



Cineclub Universitario / Aula de Cine

Programación de
febrero 2 0 1 7



**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (X):
ALEXANDER MACKENDRICK
(en el 105 aniversario de su nacimiento)**



Fotografía: Proyector "Marín" de 35mm (ca.1970).

Cineclub Universitario

Foto:Jacar [indiscreetlens.blogspot.com] (2015).

EL CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada". Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2016-2017, cumplimos 63 (67) años.

FEBRERO 2017
MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (X): ALEXANDER MACKENDRICK
(en el 105 aniversario de su nacimiento)

FEBRUARY 2017
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (X): ALEXANDER MACKENDRICK
(105 years since his birth)

Viernes 3 / Friday 3th • 21 h.
WHISKY A GOGÓ (1949)
(WHISKY GALORE!)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 7 / Tuesday 7th • 21 h.
EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO (1951)
(THE MAN IN THE WHITE SUIT)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 10 / Friday 10th • 21 h.
MANDY (1952)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 14 / Tuesday 14th • 21 h.
EL QUINTETO DE LA MUERTE (1955)
(THE LADYKILLERS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 17 / Friday 17th • 21 h.
CHANTAJE EN BROADWAY / EL DULCE SABOR DEL ÉXITO (1957)
(SWEET SMELL OF SUCCESS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 21 / Tuesday 21th • 21 h.
SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR (1963)
(SAMMY GOING SOUTH)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

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

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 15
Miércoles 1, a las 17 h.
EL CINE DE ALEXANDER MACKENDRICK
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

EL MAGISTERIO DE SANDY

“Desde mi punto de vista, la industria cinematográfica es una forma de periodismo y de entretenimiento de las masas. Las películas —que quizá habría que separar del cine entendido como arte— pertenecen a un solo período, tienen su sitio muy bien definido, y no pueden pertenecer a otro período. Yo creo que esos períodos cambian, y yo me atrevo a afirmar que ese cambio se produce tras un lapso de tiempo de siete años. Pasado este tiempo, las películas transcurridas en ese período pierden su significado. Una generación, en mi teoría, dura por tanto unos siete años, y yo creo que he hecho cine activamente durante tres de esas generaciones. Cuando yo comencé a hacer películas, no existía la televisión, por lo que la forma más extendida de entretener a las masas era el cine. Se trataba de una época en que bastante gente iba dos o tres veces por semana al cine. Así que hasta mediados de los cincuenta, las películas representaban una forma de diversión popular que actualmente ha sido sustituida por la televisión. Lo que ahora me cuesta enormemente hacer entender a mis alumnos, es que cuando empezamos, las películas tenían una vida real activa de un año. La distribución del tiempo era más o menos la siguiente: primero, se estrenaba en exclusiva en el centro de Londres. El siguiente paso era en los cines de reestreno, y después en provincias y en los cines de barrio, de tal manera que al cabo de un año, los productores se olvidaban y abandonaban la película. La posibilidad de que una película se pudiera poner en un cine de estreno o de barrio veinte o veinticinco años después de haber sido realizada, era una idea descabellada que a nadie se le pasaba por la imaginación. Y éste es un dato importante que influye grandemente sobre tu forma de trabajar, ya que en realidad estás trabajando, si no como periodista de un diario, sí al menos como un redactor de una revista semanal, quincenal o mensual. Quizá en España no ocurra exactamente lo mismo, porque de momento sólo tenéis dos canales de televisión [estas declaraciones son de 1988], pero en Estados Unidos con la enorme cantidad de canales que hay, se está produciendo el fenómeno curioso de la mezcla de los períodos. Puedes pasar, sólo con cambiar el canal, de una película de ahora mismo, a una de hace tres años, a una de hace diez o a una de hace veinte o treinta. A mi juicio, una de las características más importantes del cine es que es representativo de su época de realización, y de su país de origen, y según mi teoría, del período en el que se encuentra encuadrado. Por eso pienso que cualquiera que ahora vea films míos como **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** o **EL QUINTETO DE LA MUERTE** no puede entender bien los films porque han perdido ya su sentido, o quizá con mayor precisión habría que decir que han adquirido otro sentido diferente de aquél, por el que fueron realizados, y ya no pueden significar lo que había supuesto para su audiencia original”.

“El habla implica el rodeo de la racionalización de nuestros sentimientos e impulsos, algo que, por el contrario, los cineastas del período silente descubrieron que podían atrapar

directamente, sin rodeos. A través del uso de los diferentes tamaños del plano y composiciones del encuadre, la yuxtaposición de ángulos de cámara y puntos de vista, músicas e iluminaciones con diferentes grados de expresividad y las posibilidades del montaje, los cineastas del período mudo descubrieron que la cámara solo podía fotografiar el pensamiento. A partir de ese momento, aquellos directores que hicieron un mejor uso del medio cinematográfico fueron los que utilizaron la cámara para comunicarse con el público a un nivel mucho más primitivo y elemental que el de la palabra hablada. Y por primitivo no entiendo más simplista o menos sutil. Muy al contrario. El cine trabaja con sentimientos, sensaciones, intuiciones y movimiento, cosas que comunican con el público a un nivel no necesariamente sujeto a una comprensión consciente, racional y crítica. Es por eso que el “lenguaje” que utiliza un cineasta puede, de hecho, proporcionar una experiencia más rica y densa. Las acciones y las imágenes hablan más rápido, y para más sentidos, que las palabras”.

“La oscuridad narrativa raramente es una virtud. Si lo que queréis contar tiene algún significado, entonces no hay que tener miedo a exponerlo claramente. “A quiénes me preguntan si la claridad es importante, solo puedo decirles que es la cualidad más importante a la hora de hacer una película”, escribió François Truffaut. Es cierto, emborronar la claridad de lo que se quiere contar confundirá e irritará a los espectadores. (...) Me parece que entre quienes se consideran artistas creativos está bastante extendida la idea de que resulta aburrido analizar las herramientas necesarias para establecer una comunicación inteligible y que, por el contrario, la ambigüedad es mucho más excitante y “artística”. La sencillez y la claridad son, en opinión de tales creadores, garantía de trivialidad y aburrimiento. Desde luego es cierto que un trabajo monótono tenderá a caer en lo obvio. Pero la idea de que una exposición impenetrable o confusa va a resultar más interesante es una trampa temible. ¿Es “obvio” sinónimo de “inteligible”? ¿Convierte la ausencia de claridad expositiva en más interesante una historia solo porque es más difícil de entender? Sinceramente, no lo creo”.

ALEXANDER MACKENDRICK





Alexander Mackendrick. Estoy muy orgulloso de no ser un artista. Decía Henry Moore que hay ciertas partes de un artista, que él desconoce, y que no deberían ser explicadas al mismo artista, porque si no está de acuerdo tiene que refutarlo en su obra siguiente, y si está de acuerdo, empieza a ser excesivamente consciente de las cosas que está haciendo, y empieza a controlar y repetirse a sí mismo. Puedo poner un ejemplo que afecta a mi propio caso. Un crítico de cine, que se llama Philip French, me dijo en directo, en un programa de la BBC, una cosa que yo hubiera preferido que no me hubiera dicho nunca. Dijo que reconocía en casi todas las películas que había hecho la presencia de un mismo tema, que era el poder destructivo de la inocencia y de los inocentes. Y tiene razón.

Antonio Castro. Por supuesto. Especialmente respecto a **Viento en las velas**.

A.M. Sí, pero el problema es que a mi no me ayuda para nada el saber eso a la hora de hacer mis películas.

A.C. Quizás, en cambio, sí que sirva a los espectadores, para que puedan entender mejor tus films.

A.M. Sí, en eso estoy de acuerdo, pero el problema es que todo el mundo debe de leer un comentario así, menos, justamente, el propio director. Pero la ironía ahora es total porque hace veinte años dejé de hacer películas, y ahora yo también me he convertido en un crítico. (...)

A.C. Has hablado de que el tema central de tu cine es el del poder destructor de la inocencia —tu cine, por cierto, tiene algunos puntos de contacto, aunque yo diría que más que tu cine es tu manera de pensar la que se parece bastante a la de Luis Buñuel que también hacía películas sobre el carácter destructivo de la bondad y de la caridad cristiana—. Ahora, que ya hablar de ese tema no te puede perjudicar, podrías decirme cómo ha ido evolucionando ese tema en tus películas, por ejemplo de la viejecita de **EL QUINTETO DE LA MUERTE**, al muchacho de **SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR** o la niña de **Viento en las velas**.

A.M. Incluso, también, en el caso de **CHANTAJE EN BROADWAY**: la chica es inocente y de algún modo, también, su intervención es destructora aunque esa destrucción se lleve a cabo a través de la debilidad y no de la fuerza (...).

“El transcurso del tiempo ha ido agigantando la figura de Alexander Mackendrick, y pese a lo escaso de su obra, para mí es cada vez más obvio que se trata de uno de los más grandes cineastas de todos los tiempos. Me parece profundamente injusto que uno de los cineastas más personales, más profundos, y más lúcidos, estuviera totalmente condeñado al ostracismo, mientras se escribían miles de páginas —casi todas carentes de sentido— sobre realizadores mediocres, oportunistas o simplemente anodinos. La dureza de él con su propia obra sólo provenía de una enorme exigencia y un extremo rigor hacia sí mismo, en las antípodas de la auto complacencia mediocre que domina en la actualidad.

Esperemos que el olvido en el que se encuentra sumido actualmente, sea pasajero, aunque el imperio de la mediocridad que campea a sus anchas en la actualidad, no permita albergar demasiadas esperanzas”.

Antonio Castro (crítico de cine)

“Casi nunca nos acordamos de Alexander Mackendrick. Hasta que volvemos a ver alguna de sus películas. Entonces todo vuelve a salir a la superficie y queda manifiesta, una vez más, su condición de cineasta esencial”.

Carlos Losilla (crítico de cine)

“Alexander Mackendrick debería ser siempre mencionado entre los más grandes cineastas que hayan nacido o desarrollado la mayor parte de su trayectoria profesional en Gran Bretaña, a la altura de Alfred Hitchcock, Charles Chaplin, David Lean, Michael Powell o Terence Fisher”.

Tomás Fernández Valentí (crítico de cine)

ALEXANDER MACKENDRICK nace en Boston el 8 de septiembre de 1912. Dos años antes, sus padres habían abandonado Escocia para, según parece, mantenerse lejos del alcance de una familia (la del padre de Alexander) que no veía con buenos ojos las intenciones matrimoniales de la joven pareja. Tras la repentina muerte de su padre, Frank Mackendrick, víctima de una epidemia de gripe que en 1918 hace estragos en la costa este de los Estados Unidos, Martha, su madre, decide dejar a su hijo al cuidado de los padres de su difunto esposo. Poco tiempo después, estos últimos regresan a Glasgow con su nieto. Martha fallece en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial.

No parece que el ambiente familiar en el que se cría el joven Alexander en Glasgow sea el más apropiado emocionalmente. La ausencia de sus padres sumada a la severidad de su abuelo, Alexander Mackendrick Senior, harán que su infancia, al igual que la de algunos de los niños que poblarán sus historias futuras, esté marcada por la soledad y la falta de cariño. Como contrapartida, la residencia de los Mackendrick es un lugar en el que se fomenta el interés por las artes: entre otras razones porque su abuelo regenta un negocio de fotografía que había pertenecido al padre de su esposa, Thomas Annan, uno de los pioneros en el desarrollo de dicha forma de expresión durante el siglo XIX. Para dar salida a esas inquietudes artísticas que ha despertado el ambiente familiar, en 1926 Alexander Mackendrick se matricula en la Glasgow School of Art. Aunque no llegará a licenciarse, a lo largo de los tres años que permanece en el centro se muestra especialmente dotado para el dibujo y la pintura y comienza a interesarse por el teatro.

En 1930, con apenas dieciocho años, Alexander Mackendrick se traslada a Londres con la intención de labrarse un futuro. Enseguida comienza a trabajar en la sucursal inglesa de una de las empresas de publicidad norteamericanas más importantes de la época: J. Walter Thompson (la J.W.T.). Como el propio Mackendrick confesaría varias décadas después a sus alumnos del California Institute of the Arts, los años que pasó en la JWT le sirvieron para familiarizarse con determinadas estrategias de composición visual que después le serían de gran ayuda en su trabajo como cineasta: “Lo



importante era decidir qué cosas debían ser más enfatizadas y cuáles tenían que impactar inmediatamente en el ojo del lector/espectador. Al colocar los distintos elementos sobre la página (texto e imágenes), el diseñador aprende de manera intuitiva cuáles de estos elementos deben capturar la atención del público de forma inmediata y cuáles deben ser leídos sólo como consecuencia posterior a ese impacto inicial. Por lo tanto, él se encarga de dirigir el ojo del lector diseñando el recorrido visual que debe seguir a través de la composición de palabras e imágenes, en función de su significado secuencial (...). Un creador de imágenes y sonidos cinematográficos se enfrenta a una tarea similar —guiar los ojos y oídos de su público— aunque a un nivel mucho más complejo. El diseño gráfico cuenta únicamente con un modelo bidimensional sobre el que trabajar, mientras el director de cine trabaja en varias dimensiones. La manipulación del espacio y del tiempo desempeñan un papel esencial, pero la clave es siempre la misma: el énfasis se genera por contraste. Potenciar una cosa significa minimizar o ignorar otra”.

En JWT, Mackendrick demuestra una habilidad especial para dibujar cartoons y escribir los bocadillos de diálogo de los personajes, hasta el punto de que él mismo confesaría, en varias ocasiones a lo largo de su carrera, que de no haber sido director de cine le hubiera gustado ganarse la vida dibujando tiras cómicas de contenido político. No es extraño, pues, que en 1936 JWT le envíe a Eindhoven a colaborar con George Pal en la realización de una serie de cortometrajes de animación (utilizando la técnica del stop motion) que forman parte de una campaña publicitaria para promocionar la marca ‘Horlicks’. Mackendrick se encarga de escribir los guiones y dibujar los story-



boards de cinco de las piezas (de aproximadamente 7 minutos de duración cada una) que componen la serie. Pero antes de colaborar con Pal, Mackendrick ya había tenido tiempo para dar salida a su afición por el cine (sentía una especial admiración por las películas de crímenes y misterio de Fritz Lang) a través de la escritura, en compañía de su primo Roger MacDougall, de un guión titulado "War on Wednesday". Según parece, el guión narraba la historia de un dibujante encargado de la tira cómica de un periódico que era acosado por unos siniestros villanos de origen teutónico.

Mackendrick va a colaborar activamente con la causa aliada casi desde el principio de la Segunda Guerra Mundial. El primer trabajo de este tipo son tres modestas piezas de propaganda, de apenas minuto y medio de duración cada una, que realiza, de nuevo, en comandita con Roger MacDougall, y que se incluirán (sin créditos) dentro de los noticieros

Pathé. A juzgar por la única pieza de la serie que se conserva, estos cortos no iban mucho más allá de la mera puesta en escena o recreación de un chiste, cuya finalidad última no era otra que aconsejar a la población civil sobre algún pormenor relacionado con la guerra. Reviste un mayor interés su segundo trabajo de índole propagandística. Se trata de una serie de cortometrajes de animación que nacen de un acuerdo entre la JWT (para la que Mackendrick seguirá trabajando hasta 1943) y el Ministerio de Información. Mackendrick se encarga de los guiones de estas piezas de propaganda que han sido pensadas y realizadas para ser distribuidas en los países de Oriente Próximo.

A principios del verano de 1943, llega a oídos de Mackendrick que una unidad del ejército angloamericano se está formando en el Norte de África. Alguien le pone al corriente de que dentro de dicha unidad se prepara un grupo específico (formado por civiles y militares) que habrá de encargarse de la propaganda. Tres días después de entrevistarse en Londres con el responsable de dicha unidad, Mackendrick ya se encuentra en Argel formando parte, en calidad de civil, de la Unidad para la Guerra Psicológica (PWB). El trabajo que le encomiendan es la elaboración de folletos de propaganda con los que se pretende minar la moral del enemigo. En septiembre de 1943 la unidad de Mackendrick es trasladada a Italia. Una vez a la semana Mackendrick y su equipo elaboran un folleto llamado "Frontpost" que después lanzan sobre las posiciones enemigas. Desde noviembre de 1943 hasta junio de 1944, casi todos los números de "Frontpost" incluirían un cartoon de Mackendrick. *"Tenía que ser muy sutil porque*

¿cómo haces caricaturas cuando tu lector es el enemigo? Así que intenté ver las cosas a través de los ojos de un soldado raso alemán: él era una figura noble y valiente, pero sus superiores eran unos traidores”.

De manera un tanto sorprendente, a Mackendrick le va a tocar en suerte supervisar la producción del cine italiano desde el momento en que el ejército aliado entra en Roma: “Yo fui el supervisor de todas las películas realizadas en Italia. Mi trabajo consistía en descubrir qué estaban haciendo los directores italianos y decirles que pararan”.



Así pues, durante un breve lapso de tiempo su trabajo consiste en denegar todas las solicitudes de rodaje que los directores italianos (sospechosos, todos ellos, de colaborar con el fascismo) envían a su despacho. Cansado de censurar todos los proyectos que caen en sus manos decide aprobar uno cuyo guión “trataba sobre un grupo de partisanos que eran torturados salvajemente por fascistas”. El libreto del que habla es el origen de un film titulado **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945).

Durante los primeros compases de la liberación, Mackendrick compagina este trabajo como censor con el de documentalista para la Film Production Section del P.W.B. De entre el muy diverso material que filma esta sección cinematográfica del P.W.B. para la que trabaja Mackendrick, tal vez lo más reseñable sean las impactantes imágenes pertenecientes a la exhumación de las fosas Ardeatinas y al posterior juicio y ejecución de alguno de los oficiales fascistas que entregaron a los nazis a los 335 rehenes que, en los días previos a la liberación de Roma, fueron brutalmente asesinados por el ejército alemán en respuesta a la muerte, a manos de los partisanos, de 33 hombres de las SS. A Mackendrick se le quedaron grabadas las imágenes, filmadas por él mismo, de la ejecución del jefe de la policía fascista: “Nunca había visto esa clase de violencia formal, y recuerdo sentirme extrañamente impasible (sólo me sorprendió lo lejos que es lanzado un cuerpo cuando te golpean con un montón de plomo). Después revisé en la moviola el metraxe que habíamos rodado y fue entonces cuando experimenté una auténtica conmoción: el trauma de volver a presenciar la muerte de una persona a la que acabas de ver morir”. Por lo visto, después de rodarse, las imágenes tenían que ser enviadas a Londres, pero los ayudantes italianos de Mackendrick pensaron que ese material no debía salir de ningún modo de Italia, y efectivamente, no salió.

Aunque en los créditos del film no figuran sus nombres, todo parece indicar que las imágenes pertenecientes a la exhumación de las fosas Ardeatinas, la ejecución del jefe de policía y el linchamiento de otro de los acusados que aparecen en el documental de



montaje de 70 minutos titulado **Días de gloria** (*Giorni di gloria*, Giuseppe De Santis, Mario Serandrei, Marcello Pagliero & Luchino Visconti, 1945), fueron rodadas por la unidad de Mackendrick y no, como sugieren los créditos, por un equipo italiano liderado por Luchino Visconti: “Éramos el único equipo que contrataba a técnicos italianos. Todos los demás eran unidades de las fuerzas armadas y no estaban autorizadas a hacerlo. Visconti aparece en los créditos porque probablemente fue él quien supervisó el montaje de todo el material.”

En mayo de 1945, al poco de decretarse el Día de la Victoria en Europa, Mackendrick regresa a Inglaterra.

A su regreso a Londres, lo único que tiene claro Mackendrick es que, después de todo lo sucedido durante los últimos meses en Roma, no quiere seguir trabajando en el mundo de la publicidad (a pesar de que JWT le ha guardado su puesto). Gracias a los contactos que ha realizado durante la guerra, consigue un puesto en una empresa que bien puede funcionar como el trampolín que anda buscando para empezar a labrarse un porvenir dentro de la industria del cine. El puesto es de guionista y dibujante de storyboards. La empresa es una productora que lleva el nombre de las instalaciones donde rueda sus películas: Ealing Studios.

Para hablar de la Ealing con propiedad es obligado empezar por Michael Balcon, el padre de la criatura. Y lo primero que hay que saber es que el Balcon que en 1938 pone en marcha una humilde productora llamada Ealing es alguien que viene de protagonizar algunas de las aventuras más ambiciosas y rutilantes de la industria cinematográfica británica del periodo de entreguerras. Entre otras cosas, Balcon ha sido el máximo responsable de dos de las productoras inglesas más importantes del periodo: la Gainsborough (donde, animado por Balcon, dirige sus primeros films un joven llamado Alfred Hitchcock) y la Gaumont-British (un coloso europeo que se atreverá, incluso, con el mercado norteamericano). Tras fracasar en su empeño de rentabilizar las películas inglesas al otro lado del Atlántico, Balcon decide unirse al enemigo y se encarga, durante un corto periodo, de dirigir la filial inglesa de la Metro-Goldwyn-Mayer. Por lo visto, la paternal y, hasta cierto punto, idealista manera que tiene el productor inglés de entender el negocio de las películas no casa bien con la dureza y la falta de escrúpulos que impera en las majors, y, cuando apenas han transcurrido dos años desde que aceptara la oferta, abandona la MGM. Lo que distingue al proyecto



que va a poner en pie a continuación es justo lo contrario que ha caracterizado a sus empresas anteriores: frente a la ingobernable desmesura de las grandes corporaciones que operan en diversos mercados, las reducidas dimensiones de una empresa casi familiar que prioriza el mercado interior y que permite a Balcon un mayor control sobre todos los pormenores de su negocio: en lugar de intentar hacer un cine que agradara al mercado norteamericano pasó a ser un ferviente defensor de un tipo de películas que reflejaran los valores británicos y que pudieran recuperar costes dentro de Gran Bretaña. Y, huyendo del tono escapista de la MGM, se entregó al realismo o, por decir mejor, una tímida vocación de documentar un mundo (el de las clases medias inglesas del periodo bélico y la posguerra) con esa política del rechazo (a los actores profesionales, al rodaje en estudios, a los guiones de hierro, a la iluminación efectista, etc.) que el cine italiano de la posguerra utilizará para desmarcarse del modelo de Hollywood. El cine de la productora que dirige Balcon es un cine hecho por y para las clases medias: el término 'la gente' en manos de la Ealing no se concibe como obreros industriales, una masa amorfa con la que tenían poco o ningún contacto, sino como un nivel más público de tenderos y oficinistas, la pequeña burguesía.

Al igual que esa tienda de la esquina que comparece en muchas de sus películas, la Ealing es una productora pequeña (produce entre cuatro y siete largometrajes al año),



con unas instalaciones modestas y una plantilla reducida que no varía demasiado a lo largo de veinte años de actividad. Es también una productora que acostumbra a formar a sus empleados; hasta el punto de que en la factoría de Balcon, para llegar a dirigir películas, es requisito prácticamente ineludible pasar antes un tiempo desempeñando otras tareas dentro de la casa: revisar guiones, dibujar storyboards, diseñar decorados, ayudar en la sala de montaje, dirigir la segunda unidad, etc. Aunque los sueldos son escasos, los empleados saben que cuentan con el respaldo de la empresa y esto les proporciona una seguridad y una

estabilidad que no son moneda corriente en la industria del cine.

La primera película para la que trabaja Mackendrick cuando se incorpora a la plantilla de la Ealing en 1946 es un drama histórico titulado **Matrimonio de estado** (*Saraband for dead lovers*, Basil Dearden, 1948). Su cometido no es otro que colaborar en la reescritura de las distintas versiones del guión y dibujar unos detallados storyboards (y es la primera vez que se hace en Ealing y probablemente, en la industria británica), con los que se busca, sobre todo, abaratar costes: *“Entre planificación e inspiración no hay ninguna contradicción. De hecho, diré más: ninguna tiene valor sin la otra. La preparación exhaustiva de esbozos de planos, esquemas de planificación y apuntes puede incluso ser una desventaja y una inhibición, a menos que, mediante un ejercicio de olvido voluntario, dejen un amplio margen para la espontaneidad (...). La improvisación es realmente eficaz sólo cuando sus raíces se asientan en un extremadamente disciplinado y, a menudo, extenuante trabajo previo”*.

A juzgar por las declaraciones del propio cineasta, de sus cometidos en Ealing anteriores a la realización de películas, el más provechoso fue el que llevó a cabo en el departamento de guiones.

Noviembre de 1947. En el transcurso de una de las reuniones en la mesa redonda del estudio, Charles Frennd plantea un proyecto de comedia a partir de una novela de Compton Mackenzie que está inspirada en un suceso real acontecido en una pequeña isla escocesa en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial. El proyecto en cuestión



reune las dos características esenciales que, como dejan traslucir las intervenciones de Balcon en diferentes sesiones de la mesa redonda, debe tener una película Ealing: “contemporánea y no controvertida”. Los comentarios del propleitario de la Ealing que siguen a la lectura de la sinopsis disipan cualquier duda: “Era una historia escocesa y moderna, justo lo que andábamos buscando”. El encargado de impulsar el proyecto será Monja Danischewsky, un hombre de la casa que lleva diez años trabajando en el departamento de publicidad y que, por lo tanto, no posee ninguna experiencia en el ámbito de la producción. De manera todavía más inesperada, la dirección del film, **WHISKY A GOGÓ**, acabará recayendo en un joven escocés recién llegado a la empresa: Alexander “Sandy” Mackendrick.

Texto (extractos):

Asier Aranzubia Cob, “Alexander Mackendrick”,
col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 86,
Cátedra, 2011.

Texto (extractos):

Antonio Castro, “Miradas sobre el mundo: veinte conversaciones con cineastas”,
col. Versión Original, nº 4,
Asociación Cinefila “Re Bross” de Cáceres, 1999.



Viernes 3 • 21 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

WHISKY A GOGÓ

(1949) • Gran Bretaña • 82 min.

Título Orig. Whisky Galore! **Director.**

Alexander Mackendrick. **Argumento.** La novela homónima (1947) de Compton Mackenzie. **Guión.** Compton Mackenzie.

Fotografía. Douglas Slocombe (B/N).

Montaje. Joseph Sterling. **Música.** Ernest Irving. **Productor.** Michael Balcon.

Producción. Ealing Studios. **Interpretes.**

Basil Radford (*capitán Paul Wagget*), Catherine Lacey (*sra. Wagget*), Bruce Seaton (*sargento Odd*), Joan Greenwood (*Peggy Macroon*), Wylie Watson (*Joseph Macroon*), Gabrielle Blunt (*Catriona Macroon*), Gordon Jackson (*George Campbell*), Jean Cadell (*sra. Campbell*), James Robertson Justice (*doctor Maclaren*), John Gregson (*Sammy MacCodrum*), Compton Mackenzie (*capitán Buncher*), Finlay Currie (*narrador*).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



Película nº 1 de la filmografía de Alexander Mackendrick (de 12 como director)

Música de sala:

Música para films británicos de los años 40 y 50

Bandas sonoras originales compuestas por **Nicholas Brodsky, Richard Addinsell, Clifton Parker, Allan Gray o Malcolm Arnold**

Las películas de Mackendrick son artefactos de sentido difíciles de interpretar. Si a sus ya de por sí enrevesados protocolos de significación sumamos (como sucede en **WHISKY A GOGÓ**) la dificultad añadida que para la correcta descodificación del texto suponen las diferentes interpretaciones que de éste se han ido proponiendo con el paso de los años, nos encontramos ante un problema (película) cuya resolución (interpretación) es bastante más complicada de lo que parece. Me explico: a diferencia de lo que sucedió en el momento de su estreno (cuando ninguna de las críticas se hizo eco de tales cuestiones), conforme han ido pasando los años (y las interpretaciones) ha



ido cobrando fuerza y peso una lectura de **WHISKY A GOGÓ** según la cual la propia película se encargaría de censurar la levantisca conducta de los habitantes de Todday. Es decir, según esta lectura (que, insisto, nadie percibió en el momento del estreno), a pesar de que el espectador desea con todas sus fuerzas que los intrépidos e ingeniosos isleños se apoderen del whisky, existen toda una serie de indicaciones, diseminadas a lo largo de la película, destinadas a que el espectador no se deje arrastrar fácilmente por el carisma de

los escoceses y acabe, después de reconsiderar su primer impulso, desaprobando la anárquica conducta de los habitantes de Todday y, en la medida de lo posible, empatizando con el *capitán Wagget*. Pues bien, me da la impresión de que esta lectura sólo es posible si se tienen en cuenta las declaraciones del cineasta (es decir, la interpretación que Mackendrick hizo, o, mejor, sugirió de su propia película) y las respuestas que otros films del mismo cineasta (especialmente **La bella Maggie**) dieron a problemas similares a los que se plantean en **WHISKY A GOGÓ**. Dicho de otra manera: sólo si hace el esfuerzo de acercar el sentido último del film a los deseos de su director o se interpreta el film al trasluz de esas otras películas del mismo cineasta en las que las intenciones del director coinciden (allí sí) con el sentido del texto; sólo ejecutando esa poco recomendable maniobra, decía, se puede argumentar que la ópera prima de Alexander Mackendrick nos habla de una comunidad “despiadada”. Veamos todo esto con más detalle.

La clave para discernir lo que la película dice exactamente de la comunidad de Todday está en el personaje del *sargento Odd*. Al igual que sucede en la novela de Compton Mackenzie, será a través de los ojos de ese militar inglés, que en los primeros compases del film se reincorpora al batallón de *Wagget* después haber participado en la campaña de África, como el espectador irá conociendo a esa comunidad primitiva a la que no parece costarle demasiado trabajo infringir la ley; será, en definitiva, a través de los ojos de un igual (un inglés fuera de su entorno habitual) como los espectadores ingleses se irán adentrando en esa isla remota¹ en la que habita el “otro”. Un “otro”, casi no hace falta decirlo, que no es otra cosa que la proyección de los deseos de esos

1. Aunque en la película no se ha conservado, el guión empezaba y terminaba con planos de un avión volando desde Londres hasta las Hébridas para subrayar esa idea de viaje a lo desconocido.

espectadores ingleses de finales de los cuarenta a los que las películas de la Ealing les ofrecen la posibilidad de infringir, aunque sea de manera vicaria, todas esas leyes imperinentes que complican el día a día de su ingrata realidad de posguerra. Curiosamente (o no tanto), el personaje que representa la ley es



también de nacionalidad inglesa. Pero si **WHISKY A GOGÓ** hubiera sido filmada en el transcurso de la contienda puede que *Wagget* apareciese como el héroe; pero en 1948, es casi seguro que el público no le veía como el principal defensor de los valores ingleses, sino como la encarnación de la burocracia mezquina: la encarnación de la cartilla de racionamiento.

Aunque en el tramo final de la película se produce (como veremos) un tímido acercamiento al personaje de *Wagget*, el relato va a estar siempre del lado de la comunidad de Today. Como sucede en otros films de Mackendrick, en **WHISKY A GOGÓ** lo primitivo se presenta como un posible antídoto contra esa represión de los instintos que está detrás de la idea de civilización (sobre todo de la británica). Mientras que *Wagget* es la encarnación de la corrección, la ausencia de sentido del humor y el respeto enfermizo por las reglas del juego, los nativos (al menos cuando beben whisky) son joviales, ingeniosos (como pone de relieve esa excelente secuencia de montaje² en la que esconden las botellas en los lugares más insospechados) y saben colaborar de manera más o menos altruista en pos del bien común. Esta idea de la comunidad como esfuerzo colectivo va a ser enfatizada por el discurso del film al contraponerla a la actitud del único habitante de la isla que se va a comportar de manera insolidaria: sabedor de que sus vecinos han escondido el whisky en una de las cuevas de la playa, el tabernero, que ve en esa inesperada remesa de whisky una amenaza para su negocio, no duda en facilitarle dicha información a *Wagget*. Así pues, la avaricia del capitalista (una de las bestias negras de la Ealing) que sólo piensa en el beneficio propio frente al esfuerzo colectivo que persigue el bienestar de la comunidad.

2. No estaba en el guión, así que debió ser añadida en un remontaje de última hora que llevó a cabo Charles Crichton.



De todos modos, y a pesar de que la película promueve abiertamente la identificación del espectador con los escoceses, no conviene olvidar que al hacerlo el discurso del film estará en más de una ocasión a punto de rebasar los límites de lo moralmente permitido. Y es que al apoyar la empresa de los isleños se están promoviendo conductas (el alcoholismo y el

pillaje sin ir más lejos) demasiado irreverentes para los estándares de rebeldía que toleraba la Ealing y, probablemente, la censura británica de la época. Por eso los responsables del film deciden incluir ese epílogo moralista (ya estaba en el guión) que nos va a servir, a la postre, para identificar de manera precisa a los auténticos delegados en la ficción del punto de vista del relato. Uno de ellos ya ha sido mencionado: el *sargento Odd*; el otro es una mujer: su novia, *Peggy*.

Segun nos informa la "voice over" al final de la película, poco tiempo después de que el incidente del cargamento de whisky se resolviera del lado de los nativos, una subida de impuestos volvió a privarles de su bien máspreciado, sumiéndolos, de nuevo, en la depresión. Tan sólo el *sargento Odd* y su novia *Peggy*, "que no eran aficionados a la bebida" —nos recuerda la "voice over"—, siguieron siendo felices. Después de unos cuantos planos de cielos encapotados y caras tristes que traducen visualmente ese estado depresivo del que habla la "voice over", un plano luminoso de la pareja de abstemios paseando por las dunas clausura el relato. Tirando del hilo de este último, y por ello mismo, significativo plano, no cuesta demasiado trabajo construir retroactivamente el (escurridizo) sentido de **WHISKY A GOGÓ**. A la luz de este último plano uno recuerda que el *sargento Odd* llegó al puerto de Todday a bordo, precisamente, de aquel barco que todos los hombres de Todday habían ido a recibir porque pensaban que podía ser la solución a sus problemas. Pero en lugar del whisky el barco les trajo a un sargento inglés. A pesar de su nacionalidad y de que es el hombre de confianza de *Wagget*, enseguida nos daremos cuenta de que las simpatías de *Odd* están de lado de los nativos. Sobre todo, claro está, porque está enamorado de una de las hijas de *Macroon*. Significativamente, durante la secuencia en la que *Odd* le pide a la hija de *Macroon* que se case con él, *Peggy* se muestra reacia porque *Odd* es inglés y no sabe una palabra de gaélico. Inesperadamente, *Odd* le declara su amor en gaélico y a ella no le queda más remedio que besarle. La secuencia, al igual que el plano final de la película, transcurre en las dunas: no por casualidad, el espa-

cio, de entre todos los del film más fácilmente asociable a la idea de una naturaleza salvaje que excita los sentidos³. A partir de aquí, *Odd* se irá sumando progresivamente a la empresa de los isleños, hasta el punto de que, en el tramo final de la película, sera él mismo quien dirija a los escoceses (poniendo todos



sus conocimientos de estrategia militar al servicio de la causa del whisky) durante la persecución final. Plenamente integrado en la comunidad, *Odd* no sólo bailará con *Peggy* en el "rèiteach" —esa fiesta a la que la comunidad escocesa se entrega con un ardor sólo comparable al de las comunidades de colonos del lejano Oeste en las películas de Ford—, sino que sera a través de sus ojos y de los de *Peggy* (en sendos planos subjetivos)⁴ como Mackendrick situará en el centro mismo de la celebración a un espectador que, a estas alturas del relato, ya se siente parte integrante de la comunidad. Cuando la llegada de la policía de aduanas haga que los isleños caigan en la cuenta de que al apoderarse del whisky han infringido gravemente la ley y que, por lo tanto, bien pueden acabar en la cárcel, serán las mujeres (entre ellas *Peggy*) las encargadas de censurar la conducta de los hombres y, de paso, de poner un poco de sensatez dentro de una situación que ha estado a punto de escapárseles de las manos.

Vistas así las cosas, queda claro que entre *Wagget* (civilización) y los hombres de *Today* (barbarie) el relato se decanta por una solución intermedia: la que representa esa pareja mestiza (un inglés y una escocesa) que, aunque se muestra contraria a ciertas actitudes de la comunidad (insisto en que son las mujeres las que ponen un poco de cordura), se siente plenamente integrada en ella (en el caso de *Peggy*) o desea con todas sus fuerzas ser aceptado como uno más (en el caso de *Odd*). Aunque los planos inmediatamente anteriores al epílogo moralista llamen la atención sobre lo que de injusto y

3. En el guión, que no en la película, mientras *Peggy* y *Odd* se besaban, a lo lejos, veíamos a otra pareja levantándose y sacudiéndose la arena de sus ropas.

4. En la secuencia de la fiesta irlandesa que transcurre en la planta baja del *Titanic*, James Cameron filma el baile de la pareja protagonista de idéntica manera.

desproporcionado tiene el humillante castigo al que es sometido *Wagget* (la comunidad e, incluso, su mujer se ríen de él a carcajadas justo antes de que sea expulsado de la isla y detenido por un delito que no ha cometido), dichos planos no son suficientes para autorizar esa lectura del film que, como digo, ha hecho fortuna durante los últimos años.

Contrariamente a lo que defiende alguna de esas interpretaciones recientes de la película, *Wagget* no es un héroe trágico. Es cierto que hay suficientes indicios (entre ellos, el epílogo moralizante, que, insisto, no es un pegote de última hora) para pensar que la película no nos presenta a la comunidad de Today como un modelo a seguir, como un espejo en el que mirarse. Sin embargo, en esa disyuntiva que obliga a elegir entre los rigores de la ley del hombre civilizado y un cierto primitivismo anterior a la ley y a la civilización y, por ello, más propenso a dejarse guiar por esos instintos que estimula el contacto con la naturaleza, la película se decanta claramente por la segunda de las opciones. En todo caso se podría llegar a decir que el modelo de comunidad que defiende **WHISKY A GOGÓ** es un modelo híbrido en el que la sensatez de las mujeres y la racionalidad de un inglés civilizado vienen a mejorar esa comunidad primitiva que, hasta entonces, sólo pensaba en satisfacer sus apetitos más inmediatos. Ni que decir tiene que el más acuciante de sus deseos, aunque no el único, es beber whisky.

Para ilustrar esa querencia por los placeres sencillos que la "voice over" adjudica a los nativos de Today, junto a las imágenes de los hombres bebiendo whisky en el bar, el prólogo nos pone al corriente (aunque de manera indirecta) de otro placer. A la costumbrista imagen de un pescador (que remienda unas redes) y su mujer (que cose en un rueca) sentados junto a su casa, le sigue la de sus nueve hijos saliendo a la carrera y de manera escalonada por la puerta de la casa mientras, en tono socarrón, la "voice over" insiste en esa especial predilección de los isleños por los placeres sencillos. Conviene señalar que este breve pasaje cómico encuentra acomodo dentro de un prólogo con un inequívoco alcance paródico del que Mackendrick se sirve para dejar clara desde el principio la manera en la que quiere relacionarse con ese realismo que, en cierta

medida, forma parte de las señas de identidad de la Ealing. No por casualidad, la película a la que remiten esas bucólicas imágenes de pescadores del prólogo no es otra que **Hombres de Arán** (*Man of Aran*, Robert Flaherty, 1934), uno de los films emblemáticos del documentalismo inglés y, curiosamente, una producción de Balcon anterior a su etapa Ealing a la que el propio productor se refirió, en



más de una ocasión, como su film predilecto. El solo gesto de empezar su película (y su filmografía) parodiando el clásico de Flaherty (o la película preferida de Balcon) dice ya bastante de la manera en que Mackendrick entiende las relaciones entre el cine y la realidad. Para el director de **El quinteto de la muerte**, los planos de olas rompiendo violentamente contra las rocas y los de los pescadores lanzando su redes al mar tienen exactamente el mismo valor que el de *Sidney Stratton* —**El hombre vestido de blanco**— descendiendo por una pared con la ayuda de un hilo indestructible o el de *señora Wilberforce* —**El quinteto de la muerte**— golpeando las tuberías de su casa con un martillo. Es decir, su valor reside única y exclusivamente en su capacidad virtual para generar un efecto determinado en el espectador. Y en el caso concreto de los ejemplos citados, ese efecto no es otro que la risa.

En **WHISKY A GOGÓ**, la risa se genera a través de los diálogos (los disparatados argumentos que la *señora Campbell* esgrime para justificar ante *Wagget* el arresto domiciliario de su hijo), pero también a través de sencillas ideas visuales (las pisadas en forma de “s” sobre la arena de la playa que terminan en el cuerpo tumbado de un borracho abrazado a una botella) o, como en el caso de la broma a propósito de los placeres de los nativos que acabo de describir, a partir de una sabia combinación de ambos. De todos modos, tal vez, la principal virtud de la primera comedia *Ealing* de Mackendrick reside en su capacidad para transmitir esa sensación de felicidad compartida que se apodera de los habitantes de *Todday* cuando la poción mágica comienza —como en los cómics de *Asterix* y *Obelix*— a correr por sus venas. No es extraño, pues, que la secuencia de la celebración del compromiso sea una de las más logradas de la película. Sin embargo, casi como si estuviera circunscrita a los límites de la “*rèiteach*”, la felicidad, al igual que los efectos de la poción, no tardará mucho en desaparecer. A diferencia de lo que sucede con las aventuras de *Asterix* y *Obelix* (todas ellas terminan con un glorioso banquete bajo los árboles), en las comedias de Mackendrick los finales son invariablemente agri dulces. En **WHISKY A GOGÓ**, sin ir más lejos, Mackendrick filma la borrachera, pero no se olvida de filmar también la resaca.

Según han relatado los propios implicados, la incompatibilidad de caracteres entre el director y el productor añadieron mucha leña al fuego durante el rodaje: un rodaje que, de entrada, ya presentaba suficientes dificultades. Al parecer, la campechanía y la tendencia al desorden de *Danischewsky* no casaban bien con el enfermizo perfeccionismo de Mackendrick⁵, y esto propiciará varios desencuentros: el primero de los cuales se

5. Michael Relph, productor en la *Ealing*: “*Sandy* buscaba soluciones de una manera muy técnica, e intentaba imponer su criterio sobre cómo se tenían que hacer las cosas a los propios técnicos. Esto suponía una cierta pérdida de tiempo aunque, a la postre, siempre salía algo bueno. Quería hacer el trabajo de todos, y estaba además muy interesado en todas las tareas. Creo que los técnicos pensaban que estaba un poco tocado, pero no les molestaba demasiado. Normalmente, al final, acababa haciendo lo que habían propuesto los técnicos en un primer momento”.



producirá, durante la reescritura del guión, momento en que el productor de origen ruso descubre, con horror, que Mackendrick, desaprobaba enérgicamente que los isleños se llevaran el whisky.

Una de las dificultades que presentó el rodaje en la isla de Barra fue

de índole meteorológica. Sabedores de que el verano en el norte de Escocia es muy inestable, los responsables del proyecto deciden trasladar a la isla unos decorados desmontables para no tener que interrumpir el rodaje durante los días en los que se presenten condiciones meteorológicas adversas. Al filmar las escenas de interiores en decorados, se pierde, en cierta medida, ese plus de verismo que el rodaje en escenarios naturales —es decir, en las casas reales de los lugareños— podría haber insuflado al film. Conviene señalar, no obstante, que el diseño general del proyecto (su recién constatada cualidad no-realista y, por lo tanto, estilizada) no desentona en absoluto con la estrategia global de sentido de un film que hace de la parodia (y no del realismo como afirmaban los críticos de la época) su más llamativa seña de identidad.

Pero volviendo a las incidencias del rodaje, cuando empiezan a aparecer los problemas realmente serios es cuando el equipo regresa a Londres. De entrada, el equipo vuelve a Ealing cinco semanas más tarde de lo previsto y habiendo sobrepasado, con creces, el presupuesto estimado. Regresa también sin haber filmado algunos planos de exteriores que son necesarios para la continuidad y que, por lo tanto, habrán de rodarse en las inmediaciones de Londres. Pero el contratiempo más grave afecta al montaje: por lo visto, un montador inexperto ha confeccionado un primer montaje que desagrade profundamente a Balcon. Durante varias semanas, Charles Crichton (alguien que antes de dar el salto a la dirección se había formado en las salas de montaje) es el encargado de remontar completamente la película, añadiendo, de paso, planos de recurso filmados por Douglas Slocombe y secuencias nuevas filmadas por Mackendrick: entre ellas, la persecución final, que tendrá que ser rodada en las playas de Bornemouth, al sur de Inglaterra.

No es extraño que Michael Balcon, a tenor de lo sucedido durante el rodaje y la posproducción, decidiera que al joven debutante Mackendrick todavía le faltaban bastantes cosas por aprender y le enviara de vuelta al departamento de guiones.

Tres comedias, que van a suponer



un antes y un después en la historia de la Ealing, coinciden en la cartelera de Londres en el año 1949: **Ocho sentencias de muerte** (*Kind hearts and coronets*, Robert Hamer, 1949), **Pasaporte para Pimlico** (*Passport to Pimlico*, Henry Cornelius, 1949) y **WHISKY A GOGÓ**. En concreto, la ópera prima de Alexander Mackendrick se estrena en junio de 1949 y, tras aguantar tan sólo dos semanas en un par de salas de medio aforo, inicia su consabido peregrinar por cines de provincias. Aunque las críticas van a ser favorables desde un primer momento, no parece que la respuesta del público inglés (aunque sí la del escocés) sea demasiado entusiasta. Sin embargo, y contra todo pronóstico, no va a suceder lo mismo al otro lado del Atlántico. Una cadena de cines de arte y ensayo que acaba de inaugurarse en Nueva York se revela como la plataforma de difusión ideal para una pequeña película europea que contiene las dosis de humor y pintoresquismo necesarias para agradar a los paladares del público más selecto de la gran manzana. Algo similar va a suceder en París, donde el extraordinario éxito de la película disparará las ventas de whisky escocés y hará que muchos bares adopten la traducción francesa del título de la película (*Whisky a gogó*) como nueva denominación para sus negocios. Con el paso de los años, los reestrenos y las reposiciones, **WHISKY A GOGÓ** acabará convirtiéndose en el film más emblemático de entre todos los rodados en Escocia hasta 1996: año en el que el estreno de **Trainspotting** (Danny Boyle) —curiosamente, otra comedia que habla de la forma en que los escoceses se relacionan con las sustancias prohibidas— desbancaría al clásico de Mackendrick.

Texto (extractos):

Asier Aranzubia Cob, "Alexander Mackendrick", col. Signo e Imagen/Cineastas, n° 86, Cátedra, 2011.



Martes 7 • 21 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO

(1951) • Gran Bretaña • 85 min.

Título Orig. The man in the white suit. **Direc-**

tor. Alexander Mackendrick. **Argumento.** La pieza teatral "The flower within the bud" de Roger MacDougall. **Guión.** Roger MacDougall, John Dighton y Alexander Mackendrick.

Fotografía. Douglas Slocombe (B/N). **Mont-**

taje. Bernard Gribble. **Música.** Benjamin Frankel. **Productor.** Michael Balcon. **Produc-**

ción. Ealing Studios. **Intérpretes.** Alec Guinness

(*Sidney Stratton*), Joan Greenwood (*Daphne*

Birnley), Cecil Parker (*Alan Birnley*), Michael Gough (*Michael Corland*), Ernest Thesiger

(*sir John Kierlaw*), Vida Hope (*Bertha*), Howard Marion Crawford (*Cranford*), Edie Martin

(*sra. Watson*), Henry Mollinson (*Hoskins*), Patric Doonan (*Frank*). **Versión original en inglés**

con subtítulos en español.



Película nº 2 de la filmografía de Alexander Mackendrick (de 12 como director)

1 candidatura a los Oscars: Guión Original.

Música de sala:

Música para films británicos de los años 40 y 50

Bandas sonoras originales compuestas por **Nicholas Brodsky, Richard Addinsell, Clifton Parker, Allan Gray o Malcolm Arnold**

Antonio Castro. En **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO**, asistimos al enfrentamiento de un individuo contra la sociedad. Ahora bien, esa aparente lucha entre el individuo y la sociedad es, prácticamente irrelevante, puesto que el personaje central es un producto de esa misma sociedad. Esta parábola moral pesimista es perfectamente comprensible y defendible hoy día.

Alexander McKendrick. *Aguarda un minuto.* **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** es una película de dibujos animados politizados. Y el personaje central está tan caricaturizado



como todos los demás. Y éste es un punto muy importante que casi todo el mundo, hoy día, entiende equivocadamente. Es un personaje tan odioso como el dueño de la fábrica. No es en absoluto un héroe, y todo el público contemporáneo le toma como tal, porque le considera un individualista en lucha contra la sociedad, cuando lo que en realidad es, es un producto de su clase y de su estatus social, y, por tanto, tan corrupto como cualquier otra persona en sus circunstancias. Sin embargo, el público de hoy no ve el film así, y equivocadamente le toma por un héroe.

A.C. Eso puede deberse a que, en el enfrentamiento entre la maldad de la sociedad y la maldad del individuo, ahora, en una sociedad en la que el individualismo resulta cada vez más difícil, la gente tiende a tomar partido por

el individuo contra la sociedad, pero eso no quiere decir que **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** no sea una película perfectamente válida y vigente.

(...)

A.M. Soy un enemigo acérrimo del sentimentalismo. Cuando antes me preguntabas las razones de por qué adoptaba al principio el revestimiento de un cine de humor, quizá debía haberte dicho que porque estaba convencido de que un film como **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** hecho "en serio" jamás hubiera sido posible. La apariencia de comedia es extraordinariamente útil para poder contar una serie de cosas que de otra manera nunca hubieras podido decir. Personalmente, me siento muy atraído por la comedia, o mejor, por un determinado tipo de comedia... Te deja hacer cosas que son demasiado peligrosas o que una cierta audiencia no puede aceptar. El único que ha hablado con sensatez sobre este tema ha sido Max Eastman, un personaje casi episódico que sale en la película de Warren Beatty **ROJOS** (Reds, 1981). Se trataba de un trotskysta, y director de un periódico que se llamaba "Las nuevas masas", que dijo que la única forma de poder tratar temas que de otra forma resultarían terribles —puedes utilizar cualquier otra palabra como inaceptables o la que sea— es precisamente por medio de un tratamiento de comedia, de otra manera, el público no lo aceptaría nunca. (...) Me gustaría hacer otra comedia histórica como **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO**, que es mi película favorita. Un hombre vive dentro de un grupo social. Ese grupo parece normal y él anormal. Poco a poco te das cuenta de que es él el que tiene verdadero sentido común. En un mundo psíquicamente anormal, los neuróticos a veces parecen normales."



EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO fue la segunda película que Mackendrick dirigió en Gran Bretaña, en el seno de la Ealing, tras su debut con **Whisky a gogó**. Su tema, en apariencia, es el que la mayor parte de la crítica asigna al grueso de su filmografía: las ambigüedades de la inocencia, una obsesión por lo demás muy americana. **Mandy**, melodrama sensible sobre las vicisitudes de una niña sordomuda, supone el antecedente directo de **Viento en las velas**, basada en la novela de Richard Hugues, cuyos niños protagonistas se revelan mucho más crueles que sus secuestradores. En **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO**, *Sidney Stratton* (Alec Guinness) interpreta a un científico idealista enfrentado a las grandes corporaciones textiles que le impiden llevar a cabo su sueño: la creación de una fibra que nunca se ensucie ni se desgarré. He ahí, pues, el inocente enfrentado a la corrupción de su entorno. Sin embargo, *Stratton* tiene también algo de los niños de **Viento en las velas**. Su candidez sólo resulta equiparable a su egoísmo, al encono desmesurado con que persigue su meta, sin importarle los perjuicios que ello pueda ocasionar a su contexto humano e incluso económico. El idealismo, llevado a su extremo, es también una forma de perversión.

La primera secuencia de **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** propone un microcosmos humano e ideológico no sólo de lo que será el resto de la película, sino también de gran parte de la obra de Mackendrick. Un joven empresario intenta convencer a

otro mayor, con cuya hija está comprometido, para que realice una gran inversión en su fábrica. Y, para ello, le enseña sus instalaciones, sus empleados, el modo en que se reparten órdenes e instrucciones, un orden jerárquico implacable. Hay un hombre, no obstante, que permanece apartado de todos: aparentemente el último eslabón de la cadena, en realidad se trata de la pieza clave, aquel cuyos experimentos en secreto podrían revolucionar la industria textil. *Sidney Stratton* es peligroso porque, con su sola presencia, cuestiona la escala social imperante. El ser aparentemente más inofensivo puede poseer la clave del credo capitalista: la acumulación de beneficios. Y con ello deja al desnudo la arbitrariedad que preside las relaciones de poder, reducidas así a una mera mascarada.

Pero eso no es todo, porque la película de Mackendrick va más allá del ámbito de la empresa para alcanzar todos los estratos de la organización social. Ante la inquietud provocada por la amenaza que supone *Stratton*, los empresarios forman una especie de gabinete de crisis que más bien parece un consejo de mafiosos presidido por un vejstorio paralítico. Del mismo modo, los obreros se oponen a los planes de *Stratton*, pues un tejido de esas características supondría despidos masivos. Los tentáculos del poder económico, pues, toman sus modelos de ciertas formas de delincuencia organizada y se perpetúan a través de clanes unidos por los intereses comunes y las necesidades familiares, como demuestran los planes de boda entre el joven empresario y la hija del gran magnate. Ni siquiera la clase proletaria puede permanecer al margen de esa maquinaria. E incluso en los entresijos del sagrado vínculo de la familia todo está permitido: ante la dificultad de acceder al díscolo *Stratton*, el consejo decide enviar a la muchacha para que lo convenza, es decir, lo seduzca. La familia y la empresa, bases del orden social y religioso, pueden permitirse la licencia de vulnerar sus propias leyes morales siempre que el objetivo sea su supervivencia. Incluso la prostitución encubierta forma parte de ese mecanismo. Y, en cuestiones de negocios, el amor filial pasa a un segundo término en beneficio de la plusvalía. En ese contexto, el individualismo, motor del capitalismo puritano, no resulta menos inquietante, hasta el punto de que puede verse en *Stratton*, de triunfar sus planes, el reflejo en embrión de los empresarios que ahora lo persiguen. “*El hombre vestido de blanco*” no es un ángel inocente, como pudiera parecer, sino un advenedizo que las circunstancias convierten en chivo expiatorio.

Hay quien ha comparado este cuento subversivo con las películas de Pier Paolo Pasolini y Luis Buñuel. El símil no resulta desafortunado, pues no faltan en él ni la observación impasible de los ritos sociales de la burguesía ni su exploración desapaionada a través de un estilo neutro y analítico. No esperen encontrar aquí digresiones románticas como las que aparecen en las películas de Frank Capra, con las cuales el trabajo de Mackendrick podría ostentar puntos de contacto, ni mucho menos pactos de identificación con el espectador, sobre todo desde el momento en que el narrador es el empresario, el poder: curiosa nota sarcástica.

EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO es un relato apretado y conciso que dibuja un universo de indecible crueldad, en el que ni siquiera los sentimientos tienen cabida.

Texto (extractos):

Carlos Losilla, "El hombre vestido de blanco", en sección "En busca del cine perdido", rev. Dirigido, abril 2005.

EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO se trata de un film que admite muchas y muy variadas lecturas, pero aquí nos limitaremos a apuntar un par. En la primera, desde un punto de vista estrictamente temático (o si se prefiere, de guión; vamos, lo que hoy en día hace casi todo el mundo), el film, que adapta una obra de teatro (la cual, a falta de conocerla, atesoraría buena parte de las ideas expuestas a continuación), se presenta como una excepcional digresión sobre determinados mecanismos de la sociedad contemporánea que en el momento de la realización de la película eran más propios de la sociedad occidental y que ahora se han propagado por el pavoroso mundo económicamente globalizado que habitamos actualmente, lo cual le confiere un carácter profético comparable al de otras grandes obras de anticipación firmadas por Aldous Huxley o George Orwell. De este modo, llegamos a la otra manera de ver el film: desde un punto de vista de estricto lenguaje cinematográfico, y con independencia de su adscripción genérica en el terreno de la comedia, **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** se ve, o puede verse, como un genuino relato fantástico que de entrada se erige en el contrapunto malicioso de **Metrópolis** (*Metropolis*, 1927): si en la conclusión de la fantasía futurista de Fritz Lang, como muchas veces se ha comentado, el Capital y el Proletariado acababan dándose la mano y uniendo sus esfuerzos de cara al Progreso de la humanidad (una idea ingenua, cierto, pero que también era fruto de su época), en el terrible clímax de la película de Mackendrick, el Capital (los fabricantes de hilo) y el Proletariado (los obreros de las fábricas) se ponen de acuerdo para destruir al Progreso (*Stratton*), a fin de mantener el status quo. Mackendrick viene a decirnos que lo más aterrador de



ese “estado de las cosas” reside en la implícita aceptación de las reglas del juego por parte de quienes lo integran, los poderosos que quieren mantener su posición de privilegio y los obreros que acaban asegurando la continuidad del mismo sistema que les oprime (i). No es de extrañar, en este sentido, que Mackendrick dibuje las apariciones del personaje de *Stratton* y la influencia que desata a su alrededor de manera perturbadora: sus miradas y silencios, mientras intenta trabajar en su proyecto secreto pasando desapercibido en los laboratorios; su osadía a la hora de creer ciegamente en las bondades de su invento, o en el colmo de la arrogancia, atreverse a aspirar al amor de *Daphne* (Joan Greenwood), la hija de su jefe; osadía que tiene ese soberbio contrapunto, cerca del final, de la anciana que le reprocha que, por culpa de su invento, ella ya no podrá ganarse la vida lavando ropa en un mundo donde una pobre mujer tiene que lavar ropa para sobrevivir; los extraños sonidos que hacen las retortas y alambiques donde se cuece su invento; el efecto fantasmagórico del traje de *Stratton*, cuya blancura iridiscente es un desafío al mundo: una luz en la oscuridad que nos rodea.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “El cine de los estudios Ealing”, en sección “Flashback”, rev. Dirigido, noviembre 2007.

*“Antes de trabajar en **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** pasé mucho tiempo buscando una historia sobre un tema que me inquietaba bastante: la responsabilidad política y social de los científicos que desarrollaron la fisión nuclear sin considerar los usos que se podrían dar a su invento. Quizá porque todos mis esfuerzos estaban demasiado concentrados en una misma idea, y porque, comprensiblemente, mis productores pensaron que el tema era demasiado inquietante para ser aceptado como un entretenimiento popular y taquillero, no conseguí nada. Después leí una obra teatral sin estrenar de mi primo Roger”.*

La obra no estrenada de la que habla Mackendrick lleva la firma de su primo Roger MacDougall, se titula “The Flower within the Bud” y gira en torno a la progresiva toma de conciencia de la hija de un empresario textil cuyo novio, como ella misma irá descubriendo, es un joven demasiado arrogante y ambicioso. Mackendrick se las arregló para que Balcon se hiciera con los derechos de la comedia y enseguida comienza a escribir el guión en compañía de su primo y de un guionista de la casa llamado John Dighton. En la versión definitiva, de la obra original apenas se conservan doce líneas y, con ligeras variaciones, el motivo del líquido milagroso, que ahora se ha transformado en un tejido irrompible y refractario a la suciedad. Pero, sin duda, la modificación más relevante afecta al personaje del científico que, de ser un mero personaje secundario, pasará a convertirse en el protagonista absoluto del film.

“De hecho, de la obra original mantuve poco, apenas la historia de un tejido que, por un lado, resulta de gran ayuda para los consumidores pero que, por otro, se convierte en una gran amenaza para ciertos sectores de la industria textil. Centrándome en esta situación me di cuenta de que podía explorar, por analogía, aquella temática que habría sido demasiado polémica y tendenciosa si la hubiera tratado de manera directa”.



El peculiar ambiente de compañerismo y camaradería que se respira en Ealing va ser el origen de toda una serie de pequeñas bromas o chanzas en todas las películas de la compañía. Pero de entre todas estas bromas de consumo interno la más elaborada es la que el propio Mackendrick organiza en **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** a partir de las similitudes entre la Ealing y la empresa textil en la que trabaja (en un ambiente “*confortable y bien intencionado, de espaldas a cualquier consideración seria de un conflicto*”). Al parecer, varios de los personajes que aparecen en la película guardan sospechosos paralelismos con empleados de la productora, siendo el personaje del empresario bonachón interpretado por Cecil Parker el más evidente trasunto ficcional de su equivalente en Ealing. El propio Cecil Parker llegaría a reconocer que Mackendrick le pidió que se inspirara en Michael Balcon para componer su personaje.

Tanto a la hora de generar los sonidos que amueblan las apariciones del aparato con el que trabaja el científico protagonista como a la de diseñar el complejo entramado de probetas, cables y tubos que forma al propio ingenio mecánico, el joven cineasta escocés exhibe ante sus atónitos colaboradores, una minuciosidad que raya en el delirio, pero que, a la postre, servirá para alumbrar el objeto más fascinante que puede verse (y, sobre lodo, escucharse)¹ en una película Ealing. El ayudante de dirección, David Peers, recuerda que para intentar superar, desde el punto de vista del diseño y la verosimilitud, a todos esos cachivaches científicos que habían comparecido, desde los tiempos

1. Llegó incluso a comercializarse un disco con los sonidos que emitía el aparato, bajo el título “The White Suit Samba”.



de **Metrópolis**, en las películas de ciencia ficción, Mackendrick se tomó incluso la molestia de consultar a varios expertos para que le asesoran sobre la correcta disposición de tubos y probetas: “Era muy típico de Sandy —concluye Peers— que, si los expertos no estaban de acuerdo con lo que él quería, ignorar sus consejos”. Douglas Slocombe

ha contado que trabajando con Mackendrick se dio cuenta de que era mucho más fácil descubrir cuáles eran las intenciones del cineasta atendiendo a los dibujos que a la descripción que el propio director hacía de los futuros encuadres valiéndose de las palabras.

“El tema de una historia por lo general no se revela hasta el clímax final, momento en el que la escena obligatoria de la confrontación nos sirve en términos dramáticos la clave para entender el relato”. En **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO**, la escena obligatoria de la que habla Mackendrick es aquella en la que *Sidney* se encuentra con la *sra. Watson*. Una furibunda muchedumbre nacida de la coyuntural alianza del Capital y el Trabajo persigue a *Sidney* por las callejuelas de una ciudad nocturna. De repente, emerge de una esquina la diminuta figura de una mujer que porta entre sus brazos la ropa de una colada. *Sidney*, que ha reconocido inmediatamente a su casera (la *sra. Watson* se gana la vida trabajando de lavandera), le pide que le preste una prenda para cubrirse con ella y conseguir así que el blanco luminoso² de su traje indestructible deje de convertirle en una presa demasiado fácil para sus perseguidores. Sorprendentemente, la *sra. Watson*, que hasta entonces sé ha comportado como una amiga con *Sidney*, se niega en redondo a prestarle ayuda porque, según dice, por culpa de ese tejido que no se ensucia nunca acaba de quedarse sin trabajo. Un dilatado primer plano del protagonista nos advierte del devastador efecto que las palabras de la *sra. Watson* acaban de provocar: por vez primera *Sidney* es consciente

2. El traje que utiliza Alec Guinness durante la persecución nocturna fue elaborado a partir de una forma especial de rayón de acetato tratado con un tinte luminoso. Para la secuencia final en la que la prenda se deshace en las manos de la muchedumbre se fabricaron nueve trajes de papel tissue.

de que su invento puede tener consecuencias inesperadas. Ha hecho falta que sea alguien de confianza (o, al menos, alguien que no intenta engañarle, encerrarle o, directamente, matarle) quien se lo recrimine para que *Sidney* comprenda que su descubrimiento puede afectar negativamente a la vida de las personas. Incapaz de seguir huyendo después de tamaña revelación, *Sidney* se deja atrapar por la muchedumbre y se prepara para el escarnio.

Como recordarán, el deseo de hablar de las implicaciones sociales y políticas del creciente desarrollo de la investigación nuclear había sido el motor que había puesto en marcha el segundo proyecto de Mackendrick para la Ealing. Pues bien, como acabamos de ver, al hacer coincidir el clímax del relato (o, mejor, lo que sucede justo antes del clímax) con el momento en el que *Sidney* descubre que su vanidad y su egoísmo le han impedido comprender el alcance real de su invento, el relato nos pone en bandeja su preocupación más íntima (Mackendrick: *“Lo que ocurre justo antes del FINAL de una historia define el TEMA CENTRAL, la COLUMNA VERTEBRAL de la trama, el PUNTO DE VISTA y el mejor PUNTO DE ATAQUE”*). Convenientemente disfrazada con los ropajes de la comedia, Mackendrick nos propone, a través de la peripecia de su protagonista,



una reflexión sobre los peligros inherentes a una ciencia que no parece estar dispuesta a someter sus procedimientos y resultados a ningún tipo de control o evaluación ética. Lo curioso del caso es que esa visión crítica de la ciencia (o, al menos, de algunos de sus procedimientos) se vehicula a través del personaje con el que, paradójicamente, se identifica el espectador. Pero como sucede en otras películas de Mackendrick, dicha identificación nunca será completa, ya que el propio relato se encargará de llamar la atención sobre el hecho de que *Sidney* no es exactamente ese caballero enfundado en una brillante armadura del que se nos habla en la segunda parte de la película. Y es que *Sidney*, al igual que el relato que lo acoge, es un personaje ambivalente.

Aunque comparte con nuestro Quijote más de un atributo (el escudo y la espada, por supuesto, pero también su enfermiza perseverancia, su desinterés por las mujeres y, si me apuran, hasta su locura), hay pruebas suficientes para concluir que, lejos de ser un personaje altruista que persigue el bien de la comunidad, *Sidney* es, en realidad, un tipo obsesionado con sus descubrimientos y, por ello, completamente incapaz de ver o preocuparse por otra cosa que no sean sus probetas y sus tubos de ensayo. La película hace explícita la idea de que *Sidney* es un personaje ciego (a los intereses y deseos de los demás) por medio de frases de diálogo (en una de las primeras secuencias, *Bertha* le recomienda que, para evitar accidentes, trate de “mirar por encima”) o a través de la imagen recurrente del científico dando la espalda (y, por lo tanto, negándose la posibilidad de ver) a otros personajes: en especial, a las mujeres. En la secuencia en la que *Bertha* visita a *Sidney* en su apartamento, las miradas y los gestos de ella —que *Sidney* no ve porque le da la espalda y prefiere concentrar toda su atención en esa pequeña réplica de su experimento que se ha construido en su habitación— son suficientes para advertir que está enamorada de él. En la secuencia que clausura la primera parte de la película —ésta, como **El quinteto de la muerte**, es una película partida en dos mitades: una primera dedicada a los esfuerzos de *Sidney* para dar con la fórmula del tejido irrompible y una segunda centrada en las consecuencias del descubrimiento—, mientras *Daphne* le habla del maravilloso carácter democratizador de su invento (“millones de personas dejarán de ser esclavos de la sociedad”), vemos a *Sidney* de espaldas, mirando (pero sin ver) a través de la ventana de la habitación de la hija del empresario. En una de las contadísimas ocasiones en que la película se desmarca del guión, un fundido en negro interrumpe el movimiento de la cabeza de *Daphne* que iba a terminar (según el guión) en un plano de la hija del empresario mirando a su ensimismado y ausente acompañante y tratando de averiguar en qué estaría pensando. A la pregunta de ella (“¿Qué ocurre?”), él, regresando desde algún recóndito lugar de su mente, respondía: “¿Qué? Perdona, estaba pensando en el factor de estabilidad...” Al parecer, Mackendrick debió de pensar que de haber terminado la secuencia tal y como estaba previsto en el guión, la obsesión de *Sidney* por su trabajo (curiosamente, será el factor de estabilidad el que provoque la desintegración del traje al final de la película) y su

absoluto desinterés por el alcance social del mismo habrían sido demasiado evidentes.

Retornando la idea de la ambivalencia, casi se podría decir que en **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** hay dos *Sidneys* diferentes: uno para cada mitad del film. En la primera, *Sidney* es un joven investigador lo suficientemente inteligente y audaz como para saber aprove-



char los puntos débiles del sistema de producción capitalista en beneficio propio. La de *Corland* es la sexta empresa textil en la que *Sidney* entra a trabajar como mozo de almacén y termina, sin que nadie se percate de ello, realizando sus propias investigaciones a cargo del presupuesto de la fábrica. Como la excelente secuencia de la presentación del experimento (esa maraña de tubos y probetas que Mackendrick, como vimos, diseñó con primor) va a poner de manifiesto, el complejo entramado burocrático y, sobre todo, la muy estratificada cadena de mando de la empresa capitalista permiten que un elemento extraño al sistema pueda colarse con cierta facilidad en su interior y aprovecharse de sus infraestructuras para desarrollar ideas que amenazan su propia supervivencia. Por medio de una rica sucesión de travellings y panorámicas que van acercando hacia el experimento a los distintos empleados de la empresa (primero los jefes, luego los puestos intermedios, finalmente los operarios del laboratorio), la puesta en escena insiste en esa idea de la compartimentación extrema del organigrama de la fábrica como responsable última de que ninguno de los ocho rostros congregados a su alrededor sepa nada a ciencia cierta de ese palpitante y burbujeante mecanismo que tienen justo delante de sus narices. Durante la segunda parte del film (esto es, cuando el traje blanco sustituya al experimento como objeto emblemático del relato)³, *Sidney* dejará de ser el científico audaz e inteligente que vimos durante la primera mitad y se transformará en un joven vanidoso e ingenuo que no es capaz de interpretar correcta-

3. Y transforme lo que hasta entonces era una especie de remedo de esos biopics de la Warner en los que un científico, después de muchos esfuerzos y privaciones, hace un gran descubrimiento, en una comedia fantástica cuyo motivo central es ese misterioso traje blanco que parece tener vida propia ("Es como si el traje te vistiera a ti", comentará *Daphne*) y una extraña capacidad para modificar la personalidad de quien lo viste.

mente las aviesas intenciones de sus enemigos. Pero independiente de la evolución del personaje (eso que podríamos llamar su progresivo oscurecimiento) en *Sidney*, como oportunamente ha recordado el propio Mackendrick, hay una constante que lo define, a saber, su egoísmo: “La mayoría de la gente cree que [Sidney] es un joven completamente idealista y simpático. No lo es en absoluto. Si le observas bien, verás que es tan egoísta y egocéntrico como los demás. Lo que pasa es que los empresarios le intentan sobornar con las cosas equivocadas. Se le podría comprar fácilmente —como se sugiere en una de las primeras escenas— concediéndole una buena beca de investigación; de esta forma, se olvidaría gustosamente de las implicaciones”.

A pesar de que la historia está narrada desde el punto de vista de uno de ellos, la imagen que del mundo empresarial ofrece la película es de una crudeza inusual. Hasta el punto de que cuesta hacerse a la idea de que en una película Ealing se hable del capitalismo en parecidos terminos a los de un film de Godard: esto es, asociando, sin ambages, capitalismo y prostitución. En una de las secuencias más espeluznantes del film, los representantes del Capital (con el abiertamente fascista *Sir John Kierlaw* a la cabeza) le proponen a *Daphne* que utilice sus encantos para persuadir a un *Sidney* que, hasta el momento, se ha mostrado reacio a cederles su invento a cambio de dinero. “No tengo experiencia en esto pero creo que está muy bien pagado”, responde la hija del empresario demostrando haber entendido perfectamente el alcance de la propuesta. Sintomáticamente, durante el tiempo que dura esta conversación entre *Daphne* y los empresarios vemos la espalda de *Birnley*, al fondo del plano, atendiendo a una llamada telefónica. A pesar de que en la pieza teatral de MacDougall, el padre de *Daphne* no ponía ninguna objeción al hecho de que su hija se sumara de tan execrable manera a la causa del Capital, Mackendrick consideró oportuno que en su película *Birnley* no debía estar al tanto del ofrecimiento que *Kierlaw* y los otros habían hecho a su hija. De haber respetado la letra del original, la sátira de Mackendrick habría rebasado, con mucho, los límites a los que la Ealing circunscribía el alcance de su crítica social. Máxime si tenemos en cuenta que el personaje de *Birnley* estaba inspirado, como recordarán, en el propio Balcon.

En parecida dirección apunta la decisión de última hora de convertir a *Birnley* en el narrador de la historia (suya es la “voice over” que abre y cierra el relato) en detrimento de su hija *Daphne*, tal y como estaba previsto en el guión. Y es que al narrar la crisis de la industria textil desde el punto de vista de la díscola⁴ hija del empresario, la crítica al inmovilismo del mundo empresarial se hacía demasiado evidente. De alguna manera, al convertir a ese empresario de la industria textil que se llena la boca hablando del beneficio de la comunidad en el narrador de la historia, la película no hace otra cosa

4. Al igual que algunas de las heroínas de la “screwball comedy”, *Daphne* es una mujer inteligente, desinhibida y con mucha iniciativa: es decir, una seria amenaza para todos esos hombres que la rodean.



que adoptar el punto de vista de la empresa, es decir, el punto de vista de la Ealing. Pero tengo la impresión de que Mackendrick toma esta decisión no tanto para tratar de combatir las previsibles objeciones de Balcon al carácter abiertamente satírico de su película, sino para complejizar su relato. Mackendrick prefiere que sea *Birnley* el narrador porque, de haberlo sido su joven hija, el relato habría basculado excesivamente hacia el lado de la crítica al inmovilismo de la industria textil, hacia el lado de la denuncia de esas inercias del pasado que impiden cualquier tipo de renovación, hacia el lado de la defensa de esa nuevas generaciones que apuestan decididamente por el progreso. De haber sido *Daphne* la encargada de introducirnos en la historia, el relato habría terminado decantándose por una opción determinada y habría dejado, por lo tanto, de ser ambivalente.

La última de las fuerzas en liza en esta encarnizada contienda a múltiples bandas es el proletariado. Aunque la imagen que de los trabajadores emana de la película no es tan abiertamente crítica como la del Capital (sobre todo porque el personaje de *Bertha* desprende cierta humanidad), en ningún caso podría hablarse de una visión no problematizada. En primer lugar, porque a la hora de defender sus intereses los trabajadores no dudarán en hacer uso de la violencia: siguiendo el ejemplo de los empresarios, ellos también encerrarán a *Sidney*. En segundo lugar, porque los argumentos



que emplean para oponerse al descubrimiento de *Sidney* suenan a consigna proletaria mecánicamente repetida, a latiguillo de manual. Y en tercer y último lugar, porque su conato de apretón de manos con el capital recuerda demasiado a la célebre y siniestra alianza que clausuraba **Metrópolis**.

Desde el punto de vista de las formas, la distancia que separa **Whisky a gogó** de **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** es notable. Por algo el propio cineasta llegó a decir que en los dos años que separan una de otra había aprendido su oficio. Viendo su segunda película uno tiene, por momentos, la impresión de estar ante uno de esos mecanismos perfectos de relojería dramática que son las comedias del Lubitsch de los años 30. La fluidez y precisión con la que avanza el relato, la gestión del fuera del campo (véase el inteligente uso que de este recurso se hace en el fragmento que se ocupa de las sucesivas explosiones⁵ provocadas por el experimento), y, sobre todo, la impresión de estar contemplando un relato al que no le sobra ni uno solo de

5. Toda la parafernalia militar que rodea a las explosiones del experimento sirve para emparentarlas, a un nivel superficial, con los bombardeos de la aviación alemana durante la guerra y, a un nivel más profundo, con esa amenaza nuclear que, como hemos visto, está en el origen del proyecto. Ecos de dicho peligro nuclear pueden encontrarse también en la reiterada inclusión en los diálogos de términos científicos que pertenecen al mismo campo semántico: torio radioactivo, atomizador para el asma, hidrógeno pesado, reacción en cadena, etc.

los planos que lo componen remiten, como digo, a la manera de hacer del cineasta berlinés. En lo que atañe a la articulación de la banda de sonido, **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** bien podría ser emparentada con la obra de Jacques Tati o con el Chaplin sonoro. Y no sólo por la importancia que el relato confiere a dicho elemento, sino, sobre todo, por la manera en que lo rentabiliza con fines cómicos y dramáticos. Por ejemplo, será gracias al peculiar sonido que emite el experimento (y no gracias a la apariencia física de éste) como *Daphne* descubrirá que *Sidney* se está aprovechando del laboratorio de la empresa de su padre de la misma manera que, en los primeros compases del film, hiciera con el de la fábrica de su novio. Será también la postrera irrupción de ese peculiar sonido la que nos advierta, en el chaplinesco plano final de la película, que *Sidney* no se da por vencido y que está dispuesto a intentarlo de nuevo. La alargada sombra de Chaplin se percibe también en alguno de los gestos de los que Guinness se sirve para componer su personaje y en esa recurrencia puntual al plano general fijo de larga duración cuando las persecuciones y los trompazos del "slapstick" se apoderan de la función⁶. Y es que conviene recordarlo: además de una incisiva sátira política con varios niveles de lectura, **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** es también una comedia muy divertida. ¿Alguien da más?

Según parece, el único que no quedó satisfecho con la película fue Michael Balcon. Sus reparos se explican no por las posibles alusiones a su persona, sino porque es consciente del alcance satírico de una comedia que, a diferencia de lo que solía ser habitual en Ealing, no trabaja con las aspiraciones y los deseos utópicos de los espectadores, sino que lo hace con sus resentimientos. Balcon no estuvo del todo satisfecho con **EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** porque allí donde los críticos percibían un regusto extraño, una nota final discordante él ha identificado perfectamente una crítica radical a las instituciones (a la ciencia, al mundo empresarial e, incluso, al proletariado) que no casaba bien con el modelo de comedia amable, que él quiere para su productora.

Texto (extractos):

Asier Aranzubia Cob, **Alexander Mackendrick**,
col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 86, Cátedra, 2011.

6. El propio Mackendrick reconoce que "por alguna razón, el slapstick tiende a funcionar mejor cuando es filmado en plano general y sin interrumpir la acción que cuando se usan los ángulos más cercanos". No por casualidad, cuando André Bazin explica cuál es exactamente esa razón que se le escapa a Mackendrick, utiliza, como ejemplo, los planos generales de las películas de Chaplin. Según Bazin, al renunciar al montaje Chaplin restituye "la credibilidad íntima de la acción". Aquello que vemos en la pantalla (el sofisticado arte de la pantomima que cultiva Chaplin) ha sucedido realmente. No es una acción manipulada con ayuda del montaje. Aquí, parecen decirnos esos planos generales hijos de Chaplin, no hay trampa ni cartón.



MANDY



Viernes 10 • 21 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

MANDY

(1952) • Gran Bretaña • 93 min.

Título Orig. Mandy. **Director.** Alexander Mackendrick. **Argumento.** La novela "The day is ours" (1946) de Hilda Lewis. **Guión.** Nigel Balchin & Jack Wittingham. **Fotografía.** Douglas Slocombe (B/N). **Montaje.** Seth Holt. **Música.** William Alwyn. **Productor.** Leslie Norman & Michael Balcon. **Producción.** Ealing Studios. **Intérpretes.** Phyllis Calvert (*Christine*), Mandy Miller (*Mandy*), Jack Hawkins (*Searle*), Terence Morgan (*Harry*), Godfrey Tearle (*sr. Garland*), Marjorie Fielding (*sra. Garland*), Nancy Price (*Jane Ellis*), Edward Chapman (*Ackland*), Patricia Plunkett (*señorita Crocker*), Eleanor Summerfield (*Lily Tabor*). **Versión original en inglés con subtítulos en español**



Película nº 3 de la filmografía de Alexander Mackendrick (de 12 como director)

Premio Especial del Jurado. Festival de Venecia.

Música de sala:

Música para films británicos de los años 40 y 50

Bandas sonoras originales compuestas por **Nicholas Brodsky, Richard Addinsell, Clifton Parker, Allan Gray o Malcolm Arnold**

Antonio Castro. (...) **MANDY** es una completa excepción, es casi lo contrario de lo que estamos diciendo [el poder destructivo de la inocencia]. Es casi la ilustración de la inocencia recompensada.

Alexander Mackendrick. Sí, es muy posible que tengas razón. Pero, como he dicho, no soy el más indicado para analizar mis películas. Tú lo puedes hacer mucho mejor que yo. El tema que estaba tratando en **MANDY**, era presentar dos tipos de amor —no entendido en sentido sexual— y enfrentarlos. El primero es el tipo de amor posesivo, de protec-

ción, y que en definitiva quiere poseer —insisto, de nuevo que no en un sentido sexual— a esa persona. El otro tipo de amor intenta que la persona a la que se quiere se haga fuerte, y sea capaz de sobrevivir por su propia cuenta, para lo que puede ser necesario incluso llegar a abandonar a la persona a la que se quiere. Quizá también sea interesante constatar —porque, a lo mejor, para los no británicos no está lo suficientemente claro— que hay una diferencia de clase social fundamental, entre marido y mujer.

A.C. Sí, es perfectamente claro en la película.

A.M. MANDY es una película que también tiene muchos fallos. El productor ejecutivo estaba empeñado en que la escena de inicio del film fuera precisamente la del descubrimiento por parte de los padres, de que la niña es sordomuda. Y yo ya llevaba una semana de rodaje cuando me di cuenta de que el punto de vista estaba equivocado. El personaje central es Richard, el que incorpora Jack Hawkins, y teníamos que haberle conocido antes de conocer a la familia. Por eso aparecen las escenas del detective de divorcios que están absolutamente fuera de lugar. Cuando se proyectó ante un público inteligente, en algún festival, esa escena fue abucheada. Y tenían toda la razón del mundo.

A.C. Lo que más llama la atención de **MANDY** es que, tratándose de un tema que fácilmente podía caer en lo sensiblero, se trata de una película rigurosa, tanto en la forma de enfocar la historia como en la forma de estar realizada la película. Es un film absolutamente antisentimental.

MANDY es la primera de las tres películas que realizó Alexander Mackendrick sobre personajes de niños (está bien recordar que las otras son **Sammy, huida hacia el sur** y **Viento en las velas**). Forzando un poco las cosas se puede encontrar cierta relación entre ellas —relación que fue definida de forma un tanto grandilocuente como “el poder destructivo de la inocencia”—; lo cierto es que existen diferencias entre unas y otras. En **Viento en las velas** sí puede hablarse de ese poder destructivo (heredado de la bellísima novela de Richard Hughes “Huracán en Jamaica”); en **Sammy, huida hacia el sur** se trata antes de un proceso de aprendizaje y conocimiento, de tono cruel; y el tema de **MANDY** es, como señalaba Mackendrick “presentar dos tipos distintos de amor, no entendido en sentido sexual, y enfrentarlos: el amor posesivo, de protección, y otro tipo de amor que intenta que la persona a la que se quiere se haga fuerte y sea capaz de sobrevivir por su propia cuenta, para lo que puede ser necesario incluso llegar a abandonarla”.

Si bien la sordomuda Mandy (Mandy Miller) es el eje alrededor del que giran los demás personajes (el film, y el tema aparente de éste es el aprendizaje y la educación de la niña), el auténtico conflicto que presenta es el de los adultos que la rodean: la madre, el padre y el maestro que la educa. La madre, *Christine* (Phyllis Calvert), se fija el objetivo de que la niña sea capaz de entender y de hablar, valerse por sí misma en definitiva, que sea autosuficiente para lo cual no duda en enfrentarse a su propio esposo y a la familia de éste. El padre, *Henry* (Terence Morgan), responde al prototipo del amor

posesivo, protector, que pese a sus buenas intenciones podría condenar a la niña a un futuro de total desamparo. Y el educador de *Mandy*, *Richard Searle* (Jack Hawkins), un maestro de sordomudos enamorado de su trabajo, no titubea tampoco en hacer frente a quienes intentan obstaculizar su labor mediante la calumnia y la murmuración (*Searle*, director de un colegio para sordomudos subvencionado, debe enfrentarse continuamente



al administrador, y éste reacciona, aleccionado por su secretaria y secundado por unos abogados buitres, inventando una relación amorosa entre el director y la madre que, por supuesto, llega a hacerse verosímil para el marido de ésta). Como en **Sammy**, en **MANDY** existe la historia de un aprendizaje de la vida; y, como en **Viento en las velas**, hay también un fondo cruel, aunque de otra naturaleza. Ese aprendizaje de la vida va sacando a la luz, de la mano de los adultos que hay alrededor de la niña, un mundo hecho de incomprensión y egoísmo que Mackendrick pone al descubierto mediante el uso de las sombras: *Mandy* es la única que siempre aparece con el rostro totalmente iluminado, en tanto que los demás, incluso la madre, aparecen en numerosos planos con el rostro en la penumbra o a media luz, sobre todo el padre, como si ésta fuera en una sola dirección.

La película posee un discurso propio que, entre otras cosas, contribuye a que el relato transite por caminos poco o nada sensibleros: no es un melodrama hecho para llorar sino para incitar a la reflexión. Incluso los momentos que son más propensos al exceso (el descubrimiento de la insuficiencia de la niña por parte de sus padres; la primera palabra que pronuncia *Mandy* delante de su madre conmovida; la palabra pronunciada por la niña que contribuye a la transformación del personaje del padre) apuntan antes hacia la razón que hacia el sentimentalismo (las pruebas de sordera que efectúan sistemáticamente los padres se apoyan sobre una fotografía sombría; la primera palabra que pronuncia *Mandy* ante sus enseñantes, primero, y después ante su madre y su padre, tiene algo de resultado científico antes que de exaltación jubilosa).

Era lógico que, tratándose del caso de una sordomuda, Mackendrick trabajara con cuidado el sonido de la película hasta el extremo de convertir la palabra en protagonista de los fragmentos más significativos: por ejemplo, el momento en que la niña está a punto de ser atropellada cuando trata de salvar a su perro (el contraplano del chófer que le grita a *Mandy* por su inconsciencia, desprovisto de sonido y articulado desde el punto de vista de la niña; la funcionalidad con que se le expone a la niña el sentido y el significado de las palabras). Si **MANDY** hubiera sido sólo la historia de un aprendizaje de la vida, de una educación, de un conocimiento del mundo (y de la palabra), probablemente no habría alcanzado la dimensión humana que posee; pero, como ya he dicho, la sustancia del film se encuentra en el enfrentamiento de dos conceptos distintos del amor, detrás de uno de los cuales se esconde el peligro de la destrucción del ser amado; se trata, por lo tanto, de una crueldad inconsciente, y no por ello menos efectiva. Los trabajos posteriores de Alexander Mackendrick demostraron que **MANDY** no era una película aislada en su obra.

Pero quiero llamar la atención sobre algo más: **MANDY** es uno de esos pocos films en que los cambios de plano (el montaje fue obra de Seth Holt), los encuadres y los movimientos de la cámara están en función de los sentimientos antes que de la acción.

Texto (extractos):

José M^a Latorre, "Mandy: crueldad inconsciente", en sección "Última sesión",
rev. Dirigido, abril 1998.

"Mandy", en sección "Pantalla digital",
rev. Dirigido, septiembre 2009.

A mediados de 1951, Leslie Norman intenta convencer a Mackendrick para que adapte una novela de Hilda Lewis, titulada "The day is ours", en la que se narran los 27 primeros años de vida de una chica sordomuda. "No decidí hacer **MANDY** por razones sociales. Cuando Les Norman me pidió que la dirigiera, acepté porque compartía su entusiasmo por las posibilidades que ofrece el cine a la hora de explicar al público cómo debe sentirse un niño sordomudo". Como adelanto de algo que va a acabar convirtiéndose en una suerte de tema recurrente dentro de su filmografía, Mackendrick se va sentir especialmente atraído por aquella parte de la novela que se ocupa de la infancia de la protagonista: de ahí que en el guión con el que se rueda la película sólo se conserven los cinco primeros capítulos del libro. Además del reto que supone intentar traducir con las herramientas propias del cine la manera de percibir el mundo de los sordomudos, a Mackendrick le atrae también la posibilidad de dirigir una película que atiende, entre otras cosas, a los denodados esfuerzos que ha de hacer una niña para comunicarse con los demás.

Una de las primeras cuestiones que van a tener que resolver Norman y Mackendrick antes de comenzar el rodaje es si desean o no trabajar con actores sordomudos: "los

niños sordomudos pueden ser extraordinariamente inteligentes y perceptivos; pero sienten un gran deseo de hacerte ver que te han entendido cuando en realidad no es así. Y yo sabía que sería muy difícil trabajar con esto". Finalmente adoptan una solución intermedia: la niña que interpretará a la protagonista no será sordomuda, en cambio, sus compañeros de clase serán, en realidad, los niños que estudian en la institución donde se ruedan algunas de las secuencias más impactantes de la película: la Clyne House Residential School for the Deaf de Manchester. A Leslie Norman se le ocurre que Mandy Miller, la niña que ha interpretado un pequeño papel en **El hombre vestido de blanco**, puede ser una buena opción para encarnar a la protagonista. A Mackendrick no le parece que Mandy sea la niña adecuada, pero, ante la insistencia de su productor, accede a hacerle una prueba. La secuencia elegida para la prueba de casting coincide con el momento, cargado de emotividad, en que la niña protagonista pronuncia su primera palabra: "en un estudio hay muchos tipos de silencios: cuando la gente no habla, sólo susu-



rra, y el micrófono no lo registra; hay otra clase de silencio cuando todo el mundo se queda completamente quieto; pero hay un tercer tipo de silencio, cuando todo el equipo aguanta la respiración. La actuación de Mandy fue tan asombrosa que todo el equipo se quedó de piedra, el plató se llenó de un silencio electrizante. Y yo lloraba. Dougie Slocombe lloraba; y después, los dos dijimos ‘cancela al resto, la tenemos’”.

Para facilitar las cosas a la niña durante el rodaje, se decide que el personaje de ficción conservará el nombre real de la actriz. Un nombre de pila que servirá también, a la postre, para titular una película en la que, como ha explicado el propio director, lo que está, en última instancia, en juego no es otra cosa que la identidad de Mandy. ¿Y que mejor título entonces para el film que el nombre propio de la protagonista?

“Los niños suelen ser mejores actores que los adultos porque tienen una mayor capacidad para aceptar y creerse cualquier situación. En general, son más fáciles de dirigir que los adultos, especialmente, si la escena contiene emociones simples y directas”. La perspicacia de estos comentarios, pronunciados en una temprana entrevista concedida en 1953, nos hablan ya de un cineasta extraordinariamente consciente de la importancia de la interpretación. Muchos años después, cuando el director se convierta en profesor, sus alumnos tendrán la suerte de asistir a unas cuantas clases dedicadas al trabajo con los actores en las que Mackendrick suma, a estas intuiciones de primera hora, otras experiencias posteriores y termina ofreciendo una de las más sólidas aproximaciones a esta escurridiza, y poco frecuentada, materia: *“Cuando trabajas con niños no te comunicas verbalmente, sino por ósmosis. Te implicas tanto en los sentimientos de una escena que el niño o la niña lo aprenden de ti. Perciben el tono y la emoción de la escena por contacto. Lo difícil es saber aislar a la criatura y construir esa relación tan intensa en la que ambos estáis unidos por una misma fantasía”.*

La historia de **MANDY** es la historia de un encierro. O, mejor, es la historia del tránsito entre dos espacios: del confinamiento del patio trasero de la casa de los *Garland* al solar donde juegan los niños en libertad. La niña sordomuda, que al principio de la película era incapaz de relacionarse, acabará, después de un dilatado y complicado periodo de aprendizaje, adquiriendo las herramientas necesarias para comunicarse con los demás.

La puesta en escena de Mackendrick va a ser, como siempre, extraordinariamente precisa a la hora de presentarnos el patio de la casa de los abuelos de Mandy como un espacio para el enclaustramiento: literalmente, una prisión. Un primer plano de Mandy entre los brazos de *Christine* cierra la secuencia en la que hemos visto cómo la madre de Harry le enseñaba a su nuera la habitación en la que van a instalar a la niña. Lo llamativo de ese primer plano es que está filmado a través de los barrotes de una ventana. Por medio de un encadenado pasamos de ese plano de la niña “enjaulada” a un plano general (desde el punto de vista de la ventana del segundo piso) de ese patio



vacio (su único elemento decorativo es un bebedero de pájaros tan seco como el terreno agrietado que lo sujeta), en el que la familia *Garland* va a recluir a *Mandy* durante cinco largos años. Al estar filmado desde un punto de vista elevado, este plano nos va a servir también para contemplar aquello que se extiende al otro lado de las agrietadas y agujereadas paredes del inhóspito patio. Se trata de un solar que ocupa el espacio que debió pertenecer a una de las muchas casas del barrio que fueron arrasadas durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial¹. Así pues, los dos espacios de los que el relato se va a servir para traducir en términos visuales la peripecia de su protagonista se nos presentan a la vez, en un mismo plano. Ni que decir tiene que la algarabía de ese solar perpetuamente habitado por niños hace doblemente doloroso el solitario encierro, al otro lado del muro, de la niña sordomuda.

Para abundar en la idea de que *Mandy* no va a poder enfrentarse a ese mundo que bulle al otro lado del muro mientras no aprenda a hablar, su primera huida del patio se saldará con un rotundo fracaso. El perrito de *Mandy* aprovecha que el lechero ha dejado la puerta del patio abierta para escapar. La niña lo sigue hasta la carretera y está a punto de ser atropellada por un camión. Cuando el conductor desciende del vehículo y comienza a reprender a la niña por su imprudencia, por vez primera, el relato adopta el punto de vista (sonoro) de *Mandy*: es decir, a través de planos cada vez más cercanos,

1. En la descripción de la casa de los abuelos de *Mandy* que hace el guión puede leerse lo siguiente: “la casa de los abuelos se encuentra en una zona con un claro contraste de clases sociales (...), originariamente un barrio exclusivo de clase alta. Durante la posguerra se ha deteriorado mucho. El daño producido por los bombardeos no ha sido reparado y las casas necesitan una redecoración urgente (...). La casa de los *Garland* mantiene una lucha solitaria contra el deterioro generalizado de la zona”.

de la niña y del camionero que le está gritando, la planificación nos va acercando a la (distorsionada) percepción² que la niña tiene de lo que está sucediendo. Pero esa reproducción de la peculiar manera de percibir el mundo que tiene la niña no se completará hasta que a los primerísimos primeros planos de la boca del camionero los acompañe, en la banda de sonido, un silencio atronador. Estamos, pues, ante la primera tentativa de reproducción del punto de vista infantil que se ensaya en una película de Mackendrick. Y digo la primera porque, al igual que sucede con otras soluciones formales recurrentes, la idea de hacer partícipe al espectador del punto de vista de un niño va a conocer formulaciones diferentes (y más complejas o, mejor, más sistemáticas) en películas posteriores de este mismo director. Aunque en el guión estaba previsto que la película insistiera en la plasmación de ese punto de vista diferenciado, a la postre, sólo en otro momento puntual (la secuencia en la que *Mandy* emite su primer sonido) volvería a optarse por esta repentina supresión del sonido de las palabras como método para traducir la sordera del personaje. Tal vez, esta renuncia tenga que ver con el hecho de que en lugar de apostar decididamente por el punto de vista de la niña, el relato bascula, sin decidirse nunca claramente por ninguna, entre varias opciones. De la misma manera que la película fluctúa entre el melodrama familiar y la investigación, casi documental, en torno al aprendizaje de los niños sordomudos, su punto de vista parece apostar unas veces por la madre de *Mandy*, otras por la niña y otras por el director del colegio. El propio Mackendrick era consciente del carácter descompensado de su película y por eso llegó a decir que, tal vez, lo más adecuado habría sido utilizar a *Searle* como único hilo conductor: el film habría funcionado mejor “*si en lugar de concentrar el interés en la historia de los padres de Mandy, hubiéramos presentado a esos personajes a través de la persona que está intentando ayudar a la niña, es decir, el personaje interpretado por Jack Hawkins*”.

Al no decantarse por el punto de vista de *Searle*, la película funciona, esencialmente, como un melodrama familiar. Aunque pertenecen a clases sociales diferentes, *Christine* y *Harry* —como se encargan de demostrar los, tal vez, demasiado efusivos (para los estándares de la Ealing), besos y abrazos que se prodigan en los primeros compases del film— están lo suficientemente enamorados como para que su origen de clase no afecte a su relación. Sin embargo, cuando por culpa de la enfermedad de su hija se vean obligados a mudarse a la casa de los padres de *Harry*, sus distintas concepciones del mundo se harán más evidentes³ y serán, en última instancia, las

2. Para traducir visualmente la sordera de la niña, el relato recurrirá de forma sistemática a planos de su nuca y de su espalda.

3. Así es como se describe en el guión la manera en que la película debe insinuar la pertenencia de la pareja a clases sociales diferentes: “*No se aprecia en su manera de hablar o en sus modales, sino en sus diferencias a la hora de afrontar el problema. La actitud de Christine es típica de una clase que tiene ‘fe en el experto’, una creencia sumisa y optimista en el ‘progreso’. El marido, sin embargo, desconfía de ambas cosas*”. Y por eso *Harry*, en la película, se negará a que su hija sea internada en un colegio y hablará del profesor *Searle* como de un chamán o un mago.



responsables de la crisis de la pareja. Las primeras discrepancias surgirán cuando *Christine* compruebe que el ambiente de estancamiento, de parálisis (casi se podría hablar en términos de agonía de una clase social)⁴ que se respira en el rancio caserón de la familia *Garland* no es el más adecuado para *Mandy* y decida, contra el criterio de su esposo y el de su suegra, internar a la niña en un colegio para sordomudos de Manchester. El conato de relación sentimental que la madre de *Mandy* vivirá a partir de entonces con el director del colegio responderá antes a las necesidades del relato⁵

4. Así parece sugerirlo la imagen recurrente del padre de Harry sentado frente a un tablero de ajedrez, desentendiéndose de los problemas que le rodean, haciendo de su renuncia expresa a comunicarse con los demás una suerte de declaración de intenciones: "no estoy para nadie; mi hora ya pasó".

5. De hecho no estaba en el primer guión: si Mackendrick decidió incluirla fue porque se dio cuenta de que a la historia le hacía falta un conflicto.

o, mejor, a las del melodrama sentimental, que a las de la protagonista. Dicho de otra manera: si *Christine* acaba teniendo una especie de aventura con *Searle* no es porque la actitud de su esposo le haya empujado a ello y mucho menos porque ella haya dejado de amarle (el antepenúltimo plano del film es suficientemente elocuente a este respecto). Si la madre de *Mandy* vive, insisto, un conato de relación sentimental (cuya única prueba de amor será el beso que los enemigos de *Searle* utilizarán para intentar apartarle de su trabajo) es por culpa de (o gracias a) la indefinición de una película que no sabe a qué carta quedarse: de haber optado, como decía antes, por cargar todo el peso de la historia sobre los hombros de *Searle*, Mackendrick habría podido ahorrarse esa deriva folletinesca en la que, por lo demás, parece no creer demasiado. Al no hacerlo se verá obligado a lidiar con unos clichés (los propios del género) que no casan bien (por su esquematismo) con esa compleja visión de las relaciones humanas que subyace siempre en sus películas. De todas formas, no conviene llevarse a engaño: **MANDY** está muy lejos de ser un melodrama desafortunado. Y lo está, entre otras cosas, porque el cineasta intenta, en todo momento, rebajar el efecto que sobre sus personajes producen las pasiones: así, cuando lleguen a oídos de *Harry* los rumores de la infidelidad de su esposa, en lugar de darles crédito y precipitar el escándalo preferirá entrevistarse previamente con ella. Esa renuncia al trazo grueso del folletín se aprecia también en decisiones como la de suprimir aquellas intervenciones de la madre de *Harry*, previstas en el guión, que insistían en el carácter manipulador y posesivo del personaje o en aquellas que tienen que ver con la gestión (en términos emocionales) de esos momentos en que la niña comienza a decir sus primeras palabras (en lugar del previsible primer plano de la madre y la hija abrazadas cuando *Mandy* pronuncia su primer sonido, el relato prefiere mostrarnos la reacción de la joven profesora que ha presenciado la escena). Pero, sin duda, el ejemplo más ajustado de esta contenida (y muy británica) manera de abordar un material melodramático lo encontramos en ese escueto intercambio de frases en el interior de un coche a través del que los amantes finiquitan su relación cuando ésta ni siquiera había empezado. Hay, en este breve encuentro nocturno de *Christine* y *Searle*, ecos de aquel excelente film de David Lean (**Breve encuentro**, *Brief encounter*, 1945) en el que las convenciones sociales aplacaban los impulsos sexuales de sus protagonistas.

Antes de franquear, en la secuencia final, la puerta que separa esos dos espacios simbólicos (el patio y el solar) de los que he hablado antes, *Mandy* transitará por otros dos recintos exteriores (un parque londinense y el patio del recreo del colegio), que suponen sendas etapas intermedias (y obligatorias) en ese trayecto de aprendizaje que terminará cuando la niña sea capaz de comunicarse con los demás. En la secuencia del parque, a diferencia de lo que sucederá en la secuencia final, la pelota no servirá para que *Mandy* sea aceptada por los otros niños. Al no disponer de la palabra será incapaz de participar en el juego y de su frustración nacerá la violencia. Al poco de



ingresar en el colegio, y como prueba concluyente de que su proceso de aprendizaje habrá de ser largo y costoso, vemos a *Mandy* llorosa, agarrada a los barrotes de la verja del patio del colegio mientras el resto de los niños, a sus espaldas, juegan y se divierten en los columpios. Un plano muy similar al que sirvió para presentarnos los dos espacios emblemáticos de la ficción, señala el arranque de esa secuencia final en la que, como vengo diciendo, *Mandy* completará su ciclo de aprendizaje. Se trata de un plano subjetivo del abuelo de *Mandy* mirando a través de la misma ventana desde la que vimos el patio por vez primera. Mientras contempla a su nieta en el patio, el abuelo (que acaba de descubrir de manera fortuita que la niña es capaz de leer y pronunciar letras) comunica a su esposa su reciente descubrimiento y acto seguido se dirige a la habitación donde *Harry* y *Searle* dirimen sus diferencias. Al primer plano de *Harry* reconociendo, ante *Searle* y ante su padre, que no está dispuesto a creer los chismorreos que hablan de la infidelidad de su esposa, le sigue, por corte directo, un plano de la puerta (entreebirta) de madera que separa el patio del solar. Estamos, como habrán podido adivinar, ante el plano sobre el que descansa buena parte del sentido del film. Sin que su movimiento esté motivado por el desplazamiento de ningún personaje, la cámara empieza a moverse hacia la puerta. “*La cámara se mueve lentamente hacia adelante, enfatizando el simbolismo del plano*”, puede leerse en el



guión. Cuando el desplazamiento de la cámara termina, vemos a *Mandy*, al fondo, al otro lado de la puerta, dirigiéndose hacia el grupo de niños que corretean y gritan por el solar. No es la primera vez que vemos a *Mandy* atravesar esa puerta, pero la manera en que ha sido filmada esta vez nos advierte que su significado (“*simbolismo*”, dice el guión) no tiene nada que ver con el que tenía en aquella secuencia en la que la niña salía del patio persiguiendo a su perrito. Para cuando *Mandy* llega a la altura de los otros niños, sus padres (que estaban buscándola por la casa) ya han atravesado la puerta de madera y se dirigen, corriendo, hacia la niña. Uno de los niños se acerca a *Mandy* y le pide la pelota que lleva entre las manos. *Mandy* se la da y el niño, después de invitarle a jugar con ellos, le pregunta cómo se llama. Para regocijo de sus padres, que están contemplando la escena situados unos metros más atrás, *Mandy* pronuncia su nombre por vez primera, y acto seguido se incorpora, feliz, al juego de los niños.

En términos de significación, la secuencia que acabo de describir tiene un alcance triple. Es decir, afecta a los tres niveles de sentido que se superponen, casi como las distintas capas de una cebolla, en ese objeto de significación que llamamos **MANDY**. En primer lugar, la acción de atravesar la puerta afecta al nivel más superficial de la

historia, al nivel de la peripecia de su protagonista: al cruzar la puerta (sin que nadie le haya animado a hacerlo) y reunirse con los otros niños, *Mandy* ha puesto fin a su encierro y, de paso, ha demostrado a sus padres que puede hablar. Estos últimos, por su parte, parecen estar dispuestos a reanudar su vida en común. Así lo sugieren, al menos, sus gestos, sus miradas y el significativo hecho de que *Searle*, después de contemplar la escena desde lejos, dé media vuelta y se encamine hacia la puerta de madera. El segundo nivel de lectura rebasa los límites de la peripecia y apunta a un territorio “mítico”, en tanto que no está sujeto a la Historia. Según esta lectura el discurso del film giraría en torno a la idea del lenguaje como instrumento necesario, en primer lugar, para configurar la identidad del niño (*Mandy*, al pronunciar su nombre se reconoce como individuo) y, en segundo lugar, para la socialización (gracias al lenguaje *Mandy* puede relacionarse con los demás). La tercera y última capa de sentido nos habla de un país y de una época concreta: estaríamos, pues, ante una lectura en clave, esta vez sí, histórica. Al hacer que el solar en el que los niños juegan en libertad sea un entorno en el que todavía pueden percibirse rastros de la guerra, la película nos invita a verlo como un espacio en el que conviven dos tiempos: el presente (de los niños) y el pasado (de la guerra). El solar sería así un espacio en ruinas que, inevitablemente, remite al pasado reciente de Inglaterra, pero, al mismo tiempo —gracias a esa idea (tan cara a la vanguardia histórica) de la destrucción asociada a la purificación y al renacimiento— sería también el lugar idóneo para empezar de nuevo. Estaríamos, pues, ante un espacio ambivalente: por un lado, un páramo de destrucción, por otro, una tábula rasa sobre la que construir algo nuevo; por un lado, un solar cercado por los signos del pasado, por otro, un espacio que grita con la vida y la energía propia de los jóvenes.

Justo antes de que el consabido “the end” closure definitivamente el relato, la cámara se eleva hacia lo alto para que podamos contemplar en todo su esplendor el triunfo de *Mandy* y la consiguiente reconciliación de sus padres. Sin embargo, al espectador sofisticado enseguida le asaltan las dudas sobre cuál habrá de ser el futuro inmediato de *Mandy* (ahora que sus padres se han reconciliado, ¿volverá a ser recluida en esa mansión con forma de jaula que es la residencia de los *Garland*?) y el de su madre (olvidará *Christine* su recién descubierta capacidad para acometer empresas en solitario sin contar con el respaldo de su marido y la familia *Garland*?). Conociendo a Mackendrick, la respuesta a ambas preguntas habrá de ser, casi con total seguridad, afirmativa.

Texto (extractos):

Asier Aranzubia Cob, **Alexander Mackendrick**, col. Signo e Imagen/Cineastas, n° 86, Cátedra, 2011.



Martes 14 • 21 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

EL QUINTETO DE LA MUERTE

(1955) • Gran Bretaña • 96 min.

Título Orig. The ladykillers. **Director.** Alexander Mackendrick. **Guión.** William Rose. **Fotografía.** Otto Heller (C). **Montaje.** Jack Harris. **Música.** Tristram Cary. **Productor.** Michael Balcon. **Producción.** Ealing Studios. **Intérpretes.** Alec Guinness (*profesor Marcus*), Katie Johnson (*sra. Wilberforce*), Cecil Parker (*mayor Courtney*), Herbert Lom (*Louis*), Peter Sellers (*Harry*), Danny Green (*One Round*), Jack Warner (*jefe de policía*), Phil Stainton (*sargento de policía*), Helene Burls (*Hypatia*), Edie Martin (*Lettice*), Evelyn Kerry (*Amelia*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 5 de la filmografía de Alexander Mackendrick (de 12 como director)

1 candidatura a los Oscars: Guión Original.

Música de sala:

Música para films británicos de los años 40 y 50

Bandas sonoras originales compuestas por Nicholas Brodsky, Richard Addinsell, Clifton Parker, Allan Gray o Malcolm Arnold

“EL QUINTETO DE LA MUERTE también está concebida como un dibujo animado y es una especie de parodia del derrumbamiento del Imperio Británico. La historia de la anciana va en ese mismo sentido. Vive en una casa dañada por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, y en un cierto sentido, su historia es la del Imperio. Pero ni durante la escritura del guión, ni durante la realización de la película, hablamos en ningún momento de eso. Estaba latente, pero nunca lo expusimos explícitamente. Probablemente, si lo hubiéramos hecho, hubiéramos sido incapaces de hacer la película”.

Salvando las distancias, **EL QUINTETO DE LA MUERTE** hace con la comedia algo parecido a lo que hacía **El hombre vestido de blanco**: la subvierte de forma sutil,

convirtiendo aquello que parece estar ofreciendo a simple vista en otra cosa bien distinta. La anciana *sra. Wilberforce* (Katie Johnson) alquila una habitación al *profesor Marcus* (Alec Guinness), un amable caballero que, en realidad, es el jefe de una banda de delincuentes, integrada por *Claude* (Cecil Parker), *Louis* (Herbert Lom), *Harry* (Peter Sellers) y *One Round* (Danny Green), los cuales usan el domicilio de la vieja dama como tapadera para preparar un atraco. Al principio del relato, la *sra. Wilberforce* parece responder a aquello que suele conocerse como una adorable ancianita: acude, como suele hacer a menudo, a la comisaría del barrio, donde los oficiales, que ya la conocen, atienden sonrientes a sus inofensivas denuncias (la última de ellas, atribuida por la buena señora a la presencia de... extraterrestres). Más adelante, cuando el *profesor Marcus* se presenta por primera vez en la vivienda de la anciana, Mackendrick planifica el acecho y posterior presentación ante la *sra. Wilberforce* de este personaje recurriendo a una iconografía visual característica del thriller o el cine de terror: la planificación nos destaca la sombra o la efigie a contraluz de *Marcus*, proyectándose siniestramente en paredes, ventanas o tras el cristal opaco de la puerta de entrada a la casa de la anciana; en primer plano, *Marcus* surge de la penumbra: la caracterización de Alec Guinness —mirada sibilina, dicción impostada, dientes sobresalidos— le confiere cierto aire monstruoso. La información posterior, que nos confirma que *Marcus* es, efectivamente, un hombre de cuidado, un atracador que está preparando un golpe junto a cuatro compinches de aspecto sospechoso, parece indicarnos que la pobre señora corre un serio peligro teniendo a esos hombres bajo su techo. Pues no. Lo que al final acaba contando **EL QUINTETO DE LA MUERTE** es justo lo contrario: que son esos criminales los que no saben a qué se enfrentan por culpa de la *sra. Wilberforce*, la cual bajo su apariencia de dulce e indefensa mujer mayor esconde una auténtica bestia salvaje que acabará logrando que todos esos hombres se maten entre sí y quedándose ella solita con el substancioso botín sustraído por los ladrones. Lo más gracioso del asunto, porque **EL QUINTETO DE LA MUERTE** en ningún momento deja de parecer una comedia, y lo más tremendo, porque en todo momento deja entrever el cuento de miedo que en el fondo es, reside en que la *sra. Wilberforce* nunca es consciente de su propia e intransferible monstruosidad. Dicho de otro modo: la *sra. Wilberforce* es auténtica y genuina, mientras que los hombres que tiene en su casa han que recurrir a la mentira para intentar engañarla, fingiendo ser un grupo de músicos aficionados que se dedican a ensayar en la habitación de *Marcus* cuando en realidad están planeando el atraco mientras suena un disco. Pero los hechos hablan por sí solos: el loro de la anciana se escapa de su jaula, picotea el dedo de *Harry* y casi provoca que *One Round* se parta la crisma cuando intenta atraparlo subiéndose a una silla; *Claude* y *Louis* se ven forzados a subirse al techo de la vivienda en pos del jodido loro, escenario premonitorio dado que será el mismo desde el cual luego será arrojado *Claude*; *Marcus* intenta que alguno de sus colegas se cargue a la vieja, que les ha visto con el dinero robado, y eso pre-

cisamente terminará provocando la destrucción del resto de la banda: *One Round* simpatiza con la anciana a causa de su aspecto frágil y venerable y se resiste a asesinarla, lo cual acabará desembocando en la resolución en el puente de la estación ferroviaria, donde todos los criminales se irán



matando o muriendo hasta que no quede ni uno para contarlos. Además de una excepcional pieza de humor negro —basta con remitirse al lamentable remake firmado por los hermanos Coen en 2004—, **EL QUINTETO DE LA MUERTE** acaba siendo un implacable discurso sobre la monstruosidad que se esconde, al acecho y sedienta de sangre, incluso tras la más dulce e inofensiva de las apariencias.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, "El cine de los estudios Ealing", en sección "Flashback", rev. Dirigido, noviembre 2007.

EL QUINTETO DE LA MUERTE es la quinta película de Alexander Mackendrick y la última que realizó bajo pabellón cinematográfico de los estudios Ealing. Para las voces contrarias al cine británico en general y a la obra de Mackendrick-Ealing en particular, **EL QUINTETO DE LA MUERTE** marca un definitorio punto y aparte en cuanto a la apreciación crítica de su espléndido director. Estamos de nuevo en el terreno de la absurda conjetura que enfrenta insensatamente al Hitchcock británico con el Hitchcock hollywoodiense, al Lang alemán con el Lang norteamericano, al Peter Weir australiano con el Weir estadounidense. En su acre repaso al cine británico de los cincuenta, Louis Marcorelles tan sólo destacaba como realizadores con personalidad a Mackendrick y Robert Hamer, y aunque valoraba positivamente **El hombre vestido de blanco**, no dudaba en afirmar que Mackendrick había logrado su mejor film al trasladarse al cine estadounidense con **El dulce sabor del éxito / Chantaje en Broadway**. Algo similar debería pensar François Truffaut, el crítico-director que más radicalmente se definió en contra del cine británico, al asegurar en su libro de entrevistas con Hitchcock que los

términos “cine” y “británico” le parecían incompatibles. Satyajit Ray, desde una postura sin duda más nacionalista, se apuntó a la misma idea cuando afirmó en 1963 que no veía a los ingleses especialmente dotados para la cámara.

Estas consideraciones resultan harto discutibles si tenemos en cuenta que, en cierta forma, los años cincuenta pueden considerarse la edad de oro del cine clásico británico, y no tan sólo por las contribuciones de Mackendrick —y demás integrantes del equipo estable de la Ealing, caso del citado Robert Hamer y del más que eficiente artesano Charles Crichton—, sino también por las películas de Laurence Olivier, David Lean, el tándem Michael Powell-Emeric Pressburger y las primeras propuestas de Hammer Film. En todo caso, y siguiendo el hilo de los comentarios “cahieristas”, mientras que los colaboradores de la revista creada por André Bazin salvaron de la quema general del cine francés a varios directores autóctonos (Cocteau, Bresson, Becker, Renoir, Melville), la generación paralela de “Sequence” y “Sight and Sound”, es decir, los futuros integrantes del free cinema, arrasaron con todo lo que les salió al paso en cuanto a cine británico se refería, y no hubo ni un mínimo resquicio para la reivindicación de Mackendrick, director que, como Tony Richardson, Karel Reisz, Lindsay Anderson y John Schlesinger, realizó el viaje de ida sin vuelta a Hollywood. Conviene decir que el interés de las respectivas etapas norteamericanas de los jóvenes airados del cine británico está muy, muy por debajo, con la excepción de Reisz, del mostrado por la corta e intensa singladura de Mackendrick en Hollywood (**Chantaje en Broadway y Viento en las velas**).

EL QUINTETO DE LA MUERTE es, como **El hombre vestido de blanco**, y a diferencia de su primer largometraje, **Whisky a gogó**, y del último, **No hagan olas**, una comedia atonal. Su sentido de la diversión es eminentemente caricaturesco, aunque la película acostumbra a ser considerada como una comedia de humor negro y muy británico. Respetemos la definición, pero en poco se parece el humor “británico” de este film de Mackendrick con el de **Oro en barras** (*The Lavender Hills mob*, 1951), **Los apuros de un pequeño tren** (*The Tifflied Thunderbolt*, 1952), ambas de Charles Crichton, o, para salir del territorio Ealing, cualquiera de las comedias bárbaras de Monty Python. Hay, eso sí, un punto de conexión entre **EL QUINTETO DE LA MUERTE** y **Oro en barras**, pero no es producto de unas hipotéticas similitudes entre los estilos de Mackendrick y Crichton, sino el fruto de la política concisa de Michael Balcon al frente de los estudios Ealing y del cine británico comercial de la época, tan atraído por los relatos sobre los preparativos de un robo: ambas películas cuentan con Alec Guinness en el papel del hombre que organiza un importante atraco, sea en lingotes de oro (Crichton) o en fajos de libras esterlinas (Mackendrick).

Aunque Mackendrick aseguraba que cada película es producto del momento en que ha sido realizada y, por lo tanto, la percepción de los espectadores de generaciones posteriores nunca podrá ser la misma de quienes vieron el film cuando este fue concebido, y argumentaba con convicción que el sentido último de la película, el de la metáfora



del declive del Imperio Británico, no había sido propuesto conscientemente durante la elaboración del guión ni en el rodaje, **EL QUINTETO DE LA MUERTE** mantiene hoy el mismo tono de sutil parodia de la forma de vida británica y de la caída monumental de su ancestral y orgulloso imperio. Sobre el personaje de la viejecita *Louisse Wilberforce* recae el esfuerzo de Mackendrick en esta dirección. Sobre el personaje, un cruce malévolo entre las ancianas de **Arsénico por compasión** (*Arsenic and Old Lace*, Frank Capra, 1944) y las heroínas de la tercera edad de Agatha Christie, sobre la actriz que lo interpreta (la excelente Katie Johnson) y sobre el planteamiento escenográfico de la película.

La concepción interior de la casa en la que vive la *señora Wilberforce* es muy sencilla, pero tiene una particularidad apuntada por la misma protagonista al inicio del film, cuando el *profesor Marcus* (Alec Guinness) realiza la conveniente inspección de las estancias antes de decidirse a alquilar las habitaciones del piso superior y advierte que uno de los cuadros colgados de la pared está torcido. Intenta ponerlo bien, pero vuelve a torcerse: todos los cuadros de la casa están torcidos a causa de los bombardeos sufridos en Londres durante la Segunda Guerra Mundial. Los ecos de una de las etapas más duras para la nación británica resuenan pues en la posición desequilibrada de esos objetos pertenecientes al paisaje común de cualquier casa de cualquier vecindario.

Nada ni nadie puede volver a ponerlos rectos, convertidos así en el recordatorio de una época que pesa aún de un modo u otro en las conciencias de todos los personajes. La *señora Wilberforce* nació cuando Inglaterra era un enorme imperio y vive ahora sus días postreros cuando el país ha perdido las últimas batallas para recuperar el esplendor perdido. En consonancia con ello, la casa de la anciana se convierte en el refugio de una banda de ladrones dispuestos a llevarse un botín de 60.000 libras robando un furgón blindado cerca de la estación de King Cross. Y cuando al final de la negra epopeya los cinco miembros del grupo perecen, víctimas tanto de su propia codicia como de la incapacidad material de deshacerse de su molesta anfitriona, la anciana, incapaz igualmente de convencer a la policía de que la historia que les relata no es otra más de sus fantasías, se convierte en depositaria del dinero robado. Lo que en el bloque final del film se desliza por el terreno del cuento moral, con las concluyentes imágenes de dos ladrones que escapan por la ventana con el botín no por codicia, que la pueden tener, sino porque prefieren huir y enfrentarse a las iras de sus compañeros antes que estrangular o disparar contra la adorable *Louise*, acaba convirtiéndose en un cuento completamente amoral: es el propio sargento de policía quien le sugiere a la *señora Wilberforce*, no creyendo nada de lo que le está contando sobre el atraco y los ladrones hospedados en su casa, que se quede con el fruto del robo.

Hemos hablado de la concepción interior del escenario principal de la película. La imagen exterior también presenta peculiaridades. Se trata de una vieja casa de dos plantas edificada al final de una calle de un barrio suburbial. Todos los personajes, sean simples transeúntes, los ladrones, el taxista, las amigas de la anciana o el policía que hace la ronda, parecen destinados a dirigirse hacia la casa, algo así como el final del camino. Detrás de la vivienda sólo hay un montículo que da a las vías del tren de la cercana estación, el escenario donde se resolverán por la vía elíptica los conflictos internos entre los cinco miembros de la banda. En definitiva, todo conduce hacia la casa de la vieja *señora Wilberforce*, pero después de ella, traspasadas sus paredes y estancias, sólo se encuentra la nada.

Mackendrick se refería a su película en términos de dibujo animado. Lo es en casi todos los sentidos. El más evidente es la configuración física de los cinco ladrones que se hacen pasar por integrantes de un quinteto amateur de música clásica: se encierran en la habitación alquilada por *Marcus* y ponen un disco de quintetos de cuerda de Luigi Boccherini mientras planean el atraco, de modo que la anciana casera no sospeche nada. *Marcus* es hipócrita y vehemente, de mirada ratonil. Guinness, además, le otorga a veces expresiones más propias de Charles Chaplin y exagera sus rasgos con la ayuda de unos dientes superiores postizos. *Louis*, interpretado por Herbert Lom, es el más caricaturesco de todos en su indisimulada maldad. Su vestimenta es la de un gángster de Chicago y se muestra incapaz en ningún plano de mantener en una postura más o menos correcta el violín que le ha tocado en suerte. *Lawson One Round*



(Danny Green) simula ser contrabajista dada su corpulencia, la misma que le convierte en un gigantón entrañable y algo corto de luces. *Harry Robinson* es el menudo y amable del grupo, aunque, curiosamente siendo el papel acometido por Peter Sellers, resulta, el menos delimitado, cómico y convincente de los cinco personajes. El *mayor Courtney* (Cecil Parter) resulta el más asustadizo. En ningún momento cree que el plan pueda salir bien. Empieza a tartamudear al teléfono cuando ve reaparecer en la estación de tren a la *señora Wilberforce* —encargada de coger el baúl y llevarlo a su casa sin saber que dentro de él se encuentran las 60.000 libras robadas—, sale por la ventana cuando la anciana llega escoltada por la policía y es él quien abre la espita de las agresiones mutuas entre los cinco ladrones, cuando prefiere escapar por el tejado de la casa, llevándose el estuche del contrabajo en cuyo interior se halla ahora el dinero, antes que matar a la *señora Wilberforce*.

Pero siendo cierta la apreciación de que los personajes de carne y hueso están moldeados al estilo de los dibujos animados, especialmente en el caso de los interpretados por Alec Guinness y Danny Green, y sin ser la mixtura tan declaradamente evidente como por ejemplo en **La carrera del siglo** (*The Great Race*, Blake Edwards, 1965), **EL QUINTETO DE LA MUERTE** tiene muchos otros elementos relacionados con la estética de la animación. El sonido es uno de ellos. La violencia física es mostrada o bien de manera elíptica —los ladrones se van matando entre ellos cuando el humo de una locomotora que pasa por debajo del puente cercano a la casa esconde a los personajes del objetivo de la cámara— o bien con sonido característico y caricaturesco de cartoon: el golpe que *One Round* le da a *Harry* con una tabla de madera fuera de campo, por ejemplo, o la misma concepción sonora del interior de la casa. En la segunda secuen-

cia del film, cuando la hasta ahora misteriosa y anónima figura de *Marcus* da vueltas alrededor de la vivienda mientras la anciana realiza sus tareas habituales, Mackendrick logra un fascinante ballet audiovisual mediante la combinación de travellings y el uso cómico y dramático a la vez de los muchos sonidos que caben en el plano: el silbato lejano de los trenes, el agua corriente, el parloteo de los loros, el timbre de la puerta al ser accionado y —volvemos a estar en el cartoon— el ruido de las atascadas cañerías de la cocina, que sólo se ponen en marcha después de que la *señora Wilberforce* las golpee con un mazo: la antesala de **Mi tío** (*Mon oncle*, Jacques Tati, 1958) y *la sala de estar* de **Delicatessen** (*Delicatessen*, Jeunet y Caro, 1991).

Pieza de cámara con cinco o seis salidas diurnas a exteriores de decorado (la estación de tren, la calle, el puente sobre las vías ferroviarias, el emplazamiento del atraco, la comisaría de policía), **EL QUINTETO DE LA MUERTE** es una película en color que, salvo dos o tres pinceladas de luz y color vistosos —el azul violáceo del furgón policial, el rojo intenso de los vagones del tren y los reflejos plateados de las cajas de seguridad, es decir, todo lo concerniente al atraco—, parece planteada visualmente en blanco y negro. Las suaves tonalidades grises moduladas por el operador Otto Heller, manchadas de breves instantes de color en el reflejo de una luz rojiza, las plumas verdosas del loro o las farolas nocturnas en la que sería la primera película en color de Mackendrick, son fieles al estado de ánimo que respira el film pese a su tono de divertimento con robo y partitura musical. Mackendrick esconde el Londres de la época y, de hecho, la acción de **EL QUINTETO DE LA MUERTE** podría muy bien acontecer en una localidad minera del País de Gales (a veces la textura de la imagen, sobre todo en los planos generales semialzados de la calle que da a la casa, invita a pensar en una localización de estas características) o en un rincón mucho más apartado de Inglaterra. Sin estar físicamente presente, la ciudad, sea cual sea, parece formar parte de una especie de abstracción, como si el mundo empezara y concluyera en la casa de la *señora Wilberforce*.

En este sentido, hay un momento, mejor dicho, un sentimiento muy buñueliano en la película. Por culpa de una acción tonta de *One Round*, cuando el quinteto se disponía a partir con la totalidad del dinero y sin haber levantado sospecha alguna en la anciana, ésta descubre que su inquilino y sus compañeros son los atracadores de la estación. *Marcus* y los suyos vuelven a entrar en la casa para intentar convencerla con historias imposibles y legitimar de manera honrosa y ridícula el acto delictivo que acaban de cometer. La mujer no les cree y los ladrones, humillados como quizá nunca lo habían estado en su vida, reciben la reprimenda de aquella que confió en ellos como artistas dotados para la música. Acto seguido, entran en escena las amigas de la *señora Wilberforce* y todos juntos, para salvar las apariencias, toman té y pastas mientras escuchan la música chirriante de una pianola. Una vez se han marchado las amigas, Mackendrick y su guionista, concatenan una serie de situaciones que, sin ser abiertamente determinantes en el plano físico, impiden a los ladrones salir de la casa. No es lo mismo

que **El ángel exterminador** (1962), por supuesto, pero la atmósfera desazonante, en clave aquí de comedia (atonal, negra, de dibujos animados) y no en sentido surrealista, resulta pareja, un “huis clos” también muy polanskiano; de hecho, y en otro registro semiparódico, en **Callejón sin salida** (*Cul-de-sac*, 1966) se palpa una cierta influencia del film de Mackendrick. Los atracado-



res intentan abandonar la casa por la vía rápida, pero ninguno de ellos logra dar más de diez pasos fuera de la misma, muriendo en el intento, como el mayor *Courtney*, o cayendo inanimado para que *Marcus* y *Louis* le trasladen en una carretilla hasta el puente. Y cuando estos dos parecen haberse zafado por fin de todos los problemas, no dudan en enfrentarse entre ellos para perecer ambos en la contienda. *Louis* es otro de los absorbidos por el humo de la locomotora, que engulle totalmente su imagen al caer desde lo alto de la escalera pero Mackendrick le reserva a *Marcus* una última sorpresa digna, otra vez, del fin de cualquier personaje de un cartoon: la madera de la señal del cambio de agujas cae sobre su cabeza de forma casi grotesca cuando ya se creía, en lo alto del puente, el rey del mundo, liberado de sus molestos compañeros y con sólo una mujer mayor y frágil como último obstáculo a derribar.

EL QUINTETO DE LA MUERTE empieza y termina en el mismo escenario, la comisaría de policía que frecuenta rutinariamente la anciana protagonista ante la mirada comprensiva, y al final un tanto hastiada, del superintendente, el sargento y los agentes. En la primera escena, la *señora Wilberforce* se deja el paraguas cuando abandona las dependencias policiales tras explicar una historia relacionada con platillos volantes. El sargento sale corriendo para entregarle el paraguas. En el anticlimax de la secuencia de la estación, cuando la mujer recoge el baúl en el que los atracadores han depositado las cuatro cajas de seguridad sustraídas del furgón, debe regresar para pasmo del horrorizado *mayor Courtney* porque, nuevamente, se ha olvidado el paraguas. Con este objeto golpea al pobre frutero que tan sólo pretende que un caballo no se coma su cargamento de manzanas, originando un altercado público que resuelve la policía acompañándola a casa con el baúl en cuestión, lo que comporta una nueva subida de adrenalina del mayor al ver a un agente de la ley custodiando el escondite del botín. En la secuencia final, el sargento debe volver a salir apresuradamente para entregarle



ambulante de cuadros y, antes de perderse en dirección hacia su casa, de vuelta al mundo del que nunca pudieron salir los cinco miembros del quinteto de la muerte.

Texto (extractos):

Quim Casas, "El quinteto de la muerte", en sección "El film reencontrado", rev. Dirigido, enero 2004.

En 1954 Mackendrick estaba empezando a sentirse insatisfecho. Aunque por aquel entonces era considerado el director más talentoso de la Ealing, el sistema que le había acogido y apoyado estaba empezando a resultarle claustrofóbico y a condicionar su desarrollo creativo. Mackendrick empezará a pensar en la posibilidad de abandonar una empresa que, por aquel entonces, ya está inmersa en la crisis financiera que acabará precipitando la venta de los estudios a la BBC en 1955. Pero antes de que todo esto suceda, todavía habrá tiempo para que Mackendrick ruede la que en opinión de muchos es la última gran comedia Ealing.

Al principio, **EL QUINTETO DE LA MUERTE** era sólo un sueño. Según ha recordado el propio Mackendrick, cierto día, al salir de los estudios, escuchó cómo William Rose, entre pinta y pinta, relataba a los parroquianos del pub "Red Lion" una historia que había soñado la noche anterior.

"En calidad de director trabajé a diario con Bill y el productor asociado, aunque el guión fue casi exclusivamente obra de Bill Rose. Como todo buen escritor, usaba a sus colaboradores sólo como una pared donde rebotar ideas. Nosotros éramos su público durante aquellas largas sesiones de improvisación en las cuales el argumento fue creándose hasta en sus más mínimos detalles". En el transcurso de una de estas sesiones, Rose se enfada con Seth Holt (al parecer, porque el productor le ha llamado "loco"), y decide abandonar el

proyecto. Tras el incidente, al director y al productor asociado no les va a quedar más remedio que terminar el guión entre los dos. Por fortuna, el trabajo está bastante avanzado y ya sólo resta escribir las dos últimas secuencias de la película: esto es, el duelo final junto a las vías del tren que enfrenta al *profesor Marcus* con *Louis* y la confesión de *sra. Wilberforce* en la comisaría de policía.

Una de las primeras decisiones importantes que se van a tomar durante la preproducción afecta a los espacios. Incluso antes de ponerse a redactar el guión, Rose, Mackendrick y Holt comprenden que los decorados deben desempeñar un papel determinante: *“De hecho nos dimos cuenta de que el rodaje en exteriores podía afectar negativamente a la impronta de cómic que buscábamos para una película que tenía que estar al borde de la fantasía. Todos los personajes principales son caricaturas exageradas, y al colocarlas contra un fondo natural, interactuando con personas reales, podían perder convicción o verosimilitud”*.

El espacio elegido para recluir a los muy estilizados personajes de **EL QUINTETO DE LA MUERTE** no es otro que la casita de la *sra. Wilberforce*: una residencia típicamente british, con su jardincito a la entrada, su estampado de flores en la pared, sus cortinas con cenefas y unos cuadros torcidos que remiten a los bombardeos de la guerra: *“Construimos tres decorados en el estudio: el primero incluía dos dormitorios de la planta baja, un pasillo y la entrada principal. En el segundo había dos habitaciones del segundo piso de la casa de sra. Wilberforce, y parte del rellano y las escaleras. El tercer decorado era la comisaría. Todos estos elementos eran esenciales para configurar la geografía mental de la historia.”* Para los planos filmados desde el exterior se construyó una casita de plástico a tamaño natural que fue ubicada al final de un callejón sin salida en Frederica Street, cerca de la estación de King’s Cross.

La segunda decisión importante que toman atañe al reparto. Si bien no van a encontrar mayores dificultades a la hora de elegir a los cinco actores que habrán de encarnar a los miembros de ese quinteto de cuerda que ensaya en la residencia de la *sra. Wilberforce*, sí que las van a encontrar, en cambio, para seleccionar a la actriz que habrá de prestar sus rasgos a la propietaria del inmueble. La primera opción de Mackendrick es una actriz de setenta y siete años llamada Katie Johnson que lleva dos años jubilada y a la que el director escocés había visto interpretar varios papeles secundarios. Sin embargo, Seth Holt se opone porque piensa que Katie Johnson es demasiado mayor y no tiene las condiciones físicas necesarias para afrontar un rodaje como protagonista. Persuadido de esto, Mackendrick renuncia a su primera opción y se decanta por una actriz algo más joven y robusta, a la que tiene pensado envejecer por medio del maquillaje. Pero pocas semanas antes de iniciarse el rodaje su actriz protagonista fallece por culpa de unos problemas respiratorios. A pesar de la oposición de Seth Holt, Mackendrick logra convencer a Balcon para que contrate un seguro de vida a nombre de Katie Johnson. Sabedora del revuelo que está generando su posible

contratación, Johnson decide ponerse en contacto con Mackendrick: “Sabe, nunca he tenido un papel de más de un par de páginas; éste es un personaje muy bueno y tengo muchas ganas de interpretarlo. Tengo ahorrado algo de dinero; si hay algún problema con el seguro, ¿ayudaría en algo que lo pagara yo misma?”. Su memorable interpretación de la *sra. Wilberforce* le serviría para conseguir, al año siguiente, otro papel similar (que sería, este sí, el último de su carrera) en **Cómo matar a un tío rico** (*How to murder a rich uncle*, Nigel Patrick, 1957).

La película se rueda a lo largo del verano de 1955. Aunque el ritmo de rodaje es lento —algo habitual en los proyectos de un Mackendrick que sigue engordando su fama de perfeccionista¹—, no parece que ni las jornadas de trabajo previstas ni el presupuesto final superen con mucho las previsiones de la productora. En cambio, sí que va a haber problemas con la duración de la película. Al parecer, el primer montaje ronda las dos horas, y esto los va a obligar a acometer un concienzudo trabajo de poda que aunque no se llevará por delante ninguna secuencia completa sí que adelgazará considerablemente algunas de ellas. Ni que decir tiene que Mackendrick vivirá todo este proceso con la misma angustia de quien asiste a la amputación de alguna de sus extremidades.

En los créditos iniciales de la película hay flores por todas partes. El estampado del papel de pared sobre el que se posan los títulos de crédito está hecho de flores. Cada una de las letras que componen el título de la película está rellena de flores. Hay flores en los huecos que dejan los nombres de los actores y los miembros del equipo y, sobre todo, hay una flor y una pistola dibujadas debajo del título de la película. Cuando este florido preámbulo gráfico deje paso a las imágenes de una casita victoriana situada al final de la calle, veremos salir a una viejecita ataviada con un sombrero de... flores. Bien mirada, incluso la propia anciana tiene algo de florecilla marchita... y todo el mundo sabe que no hay nada más frágil, delicado e inofensivo que una flor.

Aunque la secuencia de los créditos ha sido extraordinariamente precisa a la hora de advertir del peligro (en forma de pistola) que se cierne sobre esa ancianita que vive en una casa con las paredes adornadas con flores, no pasará mucho tiempo antes de que el espectador comience a percibir a la propia anciana como un peligro. Nada más salir de su casita, la *sra. Wilberforce* se acerca, sonriente, al carrito de un bebé. La inesperada respuesta del bebé (llora, grita y se agita en el interior de su carrito) pone a la madre de la criatura (y al espectador) en estado de alerta: ¿quién es, en realidad, esta adorable ancianita? Más adelante, su insufrible capacidad para agotar la paciencia de los miembros del quinteto con sus continuas interrupciones (“¿Les apetece una tacita de

1. En pleno rodaje, Mackendrick hace cuentas y descubre que la funda del cello en la que los ladrones guardan el botín no tiene capacidad suficiente para tantos billetes. Es por eso que las 200.000 libras del guión se quedan en las mucho menos suculentas 60.000 de la película.

té?”), y su persistente amabilidad, nos servirán para ir comprendiendo que la hospitalidad mal entendida puede ser una forma de tortura. La adorable anciana tiene también una extraña capacidad para generar el caos a su alrededor: varios de los miembros del quinteto sufrirán en sus propias carnes los efectos de ese desorden que genera la abuelita mientras persiguen, por la casa, a uno de sus loros, y en la secuencia del altercado con el caballo y el vendedor ambulante de frutas será este último quien, después de sufrir el hostigamiento de la anciana, pregunte en voz alta a un policía: “¿dice usted que la conoce y aun así la deja andar suelta por ahí?”. La confirmación definitiva de que la anciana está lejos de ser una flor inofensiva la encontramos justo en el arranque de la segunda parte de la película.

El regreso de los ladrones a la casa después de que la anciana presencie cómo *One Round* esparrace accidentalmente por el umbral una parte del botín supone el inicio de la segunda parte del film. A partir de aquí, la casa de las paredes torcidas se convertirá en una prisión que los ladrones sólo podrán abandonar por la puerta de atrás (la que da a las vías del tren) y con los pies por delante. Pero antes de que esto suceda, la banda de criminales vivirá (como tantos otros personajes de Mackendrick) su particular vía crucis de humillaciones a manos, en este caso, de una simpática ancianita. Desde el momento en que *sra. Wilberforce* descubre la verdadera identidad de sus inquilinos comienza a comportarse con ellos como si fueran niños traviesos. La, hasta entonces, sumisa y apacible casera se transforma en una nanny autoritaria que reprende a los ladrones por decir palabrotas, les da órdenes continuamente y les castiga sin salir de su cuarto cuando agotan su paciencia. Pero sin lugar a dudas, la imagen más ajustada de esta nueva situación de dominio la encontramos en la secuencia en la que la anciana recibe la visita de sus amigos. Reproduciendo de manera exacta el orden de entrada





de los ladrones a la casa en los primeros compases del film (e instalando, por lo tanto, en el espectador una sensación de déjà vu y encierro), las cuatro amigas de la *sra. Wilberforce* (todas tienen nombres de flores y visten en tonos pastel) van emparejándose en el hall (cada una con un ladrón) hasta dar forma a esa suerte de plano emblemático del film con las diez figuras apretadas dentro de los límites del encuadre. Después de deshacerse de sus amigas (las ha ido empujando hacia el interior del salón como si fueran loros que acaban de escaparse de su jaula), la anciana, haciendo gala de una agilidad hasta entonces desconocida, despoja a cada uno de los ladrones de la funda del instrumento que llevaba entre las manos y les ordena que pasen al salón a tomar el té, no sin antes recordarles que deben comportarse educadamente con sus amigas. Un nuevo plano general con las diez figuras distribuidas por el encuadre nos habla con elocuencia de la derrota de unos criminales a los que después del infierno de la hora del té ya sólo les quedará el consuelo de la muerte. Si en el hall los veíamos de pie, ahora algunos están sentados y con las verjas de la entrada de la casa al fondo del plano subrayando su condición de presos. Donde antes estaban las fundas con el dinero del atraco (símbolo de su virilidad), ahora aparecen unas tacitas de té y unos trozos de pastel que la *ubicua sra. Wilberforce* ha ido depositando diligentemente en sus manos.

Convertidos en niños obedientes, los cinco miembros de la banda asisten atónitos y angustiados a la inenarrable interpretación, a cargo de las ancianas, de una canción que sólo será interrumpida momentáneamente por los gritos (en señal de protesta) de los loros presentes también en este abarrotadísimo plano. La letra de la canción nos sirve en bandeja la pieza que nos faltaba para completar el puzzle de la identidad de la *sra. Wilberforce*: “*Amor, estoy envejeciendo, la plata despunta entre el oro, brillando en mi frente, la vida se apaga veloz, pero tú, amor mío, seguirás siempre siendo joven y fresca*”. Casi no hace falta advertir de que la “*vida que se apaga veloz*” es la de esos criminales que están a punto de empezar a comprobar que la anciana a la que se enfrentan es, literalmente, indestructible.

Cuando las amigas de la *sra. Wilberforce* abandonen la casa, la noche y los truenos de la tormenta anunciarán ese cambio de registro que va a convertir lo que hasta entonces era una parodia de las películas de atracos en un film de terror expresionista, con espectro fantasmal y mansión gótica incluidos. Hay, incluso, diseminadas por esta segunda parte del film, pruebas suficientes para pensar todo el tramo final de la película como un sueño a través del que la anciana (permanecerá plácidamente dormida en el salón durante la mayor parte de este segmento) ajusta cuentas con sus inquilinos. En varias ocasiones, planos de la abuela durmiendo (y, significativamente, sonriendo: para ella la tragedia de los ladrones no es una pesadilla) preceden o siguen a las muertes de alguno de sus enemigos, como queriendo insistir en el hecho de que ella es la responsable última de sus muertes. El guión, mucho más explícito a este respecto, incluía un primer plano de la abuela durmiendo feliz justo después de que *Louis* y el profesor *Marcus* se quitaran, el uno al otro, la vida. La acotación que sigue a la descripción del plano no deja lugar a dudas: “*MAMÁ (que lo hizo todo) se agita en sus sueños, sonriendo*”.

Pero además de ser una especie de ángel de la destrucción, la abuelita es también una pieza clave en esa alegoría que subyace a las imágenes y a los sonidos de la película y que nos habla de la recalcitrante permanencia de los valores del Imperio británico en la sociedad inglesa de posguerra. Demostrando, una vez más, que la precisión es una de sus armas (narrativas) fundamentales, el director de **Viento en las velas** asocia desde el plano inaugural de su película a la anciana con la casa en la que vive. Esa casita victoriana que ha resistido los embates de la guerra (la propia anciana le explica al profesor que las paredes están torcidas por culpa de los bombardeos nazis) y la abuelita que habita en su interior (ella, como la casa, también está torcida, y por eso *One Round* le llama *señora Lopsided*) forman parte una misma entidad, de un mismo organismo, en resumidas cuentas, de una misma metáfora. La casa y la abuela son vestigios de una época y unos valores que se resisten a desaparecer. Todos los atributos que las definen insisten en su vinculación a ese pasado glorioso de gestas militares, colonias en ultramar y respeto a la monarquía y a los buenos modales. Y

por ello tanto la una como la otra demostrarán una gran hostilidad hacia esa banda de músicos compuesta por representantes de esos grupos sociales emergentes cuya mera existencia está poniendo en peligro la supervivencia de los valores del Imperio en la sociedad inglesa de la posguerra². De la misma manera que la ancianita pisa insistentemente la bufanda del *profesor Marcus* cuando éste está intentando abandonar su domicilio con el dinero del botín, la casa (que ya nos ha sido previamente descrita como un objeto antropomorfizado)³ se encargará de retener a *One Round* atrapando la funda de su chelo con el quicio de la puerta de la entrada. Las agresiones de la anciana y de la casa van dirigidas, sobre todo, contra los más jóvenes, es decir, contra aquellos que encarnan de manera más evidente el cambio y la renovación. Por eso el bebé percibe inmediatamente la hostilidad de la anciana y por eso también el más joven de los miembros del quinteto (ese “teddy boy” llamado *Harry* al que encarna Peter Sellers) será quien experimente la primera agresión (en forma de picotazo) de la casa. **EL QUINTETO DE LA MUERTE** trata de la imposibilidad de escapar de las garras de los valores victorianos, con la *sra. Wilberforce* representando el tipo de conservadurismo sofocante que hace que muchos jóvenes se vean empujados a pensar en el asesinato.

Aunque en alguna de sus comedias anteriores ya había flirteado con el lenguaje del cómic, **EL QUINTETO DE LA MUERTE** es la primera de las películas de Mackendrick cuyo diseño general está directamente inspirado en los procedimientos de estilización de las historietas gráficas y los dibujos animados. Para el director de **El hombre vestido de blanco** el arte de las viñetas siempre ha sido un territorio de expresión afín. De hecho, como recordarán, antes que cineasta Mackendrick fue dibujante de tiras cómicas y guionista de varias piezas de animación, e, incluso, en más de una ocasión se definió a sí mismo como un “political cartoonist” frustrado. Bien miradas, esos detalladísimos storyboards que suele confeccionar para sus películas (y **EL QUINTETO DE LA MUERTE** no es una excepción) son ya, en potencia, pequeños libros de cómics. A pesar de que la crítica creyó ver en su ópera prima una muestra más de ese costumbrismo que tradicionalmente se ha asociado a la Ealing, **EL QUINTETO DE LA MUERTE** viene a suponer algo así como la confirmación definitiva de que la obra de Mackendrick (sobre todo, sus comedias) se sitúa voluntariamente en las antípodas del realismo. Empezando por los personajes y siguiendo por los espacios, el tratamiento onomatopéyico del sonido, el trabajo con los colores (sintomáticamente,

2. Según el propio director: “*El Mayor, un timador, es una caricatura de la decadente clase militar en el poder. One Round es el representante lerdo de las masas británicas. Harry es el espabiladillo, representante de una generación más joven pero, a la postre, inútil. Louis es el extranjero peligroso sin asimilar. Todos ellos suponen una traducción al cartoon de una Gran Bretaña corrupta.*”

3. El *profesor Marcus* advierte de que las ventanas de la casa son los ojos de su alma y la rica variedad de ruidos que emite la convierten en una especie de organismo vivo.



ésta es su primera película en color) o la elíptica representación de la muerte, todo en la última comedia de Mackendrick para la empresa de Balcon remite a esa codificada manera de hacer del cómic.

Cada uno de los cinco integrantes de la banda se define por una única y estereotipada cualidad: el cerebro, el músculo, la agresividad, la hipocresía y una cierta estupidez juvenil.

Y —como advirtiera el propio Mackendrick— a cada uno de ellos le corresponde un color determinado que, de alguna forma, es una traducción de su carácter y que, en conjunto, sirve para subrayar las diferencias (a un nivel exclusivamente visual) entre la banda y la anciana: *Louis* es negro y verdigris, el *profesor* está emhoecido a base de marrones y sombras polvorientas, a *Harry* se le permiten colores un poco más brillantes, y *One Round* es sencillamente un gris gigantesco. Y entonces tenemos el absurdo de la *sra. Wilberforce*, todo en llamativos tonos pastel. Los colores también contribuyen a la hora de marcar semánticamente los espacios: el rojo chillón para la habitación donde los ladrones planean el atraco, y, cómo no, los tonos pastel para el saloncito donde la abuela sirve el té. Tanto el diseño de la casa (con sus paredes torcidas y sus interiores recargados) como su ubicación (al final de la calle, apartada

de las demás y estratégicamente situada sobre la vías del tren) nos hablan también de unos espacios profundamente estilizados que se convierten así en el recipiente idóneo donde encerrar a unos personajes fuertemente caricaturizados (sobre todo a través de una interpretación antinaturalista). Unas caricaturas que van a recibir, además, un tratamiento muy similar al que reciben los personajes del cómic. Por ejemplo, a la hora de representar la violencia el relato apuesta por una simplicidad muy de tebeo: la gente es golpeada en la cabeza, o empujada desde lo alto de un tejado, y muere instantáneamente: nada de sangre o extremidades amputadas que puedan estropear el chiste... y, como en los dibujos animados, algunos personajes están diseñados para ser inmunes al dolor. La *sra. Wilberforce* es tan invulnerable como *Piolín* o *El Correccaminos*.

Por último, como en otras comedias de Mackendrick, los sonidos van a desempeñar un papel determinante. Casi con la misma insistencia con la que las onomatopeyas comparecen en las viñetas de los cómics, un rico inventario de sonidos va a ir punteando y enriqueciendo todo el relato: del runrún de las tuberías de esa casita torcida que parece tener vida propia, a las reverberaciones fantasmagóricas que produce la voz del profesor cuando habla a través de un recipiente metálico, pasando por esa orquesta de pitidos de locomotora, traqueteos de vagón y silbidos de vapor que asciende desde las vías del tren. No me olvido, claro está, de los loros de la *sra. Wilberforce*: sin duda, una pieza esencial a la hora de caracterizar (como si fuera un personaje más) a la casa de la anciana y uno de los sonidos emblemáticos de la que probablemente sea la más emblemática de las comedias Ealing.

En el momento de su estreno, la crítica alabó el trabajo de los actores, demostró un mayor aprecio por la primera parte de la película que por la segunda (todo lo que viene después del robo), y, como ya sucediera con **El hombre vestido de blanco**, se mostraron disconformes con la negrura de un final que alguno de ellos llegó incluso a calificar de mal gusto. Y lo cierto es que la acumulación de muertes violentas en el tramo final de la película —a pesar de estar, todas ellas, pudorosamente ubicadas en el fuera de campo— no casa bien con las expectativas que los críticos se habían ido formando a lo largo de los últimos siete años sobre lo que debía ser una comedia Ealing. Salvo excepciones (y la más evidente sería la exquisita e irreverente **Ocho sentencias de muerte**), en las comedias de la factoría de Balcon no solía haber espacio (por expreso deseo de su máximo responsable, además) para la violencia y muchos menos para el sexo.

No es extraño, pues, que Mackendrick, después de pasarse casi diez años intentando adaptarse a unos códigos morales que no eran los suyos, decidiera que había llegado el momento de cambiar de aires.

Cuando en 2004 los hermanos Coen deciden repetir (acción esta de la que depende, en resumidas cuentas, la capacidad de hablar del "General Gordon", el "Almirante



Beatty” y “Mildred”) lo que ya había sido dicho por Mackendrick, prescinden de los loros y en su lugar colocan un gato. Aunque por el camino se pierden las divertidas intervenciones del “General Gordon” y compañía (interpretadas, todas ellas, por Peter Sellers), lo cierto es que el gato es un buen sustituto para los loros de la *sra. Wilberforce*: de hecho, en los relatos de terror y misterio suelen ser gatos y no loros los encargados de advertir, con sus gritos, de la inminente llegada de un personaje maligno. Es lástima que ésta sea una de las pocas decisiones (parcialmente) acertadas que toman los Coen a la hora de acometer su, a la postre, decepcionante remake de **EL QUINTETO DE LA MUERTE**. La versión de los Coen tiene al menos la inesperada virtud de poner, una vez más, de manifiesto que las historias, por sí solas, desprovistas de esa carcasa formal que las completa y las amplifica, corren el riesgo de convertirse en algo parecido a esa cháchara estridente que los loros de la *sra. Wilberforce* repiten una y otra vez sin conocer su significado.

Texto (extractos):

Asier Aranzubia Cob, **Alexander Mackendrick**, col. Signo e Imagen/Cineastas, n° 86, Cátedra, 2011.



Viernes 17 • 21 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

**CHANTAJE EN BROADWAY/
EL DULCE SABOR DEL ÉXITO**

(1957) • EE. UU. • 96 min.

Título Orig. Sweet smell of success. **Director.** Alexander Mackendrick. **Argumento.** La novela homónima (1957) de Ernest Lehman. **Guión.** Clifford Odets & Ernest Lehman. **Fotografía.** James Wong Howe (B/N). **Montaje.** Alan Crosland, Jr. **Música.** Elmer Bernstein & Chico Hamilton. **Productor.** James Hill & Harold Hecht. **Producción.** Hetch-Hill-Lancaster / Norman-Curtleigh / United Artists. **Intérpre-**

tes. Burt Lancaster (*J.J. Hunsecker*), Tony Curtis (*Sidney Falco*), Susan Harrison (*Susan Hunsecker*), Marty Milner (*Steve Dallas*), Sam Levene (*Frank D'Angelo*), Barbara Nichols (*Rita*), Jeff Donnell (*Sally*), Joseph Leon (*Robard*), Emile Meyer (*Harry Kello*), Joe Frisco (*Herbie Temple*), Jay Adler (*Manny Davis*) & The Chico Hamilton Quintet: Chico Hamilton, Paul Horn, Fred Katz, Carson Smith y Jim Hall. **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 6 de la filmografía de Alexander Mackendrick (de 12 como director)

Música de sala:

Chantaje en Broadway / El dulce sabor del éxito

(Sweet smell of success, 1957) de Alexander Mackendrick

Banda sonora original de **Elmer Bernstein & Chico Hamilton**

Antonio Castro. ¿Cuál fue la razón de tu traslado a Estados Unidos? ¿De qué forma el cambio de país influyó en el tipo de cine que hiciste?

Alexander Mackendrick. Lo primero que habría que decir es que no fue una decisión mía, sino que me vino impuesta desde fuera. Hay que partir de la base de que la industria de cine británica no existe, no es más que una sucursal del cine americano. Ahora es así y siempre ha sido así, porque ha estado dominada por el dinero americano. Mi historia perso-

nal se podría resumir diciendo que fui secuestrado —si así se puede llamar— por un agente que me trajo a Hollywood para hacer una película que nunca terminé.

A.C. El discípulo del diablo...

A.M. Efectivamente. A mí siempre me gustó George Bernard Shaw y, al trabajar en el guión, me di cuenta de que, aunque se suponía que estaba inspirado en la obra de Shaw, los productores no querían dejar casi nada del planteamiento original. Como consecuencia de los desacuerdos, cancelaron la película, pero seguían teniéndome bajo contrato. Ernest Lehman había escrito un tratamiento de **El dulce sabor del éxito** que él mismo pensaba dirigir. Había aparecido originariamente como un cuento en la revista "Cosmopolitan". Pero Lehman se puso muy nervioso al pensar en dirigir su primera película, por lo que decidí abandonar su primitiva intención de dirigir, y me pidió a mí que lo hiciera. Empezamos a trabajar. Pero la película iba a ser producida por Hecht-Lancaster-Hill.

A.C. Los mismos productores de El discípulo del diablo.

A.M. Sí, es una historia muy curiosa. Primero cancelaron la película y me echaron, y luego me volvieron a contratar para que la dirigiera. La razón de este cambio de actitud estuvo en que Laurence Olivier dijo que interpretaría la película sólo si yo era el director. Durante diez días rodamos con Laurence Olivier, y cuando acabó el trabajo del actor, me despidieron a mí (...) Volviendo a **El dulce sabor del éxito**, Lehman iba a ser el guionista, pero los problemas que surgieron con el guión determinaron en Lehman un ataque nervioso. Mientras le llevábamos al hospital, persuadí a los productores que podíamos utilizar a Clifford Odets, a quien yo apreciaba mucho. (...) Yo tengo la teoría de que lo que tiene que narrar es la imagen y no el diálogo. Y como Clifford era un dramaturgo, trabajaba casi exclusivamente sobre palabras. Por eso durante la redacción del guión, mientras él escribía el guión literario, yo hacía otro guión en el que describía las imágenes a través de las cuales yo pretendía narrar la historia. De hecho yo hacía ese guión sin conocer el diálogo —que terminaba horas antes de rodar— y te puedo asegurar que no es un método nada malo de trabajar. Porque así la imagen narra la historia en su esencia, y luego un buen diálogo la amplía, la extiende. Por eso creo que la mejor manera de rodar una historia es hacer mucho caso a lo que llamo "esencia preverbal", a las intenciones de la escena, porque luego el diálogo tendrá mucho más interés y mucha más significación y, a veces, el mejor diálogo no tiene que redundar en lo que nos muestra la imagen, sino completarla, hablar de otra cosa, o servirle de contrapunto.

El primer film realizado por Alexander Mackendrick en Estados Unidos comienza entre la luz de los neones y el ajetreo nocturno de las calles de Broadway y acaba con un amanecer en el mismo lugar. Entre unas imágenes y otras media un relato intenso, seco y duro como una pieza de hot jazz, cuyos personajes principales son dos seres detestables¹: un columnista de noticias mundanas al que su oficio de chismoso ha con-

1. Alexander Mackendrick: "Los dos personajes principales son odiosos y al final te acabas identificando con el peor de los dos, Tony Curtis, que en el fondo es mucho peor que Burt Lancaster".

vertido en una persona temida en las noches de Broadway, *J.J.Hunsecker* (Burt Lancaster), y un amoral agente de prensa, *Sidney Falco* (Tony Curtis), que vive del engaño y buscando las migajas del festín que aquél se reserva para sí mismo. Basada en un relato de Ernest Lehman, y a partir de un guión escrito por éste y por Clifford Odets, **CHANTAJE EN BROADWAY** sigue los pasos de ambos personajes a lo largo de una noche, un día y una



nueva noche en su intento de desbaratar un noviazgo: el de la hermana de *J.J.*, *Susan* (Susan Harrison), con un músico, *Steve Dallas* (Marty Milner), que trabaja en clubes nocturnos formando parte del quinteto de Chico Hamilton; para *J.J.* es una forma de confirmar su poder y de satisfacer el amor posesivo que siente por su hermana, mientras que para *Falco* es un modo de agradar al poderoso y conseguir, de paso, que sus representados figuren en negritas dentro de las columnas diarias que escribe aquél. ¿Figurar en negritas? En ese ambiente, todos darían cualquier cosa por aparecer citados en los escritos de *J.J.*, y por ello no dudan en recurrir a los servicios de intermediarios como *Falco*, quienes lo dan por hecho a cambio de una cantidad mensual de dólares.

Mackendrick, recién salido de **El quinteto de la muerte**, no ahorra ninguna acidez para trazar el retrato de esos seres y ese ambiente, pero las imágenes del inicio y del final que ya he citado resumen visualmente lo que es el film: la agitación nocturna y el brillo de los neones son el escaparate de una jungla humana tras el que no hay más que un vacío total; la luz del alba pone al desnudo el artificio, la apariencia de vida; basta con que dos personajes (*Susan* y *Steve*) se rebelen para que desaparezcan el bullicio y la luz y queden las calles desiertas, una luz triste que pone al descubierto la nada del mundo nocturno, y dos hombres derrotados (*J.J.* se queda solo y pierde a su hermana; *Falco* da, como suele decirse, con sus huesos en la cárcel). Las actividades que muestra el film a lo largo del breve período de tiempo son una cadena de variaciones sobre la soberbia y el despotismo de *J.J.Hunsecker*, la abyección de *Falco* y el vacío del mundo en que se mueven (lo cual incluye a todos los personajes, con la sola excepción de la joven pareja: resulta patético ver cómo políticos, gente del espectáculo, propietarios de garitos y noctámbulos de todo pelaje parecen buscar como principal objetivo de sus vidas aparecer citados, en negritas, insisto, en las columnas que escribe *J.J.* —“Los ojos de Broadway”—), y cómo los parásitos disfrazados de columnistas pululan por los clubes nocturnos en busca de carnaza para su trabajo. Todos se temen, se desprecian, se utilizan y, en definitiva, se necesitan para mantener la ficción en la que viven. No

es extraño que la humillación los aceche o se cebe con ellos: la habitual comparsa de “pelotas” que rodea a los poderosos ríe de J.J. hasta sus palabras sin gracia; *Falco* no siente vergüenza alguna al verse humillado en público por J.J. (en la primera frase que éste le dedica lo llama “*insignificante*” antes de pedir a los camareros que lo saquen de su mesa; luego dirá de él que es “*una galleta rellena de arsénico*”; por supuesto, J.J. carece de una definición para sí mismo, y tendrá que esperar hasta oír las palabras que le dirige su hermana en la secuencia final: “*prefiero morir a vivir contigo*”).

CHANTAJE EN BROADWAY está condicionada por una característica de la época en que fue rodada: se trata de una producción Hecht-Hill-Lancaster para United Artists, lo cual por entonces significaba un sello de calidad “a la americana”: un tono ácido, guión sólido, música jazzística (Elmer Bernstein, con intervenciones de Chico Hamilton), fotografía en blanco y negro (extraordinaria: James Wong Howe), cierta imaginería heredada del cine negro (asfalto mojado, neones, uso de la luz, abundancia de claros-cuosos, fuertes contrastes), y hasta algunas de sus figuras temáticas (los policías corruptos). Mackendrick, sirviéndose de una planificación lógica al servicio de un objetivo bien definido, da sentido unitario al exceso fragmentado que es la constante del relato y entidad personal a esa estética: p.ej., en su elegancia para no mostrar la paliza que los dos policías propinan a *Falco*, en el plano/contraplano con que los enamorados cruzan sus miradas en el club nocturno, o la excelente secuencia final en el piso de J.J., desarrollada primero entre *Falco* y *Susan*, luego entre *Falco*, *Susan* y J.J., y, al fin, entre *Susan* y J.J.: su fuerza dramática y su sentido del espacio son modélicos.

Texto (extractos):

José M^o Latorre, “Chantaje en Broadway: los ojos y oídos de Broadway”,
en sección “Última sesión”, rev. Dirigido, abril 2004.

Tras abandonar la Ealing, la primera oferta de trabajo que consigue Mackendrick, a través de su representante, es un remake de **Mandy** que la Paramount piensa producir para satisfacer los deseos de una de sus estrellas: Cary Grant. Mackendrick se traslada a Los Ángeles y después de entrevistarse con el representante del estudio y con el propio Grant, se da cuenta de que, en realidad, lo que menos le apetece en ese momento es volver a rodar una película que ya ha filmado. Para no desaprovechar el viaje comienza a entrevistarse con otros productores. No pasará mucho tiempo antes de que una productora independiente, cuyo nombre reúne los apellidos de sus tres socios propietarios, le haga una oferta que no podrá rechazar.

Hetch-Hill-Lancaster acaba de comprar los derechos de un drama de George Bernard Shaw titulado “El discípulo del diablo” y está buscando un director para que se haga cargo del proyecto. Mackendrick, que conoce y admira la obra del dramaturgo irlandés,

acepta la oferta encantado y durante unos cuantos meses trabaja en la escritura del guión hasta que, cierto día, descubre, con no poco estupor, que el proyecto se ha paralizado indefinidamente porque, al parecer, Burt Lancaster y sus socios no han llegado a un acuerdo con Elisabeth Taylor, la actriz que iba a encarnar al personaje femenino más importante del reparto.



Su intención primera es rescindir el contrato que le une a la empresa, pero ante la tajante negativa de sus jefes no le va a quedar más remedio que permanecer en la productora y esperar a que le encarguen un nuevo proyecto para poder así cumplir con sus obligaciones contractuales. Dicho proyecto no tardará en llegar: se trata de un drama basado en una novela corta de Ernest Lehman que escarba, como sólo alguien que ha conocido ese mundo desde dentro puede hacerlo, en los trapos sucios y las miserias de los columnistas y los agentes de prensa neoyorquinos. Aunque en un principio, Lancaster y sus socios ven con buenos ojos que sea el propio Lehman quien se encargue, no sólo de la escritura del guión, sino también de la dirección de la película, a última hora cambian de opinión y deciden dejar el proyecto en manos de un cineasta experimentado. A partir de este momento, Mackendrick y Lehman comienzan a trabajar juntos en la reescritura de un guión que al director no le satisface demasiado porque está plagado de escenas (demasiado teatrales para su gusto) en las que dos personajes, sentados en la mesa de un bar o un club nocturno, hablan sin parar (*"como demuestran numerosos dramas televisivos, las escenas de plano-contraplano pueden convertirse rápidamente en un juego de ping-pong con servicio y resto que resulta muy monótono"*). Cuando el guión está prácticamente terminado, Lehman cae enfermo y los productores ofrecen a Mackendrick la posibilidad de trabajar con otro guionista de la casa para pulir los últimos detalles. Sabedor de que la empresa tiene en nómina a Clifford Odets, pide que sea el dramaturgo norteamericano quien le ayude a terminar el guión de **CHANTAJE EN BROADWAY**. Lo curioso del caso es que Odets en lugar de dedicarse a pulir detalles va a reescribir completamente los diálogos del film: *"Clifford se puso a trabajar y nos aseguró que tardaría dos o tres semanas en reescribir todo el diálogo, porque era lo único que hacía falta. Tardó cuatro meses. Empezamos a rodar sin tener una versión definitiva del guión, mientras Clifford reconstruía el texto de cabo a rabo"*. El hecho de que Odets escriba por las noches los diálogos que Mackendrick filma por la mañana incremen-

ta considerablemente el grado de tensión que se respira en el rodaje. No obstante, Mackendrick siempre ha reconocido que la experiencia de trabajar con el dramaturgo norteamericano fue tremendamente enriquecedora: *“Empecé a darme cuenta de que estaba teniendo el privilegio de observar a una inteligencia dramática desarrollando la dialéctica de la interacción entre los personajes.”* De experiencias como ésta se nutrirían, años después, sus clases de *“Construcción Dramática”* en la California Arts (CalArts).

Al parecer, el único punto en el que Mackendrick y sus nuevos jefes van a alcanzar un acuerdo inmediato es en la necesidad de rodar los exteriores de la película en las calles de Manhattan. Lancaster y sus socios van a permitir, incluso, que el metódico cineasta de origen escocés se traslade a Nueva York, semanas antes de que comience el rodaje, para hacer las localizaciones. Como ha confesado el propio cineasta, las dudas que, por aquel entonces, le sigue generando el guión le empujan a concentrar buena parte de sus esfuerzos en el diseño de la parte visual del proyecto. Tarea para la que va a contar con la inestimable colaboración de un excelente director de fotografía: James Wong Howe. Para intentar mitigar ese efecto teatralizante que, en su opinión, lastra el guión de **CHANTAJE EN BROADWAY**, Mackendrick considera indispensable que muchas de las secuencias que están ambientadas en esos remedos de los garitos nocturnos de Manhattan que la productora ha recreado en los plató de Hollywood, deben arrancar (o, al menos, terminar) con los personajes caminando por las calles de la ciudad. Gracias a esta solución, y al excelente trabajo en blanco y negro de James Wong Howe, las calles de Nueva York acabarán disputándole el protagonismo a los personajes de la película. Y ya que han salido a colación los personajes, en lo referente al casting, habría que señalar, únicamente, que para el papel de *J.J. Hunsecker* se barajaron varios nombres (de Charles Laughton a Orson Welles, pasando por Hume Cronyn²) antes de decantarse por la solución más evidente, previsible y, a la postre, idónea: Burt Lancaster. Y es que, a pesar de que no hubo entendimiento entre actor y director durante el rodaje, la composición que Lancaster hace de su personaje (tal vez, porque, sencillamente, estaba haciendo de sí mismo) es una de las grandes bazas de la película.

A la inquietud generada durante el rodaje por la ausencia de un guión definitivo se suma la incertidumbre provocada por la forma en que Lancaster y sus socios dirigen la productora. Mackendrick sabe —porque en los pocos meses que lleva en la empresa ha vivido ya una experiencia de este tipo— que a los antojadizos propietarios de H.H.L. no les tiembla el pulso a la hora de sustituir a un cineasta por otro en pleno rodaje. A estas

2. A pesar de que este último no guarda ningún parecido físico, ni con el personaje descrito en la novela ni con los otros dos actores que se barajaron para el papel, su candidatura fue defendida por el propio Mackendrick al descubrir que el columnista de carne y hueso en el que estaba inspirado el de ficción no se caracterizaba precisamente por su físico intimidatorio, sino que era más bien un tipo enclenque: el columnista Walter Winchell.

alturas, el director de **El quinteto de la muerte** ya debe estar añorando la seguridad y la tranquilidad que se respiraba en Ealing. Incluso, si me apuran, en más de una ocasión habrá deseado con todas sus fuerzas “no haber matado al padre”. Pero aunque Lancaster no sea Balcon y Hollywood no sea la Ealing, Mackendrick sigue siendo el mismo cineasta meticuloso y testarudo de siempre: es decir, un excelente profesional capaz de sortear las múltiples trabas que un sistema de producción desconocido y una terna de ejecutivos arbitrarios y poco dialogantes pueden suponer para su película. Y la prueba definitiva a este respecto la encontramos en la manera en que el director va



a gestionar las graves discrepancias que, a propósito de la secuencia final de la película, surgen en las postrimerías del rodaje. Estando inmersos en la filmación de la compleja secuencia final de la película, Lancaster expone sus dudas sobre un final que no incluye, según él, un imprescindible duelo interpretativo entre las dos estrellas del reparto. Con buen criterio, Mackendrick argumenta que al desaparecer la hermana de *Hunsecker* la historia termina porque para el columnista ella es lo único que importa. Al actor/productor no le convence esta explicación y pide que encarguen a Odets una nueva reescritura del final. Para cubrirse las espaldas, Mackendrick filma dos versiones diferentes de éste: la que estaba inicialmente prevista y la que incluye el duelo entre Tony Curtis y Burt Lancaster. En la sesión de visionado que organiza la productora cuando termina el rodaje se proyecta la película con el final reescrito por Odets y la impresión general es que ese final no sirve. Es entonces cuando Mackendrick se las arregla para proyectar ese otro desenlace que, huelga decirlo, será el que finalmente se incluya en la versión definitiva del film.

La idea estructural a partir de la que se levanta todo el primer acto de **CHANTAJE EN BROADWAY** es la de la presentación escalonada del personaje interpretado por Burt Lancaster. Todo lo que vemos y escuchamos a lo largo de los 18 primeros minutos del film está ahí con el único propósito de generar en el espectador unas expectativas determinadas con respecto a *Hunsecker*: ese personaje del que todo el mundo habla pero al que, durante la primera parte de la película, no veremos. El riesgo inherente a una presentación de este tipo proviene, como es fácil imaginar, de la necesidad de diseñar una secuencia que esté a la altura de la cantidad de expectativas generadas en el espectador.



Dicho de otra forma: para que una presentación de este tipo funcione es necesario que la secuencia en la que finalmente aparecerá el personaje sea lo suficientemente impactante. Y así, la secuencia de la presentación de *Hunsecker* en el Club 21 es, probablemente, la más lograda de la película.

La primera alusión al personaje de *Hunsecker* aparece en el cuarto plano de la película. Se trata de un cartel de propaganda que decora uno de los camiones que distribuyen el periódico 'The Globe' por la ciudad. Dicho cartel está compuesto por una reproducción fotográfica de los ojos y las gafas de *Hunsecker* (ocupando la parte

alta del cartel) y el eslogan "Go with The Globe. Read J.J.Hunsecker. The eyes of Broadway / Vaya con The Globe. Lea a J.J.Hunsecker. Los ojos de Broadway" (ocupando la parte de abajo). Aunque enseguida podremos verlo de cerca, en esta primera aparición, el anuncio con los ojos y el nombre de *Hunsecker* aparece al fondo del plano, en la penumbra, moviéndose sigilosamente entre las columnas de las cocheras del diario 'The Globe'. Así pues, la primera alusión de la película al influyente y despiadado columnista que interpreta Lancaster aparecerá ya teñida con los atributos de lo siniestro: unos ojos que se mueven en la oscuridad y nos miran amenazadoramente desde el fondo del plano. El plano que acabamos de describir forma parte de la secuencia que sirve de fondo a los títulos de crédito. Secuencia en la que asistimos al momento en que los camiones de reparto de 'The Globe' atraviesan la bulliciosa noche neoyorquina camino de los puestos de venta habituales del periódico.

En el último plano de la secuencia, aquel que coincide con el letrero anunciando el nombre del director, vemos el camión de 'The Globe' llegando a uno de sus puntos de venta. Entre la multitud, de espaldas a la cámara, pero mirando de frente al anuncio que luce en su costado el camión, vemos a *Sidney Falco*, personaje al que presta sus rasgos Tony Curtis. Este plano general funciona como anticipo (*J.J.* y *Sidney* mirándose a los ojos) de un enfrentamiento para el que, sorprendentemente, todavía tendremos que esperar más de veinte minutos. Pero sirve también para llamar la atención sobre un motivo que atraviesa todo el film: los ojos de *J.J.*, la mirada como metáfora del poder.

A lo largo de toda la película serán frecuentes las alusiones (tanto a través del diálogo como de la gestión del punto de vista) a esa idea que, no por casualidad, los responsables del film ponen en circulación desde la secuencia inaugural: la idea de que los ojos de *J.J.*, como ya se ha encargado de advertir el omnipresente anuncio de 'The Globe', son los ojos que dominan



la ciudad y, por extensión, las vidas de esa marea humana que rodea el camión a la altura de Broadway, esquina con la 46. Es preciso señalar que el par mirada/poder será después completado con el concepto de altura. Los ojos de *J.J.* dominan la ciudad desde la terraza del noveno piso en el que vive, mientras que el resto de personajes ("hombrecitos", los llamará *J.J.* en un momento determinado) se mueven siempre a la altura del asfalto o, en el caso de *Falco*, todavía más abajo: en esos clubs nocturnos a los que siempre se accede bajando unas cuantas escaleras. Y es que el descenso a los infiernos de *Sidney Falco* es un trayecto, sobre todo, moral pero también físico.

Después de ese plano general con la furgoneta abriéndose paso entre la multitud congregada en el cruce de Broadway con la 46, veremos a *Sidney Falco* comprobando si el nombre de sus clientes aparece en la columna de *Hunsecker*. El plano detalle de la columna servirá para que veamos de nuevo, esta vez, un poco más cerca, la imagen de marca de *J.J.*: esos ojos penetrantes que miran a través de unas gafas. La tercera alusión al temido columnista vendrá a través del diálogo. A partir de la segunda secuencia se nos van a ir presentando todos los personajes importantes de la película (*Sidney*, *Sally*, *Susan*, *Steve* y *Rita*), y en sus conversaciones surgirá, inevitablemente, el nombre del columnista³ al que, de una u otra manera, están vinculados los destinos de todos ellos. La secuencia fundamental a este respecto transcurre en un taxi. Después de que *Susan*, enfundada en ese abrigo de pieles que le regaló su hermano⁴, se haya despedido de su novio, *Falco* la acompañará hasta su casa en un taxi. En el trayecto, *Sidney*

3. La sonoridad que las dos jotas imprimen al nombre *Hunsecker* (en la novela y en la primera versión del guión se llamaba *Harvey*) contribuyen a aumentar ese creciente grado de expectación que se está generando en torno al personaje.

4. Una de las acotaciones del guión asegura que el abrigo guarda una relación extraña con la personalidad de la chica. Casi no hace falta señalar que ese abrigo que *Susan* viste a lo largo de casi toda la película simboliza la influencia y el poder que *Hunsecker* ejerce sobre su desvalida hermana.



(quien a petición de *J.J.* está intentando romper la pareja), tratará de convencer a *Susan* de que su influyente hermano no es el monstruo que muchos piensan que es. De esta conversación con *Susan*, *Falco* extraerá una información que le será después de gran ayuda a la hora de ganarse la confianza de *Hunsecker*: *Susan* no sólo tiene intención de seguir con *Steve*, sino que ha decidido casarse con él. Después de acompañar a *Susan* hasta su casa, *Falco* le pide al taxista que le lleve directamente al Club 21: esa especie de cuartel general desde el que todopoderoso *Hunsecker* mueve los hilos de la vida nocturna de la ciudad. Para cuando el taxi deja a *Falco* en la

puerta del club han transcurrido ya 18 minutos desde que comenzara la película.

En las escaleras que bajan hacia a la puerta del club, *Falco* se cruza con uno de sus clientes. El joven y apuesto agente lleva demasiado tiempo sin conseguir que *J.J.* cite a sus clientes en la columna y ellos están empezando a asediarse. Este encuentro fortuito, cargado de tensión y amenazas, sirve para que el espectador caiga en la cuenta de que la situación de *Sidney*, justo en el preciso instante en el que está a punto de reunirse con *Hunsecker*, es realmente crítica. *Falco* está con el agua al cuello. Si no consigue convencer a *J.J.* de que es capaz de alejar a *Steve* de su hermana, muy pronto va a empezar a tener serios problemas con sus clientes.

Nada más entrar en el local se dirige a uno de los encargados que está junto a la puerta que da acceso al comedor: “¿está Él aquí?”. Mientras este último responde afirmativamente, *Sidney* da unos pasos hacia la puerta del comedor, se detiene y dirige su nerviosa mirada hacia fuera de campo, buscando con los ojos a aquel cuyo nombre no necesita ser pronunciado. *Sidney* quiere saber también con quién está sentado. “Un senador, un agente y una cosa rubia con el pelo ondulado”, responde el encargado. Lo siguiente que vemos es un plano semisubjetivo desde el punto de vista de *Falco*, gracias al cual divisamos, al fondo del comedor, de espaldas e iluminado por una potente luz cenital, con resonancias religiosas⁵, a alguien que por fuerza ha de ser el tantas ve-

5. El haz potente de luz cayendo sobre su cabeza, las alusiones a su persona a través del pronombre ÉL, su poder ilimitado, su dominio de la ciudad desde las alturas... parecen querer otorgar una identidad religiosa (demoníaca) al personaje que interpreta Lancaster.

ces mencionado columnista. Como pueden comprobar, la estrategia dilatoria sigue dominando este primer segmento del film. La película —y el guión: “Desde el punto de vista de Sidney. Filmado a través de la puerta entrada que da al restaurante, podemos ver al grupo sentado en una mesa (con Hunsecker dándonos la espalda)” — sigue posponiendo (en este caso mostrándonos a J.J. desde lejos y de espaldas) el momento en que la imagen de Burt Lancaster comparezca por fin en la pantalla.

Después de unos segundos de dudas (en los que Curtis traduce la inquietud del personaje que interpreta llevándose las manos a la



boca: algo que hará repetidas veces a lo largo de la película), Sidney decide no interrumpir al gran hombre. Da media vuelta y se dirige al teléfono del local desde donde hará una llamada a Hunsecker, quien, como descubriremos después, tiene un teléfono encima de la mesa que ocupa en el restaurante. Llegados a este punto es preciso señalar que en la primera versión del guión (escrita por Ernest Lehman en solitario), la excusa utilizada para demorar aún más la aparición de Hunsecker era distinta. En el guión de Lehman el camarero impedía el acceso a Sidney, con el argumento de que primero debía preguntar a J.J. si estaba dispuesto a admitirle en su mesa. Durante el tiempo que el camarero tardaba en volver, el agente de prensa mantenía una conversación con Rita, la vendedora de cigarrillos. Finalmente, el camarero regresaba con el visto bueno de Hunsecker y Sidney conseguía así acceder a la selecta mesa del columnista.

En el guión de Odets, y en la película, las cosas son bien distintas. En lugar de utilizar la negativa del camarero para demorar aún más el encuentro, Odets se inventa la secuencia de la llamada telefónica. Lo interesante de esta solución es que dicha llamada nos va a permitir escuchar la voz de Hunsecker cuando todavía no hemos visto su cara. Es decir a la imagen estática de sus ojos que habíamos visto en los camiones y en el encabezamiento de su columna, y a la reciente visión de su espalda, habrá que sumar ahora su voz como tercera representación parcial de la totalidad de un personaje cuya presencia integral sigue negándonos el relato. Para incrementar la tensión del tantas veces postergado encuentro, Odets hará que, en su guión (y en la película), la respuesta de Hunsecker sea negativa.



A pesar de que su solicitud de ingreso ha sido contundentemente rechazada, *Falco* se arriesga a entrar en el comedor. Un travelling de retroceso acompaña su decidido caminar hacia la mesa de *J.J.* Después, una panorámica de izquierda a derecha, nos lleva desde la imagen de *Sidney* hasta un plano medio frontal de los dos en ligero contrapicado: en primer tér-

mino, vemos a *Hunsecker* sentado en su mesa, y detrás a *Falco*, que se ha parado justo antes de llegar a la espalda del columnista y espera en silencio a que este último se percate de su presencia. Lo curioso del caso es que en el guión, al plano con travelling de *Falco* dirigiéndose a la mesa le seguía un plano de la espalda del columnista. Así pues, como pueden comprobar, en el guión de *Odets* la aparición de *Hunsecker* se demoraba todavía un poco más.

La luz que cae desde el techo hace brillar su rubio y bien recortado cabello, al tiempo que marca las duras facciones de su rostro. Sus gafas (no las lleva en la novela pero sí en el guión de *Odets*) crean inquietantes sombras que atraviesan sus pómulos. La anchura de hombros, en suma, otorga a su físico una evidente capacidad intimidatoria incluso cuando el actor está, como ahora, sentado. Conviene destacar que una de las constantes en la interpretación de Lancaster a lo largo de toda la película va a ser precisamente la de la inmovilidad. *Hunsecker* es un hombre que, como demuestra fehacientemente la secuencia que está a punto de comenzar, no necesita moverse porque es el mundo el que viene siempre a consultarle a él (de ahí también que un teléfono presida su mesa en el restaurante). En este sentido, la relación que establece con *Tony Curtis* es de contraste: mientras el uno permanece quieto, dejando que sean las palabras y su intimidatorio aspecto físico los encargados de atemorizar a todos los que le rodean, el otro no para de moverse y de hacer aspavientos con las manos. Bien miradas, la granítica movilidad de *J.J.* y la dureza de sus palabras (manifestaciones externas ambas de una pasión incestuosa sin resolver y de una más que previsible impotencia) son tan amenazadoras que el espectador tiene siempre la impresión de que el personaje puede estallar en cualquier momento. Y así, cuando en la última secuencia del film, acabe produciéndose el temido estallido de violencia, el espectador lo vivirá como una consecuencia lógica de todo lo visto hasta entonces. De haber elegido otro actor para el papel (y, como recordarán, se penso en otros tres muy diferentes: *Hume Cronyn*,

Charles Laughton y Orson Welles), probablemente no habría habido ningún problema a la hora de conservar la megalomanía y la capacidad del personaje para intimidar con las palabras, pero sí los habría habido, en cambio, para reproducir esa poderosa sensación de amenaza física que transmite el fornido y atlético cuerpo de Burt Lancaster.



En el minuto 45 de la película (es decir, en la mitad exacta del relato), *J.J.* salía a la terraza del noveno piso donde vive y desde donde dominaba, con los ojos, toda la ciudad. En la secuencia final, y después de que *Susan* le haya abandonado (no sin antes confesarle que siente lástima por él), *J.J.* volverá a salir a esa terraza. Pero a diferencia de ese momento, al plano en contrapicado del actor mirando hacia la calle no le seguirá un semisubjetivo reproduciendo su punto de vista y subrayando así el carácter ilimitado de su poder: ahora los neones de Broadway se han apagado; el sol comienza, a asomarse por entre los rascacielos; *Susan* ya no viste el abrigo de pieles que le regaló su hermano; el reinado de *Hunsecker* ha terminado.

CHANTAJE EN BROADWAY es la producción de Hetch-Hill-Lancaster que menos dinero recaudó en taquilla. Según Lancaster, la película fue un negocio ruinoso con pérdidas de aproximadamente un millón de dólares. Las razones del descalabro se explican, fundamentalmente, a partir de la decepción de unos espectadores que no estaban preparados para ver a dos de sus estrellas favoritas interpretando papeles que nada tenían que ver con la imagen que se habían ido formando de ellos. A las exaltadas jovencitas que invadían, noche tras noche, el set de rodaje en Nueva York debió de costarles bastante trabajo identificar a su adorado Tony Curtis en la imagen de aquel joven rastrero y manipulador que les devolvía la pantalla. Algo similar debió suceder con todos aquellos que esperaban ver a Lancaster haciendo piruetas y se encontraron con un periodista omnipotente y despiadado que domina la ciudad con el solo uso de las palabras.

Texto (extractos):

Asier Aranzubia Cob, **Alexander Mackendrick**, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 86, Cátedra, 2011.



Martes 21 • 21 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad de
Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR

(1963) • EE. UU. • 128 min.

Título Orig. Sammy going south. **Dirrec-**

tor. Alexander Mackendrick. **Argumen-**

to. La novela homónima (1961) de Wi-

lliam Hamilton Canaway. **Guión.** Dennis

Cannan. **Fotografía.** Erwin Hillier (Cine-

mascope / Eastmancolor). **Montaje.** Jack

Harris. **Música.** Tristram Cary. **Productor.**

Michael Balcon & Hal Manson. **Produc-**

ción. Bryanston Seven Arts. **Intérpretes.**

Fergus McClelland (*Sammy*), Edward G.

Robinson (*Cocky Wainwright*), Constance Cummings (*Gloria Van Imhoff*), Harry Cobertt

(*Lem*), Paul Stassino (*Spyros*), Zia Mohyeddin (*el sirio*), John Turner (*Heneker*), Orlando

Martins (*Abu Lubaba*), Zena Walker (*tía Jane*). **Versión original en inglés con subtítulos**

en español.



Película nº 9 de la filmografía de Alexander Mackendrick (de 12 como director)

Música de sala:

El imperio del sol (*Empire of the sun*, 1987) de Steven Spielberg

Banda sonora original de **John Williams**

“SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR fue otra película que hice para Michael Balcon, y se planteó el mismo problema que en algunas de mis otras películas, porque para poder hacerla había que darle la envoltura de una historia de aventuras de un chico que atraviesa África, mientras que el guionista y yo la veíamos como la historia de un niño profundamente perturbado por la muerte de sus padres. Por eso desconfía de todo el mundo con quienes se encuentra, y de alguna forma destruye a toda esa gente, hasta que se encuentra con el personaje de Edward G. Robinson, que es realmente el que hace las funciones de padre... Se trata por tanto a la vez de la historia de un viaje interior y de un viaje exterior, y de la correspondencia que tienen esos dos viajes”.

Apenas conocida por las nuevas generaciones de aficionados, **SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR** nos reencuentra con un título fundamental del cine de aventuras. Una obra maestra en la que, a partir del forzado aprendizaje vital de un niño, nos permitirá vivir como espectadores una profunda experiencia transformadora. **SAMMY** es, en mi opinión, la cumbre de un cineasta riguroso, honesto y sabio llamado Alexander "Sandy" Mackendrick. Desde siempre he quedado aturdido ante una obra de la belleza formal, la sencillez, la maestría en el uso del color y el formato panorámico, y la hondura de su contenido, que demostraban plano a plano sus imágenes. El paso de los años no ha permitido aún situar la película en el lugar que merece, resaltándose su irregularidad, opinión que el propio cineasta ratificaba. Pese a ello, y a no haberse visto beneficiada del merecido prestigio asumido por la posterior **Viento en las velas** (*A high wind in Jamaica*, 1965), su evidencia sigue ahí. En su contra se han citado varios inconvenientes. El primero de ellos es su apariencia de película "con niño". Otro —quizá el más sangrante—, la existencia de diversas amputaciones en su exhibición en diversos países, sobre todo en pases televisivos. Contemplé hace años una procedente de EE.UU., destacada por un vergonzoso recorte de metraje, modificando incluso su banda sonora. Pero incluso a través de cualquiera de esas atroces versiones, el estado de inspiración absoluta que manifiestan todos y cada uno de los planos de esta obra maestra sobrepasan las manipulaciones de un diamante capaz de ser mutilado más nunca destruido. Sería cómodo decir que **SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR** supone una de las cimas del cine de aventuras, ya que la película es —sobre todo— la vida. Extraño trasunto que podría oscilar desde ese descubrimiento de la madurez que representaba **El río** (*The river*, 1950), de Jean Renoir, tamizado por los ecos del Roberto Rossellini de la previa y tremenda **Alemania, año cero** (*Germania, anno zero*, 1948), la película describe la historia de un forzado aprendizaje vital. Situándose en un lugar intermedio —y, bajo mi punto de vista, supremo—, sus imágenes conforman la herencia de esa pocas veces citada trilogía sobre la falsa inocencia de la infancia, que inició la excelente **Mandy** —nunca señalada como piedra angular del drama inglés—, y la ya citada **Viento en las velas**. Tres películas que se engarzan unas a otras, revelándose en esta ocasión a través de un confuso dardo envenenado que no supieron advertir sus productores —entre los que se encontró el veterano Michael Balcon—, quienes trataron de manera errónea comercializar la película a partir de una falsa concepción como producto ternurista. ¡Qué torpe apreciación! Sus imágenes emergen fruto de esa venenosa capacidad de Mackendrick para subvertir cualquier esquema tendente a la sensiblería, tal y como logró en su obra precedente bajo distintos perfiles y parámetros. En esta ocasión tomó como punto de partida la novela de W. H. Canaway, narrando la atribulada e indeseada trayectoria de una forzada madurez por parte de un pequeño de diez años —*Sammy Hartland* (Fergus McClelland, un milagro de naturalidad en la pantalla)—, residente de Port Said en Suez,



hijo de una —presumiblemente— respetable familia inglesa blanca, representante de esa minoría heredera de sus colonizadores. Su argumento se inicia a finales de 1956 en dicho territorio hostil. En apenas pocos diálogos el espectador advierte la tensión social en las conversaciones que mantienen los padres del pequeño, mientras este juega abstraído con un pequeño artefacto volador —es curioso destacar cómo ese avión de juguete le evitará sufrir en carne propia las consecuencias de un ataque aéreo— La arriesgada planificación del instante nos adelanta su intención de mostrar la película desde el punto de vista del muchacho. Sus magníficos planos evitarán —con una sola excepción— mostrar el rostro de sus padres, en unos instantes que me recuerdan en cierto modo cierta planificación propia del dibujo animado. Será el inicio de una aventura vital en la que los azares del destino —salvando al muchacho de una muerte segura en ese inesperado bombardeo que se cobrará la vida de sus padres—, introducirán a *Sammy* en un contexto para el que no se encontraba preparado. Su director señalaba con acierto que la raíz de la película se encontraba en mostrar el universo de un niño trastornado por esa trágica circunstancia. Sin embargo, y aún reconociendo la lucidez y modestia del cineasta, sus imágenes ofrecen mucho más.

Tremenda y serena crónica de ese forzado aprendizaje, hay en el film de Mackendrick una de las miradas más lúcidas, terribles y también hermosas sobre la condición humana, manifestadas a través de la mirada de un niño educado y sensible, pero también provisto de una mente fría, que le permitirá contemplar la muerte sin inmutarse. Esa capacidad para la ambivalencia en un pequeño —algo muy difícil de plasmar en el cine— es resuelta de forma admirable. Al realizador le sobra con un casi sobrecogedor —en su belleza— uso del Scope, la paleta cromática dominada por unos tonos pasteles y repo-

sados —gentileza de Erwin Willier—, la pertinencia de la banda sonora de Tristram Cary, centrada en envolver —nunca subrayar— aquellos giros argumentales que encubren la evolución de su protagonista, o la extraordinaria combinación de un tempo que no duda en centrarse en tintes de comedia —todo lo que rodea a la madura millonaria encarnada por la veterana Constance Cummings—, para alcanzar esa mirada revestida de totalidad, en una película que —además de las influencias alcanzadas en los referentes antes señalados— supera y sublima con pasmosa facilidad cualquier tentación en incurrir en el terreno de cine de aventuras en entornos africanos —de moda en aquellos años¹—. En su defecto, el realizador de Boston logra invertir los parámetros del film de gran producción, ofreciendo por el contrario una propuesta intimista. La esencia de **SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR** se centra en la plasmación del recorrido de apresurado ingreso a la madurez vivido por su protagonista, a partir de la traumática pérdida de sus padres, quienes minutos antes de morir pensaban enviarlo a casa de una tía suya residente en Durban. El viaje de esas casi cinco mil millas se estructurará en forma de episodios, que en algunos momentos nos evocarán la picaresca española. En sus fragmemos, sin embargo, se encuentra esa mirada, ese matiz que separa lo brillante de lo inspirado en grado extremo. En todo momento Mackendrick parece alcanzar ese grado de inspiración absoluta tan solo hallado en esas películas que no tienen que demostrar nada, ya que su entraña lo ofrece todo. Esa sencillez que se puede ratificar por un simple diálogo, por una mirada en segundo término, por una ambientación que puede parecer convencional, pero que en todo momento revela no solo a un cineasta en estado de gracia sino, sobre todo, a un hombre sabio que sabe describir lo mejor y lo peor del ser humano casi en el mismo plano. Esa crueldad que describe la pasividad de *Sammy*, al contemplar y huir del cuerpo del árabe ladino al que involuntariamente ha matado, tendrá su correspondencia más tarde en el relato, cuando este confiese su sensación y el recuerde atormentado ante el veterano aventurero —*Cocky*— que encarna admirablemente Edward G. Robinson. *Cocky* es un hombre curtido, que encuentra en la inesperada espontaneidad, e incluso en la valentía del muchacho —le salvará la vida disparando y matando a un tigre—, esa ausencia de afecto que ha caracterizado su existencia.

El recorrido del pequeño descubrirá una fauna humana sorprendente, llegará a trasladarnos a miserias de seres ociosos —los que rodean a la millonaria y su mundo revestido de caprichos—, y en el último instante confirmará el triunfo de esa aventura de madurez y empeño que ha asumido con valentía nuestro protagonista, trasladándonos a una estampa amable y colorista —¡qué imágenes tan hermosas!— de la ciu-

1. Los años de magníficos títulos, no obstante, como **Hatari** (*id.*, Howard Hawks, 1962), **La presa desnuda** (*The naked prey*, Cornel Wilde, 1965), **Arenas del Kalahari** (*Sands of the Kalahari*, Cy Endfield, 1965), **El último safari** (*The last safari*, Henry Hathaway, 1967)... (Juan de Dios Salas, febrero 2017).

dad sudafricana, donde culminará su casi imposible anhelo, ante la mirada admirada de su tía. Sería imposible de resumir en estas líneas el caudal de riqueza conceptual y sencillez expresiva que atesora en su metraje esta obra suprema. La educación, la experiencia y el esfuerzo, la aventura, la intuición, la dualidad del ser humano, su capacidad de amar, luchar y defenderse.



Las imágenes de **SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR** desprenden tal grado de intensidad en su apariencia, en el fluir de su recorrido, en las miradas que siempre escrutan aquello que atisba el muchacho, en la admiración en suma que provoca en ese veterano cazador y aventurero. Es tal el grado de belleza visual que brindan las en apariencia despreocupadas imágenes de su discurrir. Hay en ellas un sentimiento tan profundo de la propia experiencia vital. Se integran en su discurrir sentimientos tan nobles y crueles, que uno no deja de asombrarse cómo una obra de tal calibre, perfección y sinceridad, no ha logrado aún el lugar que merece. En cierto modo es un secreto placer; tener el privilegio de disfrutar la que es, sin duda, una de las películas de mi vida².

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, "Sammy, huida hacia el sur: los ojos abiertos de una infancia truncada", en sección "Flashback", rev. Dirigido, mayo 2011

Una vez finalizado el rodaje de **Chantaje en Broadway**, Mackendrick regresa a Inglaterra para encargarse de la dirección del que, en un principio, iba a ser su

2. Siempre me ha llamado la atención que no se cite este antológico film al hacer referencia a los vínculos de la no menos antológica y magistral **EL IMPERIO DEL SOL** con el gran cine clásico al que, por derecho propio, pertenece el film de Mackendrick. Cuando es más que evidente que está ahí, en su misma génesis: ambos parten de dos textos —el de Spielberg, de la novela de Ballard—, en la que un niño, marcado por la guerra, realiza un viaje físico que a su vez se convierte en un viaje de maduración y pérdida de la infancia. Y si argumentalmente, los parecidos son más que notables, no lo es menos en cuestión de puesta en escena. (*Juan de Dios Salas, febrero 2017*).



primer, proyecto para Hetch-Hill-Lancaster. Según parece, la productora independiente norteamericana, después de solucionar los problemas de casting ha decidido trasladar el rodaje a Londres para intentar así abaratar costes. Con un reparto compuesto finalmente por Laurence Olivier, Kirk Douglas y Burt Lancaster en los papeles estelares, en julio de 1958 arranca, bajo la dirección de Mackendrick, el rodaje de **El discípulo del diablo** (*The devil's disciple*, Guy Hamilton, 1959). Dos semanas después, por causas que varían en función del autor de las declaraciones, el director escocés es sustituido por Guy Hamilton. Se-

gun Lancaster, el despido se explica por la lentitud con la que había avanzado el rodaje mientras Mackendrick estuvo al mando. Según Mackendrick, de nuevo, las discrepancias entre el director y el actor/productor sobre cual debería ser la forma de interpretar el personaje estarían detrás de su ruptura definitiva: *“Cuando la gente quiere echar a un director, suelen decir que no sabe lo que está haciendo. Pero muchas veces simplemente está intentando hacer algo que ellos no quieren que haga”*.

A partir de aquí, y hasta que a finales de 1961 cuaje definitivamente el proyecto de **SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR**, se abre una etapa de incertidumbre en la carrera de Mackendrick en la que los proyectos frustrados conviven con esporádicas incursiones en el ámbito televisivo e incluso, con un inesperado debut como director de teatro. Sin duda, el proyecto más relevante en el que se va a ver envuelto durante este errático periodo es una superproducción angloamericana con la que la Columbia pretende repetir el éxito de **El puente sobre el río Kwai** (*The bridge on the river Kwai*, David Lean, 1957). Pero como ya sucediera en **El discípulo del diablo**, a los pocos días de iniciarse el rodaje de **Los cañones de Navarone** (*The guns of Navarone*, John Lee Thompson, 1961) —en concreto mientras Mackendrick dirige la segunda unidad en Grecia— los directivos de la Columbia deciden (sin un motivo aparente) despedirle y colocan en su lugar a Thompson. En alguna ocasión, Mackendrick ha comentado que, tal vez, su intención de complementar la acción meramente bélica con una segunda lectura en clave mitológica (emparentando los cañones del film con el Minotauro de Creta) tuviera algo que ver con su fulminante despido.

A finales de 1961, un viejo conocido irrumpe, de nuevo, en la vida de Mackendrick. Se trata de Michael Balcon. Desde hace dos años, el alma mater de la extinta Ealing trabaja como gerente de una compañía (más bien un consorcio o cooperativa) que ha nacido gracias a la aportación de capital de una serie de profesionales del cine británico. El



nombre de la empresa es Bryanston Films y lo que va a caracterizar su producción (38 films entre 1959 y 1965) es una cierta alternancia entre productos convencionales y algunas de las piezas esenciales (coproducidas, en este caso, con Woodfall Films) de ese movimiento de renovación del cine británico que responde al nombre de "Free Cinema". Casi no hace falta añadir que a Balcon le va a costar bastante trabajo digerir el hecho de que la firma en la que trabaja participe en la producción de algunos de los films política y sexualmente más irreverentes (aunque también, económicamente rentables) del cine británico de la época: **El animador** (*The entertainer*, Tony Richardson, 1960), **Sábado noche, domingo mañana** (*Saturday night and sunday morning*, Karel Reisz, 1960), **Un sabor a miel** (*A taste of honey*, Tony Richardson, 1961) **La soledad del corredor de fondo** (*The loneliness of the long distance runner*, Tony Richardson, 1962).

El proyecto para el que Balcon va a reclamar los servicios de su antiguo colaborador es una adaptación de la novela de W. H. Canaway titulada "Sammy going south". No obstante, Mackendrick no había sido su primera opción. A pesar de que la anécdota de la novela (la historia de un niño que, tras la muerte de sus padres, atraviesa todo el continente africano para reunirse con su tía en Durban, Sudáfrica) debió hacerle pensar inmediatamente en el hombre que había dirigido **Mandy**, Balcon había preferido contratar a un director de fotografía llamado Freddie Francis que no tenía ninguna experiencia como director. Según parece, van a ser los responsables de la compañía norteamericana que coproduce el film (*Seven Arts*) quienes persuadan a Balcon del peligro que implica poner en manos de un debutante las riendas de un proyecto con un presupuesto muy elevado y varias semanas de rodaje en África. Aunque la traición de su pupilo está todavía demasiado fresca en su memoria, al antiguo mandamás de la Ealing no le va a quedar más remedio que ofrecer la dirección de **SAMMY** a Alexander Mackendrick: Sandy, para los amigos.

Como bien había previsto Seven Arts, el rodaje en África va a resultar extraordinariamente complicado. Los incidentes ocasionales que salpican cualquier rodaje se convierten, en este caso, en el pan nuestro de cada día: operarios atacados por serpientes, accidentes de coche, un cazador que se cae de un árbol y se fractura una pierna, un director que apenas se puede mover por culpa de unos espantosos dolores de espalda y, rizando el rizo, Edward G. Robinson, la única estrella del reparto, sufre un ataque de corazón y debe ser trasladado a Europa cuando todavía no ha terminado su participación en el rodaje. Inasequible al desaliento, Mackendrick se las apaña para seguir rodando sin su estrella: *“Cuando ocurre un accidente así, sólo se pueden hacer tres cosas. O bien cancelar la película, o volver a rodar la película con otro actor, o terminar el film utilizando un doble. Yo me planteé las tres posibilidades y finalmente me decidí por seguir rodando utilizando el hombro de un doble. Encontramos a un atreuzista que tenía el mismo físico que Eddie, y esto nos permitía rodar los planos generales, o los planos desde detrás del hombro: filmando la parte de atrás de su cabeza, y enfocando de frente al chico. De esta forma, pudimos seguir rodando sólo con el niño; yo daba el pie y leía la parte de Eddie a Fergus. Después, cuando volvimos a Inglaterra, la situación era la inversa: no teníamos mucho tiempo para rodar con el niño porque tenía que ir al colegio. Así que yo, de rodillas, interpretaba su papel para Eddie. Cuando se estrenó la película disfruté mucho con una crítica que decía que lo más interesante era la sensibilidad con la que estaba tratada la relación entre el niño y el viejo.”*

Antes de que todas estas desgracias acaben ocasionando la demora en el rodaje y un incremento de costes que obligarán a Bryanston a interrumpirlo sin que se hayan filmado todas las secuencias de exteriores previstas, Mackendrick tendrá ocasión de volver a demostrar que su método de trabajo está fundado en la meticulosidad enfermiza, en el control, hasta extremos impensables, de todo lo que acontece delante y detrás de la cámara durante la filmación e, incluso (y esto es menos habitual), de todo lo que sucede antes. Y como muestra, un botón: para preparar la filmación de un plano general en el que los pasajeros de una barcaza desembarcan, ante la mirada



atenta de doscientos africanos, en un puerto del Nilo, Mackendrick dedica media hora a explicar a cada uno de los pasajeros los motivos exactos de su viaje. *“Si hubiese tenido tiempo habría hecho lo mismo con los doscientos africanos”*, comentaría, con cierta sorna, su productor asociado.

Las dificultades que el equipo encuentra para recrear en los estudios de Londres algunos de los planos del

desierto que habían quedado pendientes alargan y complican todavía más el rodaje y, como era de esperar, afectan negativamente al resultado. “*Tuvimos tantos problemas al intentar imitar el desierto, que no conseguí la intensidad ni la calidad que buscaba*”, señalaría el director. En el momento del estreno los críticos de los diarios serán de la misma opinión y, en la mayoría de los casos, únicamente rescatarán del conjunto el trabajo interpretativo de Edward G. Robinson. Los críticos de las revistas especializadas, en cambio, lejos de ensañarse con una película en la que reconocen ciertos fallos advierten que, sin ser una obra maestra, el último film de



Mackendrick está muy por encima de la media habitual de la producción inglesa. En lo tocante al público, la película funcionó mal tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos, donde se estrenó, además, con dos años de retraso y una reducción considerable de metraje: los 128 minutos de la copia inglesa se quedan en unos escuálidos 88 en la americana. Aunque no fue la causa directa, lo cierto es que el descalabro de Sammy tuvo algo que ver con el cese definitivo de actividades de Bryanston en 1965.

Que en **SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR** el punto de vista adoptado es el de un niño es algo que va a quedar claro desde el cartel promocional de la película. Un niño camina junto un adulto por lo que parece ser la sabana africana. Del adulto (*Cocky*) sólo vemos la mitad inferior de su cuerpo, en cambio, al niño (*Sammy*) lo vemos entero. El pecho y la cabeza de *Cocky* quedan fuera del cuadro porque el punto de vista desde el que se nos propone mirar esta imagen es el de un niño. De esta manera, casi como si fuera una declaración de intenciones, el cartel de la película parece querer advertirnos de que la narración no sólo va a estar focalizada en el personaje de *Sammy*, sino que, incluso, la puesta en escena va a intentar reproducir su punto de vista. La confirmación de que **SAMMY** es un film rodado con la cámara a la altura de los ojos un niño la encontramos ya en la secuencia inaugural de la película.

En los momentos previos al bombardeo, mientras *Sammy* juega en el pasillo, sus padres discuten en una habitación sobre si es conveniente o no enviar al niño a Durban. Como cabía esperar de un film en cuyo título aparece su nombre, toda la secuencia va a estar focalizada sobre el personaje de *Sammy*. Así, un primer plano del niño contemplando desde el balcón el tumulto de las calles de Port Said sirve para introducirnos en el domicilio de la familia *Hartland*. Pero lo llamativo no es que el niño se



convierta desde los primeros compases de la película en el principal (casi único) foco de interés para la cámara. Lo llamativo es que sus padres sean, primero, unas voces que llegan desde el fondo del pasillo, después, un par de siluetas que se mueven detrás de una puerta que no ha sido cerrada del todo y, por último, unas cuantas extremidades que hablan y dan vueltas alrededor

del niño. Al situar la cámara a la altura de los ojos de *Sammy*, Mackendrick hace que su madre se convierta (como sucedía con la imagen de *Cocky* en el cartel) en unos pies, unas piernas, unos brazos y una espalda que entran y salen del encuadre mientras el rostro de *Sammy* permanece en el centro de la imagen. Pero este atípico ángulo de cámara no sólo sirve para traducir en términos visuales la idea de que va a ser a través de los ojos de *Sammy* como conoceremos su historia, sino que sirve, también, para llamar la atención sobre el hecho de que sus padres no son otra cosa que figuras ausentes. Sintomáticamente, cuando en la secuencia siguiente el niño descubra que mientras correteaba por las inmediaciones del canal su casa ha sido aplastada por las bombas, un plano detalle de una de esas representaciones parciales de la madre (en concreto, de una de sus sandalias rojas), servirá para que *Sammy* (y el espectador) vea confirmadas sus peores sospechas. Y es que, al negarnos la imagen completa de los padres del niño, el relato, de alguna manera, nos estaba preparando para su inminente y definitiva desaparición.

A pesar de que la primera secuencia del film está, como digo, organizada en torno a la idea de los padres como figuras ausentes, hay un momento puntual en el que el relato infringe, por así decirlo, sus propias normas e introduce un primer plano de la madre de *Sammy*. Casi como si se tratara de uno de esos primeros planos que coronan la planificación piramidal de esas presentaciones del mal que Mackendrick ha ido complejizando a lo largo de sus seis primeras películas, este aislado, y casi inesperado, primer plano del rostro de la madre, adquiere una relevancia especial. Bien mirada, toda la odisea de *Sammy* (ese viaje en solitario desde Egipto hasta Sudáfrica, atravesando todo un continente) no es más que una metáfora del abandono del útero materno y la posterior consolidación del niño como una entidad autónoma. Y por eso este primer plano de la madre (desgajada del resto de su cuerpo, casi como una imagen idea-

lizada) era, de alguna manera, inevitable. Así, cuando veamos a *Sammy* chupando la boca de su silbato (casi como si fuera el seno materno)³ mientras llora desconsolado en el umbral de la casa destruida por las bombas, o cuando lo veamos, poco después, acurrucado en posición fetal en medio del desierto,



llamando insistente a su madre, ambas imágenes insistirán en la intensidad del vínculo que une al bebé que todavía, a estas alturas del relato, es *Sammy* con su progenitora ausente. Por si quedaba alguna duda al respecto, todos estos momentos de crisis que vive el niño a lo largo de su viaje van a ser acompañados desde la banda sonora por esa voz femenina que ocasional, y muy significativamente, interrumpe el flujo exclusivamente instrumental de la partitura que *Tristram Cary* compuso para la película.

“Levántate del suelo. Ya no eres un bebé”, le dice su madre a *Sammy* en esa primera secuencia en la que, como estamos viendo, se dan cita buena parte de las ideas (de puesta en escena, pero también temáticas) fundamentales que, después, desarrollará la película. *Sammy* (y la cámara con él) se levanta del suelo. Desparrramados por la alfombra vemos los juguetes⁴ de ese niño-bebé al que, significativamente, ya nunca más volveremos a contemplar jugando. En la secuencia final de la película, cuando *Sammy*, después de atravesar todo el continente africano, llegue finalmente a Durban, un primer plano de su tía, que remite poderosamente a aquel otro de la secuencia inaugural (no por casualidad, la tía *Jane* es hermana de la madre de *Sammy*), será acompañado por una frase que completa el sentido de ese viaje (interior) que ha protagonizado el niño: *“pareces más mayor de lo que pensaba”*. El *Sammy* que camina enfundado en una piel de leopardo por la habitación del hotel de la tía *Jane* apenas guarda ya parecido alguno con aquel niño que vimos arrastrándose por la alfombra en la primera se-

3. En la novela, en lugar del silbato *Sammy* chupaba un botellín de Coca-Cola: *“Apretó su botella de Coca-Cola que le recordaba en cierto modo a su madre —quizás a causa de la vaga memoria de la alimentación infantil, en la cual la botella venía ahora a representar el pecho— y lloriqueó un poco”*.

4. Un trenecito eléctrico, un avión, otro artilugio volador..., reproducciones a pequeña escala de esos medios de transporte de los que el *Sammy* adulto se valdrá para atravesar todo el continente.



cuencia de la película. En esencia, toda la odisea de *Sammy* estaba ya condensada en aquel gesto, que siguiendo las órdenes de su madre, le llevó a levantarse de la alfombra para ponerse de pie.

Aunque no de manera tan sistemática como en esta primera secuencia, a lo largo del resto de la

película la cámara adoptará en numerosas ocasiones el punto de vista de *Sammy*. Bien sea a través de la ubicación de la cámara a la altura de sus ojos, bien filmando en enfáticos contrapicados, que tratan de reproducir su punto de vista, a los adultos que se cruzan en su camino, o bien a través del empleo de planos subjetivos que parten, en varias ocasiones, de primerísimos primeros planos de los ojos del niño, el relato intenta, con cierta asiduidad, poner al espectador en el lugar exacto (físico, pero también emocional) desde el que *Sammy* mira y experimenta las cosas del mundo. Pero como sucede a menudo en el cine de Mackendrick esa aproximación al personaje, ese intento de promover la identificación del espectador con su protagonista, vendrá acompañado por un análisis crítico de su conducta que impedirá cualquier filiación incondicional y acabará, por lo tanto, redundando en la complejidad de su discurso.

A pesar de que en el trayecto que va del guión a la película se perdieron algunas de las secuencias que, en opinión de Mackendrick, eran esenciales para conocer la psicología de su protagonista, el *Sammy* que nos presenta la película es, a fin de cuentas, un desarrollo de aquel primer niño inquietante de su filmografía (*Dougie*) que estaba dispuesto a hacer cualquier cosa con tal de salvar la barcaza en **La bella "Maggie"**. La traumática desaparición de sus padres ha afectado gravemente la estabilidad emocional de *Sammy* y esto hace que se comporte de una manera extraña. En el guión y en la novela, poco después del bombardeo, *Sammy* llegaba a una playa y se dedicaba, mientras imitaba el ruido de los aviones, a aplastar cangrejos a pedradas como si fueran las víctimas de un ataque aéreo. En la banda de sonido escuchábamos sus pensamientos: "Yo soy Dios... Yo soy Dios y vosotros sois gente. Esto... esto es lo que Dios hizo a..." No cabe duda de que, de haberse conservado, esta secuencia habría servido para confirmar algo que, de todos modos, sigue estando presente en la película: que la muerte de sus padres ha trastornado a *Sammy* hasta el punto de convertirse en un peligro para todos aquellos que se van a ir cruzando en su camino. Por eso el relato llama la atención sobre el detalle de que es el niño quien coloca en el fuego la piedra que acaba propiciando

el accidente que deja ciego al comerciante sirio. Y por eso también, para deshacerse del periodista griego, *Sammy* estropeará su coche en medio del desierto poniendo así en grave peligro la vida de su acompañante. La muestra más evidente de esa enfermiza determinación que *Sammy* comparte, no sólo con *Dougie*, sino también con esos otros personajes inocentes que suelen poblar las ficciones de Mackendrick, la encontramos en ese fragmento de la historia que se ocupa del descenso de *Sammy* por el Nilo. Después



de haber recibido la ayuda y los consejos de ese peregrino que, como él, está inmerso en un viaje cuyas implicaciones van mucho más allá del mero desplazamiento físico de un punto geográfico a otro, *Sammy* estará a punto de poner fin a su relación sin despedirse de su compañero de viaje. Curiosamente, habrá de ser el, en muchos sentidos, ridículo personaje del periodista, quien llame la atención al niño sobre lo injusto de su proceder. El escueto “adiós” con que *Sammy* se despide del peregrino nos sirve para comprender el egoísmo del personaje, su absoluto desinterés por la suerte de aquellos que le acompañan, al menos, durante la primera parte de su viaje.

Como también sucedía en **La bella “Maggie”**, los cambios que el personaje va a ir experimentando a lo largo del viaje se irán reflejando en su apariencia física. Insistiendo en ese motivo del calzado que puso en circulación la imagen de las sandalias rojas de la madre al principio de la película, planos detalle de los distintos calzados que utiliza el niño en su travesía del desierto irán comentando la evolución del personaje. Así, cuando, al poco de llegar a ese hotel de lujo en el que está alojada la turista americana que lo encontró junto a las ruinas de Luxor, veamos al niño caminando descalzo por los pasillos caeremos en la cuenta de que *Sammy* ya no pertenece a la civilización. Poco después, otro plano detalle de sus pies (enfundados, en esta ocasión, en las sandalias recién estrenadas que le ha comprado su protectora) servirá para resumir ese intervalo civilizado que vivirá el niño en compañía de la turista americana hasta que un nuevo plano detalle de esas mismas sandalias (destrozadas ahora por los rigores del desierto) nos hable de la huida y de la consiguiente reanudación de su solitario viaje hacia el sur. El punto culminante de esta progresiva renuncia a la indumentaria característica de la civilización coincide con la llegada de *Sammy* al campamento de *Cocky Wainwright*. Allí, en medio de la sabana, el niño encontrará algo parecido a un hogar y a un pa-



dre. Su nueva indumentaria (una piel de leopardo) es la traducción externa de esa transformación que ha ido experimentando el personaje a lo largo del viaje.

Que el campamento de ese anciano que trafica con diamantes al que presta sus rasgos Edward G. Robinson bien podría ser el hogar que el niño huérfano anda buscando, es algo que el relato va a sugerir desde el momen-

to en que ambos personajes se encuentran en medio de la sabana. Al poco de aceptar la compañía de ese adulto que, sorprendentemente, no le trata como a un niño, *Sammy* se queda dormido y uno de los africanos que trabajan para *Cocky* se encarga de llevarle en brazos hasta la camioneta en la que realizarán el último tramo del trayecto. A esta primera imagen que remite a la relación paterno-filial (un niño plácidamente dormido en los brazos de su padre) le seguirá otra similar en el interior de la camioneta. En mitad del trayecto, *Sammy* se despierta en la parte de atrás del vehículo y lo primero que ve son los rostros (en contrapicado) de los africanos que trabajan para *Cocky*. Para que el niño no se asuste, los empleados de *Cocky* comienzan a entonar una canción africana que tendrá sobre *Sammy* el mismo efecto que una nana. Una vez en el campamento, y por vez primera en lo que va de viaje, *Sammy* va a empezar a compartir con un adulto sus miedos más íntimos y sus remordimientos. A cambio, *Cocky* le irá contando la fabulosa (y en buena medida inventada) historia de su vida. Una narración en la que abundan los tesoros enterrados, las cacerías de fieras salvajes y las hazañas de lobos marinos. Cautivado por todos esos cuentos que *Cocky*, como si fuera su padre, le relata justo antes de irse a dormir, el niño no tardará en suplicar al anciano que le permita quedarse a vivir en su campamento.

Como si se tratara de la gran prueba final que el viajero ha de superar antes de alcanzar su destino, la destrucción de ese nuevo hogar en el que *Sammy* había encontrado el calor que le faltaba sumirá al niño en una crisis muy parecida a la que precipitó su viaje. Para que quede claro que la destrucción del campamento tiene para el niño el mismo significado que la destrucción de la casa de sus padres, Mackendrick volverá a filmar a *Sammy* tumbado entre los escombros⁵, llorando desconsolado, mientras en la banda sonora vuelven a escucharse aquellas voces femeninas que asocian la pérdida del hogar con la madre ausente. Pero, una vez más, nuestro perseverante *Ulises* de diez años volverá a levantarse del suelo y reanudará su viaje.

5. La ubicación temporal de esos dos planos del niño tumbado otorga una cierta simetría al relato: el primero está situado en el minuto 10 de película y el segundo cuando restan 10 minutos para que termine el film.

Al otorgar al personaje de *Cocky* una relevancia que no poseía en la novela⁶, Mackendrick añade a la historia de *Sammy* una nueva dimensión. Esa reivindicación del arte de contar historias que el cineasta introduce por medio del personaje de *Cocky* remite también a la relación que *Doug* mantenía con el capitán *MacTaggart* en **La bella "Maggie"**. Al igual que *MacTaggart*, *Cocky* es un personaje dudoso: está situado, voluntariamente, al margen de la ley y todo parece indicar que su peripecia biográfica es mucho menos heroica de lo que sugieren esos relatos aventureros que *Sammy* escucha entusiasmado. Como el *John Silver* de "La isla del tesoro", *Cocky* es una figura paterna marcada por la ambigüedad. Sin embargo, como pone de manifiesto la excelente secuencia final de la película, todas aquellas "mentiras" que *Cocky* fue relatando con la gracia y la pericia de los grandes fabuladores han resultado cruciales dentro de ese largo proceso de aprendizaje que para *Sammy* ha supuesto su solitario viaje a través del continente. Si el *Sammy* que vemos al final de la película, enfundado en su piel de leopardo, poniendo al corriente a su tía de los heroicas empresas que tiene pensado acometer en un futuro inmediato, es un niño completo⁷ lo es en buena medida gracias a todas aquellas historias fabulosas con las que *Cocky* fue colmando esa necesidad de relatos, de narraciones, de mitos que es consustancial al ser humano. Así las cosas, nada nos impide ver a *Cocky* como un más que probable trasunto ficcional del propio Mackendrick y a **SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR** como la película a través de la que el cineasta reivindica apasionadamente su oficio: esto es, el noble y necesario arte de contar historias.

Texto (extractos):

Asier Aranzubia Cob, **Alexander Mackendrick**, col. Signo e Imagen/Cineastas, n° 86, Cátedra, 2011.

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

Miguel Sebastián (*in memoriam*)

Miguel Mateos (*in memoriam*)

6. Si en la novela *Cocky* era uno más de los personajes adultos con los que se cruzaba *Sammy*, en el film, al verse obligado a redimensionar el papel que interpreta la única estrella de su reparto, Mackendrick hace que el encuentro entre *Sammy* y el personaje de Edward G. Robinson consuma toda la segunda parte de la película: aproximadamente una hora.

7. En eso hay una gran diferencia con el film de Spielberg: del niño *Jim* de **El imperio del sol** no queda nada al final de su aventura. Sendos reencuentros de los protagonistas con sus seres queridos, pero con muy diferente planteamiento: del optimismo de Mackendrick al pesimismo de Spielberg —y luego la ceguera crítica seguirá hablando de los "finales felices" de Spielberg—. (*Juan de Dios Salas*, febrero 2017).

ALEXANDER MACKENDRICK

Boston, Massachusetts, EE.UU.,
8 de septiembre de 1912

Los Ángeles, California, EE.UU.,
22 de diciembre de 1993

FILMOGRAFÍA (como director)¹



1. *Asier Aranzubia Cob*, **Alexander Mackendrick**, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 86, Cátedra, 2011.

- 1949 WHISKY A GOGÓ** (*Whisky galore!*).
- 1951 EL HOMBRE VESTIDO DE BLANCO** (*The man in the white suit*).
- 1952 MANDY** (*Mandy*).
- 1954 La bella "Maggie"** (*The Maggie*).
- 1955 EL QUINTETO DE LA MUERTE** (*The ladykillers*).
- 1957 CHANTAJE EN BROADWAY** (*Sweet smell of success*).
- 1959 El discípulo del diablo** (*The devil's disciple*, Guy Hamilton)
[Mackendrick es sustituido. Solo rueda las escenas en las que aparece Laurence Olivier].
- 1961 Los cañones de Navarone** (*The guns of Navarone*, John Lee Thompson). [Mackendrick es sustituido. Solo se conserva la secuencia precréditos].
- 1963 SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR** (*Sammy going south*).
- 1965 Viento en las velas** (*A high wind in Jamaica*).
- 1967 No hagan olas** (*Don't make waves*)
Oh, Dad, poor dad, mama's hung you in the closet and i'm feelin' so sad
(Richard Quine). [Mackendrick rueda secuencias adicionales].

**En anteriores ediciones del ciclo
MAESTROS DEL CINE CLÁSICO
han sido proyectadas**

(I) ANTHONY MANN (octubre 2007)

La puerta del diablo (*Devil's doorway*, 1950)

Winchester 73 (1950)

The tall target (1951)

El hombre del oeste (*Man of the west*, 1958)



(II) FRITZ LANG (febrero 2008)

Solo se vive una vez (*You only live once*, 1937)

Los verdugos también mueren (*Hangmen also die*, 1943)

El ministerio del miedo (*The ministry of fear*, 1944)

Deseos humanos (*Human desire*, 1954)

Mientras Nueva York duerme (*While the city sleeps*, 1956)

Más allá de la duda (*Beyond a reasonable doubt*, 1956)



(III) **RAOUL WALSH** (marzo 2009)

Pasión ciega (*They drive by night*, 1940)

El último refugio (*High Sierra*, 1941)

Murieron con las botas puestas (*They died with their boots on*, 1941)

Gentleman Jim (1942)

Objetivo Birmania (*Objective, Burma!*, 1945)

Al rojo vivo (*White heat*, 1949)

Camino de la horca (*Along the great divide*, 1951)

El hidalgo de los mares (*Captain Horatio Hornblower*, 1951)

El mundo en sus manos (*The world in his hands*, 1952)



(IV) **ELIA KAZAN** (noviembre-diciembre 2009)

La barrera invisible (*Gentleman's agreement*, 1947)

Pánico en las calles (*Panic in the streets*, 1950)

Un tranvía llamado Deseo (*A streetcar named Desire*, 1951)

La ley del silencio (*On the waterfront*, 1954)

Al este del Edén (*East of Eden*, 1955)

Río Salvaje (*Wild River*, 1960)

Esplendor en la hierba (*Splendor in the grass*, 1961)

América, América (*America, America*, 1963)



- (V) **BILLY WILDER** (enero-marzo-mayo 2012)
- La octava mujer de Barba Azul** (*Bluebeard's eight wife*, 1938, Ernst Lubitsch)
- Ninotchka** (*Ninotchka*, 1939, Ernst Lubitsch)
- Bola de fuego** (*Ball of fire*, 1941, Howard Hawks)
- El mayor y la menor** (*The major and the minor*, 1942)
- Cinco tumbas a El Cairo** (*Five graves to Cairo*, 1943)
- Perdición** (*Double indemnity*, 1944)
- Días sin huella** (*The lost weekend*, 1945)
- Berlín Occidente** (*A foreign affair*, 1948)
- El crepúsculo de los dioses** (*Sunset Boulevard*, 1950)
- El gran carnaval** (*Ace in the hole*, 1951)
- Traidor en el infierno** (*Stalag 17*, 1953)
- Sabrina** (*Sabrina*, 1954)
- La tentación vive arriba** (*The seven year itch*, 1955)
- Ariane** (*Love in the afternoon*, 1957)
- El héroe solitario** (*The Spirit of St. Louis*, 1957)
- Testigo de cargo** (*Witness for the prosecution*, 1958)
- Con faldas y a lo loco** (*Some like it hot*, 1959)
- El apartamento** (*The apartment*, 1960)
- Uno, dos, tres** (*One, two, three*, 1961)
- Irma la dulce** (*Irma la douce*, 1963)
- En bandeja de plata** (*The fortune cookie*, 1966)
- La vida privada de Sherlock Holmes** (*The private life of Sherlock Holmes*, 1970)
- Primera plana** (*The front page*, 1974)



(VI) **JEAN RENOIR** (enero-febrero-marzo 2013)

La hija del agua (*La fille de l'eau*, 1924)

Nana (1926)

Ecurrir el bulto (*Tire au flanc*, 1928)

La golfa (*La chienne*, 1931)

Boudu salvado de las aguas (*Boudu sauvé des eaux*, 1932)

Toni (1934)

El crimen del señor Lange (*Le crime de Monsieur Lange*, 1935)

Una jornada de campo (*Partie de champagne*, 1936)

La gran ilusión (*La grande illusion*, 1937)

La Marsellesa (*La Marseillaise*, 1937)

La bestia humana (*La bête humaine*, 1938)

La regla del juego (*La règle du jeu*, 1939)

Aguas pantanosas (*Swamp water*, 1941)

Esta tierra es mía (*This land is mine*, 1943)

El río (*The river*, 1950)

La carroza de oro (*Le carrosse d'or / La carrozza d'oro*, 1952)

El testamento del dr. Cordelier (*Le testament du docteur Cordelier*, 1959)



(VII) **JOHN FORD** (enero-marzo-mayo 2014)

El caballo de hierro (*The iron horse*, 1924)

Tres hombres malos (*Three bad men*, 1926)

Cuatro hijos (*Four sons*, 1928)

El delator (*The informer*, 1935)

La diligencia (*Stagecoach*, 1939)

El joven Lincoln (*Young Mr. Lincoln*, 1939)

Hombres intrépidos (*The long voyage home*, 1940)

Las uvas de la ira (*The grapes of wrath*, 1940)

¡Qué verde era mi valle! (*How green was my valley!*, 1941)

Pasión de los fuertes (*My darling Clementine*, 1946)

El fugitivo (*The fugitive*, 1947)

Fort Apache (*Fort Apache*, 1948)

La legión invencible (*She wore a yellow ribbon*, 1949)

Caravana de paz (*Wagon master*, 1950)

El hombre tranquilo (*The quiet man*, 1952)

Centauros del desierto (*The searchers*, 1956)

El último hurra (*The last hurrah*, 1958)

Misión de audaces (*The horse soldiers*, 1959)

El sargento negro (*Sergeant Rutledge*, 1960)

Dos cabalغان juntos (*Two rode together*, 1961)

El hombre que mató a Liberty Valance (*The man who shot Liberty Valance*, 1962)

El gran combate (*Cheyenne autumn*, 1964)



(VIII) **ORSON WELLES** (octubre 2015)

Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, 1941)

El extraño (*The stranger*, 1946)

Sed de mal (*Touch of evil*, 1958)

Campanadas a medianoche (*Chimes at midnight*, 1965)

Fraude (*F for fake*, 1973)



(IX) **LUCHINO VISCONTI** (abril 2016)

Obsesión (*Osessione*, 1942)

La tierra tiembla (*La terra trema*, 1948)

Senso (*Senso*, 1954)

Noches blancas (*Le notti bianche*, 1957)

Rocco y sus hermanos (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960)

El Gatopardo (*Il Gattopardo*, 1963)

La caída de los dioses (*La caduta degli dei*, 1969)

Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, 1971)

Confidencias (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974)





(X) **ALEXANDER MACKENDRICK** (febrero 2017)

Whisky a gogó (*Whisky galore!*, 1949)

El hombre vestido de blanco (*The man in the white suit*, 1951)

Mandy (*Mandy*, 1952)

El quinteto de la muerte (*The ladykillers*, 1955)

Chantaje en Broadway (*Sweet smell of success*, 1957)

Sammy, huida hacia el sur (*Sammy going south*, 1963)



MARZO 2017

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
STEVEN SPIELBERG (4ª parte)
La década de los 90**

MARCH 2017

*MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII):
STEVEN SPIELBERG (part 4)
The 90's*

Viernes 3 / Friday 3rd • 21 h.

HOOK (1991)

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

Martes 7 / Tuesday 7th • 21 h.

PARQUE JURÁSICO (1993)
(JURASSIC PARK)

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

Viernes 10 / Friday 10th • 21 h.

LA LISTA DE SCHINDLER (1993)
(SCHINDLER'S LIST)

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

Martes 14 / Tuesday 14th • 21 h.

AMISTAD (1997)
(THE LADYKILLERS)

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

Viernes 17 / Friday 17th • 21 h.

SALVAR AL SOLDADO RYAN (1998)
(SAVING PRIVATE RYAN)

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

Todas las proyecciones en
la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA
(Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

*All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College
(Av. of Madrid)*

Free admission up to full room

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 16

Miércoles 8, a las 17 h.

EL CINE DE STEVEN SPIELBERG (III):

La década de los 90

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



MARZO 2017

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
CLINT EASTWOOD (3ª parte)**

MARCH 2017

*MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (part 3)*

Martes 21 / Friday 21rd • 21 h.

**MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN
Y DEL MAL (1997)**

(MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 24 / Tuesday 24th • 21 h.

SPACE COWBOYS (2000)

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

Martes 28 / Friday 28th • 21 h.

MYSTIC RIVER (2003)

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

Viernes 31 / Tuesday 31th • 21 h.

MILLION DOLLAR BABY (2004)

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

Todas las proyecciones en
la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA
(Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

*All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College
(Av. of Madrid)*

Free admission up to full room

Organiza:
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

Descarga nuestro cuaderno de esta proyección en
lamadraza.ugr.es/publicaciones

<http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural>



LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA LEB



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