver a través del suelo del piso superior, que se grabó con un cristal transparente. Los planos *voyeuristas* son muy frecuentes en *The pleasure garden*, utilizando los prismáticos o monóculos como excusa argumental para mostrarlos. Los detalles cargados de significación que aportan más carga de profundidad a la historia son la norma ya en esta época y le acompañarán a lo largo de toda su carrera.

Merece la pena ver las películas de esta etapa para constatar, primero, que un “genio” puede hacer películas mediocres cuando no se tienen las herramientas adecuadas para trabajar: un mal guión, actores, poco dinero, decorados pobres, imposiciones de la productora... Y, segundo, que un genio siempre introduce detalles interesantes que merece la pena ver. Aunque se trate de una mala película, hay detalles que sólo pueden ser obra de un gran maestro.

Durante la etapa británica colaboró con varios **guionistas**. El principal creador de historias de sus películas mudas es Eliot Stannard. En la época sonora británica, su principal guionista fue Charles Bennet. La última de las personas que trabajó con él fue la que le acompañó el resto de su vida. Ésta era Alma Reville, que trabajaba en el estudio como ayudante de dirección y editora, y más adelante se convertiría en su principal guionista y editora, además de su mujer.

Hitchcock es uno de los padres de la cinematografía, ya que comenzó a hacer cine en 1922 sentando muchas de las bases de la cinematografía actual. Cambió del cine mudo al sonoro aprovechando las ventajas de ambos lenguajes cinematográficos, en vez de negarse al cambio como hicieron muchos de sus contemporáneos.

3. Del mudo al sonoro- “BLACKMAIL” (*Chantaje, 1929*)

La evolución del mudo a sonoro la vivió Alfred Hitchcock de un modo muy peculiar. Todas las películas que se comentarán a continuación son de la época sonora, ya que las películas de espías son todas de esta época. Únicamente comentaré algunos aspectos de “BLACKMAIL” (*Chantaje, 1929*) por su particular acogida del sonido. Lo más curioso de esta película es que se trata, al mismo tiempo, la **última película muda, y la primera película sonora** del director.

Para la película *Blackmail*, se le pide que grabe un último rollo con sonido y diálogos para que pudiera ante el avance de los part-talkies. Su estreno se produjo en Junio de 1929, anunciándose como la primera película sonora de Gran Bretaña.

“Dos meses más tarde, para ser distribuida en salas aún no adaptadas al sonoro, se estrena la versión muda, lo que viene a complicar extraordinariamente el estudio <<filológico>> del asunto, ya que, si la versión

sonora utiliza determinadas secuencias mudas post-sincronizadas, también la muda recurre a tomas sonoras y dialogadas, ahora cortadas por rótulos” (CASTRO DE PAZ, 2000:73).

Se muestra el gran ingenio por parte del director, que sabe compaginar el sonoro y el mudo de una forma espectacular. Este año, muchas películas se vieron obligadas a introducir la última novedad, que por aquel entonces era el sonido. Los productores pidieron a Hitchcock que esta película tuviera un último rollo sonoro, es decir que únicamente los últimos diez o quince minutos serían sonoros. Según sus propias palabras...

“En realidad yo preveía que los productores cambiarían de opinión y que necesitarían una película sonora, por lo que había previsto todo, en consecuencia. Utilicé pues, la técnica del sonoro pero sin el sonido. Gracias a ello, cuando el film estuvo acabado, pude oponerme a la idea de un <<parcialmente sonoro>> y me dieron carta blanca para rodar de nuevo varias secuencias.” (TRUFFAUT, F. 2011:68-69).

Surgieron, además muchos **problemas con la introducción del sonido**. Por ejemplo, el acento alemán de la actriz protagonista de la película. Esto se remedió doblándola en directo, a la vez que se filmaba. Es decir, que la actriz sólo movía los labios, haciendo *playback*, mientras la actriz de voz, que era Joan Barry decía las frases. Se decidió, sacrificar la naturalidad de las secuencias por un acento más británico y ajustado al personaje femenino protagonista.

Haciendo del defecto virtud, aprovechó en una secuencia la mala calidad del sonido para que los personajes hablaran y lo único que se entendiera por encima de esa “papilla sonora” fuera la palabra “cuchillo”, cuyo volumen destaca por encima del resto de sonidos.

Esta película introduce **innovaciones técnicas con respecto al sonido**. Ya en su primer contacto con el mismo, Hitchcock demuestra su afán de investigación tomando este nuevo invento como un instrumento más de trabajo, con el que se recreará durante el resto de su carrera.

4. Temáticas de Hitchcock

Tratando de resumir las temáticas que se repiten en la filmografía del director, se han establecido las siguientes características, si bien las películas siempre toman más de uno de estos temas, y se combinan de todas las formas posibles

- **CRIMEN**
 - Asesinato
 - Cuchillos
 - Policía, detectives
 - Eventos excepcionales en la realidad cotidiana
- **MIEDOS Y PREOCUPACIONES**

- Normas sociales vs. Individuo y particularidades
- Falso culpable
- Alturas
- **MUNDO INTERIOR**
 - Surrealismo
 - Locura
 - Visiones, pensamientos, imaginación
 - Sueños
- **AMOR / PASIÓN**
 - Trío amoroso
 - Matrimonio
 - Music-Hall
 - Mujeres rubias
- **CURIOSIDADES**
 - Religión
 - Animales: Perros, pájarps
- **ESPIONAJE-VOYEURISMO: LA ESENCIA DEL CINE**
 - Mujeres cambiándose- voyeurismo-(espía)
 - Espías

5. La época británica

Aunque lo que realmente nos concierne en este libro sea la temática de espías, también se tocan algunos de los otros aspectos de su cine. La lista de películas de espías de Hitchcock seleccionadas para este artículo son las primeras, es decir, todas las películas con temática de espías que realizó durante su **época británica**.

- “**THE MAN WHO KNEW TOO MUCH**” (*El hombre que sabía demasiado*, 1934)
- “**THE 39 STEPS**” *The 39 Steps*. (*Los treinta y nueve escalones*, 1935)
- ”**SECRET AGENT**” *Secret Agent*. (*Agente secreto*, 1936a)
- “**SABOTAGE**” (*La Mujer Solitaria*, 1936b)
- “**THE LADY VANISHES**” (*Alarma en el Expreso*, 1938)

5. “THE MAN WHO KNEW TOO MUCH” (*El hombre que sabía demasiado*, 1934)

Dirección	Alfred Hitchcock
Dirección artística	Alfred Junge
Guion	Charles Bennett D.B. Wyndham-Lewis
Fotografía	Curt Courant
Montaje	Hugh Stewart
Protagonistas	Leslie Banks Edna Best Peter Lorre Frank Vosper Hugh Wakefield Nova Pilbeam
País(es)	Reino Unido
Año	1934
Género	Espías, suspense, thriller
Duración	75 minutos
Idioma	Inglés
Productora	Gaumont British Picture Corporation

El título procede de una colección de relatos cortos homónima, escritos por GK Chesterton. Hitchcock compró los derechos de algunos de sus relatos, aunque poco queda de la historia original. Hitchcock se cuida de no mencionar la nacionalidad de los secuestradores, ya que esto se inspira en un hecho real, el “*Sidney Street Siege*”, en el que una banda de ladrones procedentes de Latvia fueron abatidos por la policía londinense con Churchill al mando. (CONDON, P., & SANGSTER, J. (1999: 53)

Esta película fue listada por el New York Times como una de las diez mejores películas de 1935, y, sin duda, acertaron. Se trata de la primera película de espías realizada por este autor. Esta curiosidad por los thriller de espionaje le acompañaría a lo largo de toda la vida. Esta historia en particular, la repetiría más tarde, en 1956, constituyendo este el único *remake* que hizo a lo largo de su carrera. Existen muchas opiniones acerca de la mejora o no de la

segunda con respecto a la primera. Según mi punto de vista, la primera ya es una buena película con todos los puntos claves necesarios para una obra maestra. El *remake* de 1956, trabajando sobre lo trabajado, le permitió centrarse más en los detalles, utilizando un mayor número de medios técnicos y humanos, consiguiendo un resultado final técnicamente perfecto.

Hay una secuencia muy interesante en esta película con especial tensión y violencia, es la secuencia que transcurre en la consulta de un dentista. Esta idea surgió de una secuencia parecida de una película anterior, *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Yo soy un fugitivo*, 1932) del director Marvyn LeRoy. Observando la secuencia, se puede entender el entusiasmo de Hitchcock por la misma, ya que tiene muchos elementos en común con su propio cine.

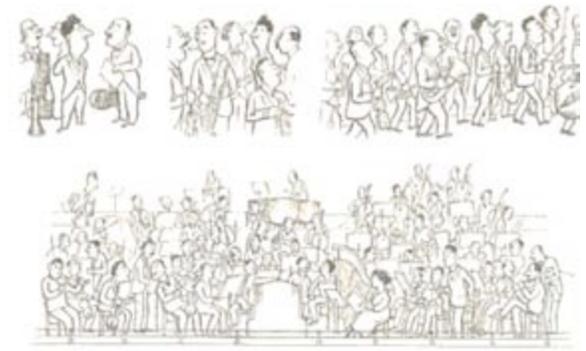
Una de las mejores secuencias de la película, aquella donde culmina toda la historia y se llega a un desenlace, es la que transcurre en el Royal Albert Hall. En realidad, con esta secuencia, estamos ante cine mudo puro. Lo único que escuchamos es la música. Además el hecho de que suceda en un teatro llama a pensar que se trata de un lenguaje meta-cinematográfico en el que el espectador (la mujer que observa el teatro) está implicada en una trama de la que es a la vez espectadora y parte.

En un primer diseño del guión, la protagonista de la película, la madre de la niña raptada era la que, en un estado de hipnosis inducido por los malos, asesina al cónsul. Hitchcock descartó esa idea porque no resultaba creíble que una persona en estado de hipnosis pudiera disparar con esa puntería (TRUFFAUT, 2011:93). De hecho, la secuencia dio un cambio completo ya que la protagonista no pone en peligro la vida del cónsul sino que es quién la salva dando un grito que le alerta del peligro y despista al tirador.

La idea de que el asesinato se produjera durante el golpe de los platillos tiene su origen en unas viñetas de un cómic de H.M. Bateman (1887-1970) que fue uno de los mejor pagados y más plagiados artistas gráficos. Estas viñetas son de 1921 y se insertaron en la revista "Punch".

Esta anticipación por parte del público, que sabe que en el momento que este músico toque su instrumento, el cónsul será asesinado, es la base misma del suspense. El público es partícipe del peligro que sufren algunos de los personajes, asistiendo como un espectador más en el *Albert Hall* al desarrollo de la trama





BATEMAN, H. M. (1921). One note man. Revista *Punch*, Londres.

6. “THE 39 STEPS” *The 39 Steps*. (*Los treinta y nueve escalones*, 1935)

Dirección	Alfred Hitchcock
Guion	Charles Bennett Ian Hay Basado en la novela homónima de John Buchan
Música	Charles Williams Hubert Bath Jack Beaver
Sonido	A. Birch
Fotografía	Bernard Knowles
Montaje	Derek N. Twist
Vestuario	Marianne
Protagonistas	Robert Donat Madeleine Carroll Lucie Mannheim Godfrey Tearle Peggy Ashcroft John Laurie Helen Haye Frank Cellier Wylie Watson
País	Reino Unido
Año	1935
Género	Policíaco, misterio, thriller
Duración	86 minutos
Idioma(s)	Inglés
Productora	Gaumont British Film Corporation
Distribución	Gaumont British Distributors

Los 39 escalones tiene todos los elementos temáticos necesarios para motivar a Alfred Hitchcock. Junta la temática de espías, la de un crimen, un falso culpable, los tintes cómicos, los religiosos; además comienza en un *music hall*, tiene una relación amorosa...

En el año 1999 el *British Film Institute* elaboró una lista con las mejores películas británicas de todos los tiempos, quedando ésta en cuarta posición, y siendo reconocida como la mejor de la década de los cuarenta, así como la mejor anterior a la II Guerra Mundial. Aunque también es cierto que fue acusada, no en vano, de misógina, católica y apolítica.

Esta película está basada en un libro, como ocurre con prácticamente todas las películas de Hitchcock. En este caso se trata de un libro veinte años anterior, *The 39 steps* del escritor John Buchan. Este también trató de atribuirse los méritos del guión. No extraña que quisiera hacerlo, ya que el guión es exquisito, cada secuencia y cada diálogo están perfectamente diseñados. Por otra parte, es un autor al que Hitchcock admiraba públicamente y al que consideraba infravalorado. Lo cierto es que la historia narrada por el libro y la película guarda muchas similitudes, pero hay muchas novedades en la adaptación, tanto inclusiones de los guionistas, como del propio Hitchcock.

Si bien es cierto, que la más citada diferencia entre ambos es la introducción de un romance, es comprensible la inclusión para adaptándose al canon de lo que funciona comercialmente. En este caso, se basaron en teorías freudianas para definir algunas reacciones del protagonista, que gracias a su despertar sexual, y haciendo uso de su masculinidad, consigue salvar la situación.

Otro cambio significativo es que el libro de Buchan se basa en la sociedad antes de la guerra, mientras que en la película la acción se sitúa en la sociedad de la segunda guerra mundial. Por ello se cambió el secreto de espionaje que debía preservarse, que era, en definitiva, un fallo de seguridad en un medio de transporte militar.



Puesto que el medio de transporte principal para el ataque comenzaba a ser el avión y no el barco como proponía la novela, también se modificó este aspecto del guión (GLANCY, 2003:15-17).

Una novedad añadida a la historia de la que partía es la secuencia en la que Robert Donat pasa la noche con el granjero y su mujer. Ésta la adaptó Hitchcock de un cuento africano, en el que una mujer mata un pollo para celebrar su aniversario, y el marido en vez de alegrarse, se enfada por haberlo matado sin su permiso. Entonces llega un guapo extranjero y le dejan comer pollo, pero el granjero enfadado repone que éste debe durar toda la semana. En medio de la noche, la esposa, desesperada, busca la excusa de que las gallinas han escapado para estar a solas con el extranjero. Cuando consigue zafarse de su marido, le dice al extranjero: “rápido, ven, es el momento.”. Y deja que el extranjero se acabe la sopa de pollo (TRUFFAUT, 2011:98-99).

El personaje más memorable de esta película es, valga la ironía, *Mr. Memory*, un hombre que almacena todo tipo de datos en su cabeza y hace pasmosas exhibiciones de su talento en teatros de variedades. Obviamente, este hombre es la mejor forma de guardar un secreto de estado sin dejar huella alguna. Se trata de un personaje que no puede mentir, porque ha dedicado su vida a contestar preguntas para demostrar su enorme capacidad. ES superior su necesidad de acertar una pregunta que la de callarse aunque se su propia vida esté en juego. Hacia el final de la película le preguntan qué son los treinta y nueve escalones, y él, por su orgullo y amor propio, tiene que responder, por lo que es asesinado. Es de esos personajes que fascinaban a Alfred Hitchcock, aquellos que siguen siendo ellos mismos hasta su propio fin, como la maestra en “**THE BIRDS**” (*Los pájaros*, 1963). Pueden resultar personajes poco creíbles, pero lo cierto es que la verosimilitud nunca fue lo más importante para el director.

El hecho de que *Mr. Memory* guarde el secreto entre sus recuerdos es la excusa perfecta para que el protagonista, Donat, esté, literalmente, persiguiendo la nada durante toda la película. Realiza un viaje en el que pone en peligro su vida, en busca del secreto perdido...para no conseguir nada. Es el perfecto “*Mac Guffin*”.

No es baladí pensar que Hitchcock aprovecha para hacer una crítica social en clave humorística. Se ríe del mundo político, durante el pasaje en el que Donat ha de hacerse pasar por un político que está de campaña electoral, y acaba dando un discurso que convence a toda la ciudadanía, que le vitorea mientras le están arrestando.

También resulta de gran interés simbólico el hecho de que los protagonistas tengan que huir esposados. El símbolo por antonomasia de la privación de la libertad, se convierte en este caso en el elemento que unirá a los dos protagonistas. En vez de privarles de libertad, les obliga a estar unidos, lo cual lleva a situaciones cómicas. Citemos, por ejemplo una secuencia en el motel en la que ella se está quitando las medias y él, al tener la mano sujeta a la de ella, le acaricia la pierna.

Toda la película tiene una atmósfera cómica maravillosa. Otra muestra de ello es la secuencia inicial en la que el protagonista solicita la ayuda de un lechero para escapar. Le cuenta la verdad: que es un espía al que están persiguiendo, lo que el lechero encuentra increíble. Al no creerle, se ve obligado a inventar una historia ficticia: que está huyendo del hermano y el marido furioso de su amante. El lechero responde con una sonrisa que porqué no se lo había contado antes. Y Donat sale por la puerta vestido de lechero.

Llama poderosamente la atención el hecho de que cada secuencia de esta película funciona por sí sola, que cada parte de la misma es una pequeña unidad narrativa en sí misma. Si por algo se caracteriza esta película es por tener un ritmo increíble. Ello se debe a una gran labor en el montaje, pero sin duda también a la “mise en scène” y la enorme habilidad de los actores protagonistas.

En cuanto a la estructuración, utiliza en esta película un lapso de tiempo con el que, a lo largo de su carrera, se sentirá especialmente cómodo. Se trata de un recorrido a lo largo de cuatro o cinco días sucesivos, en los que la transición nocturna sirve significativamente para desarrollar la historia. El primer día, el *music hall*, el segundo, es su viaje hacia el norte, con la historia de los campesinos de noche. El tercer día es el que el protagonista pasa en Escocia, el cuarto comienza en la posada...

Es una construcción simétrica: cuatro días, tres noches, tres mujeres, una persecución doble...que vuelve de nuevo a *Mr. Memory* y a Londres (BARR,1999:153-155).

7.

Dirección	Alfred Hitchcock
Producción	Michael Balcon Ivor Montagu
Guion	W. Somerset Maugham (novela) Campbell Dixon (obra teatral) Charles Bennett (guion) Alma Reville (continuista) Ian Hay(diálogos)
Música	Hubert Bath (sin crédito)
Sonido	Phillip Dorté
Fotografía	Bernard Knowles
Montaje	Charles Fren
Vestuario	Joe Strassner
País(es)	Reino Unido
Género	thriller
Duración	86 minutos
Idioma(s)	Inglés
Productora	Gaumont British Film Corporation

“SECRET AGENT” *Secret Agent. (Agente secreto, 1936a)*

Después de *Los 39 escalones*, rodó *Secret Agent*. Al igual que ocurrió con *The lodger*, cuyo éxito hizo que Hitchcock aprovechara al equipo para rodar más películas posteriormente (*Downhill*, *The farmer's wife* y *Champagne*). En este caso, casi con el mismo equipo, comenzó el rodaje de *Secret Agent*, esperando que ésta fuera la fórmula infalible del éxito.

Lo cierto es que esta película en cierto modo imita a su predecesora, con una trama similar, toques irónicos y cómicos... Incluso el actor protagonista iba a ser el mismo, Donat; pero su asma le impidió trabajar en este caso.

Secret Agent es una muy buena película, pero quizás peque de intentar calcar demasiados aspectos de la gran obra maestra que había sido *The 39 Steps*.

La secuencia en la que se oye el órgano, que mantiene pulsadas unas teclas disonantes que hacen un ruido espantoso, es especialmente buena. Cuando van a ver qué es lo que sucede, el organista está muerto sobre las teclas, acompañado de una música/ruido que encaja perfectamente con la situación.

Interesante también la secuencia en la que asesinan al hombre equivocado. Se trata de un juego meta-cinematográfico, desde el momento en que el protagonista decide no subir hasta arriba de la montaña, ya que no quiere asesinar a este hombre, ya que le resulta muy simpático. Se queda en una cabaña a observarle con un telescopio, y se muestran muchos planos subjetivos a través del cual virtualmente miramos con los ojos del protagonista.



La pareja ficticia establecida para pasar desapercibidos en su misión de asesinato, se convierte en pareja de enamorados. Y en ese momento, se dan cuenta de que han matado al hombre equivocado e intentan huir, renunciando a su trabajo. Pero ese mismo día les envían información sobre el verdadero agente al que deben asesinar, que trabaja en una fábrica de chocolate. Y saben que si huyen de esta misión serán fugitivos toda su vida.

Según Hitchcock, es necesario aprovechar los lugares donde vas a grabar, nutriendo la película de los elementos que esa zona te ofrece. Si resulta que vas a Suiza, debes utilizar los lagos para ahogar a personas y los Alpes para hacerlas caer por los precipicios...o situar a los espías en una fábrica de chocolate.

Es importante mencionar que ésta es la primera vez que el antagonista o “el malo” de la película se presentaba como una persona elegante, atractivo, respetable y deseable. De hecho, según Hitchcock, decidió dividir al malo en tres personas, ya que este tipo de persona elegante y deseable, no pareciera lo suficientemente amenazador, lo acompañó de otras dos figuras, que estarían de su lado y ayudarían a hacer de este una persona más amenazadora. Uno de ellos de aspecto siniestro y malvado, y otro personaje brutal, que sería el que se encargara de los enfrentamientos físicos.

Gracias a la elección de un malvado que resulta atractivo y deseable, se establece una relación amorosa entre la chica y el malo. Resulta fascinante, ya que una mujer se decide entre el protagonista y su antagonista, volviendo a otro de los *leitmotifs* de Hitchcock: el triángulo amoroso. Este refuerza la idea de que quizás no haya un lado bueno y uno malo, sino que ambos son las dos caras de la misma moneda.

Ella se está fugando con Marvin en el tren, sin saber que es el agente al que debían de asesinar. John Gielgud y Peter Lorre corren hacia el tren cuando averiguan que el espía está tratando de huir, y al encontrarse con la chica junto a él piensan lo inteligente que ha sido ésta al descubrirle antes que ellos. En realidad no es inteligencia, sino algo entre el enamoramiento y el despecho. Por otra parte, esta es una visión absolutamente misógina, típica en Hitchcock, en la que la mujer no tiene como característica la inteligencia, sino la debilidad y el sometimiento al varón.

Quizás la evolución del personaje que encarna Madeleine Carroll puede resultar excesiva. Parece estar encantada con su misión cuando llega a Suiza, y cambia de opinión muy rápidamente acerca de asesinar al espía. También es cierto que esta personalidad tan variable da pie a su alternancia entre “el bueno” y “el malo”, y todo el juego de significación que se establece.

El final resulta un poco forzado, ya que la chica, de nuevo, ama al “bueno” y el “malo” muere por accidente, solucionando los problemas morales que podrían causar su asesinato a la pareja protagonista.

8. “SABOTAGE” (*La Mujer Solitaria*, 1936b)

Dirección	Alfred Hitchcock
Guión	Charles Bennett, basado en la novela <i>The Secret Agent</i> de Joseph Conrad
Fotografía	Bernard Knowles
Protagonistas	Sylvia Sidney Oskar Homolka Desmond Tester John Loder
País(es)	Reino Unido
Año	1936
Género	Suspense
Duración	76 minutos
Idioma	Inglés
Productora	Gaumont British Picture Corporation

Comienza con la definición de la palabra que da nombre a la película: Sabotaje. El punto de reunión de los espías es un acuario, un lugar que se repetirá posteriormente en algunas películas míticas como “**THE LADY FROM SHANGAI**” (*La dama de Shangai*, 1947) y *Arabesque* (*Arabesco*, 1966).

Sabotage está basada en la novela de Joseph Conrad “**THE SECRET AGENT**” (*El Agente secreto*, 1907), lo cual da lugar a confusión entre las dos películas, que además, son del mismo año “**SECRET AGENT**” *Secret Agent*. (*Agente secreto*, 1936a) y **SABOTAGE**” (*La Mujer Solitaria*, 1936b). Como comienza a ser costumbre, Hitchcock adapta el libro reduciendo los hechos a unos cuatro o cinco días, su lapso de tiempo favorito.

El argumento gira en torno a un detective de Scotland Yard que intenta evitar que un saboteador ponga una bomba. Sospecha del hombre correcto, pero parece inocente porque está en casa en el momento del sabotaje. Lo que no sabe es que ha enviado a un niño a la misión. Le hace portar un paquete explosivo hasta Scotland Yard, en el otro extremo de la ciudad y no llega a tiempo, por lo cual explota en un autobús.

Ya en esta película Hitchcock muestra interés o desprecio por los pájaros, ya que es precisamente en una pajarería donde al saboteador le abastecen de los materiales explosivos. La jaula de los pájaros, es el recipiente donde se introduce la bomba, con una nota que dice *“Don’t forget the birds will sing at 1:45”*.

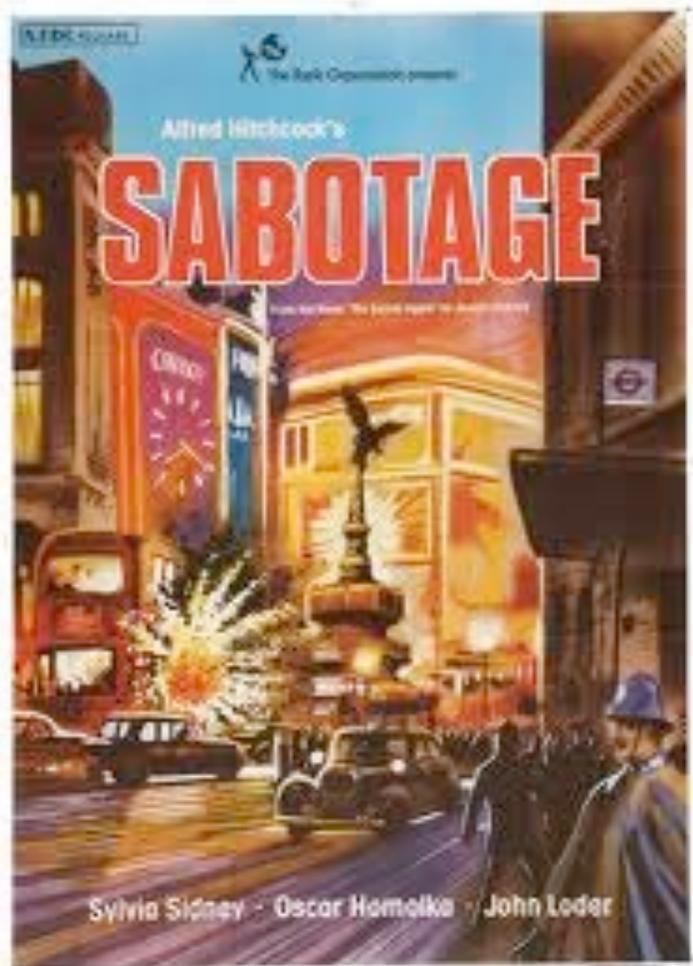
Para completar la ironía, el marido de su hermana mayor, que hace las veces de figura paternal, le sugiere al hijo que lo lleve y así “matará dos pájaros de un tiro.”(proverbio que existe también en inglés). Hace alusión a la relación que tiene Hitchcock de amor-odio con los pájaros, a los que les dedicaría más tarde una película completa.

Lo mejor de la película es lo que ocurre mientras el niño tiene la bomba consigo. Todo son entretenimientos, distracciones, que le hacen perder mucho tiempo. Encuentra una marcha militar por la ciudad, no puede cruzar la calle, un hombre le coge por la calle para una demostración de un cepillo de dientes, un agente le para al decir que las cintas de video que lleva son inflamables...

Todos estos factores en su contra incrementan la tensión del espectador, que sabe que la vida del niño está en riesgo. Cada pequeña distracción de camino a su meta final incrementa el riesgo de muerte del niño, y, al mismo tiempo, la tensión y suspense que siente el espectador.

La esposa, vengando la muerte de su hermano pequeño, lo asesina apuñalándolo con el cuchillo mientras cenan. Él, lejos de reaccionar y violentarse, parece aceptar su destino.

La película acaba cuando la mujer, desde fuera del apartamento grita “Está muerto!” Al abrir la policía y encontrar el hombre muerto, un policía repone “Dijo que estaba muerto antes de que estallara la bomba... ¿O fue después?” Un final cargado de ironía.



9. “THE LADY VANISHES” (*Alarma en el Expreso*, 1938)

Dirección	Alfred Hitchcock
Producción	Edward Black
Guión	Sidney Gilliat Frank Launder Novela: Ethel Lina White
Música	Louis Levy Charles Williams
Sonido	Albert Whitlock
Fotografía	Jack E. Cox
Montaje	R.E. Dearing
Escenografía	Alex Vetchinsky
Efectos especiales	Albert Whitlock
Protagonistas	Margaret Lockwood Michael Redgrave Basil Radford Paul Lukas Dame May Whitty
País(es)	Reino Unido
Año	1938
Género	Misterio, romántico, thriller
Duración	96 minutos
Productora	Gainsborough Pictures
Distribución	Metro-Goldwyn-Mayer

Un guión excelente donde los haya de Sydney Gilliat y Frank Launder. Resulta que procede de una leyenda, de 1880, en el que una chica y su madre llegan a París y se instalan un hotel. La madre cae enferma y la muchacha se ve obligada a cruzar la ciudad en busca de medicamentos, y cuando vuelve, nadie parece haber visto u oído nada acerca de su madre.

Esta historia fascinó tanto a Hitchcock que hizo con este argumento una película de media hora para la televisión titulada “SO LONG AND FAIR” (1950). La película se basó en el libro de Ethel Line White, *The Wheel Spins*, aunque parece imposible no ver similitudes con

la novela de “**MURDER ON THE ORIENT EXPRESS**” (*Asesinato en el Orient Express*, 1934).

Esta película tiene un tono cómico bastante marcado, en especial en el primer acto, mientras están en el hotel hospedados porque el tren ha sufrido una avería. Bajo este tono irónico superficial, subyace una violencia silenciosa. Cuando Mrs. Froy está en la habitación, escucha un hombre cantando bajo su ventana, ella memoriza la canción y el hombre es estrangulado. Ahora es ella la que está en peligro, aunque nosotros, como espectadores, aún no lo sabemos.

La protagonista, Iris, ha pasado desapercibida durante toda la primera parte de la película, siendo verdaderamente presentada al espectador justo antes de subir al tren. Una maceta que iba dirigida a Mrs. Froy cae y le golpea la cabeza fuertemente. Esta señora mayor, es muy simpática con ella, y decide cuidar de la joven. Surge la amistad rápidamente.

Mientras está sentada Iris, en el mismo vagón, un hombre hace un truco de magia a su hijo en el que hace desaparecer algo bajo un pañuelo, un presagio de lo que sucederá a continuación: La señora que le acompaña desaparecerá.

Iris es una mujer que viaja hacia un matrimonio al que se ve abocada, pero durante este viaje en tren aún tiene el tiempo y la inteligencia de poder tomar otro camino.

La película actúa poniendo de relieve sus conflictos con un juego de consciencia en el que constantemente se duerme y se despierta en una nueva situación. Cuando la señora Froy desaparece, es porque ella se ha dormido. La intenta buscar y ninguno de los pasajeros parece haberla visto: del estrés de la búsqueda Iris se desmaya, y Gilbert, el pasajero que la ayuda a buscar a la desaparecida, le despierta. Ella admite que está cansada y quizás esté teniendo alucinaciones y se lo haya inventado todo. Cuando se duerme, Gilbert se da un paseo y encuentra la marca de té que bebía la Sra. Froy: una prueba de su existencia. Entonces despierta a Iris y llegan a la conclusión de que han cambiado a la señora por la paciente que viaja en el tren. Es en ese momento cuando les envenenan los vasos a ambos para que duerman, pero curiosamente tan sólo ella lo hace.

El sueño en esta película actúa como símbolo entre la realidad y la imaginación, el consciente o inconsciente, entre la libertad de elegir su destino o verse abocada al mismo, casarse o no hacerlo... Es decir, que se emplea como un catalizador de las preocupaciones y conflictos del personaje de Iris (BARR, 1999:194-196).

Todos los pasajeros la toman por loca y le sugieren que se está inventando a la señora a la que busca. Se basan en teoría de Freud y el subconsciente y cómo ella puede estar imaginándose cosas a partir de detalles que realmente ha visionado. De hecho hay un juego de palabras con el nombre de la Sra. *FROY* que un personaje confunde con *FREUD*. Pero ella

está muy segura de sí misma, y no entiende por qué los pasajeros la mienten de esta manera. ¿Se trata de un complot del tren completo?



La mujer que desaparece, que sería una traducción más literal del título, se trataba de una espía a la que querían eliminar, de ahí su desaparición.

El hecho de que el mensaje de la espía sea una canción es sencillamente encantador y da lugar a un final genial. El protagonista trata de recordar la canción y prueba a tararearla cuando están en la comisaría para entregar el mensaje. Como respuesta, se oye a la mujer tocando la canción al piano, lo que nos muestra, tan sólo mediante el sonido, que Mrs. Froy ha sobrevivido.

La canción es un *Mac Guffin* aún más perfecto que el de *The 39 Steps* ya que no hay secreto de estado, o, mejor dicho, no necesitamos saberlo. Simplemente se nos revela el código: una canción, que finalmente llega a su destinatario. Bonito concepto y bonito final.

10. Alfred Hitchcock viaja a Hollywood

“Mientras rodaba *The Lady Vanishes* recibí un telegrama de Selznick, pidiéndome que viniese a Hollywood para rodar una película inspirada en el hundimiento del Titanic. Fui a América por primera vez después de acabar el rodaje de *The Lady Vanishes* y estuve diez días. Era Agosto de 1938. Acepté esta proposición del film sobre el Titanic, pero mi contrato con Selznick no debía empezar hasra abril de 1939; tenía la posibilidad de hacer una última película inglesa: *Jamaica Inn*.”

Y tras rodar su última película británica, viajó a Hollywood donde rodaría sus más conocidas películas, la primera de las cuales no fue la famosa historia del hundimiento del Titanic como Selznick había dicho, sino que fue *Rebecca*.

Mucha gente le preguntaba, incluso Hitchcock a sí mismo, por qué había tardado tanto tiempo en visitar América. Conocía todos los lugares, los mapas de Nueva York, estudiarlos constituía una de sus aficiones predilectas. Como sugiere Truffaut, no había ido antes, posiblemente, por una mezcla de exceso de amor y de orgullo, “no quería tratar de rodar una película en Hollywood, quería que le dijeran: venga a rodar una película.” (TRUFFAUT,2011:129)

Comenzaba en Hollywood con un enorme bagaje fílmico a sus espaldas, ya que no eran pocas las películas, tanto mudas como sonoras, que Hitchcock había tenido la oportunidad de dirigir en su tierra natal. Él número de las realizadas en Estados Unidos, todavía sería mayor. Una nueva y prometedora etapa se abría paso en su horizonte. Una nueva etapa que daría lugar a maravillosas películas, muchas de ellas también de espías.

Las películas de temática o alusión a los espías que hizo posteriormente en Hollywood son las que siguen:

- “**THE FOREIGN CORRESPONDANT**” (*Enviado especial*, 1940)
- “**BON VOYAGE**” (*Buen Viaje*, 1944)
- “**NOTORIOUS**”(*Encadenados*1946)
- “**REAR WINDOW**” (*La ventana indiscreta*, 1954)
- “**THE MAN WHO KNEW TOO MUCH**” (*El hombre que sabía demasiado*, 1956)
- “**VERTIGO**” (*Vértigo*, 1958)
- “**NORTH BY NORTHWEST**” (*Con la muerte en los talones*,1959)
- “**TORN CURTAIN**” (*Cortina rasgada*,1966)
- “**TOPAZ**” (1969)

En definitiva, hay que tener en cuenta que si se recurre a las películas de espías de Alfred Hitchcock no se debe buscar en ellas la perfecta historia de espías, ni las tramas más creíbles, ni los argumentos que más se acercan a la realidad. No debemos de acusar la, por otra parte evidente, falta de verosimilitud en el planteamiento mismo de los filmes.

“Seamos lógicos: si se quiere analizarlo todo y construirlo todo en términos de plausibilidad y de verosimilitud, ningún guión de ficción resistiría este análisis y sólo se podría hacer una cosa: documentales.” (TRUFFAUT,2011:103)

Como dice Truffaut, *The 39 steps* es el punto decisivo de la carrera del director en el que se comienza a “maltratar” el guión, es decir, a “sacrificar constantemente la verosimilitud en beneficio de la emoción pura”(TRUFFAUT, 2011:101-102), una etapa en la que la atención por los detalles se vuelve más importante que nunca. Además, la verosimilitud es aburrida de

contar para este director y carece de interés alguno para el espectador, o, en palabras del propio Hitchcock:

“No filmo nunca un trozo de vida porque esto la gente puede encontrarlo muy bien en su casa o en la calle...No tiene necesidad de pagar para ver un trozo de vida... Rodar películas, para mí, quiere decir en primer lugar y ante todo contar una historia. Esta historia puede ser inverosímil, pero no debe ser jamás banal. Es preferible que sea dramática y humana. El drama es una vida a la que se le han quitado los momentos aburridos...” (TRUFFAUT,2011:106)

Si recurrimos a las películas de espías de Alfred Hitchcock debemos buscar en ellas toda la intriga que es inherente a las mismas. Debemos buscar una puesta en escena maravillosa, un gran ritmo, sin olvidar nunca los toques cómicos. Debemos buscar esa sensación de angustia en la que somos partícipes de lo que está ocurriendo. No será todo lo real que algunos buscan en una película de espías, pero para eso están las películas, para seleccionar los fragmentos más interesantes de la realidad y conseguir mover nuestras emociones. Y eso es exactamente lo que consigue. No en vano se le llama el maestro del *suspense*.

BIBLIOGRAFÍA

- BARR, C.** (1999). *English Hitchcock*. Scotland: Cameron & Hollis.
- CASTRO DE PAZ, J. L.** (2000). *Alfred Hitchcock*. Madrid: Anaya.
- CONDON, P., & SANGSTER, J.** (1999). *The complete Hitchcock*. Londres: Virgin.
- DUNCAN, P.** (2003). *Alfred Hitchcock. Filmografía completa*. Köln, Alemania: Taschen.
- Filmoteca nacional de España.** (1977). *Alfred Hitchcock*. España: Filmoteca Nacional de España.
- GLANCY, M.** (2003). *The 39 steps*. Nueva York: I.B. Tauris.
- RUEDA, F.** (2012). *Espías y traidores*. Madrid: La esfera de los libros.
- TEMAN, H. M.** (1921). One note man. Revista *Punch*, Londres.
- TRUFFAUT, F.** (2011). *Hitchcock* (5^a ed.). España: Alianza Editorial.
- SAN SEGUNDO MANUEL, Teresa,** Lola, 2008. *Violencia de género: una visión multidisciplinar* [online]. S.l.: Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces.

FILMOGRAFÍA DE ESPÍAS EN LA ÉPOCA BRITÁNICA

- Hitchcock, A.** (1934). *The Man Who Knew Too Much*.
- Hitchcock, A.** (1935). *The 39 Steps*.
- Hitchcock, A.** (1936a). *Secret Agent*.
- Hitchcock, A.** (1936b). *Sabotage*.
- Hitchcock, A.** (1938). *The Lady Vanishes*.



ENTRE LUCES Y SOMBRAS: ESPÍAS CINEMATOGRAFICOS CARLOS GIL

9 de septiembre, domingo...

Hace mucho tiempo, viendo la televisión, se me quedó grabada una serie de imágenes, uno de esos momentos que se jamás olvidaré. No se si ese recuerdo está más marcado aún, porque al día siguiente, comenzaba en un nuevo colegio, pero ahí estaba, frente a la pantalla. Ese recuerdo, es el de una película, en la que el actor principal se desenvolvía con un “gadget”, formado por dos piezas, la primera que parecía un mechero y la otra, formada con hebilla de un cinturón similar a un diapasón. Unidas ambas se convertían en un dispositivo emisor de frecuencias, capaz de mover objetos, y que, con el tono de frecuencia adecuado, podía destruir cualquier sólido matérico... Ello, acompañado de la evidente demostración, en la que una bola de billar quedaba destruida.

Ese actor era James Coburn y esa película era “**F DE FLINT**” (*In Like Flint*) 1968 dirigida por el eminente Gordon Douglas, segunda de las películas de Flint, siendo la primera “**FLINT, AGENTE SECRETO**” (*Our Man, Flint*) 1966 de Daniel Mann, y que eran la jovial respuesta americana a James Bond.

¿Que más podía pedir un chaval en esos momentos? Me hizo olvidar totalmente ese fatídico día siguiente...

Y es curioso, por que ese mismo año, ví, meses más tarde, mi primera película Bond, junto con mi abuelo, en el que entonces era el Cine Izaro¹⁰, la película “**MOONRAKER**” (1979) de Lewis Gilbert. Había oído hablar de “Jaws” –Tiburón en la versión española- (Richard Kiel), y ahí estaba... Todo por que mi hermana había visto en Inglaterra antes la muy superior “**THE SPY WHO LOVES ME**” (*La espía que me amó*) 1977, también dirigida, con mayor cierto, por Lewis Gilbert. No solo eso, incluso me traje de esas tierras, una

¹⁰ Más tarde, Cines Mikeldi

miniatura del automóvil Lotus Esprit blanco, con los alerones extendidos, como cuando estaba el vehículo sumergido bajo las aguas marinas en aquella gran entrega del 77...

La curiosidad reside en que “**MOONRAKER**” 1979 fue estrenada en nuestros cines un 9 de septiembre de ese mismo año, el mismo día que me quedé perplejo con Flint.

Quizás debiera ir al casino y apostar todo al número 9... Vestido para la ocasión, mientras me tomo un Martini seco.

He seleccionado una serie de películas, principalmente por sus características fotográficas. En “**MORITURI**”, la primera de la lista, encuentro una evolución visual de un director de fotografía en particular, Conrad Hall, el cual nos impartió una serie de clases de iluminación en el AFI (American Film Institute), mostrándonos la “sencillez” de su trabajo, realizando varias iluminaciones, y en las cuales participábamos todos con gran expectación.

Era un director de fotografía intuitivo, y verle trabajar era ver a un loco apasionado que, evidentemente, sabía lo que hacía, pero parecía dejar la técnica de lado. Ni siquiera usaba el fotómetro, lo usaba y lo portaba su jefe eléctrico, según decía, para confirmarle que todo iba según lo planeado.

Desde entonces, las sombras tomaron otro sentido en mi percepción.

“**MORITURI**” (1965), dirigida por Bernhard Wicki.

Película emplazada durante la Segunda Guerra Mundial, más concretamente en 1942, cuando comienzan los bombardeos masivos sobre Alemania, con la intención, sobre todo, de romper la moral de los ciudadanos y militares germanos. Este detalle, a nivel narrativo, es muy importante, a lo largo de la película, ya que crea una serie de puntos de fricción

Encontrándose las grandes zonas productoras de caucho, tales como Indonesia, Malaya y Filipinas, bajo dominio japonés, los aliados pasaron a recibir solo 50% del caucho, material imprescindible para la industria en general, y la militar en particular. Esta situación bélico/económica real en ese momento, es la base sobre la que se erige el largometraje.

Un carguero alemán, bajo mando del Capitán Mueller (Yul Brynner), zarpará desde Japón con destino Burdeos, cargado con 7.000 toneladas de caucho. Los británicos infiltrarán en el buque a un espía, antibelicista y vividor, de origen alemán, Robert Crain (Marlon Brando), para desactivar los explosivos de autodestrucción que contiene, y así, evitando la probable catástrofe, hacerse con el caucho, con una emboscada que realizarán en alta mar los aliados.

Segunda película para la gran pantalla del director de fotografía **Conrad Hall** (1926-2003), y que, siendo quizás una de las menos conocidas, muestra ya su marcado estilo desarrollado en posteriores películas tales como, “**THE PROFESSIONALS**” (*Los profesionales*) 1966 de

Richard Brooks, **“COOL HAND LUKE”** (*La leyenda del indomable*) 1967 de Stuart Rosenberg, **“IN COLD BLOOD”** (*A sangre fría*) 1967 de Richard Brooks, **“BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID”** (*Dos hombres y un destino*) 1969 de George Roy Hill que hubo de reprotarle el primero e sus Oscars a la mejor Dirección de Fotografía, **“FAT CITY”** (*En la ciudad dorada*) 1972 de John Huston, **“MARATHON MAN”** 1976 de John Schelesinger, **“TEQUILA SUNRISE”** (*Conexión tequila*) 1988 de Robert Towne, ó sus últimas premiadas con sendos oscars a la mejor Dirección de Fotografía, a saber, **“AMERICAN BEAUTY”** (1999) y **“ROAD TO PERDITION”** (*Camino a la perdición*) 2002, ambas de Sam Mendes, por nombrar algunas.

Igualmente, hay que hacer notar que **“MORITURI”** estuvo nominada a la mejor fotografía en Blanco y Negro. (Premio Inexistente a hoy día)

¿Que se puede destacar de su fotografía?

Un detalle que me llamó la atención, el cual no percibí hasta comenzar a escribir sobre la película, es, que el único personaje al que se le muestra de día en un entorno de ciudad, digamos un entorno “abierto”, rodeado de gente, es al capitán Mueller (Yul Brynner).

Un automóvil con chofer se para en una calle de Tokio, el chofer le abre la puerta al capitán, y éste entra por la puerta de un edificio, en el cual un emblema diplomático que reza Deutsche Botshaft, Tokyo. (Embajada Alemana, Tokio).

La otra escena exterior, en los muelles de Tokio, es nocturna, y es en la cual, Robert Crain, el espía-saboteador, encarnado por Marlon Brando, se introducirá en el buque, como personal de las SS. El muelle es un ambiente hostil, lleno de soldados. Al mismo tiempo, una serie de presos políticos, son introducidos en el barco por la fuerza, para realizar las labores propias que un buque necesita.

Estas son las dos únicas tomas de exterior en un entorno abierto terrestre, ya que el resto de exteriores resultan ser entornos en alta mar. Un océano del cual no hay escapatoria, ya sea para un espía, un preso político o un capitán.

Los planos en la embajada alemana, son, en general, planos medios. Compuestos de tal manera que se muestren detalles del fondo, que lleguemos a percibir lo que mueve a cada uno de los personajes encuadrados, o cual es el reflejo de su ideología. Como puede ser el Almirante (Oscar Beregi Jr.) con un cuadro de Hitler detrás de él; el águila del partido (Parteiadler), también ubicada detrás de los términos dramáticos principales, se relaciona en este caso, con Kruse (Martin Bernhart), segundo de a bordo en el buque centro de la historia.

La iluminación está motivada desde la dirección de la lámpara de techo, y reforzada sobre las caras, para que destaquen sobre los fondos.

Este tipo de iluminación, el de hacer destacar las caras, con luces que apuntan directamente a los rostros, e incluso, no iluminando los cuerpos, es una de las características que acompañarán a Conrad Hall durante toda su carrera como director de fotografía.

Pero antes de entrar en detalle con la iluminación, veamos como es la composición de la casa de Robert Crain (Marlon Brando), el espía al servicio de los británicos y aliados.

Los planos cambian... El comienzo es un gran plano general del interior de la casa, en el que se muestra prácticamente todo su estilo de vida, gran plano general, un espacio amplio, con cuadros y esculturas, de varios artistas como Kirchner o Modigliani. Crain tiene sirvienta que le sirve el té mientras él se encuentra sentado en una escalera que divide la habitación en dos. Es un vividor, en el más amplio sentido de la palabra.

Pero, la sensación es que no sale de esa casa, de esa su jaula dorada, incluso mientras en los instantes sucesivos él y otros personajes pasean por un jardín interior que tiene la casa.

A medida que transcurre el dialogo, entre Robert Crain y el Coronel Statter (Trevor Howard), los planos van pasando a ser más cortos, hasta que Robert Crain no puede rechazar la oferta de trabajar para el gobierno británico como espía saboteador.

Ahora... volvamos a la iluminación...

El estilo de Conrad Hall, con su evidente evolución desde sus primeras películas hasta las últimas realizadas, mantiene un estilo propio que se puede percibir con certidumbre.

Una luz principal, que es la que marca, el primer brochazo sobre el lienzo.

Esa fuente, puede ser una luz interior, como la que se supone proviene de la araña en la embajada alemana, puede ser por la luz proveniente de una ventana, real o ficticia.

Esa forma de trabajar la iluminación, se llama motivada o justificada.

La luz motivada consiste en justificar la iluminación que se resuelve, en base a fuentes de luz que pueden aparecer en pantalla, como lámparas de mesa, de techo, linternas, ventanas de día o noche. Se trata de utilizar las fuentes de luz habituales, como excusa para colocar un foco aproximadamente desde la misma dirección, angulación, intensidad, temperatura de color...

En el caso del despacho de la embajada alemana, como ya había comentado, la luz es cenital, y es la que, en teoría, marca las luces de las caras, con zonas claras y oscuras, pero en realidad, las fuentes naturales se han sustituido por focos de haz duro y bastante cerrado muy dirigidos a los rostros. Y jugando con ello, en acción recíproca, otra característica, muy utilizada en la cinematografía en blanco y negro, ya no solo por Conrad Hall, los contraluces,

esas luces de contorno, que hacen que la silueta de las cabezas, se “separen” con nitidez del fondo.

“¿Que es una luz de contorno? Es una luz que proviene de un ángulo tal, como aquel del que provendría hacia un determinado punto de vista la luz reflejada que uno percibiría en esas circunstancias. Por ejemplo, esta luz en mi mejilla en este momento es una luz de contorno que viene de aquella ventana. Se utiliza, sobre todo, en blanco y negro para ayudar a separar el fondo del primer plano. Es una técnica que no es necesaria en color, por que el color se resalta y diferencia por sí mismo. También es valida en color, pero uno corre el riesgo de pasarse”.¹¹

Pero no solo los rostros tienen un tratamiento, los espacios también. Detalles como sombras proyectadas por las ramas de los árboles que, se supone, hay fuera de un edificio, para que una pared blanca dentro de una habitación tenga más “atractivo” visual, o para marcar una escultura con luz, para provocar una sombra en la pared, y dar ritmo a la imagen general, ... Todo son formas de dar más viveza a las localizaciones...

Romper las paredes blancas, o de color uniforme, con claros y sombras, poniendo delante del foco algo que produzca esos efectos, muy sutilmente en algunos casos, hace que un objeto inanimado, como una casa, tenga su parte protagonista y participativa. Los espacios son también actores.

Hay otro espacio dentro de la película, otra secuencia, antes de embarcar en el buque, y que transcurre en un hotel en el centro de Calcuta (así se lo dice Robert Crain al Coronel Statter).

Dicho edificio, es muy característico, y ha aparecido en varias películas. Se trata de el “Edificio Bradbury”, que más de uno reconocerá, sobre todo, por **“BLADE RUNNER”** 1982 de Ridley Scott. Pero, si algo me llamó la atención, personalmente, es la escena siguiente.

Robert Crain y el Coronel Statter entran en una habitación con un ventilador de techo, que gira muy lentamente. Una tercera persona, que no dirá una palabra en toda la escena, entregará una cartera, con el construido falso pasado de Robert Crain, incluidas fotografías de familia y perro. Y durante toda la escena, ese hombre, se mantendrá a contraluz, alejado al fondo, con el rostro apenas reconocible.

“BLADE RUNNER” 1982 es lo que me vino a la cabeza, concretamente la primera entrevista en la que León, el replicante, mata a su entrevistador, después de la charla del galápagos... ¿Posible relación...? Recordé quién había sido el director de fotografía de **“BLADE RUNNER”** 1982, y se trataba de Jordan Cronenweth (1935-1996), que había sido operador de cámara para Conrad Hall en varias películas, **“THE PROFESSIONALS”** (*Los*

¹¹ Entrevista a Conrad Hall, pág. 136. Maestros de la luz. Conversación con directores de fotografía. Dennis Schaefer/Larry Salvato. Plot Ediciones, 1992.

profesionales) 1966, **“COOL HAND LUKE”** (*La leyenda del indomable*) 1967, **“IN COLD BLOOD”** (*A sangre fría*) 1967, **A SANGRE FRÍA**, **“BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID”** (*Dos hombres y un destino*) 1969... y si, también en **“MORITURI”**, como asistente de cámara.

Durante la travesía a bordo del buque mercante, volvemos a los planos medios, compuestos de manera similar a los realizados durante la escena de la embajada alemana.

El uso de planos medios de conjunto, en el puente de mando, en el comedor de oficiales, en los camarotes, hace que la privacidad del individuo desaparezca, de tal manera, que la sensación de que la labor de espionaje puede ser comprometida en cualquier momento, planea constantemente sobre la cabeza de Robert Crain.

Los grandes planos generales, son más fácilmente enumerables, ya que se trata de aquellos en los que aparecen un gran número de actores y/o figurantes frente a la cámara, como por ejemplo, el comedor de oficiales, durante el día, cuando se hacen bromas pesadas e irrisorias críticas entre los ahí presentes... Y cuando camuflan el barco, modificando su perfil, para hacerlo parecido a un carguero británico, momento en el cual, toda la tripulación trabaja, ya sea cortando madera, poniendo una chimenea falsa o pintando.

El buque, en sí, pocas veces se ve en plano general, y menos, más allá de la barandilla. Vemos, lo que un marinero a bordo del barco puede ver, de puertas adentro, salvo en dos casos muy concretos.

Veamos...

Uno, es el buque navegando de perfil, una vez hechas las modificaciones, en el cual, una toma desde un helicóptero nos muestra ese perfil, para después mostrar desde arriba el barco, enseñándonos el “truco” de esa chimenea, fabricada con dos planchas de madera.

El otro caso, es similar, pero mucho más espectacular, sobre todo, por su ejecución; Todo está realizado en un plano secuencia, sin corte alguno.

Una cámara, de nuevo en un helicóptero, muestra en un plano largo, un cañón de un submarino y un marinero haciendo indicaciones al puente del mismo de que ha quitado la tapa que lo protege del agua y está listo para disparar. De ahí, sin corte, pasamos a un gran plano general del submarino y el buque mercante, ahora camuflado de barco sueco.

El plano se centra entonces en el barco, y va hacia el puente, donde se centra en un plano de conjunto y en el cual vemos al Capitán Mueller dando ordenes, una de las cuales, es recibida por un marinero que está a su lado, y este sale corriendo. La cámara lo sigue en un plano largo hasta llegar a un punto, en el que recita la orden para que otro lo ejecute. La cámara, entonces, hace un barrido y muestra en plano largo a otro marinero que se dirige corriendo

hacia la popa del barco, mientras la cámara abre el plano, hasta llegar a una toma en la que vemos todo el barco, de popa a proa.

Dentro del buque.

Hay un factor concreto que, como ya he comentado, explica la iluminación de Hall, y es el uso de la luz “motivada”, como guía para iluminar.

El buque no difiere respecto al resto de la película en ese sentido.

En un barco encontramos las luces habituales en camarotes, comedores, salas de máquinas, bodegas... y estas luces son luces duras, no son luces agradecidas, son luces de trabajo. Así es básicamente la interpretación de la luz, una vez cinematografiada. Las luces duras, dirigidas, marcando las caras, y en muchos casos, dejando partes de ellas en negro. En multitud de casos, esa luz es proyectada, a través de lo que se supone, elementos del buque, como pueden ser escaleras, tubos, ojos de buey, marcando aún más esas sombras, y siendo entonces, excusa perfecta para que tengan formas y bordes muy definidos.

La intencionalidad de este tipo de iluminación, se puede apreciar en algunos planos, en los que podemos ver prácticamente todo un pasillo, en una escala de grises, digamos correcta, y las caras de los personajes parcialmente iluminadas, con esas zonas explícitas de negros espesos.

Hay una escena concreta, en la que podemos percibir el riesgo que asumió Conrad Hall a la hora de trabajar, y es la llegada de los oficiales desde el submarino al buque. Rodada en pocos planos largos, probablemente a contrarreloj por la caída del sol,... La emulsión fue forzada a un ASA mayor y el negro de la película se resiente.

Los negros tan intensos que observamos antes y después de ese momento, quedan deslavados durante este pasaje. En plano secuencia se muestra todo, prisioneros nuevos y anteriores, tripulación y mandos de las dos naves, todos sobre la cubierta... y además, en plano, un poco para rellenar el fondo, el submarino...

Se nota que se les vino el tiempo encima, pero no por ello deja de ser un grandísimo trabajo.

Ahora, vayamos a otro estilo...

“THE IPCRESS FILE” (*Ipcress*) 1965, dirigida por Sydney J. Furie

Ipcress, se puede considerar una respuesta mas “realista” al éxito las películas del agente 007... Pero, hay que tener en cuenta, que el Harry Saltzman, productor junto con Albert R. Broccoli de la franquicia Bond, era también productor de la franquicia Harry Palmer. Saltzman produjo tres películas basadas en los libros de Len Deighton, **“THE IPCRESS**

FILE” (*Ipcress*) 1965 dirigida por el ya mencionado Sidney J. Furie, **“FUNERAL IN BERLÍN**” (*Funeral en Berlin*) 1966 del ya “director Bond” Guy Hamilton y **“ONE BILLION DOLLAR BRAIN**” (*Un cerebro de un millón de dólares*) 1967 del renovador ígneo e iconoclasta Ken Russell.

Su protagonista, Harry Palmer¹², encarnado por Michael Caine, es un ex – sargento de infantería que ahora trabaja para la inteligencia británica. De clase trabajadora, que vive en un descuidado apartamento, que compra en abarrotados supermercados, y que siempre pide aumentos de sueldo, se aleja del glamour de Bond, haciéndolo más cercano al espectador. En palabras de sus propios superiores: Insubordinado, insolente, tramposo, quizás tenga tendencias criminales.

Ipcress, palabra que descubrimos durante la película, responde a **“Induction of Psycho-neuroses by Conditioned Reflex under Stress”** (Inducción a la Psiconeurosis mediante el Reflejo Condicionado bajo Estrés). Se trata de una manera para que la persona que reciba el tratamiento, olvide aquello que se pretende, como un científico, sus estudios, o para programar a alguien para matar, una vez se mencione una palabra clave.

Un científico y agente de seguridad, se dirigen hacia la estación de tren en coche. Las imágenes hablan por sí solas, autobuses de dos plantas, taxis negros, buzones rojos... estamos en el Reino Unido, Londres probablemente. Una vez en la estación, ambos se dirigen al vagón que corresponde, y el científico se sienta en su plaza. Al volver al coche, Taylor, el agente, se da cuenta de que el científico, el doctor Radcliffe (Aubrey Richards) se ha dejado la cámara. Corriendo, vuelve al vagón justo cuando el tren va a iniciar su marcha, y se sorprende de que doctor es, ya, otra persona, con su misma ropa. El tren inicia su salida, y descubrimos al agente muerto entre unas grandes sacas.

Este es el comienzo de la película y de la trama, y ya nos da pié a un estilo concreto. La luz dentro del coche es dura, dirigida directamente a las caras, sin condición, situada a las rodillas de los actores, produciendo sombras detrás de ellos.

“THE IPCRESS FILE” (*Ipcress*) 1965 sería fotografiada por **Otto Heller** (1896-1970), así como la siguiente, **“FUNERAL IN BERLIN”** (*Funeral en Berlín*) 1966.

Heller, de origen checo y de residencia británica, trabajo en más de 200 películas, entre las que podemos encontrar **“THE CRIMSON PIRATE”** (*El temible burlón*) 1952 de Robert Siodmark, **“HIS MAJESTYS O’KEEFE”** (*Su majestad de los mares del Sur*) 1953 de Byron Haskin, **“LADYKILLERS”** (*El quinteto de la muerte*) 1955 de Alexander McKendrick, **“PEEPING TOM”** (*El fotógrafo del pánico*) 1960 de Michael Powell.

12 Si ese es su nombre... En el primer libro de la serie de Len Deighton, se hace referencia a Harry, como un nombre de trabajo. No es su nombre, es un personaje anónimo.

“**THE IPCRESS FILE**” (*Ipcress*) 1965 fue rodada en Techniscope¹³, que es un formato panorámico, utilizado desde principios los 60, en películas como “**PER UN PUGNO DI DOLLARI**” (*Por un puñado de dólares*) 1964 DE Sergio Leone, “**PIERROT LE FOU**” (*Pierrot el loco*) 1965 de Jean-Luc Godard, “**KISS KISS ... BANG BANG**” 1966 de Amedeo, “Duccio”, Tesari, hasta la actualidad, en varios “revival” del formato.

Su característica principal es que se usa el ancho de dos perforaciones del negativo, (9.47mm x 22mm) con lo cual, el formato grabado tiene una relación de aspecto 2,33:1

Su ventaja es que es un sistema de bajo coste a la hora de rodar, ya que usa la mitad de película, y utiliza lentes, llamemos, estándar no panorámicas.

Después, para su distribución, ese negativo se convierte en un positivo de exhibición anamórfico, la cual se usa en los proyectores panorámicos. Dichos proyectores disponen de una lente anamórfica para “descomprimir” la imagen y mostrarla de la manera correcta.

Su mayor inconveniente, es que al utilizar una parte menor de lo habitual de la película, el grano, los pequeños puntos de haluros de plata que forman la imagen, son más grandes en proporción, y por eso la película exhibe de mayor manera ese grano, esos pequeños puntos que se mueven.

Otto Heller ya había usado este formato en la película inmediatamente anterior a *Ipcress*, en “**THE CURSE OF THE MOMMY’S TOMB**” (*La maldición de la momia*) 1964 de Michael Carreras, así que se puede entender que el efecto era conocido, y quizás buscado.

Una de las peculiaridades de la fotografía de esta película, se erige sobre sus encuadres, en los que podemos encontrar exagerados contrapicados, picados, planos “caídos”, ¿Por que?, ¿Cual es su intención?

Hay ciertos aspectos, a la hora de componer un plano, en su angulación, que son parte de ciertos formalismos afincados a lo largo del tiempo. Un picado, en su más sencilla esencia, es una de las formas de establecer la identidad dramática del personaje encuadrado. Habitualmente esta angulación se utiliza con la pretensión de desacreditar, o hacer que lo que dice ese personaje, se tome como algo banal. Y si la idea es precisamente la contraria, ensalzar a alguien, hacer ver que tiene poder, un contrapicado resultará lo más adecuado.

Eso es en su forma más sencilla, ya que la alternancia entre un picado y un contrapicado, también puede funcionar como clarificación entre personaje observado y observador. Todo depende del contexto en el cual se establezca la situación, y que normalmente es fácilmente discernible de otras razones.

13 Dibujo por Max Smith (Dominio Publico)

En “**THE IPCRESS FILE**” (*Ipcress*) 1965 encontramos angulaciones de ese tipo recurrentes, como en la Oficina de Empleo Doméstico Dalby, una de las tapaderas para centros de espionaje.

Durante una charla entre el Mayor Ross (Guy Doleman) y su subalterno Dalby (Nigel Green), nos encontramos con una serie de contrapicados de ambos dos personajes. A pesar de tener rangos diferentes, nos los muestran con extremas angulaciones en sus planos y contraplanos. ¿Cuál es la razón? A veces, la explicación no está en ese momento concreto, si no que surge mas tarde, como será este caso.

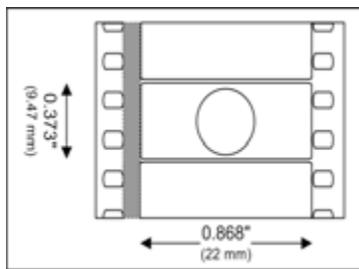
Dalby es de rango inferior a Ross, pero su tratamiento visual, es similar. Evidentemente, los dos son superiores de Harry Palmer, pero en este caso, parece mostrarse una lucha visual, una tensión que va más allá de los rangos de cada uno. Ross es superior de Dalby, pero en un momento de la película se nos hace ver cómo Ross desconfía de el, pidiendo a Palmer que le de cualquier información sobre Ipcress, sin informar a previamente a su inmediato superior, Dalby.

Otro tipo de angulación presente, es el de la angulación caída, donde las verticales tienden a caerse de un lado u otro. Este “error” de encuadre es utilizado generalmente, cuando algo no es correcto, o cuando algo, digamos malo, ocurre o va a ocurrir. Curiosamente, no ocurre tanto cuando Harry Palmer está en contacto visual con el principal enemigo en la trama “Bluejay” (Frank Gatliff), o su guardaespaldas “Housemartin” (Oliver MacGreevy), si no en esa Oficina de Empleo Doméstico, tapadera del servicio secreto británico...

Y es en otro punto de la película, donde se muestra esa intencionalidad, la de hacer intuir que algo no va bien.

Harry Palmer, secuestrado, y después de haber sido sometido al lavado de cerebro, se escapa de la nave industrial donde ha sido encerrado, que se supone está en Albania. Al saltar por el muro que es el último obstáculo para su libertad, el plano está inclinado, y a medida que se acerca a cámara, el plano es corregido de su caída. Harry Palmer ve un autobús rojo de dos plantas. Nunca ha salido de Londres.

Más características visuales, son los planos compuestos poniendo objetos mas cerca de cámara, para así dar profundidad. Hay ejemplos varios, como cuando Palmer escribe algo sobre una hoja, la cual la pliega en la forma de un avión de papel y se la intenta lanzar a la bandeja de papeles que hay sobre la mesa de su reciente relación sentimental, Jean (Sue Lloyd).



El plano está compuesto de tal manera, que todo el cuadro

queda cubierto por el cuerpo de Palmer, salvo un pequeño triángulo formado por el cuerpo, antebrazo y mesa de Palmer. Pequeño triángulo en el que podemos ver como escribe sobre el papel, y a Jean, encuadrada en ese triángulo. En el contraplano, vemos en primerísimo plano, la bandeja de papeles que hay sobre la mesa de Jean, y a través de la rejilla de dicha bandeja, vemos a Jean en un plano medio, y a Palmer al fondo. Y antes de que ejecute la acción de lanzar el avión, que por cierto fallará en su diana, ya adivinamos cual es su intención.

Hay otros planos de corte similar, como cuando un espía de la norteamericana CIA, observa una pelea entre Harry Palmer y "Housemartin". El espía está al lado de una cabina de teléfono, y lo que vemos es un plano a través de los montantes y travesaños de la típica cabina roja de teléfonos inglesa. Hay dos detalles, uno que acabo de comentar. El Espía no está detrás de la cabina, si no al lado, y al contrario de una supuesta cámara subjetiva, que se solía ejecutar entonces, con la cámara al hombro, aquí se hace sobre trípode, dándole al plano un aspecto más estético que lógico. Son, simplemente, licencias creativas.

La iluminación en "**THE IPCRESS FILE**" (*Ipcress*) 1965...

La luz, como ya se ha comentado previamente, es dura y sin concesiones.

Los exteriores, son grises, plomizos, de cielos cubiertos, y los colores, son apagados, deslavados.

Hay que tener en cuenta que la película se sitúa en Londres, y esa es una de las peculiaridades ambientales habituales se le suponen a tal ciudad.

Pero, contra todo pronóstico, ya sea temporal o lógico, los interiores, en varias escenas, están bañados por una luz exterior que hace marcar los detalles de las ventanas sobre las paredes.

En unos casos, cuando no se ve la ventana en plano, supuesto origen de la luz, son evidentemente fuentes de luz que hacen ese efecto, iluminando esos techos que vemos en contrapicado.

En otros casos en los que se muestra la ventana, se puede percibir por las sombras, que hay una fuente exterior que proyecta la luz, y que, a pesar de querer hacer pensar que es el sol, las sombras indican lo contrario. Como en el despacho de Darby, en la segunda planta de la Oficina de Empleo Doméstico, en la que la luz que viene por la ventana, marca la sombra de los travesaños de la ventana de abajo hacia arriba.

Lo más probable, en ese caso concreto, es que tuvieran una gran fuente de luz apuntando desde abajo, desde la acera de la calle.

Y, de todas maneras, aunque se puede considerar un error físico, que esa luz “solar” proceda desde abajo hacia arriba, la intencionalidad y la estética funcionan, ya que los techos están iluminados para que no sean una masa gris y oscura.

Incluso, en esa charla entre Dalby y Ross, esa luz nos guía, para que nuestra vista, en el contrapicado de Ross, se nos vaya a una esquina del plano, mostrándonos como el tiempo y las humedades han hecho su labor en el techo de ese edificio, que aunque sea una tapadera, es un edificio funcional, descuidado y desconchado, además de sobrio en su ausente decoración.

Si, igualmente podríamos hablar de luz motivada o justificada, como en el caso de “**MORITURI**”, y muchas veces nos encontramos con las fuentes de luz que pueden generar esa motivación, como ventanales, fluorescentes, lámparas de mesilla de noche, en muchos otros casos, la justificación no llega ni a existir, ni en el color, ni en la direccionalidad y ni siquiera en dureza de la luz marcada. Y en este caso, es muy sencillo de apreciar, ya que hay planos donde se muestran esos fluorescentes de techo, y la luz que caes sobre las caras, es dura y marcada, cosa que un fluorescente no provoca... Incluso su temperatura de color difiere en ese caso, viendo como los rostros están iluminados por fuentes de temperatura de color ocre-anaranjada (3200° Kelvin), y los fluorescentes muestran en la película un tono verdoso¹⁴.

Otto Heller busca mostrar sombras y volumen. Es ahí donde se rompe la direccionalidad. Los focos que utiliza, están en muchos casos, situados lateralmente, y muy lateralmente en algunas escenas, para que la sombra que se produce sobre la cara, quede frente a la cámara.

Es una manera de dar ritmo a la imagen, tan válida como otras.

Otto Heller fotografiaría un año más tarde, “**FUNERAL IN BERLÍN**” (*Funeral en Berlín*) 1966, con otro director, Guy Hamilton, el cual dos años atrás habría rodado “**GOLDFINGER**” (*James Bond contra Goldfinger*) 1964.

En “**FUNERAL IN BERLÍN**” (*Funeral en Berlín*) 1966 no se utilizó el sistema Techniscope, ya que fue rodada en sistema panorámico de Panavisión (anamórfico) 2.35:1, eliminando con ello el evidente grano.

También quedaron fuera esas angulaciones tan sumamente extremas, para ser “un poco” extremas puntualmente. Una de las más extremas será en el despacho de Ross, su superior, en una de las primeras apariciones del personaje en la película, y en esa escena en particular, si se nos aproxima casi por completo al estilo de “**THE IPCRESS FILE**” (*Ipcress*) 1965.

¹⁴ El color de los fluorescentes entonces, resultaba prácticamente imposible de corregir.

“**THE IPCRESS FILE**” (*Ipcress*) 1965 recibió el premio BAFTA en 1966 a la mejor fotografía, entre otros premios.

Y ahora... saltamos unos años hacia delante, a los mediados de los 70... “**THE CONVERSATION**” (*La Conversación*) 1974, dirigida por Francis Ford Coppola.

El sonido... lo oído y su contenido... sobre escuchar y ser escuchado, esos son los cimientos de esta película.

Harry Caul (Gene Hackman) es un experto de vigilancia en la captación y grabación de audio. Es dueño de su propia empresa, y ofrece sus servicios, tanto a organismos públicos, como a privados. Amante del jazz, suele tocar el saxofón acompañado del sonido de sus vinilos, en la privacidad de su casa.

Todas sus llamadas de trabajo son a través de las cabinas de teléfono, para no ser localizado, y, a pesar de que tiene teléfono, lo tiene guardado en un cajón. Nadie tiene su número. Sus colaboradores, empleados y amigos no saben prácticamente nada de él, salvo que ese el mejor en su profesión.

En su último trabajo, en el que espía a una pareja andando por un concurrido parque en San Francisco. El trabajo se lo encarga alguien a quien no conoce y al que llaman simplemente “El Director”.

Su trabajo es simple, grabar, limpiar los audios, y entregarlos a quién se lo ha pedido, pero se involucra demasiado en el último trabajo, y quiere conocer las consecuencias que tendrá aquello que ha escuchado y registrado.

Y, quizás como consecuencia de esto, o simplemente por que tenía que ser así, o por sus trabajos pasados, su meticulosa y calculada vida, se va quebrando.

Inicialmente, la fotografía estaba bajo cargo de **Haskell Wexler**, que era conocido por películas como “**IN THE HEAT OF THE NIGHT**” (*En el calor de la noche*) 1967 de Norman Jewison o “**WHO’S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?**” (*¿Quién teme a Virginia Woolf?*) 1966 de Mike Nichols, pero debido a sus diferencias con Coppola, fue sustituido al poco de comenzar la producción.

Su sustituto sería **Bill Butler**.

Butler, al igual que Coppola, era entonces uno de los cineastas que habían surgido del mundo de la televisión, y que daban el salto en esos momentos.

Esa nueva generación, el llamado “Nuevo Hollywood”, sobre todo por sus directores, Martin Scorsese, George Lucas, William Friedkin, Steven Spielberg entre otros, aportó diferentes formas de narrar, y propuso un estilo más televisivo para la gran pantalla.

Y, pensando en ese cambio de director de fotografía, y en el estilo ¿Quién aporta el estilo visual a una película?

En la película anteriormente comentada, **“THE IPCRESS FILE”** (*Ipcress*) 1965, el estilo visual de Otto Heller, se mantuvo, más o menos parecido, con los cambios ya señalados, en la que fue la continuación de la saga Palmer, **“FUNERAL IN BERLÍN”** (*Funeral en Berlín*) 1966. Hay que tener en cuenta el cambio de director, de Sydney J. Furie a Guy Hamilton.

¿Y en **“THE CONVERSATION”** (*La conversación*) 1974?

Bill Butler conoció a Coppola a través de William Friedkin, con el cual trabajaba habitualmente para la televisión.

Coppola le ofreció fotografiar, **“THE RAIN PEOPLE”** (*Llueve sobre mi corazón*) 1969. La película fue rodada con medios limitados a 20 cuarzos de 1000W y unos pocos focos Fresnel. La limitación se nota en la película, pero eso no quiere decir que no funcione. La película obtiene un sentido natural, en el plano visual.

Bill Butler volvería a trabajar con Coppola en **“THE GODFATHER”** (*El padrino*) 1972, sustituyendo a Gordon Willis en momentos en que este tenía otros compromisos.¹⁵

Ya, para cuando Bill Butler sustituyó a Haskell Wexler, Coppola conocía la capacidad de Butler, su forma de usar las lentes, su estilo de iluminación, y su capacidad de improvisación en caso de que se le pidiera algo complicado. También, hacer notar que Bill Butler había estudiado electrónica, y sus primeros trabajos fueron en la radio en su carrera de Ingeniero, detalle que podría haber ayudado a la credibilidad técnica de los elementos tecnológicos que aparecen durante el rodaje.

En esta película, el estilo visual, es una mezcla de la mirada de Butler, en lo que se refiere a planos medios, y un estilo más de Coppola, en los planos generales. La relativa “facilidad” con la que parece estar iluminada, es una aproximación más cercana a **“THE RAIN PEOPLE”** (*Llueve sobre mi corazón*) 1969 que a **“THE GODFATHER”** (*El padrino*) 1972, sólo dos años anterior. Probablemente, Coppola quería un estilo visual menos oscuro para esta película, un tono más intermedio, donde las sombras no tuvieran tanta carga expresiva.

Lo mismo ocurre con esa utilización de la cámara. A pesar de que Butler haya trabajado con Gordon Willis, no quiere decir que tengan la misma forma de trabajar, se conocen, y se pudieron complementar en **“THE GODFATHER”** (*El padrino*) 1972, sobre todo a la hora

¹⁵ Colaboración sin Acreditar

de rodar exteriores, pero los interiores de cada uno de los directores de fotografía, son totalmente diferentes en su ejecución y visión.

En “**THE CONVERSATION**” (*La conversación*) 1974, nos encontramos con trazos visuales del drama rodado en el 69, como el empleo de lentes de focal larga, como vemos en la secuencia del parque, en las que vemos a la pareja observada desde la distancia, en planos muy cerrados, lo cual hace que cualquier persona u objeto que pase por delante, nos bloquee la visión por completo, con una mancha desenfocada, y utilizada intencionadamente en un momento en el que el la mujer, Ann (Cindy Williams) besa a Marc (Frederic Forrest).

También, esos cruces de personas por delante del objetivo, ayudan al audio que han grabado los ayudantes de Harry, que tiene frecuentes caídas y distorsiones, y que más tarde, el mismo Harry Caul en persona, procederá a limpiar. Las interrupciones visuales son buena excusa para las interrupciones sonoras, y funcionan como una parte muy importante de la trama.

En el plano de la composición del encuadre en los interiores, como la casa, el laboratorio de sonido, nos encontramos con planos fijos, en los que la acción se estratifica sobre el movimiento del actor dentro del plano.

En plano general, se nos muestra la entrada de la casa de Harry, en la que se ve un cuadro, una silla, un aparato de calefacción, y parte de la cocina a través de la puerta. La acción transcurre sin que la cámara se mueva, y es Harry el que se mueve de un lado para otro.

El detalle, de como tiene guardado el teléfono en un cajón, no lo descubrimos hasta bastante mas avanzada la película, y es una pieza fundamental de la historia. Pero, lejos de ser un error, lo que hace Coppola es revelar la información en pequeñas dosis... En ese momento no hace falta conocer el detalle del teléfono.

Una vez ha cogido el teléfono, y comienza a hablar saliendo de plano, la cámara, hace una sencilla panorámica para buscar a Harry, que está sentado en un sofá, y segundos después, se levanta y se va de cuadro de nuevo, dejando un sofá vacío, hasta que vuelve a sentarse y se empieza a quitar los pantalones.

Lo que nos ha mostrado el plano, es todo lo que veremos de la casa y su contenido, apenas decorada, con un mueble de baldas que contiene un buen equipo de música, unos altavoces sobre el suelo, un saxofón al lado de uno de esos altavoces... y un Belén sobre la mesilla que está al lado del sofá... es Navidad.

Lo importante, precisamente en esa escena, es el sonido. Y así como podemos oír a una pareja rodeada por multitud de gente, con micrófonos unidireccionales para obtener cada palabra y suspiro, a Harry Caul, en su propia casa, esté donde esté, se le oirá, aunque no se le vea.

Nosotros nos convertimos en los espías, en cierta manera, con ese plano.

De alguna manera, el acabado recuerda a la fotografía de William Fraker para **“ROSEMARY’S BABY”** (*La semilla del Diablo*) 1968 del gran Roman Polanski, en ese plano en concreto, por intentar esconder la acción física y dar más presencia al dialogo, como la secuencia donde una vecina de Rosemary llama a un doctor desde el teléfono de la habitación principal, y solo vemos medio cuerpo, pero no su rostro. Es curioso como intentamos ver la cara de alguien a quien no vemos.¹⁶

La iluminación en **“THE CONVERSATION”** (*La conversación*) 1974 va cambiando a lo largo de la película, en lo que podríamos llamar una montaña rusa de claros y oscuros, cada vez tendiendo más hacia lo oscuro y menos a lo claro.

Los días son luminosos, el parque, su negocio, su casa... pero según avanza la historia, se hacen mas claustrofóbicos, y nos vamos dando cuenta, que ya no solo la película se hace más oscura, si no que Harry Caul no encaja en esos sitios, ni en los momentos luminosos que aparecen más tarde, en esos puntos álgidos de luz de esa montaña rusa.

“Por ejemplo, Francis encontró un apartamento que le gustaba en el tercer o cuarto piso de un edificio; estaba convencido de que era de la forma y tamaño adecuados. Sin embargo, es difícil iluminar bien en un cuarto piso sin sacar las luces por las ventanas. Y precisamente eso es lo que necesitaba esa película; un aspecto muy natural. De forma que les dije a los del equipo que hiciesen grandes soportes para engancharlos a la fachada exterior del edificio, a cada lado de las ventanas. En esos soportes pusimos unos mini-brutos que se podían dirigir tirando de unas cuerdas cuando fuera necesario. Cuando quería dar el aspecto de por la mañana o de por la tarde, encendíamos el mini bruto¹⁷ del correspondiente lado de la ventana. Estaban situados ligeramente por encima de las ventanas para que la luz del mini-bruto tuviese una inclinación similar a la del sol. Entre la auténtica luz del sol y la de los mini-brutos, conseguimos mantener el mismo tipo de iluminación durante todo el día.”¹⁸

Las noches, son su momento de vida privada al comienzo, tocando el saxofón al compás del sonido de un tocadiscos, o cuando va a ver a su amante, que será el primer punto de inflexión que se nos plantea en la película.

¹⁶ Ese plano comentado de “LA SEMILLA DEL DIABLO”, fue intención de Polanski, dicho por el propio Fraker en el documental “VISIONS OF LIGHT: THE ART OF CINEMATOGRAPHY”, 1992, del AFI.

¹⁷ Un mini-bruto es un dispositivo de iluminación, compuesto de varios puntos de luz. Los mini brutos más comunes tienen 9 focos tipo PAR, de 650W cada uno. No confundir con el Maxi bruto, de mayor potencia.

¹⁸ Dennis Schaefer/Larry Salvato “MAESTROS DE LA LUZ. CONVERSACIONES CON DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA”. Entrevista a Bill Butler, pag. 81. Plot Ediciones, 1992.

Y será la luz en la escena siguiente, y su momentánea ausencia, cuando empiezan sus dudas, y el problema moral que comienza a germinar en su cabeza. Mientras viaja en transporte público, las luces comienzan a parpadear, y se apagan. Comienzan los recuerdos visuales de lo grabado a la pareja en la plaza.

Otro plano significativo, y de muy sencilla realización, es la del confesionario. Harry, profundamente creyente y que no aguanta las palabras blasfemas, se confiesa en la iglesia, donde va prorrogando lo que realmente quiere confesar, sus dudas con ese trabajo, mediante otra serie de pecados menores para él, en ese momento.

La cámara, mostrando el perfil, y con una simple luz cenital, se aproxima poco a poco, pero no a Harry, si no a la rejilla que le separa del Párroco, el cual no ha dicho ni una palabra.

Con un cambio de foco, y dejando atrás a Harry, la rejilla se muestra definida, y donde antes solo veíamos negro, ahora percibimos algo iluminado al otro lado, el perfil de alguien escuchando y asintiendo...

El confesionario, por un momento, parece un gran micrófono...

Harry Caul es una persona que se mueve en interiores, y se mueve en las sombras. Su espacio natural es una zona gris y escondida, donde refugiarse, y donde no puede revelar los secretos de otros, ni los suyos propios, a nadie.

Un año más tarde, Bill Butler rodará **“JAWS”** (*Tiburón*) 1975, junto a Steven Spielberg.

“THE PARALAX VIEW” (*El último testigo*) 1974, dirigida por Alan J. Pakula.

Un muy popular Senador del Congreso de los Estados Unidos, es asesinado el 4 de julio, en la fiesta del día de la independencia, a manos de un asesino vestido de camarero. Aunque nosotros, los espectadores, vemos a un segundo camarero implicado en el asesinato, nadie más lo ve. La comisión que investiga el asesinato determina que es la actuación de una sola persona, y que no hay ningún tipo de conspiración.

Durante los tres años siguientes, las personas presentes más cercanas al Senador el día del asesinato, van cayendo una a una, por accidentes o por salud.

Joseph Frady (Warren Beatty), periodista ex-alcohólico al que no dejaron entrar en el lugar de los hechos aquel día, será alertado por Lee Carter (Paula Prentiss) de lo que está sucediendo, ya que ella estaba presente y tiene miedo de que le pase algo.

Al aparecer Lee muerta por ingesta de barbitúricos y alcohol, Frady comienza a investigar...

Película estrenada en 1974, nos retrotrae al asesinato de John F. Kennedy, once años antes, en 1963, y sobre la investigación de la Comisión Warren, la cual resolvió que Lee Harvey Oswald era un tirador solitario, intentando despejar cualquier duda sobre algún tipo de conspiración, en el asesinato de JFK.

Gordon Willis, el director de fotografía de esta película, ya había trabajado antes con Pakula, en **“KLUTE”** (1971), y así como vemos una continuidad fotográfica entre estas dos películas, también podemos ver los paralelismos con la que sería su siguiente trabajo con Pakula, **“ALL THE PRESIDENT’S MEN”**, (*Todos los hombres del presidente*) 1976, e igualmente, podemos ver su estilo con otro director diferente, como con Francis Ford Coppola, en **“THE GODFATHER”**, (*El padrino*) 1972, y sus dos siguientes partes. Y con Woody Allen en , **“ANNIE HALL”** (1977), **“MANHATTAN”** (1979)...

Gordon Willis, fue bautizado por Conrad Hall como, el “Príncipe de las Tinieblas”, debido a su tendencia hacia la oscuridad, veamos por que...

Willis intenta siempre sacar el máximo de la película cinematográfica, del material fungible. Si observamos con atención sus películas, no es solo el hecho de que haya oscuridad, sino también de aumentar el máximo de latitud del material con el que trabaja. Un ejemplo práctico. Cuando situamos una cámara apuntando hacia una ventana, y con un actor al borde del marco de dicha ventana, entre luz y sombra, y si no disponemos de ningún tipo de iluminación, y... quisiéramos ver tanto la cara bien expuesta, como la ventana, con detalle... ¿Como lo haríamos...? Si no hubiera forma de alterar nada, ni ajustes de cámara/película o iluminar, tendríamos que elegir entre ver al actor bien expuesto y la ventana quemada, o la ventana bien expuesta, y al actor subexpuesto, salvo, quizás, un pequeño haz de luz que iluminara su mejilla...

Este ejemplo, está presente en **“THE PARALLAX VIEW”** (*El último testigo*) 1974 cuando Joseph Frady, habla con su amiga periodista y ex amante, Lee Carter al lado de una ventana con cortinas, en la casa de Frady. Si nos fijamos bien, ninguna parte de la cortina se llega a “quemar”¹⁹, y si nos fijamos, en los fondos, en lo que hay detrás, en este dialogo plano-contraplano entre ellos dos, se pueden percibir sin problemas los detalles de las zonas más oscuras.

Gordon Willis intenta que haya detalle, usando el máximo de la latitud de la película. Frecuentemente, para ello, tiende a forzar la película, por ejemplo de 100 ASA a 250 ASA, y en el revelado, compensar esa diferencia. Además, de esa manera consigue usar diafragmas mas cerrados, y por consiguiente, más profundidad de campo.

¹⁹ Término para decir que algo está sobreexpuesto y fuera de la latitud de la película. Rango dinámico en formatos digitales.

Como detalle, estudiando su forma de trabajar, esa compensación, ese 1-1/2 de subexposición, no es corregido del todo en laboratorio, si no corrigiendo 1 paso de diafragma, y dejando el 1/2 de subexposición. Es decir, deja medio punto de subexposición en algunos casos.

Ese proceso, que aumenta ligeramente la latitud de la película, ayuda algo, pero no es todo. También está la iluminación, de clave baja, que da mayor protagonismo a las zonas oscuras. La iluminación de clave baja, puede ser iluminar con pocos focos, muy dirigidos a las zonas que nos interesen, y dejando en penumbra u oscuridad el resto.

Hay que tener en cuenta una cosa muy importante, esta forma de hacer, no depende solamente del director de fotografía... El entorno tiene que ayudar también, para lo cual, un buen decorado es necesario. Los fondos, las paredes, son oscuros, lo cual ayuda para tal iluminación.

Si, de nuevo volvemos a tomar una escena de la película, como el plano de la Comisión que ha analizado el asesinato del Senador, vemos que está formado por siete personas sentadas en butacones, con un fondo de madera, en el cual figura un águila, la balanza de la justicia, y dos grandes luces que iluminan. Esta escena, iluminada cenitalmente, hace que precisamente, los butacones marquen la diferencia entre fondo y figura, y como las únicas partes iluminadas que llaman la atención, son los butacones, los rostros, y las lámparas, nuestros ojos bailan, de una parte iluminada a otra parte iluminada, recogiendo información, de cuando en cuando, sobre el resto de los componentes iconográficos intermedios.

Hay, incluso, un llamado “truco”, sobre todo a la hora de trabajar con película de 16mm.

La película de 16mm. tiene la virtud de ser más barata que el 35mm. a la hora de comprar y revelar, pero también es menor su tamaño, por lo que su grano es más evidente. Para evitar percibir ese grano, sobre todo, en casos de que esa película de 16mm se llevara a salas de cine grandes, como en copias “hinchadas”²⁰ a 35mm., lo que solía hacerse, era que en pantalla se vieran puntos brillantes, ya fueran lámparas, ventanas, chimeneas... elementos habituales que pudieran aparecer en pantalla. Esa era una forma de despistar nuestra vista y evitar que fijara en las partes oscuras. De esa manera, no percibimos el grano. No nos molesta.²¹

Algo similar ocurre con este tipo de iluminación y procesado. Se complementan.

20 Hinchar (de “blow up”, en inglés). Pasar una película de formato menor a mayor. ej. 16mm a 35mm.

21 ¿Es esto posible en formatos digitales? La diferencia básica entre la película y el formato digital. es que mientras el grano se mueve constantemente en la película, en el formato digital, los pixeles se encuentran siempre en el mismo sitio... sería más difícil de disimular. Distrería más.

Cuando Willis fuerza la película, uno de los riesgos es hacer el grano más visible. Evidentemente, Willis tiene una gran experiencia, y, antes de cada rodaje, prueba la película buscando sus límites.

Sus planos, sus escenas... También son largas, más pictóricas, donde el compromiso de los actores a trabajar bien, es mayor. En esos casos, la oportunidad de iluminar con mucho detalle, se aprecia mucho más, como en el siguiente plano.

Cuando Joseph Frady está en casa del Sheriff Wicker, y le este explica como murió un juez, uno de los accidentados, mientras pescaba en sus ratos de ocio cerca de una presa, el Sheriff está completamente oscuro, pero le vemos perfectamente. Su perfil queda marcado por una luz que ilumina el fondo, donde se encuentran un despacho con una mesa y silla de madera, que resaltan su oscuro perfil. Su espalda y cabello, están iluminados por una lámpara de mesa, la cual, ilumina la cara de Frady, cuyo perfil destaca sobre el negro fondo. Todo lo contrario del Sheriff. Una única luz para ellos dos, y luz de fondo...

“¿La iluminación justificada es una regla sagrada?”

No, porque la regla es que en la pantalla hay que dar la impresión que uno quiere dar. A veces eso se consigue de una forma sencilla; puede ser muy fácil porque así son las cosas en un momento determinado: por ejemplo, una persona sentada junto a una lámpara. Moverse por la habitación intentando mantener la sensación de que la única luz que hay encendida es la lámpara, ya no es tan fácil. Teóricamente, uno querría mantener esa sensación en la pantalla; cómo crear esa ilusión es cosa tuya. El planteamiento varía según el tipo de problema. Lo importante es lo que uno quiere que se vea. Sin embargo, si uno es excesivamente purista en ese sentido, puede echarlo todo a perder. La ilusión tiene que estar ahí, pero sin llamar demasiado la atención.”²²

Dos películas de 1974, “**THE CONVERSATION**” (*La conversación*) de Francis Ford Coppola y “**THE PARALLAX VIEW**” (*El último testigo*) de Alan J. Pakula relacionadas entre sí. Es muy difícil no relacionarlas. Incluso, al principio tienen similitudes a la hora de retratar la calle, como las dos lo hacen al principio. Una en un parque, y la otra en la cabalgata del 4 de julio. El hecho de que ambos directores de fotografía hayan trabajado con Coppola, muestra un hecho concreto, que busca diferentes estilos, para diferentes películas. Ante la previa elección de Haskell Wexler, para “**THE CONVERSATION**” (*La conversación*), se hace evidente la obstinación de Coppola en pos de un estilo que encaje con su idea.

²² Entrevista a Gordon Willis, pag. 243. Maestros de la luz. Conversación con directores de fotografía. Dennis Schaefer/Larry Salvato. Plot Ediciones, 1992

También, teniendo en cuenta que ese 1974 se estrenaba también **“THE GODFATHER. PART TWO”** (*El padrino 2*) se plantea el interrogante sobre si ese estilo definiría demasiado un contraste entre la película citada y **“THE CONVERSATION”** (*La conversación*). ¿Si la luz del film de espías habría encajado en el de gánsters? Es muy probable. Pero esa sería otra historia.

De la misma manera, **“THE PARALLAX VIEW”** (*El último testigo*) 1974 a pesar de tener una luz muy parecida a **“THE GODFATHER”** (*El padrino*) 1972 no son iguales, no es lo mismo la luz cenital sobre Corleone (Marlon Brando), que sobre Bill Rintels (Hume Cronyn), redactor del periódico donde trabaja Joseph Frady (Warren Beatty)... Rintels no es en absoluto amenazante, y también tiene una luz cenital que le oscurece la cuenca de los ojos, como a Corleone.

No solo depende de la luz, depende de lo que se narra caracterizando el momento dramático. Mientras que en una escena puede representar el mal, en otra puede significar ser amenazado...

Continuará...



CINE DE ESPÍAS PATXI URKIJO

“CINE DE ESPÍAS”.

1.- Una vista preliminar.

Hoy en día, basta con abrir el periódico, echar un vistazo a los noticiarios televisivos ó acudir a la RED en busca de información, para encontrarnos con el fenómeno de las “TRAMAS” (Malaya, Karlos, los “papeles de Camps, Noos, Gürtel, “Relámpago” y recientemente la trama Bárcenas... Y esto sin extralimitar las fronteras del Estado...).

Vivimos en un mundo cambiante y sujeto a una nueva conciencia oficial sobre lo clandestino, lo oficioso (y al fin “oficial”) y lo corrupto. Nunca como ahora se ha tenido la conciencia tan diáfana, a nivel popular, de que la política es el poder y de que el poder lo proporcionan los caudales económicos y la imposición mediante el dominio de los poderes bélicos, policía y ejército, sobre la libertad del ciudadano. Y tampoco se ha sido nunca tan consciente a gran escala de que una parte importantísima en todo ese ejercicio de poder se significa sobre la posesión, utilización y/ó reserva, de informaciones específicas sobre los asuntos públicos...

¿Cómo calificar las operaciones clandestinas mediante las que se traslada y “lava” el dinero de fondos que debieran quedar al servicio de los ciudadanos? ¿Y cómo calificar a los cuerpos de leguleyos, matones, policías y “administradores públicos” que ejecutan esas operaciones mediante ingentes *stocks* de INFORMACIÓN siempre privilegiada?

En un principio, hace ya más sesenta ó setenta años, la concepción del espía, de ese negociador ilícito y clandestino con informaciones ajenas a cambio de ingentes cantidades pecuniarias, era vaga. Los ciudadanos, a los espías, les concebíamos como seres oscuros y tortuosos. Apenas si teníamos noticia de sus existencias y del relieve real de sus actividades para los destinos “heroicos” y siempre “nobles” de los diversos colectivos patrios. Naciones ó

estados que se nutrían de aquellas labores turbias y que, luego, ante el público minimizaban cuando no rechazaban. Después, la realidad apocalíptica de la Segunda Guerra Mundial lo cambió todo. El mito de Mata-Hari (inmortalizada por Greta Garbo en la pantalla) se vino abajo. Un par de películas, todavía positivas, todavía algo “heroicas” y/o “redentoras”, la gran obra maestra “**NOTORIUS**” (*Encadenados*) 1946 de Alfred Hitchcock, y la excelente “**FIVE FINGERS**” (*Operación Cicerón*) 1952 de Joseph Leo Mankiewicz, basada en un acercamiento biográfico harto superficial a la figura del espía doble de origen albanés Elyesa Bazna, el más célebre de todos los involucrados en la contienda, se hicieron eco de un cambio progresivo desde la concepción, la información y la percepción populares al respecto. La mentalidad “media” con que se pasaba a concebir a espías y espionaje se empezaba a transformar, iba cobrando nitidez.

Otra película “traumática”, aparecida en el intermedio matemático exacto entre la primera y la segunda mencionadas, en la que el espionaje no ocupaba la primera plana pero se hacía sentir como algo inhumano, arbitrario, turbio, burocrático y sin alma, vino a redondear y dotar de madurez a la percepción mediática del fenómeno... A saber, la impresionante “**THE THIRD MAN**” (*El tercer hombre*) 1949 de Carol Reed. Algo cambió para siempre. Con esta no había redención última ninguna.

Antes de todo eso, los espías habían resultado, mayoritariamente, personajes de fondo, malvados aviesos, contra los que los héroes de las tramas se imponían en los desenlaces fuera de la tramoya “inteligente”, en las arenas propias de la épica aventurera. La concepción del espía variaba pero devenía lo bastante rica y profunda como para engendrar interés y seguimiento. Podemos recordar a la pérfida y bellísima Milady De Winter trabajando para el cardenal Richelieu en el díptico inmortalizado por el gran Alexandre Dumas, “*Les Memoirs du monsieur Conde de la Fére*” conocidas como “*Les trois mosquetieres*” y “*Les quatre mosquetieres*”; también al canalla traidor, todo maldad y deshonor, Ivan Ogareff de “*Michel Strogoff*” obra maestra del gran Jules Verne; el curioso juego de relevos en las labores de espionajes, infiltración y juego de ventaja que se traen entre manos los inolvidables Long John Silver y Jim Hawkins en la gran aventura iniciática de todos los tiempos “*The treasure island*” de Robert Louis Stevenson, y, en último lugar, el retrato sobre la esencia del “espionaje político interno” como fin para el lucro en dos obras de Sir Walter Scott, la espléndida “*Rob Roy*”, con el protagonista oculto bajo la identidad de un tratante maderero de nombre Robert Campbell, y el villano Rasleigh como insidioso espía lúbrico y desalmado, y la no menos compleja “*Quentin Durward*” en la que el misterioso y culebril gitano Hayraddin juega a tantas manos como se vayan encontrando en disposición de pagar, y con soberanos y grandes duques utilizando todo tipo de “lazos” letales y exterminadores para sus fines.

Pero desde el fin de La Segunda guerra Mundial todo eso terminó. Tanto más cuanto, los entramados de servicios secretos y redes de información y acoso al “enemigo”, ahora ideológico, no solo no cesaron en su actividad creciente y cada más presente, sino que se intensificaron en gran medida. El miedo nuclear jugó un papel definitivo en la actitud de los ciudadanos occidentales en cuanto a “confiar” en los beneficios que todos esos nuevos entramados en nombre de las seguridades nacionales y de bloque iban a suponer.

Los espías pasaron a ser concebidos como individuos complejos, una especie de funcionarios comprometidos con férreos códigos de conducta, bien por convencimiento ideológico, bien por tortuosos mecanismos de auto-sacrificio, bien por amenaza directa y presión ejercida en su contra por sus propios superiores,... Y el entendimiento, generalizado, sobre la idiosincrasia de esas actividades empezó a desplazar las ingenuas concepciones de las estrategias militares, de las tácticas guerreras, del heroísmo combativo y de las audacias diplomáticas... Incluso se llegó a ir dejando atrás, paso a paso, la imagen pueril de un héroe anónimo, abnegado y sentidamente comprometido con los ideales de la libertad y del bien común que, por ejemplo, habían prorrogado Fritz Lang y Gary Cooper con la sugestiva **“CLOAK AND DAGGER”** (*Clandestino y caballero*) 1946.

“ (...) La Segunda Guerra Mundial había sido también una lucha entre sistemas de espionaje rivales como no se había conocido en la historia. El ataque a Pearl Harbour, la fecha del desembarco de Normandía, la preparación de la bomba atómica y las continuas sospechas que marcaron la alianza entre capitalismo y comunismo fueron todos temas de espionaje, medidas de seguridad y distractorias. El que supiese lo que el enemigo estaba haciendo ó pensando hacer podría vencerle en el campo de batalla. Los espías, los agentes dobles, las quintas columnas, se convirtieron en aportaciones de vital importancia para el esfuerzo bélico y no se trataba de agentes románticos y estoicos, como Mata-Hari, sino de profesionales discretos y capaces de borrar sus huellas.

La Guerra Fría hizo que esos nuevos sistemas de seguridad fuesen mantenidos ó se vieses reorganizados después de la clausura oficial de las hostilidades: en Estados Unidos se creó en 1947 la Agencia Central de Inteligencia (C.I.A.).”²³

Durante la década de los años cincuenta no se frecuentaron demasiado las cintas sobre el mundo del espionaje. Las excepciones volvieron a resultar turbadoras, demoleadoras. Dos obras excepcionales, explícitas y centradas en la vertiente “genérica”, fueron, en primer lugar, **“KISS ME DEADLY”** (*El beso mortal*) 1955 de Robert Aldrich, deshumanizada y

²³ Aguilera, Joaquín – Castro, Antonio – Dyer, Richard – Hibbin, Sally – Linares, Andrés – Molina, José – Pulleine, Timothy – Soria, Florentino – Thomson, David – Turner, Adrian. “HISTORIA UNIVERSAL DEL CINE”. Ed. Planeta. Madrid. 1982.

rasgada película angustiada, de fuerte hibridación (aún argumental) con el Thriller, que se cerraba con una explosión nuclear negando vida y desarrollo posteriores. Y, en segundo lugar, coronando la década, la alambicada, barroca y muy crítica obra maestra del especialista número uno en la materia, **“NORTH BY NORTHWEST”** (*Con la muerte en los talones*) 1959 del gran Alfred Hitchcock. Cinta disfrazada de ingeniosa algarada *pseudo-cómica* al servicio del “amable” Cary Grant, se ha descubierto, con el paso de los años, como una de las visiones más aceradas que Hollywood prestase al mundo de los servicios secretos, amén de su apabullante acabado técnico



La célebre secuencia de la persecución y ametrallamiento del personaje principal desde la avioneta fumigadora habría de cambiar, para siempre, el concepto de acción en el Cine de Espías.

Un tercer film, de alcance todavía más directo, lo supuso la sensacional traslación de todo ese mecanismo procesual al mundo del periodismo en la rotunda obra maestra **“WHILE CITY SLEEPS”** (*Mientras New York duerme*) 1956 del incommensurable Fritz Lang. En ésta, el retrato de las distintas “maniobras” de los tres grandes redactores para hacerse con la vacante como director del periódico para el que trabajan, por el fallecimiento del dueño y la renuncia al puesto deliberada de su hijo (por vagancia y extravagancia), son vistas contra el fondo descarnado del escándalo que supone la instrucción e información en torno a los crímenes de un asesino en serie que atenta contra mujeres inocentes, víctimas que, en definitiva, nunca

importan... La película denuncia la avidez por el poder en sí misma y se centra en las insidias y trampas que los tres prebostes van tendiéndose como modo de ir descalificando a los oponentes... Es una cinta de espionaje, aunque el sentido de la hibridación con el Thriller (vía la sub-trama del asesino en serie) y con los dramas profesionales (el retrato del mundo periodístico profesional), provocase que esto no se haya entendido demasiado bien nunca. Se trata de un film que sobrepasa los pretendidos límites de la especialidad en cuanto al planteamiento de problemas entre naciones ó bloques de estados enfrentados, y se cuestiona directamente sobre los mecanismos de control y de manipulación internos y gravitantes sobre los ciudadanos de a pie. Y es una lástima, porque la película resulta intensamente creativa y fresca para el AUDIOVISUAL de gran Producción que se estilaba en aquellos años.

Con la llegada de los años sesenta y setenta, cada vez más, los grandes giros en materia de política internacional, las grandes victorias (y derrotas) en los teatros bélicos, empezaron a verse, por parte del ciudadano occidental de a pie, “atados” a la conveniencia de una información privilegiada y al dinero. El dinero entendido como único disparador de las intervenciones bélicas y para-policiales... Ya no se podía comprender ningún éxito, político, policial, sin ir precedido por una ingente labor previa de información-desinformación, y sin ir envuelto entre dinerarios formidables procedentes de los intereses más oscuros e inconfesables...

Films autorales, progresivos en la profundidad de sus retratos sobre la sordidez de esos mundos, sus mecanismos precisos y su relación directa e interesada con los fines más inconfesables, fueron ayudando a toda una nueva concepción realista del fenómeno...

Aunque, se nos decía en los giros de desenlace con demasiada frecuencia (como “tranquilizador” para público y, sobre todo, para industria y estados) que instigadores y perpetradores, aún encontrándose en los más altos puestos del poder oficial, no constituían sino una minoría megalomaniaca sensible de resultar extirpada sin excesiva dificultad, desde el funcionamiento indudable del sistema... Cómputo, *background* ideológico real y excusa para la existencia y perpetuación del fenómeno James Bond²⁴.

No obstante, no se pudo evitar que en respuesta a las angustias de un ciudadano occidental más y más “despersonalizado” y mecanizado, algunos cineastas profundizaran en retratos de sesgo naturalista y muy documentado sobre todo el fenómeno...

Naturalmente, se han dejado de lado los films sobre el espionaje ambientados y focalizados sobre la Segunda Guerra Mundial, debido a la indefinida concepción en cuanto a si se trata de

²⁴ - No se incluyen, a continuación, los títulos del “*bondage*” a la espera de hacerlo más adelante debido a la consideración verdaderamente especial que han merecido por parte del público.

1 CINE DE ESPÍAS

1
2

películas de espías ó cintas del género Bélico. Entre todas aquellas, algunas de las aportaciones más memorables al Cine de Espías propuestas en aquellos años sesenta y setenta, como **“GUNS OF NAVARONE”** (*Los cañones de Navarone*) 1961 de Jack Lee Thompson, aunque ésta fuera, en rigor, antes una película de “comandos” más que de espías, **“LAWRENCE OF ARABIA”** (*Lawrence de Arabia*) 1962 de David Lean, **“L’ARMÉE DES OMBRES”** (*El ejército de las sombras*) 1968 de Jean Pierre Melville, **“TORA, TORA, TORA!”** 1970 de Richard Fleischer, **“QUEL MALEDETTO TRENO BLINDATO”** (*Aquel maldito tren blindado*) 1973 de Enzo G. Castellari, **“THE BATTLE OF MIDWAY”** (*La batalla de Midway*) 1976 de Jack Smight, **“THE EAGLE HAS LANDED”** (*Ha llegado el águila*) 1976 de John Sturges ó **“SEA WOLVES”** (*Lobos marinos*) 1979 de Andrew V. McLaglen.

Las películas de espionaje aparecidas en aquellos años sesenta y setenta fueron fundamentales por lo que respecta a una posible consideración del Cine de Espías como alternativa genérica a partir de entones.



Alan Badel como el malvadísimo Besharaavi y Sophia Loren, más bella que nunca, como la espía Yasmin Azir en “ARABESQUE” (Arabesco) 1966 de Stanley Donnen. Cinta muy discutida por la crítica, evidencia los progresos en cuestiones como el erotismo y la mayor complejidad referente a la Dirección de la Puesta en Escena.

Pueden recordarse por sus méritos más que notables...

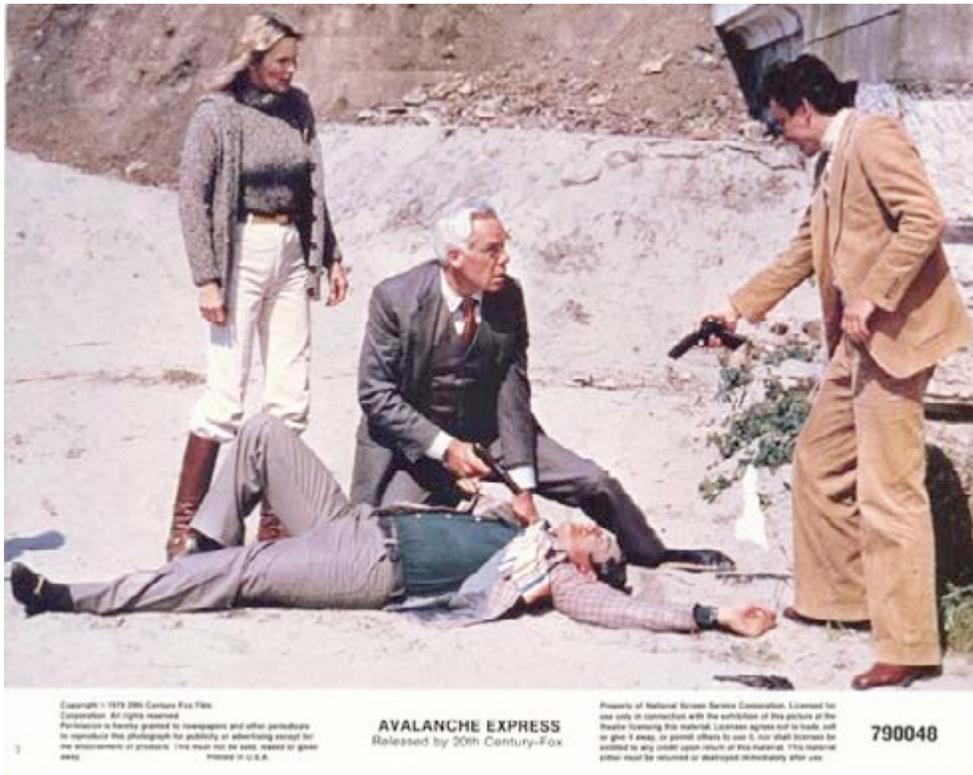
“EXODUS” (*Éxodo*) 1960 de Otto Preminger, **“QUI ETET VOUS, MONSIEUR SORGE?”** (*Sorge, el espía del siglo*) 1961 de Yves Ciampi, **“ONE, TWO, THREE!”** (*¡Uno, dos, tres!*) 1961 de Billy Wilder, **“THE MANCHURIAN CANDIDATE”** (*El mensajero del miedo*) 1962 de John Frankenheimer, **“CHARADE”** (*Charada*) 1963 de Stanley Donen, **“THE PRIZE”** (*El premio*) 1963 de Mark Robson, **“L’HOMME DE RIO”** (*El hombre de Río*) 1964 de Philippe De Brocca, **“SEVEN DAYS IN MAY”** (*Siete días de Mayo*) 1964 de John Frankenheimer, **“LE TIGRE AIME LA CHAIR FRAÎCHE”** (*El tigre*) 1964 de Claude Chabrol, **“FOUR DAYS IN NOVEMBER”** 1964 de Mel Stuart, **“THE SPY WHO CAME IN FROM THE COLD”** (*El espía que surgió del frío*) 1965 de Martin Ritt, **“THE IPCRESS FILE”** (*Ipcress*) 1965 de Sidney J. Furie, **“MIRAGE”** (*Espejismo*) 1965 de Edward Dmytryck, **“LE TIGRE SA PERFUME À LA DYNAMITE”** (*El tigre se perfuma con dinamita*) 1965 de Claude Chabrol, **“HELP!”** 1965 de Richard Lester, **“LA BATTAGLIA DI ARGELI”** (*La batalla de Argel*) 1966 de Gillo Pontecorvo, **“ARABESQUE”** (*Arabesco*) 1966 de Stanley Donen, **“THE DEADLY AFFAIR”** (*La llamada para el muerto*) 1966 de Sidney Lumet, **“OUR MAN, FLINT”** (*Flint, agente secreto*) 1966 de Daniel Mann, **“CAST A GIANT SHADOW”** (*La sombra del gigante*) 1966 de Melville Shavelson, **“FUNERAL IN BERLIN”** (*Funeral en Berlín*) 1966 de Guy Hamilton, **“TORN CURTAIN”** (*Cortina rasgada*) 1967 de Alfred Hitchcock, **“A DANDY IN ASPIC”** (*Sentencia para un Dandy*) 1967 de Anthony Mann, **“BILLION DOLLAR BRAIN”** (*El cerebro de un millón de dólares*) 1967 de Ken Russell, **“ICE STATION, ZEBRA”** (*Estación polar Cebra*) 1968 de John Sturges, **“IL PREZIO D’IL POTTERE”** (*Muerte de un presidente*) 1968 de Tonino Valerii, **“IN LIKE FLINT”** (*F de Flint*) 1968 de Gordon Douglas, **“TOPAZ”** 1969 de Alfred Hitchcock, **“Z”** 1969 de Constantin Costa-Gavras, **“THE LOOKING GLASS WAY”** (*El espejo de los espías*) 1969 de Frank Pierson, **“THE CHAIRMAN”** (*La sombra del zar amarillo*) 1969 de Jack Lee Thompson, **“QUEMADA”** 1969 de Gillo Pontecorvo, **“THE KREMLIN LETTER”** (*La carta del Kremlin*) 1970 de John Houston, **“THE MOLLY MCGUIRES”** (*Odio en las entrañas*) 1970 de Martin Ritt, **“THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES”** (*La vida privada de Sherlock Holmes*) 1970 de Billy Wilder, **“SACCO E VANZETTI”** (*Sacco y Vanzetti*) 1971 de Giuliano Montaldo, **“IL CASO MATTEI”** (*El caso Mattei*) 1972 de Francesco Rosi, **“EXECUTIVE ACTION”** (*Acción ejecutiva*) 1972 de David Miller, **“ÉTAT DE SIÈGE”** (*Estado de sitio*) 1973 de Constantín Costa-Gavras, **“THE MCKINTOSH MAN”** (*El hombre de McKintosh*) 1973 de John Huston, **“THE THREE MUSKEETERS. THE QUEEN’S DIAMONDS”** (*Los tres mosqueteros. Los diamantes de la reina*) 1973 de Richard Lester, **“THE CONVERSATION”** (*La conversación*) 1974 de Francis Ford Coppola, **“THE PARALLAX VIEW”** (*El último testigo*) 1974 de Alan J. Pakula, **“ODESSA”** 1974 de Ronald Neame, **“ROSEBUD”** (*Desafío al mundo*) 1974 de

Otto Preminger, **“JUGGERNAUT”** (*El enigma se llama Juggernaut*) 1974 de Richard Lester, **“HAY QUE MATAR A B.”** 1974 de José Luis Borau, **“SECTION SPÉCIALE”** (*Sección especial*) 1974 de Constantin Costa-Gavras, **“THE TAMARIND SEED”** (*La semilla del tamarindo*) 1974 de Blake Edwards, **“THE WILBY CONSPIRACY”** (*La conspiración*) 1974 de Ralph Nelson, **“THE BLACK WINDMILL”** (*El molino negro*) 1974 de Don Siegel, **“THE FOUR MUSKEETERS. THE REVENGE OF MILADY”** (*Los cuatro mosqueteros. La venganza de Milady*) 1975 de Richard Lester, **“HENNESY”** (*Jaque a la reina*) 1975 de Don Sharp, **“21 HOURS AT MUNICH”** (*21 horas en Munich*) 1975 de William A. Graham, **“IL REPORTERO”** (*El reportero*) 1975 de Michelangelo Antonioni, **“THREE DAYS OF THE CONDOR”** (*Los tres días del Cóndor*) 1975 de Sidney Pollack, **“HINDENBURG”** 1975 de Robert Wise, **“THE KILLER ELITE”** (*Los aristócratas del crimen*) 1975 de Sam Peckinpah, **“CADAVERI ECCELENTII”** (*Excelentísimos cadáveres*) 1976 de Francesco Rosi, **“MARATHON MAN”** 1976 de John Schlesinger, **“ALL THE PRESIDENT’S MEN”** (*Todos los hombres del Presidente*) 1976 de Alan J. Pakula, **“BLACK SUNDAY”** (*Domingo negro*) 1977 de John Frankenheimer, **“CASSANDRA’S CROSSING”** (*El puente de Casandra*) 1977 de George Pan Cosmatos, **“THE FURY”** (*La furia*) 1978 de Brian De Palma, **“THE THIRTY-NINE STEPS”** (*Los treinta y nueve escalones*) 1978 de Don Sharp, **“OPERACIÓN OGRO”** 1978 de Gillo Pontecorvo, **“THE BOYS FROM BRAZIL”** (*Los niños del Brasil*) 1978 de Franklin J. Schaffner, **“FOUL PLAY”** (*Juego peligroso*) 1978 de Colin Higgins, **“SIETE DÍAS DE ENERO”** 1979 de Juan Antonio Bardem, **“MURDER BY DECREE”** (*Asesinato por decreto*) 1979 de Bob Clark, **“CUBA”** 1979 de Richard Lester, **“THE LADY VANISHES”** (*La dama el expreso*) 1979 de Anthony Page, **“THE HUMAN FACTOR”** (*El factor humano*) 1979 de Otto Preminger, **“WINTER KILLS”** (*El invierno mata*) 1979 de William Richter, **“THE CHINA SYNDROME”** (*El síndrome de China*) 1979 de James Bridges, y la extraña y malograda **“AVALANCHE EXPRESS”** (*El tren de los espías*) 1979 de Mark Robson...²⁵

²⁵ - Malograda en el sentido en que durante su gestación, con el rodaje habiendo sobrepasado su meridiano fallecieron, casi consecutivamente, en el espacio de pocos días, primero el actor principal, el sensacional Robert Shaw, con solo cincuenta y dos años víctima de un infarto, y a continuación el veterano director, Mark Robson. La película hubo de terminarse a toda velocidad ante el temor de que las compañías de seguros clausuraran la Producción. Tal y como ha quedado, se trata de un mal film que fracasó tanto ante la crítica como en taquilla y sus trazas argumentales presagian todo un oropel excesivo y poco creíble como el plasmado en el devenir del film, aunque las secuencias en Moscú, en Milán y en Viena, del arranque, resultan realmente conseguidas y se cuentan entre lo mejor que dirigió el estimulante Robson a lo largo de su carrera... Quién sabe si, por una parte, la mayor densidad intuida en el personaje del desertor Marenkov (el ya mencionado Robert Shaw) y que el film “reconstruye” con una cancioncilla en los créditos finales, improvisados, y, por otra, el pulso del director, hubieran podido reconducir este disparate hacia las realidades del Arte Cinematográfico.

Semejante “avalancha” de cintas tan relevantes evidencia el salto a primera plana, de cara a las audiencias, por lo que respecta a la temática y por lo que respecta a la profundidad con que estas películas la reflejan y retratan.

Los literatos también iban siendo, cada vez más, sensibles de enfocar sus respectivas ficciones desde ópticas afines a las actitudes y actividades “espías”.



Linda Evans, Lee Marvin y Horst Bucholz en “AVALANCHE EXPRESS” (El tren de los espías) 1979, dirigida con pulso titubeante por un moribundo Mark Robson que no llegó a terminar el film. La mezcla entre rigor en el retrato de los servicios secretos y el gran espectáculo se saldó sin el equilibrio deseado.

Al fenómeno del “bondage” iniciado por Ian Fleming en 1953, con aquella novela lejana, “*Casino Royale*”, le fueron siguiendo toda una pléyade de imitadores y/o correctores y competidores cada vez más ambiciosos. Y todo el fenómeno se entendía como herramienta directa para la consecución del poder político. Piénsese, por ejemplo, en Robert Graves y su díptico sobre el emperador Caludio, con las novelas “*I, Claudius*” y “*Claudius, the God, and his wife Messalina*”, en las que las insidias y maquinaciones ocupan el primer término del desarrollo para sorpresa y goce morboso del público.

Un novelista despuntó por encima de los otros, merced a su vasto conocimiento del mundo que retrataba en sus ficciones. Se le conoce y recuerda por el seudónimo que ha utilizado, John Le Carré, ocultando su verdadero nombre, David John Moore Cornwell. En su

novelística, y muy de acuerdo con toda esa demanda de conocimiento sobre las zonas oscuras (casi todas en rigor para aquellos años) del espionaje, ha sabido satisfacer a sus lectores a fuerza de reinventarse y de testimoniar su excelente capacidad de adaptación a los tiempos y a los cambios sucesivos, ya en los gustos populares, ya en los objetivos, técnicas y realidades de ese submundo. Desde las tensiones en torno al telón de acero presentes en su primera novela, *“The deadly affair”*, pasando por la cuestión petrolífera y político-religiosa en torno al enfrentamiento árabe-israelí, *“The little drummer girl”*, hasta las pruebas médicas ilegales en el tercer mundo para potenciar los beneficios de las industrias farmacológicas de occidente, *“The constant gardener”*. Sus visiones espeluznantes, y su escrutinio certero en torno a los máximos y los mínimos que dinamizan el fenómeno “espía”, han terminado por significarle un lugar de honor en cuanto a los escritores mimados por las adaptaciones cinematográficas, en respuesta a sus impresionantes calidad y éxito popular.

Con él, después de él más atinadamente, habrían de llegar los Thomas Harris, los Robert Lundum, los...

Y no solo la novelística moderna y la industria cinematográfica se dejan encantar por las melodías de sirena desde el *meelting plot* espía, sino, y de qué manera, la televisión de Ficción.

Una serie y una geografía nítidamente pioneras. “THE AVENGERS” (*Los vengadores*) 1961-1969 y Gran Bretaña. A esta le siguieron hitos del calado de “THE MAN FROM THE U.N.C.L.E.” (*El agente de Cipol*) 1964-1968, “MISSION: IMPOSIBLE” (*Misión imposible*) 1966-1973, “SHERLOCK HOLMES” 1968-1970, “THE PERSUADERS” (*Los persuasores*) 1970-1972, “SEARCH” (*Investigación*) 1972-1973, “THE PROTECTORS” (*Los protectores*) 1973-1974, la citada “I. CLAUDIUS” (Yo, Claudio) 1978, y así hasta que llegó la impresionante y difícilmente mejorable “TINKER, TAILOR, SOLDIER,... SPY!” (*El topo*) 1979-1980, adaptación brillante y fidedigna de la novela homónima publicada por John Le Carré en 1974.

2.- Años ochenta y noventa.

Desde aquellos días lejanos las entregas cinematográficas serias, rigurosas y conseguidas por la especialidad han ido espaciándose, primero con la horrorosa “globalización” practicada por las *majors* norteamericanas sobre la Producción internacional en los años ochenta, que, contra las impresiones iniciales terminó prorrogándose a lo largo de los decepcionantes noventa... No han faltado películas valientes y de cierto interés, pero como ocurrió con el

Western ó con el Musical, el Cine de Espías ha visto restringirse sus latitudes cada vez más con el paso de los años.

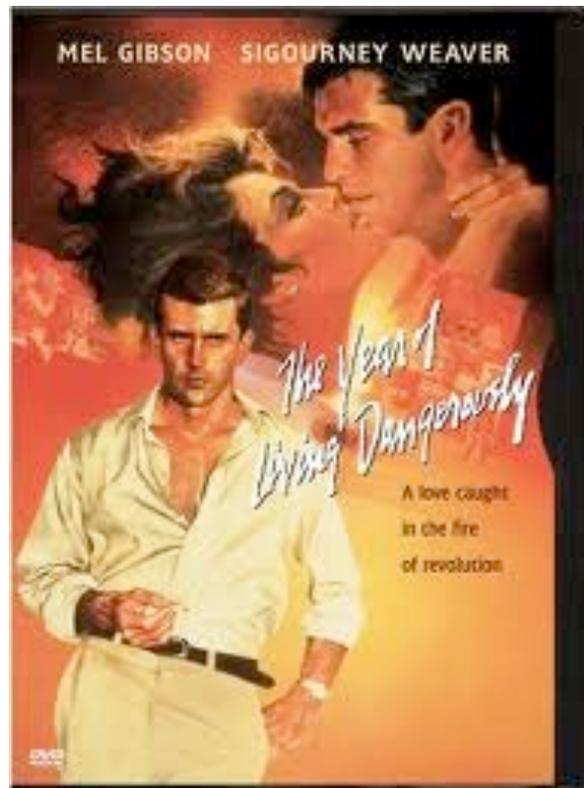
Por otra parte, la sempiterna separatriz con el Cine Bélico tan centrado todavía en la Segunda Guerra Mundial, y bastante menos en los conflictos de Corea y de Vietnam que, sobre todo este último, irán incorporando a sus sucesivos y fascinantes retratos más y más elementos del Cine de Espías, termina por dañar no poco a la Producción de aquellos films. Deben considerarse por separado a este tenor cintas estimulantes como, por ejemplo, **“EYE OF THE NEEDLE”** (*El ojo de la aguja*) 1981 de Richard Marquand. Y lo mismo por lo que toca a la nueva moda aventurera de ambientación “retro” que impulsará esa obra maestra que es **“RAIDERS OF THE LOST ARK”** (*En busca del arca perdida*) 1981 de Steven Spielberg.

Del mismo modo, y en tierra de nadie, puede situarse la excelente Producción británica **“HOPSCOTCH”** (*Un enredo para dos*) 1980 de Ronald Neame, aunque concebida en el 78 y rodada en 1979, que vio su estreno retrasarse por motivos de Distribución internacional, debido a que mediante la aportación al *casting* del actor estrella Walter Matthau (sensacional) y de los característicos de auténtico lujo, Ned Beatty y Sam Waterston, la AVCO-Embassy Pictures, medió en la presentación de la película. *Screw-ball comedy* de espías, lacerante y desafiante, muy “setenta” en su concepción.

Un repaso exhaustivo de la Producción correspondiente a esas décadas ofrece el contraste de la cuantía inmediato y, a continuación, el de la calidad media, tan inferior.

“THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY” (*El año que vivimos peligrosamente*) 1982 de Peter Weir retomó con gran acierto el relato de ambientación “exótica” y la reflexión sobre la cercanía entre el periodismo político y el espionaje.

Entre las propuestas más destacadas se pueden recordar **“FFOLKES”** (*Rescate en el mar del Norte*) 1980 de Andrew V. McLaglen, **“MISSING”** (*Desaparecido*) 1982 de Constantin Costa-Gavras, **“THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY”** (*El año que vivimos peligrosamente*) 1982 de



Peter Weir, **“GORKY PARK”** 1982 de Michael Apted, la visionaria **“THE OSTERMAN WEEK-END”** (*Clave Omega*) 1983 de Sam Peckinpah, **“UNDER FIRE”** (*Bajo el fuego*) 1983 de Roger Spottiswode, **“THE LITTLE DRUMMER GIRL”** (*La chica del tambor*) 1984 de George Roy Hill, **“THE HOLCROFT COVENANT”** (*El pacto de Berlín*) 1984 de John Frankenheimer, **“THE FOURTH PROTOCOLE”** (*El cuarto protocolo*) 1986 de John Mckenzie, **“EXTREME PREJUDICE”** (*Traición sin límite*) 1987 de Walter Hill, **“TARGETS”** 1987 de Arthur Penn, **“NO WAY OUT”** (*No hay salida*) 1987 de Roger Donaldson, **“A PRAYER FOR THE DYING”** (*Réquiem por lo que van a morir*) 1988 de Mike Hodges, **“A DRY WHITE SEASSON”** (*Una árida estación blanca*) 1988 de Euzhan Palcy, **“THE HOUSE ON CARROLL STREET”** (*La casa de la calle Carroll*) 1988 de Peter Yates, **“BETRAYED”** (*El sendero de la traición*) 1988 de Constantin Costa-Gavras, **“THE SERPENT AND THE RAIMBOW”** (*La serpiente y el arco iris*) 1988 de Wes Craven, **“THE PACKAGE”** (*A la caza del lobo rojo*) 1989 de Andrew Davies, **“THE FOURTH WAR”** (*La cuarta guerra*) 1990 de John Frankenheimer, **“TOTAL RECALL”** (*Desafío total*) 1990 de Paul Verhoeven, **“THE RUSSIAN HOUSE”** (*La casa Rusia*) 1990 de Fred Schepisi, **“HIDDEN AGEND”** (*Agenda oculta*) 1991 de Ken Loach, **“JFK”** 1991 de Oliver Stone, **“YEAR OF THE GUN”** (*El año de las armas*) 1991 de John Frankenheimer, **“WHITE SANDS”** (*Arenas blancas*) 1992 de Roger Donaldson, **“HOFFA”** (*Un pulso al poder*) 1992 de Danny De Vito, **“SHINNING THROUGH”** (*Resplandor en la oscuridad*) 1992 de David Seltzer, **“MALCOLM X”** 1992 de Spike Lee, **“THE PELICAN BRIEF”** (*El informe pelicano*) 1993 de Alan J. Pakula, **“DETONATOR”** (*El tren de la muerte*) 1994 de David Jackson, **“MICHAEL COLLINS”** 1996 de Neil Jordan, **“MISSION: IMPOSSIBLE”** (*Misión imposible*) 1996 de Brian De Palma, **“NIXON”** 1996 de Oliver Stone, **“MEN IN BLACK”** (*Los hombres de negro*) 1997 de Barry Sonnenfeld, **“THE ENGLISH PATIENT”** (*El paciente inglés*) 1997 de Anthony Minghella, **“THE END OF VIOLENCE”** (*El final de la violencia*) 1997 de Wim Wenders, **“RONIN”** 1998 de John Frankenheimer, **“SNAKE EYES”** (*Ojos de serpiente*) 1998 de Brian De Palma, **“ENEMY OF THE STATE”** (*Enemigo público*) 1998 de Tony Scott, **“MATRIX”** 1999 de Andy y Larry Wachowsky.

Nuevas actitudes populares, dando la espalda a escándalos como el *Iran-Gate* del presidente Reagan, adeptas al **“Material girl”** de Madonna, a la *New Wave* británica de principios de los setenta y ochenta, van haciendo mella en las predilecciones populares y, poco a poco, el Cine de Espías abandona su lugar de privilegio para transformarse en una suerte de alternativa para públicos melancólicos de lo pasado, algo enojosa, sensible de “dar pereza”, y para adeptos a lo alambicado y pretendidamente incomprensible. No faltan algunos *hits* por aquí y por allí, pero mucho más por sus reclamos de actualidad que por la cualidad de los empeños.

No debe obviarse aquí que, apenas adentrados en los años sesenta, las industrias empiezan a detectar que la edad media de los espectadores contantes, los que llenan las salas, ha descendido llamativamente... Se sitúa alrededor de los veinticinco años, lo que provoca que los estudios y los productores orienten sus propuestas a los gustos dominantes de ese colectivo. Pero con los años setenta la media de edad sigue descendiendo, mucho más vertiginosamente en menos tiempo, aunque estudios y creadores cinematográficos llevan a cabo un esfuerzo absoluto por reconquistar a los espectadores “perdidos”, con una Producción orientada, comprometida, hacia la cultura y hacia la innovación. Los resbalones taquilleros de una minoría de films, en realidad, bastaron para convencer al *Sancta-Sanctorum* de la industria de que no merecía la pena seguir adelante por ese camino tan tortuoso y que los *Exploits* crematísticos eran la opción más oportuna. Ya en el albor de los años ochenta, la media de edad en los espectadores asiduos, se sitúa en la adolescencia. Durante la enorme crisis que sufre el Cine ante el advenimiento del video doméstico, a lo largo de toda la década ochenta, solo el público adolescente garantiza una asistencia fiel a las salas de exhibición, y es por ello que las tramas y los tratamientos temáticos se banalizan y se debilitan en gran medida.

La tímida reacción de finales de los ochenta y principios de los noventa, con las salas revolucionariamente acondicionadas ofreciendo grandes dispositivos tecnológicos para garantizar lo más de lo más en cuanto a definición de imagen y calidad de sonido, en cuanto a confort y prestaciones periféricas, se desvanece con el implacable avance de las alternativas digitales. La estrategia ha funcionado como contraste expositivo ante los públicos infantiles, literalmente arrastrados hasta las salas en “salidas escolares” para descubrir el CINE en su contexto auténtico. Y tiene éxito durante unos cuantos años. Pero los cambios de sensibilidad general y los apabullantes avances tecnológicos funcionan en su detrimento inmediato como reclamos imperativos.



“MISSION: IMPOSSIBLE” (Misión imposible) 1996 de Brian De Palma, a mayor gloria del petimetre Tom Cruise, evidencia hasta qué punto la moda por los Exploits derivados de las teleseries antiguas y el gusto del público por tramas más banales y menos críticas terminó por imponerse en el ritmo de los años 90.

De nuevo, las industrias cinematográficas recurren a los considerados públicos fieles, adolescentes y ahora niños, lo que aboca a una Producción estudiada fundamentalmente para ellos, dejando de lado a las audiencias adultas que apenas pueden encontrar títulos de su interés en las carteleras.

El Cine de Espías, al menos como había venido cosechando sus mayores glorias taquilleras y éxitos artísticos en los sesenta y setenta, es una de las variantes que más sufre ese proceso de “infantilización” (he tenido la tentación de escribir “idiotización”) aludido.

3.- Y llegó el nuevo siglo.

Ni aún los augurios de crisis económica que van conformándose durante la primera mitad de los años 2000, sensibilizan al público, y las ofertas de films “adultos”, satisfactorios, renovadores, se van espaciando como vertidos con cuenta-gotas. No obstante, sí parece haberse recuperado cierto pulso integrador y mucho más sugestivo en la Producción cosechada a partir del preámbulo de la crisis y los cambios de rumbo asumidos en materia de política internacional, sobre todo en materia de política económica, con el advenimiento de las nuevas medidas de recortes y de supresiones crecientes en servicios públicos.

El descuido en que había caído la Televisión de Ficción con el final de los años setenta, ha terminado por alumbrar un cambio impensable cristalizado en la Producción del año 2000.

En tanto el Cine se “encogía” ideológica y temáticamente para halagar y satisfacer a los públicos fieles, la televisión de Ficción, abandonada de todos por las eclosiones del Video VHS doméstico en los años ochenta y del DVD en la segunda mitad de los noventa, mucho más valiente, ha adoptado a lo largo de los años noventa una actitud vigorosa para conquistar a nuevos sectores de audiencia. Poco a poco, las series televisivas de Ficción han ido incorporando toda una pléyade de elementos y giros “políticamente incorrectos” que el Cine había ido dejando de lado por el temor a perder sus últimas “posesiones”. Hitos de ese momento de abandono televisivo, particularmente relacionados con la alternativa genérica que nos ocupa, fueron “TWIN PEAKS” 1988-1990 de David Lynch y Mark Frost en auténticos juegos malabares de Producción, y “X FILES” 1993-1997.

Se ha sido algo más “pacato” en cuanto a investigación AUDIOVISUAL pura se refiere, prefiriéndose el recurso a los procedimientos ya comprobados satisfactoriamente en la pantalla grande, pero, con todo, las ficciones de mayor calidad media terminan por encontrarse en la “pequeña pantalla” ya durante la primera mitad de los años 2000. Con el principio del siglo XXI, el AUDIOVISUAL de Ficción radical, iconoclasta, y más interesante

lo ha/han ofrecido la Televisión, las teleseries. Se ha llegado incluso al establecimiento de un nuevo estrellato surgido precisamente de ese fenómeno y ha terminado dándose la circunstancia de algo inconcebible veinte años atrás, el que las grandes estrellas del Cine hayan “mendigado” poder incluirse en las ofertas de la “pequeña pantalla” (¿!?). Y ahora, cuando apenas ha transcurrido una década, la evidencia de las nuevas *Web-Series* amenaza a las “pantallas” más tradicionales desde la rotundidad torrencial de su surgimiento.

El último Cine de Espías, el producido en estos primeros años el siglo XXI, adolece y goza de todas esas tensiones y contradicciones en su interior. Por otra parte, los cineastas no se conforman ya con la estructuración de una trama y con visualizarla en la escena sin más, y buscan nuevos derroteros y complicados recursos de hibridación (ya con las películas anteriores, ya con las nuevas prestaciones digitales) para presentar sus propuestas. El resultado es cualitativamente inferior al de aquellos años sesenta y setenta, pero se aprecian brotes de creatividad y de asunciones autorales impensables para el cultivo mayoritario de estas cintas en los ochenta y noventa. Ello parece alumbrar un futuro inmediato prometedor.

Las profundas tensiones entre los antes denominados “primer” y “tercer” mundo, y la radicalización de las medidas adoptadas en previsión para controlar el gasto público, arrojan una ubicación del todo insatisfactoria para el ciudadano medio occidental, que se siente cada vez más acosado, infravalorado e invadido irremediabilmente en su intimidad.

El exdiplomático británico Justin Quayle (Ralph Fiennes) y el “desaparecido Dr. Lorbeer (Pete Postlethwaite) huyendo a la desesperada. La turbiedad entre las desiguales relaciones que se “practican” con el llamado tercer mundo encuentran un contexto adecuado para plasmarse en los agitados años 2000. Desde la pluma de John Le Carré a la Dirección de Fernando Meirelles. “THE CONSTANT GARDENER” (El jardinero fiel) 2005.



Esas características, todas, jalonan la idiosincrasia de los últimos títulos notables adscritos a esta vertiente genérica. Recordemos.

“**SPY GAME**” 2001 de Tony Scott, “**THE TAILOR OF PANAMA**” (*El sastre de Panamá*) 2002 de John Boorman, “**BLOODY SUNDAY**” (*Domingo sangriento*) 2002 de Paul Greengrass, “**THE BOURNE IDENTITY**” (*El caso Bourne*) 2002 de Doug Liman, “**EL MISTERIO GALÍNDEZ**” 2003 de Gerardo Herrero, “**HOTEL RWANDA**” 2004 de Terry George, “**THE BOURNE SUPREMACY**” (*El mito Bourne*) 2004 de Paul Greengrass, “**MUNICH**” 2005 de Steven Spielberg, “**THE CONSTANT GARDENER**” (*El jardinero fiel*) 2005 de Fernando Meirelles, “**SYRIANA**” 2005 de Steve Gaghan, “**CHILDREN OF MEN**” (*Hijos de los hombres*) 2006 de Alfonso Cuarón, “**CATCH THE FIRE**” (*Atrapa el fuego*) 2006 de Philip Noyce, “**DAS LEBEN DER ANDEREN**” (*La vida de los otros*) 2006 de Florian Henckel Von Donnersmarck, “**THE GOOD SHEPHERD**” (*El buen pastor*) 2006 de Robert De Niro, “**JACK CLAYTON**” 2007 de Tony Gilroy, “**BURN AFTER READ**” (*Quemar después de leer*) 2008 de Joel Coen, “**SHERLOCK HOLMES**” 2009 de Guy Ritchie, “**INCEPTION**” (*Origen*) 2010 de Christopher Nolan, “**THE CONSPIRATOR**” (*La conspiración*) 2010 de Robert Redford, “**THE A TEAM**” (*El equipo A*) 2010 de Joe Carnahan, “**SHERLOCK HOLMES: GAME OF SHADOWS**” (*Juego de sombras*) 2010 de Guy Ritchie, “**NO HABRÁ PAZ PARA LOS MALVADOS**” 2011 de Enrique Urbizu, “**TINKER, TAILOR, SOLDIER,... SPY!**” (*El topo*) 2011 de Thomas Alfredson, “**THE BOURNE LEGACY**” (*El legado de Bourne*) 2012 de Tony Gilroy, “**ARGO**” 2012 de Ben Affleck.²⁶

Mención aparte, por su vergonzoso modo de manipular la esencia del hecho espía desatado alrededor de sus protagonistas, personajes públicos y muy destacados de la historia estadounidense en el siglo pasado, merecen las decepcionantes y muy orientadas hacia el *biopic* “encubridor” típico de Hollywood, “**THE AVIATOR**” (*El aviador*) 2004 del habitualmente excelente Martin Scorsese, aquí en horas muy bajas, y la ultraconservadora y “ultraencubridora” “**J. EDGAR**” 2011 del sobrevalorado Clint Eatswood.

¿Existe algún tipo de denominador común entre todas estas películas y las reseñadas en los apartados que se referían a las décadas anteriores? ¿Existe, verdaderamente, algún tipo de influencia que perviva en las propuestas más recientes desde aquellas lejanas lecciones de Lang o de Hitchcock?

²⁶ - Se han vuelto a dejar fuera del repaso a aquellos títulos excesivamente ubicados en el marco y desarrollo de las contiendas bélicas más recientes, desde la Segunda Guerra Mundial, de nuevo en atención a esas diferenciaciones genéricas tan resbaladizas, de modo que algunos títulos realmente conseguidos como “**LES FEMMES DE L'OMBRE**” (*Espías en la oscuridad*) 2008 de Jean Paul Salomé, pueden echarse de menos.

Lo cierto es que poco ó muy poco puede abundarse en ese sentido si se estudian las películas por separado, ó aún si se estudian por bloques argumentales según similitudes históricas, geográficas y/ó políticas en sus bases argumentales.

4.- ¿Género ó No Género?

En vez de eso resulta mucho más fructífero atender a las personalidades creativas de los directores. Al menos a las de aquellos que, en el tiempo, van insistiendo en retratar todo ese *background* tan intranquilizador de nuestro mundo. A su través, a través de sus respectivas identidades creadoras ya no resulta difícil ir descubriendo quienes han sido sus cineastas de cabecera en la adolescencia y en la juventud, con qué grandes maestros llegaron a trabajar en uno u otro cometido cuando todavía no habían explotado como directores y, así, podrán irse trazando coincidencias, lugares comunes, recursos similares, cineastas reverenciados en común...

Sin ir más lejos, Ben Affleck reconoce una influencia determinante del gigantesco John Frankenheimer sobre todo su trabajo y sobre su manera de encarar cada nueva propuesta directorial. Solo hay que echar la vista atrás y focalizar que fue precisamente Affleck quien protagonizó (para disgusto de especialistas y aficionados, y para críticas aceradas en su contra) la última película dirigida para la gran pantalla por el veterano Frankenheimer, a saber **“REINDEER GAMES”** (*Operación Reno*) 2000. Y que ello se produjo cuando Affleck no había empezado aún con su dedicación como director.

Si **“ARGO”** 2012 de Affleck, no parece guardar apenas puntos de contacto con una película tan reportajista en lo procesual como **“THE GOOD SHEPHERD”** (*El buen pastor*) 2006 de Robert De Niro, sin embargo, pronto se descubrirá que De Niro, actor antes que director en el tiempo como el mismo Affleck, también protagonizó una de las últimas cintas de Frankenheimer, concretamente **“RONIN”** 1998 (que además era una cinta de espionaje), y que el veterano maestro se convirtió en uno de los referentes que De Niro ha reconocido sistemáticamente desde aquel entonces.

Un respiro y podrán concretarse algunos usos característicos desplegados en las películas de Frankenheimer construidas sobre el retrato de los servicios secretos, la política interior a la Casa Blanca, y sobre el F.B.I. y la C.I.A., ó sobre conflictos internacionales de índole clandestina, ... Títulos como **“THE MANCHURIAN CANDIDATE”** (*El mensajero del miedo*) 1962, **“SEVEN DAYS IN MAY”** (*Siete días de Mayo*) 1964, la cinta con la que las dos obras anteriormente citadas de Affleck y de De Niro guardan conjuntamente mayores puntos de contacto y/ó coincidencia estructural, **“BLACK SUNDAY”** (*Domingo negro*)

1977, que comparte hemisferio geográfico de ambientación y casi época con la película dirigida por Affleck, **“THE HOLCROFT COVENANT”** (*El pacto de Berlín*) 1984, ó **“YEAR OF THE GUN”** (*El año de las armas*) 1991.



Kabakov (Robert Shaw), el “arma humana” israelí, a punto de apiadarse del enemigo, Dahlia Iyaad (Marthe Keller), la comando de Black September Gaza, en el inicio de la excelente “BLACK SUNDAY” (Domingo negro) 1977 de John Frankenheimer.

Algunas de las soluciones características desplegadas (incluso algunas veces “descubiertas”) por Frankenheimer se encuentran con nitidez en una y otra película, sin que la debida relación con el maestro haya sido percibida por los críticos.

Y, de esta manera, sin que las similitudes cinematográficas, estructurales, entre ambas cintas como integrantes de un tipo de “discurso AUDIOVISUAL” se hayan detectado.

La característica “frankenheimeriana” de presentar los espacios escénicos apoyándose sobre la inserción de los actores-personajes en los decorados, acompañándoles con la cámara en principio para, a continuación, abandonarles con suntuosos movimientos de grúa ó con panorámicas correctoras que retrotraigan la descripción ambiental de esos escenarios más allá del seguimiento argumental, deviene un recurso clarísimo en ambas, pero sobre todo en **“THE GOOD SHEPHERD”** (*El buen pastor*) 2006 dirigida como sabemos por Robert De Niro; ó la costumbre de acelerar el *tempo* mediante montajes rasgados que progresen desde las frases amplias, descriptivas de sucesos y de bandos opuestos implicados en planos generales y de conjunto, para presentar rapidísimamente a los personajes protagonistas y sus identidades diferenciales, en planos medios cortos y primeros planos, nerviosos, sujetos a correcciones en movimiento de re-encuadre, a tenor de las actitudes con que cada uno se enfrenta a los acontecimientos,... Es un recurso que puede registrarse, con mucha mayor nitidez, en el inicio de **“ARGO”** 2012, dirigida por Ben Affleck, durante el retrato del el asedio a la embajada norteamericana.

Pero no solo estas cintas... Pueden recordarse las cartas de identidad similares en el inicio de **“INCEPTION”** (*Origen*) 2010 del reputado Christopher Nolan, cuando rebeldes musulmanes avanzan hacia el piso en que los protagonistas apremian a la confesión del personaje interpretado por Ken Watanabe, para certificar los parecidos, las cartas idénticas de proceso cinematográfico sobre el ritmo y sobre la descripción de los personajes en *Montage* fragmentado.

Los parentescos, ya ideológicos, ya “reportajistas” entre Ken Loach y su **“HIDDEN AGEND”** (*Agenda oculta*) 1991, Paul Greengrass y su **“BLOODY SUNDAY”** (*Domingo sangriento*) 2002 y Terry George y su magnífica **“HOTEL RWANDA”** 2004, evidencian dependencias directas y citas textuales derivadas del Cine de Gillo Pontecorvo, **“LA BATTAGLIA DI ARGELI”** (*La batalla de Argel*) 1966 y **“QUEMADA”** 1969, y mucho más aún evidencian relaciones con el Cine de Constatin Costa-Gavras, con sus películas **“Z”** 1969, ó **“MISSING”** (*Desaparecido*) 1982.

Por otra parte, si se piensa en términos lumínicos sobre todas las películas mencionadas, podrá apreciarse que todas ellas se tratan de cintas luminosas, con fotogramas rebosantes de grises intermedios en las gamas oxidadas de sus colorimetrías. En ninguna de las cintas mencionadas de Frankenheimer, Pontecorvo, Costa-Gavras, Loach, Greengrass, George, De Niro, Nolan ó Affleck, puede decirse que dominen las atmósferas rotundamente contrastadas sobre brillos exiguos en medio de grades zonas de sombra impenetrable... Si los Directores de Fotografía son tan distintos como los mismos directores y las épocas en que se rodaron las películas, subsiste y se repite en todas estas cintas, un interés por la mostración plena y satisfactoria de aquello que se retrata y sobre lo que se reflexiona en profundidad... No hay hibridaciones de estilo con lo habitual en el Thriller y en el Terror. Además, bastantes de esas películas se han rodado en condiciones de Producción muy duras, atadas a criterios de escasez, lo que ha provocado que se rodasen con emulsiones inferiores y que luego, en sus respectivas etapas de distribución comercial por las salas, sus negativos y/ó impresiones digitales hayan sido forzados adquiriendo un aspecto granulado sensible de confundirse con el trabajo sobre emulsiones rápidas en gran formato. Todo ello favorece el dominio de las masas de tonos intermedios y minimiza la rotundidad definitoria del alto contraste. Una característica más en común.

Claro que lo contrario también resulta cierto dentro del Cine de Espías. Los films con Fotografía muy contrastada y con dominio de las sombras sobre los brillos y las zonas claras. Aunque, debe percibirse con rapidez y rotundidad, esas películas tienden a tratar sobre tortuosas reconstrucciones argumentales a partir de acontecimientos traumáticos conocidos. Son las películas de las críticas en contra de las labores llevadas a cabo por los servicios secretos de los estados y ó naciones. Las que se centran, habitualmente, en cuestiones de

pretendida seguridad interior y de amenazas inexistentes para los privilegiados que optan por liquidar a cuantos se encontrasen en el mínimo conocimiento y/o relación con dichos indicios. Son las películas que podríamos denominar, como ya se viene haciendo desde hace muchos años, “conspiranoias”. Y forman una oferta muy contundente en el cómputo del hipotético Género.

Ejemplos sensacionales de esta modalidad lo supondrían films magníficos como **“A DANDY IN ASPIC”** (*Sentencia para un dandy*) 1967 de Anthony Mann, **“TOPAZ”** 1969 de Alfred Hitchcock, **“SACCO E VANZETTI”** (*Sacco y Vanzetti*) 1971 de Giuliano Montaldo, **“EXECUTIVE ACTION”** (*Acción ejecutiva*) 1972 de David Miller, **“THE PARALLAX VIEW”** (*El último testigo*) 1974 de Alan J. Pakula, **“THE CONVERSATION”** (*La conversación*) 1974 de Francis Ford Coppola, **“ODESSA”** 1974 de Ronald Neame, **“THE THREE DAYS OF THE CONDOR”** (*Los tres días del Cóndor*) 1975 de Sidney Pollack, **“HENNESY”** (*Jaque a la reina*) 1975 de Don Sharp, **“MARATHON MAN”** 1976 de John Schlesinger, **“CADAVERI ECCELENTII”** (*Excelentísimos cadáveres*) 1976 de Francesco Rossi, **“ALL THE PRESIDENT’S MEN”** (*Todos los hombres del Presidente*) 1976 de Pakula de nuevo, **“OPERACIÓN OGRO”** 1978 de Gillo Pontecorvo, **“THE FURY”** (*La furia*) 1978 de Brian De Palma, **“MURDER BY DECREE”** (*Asesinato por decreto*) 1979 de Bob Clark, y la tardía y renovadora **“THE OSTERMAN WEEK-END”** (*Clave Omega*) de Sam Peckinpah.

Affiche para el reclamo comercial de **“ODESSA”** 1974 del británico Ronald Neame. Basada en hechos reales y con fondo argumental extraído de la novela homónima obra de Frederick Forsyth.

Todas son películas opresivas, pobladas de interiores agobiantes y ominosos, en las que dominan las secuencias bien nocturnas, bien angostas y oscurecidas.



Dominan las presencias de la ciudad en una suerte iconográfica que recuerda mucho a su uso en los thrillers, y las localizaciones de rango opuesto, saltando desde grandes edificios oficiales que son retratados como “palacios turbios de la malignidad” hasta suburbios y zonas despobladas de una pobreza abyecta. Los colores resultan apagados y anodinos, prestando su lugar a sustancias de apariencia gris y oxidada. Las mismas planificaciones de cámara resultan más gélidas que en la alternativa anterior, y juegan más a fondo con los retratos en planos medios y longitudinales, con una muy severa y expresiva dominancia de las líneas verticales y de las composiciones de orden vertical para acentuar dramatismo trágico y sentimientos de claustrofobia y asfixia emocional. No son extraños los cambios abruptos desde imágenes alambicadas retratadas con grandes angulares sentidos hasta registros de teleobjetivo agudo e incluso de macro-fotografía en cortes directos. Tampoco resultan extraños los congelados, el recurso a pasajes registrados y propuestos en blanco y negro en medio de los devenires argumentales, la inclusión de cámaras lentas y la propuesta acronológica de los sucesivos acontecimientos. También el trabajo con el sonido y las músicas deviene intensamente característico por lo que respecta a potenciaciones de señales concretas, eliminación de la sonoridad naturalista en no pocos *impasses* de los films, distorsiones de grabación y manipulaciones del *tempo* musical y/ó sonoro, del mismo *soundtrack*...

Es fácil detectar la continuidad de esas propuestas en los grandes movimientos secuenciales más sensibles de dotar de “carácter” a producciones más recientes como “**JFK**” 1991 de Oliver Stone, “**THE PELICAN BRIEF**” (*El informe pelicano*) 1993 con Alan J. Pakula repitiéndose ahora ya veterano, “**MICHAEL COLLINS**” 1996 de Neil Jordan, “**SNAKE EYES**” (*Ojos de serpiente*) 1998 de Brian De Palma, otro veterano en lides de iteración estructural, “**SPY GAME**” (*Juego de espías*) 2001 de Tony Scott, “**SYRIANA**” 2005 de Steve Gaghan, “**CHILDREN OF MEN**” (*Hijos de los hombres*) 2006 de Alfonso Cuarón, “**JACK CLAYTON**” 2007 de Tony Gilroy, “**SHERLOCK HOLMES**” 2009 de Guy Ritchie, ó “**TINKER, TAILOR, SOLDIER,... SPY!**” (*El topo*) 2011 de Thomas Alfredson, por poner los ejemplos más llamativos en cuanto a todas esas similitudes.

Otra vertiente en la que resulta muy sencillo estrechar y detectar continuismos, influencias asimiladas y procedimientos coincidentes es la de los films que nos presentan la historia de un inocente confundido con un peligroso agente y que debe huir a la desesperada, sin meta, para sobrevivir. Ya cuando vio la luz ese prodigio que es “**NORTH BY NORTHWEST**” (*Con la muerte en los talones*) 1959, su mismo director, Alfred Hitchcock, llevaba muchos años cultivando esa premisa argumental de modo que muchos críticos valoran la gran película del cincuenta y nueve en el nombre de su carácter “globalizador” desde toda aquella tendencia en la obra más aplaudida del orondo creador. Película que no resultó valorada a tenor de sus méritos impresionantes en la época de su estreno y comercialización en las salas,

se ha convertido, con el paso del tiempo en una cinta de estudio y calificación realmente indispensables para los sucesivos creadores cinematográficos. Sus características esenciales, sus cartas de identidad, se consideran minuciosamente y se trasladan sin el menor rubor de título en título, de década en década. Hoy no puede por menos que reconocérsele como la obra maestra de Hitchcock.

Hubo *Exploits* de la fórmula casi desde el mismo momento en que se conoció la cinta. Dejando de lado el hecho de que se convirtió en la película de cabecera para los creadores de la saga Bond, a saber, los productores Harry Saltzman y Albert R. Broccoli, el director Terence Young, el guionista Richard Maibaun, y el director de segunda unidad Peter Hunt, hasta el punto de determinar considerabilísimas citas en el título más conseguido del “*bondage*” en sus inicios²⁷, lo cierto es que la película de Hitchcock fue rápidamente reciclada por autores y propuestas autoconclusivas, desde principios de los años sesenta.

Este tipo de películas de “inocente acosado” (también y sobre todo por las fuerzas del orden que quedan, de este modo, puestas en solfa con intensidad), pese a las variaciones más delirantes de trama argumental y desarrollo, responde al planteamiento de gran Producción. Presupuesto considerabilísimo, repartos interpretativos plagados de estrellas, localizaciones múltiples y cosmopolitas, luminosidad rotunda, colores vivos, tratamientos explícitos y muy cualitativos de los componentes eróticos y *gadgets* para efectos de todo tipo jugando, siempre, al “más difícil todavía”...

Films como “**CHARADE**” (*Charada*) 1963 de Stanley Donen, “**THE PRIZE**” (*El premio*) 1963 de Mark Robson, “**ARABESQUE**” (*Arabesco*) 1966 de Stanley Donen, “**THE MCKINTOSH MAN**” (*El hombre de McKintosh*) 1973 de John Huston, “**THE TAMARIND SEED**” (*La semilla del tamarindo*) 1974 de Blake Edwards, “**THE WILBY CONSPIRACY**” (*La conspiración*) 1974 de Ralph Nelson, “**CASSANDRA’S CROSSING**” (*El puente de Casandra*) 1977 de George Pan Cosmatos, ó la nueva versión de “**THE THIRTY-NINE STEPS**” (*Los treinta y nueve escalones*) 1978 de Don Sharp, se ajustan proverbialmente a lo antes expuesto.

²⁷ - Hitchcock llegó a ser tentado para convertirse en el director del primer “James Bond” cinematográfico. Lo mismo que Cary Grant para encarnar al personaje. Por otra parte, desde su primera novela, Ian Fleming había tenido en mente a Grant como trasunto ideal para su personaje. El film mencionado fue, por supuesto, “**FROM RUSSIA WITH LOVE**” (*Desde Rusia con amor*) 1963 de Terence Young, que no sería superado hasta el abandono de Connery como intérprete lo que obligó a un reciclaje afortunadísimo de todo el entramado para terminar con la propuesta del mejor Bond cinematográfico “**ON HER MAJESTY’S SECRET SERVICE**” (*Al servicio secreto de su majestad*) 1969 de Peter Hunt, ésta ya más alejada de Hitchcock y más adepta a los nuevos modos y obras de interés.

Y de nuevo podemos considerar la viveza de este tipo de propuesta en los títulos de los últimos años. **“MISSION: IMPOSIBLE”** (*Misión imposible*) 1996 de Brian de Palma, en curiosa inversión de territorio argumental con respecto a los films de misiones límite que caracterizaba a la Teleserie, **“ENEMY OF THE STATE”** (*Enemigo público*) 1998 de Tony Scott, **“THE BOURNE IDENTITY”** (*El caso Bourne*) 2002 de Doug Liman, **“THE CONSTANT GARDENER”** (*El jardinero fiel*) 2006 de Fernando Meirelles, ó **“INCEPTION”** (*Origen*) 2010 de Christopher Nolan.

Y muy asociadas a estas últimas, aparecen las películas de misiones espías suicidas ó en el límite mismo del peligro mortal. Se trata de algo así como de la suerte ideológica opuesta a las predecesoras, con los personajes protagonistas militando en complicadas redes ultrasecretas en pro de los estados... Aunque, también, algunas de estas películas aprovechan para criticar desde dentro con obvias intenciones demoledoras. Sea como sea, desde el punto de vista meramente cinematográfico, son films de marcadísimas similitudes con los antedichos. Sus particularidades Audiovisuales, netamente cinematográficas, vienen a ser las mismas, a saber, luminosidad y claridad exponenciales, grandes estrellas internacionales en los *casts*, cambios de tono radicales de secuencia en secuencia, progresión cronológica ortodoxa, amplísimos presupuestos, localizaciones remotas y exóticas, visualizaciones amplias urdidas desde el plano general, muy cuidado sentido de lo erótico, y una consagración al registro de la acción que abarca los usos documentalistas desde el retrato sobre la preparación de determinada “trampa”, hasta las evoluciones de los protagonistas luchando mientras se encuentran colgados de una red sujeta a un reactor en pleno vuelo. Si en un principio parecieron escasear, hay que reconocer aquí que la “moda Bond” las terminó por hacer aflorar con insistencia.

THE KREMLIN LETTER

A FILM BY
JOHN HUSTON

Protagonizada por excelentes actores como Richard Boone, Max Von Sydow, Bibbi Andersson, Orson Welles, George Sanders, Nigel Green, Patrick O'Neal y Barbara Parkins, “THE KREMLIN LETTER” (La carta del Kremlin) 1970, una de las grandes



obras maestras de John Huston, resultó demasiado cruda y compleja para el gran público.

Entre las de una primera etapa, los años sesenta y setenta, prácticamente sentando las bases del filón, pueden mencionarse **“THE IPCRESS FILE”** (*Ipcress*) 1965 de Sidney J. Furie, **“OUR MAN FLINT”** (*Flint, agente secreto*) 1966 de Daniel Mann, **“TORN CURTAIN”** (*Cortina rasgada*) 1967 de Alfred Hitchcock, **“THE CHAIRMAN”** (*La sombra el Zar amarillo*) 1969 de Jack Lee Thompson, **“THE KREMLIN LETTER”** (*La carta del Kremlin*) 1970 de John Huston, **“ROSEBUD”** (*Desafío al mundo*) 1974 de Otto Preminger, **“THE KILLER ELITE”** (*Aristócratas del crimen*) 1975 de Sam Peckinpah, la nueva versión de **“THE LADY VANISHES”** (*La dama del expreso*) 1979 de Anthony Paige, ó **“AVALANCHE EXPRESS”** (*El tren de los espías*) 1979 de Mark Robson.

Y sus señas de identidad, con auténtica denominación de origen, son verdaderamente evidentes en empeños del calado de **“THE LITTLE DRUMMER GIRL”** (*La chica del tambor*) 1984 de George Roy Hill, **“THE FOURTH PROTOCOLE”** (*El cuarto protocolo*) 1986 de John McKenzie, **“TOTAL RECALL”** (*Desafío total*) 1990 de Paul Verhoeven, **“WHITE SANDS”** (*Arenas blancas*) 1992 de Roger Donaldson, **“DETONATOR”** (*El tren de la muerte*) 1994 de David Jackson, **“RONIN”** 1998 de John Frankenheimer, **“SPY GAME”** (*Juego de espías*) 2001 de Tony Scott, **“THE TAILOR OF PANAMA”** (*El sastre de Panamá*) 2002 de John Boorman, **“MUNICH”** 2005 de Steven Spielberg, ó **“SHERLOCK HOLMES”** 2009 de Gut Ritchie.

De este modo, poco a poco, película a película casi, director a director, va tejiéndose una maraña de lugares coincidentes, de recursos similares, de ampliación de registros trabajados en el mismo sentido en que se había hecho en títulos anteriores (y reverenciados por los nuevos cineastas). Y va apreciándose si no la emergencia definida de un género, sí la de una actitud creadora sensible de encarar la atmósfera de estas obras desde una óptica y unos modos constructivistas perfectamente identificables.

En resumidas cuentas, los cineastas adoptan todo un “aparato” de citas, modelos operativos y preconcepciones ante cada proyecto perteneciente al “Cine de Espías”, en el mismo sentido en que lo hacen al enfrentarse con el film de Terror Fantástico, el Musical ó con el Western. Y ello bastaría para zanjar de una vez por todas la cuestión. ¿Qué el Cine de Espías presenta enormes afinidades y lugares comunes con el Thriller? ¡También con el melodrama y con el Cine Histórico! ¡Tan cuantiosas y/ó más grandes! Pero nadie parece estar interesado en llamar la atención sobre ello...

Salimos así de dudas.

Lo que promueve esa confusión a la hora de separar las aportaciones sobre el espionaje (en cualquiera de sus vertientes) y los thrillers es, simplemente, la literatura argumental; los argumentos sobre los que descansan una y otra particularidad presentan esas coincidencias de ambientación, época, turbiedad operativa, crítica, ¡Incluso los personajes de unos y otros textos argumentales resultan constructivamente similares... Pero nunca debemos dejar que el Cine, el AUDIOVISUAL todo, se valore ó estime por sus excusas literarias, por sus líneas argumentales. Por la carga filosófica ó por las trazas ideológicas. ¡La literatura es literatura! ¡La radio es la radio! ¡Y el AUDIOVISUAL de Ficción no es reductible a ninguno de esos medios y de sus recursos, méritos y/ó logros! ¡El Cine de Ficción debe sus méritos exclusivamente al Cine inserto y resuelto en cada una de sus propuestas!

5.- La identificación entre los medios del Cine y de los registros espías.

Una película de temática ajena a la especialidad se convirtió, no obstante, en una fuente inagotable de información y de reflexión para todos los títulos posteriores centrados en los mecanismos espías y en el control sobre los individuos. Se trata de la excelente **“BLOW UP”** (*Deseo de una mañana de Verano*) 1967 de Michelangelo Antonioni.

Desde hacía ya bastantes años, la recurrencia a películas filmadas y a fotografías oportunas, a grabaciones de voz clandestinas, se había ido utilizando en el Cine de Espías. Incluso la confusión aportada por la intervención de la televisión con su pretendida objetividad...

Uno de los momentos más sobresalientes de **“THE MANCHURIAN CANDIDATE”** (*El mensajero del miedo*) 1962 de John Frankenheimer, absolutamente innovador, es la secuencia en que el senador Iselin (soberbio James Gregory) hace una declaración ante los medios denunciando la presencia de numerosos elementos comunistas infiltrados en los puestos de mayor responsabilidad del gobierno USA. La habilidad con que Frankenheimer supo plasmar el *background* de falsedad y de confusión, de ausencia de legibilidad, propio del momento se hizo célebre. En vez de formular únicamente la declaración del personaje mediante su registro por la cámara de la película, el cineasta optó por fragmentar la percepción del momento e hizo sucederse de forma arbitraria, gratuita, imágenes del senador y de sus oyentes en planos ortodoxos de gran definición, con imágenes del senador visto en los monitores televisivos que cubren el comunicado. El número de monitores, los diferentes puntos de vista desde los que se contempla al senador, más el “narrativo” y pre-eminentemente, prestan una sensación distorsionada al momento. Además, el sonido también ha sido controlado para que, en unos y otros momentos, escuchemos partes de la declaración en “vivo”, con toda su riqueza de señal, y partes a través de los altavoces, de los monitores, con

falta de definición y provocándose una especie de eco particularmente presente. De esta forma, Frankenheimer consigue proponernos la sensación de que lo conocido a través de los medios no es más que un señuelo, una referencia, y de que, cuanto más sofisticados mucho más sensibles de utilizarse de forma manipuladora.²⁸

¿Cuál de todas es la imagen verdadera y cual la falsa? ¿Qué es real y qué no lo es? Soberbia Dirección de Puesta en escena. “THE MANCHURIAN CANDIDATE” (El mensajero el miedo) 1962 de John Frankenheimer.



La novedad en el caso de “**BLOW UP**” (*Deseo de una mañana de Verano*) 1967 parte, precisamente, del desciframiento de aquello que no se ha entendido y, más aún, aquello que no se ha sabido percibir. Antonioni va un poco más allá y propone que esos mecanismos de registro, video-cámaras, micrófonos, cámaras fotográficas, recogen incluso aquello que ha ocurrido sin que lo supiéramos. Y a esta cuestión de la inconsciencia perceptiva añade la problemática de la decodificación correcta ante señales “borrosas”, faltas de claridad y de contexto.

En efecto el fotógrafo que protagoniza la película (David Hemmings), en su afán por componer un libro fotográfico-descriptivo sobre el “alma” de Londres, ha tomado varias instantáneas en High Park esa mañana. No comprende el interés de una chica enigmática (Vanessa Redgrave) por hacerse con el carrete de ese negativo. Primero le aborda en los confines del parque a tal objeto. Luego, inopinadamente, se presenta en su casa, incluso se llega a acostar con él. Tanta insistencia provoca desconfianza y curiosidad. Él le da un carrete cambiado y libre ya de ella, en la soledad de su hogar, se dedica a revelar las fotografías. La actitud de la muchacha en varias instantáneas, acudiendo hacia el punto de vista, alarmada, censora, termina por provocar que nuestro hombre concentre su atención en los términos más alejados de la composición. Re-encuadra con la ampliadora aquellos términos y va

²⁸ - Urkijo, Francisco Javier “JOHN FRANKENHEIMER” Colecc. Cineastas. Ed. Cátedra (Grupo Anaya S.A.). Madrid. 2006.

obteniendo una serie de imágenes en las que ve discutir a dos hombres ante la presencia de la muchacha que aparece muy pendiente del off compositivo por la dcha. de los cuadros. Recurriendo a otras fotos ambientales del parque, nuestro fotógrafo constata que la localización que llama la atención de ella es una zona de arbustos altos que precede a un arbolado... Por otra parte, en las últimas instantáneas, precisamente aquellas que muestran la reacción impetuosa de la chica, parece haber desaparecido uno de los dos hombres que discutían. Agobiado por la falta de resultados, el protagonista utiliza la ampliadora al modo de un proyector de diapositivas enfrentándolo a la pared para conseguir ampliar la imagen hasta proporciones insospechadas y del todo inhabituales. Consigue así unas impresiones en papel de manchas harto borrosas por el aumento de la textura, del grano, y por la evidente falta de información iconográfica configurativa a esas distancias, con una lente de ataque tan poco adecuada.

Como muy bien apreció Umberto Eco, difícilmente un espectador que no hubiera presenciado todo el proceso anterior se encontraría en condiciones de identificar las “manchas” claras y oscuras que concentran la nueva certidumbre del protagonista como “mano armada con pistola entre la oscuridad de los arbustos” y “cadáver caído sobre la línea de horizonte” que ha captado el punto de vista fotográfico desde tanta distancia...

Es el peso contextual de un proceso “dirigido” el que nos hace participar de la nueva angustia que vive el personaje. Antonioni nos niega cualquier sentido de satisfacción. El fotógrafo acude al lugar de High Park a toda prisa ahora que ya es de noche. Allí no hay nada, ningún rastro, ninguna señal... ¿Se trata solo de una sugestión? ¿Ha fotografiado verdaderamente el atentado y ejecución de un desconocido?

Los colores intensos y psicodélicos que pueblan película en los movimientos secuenciales aludidos, obra del Director de Fotografía Carlo Di Palma, las tensiones de los planos medios recurrentemente corregidos buscando nuevas direcciones de fuga a las composiciones con correcciones de re-encuadre poco sentidas en la mayoría de las ocasiones, la forma de acompañar al personaje atendiendo al adelantarnos a sus contemplaciones en montaje simultáneo gracias a la anticipación editorial (no vemos un plano suyo en el que mira y después se pasa a mostrarnos aquello que ve, sino que se nos presenta en muchos casos sin que medie la actitud contemplativa precisa y ortodoxa), la forma de utilizar los angulares para volver en panorámicas rotundas sobre lo ya contemplado para poder observarlo de nuevo y a continuación desde un punto de vista y con una configuración diferentes (vía las deformaciones perceptivas características de los grandes angulares en movimiento), ... ¡Todo supo a nuevo y adelantado! ¡En aquellos lejanos sesenta!

Después se discutieron mucho la película y la figura de Antonioni, se colocaron en entredicho. No faltaron críticos que tildaron a la obra como una aportación vana y repetitiva sin nada nuevo en su interior. Los setenta todavía fueron benignos con un Antonioni que profundizaba en su interior para darnos maravillas del calado de **“IL REPORTERO”** (*El reportero*) 1975, pero los ochenta con su caída y abandono de la dirección se cebaron en él y en su gran película del sesenta y siete... No obstante, con los cineastas ocurrió todo lo contrario, al dictado de aquella máxima que decía en los medios profesionales europeos: “La sombra de Antonioni es alargada”. Las soluciones visuales trabajadas para **“BLOW UP”** (*Deseo de una mañana de Verano*) 1967 se convirtieron en tierra de todos. Godard, De Palma, Scorsese, Argento, Peckinpah, el mismo Frankenheimer,... ¡Todos aprovechaban las lecciones de Antonioni!

Los acercamientos semióticos a lo AUDIOVISUAL iban asentándose y ayudaban a reivindicar los méritos de aquella película. Su forma de incidir en cuestiones realmente prioritarias para los individuos de nuestro mundo. La visión, una vez más tortuosa, en cuanto a la fiabilidad que puedan merecer los registros testimoniales de cualquier acontecimiento y en cuanto a la plausibilidad con que lo grabado puede utilizarse como prueba incriminatoria de aquello que muestra, ó todo lo contrario, según los mecanismos de contextualización previos...

Por ejemplo, la famosa “película Zapruder” tomada en plaza Dealey de Dallas el viernes 22 de Noviembre de 1963. Si el magnicidio del presidente Kennedy se debió a una conspiración y al fuego cruzado de varios tiradores ocultos, la película tomada por el tendero Abraham Zapruder, un acontecimiento absolutamente sobrevenido y que no se había previsto, se convierte en una prueba de esa ejecución. Si Kennedy fue asesinado por Oswald únicamente, la película muestra los devastadores e imprevisibles efectos de la física, por cuanto ha



registrado la caída hacia atrás de un cuerpo agredido desde detrás (como especifica el dictamen de la Comisión Warren en el apartado de la “bala loca”).

Reconstrucción fidedigna en alta resolución llevada a cabo por Oliver Stone y su equipo en “JFK” 1991. Ideada para montarse en simultaneidad con el original, celuloide 8 mm., registrado con su cámara doméstica por el tendero Abraham Zapruder durante el magnicidio del presidente Kennedy en Dallas el

22 de Noviembre de 1963.

Si la película Zapruder es un testimonio, sorprendentemente lo es única y exclusivamente en el sentido temporal. El número de fotogramas impresionados entre el primer y el tercer impacto se corresponden con un lapso temporal de cinco segundos cuarenta y tres segundos. Esto, relacionado con el tipo de rifle que se identificó como el utilizado para el atentado, concluye que solo se pudieron hacer un máximo de tres disparos en tan reducido espacio temporal. Y parece una seria contradicción paradójica. Una película de Cine grabada que no es prueba visual sino cronológica. Y es que la manipulación determina el uso que de las más exactas y/o paradigmáticas filmaciones se puede llegar a hacer.

La aportación al Cine de Espías y, por simpatía, al Cine todo, ofrecida por las reflexiones y sensibilidad de Michelangelo Antonioni con **“BLOW UP”** (*Deseo de una mañana de Verano*) 1967, es colosal, gigantesca.

Como Frankenheimer apuntaba con precisión, la cantidad de registros sobre una misma verdad no ofrece verosimilitud sino confusión. Como Antonioni aportaba, la credibilidad sobre los registros técnicos depende de todo un contexto previo que aporte el sentido para la decodificación y el entendimiento oportunos (y consecuentes).

La “película Zapruder” no ha servido para convencer a ciencia cierta de que Kennedy fuese abatido por varios tiradores en un fuego cruzado triangular, y de que el último ejecutor se encontrase escondido tras la famosa valla de madera en que tantos testigos presenciales dijeron haber visto, una detonación, un brillo extraño, humo, como a cualquier ciudadano anónimo le parecería al ver los fotogramas en cuestión. Este punto de vista del magnicidio, operado desde el contracampo a las imágenes televisadas (éstas si previstas), y desde mayor proximidad al objeto del retrato, solo ha servido para aumentar la controversia. Su impacto visual, físico, ha resultado explicado con brillantez por defensores de teorías distintas y ha sido “probado” según las mismas leyes físicas que posibilitaron su misma existencia, dando razón consecutiva a unos y a otros ¿Cómo es posible?

Probablemente, como Antonioni supo anticipar tan brillantemente, porque solo vemos lo que queremos ver y solo comprendemos aquello que se ajusta a nuestros sentidos y sentimientos de seguridad y beneficio. Con lo que la objetividad por sí misma no existe, ó, al menos, no es sensible de ser comprendida y asimilada por los humanos.

Las fabulosas **“THE CONVERSATION”** (*La conversación*) 1974 de Francis Ford Coppola, **“THE FURY”** (*La furia*) 1978 de Brian De Palma, **“MURDER BY DECREE”** (*Asesinato por decreto*) 1979 de Bob Clark, **“THE OSTERMAN WEEK-END”** (*Clave Omega*) 1983 de Sam Peckinpah, **“NO WAY OUT”** (*No hay salida*) 1987 de Roger Donaldson, **“JFK”**

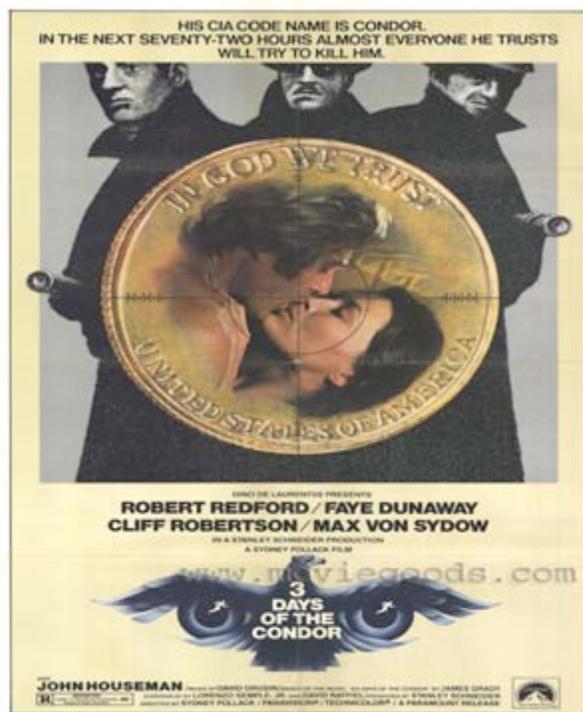
1991 de Oliver Stone, “**SNAKE EYES**” (*Ojos de serpiente*) 1998 de Brian De Palma otra vez, “**SPY GAME**” (*Juego de espías*) 2001 de Tony Scott, ó “**SHERLOCK HOLMES**” 2009 de Guy Ritchie, juegan sobre semejante diapason reflexivo. Lo que se ha grabado y se ve, aquello de lo que se es testigo, nunca ha ocurrido como se nos dice ó como los personajes piensan ingenuamente en los principios que ha ocurrido... ¡Todo es sensible de explicarse de forma llamativamente más compleja y fascinante! ¡O de forma cuidadosamente colaboracionista con el poder fáctico!

Se trata de películas de estructura compleja y alambicada. Son éstas, sobre todas las demás cintas de espías, las que ofrecen al público general la impresión de tratarse de obras impenetrables y de prácticamente imposible comprensión satisfactoria. Pero también se trata de la aportación más jugosa del fenómeno. Porque, de alguna manera, instan tanto a audiencias como a iniciados y profesionales a conocer y comprender procedimientos, dispositivos y modos operativos, con detalle. Ayudando así a una asimilación más profunda de la actividad espía en toda la extensión del término...

Al fin de “**THE THREE DAYS OF THE CONDOR**” (*Los tres días del Cóndor*) 1975 de Sidney Pollack se nos sitúa precisamente ante este disparadero. Joseph Turner (Robert Redford) ha entregado una redacción de cuanto sabe sobre los manejos oscuros y criminales

de la C.I.A. a los periódicos con la pretensión ingenua de que se publique y de que el ciudadano medio conozca la verdad. Pero su superior en la organización, Higgins (Clift Robertson) le cuestiona planteándole que no lo publicarán... La película termina, pero el espectador es incapaz de desprenderse de la sensación de que, aunque se publicase, se haría de modo que todo quedase tergiversado y de que los poderosos saliesen ganando de alguna forma, una vez más.

*Affiche comercial para la angustiada “**THREE DAYS OF THE CONDOR**” (Los tres días del Cóndor) 1975 de Sidney Pollack y extraordinariamente protagonizada por Robert Redford y Faye Dunaway.*



Y es que el último acierto rotundo de Antonioni con su adelantada “**BLOW UP**” (*Deseo de una mañana de Verano*) 1967 consistió, precisamente, en dejar una obra abierta, en absoluto orientada al seguimiento argumental-literario ortodoxo, y especular con los sentimientos del espectador en términos puramente cinematográficos (cuando los mimos que escenifican un partido de tenis en una pista del parque llaman al protagonista para que les devuelva la pelota que han lanzado fuera del alcance de todos ellos, hasta los pies del transeúnte, y éste, “jugando” con ellos recoge una pelota inexistente y se la lanza, para su sorpresa la oye botar sobre la pista y empieza a escuchar los golpes de raqueta)...

7.- Ver y ser visto, escuchar y ser escuchado...

A principios de los años setenta, las cámaras fotográficas y los tomavistas cinematográficos se habían expandido de tal modo que la mayor parte de las familias occidentales se familiarizaron enormemente con nociones tales como cómo posar para salir favorecido en una imagen, cómo aprovechar la luz solar para efectuar registros, cómo verse a uno mismo en una imagen no simétrica (como la del espejo) y comprobar horrorizados como resultan nuestra presencia y nuestra voz, en el sentido de la realidad que perciben los demás...

Se desató un intenso debate social sobre si el ser observado y registrado en una cinta (de audio, de Cine, de video) podía llegar a minar la identidad última del individuo y su libertad. Hacer un estudio serio y desapasionado de las películas de espías, particularmente de aquellas que nos presentan el entresijo de conspiraciones aviesas dentro de la aparente normalidad de nuestro “sistema”, promueve la reflexión en torno a que los descubrimientos de la fotografía y del Cine han fomentado en grado considerable los sentimientos de inquietud y de desasosiego en el individuo.

El AUDIOVISUAL ha adoptado como contexto y canal ya signícos, ya significativos, ya comunicadores, los intercambios “nerviosos” entre el contemplar desde la privacidad (el espectador, anónimo, en medio de la sala oscura) y el ser contemplado (actores y personajes en la dimensión pública de las distribuciones comerciales). Apariencia y visualizaciones se encadenan a una noción muy determinada del paso del tiempo (el ritmo significativo); acciones rápidas, intercambios y gestos relacionales condensados, comprimidos,... De esta forma es el espectador el que tiene que procesar las informaciones y DECIDIR lo que quiere entender. De cualquier manera, las películas fuerzan a las audiencias a reflexionar, a tomar en consideración, sobre esos procesos de observación/contemplación y registro.

Si todo ello es aplicable a todas las expresiones de los Medios Audiovisuales y/ó auditivos y fotográficos... ¿Qué incidencia especial puede tener desde el Cine de Espías? ¿Desde el Cine de “conspiranoias”!?

No existe una respuesta clarificadora y satisfactoria. Pero sí resulta cierto que los intereses políticos y económicos de nuestra sociedad, tan implicados en el desarrollo mismo de las tecnologías espías (es algo sabido que lentes, micrófonos, cámaras, ordenadores, se han probado primero en este tipo de actividades antes de encontrarse al alcance de las industrias Audiovisuales, y que por eso mismo han experimentado el desarrollo tan espectacular que conocemos sólo parcialmente), se encuentran habitualmente lejos de nuestro escrutinio y posibilidades de conocimiento. La adaptación de un doble sentido de lo voyeurístico, contemplamos incapacitados para intervenir de ningún modo en aquello que contemplamos. Lo/los contemplados, actúan en nuestra “delegación” de algún modo y así participamos del ejercicio del saber. Pero todo ello implica, también, justo lo contrario. De manera que la tecnología que había nacido y se había desarrollado al servicio de esas premisas de seguridad, ha terminado dominándolas, ya por lo que respecta a sus cada vez más específicos y sectáreos conocimientos para su manejo correcto.

Pero no solo han ido configurando una élite de profesionales y científicos avezados en su uso y dominio, sino que han ido degenerando en sus objetivos y coartadas utilitarias... J. Edgar Hoover utilizaba los cada vez más extensos y precisos archivos del F.B.I. para chantajear a la misma White House y a los patriarcas de los principales partidos políticos en los años cincuenta y sesenta... ¡Hasta que el escándalo Watergate obligó a cortar cabezas! En la reciente historia del Estado español se encuentra la historia del C.E.S.I.D. y las grabaciones de Perote y Manglano conjuntando material comprometedor para la corona, para altos mandos de ejército y policía, y para los ministros y “ministrables”, en lugar de información sobre enemigos terroristas y redes de tráfico ilegales.

¿Qué es sensible de promover y ejecutar una vigilancia espía?

La televisión parece habernos acostumbrado a semejante monstruosidad al precio del voluntariado (retribuido generosamente, no se debe ser ingenuo al respecto) interesado en la fama y el oropel, con propuestas “espías” como “GRAN HERMANO”, que hemos pasado a consumir sin la más mínima reflexión sobre su esencia... Las indiscreciones y ataques contra la intimidad y la dignidad de las personas perpetradas en las redes sociales también han pasado a convertirse en parte de nuestro hábitat moderno... ..

Los debates sobre la legalidad y moralidad de todo ello solo parecen tener trascendencia cuando se trata con grandes poderes, instituciones y/o personalidades de las altas esferas. Las plataformas para la defensa del ciudadano y de sus derechos de intimidad, privacidad, dignidad e imagen, no parecen encontrarse debidamente tipificados y no suscitan soluciones tranquilizadoras ó mínimamente comprensibles por el colectivo social.

La amenaza de que, en cualquier momento, podemos ser víctimas de esas vastas organizaciones para-estatales (ya Fred Cook con su encendida denuncia en el libro *“The F.B.I. that nobody knows”* afirmaba que el *Bureau Federal* era una estado dentro el estado hace cuarenta años), de sus actividades espía en nuestras vidas cotidianas, de falsificaciones de datos y manipulaciones de señal grabadas, de evidencias en nuestra contra.



Sam Peckinpah nos brindó una lección magistral y considerablemente anticipada sobre las posibilidades en la alternancia de texturas y señales Audiovisuales distintas con su denuncia en contra del intervencionismo AUDIOVISUAL perpetrado por los poderes fácticos contra el ciudadano medio, auténtica antecesora de los actuales espionajes digitales con la gran “THE OSTERMAN WEEK-END” (Clave: Omega) 1983.

En este sentido, una obra realmente condensadora y propulsora de nuevas soluciones, extraídas desde la realidad física de los soportes que se utilizaban para estos registros, ha sido **“THE OSTERMAN WEEK-END”** (Clave Omega) 1983 de Sam Peckinpah, en la que se relaciona con particular intensidad la intervención espía de los servicios estatales, la Televisión como ente “hermanado” por su coincidencia tecnológica y sus fines mediáticos, y la vigilancia y ruptura de la intimidad y de las condiciones de vida de los ciudadanos como consecuencia de todo ello...

Peckinpah, con un dominio magistral sobre los materiales, parece hacer descansar una ortodoxa utilización de las diferentes texturas Audio y Video sobre los *impasses* en que los personajes resultan grabados y/o espíados desde cámaras, micrófonos y monitores no necesariamente ignotos. Pero, de pronto, rompe con esa lógica correspondiente y pasa a alternar los registros sin que se identifiquen con unos, otros momentos, con unos, otros mecanismos de registro y fuerza así la sensación de una vorágine incontenible y finalmente descontrolada por sí misma, que tendría como objetivo último y como víctima propiciatoria al ciudadano medio...

Desconfiando de la “utilidad” de los medios, vía su personaje principal, Tanner (Rutger Hauer), anima a las audiencias a “desconectar”, a utilizar la libertad personal y a escapar de cualquier mecanismo de control...

Tanner:

- *Lo que acaban de ver es un montaje de video para televisión. ¿Es verdad? ¿Ha ocurrido? Pueden olvidarlo y librarse de ello con facilidad. Basta con apagar el televisor... .. ¡Es fácil! Se hace con la mano... ¡Y con lo que les quede de su propia voluntad!*

Anexo:

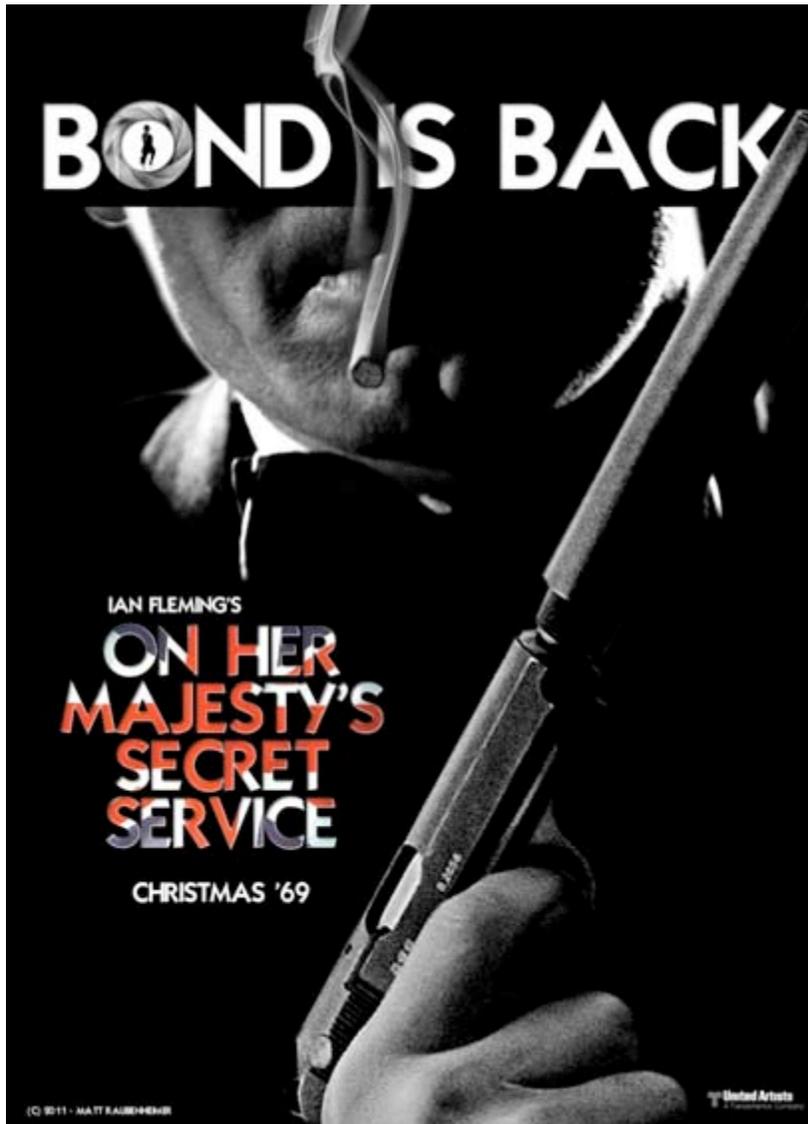
Las películas Bond se ajustan a los films sobre misiones imposibles y apenas cuentan como representativos para El Cine de Espías. Algunas entregas son mejores que otras y unas cuantas bucean ciertamente en las profundidades del fenómeno. Pero, en rigor, se trata de obras escapistas, cuya verdadera función es la de hacer comulgar, vía su ligereza, al ciudadano con las versiones más delirantes y convenientes del fenómeno.

Después de una adaptación televisiva de la primera novela por una cadena norteamericana en 1954, que pasó sin pena ni gloria, “DR. NO” (Agente 007 contra el Dr. No) 1962, dirigida por Terence Young, devino el flamante debut en la gran pantalla del agente flemingiano.



“DR. NO” (*Agente 007 contra el Dr. No*) 1962 de Terence Young, **“FROM RUSSIA WITH LOVE”** (*Desde Rusia con amor*) 1963 de Terence Young, **“GOLDFINGER”** (*James contra Goldfinger*) 1964 de Guy Hamilton, **“THUNDERBALL”** (*Operación trueno*) 1965 de Terence Young, **“CASINO ROYAL”** 1967 de John Huston, Val Guest, Joseph McGarthy, Kenneth Hughes, Robert Parrish & Richard Talmadge, **“YOU ONLY LIVE**

TWICE” (*Solo se vive dos veces*) 1967 de Lewis Gilbert, **“ON HER MAJESTY’S SECRET SETRVICE**” (*Al servicio secreto de su majestad*) 1969 de Peter Hunt,



“ON HER MAJESTY’S SECRET SERVICE” (*Al servicio secreto de su majestad*) 1969 de Peter Hunt, protagonizada por el australiano George Lazenby en sustitución del consagrado Sean Connery, se construyó sobre la mejor novela de Fleming y se convirtió, con toda probabilidad, en la mejor película de la saga via la dinámica e imaginativa Dirección de Puesta en Escena que desplegó Hunt.

“DIAMONDS ARE FOREVER” (*Diamantes para la eternidad*) 1971 de Guy Hamilton, **“TO LIVE AND LET DIE”** (*Vive y deja morir*) 1973 de Guy Hamilton, **“THE MAN WITH THE GOLDEN GUN”** (*El hombre de la pistola de oro*) 1974 de Guy Hamilton, **“THE SPY WHO LOVED ME”** (*La espía que me amó*) 1977 de Lewis Gilbert,



Tres años de reciclaje, hasta entonces algo inhabitual, convirtieron a **“THE SPY LOVED ME”** (La espía que me amó) 1977 de Lewis Gilbert en la “película Bond-Moore” por excelencia, y en una de las mejores de toda la serie.

“MOONRAKER” 1979 de Lewis Gilbert, **“FOR YOUR EYES ONLY”** (Sólo para sus ojos) 1981 de John Glen, **“OCTOPUSSY”** 1983 de John Glen, **“NEVER SAY NEVER AGAIN”** (Nunca digas nunca jamás) 1983 de Irvin Kershner, **“IN A VIEW TO A KILL”** (Panorama para matar) 1985 de John Glen, **“THE LIVING DAY LIGHTS”** (Alta tensión) 1987 de John Glen, **“LICENSE TO KILL”** (Licencia para matar) 1989 de John Glen, **“GOLDENEYE”** 1995 de Martin Campbell,

Timothy Dalton fue el recurso desesperado de Alber R. “Cubby” Broccoli ante la imposibilidad de hacerse con los servicios del carismático Pierce Brosnan. **“THE LIVING DAYLIGHTS”** (Alta tensión) 1987 fue, sin duda, la mejor realización de John Glen, el director Bond de los años ochenta.



Soberbia dirección de Martin Campbell y acertada formulación del personaje por parte de un Pierce Brosnan realmente entonado en **“GOLDENEYE”** 1995. Retorno esperadísimo del bondage después de seis años sin producirse ningún film.



“TOMORROW NEVER DIES” (*El mañana nunca muere*) 1997 de Roger Spottiswode²⁹, **“THE WORLD IS NOT ENOUGH”** (*El mundo nunca es suficiente*) 1999 de Mihael Apter, **“DIE ANOTHER DAY”** (*Muere otro día*) 2002 de Lee Tamahori, **“CASINO ROYAL”** 2006 de Martin Campbell, **“QUANTUM OF SOLACE”** 2008 de Mark Foster, y, hasta el día de hoy, **“SKYFALL”** 2012 de Sam Mendes.

La recuperación de la primera novela por parte e la productora Eon dio pie a **“CASINO ROYAL”** 2006, también de Martin Campbell y al debut del último actor encargado de interpretar al famoso agente secreto hasta la fecha, el rubio Daniel Craig.

²⁹ - La película tenía que haberse titulado, de acuerdo con su propuesta temática y desarrollo argumental **“TOMORROW NEVER LIES”** (*El mañana nunca miente*), pero un error en la preparación de todo el arsenal publicitario transformó en la D de DIES, lo que era la L de LIES.

