

**LA MADRAZA**  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

—  
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA



**ENERO 2022**

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (VII):**

**ROBERT ALDRICH**

**(2ª PARTE: LOS AÑOS 50/Y II)**

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/  
AULA DE CINE



EN  
**A CAPILLA**  
 ntrarán ver-  
 ras obras de  
 en muebles,  
 ros, manto-  
 porcelanas,  
 Al mismo  
 po que po-  
 vender cuan-  
 lesee con la  
 ridad q ue  
 lará satisfeco  
 ntezuelas, 14

**tares**  
 A GRANADA.  
 Inserta en el  
 o del Ejército»  
 o el Gobierno  
 comandante de  
 Rodríguez Leal.

**Avisos**  
 rá con un apa-  
 R BAYOS X.



## El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

Imposible el  
 mero de es  
 han sido to  
 corruptos d  
 cias a todo  
 Igualmen  
 muy noble  
 sus que tu  
 en reverenc  
 a todos los  
 mente a la  
 lesianos, Te  
 gios de er  
 que no cit  
 han acudid  
 nuestros ac  
 Rendidas  
 granadina,  
 parroquiale  
 tismas aut  
 muy especi  
 cueles Norm  
 entusiasmo,  
 veterana A  
 rio, tan ca  
 dos  
 No quise  
 mos colabo  
 tiguos Alun  
 día de este  
 ron el hon  
 liquilas a n  
 lo hicieron.  
 Gracias a  
 molesto si  
 La Escue  
 Escuela Pie  
 ble recuerd  
 comunicado  
 Roma.  
 Y, junta  
 agradecimie  
 modo espec  
 Que se a  
 res esta de  
 que estudie  
 gía y, lo q  
 practiquen.  
 más que ul  
 colaborar d  
 gelizadora  
 la Santa Ig  
 Gracias a  
 que han ve  
 que se ha  
 nas para d  
 dre. Tambié  
 tiene que e  
 turado de  
 A todos:

*La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada  
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.*

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

Así pues en este curso 2021-2022, cumplimos 68 (72) años.

ENERO 2022

**MAESTROS DEL CINE MODERNO  
(VII):  
ROBERT ALDRICH  
(2ª parte: los años 50/y II)**

Martes 11 / Tuesday 11th 21 h

**EL GRAN CUCHILLO**

(1955) [111 min.]

(THE BIG KNIFE)

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

Viernes 14 / Friday 14th 21 h.

**¡ATAQUE!**

(1956) [107 min.]

(ATTACK!)

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

Martes 18 / Tuesday 18th 21 h.

**HOJAS DE OTOÑO**

(1956) [107 min.]

(AUTUMN LEAVES)

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

Viernes 21 / Friday 21th 21 h

**BESTIAS DE LA CIUDAD**

(1957) [88 min.] co-dirigida por Vincent Sherman

(THE GARMENT JUNGLE)

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

Martes 25 / Tuesday 25th 21 h.

**A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO**

(1959) [93 min.]

(TEN SECONDS TO HELL)

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

Viernes 28 / Friday 28th 21 h.

**TRAICIÓN EN ATENAS**

(1959) [105 min.]

(THE ANGRY HILLS)

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

JANUARY 2022

MASTERS OF MODERN

FILMMAKING (VII):

ROBERT ALDRICH

(part 2: the 50's / and II)

**Seminario**

**“CAUTIVOS DEL CINE”**

**nº 45**

Miércoles 12 / Wednesday 12th

- 18:30h.

**EL CINE DE ROBERT  
ALDRICH (I bis)**

Gabinete de Teatro & Cine del  
Palacio de la Madraza

**Entrada libre hasta completar  
aforo**

*Free admission up to full room*

Todas las proyecciones en la

SALA MÁXIMA del ESPACIO

V CENTENARIO (Av. de Madrid).

**ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO**

*All projections at the Assembly Hall*

*in the Espacio V Centenario (Av. de Madrid).*

**FREE ADMISIÓN UP TO FULL ROOM**

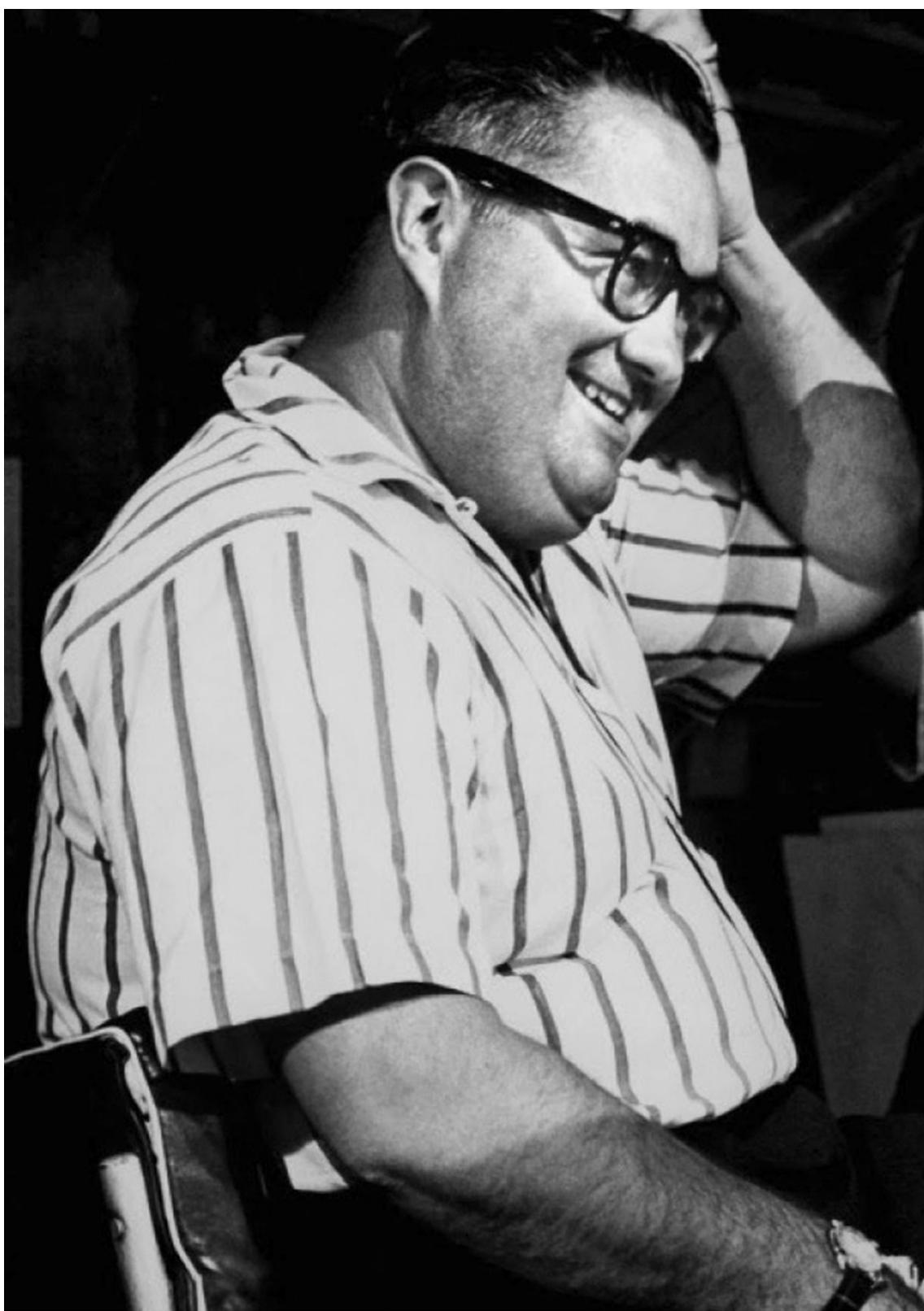
---

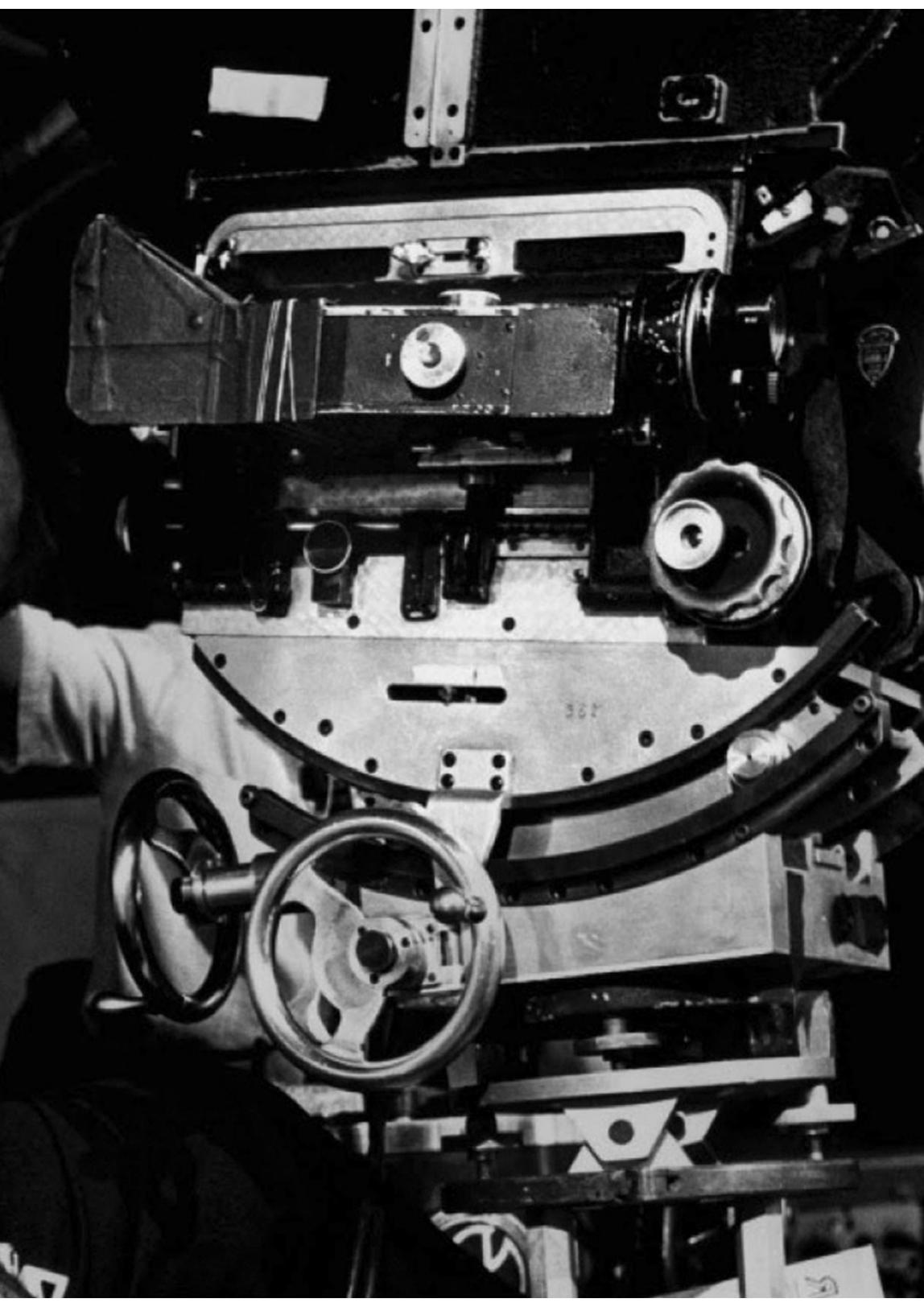
EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

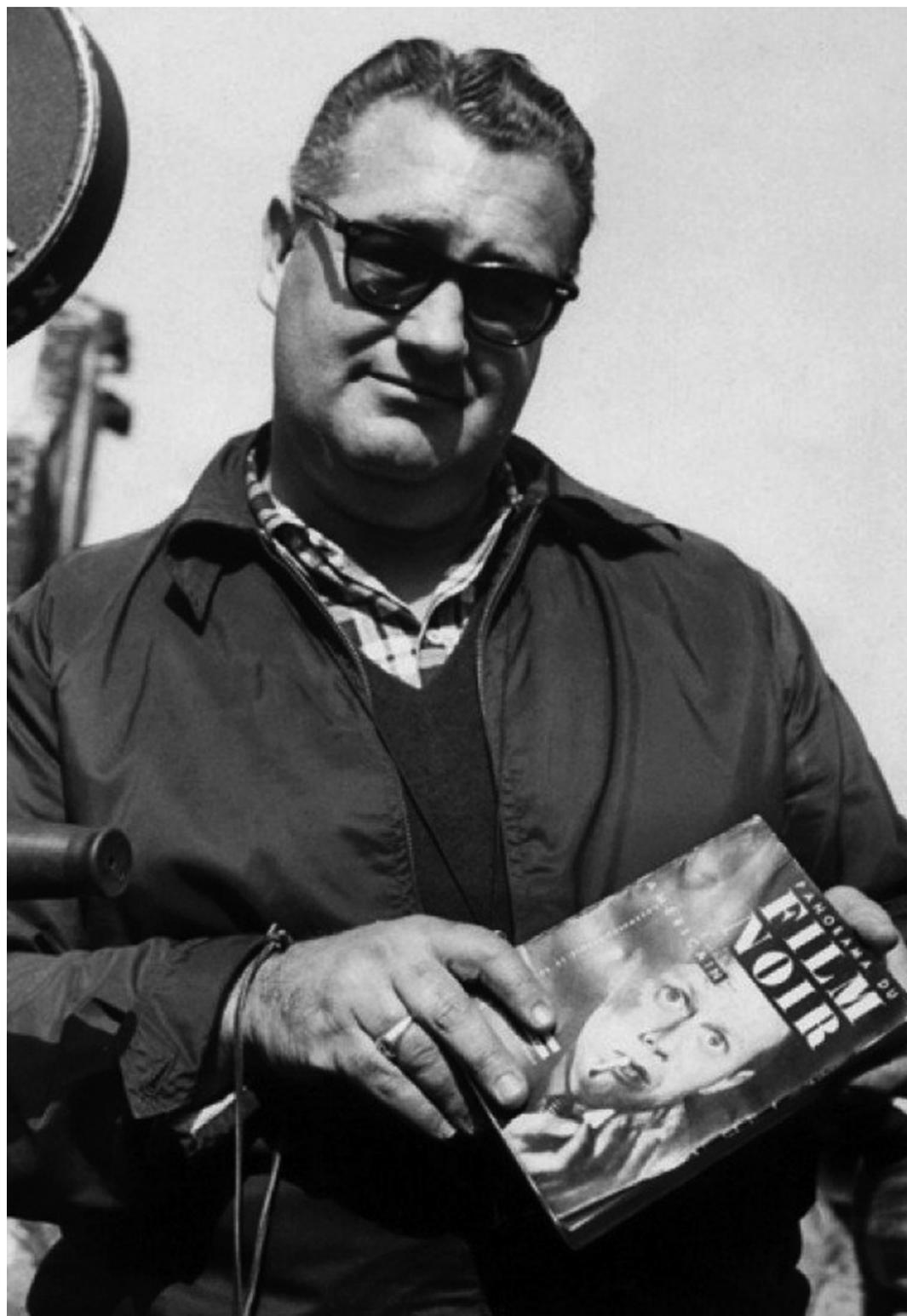
- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
- ES OBLIGATORIO EL USO DE LA MASCARILLA EN TODO MOMENTO.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
DESDE 45 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.  
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

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







(...) Buena parte de los realizadores que se integraron profesionalmente como tales en la industria del cine norteamericano en los últimos años cuarenta y primeros cincuenta (Richard Fleischer, Richard Brooks, Samuel Fuller, Nicholas Ray y Robert Aldrich; tal vez habría que añadir en la lista a Donald Siegel y a Anthony Mann, pero no a Elia Kazan) compartían una característica: su manifiesto interés por el tratamiento cinematográfico de la violencia. Ese interés compartido logró que, al menos en principio, fueran recibidos como un grupo, renovador, realista (una especie de bocanada de aire fresco en el panorama del cine EE.UU.), sin que se tuviera en cuenta la diferente personalidad de cada uno de ellos. Aunque éste no sea el lugar adecuado para analizar esas diferencias, me parece conveniente efectuar un rápido esbozo, aunque tenga que ser forzosamente esquemático. El observador Fleischer, lector confeso de las crónicas de sucesos, se sentía atraído por definir los estados de ánimo de los personajes por medio de encuadres expresivos (que él mismo definió en diversas ocasiones como “encuadres psicológicos”); Fuller, anárquico, visceral, incorporó los modos del lenguaje popular característico del clasicismo americano a un concepto del cine y a unos métodos de trabajo más realistas; intelectual y discursivo, Brooks quiso refinar artísticamente contenidos violentos; Ray, moralista, se centró más en las consecuencias de la violencia institucional sobre la vida cotidiana, interesándose por los detalles antes que por el conjunto; ROBERT ALDRICH, más ambicioso, trató de ofrecer una suma de las características e intereses de ese grupo de compañeros nacidos a la profesión en los días de la Guerra Fría y el mcarthysmo: un cierto cuidado autoral a la hora de componer encuadres, violentar la cómoda irrealidad del lenguaje del cine clásico americano para transformarla en algo más próximo al ámbito de lo real (sin renunciar por ello a sus componentes populares, más bien al contrario: exacerbándolos) y oponer la violencia institucional a la violencia cotidiana (mostrando al mismo tiempo los efectos de aquélla sobre ésta, con cuidado de mostrar, a diferencia de Ray, una visión de conjunto que apuntara a instituciones más que a individuos: las primeras realizaciones “sociales” de Ray deben verse casi siempre como casos, mientras que las de Aldrich tenían vocación de denuncia de síntomas).

Robert Burgess Aldrich nació en Cranston (Rhode Island) el 8 de agosto de 1918. Hijo del editor Edward B. Aldrich –propietario de la Times Publishing Co.–, nieto del senador republicano Nelson W. Aldrich y primo de Nelson Aldrich Rockefeller –49 Gobernador del estado de Nueva York, y alto funcionario federal durante los mandatos de Roosevelt, Truman, Eisenhower y Nixon–, el futuro cineasta fue educado en la Moses Brown School de Providence (Rhode Island) y estudió economía en la universidad de Virginia. Su familia le tenía preparado un cómodo futuro laboral en los negocios familiares o una prometedora carrera política en las filas del Partido Republicano. Pero sus simpatías izquierdistas le negaron semejante posibilidad, y el mundo editorial, o la banca, no le seducían. Así que en 1941 dejó la universidad para trabajar como meritario en RKO Radio Pictures. Aunque

Robert Aldrich se dio a conocer como realizador en 1953, con **The Big Leaguer**, le avalaban ya nueve años de experiencia laboral en la industria del cine estadounidense. En 1941, contando con la protección de un título oficial de licenciado en Económicas, Aldrich entró en la R.K.O. (aquí podría rastrearse el origen de su fascinación por el cine de Orson Welles, nacido precisamente en el interior de ese estudio), donde trabajó como ayudante de dirección, tarea que siguió practicando en otros estudios de Hollywood al lado de realizadores tan diferentes entre sí como Lewis Milestone, Jean Renoir, William A. Wellman, Mervyn LeRoy, Albert Lewin, Robert Rossen, Abraham Polonsky, Fred Zinnemann, Joseph Losey, Charles Chaplin o el propio Fleischer. Este trabajo “*al servicio de...*” marcaría profundamente las primeras realizaciones de Aldrich, tanto en lo que se refiere a su interés por llevar a cabo un tipo de montaje experimental (teniendo en cuenta el cuidado con que debe utilizarse el término al hablar del cine rodado dentro del sistema de los grandes estudios), como en el de su gusto visual -casi complacencia, diríase- por los muy pronunciados juegos de luces y por los encuadres retorcidos y barrocos (tan del agrado del primer Welles: estoy seguro de que Aldrich habría sido feliz si hubiera podido firmar una película como **Sed de mal**/1957, punto de convergencia de no pocas aspiraciones estéticas aldrichianas). (...) Así, Robert Aldrich heredó el gusto por la profundidad de campo, por los encuadres retorcidos, por los contrapicados violentos, por una fotografía en blanco y negro de fuertes contrastes y por los juegos de luces. Sin embargo, pese a esa constante barroca de inequívoca raíz welliesiana, la filmografía de Aldrich debe tanto a éste (...) como a sus compañeros de generación, quizá menos deslumbrados que él por el *enfant terrible* de los estudios R.K.O.: de Fleischer, por ejemplo, nuestro hombre retomó y aplicó la idea de los así llamados “encuadres psicológicos” (...). Interesado, como Brooks, Fuller, Fleischer, Ray, Mann (y Delmer Daves en varias películas, sobre todo en **El árbol del ahorcado** [*The Hanging Tree*, 1959] uno de los grandes westerns de los años cincuenta) por el fenómeno de la violencia cotidiana e institucional en los Estados Unidos, los primeros films de Aldrich como realizador tratan de afrontarla de dos formas diferentes:

-Analizando mediante parábolas adscritas al cine de género la relación o las relaciones ideológicas que existen entre algunos aspectos del reciente pasado estadounidense (la persecución india en **Apache**; el intervencionismo mercenario en la lucha de Juárez en **Veracruz**) y las características del presente, así el nacimiento del gangsterismo atómico (**El beso mortal**), la violencia policiaca, la represión social y política, la anulación del individuo y el auge represivo del poderío económico. **Veracruz** es, sin duda, el mejor logro de Aldrich en esa línea y uno de sus films más personales, tan satisfactorio en sus planteamientos como en su puesta en escena. (Curioso: otro de los “violentos” coetáneos de Aldrich, Brooks, retomaría con posterioridad el tema del intervencionismo yanqui para darle una lectura presente, Vietnam, en **Los profesionales** [*The Professionals*, 1965] un ejercicio irónico sobre fondo trágico, carente del sentido del humor de Aldrich, el cual, en **Veracruz**, llega a ser magnífico en momentos como la fiesta en palacio). En **Apache** y **Veracruz** se encuentran ya algunos de los temas recurrentes de Aldrich, teñidos con un toque de



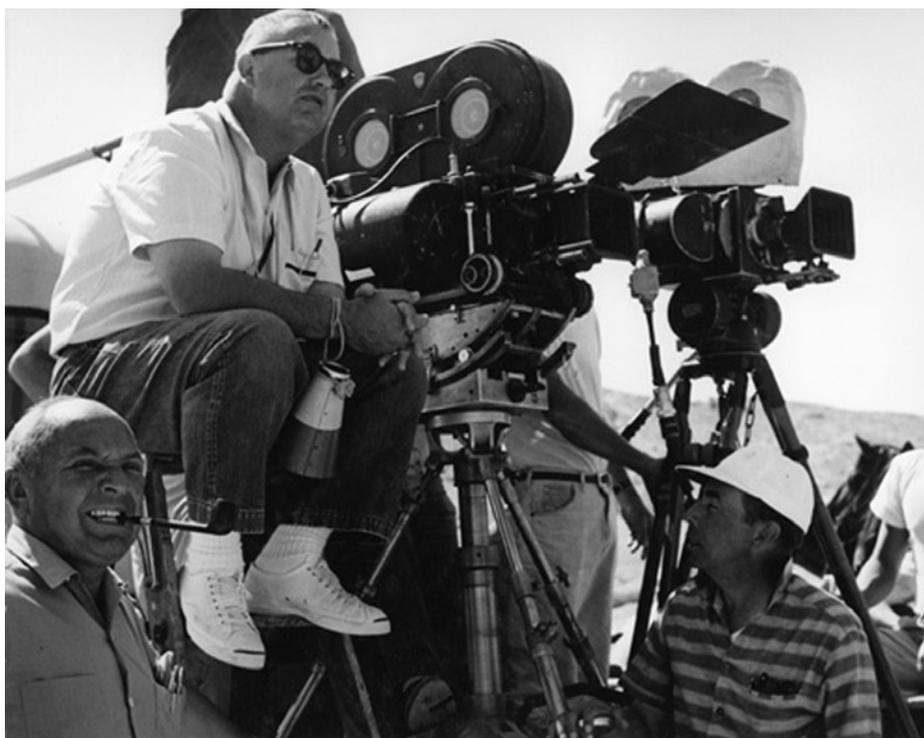
escepticismo que sólo reaparecerá más tarde, y de modo ocasional, en **La banda de los Grissom**, según la novela de James Hadley Chase, que está a punto de ser el mejor film del realizador. En ellas, encuadres, color, planificación y movimientos de cámara responden al propósito aldrichiano de potenciar el trasfondo social de las tramas argumentales; no se limitan a ser recursos para dar mayor dinamismo a la narración: tratan de explicar el significado social, estructural, de los hechos narrados.

-Agudizando la visión crítica de instituciones (el ejército en **¡ATAQUE!**) y de los sucios engranajes capitalistas (el mundo del cine en **EL GRAN CUCHILLO**), en los que Aldrich ve una fatal consecuencia de pasadas lacras sociales del país, todavía vigentes: el racismo, el entendimiento de la vida y de las relaciones humanas como una competición salvaje, y la desaparición de la libertad del individuo, aplastada por los todo poderosos mecanismos industriales de producción y consumo, manipulados hoy por los herederos espirituales del viejo gangsterismo, legitimados socialmente (en este sentido, y sólo en éste, el primer Aldrich estaría relacionado también con el Kazan de **La ley del silencio** [*On the waterfront*, 1954]).

Aldrich fue un cineasta que, como Fuller, intentaba atrapar el movimiento “al vuelo”, con la acción “en marcha”, con el objetivo de violentar con sus fleischerianos



encuadres psicológicos cualquier orden narrativo ajeno a lo que él quería contar en el film. (...) El discurso de Aldrich se apoya, al menos en sus trabajos más personales, sobre un tema no demasiado original pero siempre atractivo: la rebeldía del individuo contra el poder, o sus variaciones (el personaje que lucha contra un orden social injusto o vive aplastado por la fuerza represiva de las estructuras sociales...): un indio que desea integrarse en la comunidad blanca se debatirá entre la incompreensión y el odio racista (**Apache**); un detective privado se enfrenta a una poderosa organización de gángsters que trata de apoderarse de una carga radioactiva (**El beso mortal**); un actor se ve sometido a un chantaje degradante por parte de los estudios de cine (**EL GRAN CUCHILLO**); un cowboy intenta preservar su honestidad en un mundo desequilibrado y corrupto (**El último atardecer**); secuestrador y secuestrada, ésta una muchacha de la *high society*, viven un *amor fou* enfrentados a la vez a la colectividad ciudadana y a la propia banda de secuestradores (**La banda de los Grissom**). Incluso un film tan claramente “de productor” como es **Sodoma y Gomorra** participa de esa temática (...) Aldrich era uno de esos realizadores que parecían necesitar un guión bien construido y el apoyo del sistema de producción tradicional de los grandes estudios norteamericanos, el cual permitía, entre otras cosas, el desarrollo del cine de géneros (...). Sólo así eran concebibles films como **Veracruz** y **El beso mortal**, respectivamente un western y un thriller que no se avergüenzan de serlo y que, aun contando con una temática espesa, alambicada y cargada de ambiciones, son, ante todo, obras de género, en las que el realizador no tenía inconveniente en recurrir a la imaginiería



del western o del thriller. En esto, Aldrich se asemeja también a sus compañeros de generación (Fleischer, Fuller, Ray, Brooks, Mann...), los cuales entraron en una etapa de decadencia coincidiendo con el final del sistema de producción de los grandes estudios (que les permitía trabajar en óptimas condiciones y con equipos de excelentes profesionales). Resumiendo: Robert Aldrich era un director al que caracterizaban dos tendencias. Cuando pretendía rodar una película moralista, ejemplarizante y discursiva (en breve: importante) su inventiva solía estar puesta al servicio único del potencial de ese discurso, recurriendo a veces al inconsciente artístico nacional de los años cuarenta, bien representado en cine por el primer Welles; si, por el contrario, sólo pretendía contar una historia con dilema moral dentro sin ejercer funciones de catequista, su inventiva fluía con mayor libertad y, paradójicamente, las películas resultaban más personales (...).

La constante de la muerte en Aldrich merece ser considerada en un punto y aparte. El personaje aldrichiano parece estar fatalmente abocado a ella, como única salida (única forma de liberación) de la descomposición moral del mundo en que se mueve. Sería necesario ver **Apache** en su totalidad, incluido el final inédito (rechazado por la United Artists), en el que el *indio Massai* (Burt Lancaster) moría asesinado por la espalda, para entender el film en toda su magnitud; pero el sentido fatalista de la muerte permanece

latente en toda la obra (más todavía si se conoce la existencia de ese final rodado por Aldrich), condicionando su visión. También el suicidio del actor de **EL GRAN CUCHILLO**, envuelto por la basura que le impide crecer y respirar, y el suicidio crepuscular de *Brendan* (Kirk Douglas) en **El último atardecer**; la muerte de *Joe* (Burt Lancaster) a manos de *Benjamin* (Gary Cooper) en **Veracruz**, necesaria para cerrar el itinerario de los personajes y entender su sentido, del mismo modo que la muerte de la *esposa de Lot* abre a éste (**Sodoma y Gomorra**) la posibilidad de contemplarse a sí mismo con una mirada distinta. El ciclo se repite en posteriores realizaciones de Aldrich (**Destino fatal**, **Doce del patíbulo**). Pero existe una diferencia. Mientras las muertes del indio, del actor y del pistolero otoñal sorprendido en incesto, constituyen una manera de cerrar con dignidad una andadura personal alterada por la presión del entorno social descompuesto, o para recuperar la honradez perdida, y las del aventurero yanqui y la *esposa de Lot* ejercen una función catártica, los posteriores personajes de Aldrich desaparecerán sólo porque el mundo ya no los necesita o no los admite si no es bajo la condición de que acepten el sucio juego de la clase dominante (la sucia docena de comandos, el secuestrador enamorado, el veterano explorador de **La venganza de Ulzana**, el teniente de policía de **Destino fatal...** ). Las influencias del cine europeo en el norteamericano han sido siempre notables, y no sólo por la presencia en la industria EE.UU. de excelentes cineastas europeos como Hitchcock, Stroheim, Lubitsch, von Sternberg o Lang, de fuertes personalidades como Mackendrick, Wilder, Preminger, Siodmak o Dieterle, o de trabajadores infatigables como Curtiz, Zinnemann o Litvak. Esas influencias han ido desde el expresionismo alemán (que se hizo notar en numerosas películas realizadas en los años treinta, no sólo dentro del ámbito del cine de terror sino también en joyas como **La muerte en vacaciones** (*Death takes a holiday*, Mitchell Leisen, 1934) hasta, entre otros, Fellini, Visconti, Godard o Lelouch. Robert Aldrich, como Arthur Penn y, con posterioridad, John Boorman y Francis Ford Coppola, ha sido uno de los cineastas más influidos por el cine europeo. Más que la asunción de una textura dramática dependiente del decorado y de una musicalización operística de la imagen (labor de Coppola), Aldrich, como luego Boorman, se esforzó por incorporar al cine de géneros una cierta estética propia del así llamado “cine de autor europeo”: se podría hablar de fascinación estética (y en ese sentido no está de más recordar que Robert Aldrich fue un director bastante influenciado). De ahí provienen sus abundantes planos filmados con teleobjetivo (tan abundantes en el cine europeo a partir de la segunda mitad de los años sesenta), su montaje sincopado, su esteticismo y la rara química de algunos de los repartos de sus películas en esa época (...)

*Texto (extractos):*

*José María Latorre, “El director, la industria y otras breves consideraciones”, en **La mirada oblicua: el cine de Robert Aldrich**, Festival de cine de Gijón, 1996.*



## LA OTRA CARA DEL MITO AMERICANO

(...) Media docena de westerns, casi otros tantos films negros y dramas psicológicos, varias incursiones en el cine bélico y en el de aventuras, un curioso peplum bíblico, un film de política ficción y alguna que otra obra de difícil catalogación muestran la preocupación que ROBERT ALDRICH demostrará a lo largo de su carrera como realizador -con casi treinta largometrajes a sus espaldas entre 1954 y 1981- por el cultivo de los géneros tradicionales en un momento, precisamente, en el que Hollywood comenzaba a abandonar el abordaje clásico de éstos. En una filmografía tan variopinta y, por otra parte, tan ecléctica como la descrita en el párrafo precedente, donde, además, la gran mayoría de los guiones proceden de adaptaciones de textos previos (novelas, dramas, relatos, obras para la televisión...) realizadas -salvo en contadísimas ocasiones- por guionistas casi siempre diferentes y casi nunca con la participación del propio Aldrich en su escritura parece que, a primera vista, debiera resultar difícil hallar rasgos, líneas de fuerza u obsesiones temáticas comunes a un corpus tan heterogéneo. En otras palabras, encontrar la argamasa común a un edificio filmográfico levantado con materiales muy diversos y,



a veces, incluso aparentemente incompatibles entre sí. Sin embargo, la independencia creadora de que el director norteamericano hiciera gala durante su carrera como realizador y que le llevaría a participar como productor en una decena de sus películas -en varias de ellas incluso con su misma compañía productora- y a disponer de sus propios estudios al adquirir en 1968 los Famous Players-Lasky -que debería vender cinco años después acuciado por necesidades financieras- obliga a que la suposición anterior haya de ser puesta entre interrogaciones, cuando no rotundamente desechada. La propia trayectoria biográfica del director tampoco deja lugar a dudas, por otra parte, sobre los componentes éticos que subyacen a esa necesidad rabiosa de independencia y de libertad creadora que caracterizan su andadura cinematográfica, a esa búsqueda de un territorio más o menos libre en el que pudieran germinar sus ficciones y tuviera asiento su visión crítica y bastante moralista de la sociedad norteamericana de ayer y de hoy. Algo por otra parte comprensible e un cineasta que debutó como realizador en plena resaca del mcarthysmo, que mostró su compromiso político al apoyar a Mankiewicz en su disputa con el “colaboracionista” Cecil B. de Mille y que todavía en unas declaraciones aparecidas en 1984, varios meses después de su muerte, acaecida el 6 de diciembre de 1983, afirmaba, al hablar de la “Caza de Brujas” y de las listas negras, que si él hubiera tenido cinco años más en esos momentos hubiera estado también incluido probablemente en esas listas. Una postura de compromiso que

lo llevaría más tarde a encargar a Dalton Trumbo, tras ser rehabilitado por Hollywood, la escritura del primer guión que firmara éste en su nueva etapa: **El último atardecer**. Una posición de progresismo algo idealista que, a pesar de los avatares y del discurrir sinuoso de su propia carrera como director, marcaría el grueso de su producción cinematográfica.

La obra de Aldrich puede ser vista así, en una primera aproximación a los contenidos de sus ficciones, como una especie de recopilación de la historia norteamericana que comienza -si se hace abstracción de la insospechada incursión bíblica que supone **Sodoma y Gomorra**- en los vaivenes anteriores y posteriores a la guerra de secesión y se extiende hasta los años en los que surgen sus propias ficciones, período este último que comprende desde los estertores del macartismo hasta las secuelas posteriores del caso Watergate, pasando por las esperanzas suscitadas por la nueva frontera kennedyana y las consecuencias traumáticas que tuvo para Estados Unidos el desarrollo de la guerra de Vietnam. Un período convulso de casi treinta años (entre 1954 y 1981) que llevaría a la sociedad norteamericana desde el intento de regeneración de los años cincuenta hasta la violencia de los años sesenta -con un país escindido entre la lucha de los movimientos progresistas y la reacción conservadora por otro lado- y la frustración política de los años setenta. Una etapa de cambios crecientes en la que Estados Unidos asumió el papel de primera potencia económica y militar del mundo y en la que la violencia, la pérdida de ilusiones tras el breve interregno del mandato de John F. Kennedy y la fuerza de la reacción conservadora darían lugar a una nueva América, caracterizada -entre otros factores- por la conexión de los estamentos militares e industriales y la economía de guerra casi permanente. En la obra de Aldrich -al igual que en la de otros directores de su generación como Richard Fleischer, Blake Edwards o Arthur Penn, entre otros- hay casi siempre como una especie de interrogante sobre esta nueva América o, mejor dicho, sobre cómo aquel país del "Destino privilegiado", el paradigma del Nuevo Mundo incontaminado, la patria del *American Dream*, había podido degenerar de tal modo que se llegara a la situación de podredumbre en la que se encontraba cuando aquéllos comienzan a realizar sus ficciones. Se trata, por supuesto, de una visión idealista y romántica de Estados Unidos y del supuesto destino manifiesto adjudicado a esta nación por los propios norteamericanos, una visión de perfiles míticos y de contornos dulcificados por el molde de las construcciones arquetípicas que presenta notables diferencias con la imagen (erizada de aristas y delineada por el bisturí crítico) que de esa misma sociedad ofrecieran, por ejemplo, Richard Brooks o Samuel Fuller en sus ficciones. Una construcción mítica y mesiánica del destino norteamericano que se cuela por múltiples intersticios de la cultura de aquel país y que precisamente en el cine -y sobre todo en algunos de sus géneros más autóctonos- encontró un poderoso venero de creación y de divulgación de esa formulación imaginaria. No es de extrañar, por lo tanto, que, a la hora de interrogarse sobre la fractura producida entre esa imagen mítica de América y la América real de esos años, Robert Aldrich comience su andadura como realizador -dejando al margen su primer largo casi de aprendizaje: **The Big Leaguer**- con dos westerns -**Apache** y **Veracruz**- que suponen

sendas incursiones en el pasado mítico de Estados Unidos, un film negro -**El beso mortal**- que se construye en forma de parábola sobre las feroces consecuencias para la sociedad norteamericana del mcarthysmo, y un drama psicológico -**EL GRAN CUCHILLO**- centrado en el mundo corrupto del cine de Hollywood, es decir, en uno de los instrumentos más poderosos en la creación de esa imagen mesiánica de América. Todo un anticipo, por lo tanto, de los derroteros por los que caminaría más adelante la carrera del cineasta.

Antes de entrar, sin embargo, a valorar el significado concreto de estas y de otras películas, conviene detenerse brevemente para analizar los períodos históricos en los que Robert Aldrich tiene tendencia a situar sus ficciones, dadas las pistas que esta localización temporal proporciona sobre los hiatos y las épocas de crisis o de crecimiento en donde aquel establece la fractura de esa construcción arquetípica, las rupturas sucesivas de los moldes del “sueño americano”. Así, aun a riesgo de pecar de cierto esquematismo, tal parece como si el cineasta situase con preferencia sus películas en cuatro períodos muy delimitados de la historia norteamericana: la expansión hacia el Oeste que tiene lugar entre 1844 y 1900, sobre todo -como se ha dicho ya- en la etapa inmediatamente anterior y posterior a la guerra de Secesión, acaecida entre 1861 y 1865; los años veinte y el acceso de los grupos gangsteriles a los círculos de poder político y económico; la Segunda Guerra Mundial, especialmente en sus años últimos, cuando la victoria se atisba en el horizonte y hay que labrarse una laureada hoja de servicios para medrar en la carrera política -una referencia más que probable al oscuro pasado militar del senador McCarthy-; y la propia contemporaneidad al rodaje de varios de sus films. Es decir, en cuatro momentos que aluden sucesivamente a la formación del mito americano, a la nueva sociedad que nace después de la Primera Guerra Mundial (cuando Estados Unidos se convierte en la primera sociedad de consumo de masas y la corrupción y los negocios sucios se apoderan del país), al período histórico en el que la nación se convierte también en la primera potencia militar mundial y la industria de guerra extiende sus tentáculos por todos los rincones y, por último, a la época histórica que al realizador le ha tocado vivir y donde se analizan -a veces con trazos muy esquemáticos y simples- las consecuencias de esas quiebras sucesivas en la idealizada América primitiva. Podría argüirse, no obstante, que esa localización histórica es menos voluntad deliberada del cineasta que producto de los géneros que éste cultivó con más profusión a lo largo de su carrera, esto es, el western, el cine negro, el cine bélico y el drama psicológico. Dada la reiteración, sin embargo, con la que Aldrich volvió a lo largo de su filmografía sobre los mismos temas -a este respecto se han señalado las coincidencias argumentales más que evidentes que presentan entre sí **¿Qué fue de Baby Jane?** y **Canción de cuna para un cadáver** o **Doce del patíbulo** y **Comando en el mar de China**-, a la repetición de fórmulas casi idénticas entre unas películas y otras y a la forma de tratar los temas en cada uno de sus films y en cada uno de los géneros, resulta difícil sostener una afirmación como la anterior. Más bien parece, por el contrario, que esos moldes genéricos se adaptaban igual que un guante a la particular posición ideológica del director, que gracias a ellos podía expresar su peculiar visión de la



historia norteamericana, las perversiones del “sueño americano”, y desgranar ese humanismo progresista, no exento de cierto nihilismo. Por lo demás, la circunstancia añadida de que desde mediados de los años cuarenta los moldes arquetípicos de los géneros cinematográficos perdieran su pureza y se utilizasen, de manera deliberada, sus patrones para construir narraciones más o menos metafóricas de la sociedad de aquellos momentos permitiría también a Aldrich, al adentrarse en aquéllos, poder revisar el pasado sin omitir el presente, hablar de las causas pero también de los efectos de esa pérdida de la inocencia primitiva. Su obra puede ser vista de este modo como una exposición de todo el repertorio de males que atenazan a la sociedad de su tiempo, desde la corrupción política y administrativa -**¡ATAQUE!** o **Canción de cuna para un cadáver**- hasta el militarismo creciente -**Alerta: misiles**- , desde el dominio despótico de los poderosos -**EL GRAN CUCHILLO, Rompehuesos** o **Destino fatal**- hasta el racismo y, sobre todo, la violencia que deja al descubierto la mayoría de su producción. Un catálogo de enfermedades que, sin embargo, para Aldrich no parecen ser otra cosa que una consecuencia de la pérdida de la pureza y el arrumbamiento de los valores de una idílica e irreal América incontaminada. Más allá del detalle concreto de la localización temporal de sus ficciones o de la denuncia de la situación en la que se encontraba la sociedad estadounidense durante aquellos momentos, lo que deja traslucir, sobre todo, el cine de Aldrich -como ha subrayado con unanimidad la crítica cinematográfica- es una reflexión acerca de la



violencia que lo emparenta con otros directores coetáneos suyos como Richard Fleischer, Donald Siegel, Sam Fuller y, algo más tarde, Sam Peckinpah. Cualesquiera que sean las diferencias y las concomitancias entre éstos, lo que interesa destacar ahora es que para Aldrich la violencia resulta ser generalmente algo consustancial, estructural e intrínseco a la sociedad norteamericana, un elemento característico de ella que, además, fue uno de los detonadores fundamentales en la voladura del mito de la Arcadia feliz americana. En el cine del director, además, esta violencia -psicológica, moral o física- se manifiesta casi siempre de manera interna, intestina, es decir, dentro del propio grupo protagonista de sus ficciones, ya sea éste una tribu india, una compañía del ejército, una banda de gánsters o el mismo núcleo familiar. Los ejemplos para apoyar esta afirmación son muy variados y se diseminan a través de todos los géneros cultivados por el realizador. Así, en el terreno del western, *Massai* se enfrentará, en *Apache*, al hombre blanco, pero también y de manera destacada a su propio pueblo; en *La venganza de Ulzana*, por su parte, es un miembro de la misma tribu y pariente suyo (Ke-Ni-Tai) quien acaba con la vida de *Ulzana*; y en *Veracruz* el duelo final que resuelve el conflicto central de la película se produce entre *Joe Erin* y *Ben Trane*, los dos mercenarios norteamericanos que alquilan sus servicios en la guerra de México. En el caso de los films bélicos esta circunstancia se ve exacerbada porque el enfrentamiento de las tropas estadounidenses o inglesas mostrado en las pantallas no se produce fundamentalmente contra los ejércitos alemanes o japoneses, como suelen prescribir las convenciones del género, sino dentro del propio comando o de la misma compañía y contra sus oficiales, ya sean éstos capitanes -¡ATAQUE!, *Comando en el mar de China*-, generales -*Doce del patíbulo*- o incluso el propio presidente de Estados Unidos -*Alerta: misiles*-. Un nuevo rizo se dibuja también en el film negro *La banda de los Grissom*, donde no sólo el grupo de gánsters que da título a la película

aniquila a una banda rival para robarle a su secuestrada, sino que, al final de la ficción, un miembro de aquella mata a uno de sus componentes para vengar un despecho amoroso. Otro tanto cabe decir, por último, de los dramas psicológicos donde suelen ser los miembros de la propia familia de sangre o de acogida -¿**Qué fue de Baby Jane?**, **Canción de cuna para un cadáver**- o los amantes -**La leyenda de Lylah Clare**- quienes ocasionan con sus actos las muertes y los asesinatos que se imputan más tarde a los protagonistas. Puede decirse, por lo tanto, que para el cineasta la violencia es algo íntimamente ligado a la sociedad norteamericana -al menos, como más adelante veremos, desde la lucha contra las tribus indias y el conflicto armado entre el Norte y el Sur-, que se extiende como un cáncer por todas sus células y que alcanza tal grado de protagonismo que ha terminado por convertir a un juego tan agresivo y sucio como el fútbol americano en la “*síntesis de toda la grandeza del país*”, como revela el propio Aldrich en una de sus películas más fallidas y burlonas: **Rompehuesos**. Es un mal ya tan arraigado que puede obligar incluso a un rabino a matar -**El rabino y el pistolero**- y que encuentra su mejor terreno abonado entre los límites de la propia nación. De ahí que, por ejemplo, en **El último atardecer** se celebre en México la fiesta de despedida por haber conducido con éxito el rebaño de ganado hasta su destino, y el duelo final y la muerte del personaje interpretado por Kirk Douglas tenga lugar en Texas, una vez atravesada la frontera. La filmografía de Aldrich viene a sugerir, además, que es precisamente este carácter agresivo del pueblo estadounidense el causante de la destrucción del viejo mito de la América rural y primitiva. Algo que el propio cineasta se encarga de poner de relieve en una de sus primeras películas (**Veracruz**), donde el agresivo pistolero *Joe Erin* “habla -según se dice en el film- *el mismo lenguaje*” del Viejo Mundo (representado en la película por el emperador francés *Maximiliano* y la condesa de ese mismo país) y los valores del Nuevo Mundo se encarnan en *Ben Trane*, un sudista que huye de Estados Unidos después de la derrota. Una vez más, por lo tanto, se identifica en el cine estadounidense la América ideal con el viejo y conservador mundo rural del Sur y la América real -y repudiada- con el moderno e industrial Norte que sale triunfante de la guerra de Secesión. Una identificación de valores que el cineasta hace extensiva también al mundo indígena, componente fundamental de esa imagen mítica de la nación americana que sería, no obstante, exterminado en aras de la modernización de la nación y de la apertura de nuevos territorios. Un proceso parecido al que serviría de detonante para el estallido del conflicto bélico entre el Norte y el Sur. Se trata, en cualquier caso, de una violencia que surge de los conflictos de clase, de las relaciones de poder y contra la que el individuo apenas puede hacer otra cosa que rebelarse. Es la violencia de los productores (**EL GRAN CUCHILLO**), de los oficiales (¡**ATAQUE!**, **Doce del patíbulo**, **Comando en el mar de China...**), de los directores de prisión (**Rompehuesos**), de los poderosos (**Destino fatal**), de la autoridad paterna o materna (**Canción de cuna para un cadáver**, **La banda de los Grissom**) contra la cual sólo cabe la alternativa del suicidio (omnipresente en la obra del director), del compromiso con una noble causa (salida que parece factible sólo en la primera parte de su filmografía) o del ejercicio de otra forma de

violencia como respuesta. Es una especie de callejón sin salida, cada vez más cerrado según vaya avanzando la carrera del director, que no tiene ninguna vía de escape posible y ante la que sólo cabe la postura moral de la rebelión individual y casi meramente testimonial. En el fondo de este pasadizo sólo queda dibujada, por lo tanto, la presencia y la certeza de la muerte, una figura que sobrevuela también toda la obra del cineasta. Frente al peso de este componente en la obra de Aldrich, de vez en cuando se atisba también en sus imágenes alguna rendija por la que se desliza un rayo de vida y, acaso, de ilusión. Los personajes que portan esta especie de esperanza con ellos suelen ser, por lo general, naturales de otras naciones menos desarrolladas y que por esta razón, tal vez, pueden vivir todavía dentro de los contornos del mito de la América primitiva. En el universo conceptual del director norteamericano vida y música parecen ser, además, dos términos asociados e íntimamente unidos, de ahí que a la hora de caracterizar a estos personajes y a los pueblos que representan se les asocie con el baile -es el caso de los judíos y de los indios de **El rabino y el pistolero** o de los mexicanos y el mercenario negro que danzan en la plaza de **Veracruz** dentro de la película del mismo título- o con la música sin más aditamentos como sucede con los peones mexicanos de **El último atardecer** o con el soldado de ascendencia hispana -apellidado *Jiménez*- de **Doce del patíbulo**. Este último será además el único componente del comando que no participará en la masacre del castillo de Rennes -una matanza que presenta similitudes iconográficas con el holocausto de los judíos y referencias metafóricas al bombardeo con napalm del Vietnam-, al igual que el oficial japonés de **Comando en el mar de China** dejará con vida a sus dos prisioneros adoptando la actitud contraria que el capitán inglés. Indios, judíos, japoneses, hispanos, negros, alemanes inmigrantes (**El rabino y el pistolero**) y mexicanos son ahora los pueblos que pueden recoger la herencia del ideal perdido, sobre todo estos últimos, como parece desprenderse no sólo de un repaso rápido de la filmografía del cineasta, sino también de los proyectos no realizados por éste que tenían a México como escenario. Se trata, en la mayoría de las ocasiones, de personajes que casi nunca son los protagonistas de la historia, sino que asisten a ella como simples espectadores, sin intervenir en los acontecimientos y, por lo tanto, sin alterarlos ni deformarlos, algo que tiene -como se verá a continuación un extraordinario valor positivo en el cine de Aldrich.

Dentro de la filmografía del cineasta hay un elemento recurrente que se repite en una película tras otra y cuya presencia trasciende lo meramente anecdótico para convertirse en un componente fundamental de la visión que mantiene el director sobre la historia de Estados Unidos. Una historia, viene a decir éste, que está falsificada desde sus comienzos y de la cual sólo se conoce la versión oficial que de ella ha ofrecido la clase en el poder y que la ideología dominante ha propagado entre el resto de grupos sociales. Los ejemplos de películas que presentan esta adulteración de la memoria son numerosísimos y en todos ellos se muestra la contradicción entre la historia real que se muestra en las imágenes y la versión que la sociedad tiene o va a tener de esos sucesos. Así, el suicidio del protagonista de **EL GRAN CUCHILLO** intenta ser presentado ante los medios de



comunicación como un ataque al corazón; la cobardía de los oficiales que protagonizan **¡ATAQUE!** y **Comando en el mar de China** como sendos actos valerosos; el suicidio de Kirk Douglas (para no confesar a la mujer amada que en realidad es su padre) en **El último atardecer** como el resultado final de un duelo a muerte; las maquinaciones urdidas por la hermanas adoptivas y de sangre en **Canción de cuna para un cadáver** y **¿Qué fue de Baby Jane?** como supuestos crímenes e intentos de asesinato de sus dos protagonistas; la incompetencia del teniente *De Buin* en **La venganza de Ulzana** como una acción de castigo culminada con éxito; el instinto de supervivencia de *Barbara Blandish* en **La banda de los Grissom** como una historia de amor entre una rica heredera y un delincuente; la muerte accidental de *Lylah Clare* en la película que lleva su nombre como un asesinato; la construcción de aeromodelos por parte de *Heinrich* en **El vuelo del Fénix** como diseño de grandes aviones, etcétera. Lo que Aldrich parece sugerir tras todas estas dobles versiones de un mismo suceso es, por un lado, la dificultad de conocer la verdad de lo acontecido; por otro, la facilidad con la que los poderosos, los más fuertes, los que ostentan la autoridad o simplemente los supervivientes pueden conseguir que se acepte como verídica su versión de los hechos; y, por último, la mentira que subyace dentro de la transmisión de cualquier historia y de cualquier acontecimiento. Yendo un paso más allá



podría afirmarse que para el cineasta la violencia y el engaño son dos de los componentes fundamentales que caracterizan a la descreída sociedad norteamericana de su tiempo y, a la vez, los agentes destructores del viejo sueño americano. Dos productos inevitables de la modernización del país y de las nuevas relaciones de clase surgidas en su seno, un par de poderosos contrincantes contra los que el progresismo idealista de Aldrich sólo podrá rebelarse -como intentarán hacer también sus héroes desde otro punto de vista- resucitando un mito fundacional de la nación americana. Un mito en el que, a pesar del western y del cine de Hollywood, le resulta difícil de creer no sólo porque de su existencia quedan ya sólo débiles ecos, sino porque desconfía de la propia imagen que la sociedad norteamericana ha dado de sí misma a lo largo de las épocas. Como consecuencia de esta encrucijada ideológica, el nihilismo y el idealismo se convertirán en los dos polos de atracción entre los que acabará debatiéndose toda su obra (...)

**Texto (extractos):**

*Antonio Santamarina, "La otra cara del mito americano",  
en La mirada oblicua: el cine de Robert Aldrich, Festival de cine de Gijón, 1996.*

## AÑOS 50, UNA PUESTA EN ESCENA DISIDENTE

(...) El año 1955 fue celebrado por los representantes de la crítica francesa adscritos a la revista “Cahiers du Cinema” como “*el año Aldrich*”. En su transcurso se estrenaron las cuatro primeras películas que definen el estilo de Robert Aldrich –**Apache**, **Veracruz**, **El beso mortal** y **EL GRAN CUCHILLO**– y el cineasta empezó a ocupar un lugar destacado dentro del fastuoso mausoleo que se estaba edificando en honor de los elegidos por la política de los autores. La fiebre Aldrich empezó a propagarse en el mes de marzo, cuando los críticos de la revista tuvieron la oportunidad de descubrir **Apache** y no tardaron en afirmar que “*a pesar de los desequilibrios de un guión simplista, se revelaba una inteligencia tras la cámara*”. Para Claude Chabrol, autor del comentario, la honestidad y la simplicidad de **Apache** eran garantías suficientes para despertar la adhesión crítica. Dos meses después, en junio, se estrenó **Veracruz**. El film había sido infravalorado por la crítica americana, que lo consideraba un simple y divertido western barroco. La película, en cambio, fue adorada por la crítica francesa. Los críticos de “Cahiers” utilizaron **Veracruz** como coartada para oponerse contra los excesos de academicismo psicologista que estaban dinamitando las estructuras del western, cuyo ejemplo emblemático era la falsedad expresionista del montaje de **Solo ante el peligro** (*High Noon*, 1952), de Fred Zinnemann, o contra la anodina puesta en escena del prestigiado John Huston, considerado por los críticos de la revista rival “Positif” como modelo de cineasta destructor de la mitología americana, capaz de reivindicar en sus films la moral individual del perdedor. François Truffaut consideraba a Huston como un cineasta torpe, incapaz de sacar partido de los recursos básicos de la puesta en escena, por lo que celebró la llegada de **Veracruz** como el anuncio de “*lo que debería ser una película lograda de John Huston*”. Si hasta dicho momento, la eficacia artesanal de Aldrich había sido utilizada como ejemplificadora de las cualidades vitalistas de un buen constructor de imágenes capaz de crear una estilística propia que lo convertía en autor, a partir del estreno de **El beso mortal**, el cineasta americano fue considerado como un innovador que alteraba los cimientos del clasicismo cinematográfico. Charles Bitsch, en su crítica hizo uso de la retórica para escribir: “*Aldrich, fenómeno de la cámara, cuya imaginación visual no posee rival, no cesa de sorprendernos y de sumergirnos en la más profunda perplejidad. En su cine no hay leyes, no hay tabúes: los planos pueden llegar a ser tan vertiginosos que acaban siendo diametralmente opuestos, un cineasta así es imposible que sea americano*”. Sin embargo, la bendición definitiva de la puesta en escena de Aldrich se produjo a finales de año cuando “Cahiers du Cinema” publicó un número monográfico sobre el cine americano. En dicho número, Jacques Rivette escribió un artículo titulado “Notes sur une révolution” en el que verificaba que en el interior del cine americano había surgido una nueva generación de autores encabezada por Nicholas Ray, Richard Brooks, Anthony Mann y Robert Aldrich, quienes, gracias a su juventud, habían establecido los cimientos de una nueva escritura fílmica. Rivette creía que la auténtica

revolución que habían propuesto dichos cineastas consistía en el redescubrimiento de una cierta amplitud de los gestos, una exteriorización de los sentimientos y la reivindicación de un primitivismo consustancial a la mejor tradición del cine americano. Durante dicha revolución, Robert Aldrich había establecido las claves de una puesta en escena dominada por un fuerte vitalismo interno que le permitía articular *“la descripción lúcida y lírica de un mundo en decadencia, aséptico y metálico, sin salida”*. La revisión de los textos publicados por la revista “Cahiers du Cinema” en torno a las míticas películas realizadas por Robert Aldrich en los años cincuenta nos plantea una serie de problemas sobre el concepto de revolución en la puesta en escena que fue reivindicado desde la corte cahierista. Cuando Jacques Rivette certificaba la existencia de una revolución en el interior del cine americano de los cincuenta, estaba constatando la importancia que poseía la aparición de una serie de cineastas, dependientes de las estructuras estilísticas y genéricas propias de la institución cinematográfica, que estaban planteando -desde el interior del sistema- una revisión de las formas de representación y narración clásicas. Dichos cineastas -Robert Aldrich, Nicholas Ray, Richard Brooks, Anthony Mann, Samuel Fuller, Robert Rossen, Joseph Losey, Jules Dassin, etc- formaban parte de una generación perdida que vio disolverse las esperanzas de la juventud ante el giro conservador que experimentó la sociedad americana de los cincuenta. Cuando empezaron a trabajar en la industria se encontraron ante una serie de importantes transformaciones tecnológicas -el cambio de los formatos, el nacimiento de la televisión- que marcarían nuevas posibles formas expresivas dentro del cine, de las que, en cierta manera, acabaron haciéndose partícipes. ¿Puede considerarse la obra de dichos cineastas como paradigma de una cierta modernidad en el interior del cine americano, o son el reflejo de un cierto postclasicismo? ¿Proponen sus películas una ruptura sustancial del Método de Representación Institucional, o sólo fueron el certificado de la existencia de una profunda crisis en el interior de la escritura clásica? La mayoría de dichos cineastas se acoplaron perfectamente a los sistemas narrativos clásicos en los que habían sido educados y no pretendieron revolucionar sus parámetros expresivos básicos, ni cuestionar en ningún momento las bases de la causalidad inherente de los relatos. Sin embargo, utilizaron su fuerza expresiva para poner en cuestión algunos códigos, para buscar el reverso de las cosas y provocar sustanciales grietas en el interior de la industria. Tal como ha escrito Víctor Erice a propósito de Nicholas Ray: *“No se trataba tanto de una ruptura como de una disidencia de la que, al menos en un principio, se desprendía el deseo de establecer un acuerdo, sin duda problemático, entre el pasado y el futuro del cine, sin renunciar por ello a una búsqueda de carácter estético”*. A diferencia de la modernidad cinematográfica europea, que replanteó la temporalidad de la narración, la invidencia entre los personajes y su entorno y la libertad del espectador ante la retórica del discurso fílmico, la obra de los cineastas de la generación perdida nunca pudo llegar a madurar. Dichos cineastas partieron de las bases de un clasicismo en crisis, se declararon disidentes buscando unos discretos márgenes de independencia dentro de la dependencia y avanzaron hacia una hipotética modernidad cuyo nacimiento se vio frustrado por la



propia industria. Las películas realizadas por Robert Aldrich en los cincuenta reflejan admirablemente la voluntad de disidencia del cineasta. Jean Pierre Coursodon y Bertrand Tavernier consideran que *“reflejan la permanencia de una tradición y la transgresión de dicha tradición mediante la sensibilidad personal, el humor y el paroxismo. Son películas que establecen una relación entre lo viejo y lo nuevo”*. Dicha declaración está planteada con cierta simpleza, ya que si Aldrich sobrepasó las fronteras de la tradición fue debido a su preocupación estilística, a su voluntad de romper con el frío academicismo hacia el que se dirigía la escritura clásica. Para comprender el origen de la disidencia estilística del cineasta americano podemos contemplar su actividad en los años cuarenta, vistos como los años de formación del cineasta y del establecimiento de las bases constitutivas de su estilo.

El puente que Aldrich establece con la tradición es un puente de carácter casi esencialista, ya que fue un hombre formado en el interior de la industria como meritorio y acabó convirtiéndose en uno de los más reputados ayudantes de dirección. Su profesionalismo lo llevó a trabajar al lado de algunos cineastas influyentes, como Jean Renoir, Joseph Losey, Charles Chaplin o Lewis Milestone. Lo que nos interesa de dicha relación es averiguar lo que Aldrich aprendió junto a otros maestros. En diferentes



entrevistas, Aldrich ha afirmado que de Renoir aprendió la importancia de la localización y de las atmósferas. Una de las características de su escritura es la utilización de focales cortas que le permiten que el *background* o decorado de la acción adquiera una cierta nitidez, conformando la integración de los personajes con el ambiente que sirve de trasfondo. En una película como **Veracruz** es admirable, por ejemplo, la forma en que Aldrich establece una relación entre los personajes -dos mercenarios- con un mundo que les es extraño -la corte feudal en agonía del emperador *Maximiliano*- . El contraste entre la austeridad de los elementos iconográficos propios del western y el barroquismo de una corte que aparece como un espectro del mundo del siglo XVII, constituye uno de los contrastes estilísticos fundamentales del film. Junto a Joseph Losey, Aldrich descubrió la importancia de la comunicación con los actores, y junto a Chaplin, con quien trabajó en **Candilejas** (*Limelight*, 1951), la importancia de la empatía visual entre la cámara y la audiencia. No obstante, Aldrich afirmaba que el cineasta que más le influyó fue Lewis Milestone; su gran lección consistió en enseñarle a valorar la importancia del estilo personal frente a los condicionamientos industriales. En agosto de 1979, durante una ceremonia de homenaje a Lewis Milestone, Aldrich pronunció un discurso que puede considerarse como un auténtico certificado de sus ideales de independencia estilística dentro del marco de la industria: “*El director debe poseer el poder de hacer siempre lo que quiera. Para conseguirlo necesita que su director de fotografía sea de confianza, debe*

poseer el derecho de control del montaje, debe disponer de una voz fuerte para escoger al guionista que desee y aún más fuerte para escoger a los actores. Necesita el poder de no sentirse interferido y el poder para realizar la película que él mismo ha acabado viendo en su mente". En la mayoría de las películas realizadas en los cincuenta, el cineasta trabajó con el mismo equipo de colaboradores técnicos. Aldrich maduró el sentido de la independencia en los años en que trabajó como manager del Enterprise Studio, un intento de estudio independiente, obsesionado por realizar películas artísticas, donde trabajaron, entre otros, Lewis Milestone, Robert Rossen, Abraham Polonsky y Max Ophüls. Durante su carrera buscó fórmulas que le permitiesen producir sus propias películas, evitando caer en las manipulaciones de los estudios. A pesar de esto, en los años cincuenta, después de haber configurado su propia productora, Associates and Aldrich, tuvo graves problemas con la Columbia durante el rodaje de **BESTIAS DE LA CIUDAD**, que le obligaron a llevar a cabo un incierto exilio por Europa, que constituyó el fin momentáneo de las conquistas estilísticas realizadas desde la independencia. El exilio europeo de Aldrich frustró su hipotética modernidad, de forma parecida a como el trabajo con Samuel Bronston cortó las alas e impidió el vuelo a Nicholas Ray o Anthony Mann.

Si trazamos las líneas básicas de un hipotético inventario de los procedimientos estilísticos más destacados presentes en las obras que Robert Aldrich realizó en los años cincuenta -consideradas como reveladoras de la disidencia del cineasta- veremos que en ellas propuso algunas significativas rupturas que oxigenaban el mundo cerrado del relato cinematográfico clásico. Cuando la crítica cahierista decidió levantar acta, sin establecer ningún inventario, en torno a dichas rupturas estilísticas constató en primer lugar que Aldrich proponía una perfecta sincronía entre los enérgicos movimientos de la cámara y el movimiento interno de los personajes, infundiendo una notable vitalidad interior a los encuadres. El director poseía una gran capacidad para filmar la acción de los cuerpos y una agilidad interna en el montaje que pulverizaba los clichés. En los films que Aldrich realiza en los años cincuenta existe una energía interna de los planos que encuentra su punto de apoyo en la dinámica seca y convulsiva del montaje. La fascinación que ejerció el cineasta fue debida a su vitalidad y a la economía expresiva de sus películas, donde la puesta en escena estaba continuamente orientada hacia la esencialidad. Aldrich era capaz de poner en escena, a partir de los mínimos elementos, situaciones de gran complejidad, dando ejemplo de una notable economía narrativa. En **El beso mortal**, era capaz con tan sólo tres planos de mostrar la terrible muerte de *Nick*, el amigo mexicano de *Mike Hammer*, en manos de un grupo de gánsters a los que no se les ve el rostro. En una propuesta enmarcada, aparentemente, dentro de los cánones tradicionales del cine bélico de comandos como **¡ATAQUE!**, Aldrich compone, con escasos medios, algunas crudas escenas de batalla. La puesta en escena de dichas batallas adquiere una extraña ambivalencia, ya que continuamente oscila entre el naturalismo y la abstracción. Las crudas situaciones de combate, como el admirable prólogo en el que se describe la encerrona de la que son víctimas un grupo de combatientes, poseen todas ellas un alto

grado de verosimilitud, ya que la violencia se pone de manifiesto con toda su crudeza. No obstante, dichas escenas también tienden hacia la abstracción. El enemigo no es visible y los tanques son fotografiados como máquinas infernales, que parecen surgidas del interior de una terrible pesadilla. Cuando Aldrich, en **¡ATAQUE!**, filma la violencia no le interesa mostrar la aventura bélica de un determinado comando frente al enemigo, sino la existencia de un enemigo interior, un oscuro sistema de poder sustentado en la locura. Aldrich rompe con los postulados épicos del heroísmo militarista pero consigue mantenerse en una curiosa posición ambivalente que le impide caer en el esquematismo de la obra de tesis de carácter antimilitarista. En **El beso mortal**, la ambivalencia se convierte también en el signo estilístico determinante de la propia constitución del film. En el sistema de producción de la película ya existe una tensión entre los medios expresivos propios de la “serie B” -filtrados por la estética televisiva- y los postulados de las producciones de serie A. En el interior del relato se pone de manifiesto una ambivalencia entre una cierta trama detectivesca naturalista y la construcción metafórica de un universo que parece vivir los días anteriores al Apocalipsis. Aldrich diseña **El beso mortal** como una auténtica pesadilla de serie negra, donde son pervertidas las raíces interiores del relato y los elementos constituyentes de su adscripción genérica. **El beso mortal** acaba convirtiéndose en una auténtica descripción mítica sobre las bases del inconsciente colectivo de una época. La escritura ambivalente de Aldrich pone de manifiesto la crisis del lenguaje clásico después de su maduración expresiva. La ambivalencia se caracteriza por buscar una combinación entre la naturalización estilizada de la representación y la desestabilización de su sentido. En los primeros momentos de **El beso mortal**, después de la antológica escena inicial de la frenética huida de *Christina*, la chica escapada del manicomio, el cineasta resuelve la muerte accidental de la protagonista -y la subsiguiente pesadilla de *Mike Hammer*- mediante una brusca elipsis que parece sacudir, como si fuera un movimiento sísmico de cierta intensidad, los cimientos del relato clásico. Durante un breve instante no sabemos si la elipsis nos introduce en una pesadilla onírica, en un cierto flashback o no es más que un salto temporal que no pretende romper con la linealidad. Después de ciertas ambiguas dudas, Aldrich parece querer retomar la linealidad del relato, evitando que acabe produciéndose una grieta sustancial en la lógica que mantiene la superficie argumental. En sus películas, Robert Aldrich no buscaba una transformación profunda de las bases narrativas clásicas; las reglas básicas de su juego consistían en sacudir los cimientos tradicionales para explorar una nueva forma de emoción que rompiera con la frialdad de un academicismo donde los recursos de la puesta en escena son incapaces de despertar ningún tipo de pasión al espectador. Los encuadres de las películas de Aldrich rompen con la escala tradicional de los planos y proponen con audacia una cierta fractura dentro de la lógica del raccord. El encuadre prototípico que utiliza el cineasta es un encuadre cerrado, donde los objetos que pueblan el espacio del profilmico ocupan los huecos vacíos dejados por los personajes. Aldrich utiliza una focal corta que le permite preservar la definición del marco/decorado exterior en el que se sitúa el cuerpo de los



personajes. La utilización de dicha focal está más orientada a potenciar la visibilidad del *background* que a crear un efecto de profundidad de campo -a la manera de Orson Welles- o a privilegiar dos acciones simultáneas en un mismo encuadre -a la manera de Jean Renoir-. La cámara, generalmente, no se coloca a la altura del ojo humano, sino que Aldrich fuerza los picados para encerrar a los cuerpos de los personajes dentro del campo fílmico, generalmente en plano medio, y los contrapicados para no dejar respirar a los grandes espacios que la cámara captura en plano general. La escritura fílmica de Aldrich se encuentra aparentemente en las antípodas de la escritura transparente de un Howard Hawks, donde la cámara continuamente persigue la invisibilidad, pero tampoco está en una óptica cercana a la escritura expresionista de Orson Welles. Aldrich atenta contra la transparencia a partir de las enfatizadas angulaciones que acaban haciendo visible la presencia de la cámara. En diversas ocasiones, la cámara parece querer reflejar la existencia de un enunciador, de un meganarrador que a partir del don de la omnipresencia mueve los diferentes hilos del relato. A diferencia de las primeras películas de Welles, dicho meganarrador no delega su tarea a ningún narrador diegético o extradiegético. Ningún personaje presente en la trama se encarga de enunciar, mediante la voz en off o a partir de flashbacks, los componentes argumentales del relato. Aldrich se ajusta a los principios de la escritura clásica y, como dijimos antes, privilegia la linealidad, el pretendido discurso objetivo.

No obstante, las angulaciones indirectas, los objetos que ocultan el campo de la visión o los escorzos de algunos personajes utilizados en algunos planos/contraplanos acaban revelando la existencia de una mirada –el meganarrador que se expresa a partir de la cámara- que parece querer contemplar los hechos desde una posición casi oculta, semiclandestina. Tal como ha señalado Richard Combs, la cámara “*es confidencialmente móvil en el interior de las escenas*” creando una tensión entre objetos y personajes. Algunas de las más brillantes películas de Aldrich transcurren casi enteramente en interiores. La cámara contempla a los personajes entre muebles, objetos, ventanas o barandillas, proponiéndonos una ruptura de la unicidad del espacio escénico. Al romper con la transparencia de la puesta en escena, Aldrich pretende utilizar el campo filmico para resaltar una determinada opresión visual. En una película como **EL GRAN CUCHILLO**, Aldrich construye un drama psicológico, pero en su trabajo de puesta en escena rechaza la utilización de enfáticos primeros planos que subrayen la psicología interna de los personajes. El único primer plano enfático de carácter marcadamente psicologista es el que sirve de compás a los títulos de crédito elaborados por Saul Bass. La opresión psicológica de que es objeto el personaje del actor hollywoodiense *Charlie Castle*, un hombre cuya conciencia está alterada por un accidente que los grandes productores quieren camuflar, se halla resaltada a partir de la construcción de un espacio laberíntico que es diseccionado por una cámara que se mueve entre los obstáculos de unos interiores barrocos y recargados que actúan como factor de desestabilización. En el melodrama **HOJAS DE OTOÑO**, donde Aldrich realiza una cruel disección del *american way of life* –en muchos aspectos cercana a la que realizó Nicholas Ray en **Bigger than life** (1956)- , existe un claro componente psicologista que acaba revelando la personalidad esquizofrénica del protagonista masculino –Cliff Robertson-. La puesta en escena de Aldrich rompe con el equilibrio centrípeto de la cámara y el director no duda en utilizar angulaciones en diagonal para reforzar las situaciones o marcar la opresión a partir de una disección del decorado doméstico, hasta convertirlo en un espacio infernal. **HOJAS DE OTOÑO** pone en evidencia algunos de los peligros de la puesta en escena de Aldrich: cuando la desestabilización de los encuadres conduce hacia situaciones guiñolescas, hecho que se pondrá de manifiesto unos años después en esa especie de melodrama gótico llamado **¿Qué fue de Baby Jane?**.

¿De qué forma la opresión visual se manifiesta en las películas rodadas en exteriores naturales? Si analizamos algunos westerns prototípicos como **Apache** y **Veracruz**, veremos que Aldrich construye numerosos planos generales de exteriores a partir de contra picados. En dichos planos la cámara adopta un punto de vista privilegiado y aparece camuflada, como si estuviera observando los acontecimientos descritos desde la clandestinidad. Este hecho provoca una cierta ambivalencia en el interior del relato. En **Veracruz**, Aldrich saca un gran partido de dicho efecto, ya que durante el trayecto en el que los mercenarios conducen la diligencia con el oro de las tropas de *Maximiliano*, podemos llegar a confundir muchas veces el punto de vista clandestino del meganarrador con el punto de vista subjetivo de las tropas rebeldes juaristas que vigilan los avances de los



soldados del emperador. Mientras en una película clásica dichos planos generales serían reveladores de un cierto subjetivismo, en las películas de Aldrich se convierten en reveladores de la presencia del enunciador del discurso. La mayoría de las películas de Robert Aldrich no se abren con el clásico plano general de corte académico que nos introduce en el mundo del relato. Las primeras imágenes son imágenes en movimiento. La cámara sigue los desplazamientos de los personajes durante una escena que sirve de prólogo hasta el momento en que los títulos de crédito acaban sobreimpresionándose a las imágenes en movimiento. Al final de las películas, los títulos de crédito también están sobreimpresionados a unas imágenes no interrumpidas. Dicho recurso estilístico desvela una cierta pasión de Aldrich por abrir y clausurar el relato de forma vitalista. Parece que la cámara atrapa al vuelo los acontecimientos y los hechos inaugurales del discurso, como si éstos no fueran más que una extensión de otros hechos anteriores a los que el enunciador no ha tenido el privilegio de asistir. El hecho de que los relatos se cierren en movimiento después de la resolución del conflicto, confunde al espectador: el movimiento suspendido refleja un abortado deseo de continuidad. Las imágenes cerradas que han marcado la puesta en escena de las mejores películas de Aldrich luchan por abrirse hacia la vida, con la conciencia de que dicha fusión es imposible, que el tiempo del relato nunca podrá llegar a ser suplantado. (...)

**Texto (extractos):**

Ángel Quintana, "Una puesta en escena disidente: Robert Aldrich en los años 50", en **La mirada oblicua: el cine de Robert Aldrich**, Festival de cine de Gijón, 1996.



The ASSOCIATES and ALORICH present

# "THE BIG K

FROM THE STAGE PLAY BY CLIFFORD COETZ

Starring JACK PALANCE · IDA LUPINO · WENDELL COREY · JEAN HAGEN · ROD STEIGER

From the stage play by CLIFFORD COETZ



# "KNIFE"

LIFFORD ODETS WHO GAVE YOU "THE COUNTRY GIRL"

R. USA EVERETT  
CHASE SUGANT and Miss SHELLEY WINTERS AS DIXIE EVANS. Based on the screen by JAMES PCE

Produced and Directed by ROBERT ALDRICH. Features Myrna Loy and Peter



SA(956)52

**MARTES 11 21h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **EL GRAN CUCHILLO**

(1955) EE.UU. 111 min.

**Título Orig.-** The big knife. **Director.-** Robert Aldrich. **Argumento.-** La obra teatral homónima (1949) de Clifford Odets. **Guión.-** James Poe. **Fotografía.-** Ernest Laszlo (1.85:1 - B/N). **Montaje.-** Michael Luciano. **Música.-** Frank DeVol. **Productor.-** Robert Aldrich. **Producción.-** The Associates and Aldrich Company para United Artists. **Intérpretes.-** Jack Palance (*Charles Castle*), Ida Lupino (*Marion Castle*), Wendell Corey (*Smiley Coy*), Jean Hagen (*Connie Bliss*), Rod Steiger (*Stanley Shriner Hoff*), Ilka Chase (*Patty Benedict*), Shelley Winters (*Dixie Evans*), Everett Sloane (*Nat Danziger*), Wesley Addy (*Hank Teagle*), Nick Dennis (*Mickey Feeney*), Paul Langton (*Buddy Bliss*), Strother Martin (*Stillman*). **Estreno.-** (EE.UU.) octubre 1955.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 6 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)*

*Festival de Venecia. León de Plata*

*Música de sala:*

**Los insaciables** (*The carpetbaggers*, 1964) de Edward Dmytryk

Banda sonora original de **Elmer Bernstein**



(...) Ante un film como **EL GRAN CUCHILLO**, se plantea la cuestión de si resulta interesante filmar obras de teatro, y más, si no se si tiene la posibilidad de adaptarlas libremente, como en este caso. Creo, sin embargo, que es natural que un cineasta, apasionado por la técnica de su arte y en posesión de una experiencia teatral se sienta tentado por la idea de someter -y valorar- un texto escénico, con carga literaria evidente, machacándolo con las infinitas posibilidades del lenguaje cinematográfico. Robert Aldrich no ha filmado una obra de teatro. Ha dirigido cinematográficamente una puesta en escena teatral. Es decir, ha “montado” y filmado una puesta en escena architeatral. Esos puñetazos en la mesa, esos brazos levantados hacia el cielo, esos giros bruscos de todo el cuerpo huelen, claramente, a teatro, pero Aldrich les impone un ritmo, una respiración que le son propios y que convierte en fascinantes el menor de sus films. Aldrich, con su lirismo, con su modernidad, con su repugnancia por lo vulgar, con su deseo de universalizar y estilizar los temas que aborda, con su sentido del efectismo, nos recuerda constantemente a Jean Cocteau y a Orson Welles, cuyas películas, sin duda, conoce. La acción de **EL GRAN CUCHILLO** progresa gracias no a los sentimientos ni a los actos, sino únicamente gracias a la consumación moral de los personajes. A medida que avanza la película, el productor es, más y más, productor, la *starlette* más y más *starlette*, hasta el desgarrón y estallido finales. Las películas de esta clase piden una interpretación excepcional, y nos sentimos plenamente satisfechos de la de Jack Palance, Ida Lupino, Shelley Winters y, sobre todo, de la de Rod Steiger, que encarna magníficamente el papel de un productor patriota y demócrata, feroz y sentimental, absolutamente delirante. Al margen de que presenta una pintura muy exacta de Hollywood, **EL GRAN CUCHILLO** es la película americana más refinada y más inteligente que hemos visto desde hace bastantes meses. (...)

**Texto (extractos):**

*François Truffaut, Las películas de mi vida, Mensajero, 1976.*

(...) Hollywood, actualmente un distrito de la ciudad de Los Ángeles (California) situado al noroeste de su *downtown*, nació en 1870 como una próspera comunidad agrícola célebre por sus productos exóticos. Pero desde 1910, año en que David W. Griffith filmara el cortometraje *In Old California*, la palabra “Hollywood” se utiliza a menudo como metonimia del cine estadounidense. Allí se encuentra su industria, el lugar donde durante décadas se ha fabricado el Cine... No obstante, Hollywood es más que un lugar físico. La “Caja de Pandora” de la cultura occidental –¿cómo el “no sé qué” de *El beso mortal?*–, de cuyas entrañas ha surgido una parte importante de sus sueños y pesadillas. Una cultura occidental que a menudo, para bien y para mal, ha sido modelada, exaltada, (examinada) a imagen y semejanza de un Hollywood etéreo, soñado, maravilloso –esa “Meca del Cine” que proclaman los cinéfilos cursis–, pero también, banalizada, vapuleada, tergiversada, por ese otro Hollywood, atento a las recaudaciones en taquilla, sumiso a los requerimientos morales y políticos del “establishment”. Hollywood como estado de ánimo, como sentimiento, como droga, y al mismo tiempo, como despiadada industria carcomida por la mezquindad, la avaricia, la demolición de sus propios mitos... Robert Aldrich, cineasta de Hollywood *contra* Hollywood, estuvo obsesionado con ello desde una perspectiva profesional y ético-existencial. Para el autor de *Veracruz* el trabajo es un derecho fundamental, indispensable para expresar su sentir, sus ideas sobre la vida y el mundo; el trabajo, asimismo, acrecienta su dignidad como ser humano permitiéndole mantener una familia, el derecho a la propiedad y contribuir al bien común. Y Hollywood podía destruirlo todo en función de sus oscuros intereses. En sus films sobre Hollywood, bien de manera directa –*EL GRAN CUCHILLO, La leyenda de Lylah Clare*– o indirecta – *El asesinato de la hermana George*–, incluso *¿Qué fue de Baby Jane?*–, Aldrich observa el universo del cine (y la televisión, como extensión tumefacta, maligna, del mismo) con la rabia y el dolor de la víctima, con la fascinada consternación del inocente, pero muy especialmente, con la sabiduría del cínico, pues ve a Hollywood como algo artificial, antinatural y despreciable. No es extraño, considerando que la esencia última del cine de Aldrich es vivir conforme a su propia naturaleza, con autosuficiencia –los principales personajes de sus películas valoran más una vida salvaje, sencilla, que otra “sofisticada”–, aspirando a merecer la felicidad mediante la sabiduría y la ascesis, con el fin de lograr un estado de ánimo apropiado que le endurezca para permanecer impasible ante los golpes de la vida... (...) *EL GRAN CUCHILLO*, la primera aproximación de Robert Aldrich al Hollywood “real” –con toda la carga de subjetivismo que aporta el temperamento de su director–, posee un argumento atractivo, con grandes posibilidades dramáticas. *Charlie Castle* (Jack Palance), antiguo actor de teatro ahora convertido en decadente *star* cinematográfica, desea romper su vínculo con el estudio para el que trabaja en exclusiva, dirigido con mano de hierro por *Stanley Hoff* (Rod Steiger), un autócrata con tendencia al sadismo. Pero su sombrío pasado –*Charlie* mató a un niño al atropellarlo con su auto una noche de borrachera– le impide cumplir su deseo, pues si no “renueva” su contrato con *Hoff*, el magnate amenaza con hundir su carrera haciendo pública la verdad del accidente... (...).



Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Robert Aldrich, el cine de un inmoralista”, 1ª parte, rev. Dirigido, abril 2011.

*“Durante veinte años habían dirigido la industria unos dictadorzuelos de poca monta, y todo el mundo había trabajado y a todo el mundo se le había pagado, no mucho, quizá, pero nadie estaba en el paro. Sin embargo, todo el mundo odiaba a esa gente cuando trabajaba para ella. Por tanto tomamos el redoble de Nuremberg y lo metimos en las entradas y salidas del personaje de Hoff. No fue algo muy sutil. (...) Soy terriblemente ambivalente con respecto al personaje de Hoff. Cuando hicimos **EL GRAN CUCHILLO**, Harry Cohn y Jack Warner estaban todavía en su mejor momento y Mayer había caído hacía muy poco. Nadie había visto aun el abismo (...). Las lágrimas de Hoff las cogimos de Mayer, quien, según se dice, era capaz de echarse a llorar por cualquier motivo. Pero los desaires que sufrió Odets fueron obra de Columbia, de modo que en la obra original había más de Cohn que de Mayer”.*

**Robert Aldrich**

(...) Basada en una pieza de Clifford Odets, la película evidencia la personalidad de este autor casi de un modo más acentuado que la del propio Aldrich, quien parece limitarse a enfatizar el discurso inculpativo de la obra original insuflando un extraordinario vigor a la dirección de actores ya que no a la puesta en escena, pues la narración transcurre casi de manera exclusiva en una única localización: el apartamento de *Charlie Castle*, estrella de Hollywood que se debate entre el deseo de tomar el mando de su propia carrera como actor y la realidad de mantenerse sujeto a la voluntad de *Stanley Hoff*, el propietario del estudio con el que tiene firmado un contrato en exclusiva y, como tal, dueño de su destino. Como se ve, un conflicto planteado en términos muy simples donde finalmente lo que prevalece es la lucha de un hombre, acosado por fuerzas externas, por recuperar su dignidad. En la pretendida en-

crucijada moral que Clifford Odets desea que sea su obra, únicamente hay un resquicio para la implicación del espectador, quien no tiene más remedio que empatizar con el protagonista en el tortuoso camino que ha de llevarle a lograr su emancipación personal. Un tema que siempre obsesionó al cineasta y que, como tal, justifica su deseo de adaptar al cine el original teatral de Odets del que también le sedujo el retrato que hacía de los mecanismos de poder que regían el negocio del cine en Estados Unidos y ante los cuales, a menudo, le tocó a Robert Aldrich sucumbir. De ahí que el rodar esta película constituyera para el cineasta su personal ajuste de cuentas hacia aquellos personajes que en Hollywood reproducían actitudes autoritarias, a imagen y semejanza de lo que era moneda corriente en los estamentos de poder político y militar, una actitud que había quedado fielmente reflejada durante los años del mcarthysmo (...). Pero ¿qué hacer con un texto donde la pretendida complejidad emocional que lo sostiene queda lastrada por un exceso de maniqueísmo y autocomplacencia a la hora de confrontar a víctimas y verdugos en un combate desigual? Un texto, por lo demás, bastante revelador de la personalidad de su autor Clifford Odets, quien en los años 30 destacó por ser uno de los principales agitadores del Federal Theatre, proyecto impulsado desde la administración Roosevelt para trasladar a la población el espíritu positivo del New Deal y los logros sociales alcanzados con esta política. Los dramas de Odets mantenían viva esa dialéctica sobre la lucha de clases y el triunfo del proletariado que tan firmemente defendieron muchos intelectuales norteamericanos de la época (...) (...) “The Big Knife” fue estrenada por el dramaturgo en 1948, formando junto con “The country girl” (también adaptada al cine en 1954 por George Seaton -**La angustia de vivir**- con protagonismo de Bing Crosby, William Holden y Grace Kelly) una suerte de díptico ambientado en el mundo del espectáculo. La obra aunaba las dos fuentes de inspiración permanente manejadas por su autor: denuncia social y desgarro emocional (...). De ahí que en su estreno en Broadway de la mano de John Garfield (quien, en cierto modo, encarnando a *Charlie Castle*, recreaba sobre el escenario la presión a la que estaba siendo sometido por parte de la industria producto de su inclusión en las famosas “listas negras”), “The Big Knife” cosechara un relativo éxito. No ocurrió lo mismo con el film de Aldrich, en parte por la pretensión del cineasta de sobrepasar el esquematismo moralizante del original de Odets acentuando aquellos rasgos de violencia emocional que llevaban más al límite el texto (...). Al imbuir su puesta en escena de un *crescendo*, en el manejo de la tensión que se establece entre los distintos personajes, Robert Aldrich consigue liberar parcialmente el texto de Clifford Odets de ese carácter sermoneador y verborreico que atenaza el desarrollo de la acción. El uso de los primeros planos, de los planos de detalle, la fuerza de unos intérpretes curtidos en el medio cinematográfico y no en el teatro (salvedad hecha de Rod Steiger cuyo personaje parece moverse al margen del resto, como analizaremos más adelante) y el vigor que ofrecen determinados movimientos de cámara en una película que transcurre, como ya dijimos, prácticamente toda ella en interiores, consiguen paliar ese didactismo incriminatorio que lastraba la pieza teatral y dotar a la narración de una rotunda entidad. (...)

(...) Tras el éxito de **El crepúsculo de los dioses** de Billy Wilder (1950) y **Cautivos del mal** de Vincente Minnelli (1952) el pseudogénero del “Cine dentro del Cine”, gozaba de un gran



predicamento. Películas que no eran sino reflejo de la degradación del ser humano a partir de la metáfora de los actores y cineastas que sucumben como individuos ante la magnitud de su propio mito. Un aura que otros, en connivencia con ellos mismos, se han encargado de proyectar más allá de lo soportable, al punto de convertir a quienes la ostentan en una suerte de juguetes rotos: cuando optan por reencontrarse a sí mismos debajo de los oropeles que les procuran la fama, el dinero y la celebridad se topan con la nada. Ese es el drama íntimo que vive *Charlie Castle*, protagonista de **EL GRAN CUCHILLO**, un papel en principio pensado para Burt Lancaster y que el actor rechazó, según parece, dadas las tensas –aunque provechosas– relaciones que mantuvo con Aldrich durante los rodajes de *Apache* y *Veracruz*. Aldrich se fijó entonces en Jack Palance, un intérprete que se ajustaba de manera bastante precisa a los cánones de visceralidad y fuerte presencia física que el cineasta siempre demandó de sus intérpretes. Palance no era una estrella, de hecho **EL GRAN CUCHILLO** fue el primer papel protagonista que incorporó en el cine este antiguo boxeador y veterano de la Segunda Guerra Mundial (...) La arriesgada decisión adoptada por el director al darle el papel protagonista a Palance fue beneficiosa para la película al menos en un sentido: Palance no parece una estrella de cine porque ciertamente no lo es, pero a cambio asegura una interpretación conmovedora y no un numerito de actor, con un papel ciertamente goloso, que a cualquier otro le hubiera servido para acometer un recital histriónico consagrado en exclusiva a su lucimiento personal con miras al Oscar. Ese anti-divismo del que hace gala Palance acaba imprimiendo honestidad al film aunque le reste verosimilitud. (...) El *tour de force* entre la contención de la que hace gala Jack Palance a la hora de dar rienda suelta a sus emociones y el carácter exacerbado que desarrolla Rod Steiger en un personaje que en su omnipotencia resulta frío y siniestro es el que sostiene el interés de un relato basado en el intercambio de roles o, mejor



dicho, en el desenmascaramiento. Aquel que se creía fuerte e inmune, dada su privilegiada posición dentro de la industria, saca a la luz su lado más vulnerable. (...)

(...) El personaje de *Stanley Hoff*, interpretado por Rod Steiger se eleva, como pasa con todos los antagonistas de la obra aldrichiana, como un espejo que devuelve al protagonista el reflejo exacto de sus aspiraciones. *Hoff* representa la posición de privilegio que *Charles Castle* siempre quiso ocupar, pero al mismo tiempo todo lo que más detesta del código de valores imperante en el negocio cinematográfico. Las irrupciones del personaje en el apartamento de *Charlie Castle* se plantean a modo de obertura, marcando la división interna del relato en tres actos, lo que delata aún más, como si hiciera falta, el origen teatral de la pieza. Cada aparición del personaje conlleva, efectivamente, un alarde de puesta en escena: su medida gestualidad, sus movimientos, el lugar que ocupa su figura en el cuadro y, finalmente, la música que acompaña sus desplazamientos están muy meditados y en su conjunto denotan una inspiración claramente deudora de la iconografía fascista, tal y como reconocería años más tarde el propio Aldrich (...) Los arrebatos de ira y desesperación en los que basa Palance su interpretación, parece ser que estuvieron motivados por la encrespada relación que el actor mantuvo en todo momento, precisamente, con Rod Steiger. Una tensión que Aldrich, lejos de calmar, optó por fomentar en aras de lograr un mayor realismo para el film: “*la capacidad que tenía Steiger para sacar de quicio a Palance era extraordinaria. Así pues, decidí insistir en ello*

y, cuanto más insistía, más se aprovechaba Steiger, lo cual le hacía más insoportable. Esto le vino bien a la película, de todos modos. Un día tuve que interrumpir el rodaje y mandar a todo el mundo a casa: creía que *Palance* iba a matarlo, tan insoportable estaba y tan decidido a imponerse por encima de todo, incluso de los decorados. Pero venía bien para la hostilidad y la agresividad que había entre los dos personajes, de modo que les dejé que siguieran". (...)

(...) Algunos autores, caso de Tavernier y Coursodon, no dudan en afirmar que la fuente de inspiración para este personaje fue la figura del plenipotenciario Louis B. Mayer, fundador y Presidente de la Metro-Goldwyn-Mayer. Otros aluden a que, dado que Clifford Odets había trabajado como guionista a sueldo de la Columbia durante los años 40, su modelo a la hora de desarrollar la figura de *Stanley Hoff* habría sido Harry Cohn, patrón de dicho estudio; hay quien afirma ver en la composición de Rod Steiger rasgos de la personalidad de Jack Warner, y, finalmente, de manera lógica, algunos autores se inclinan por pensar, que el personaje es un compendio de los tres productores citados, algo que confirmaría el propio Aldrich años después. Pero más allá de modelos de inspiración concretos, el personaje de *Stanley Hoff* adquiere su verdadera dimensión como antagonista en lo que su figura tiene de abstracción sobre el concepto de autoridad. Volvemos, de este modo, a toparnos con una de las piedras angulares del discurso del cineasta, su desconfianza hacia toda forma de poder. Algo que se justificaría en su propia biografía familiar, así como en su experiencia en la Meca del Cine, donde Robert Aldrich vivió en carne propia la arrogancia de aquellos que en su ostentación del poder optan por hacerse temer toda vez que comprueban ser incapaces de hacerse respetar. Esa desviación del principio de autoridad hasta convertirlo en autoritarismo y alimentar desde él un discurso de raíces claramente antidemocráticas fue siempre una de las principales preocupaciones del director. Los protagonistas de sus películas suelen ser individuos que afrontan en solitario un proceso de autodeterminación que los llevará a enfrentarse a aquellas estructuras de poder que castran sus deseos de libertad. Aunque esa lucha se desarrolle, como no puede ser de otro modo, en términos de desigualdad y su resolución esté abocada al drama como le ocurre a *Charlie Castle*. Su suicidio en la bañera, en una estremecedora secuencia final donde Aldrich, con buen criterio, saca de campo al personaje en aras de fomentar la tensión hacia lo que intuimos pero no vemos, puede interpretarse en términos fatídicos, es cierto, pero también ha de verse como la consumación de los deseos del personaje de liberarse del yugo de *Stanley Hoff*. Ya que éste no le deja opción para elegir su vida, hipotecando su voluntad como individuo a su imagen como estrella, al menos no podrá interferir en su muerte. Si bien las últimas palabras del jefe del estudio, dictando a su secretario la nota de prensa que ha de enviar a los medios donde se oculta la verdad de lo sucedido y se protege así la imagen corporativa del estudio, deja poco lugar a dudas acerca de que *Charlie Castle* es, finalmente, un fracasado, incapaz, hasta con su propia muerte, de tomar las riendas de su destino. **EL GRAN CUCHILLO** se convierte, de este modo, en una suerte de complemento de **El beso mortal**, no sólo por ser dos largometrajes rodados por el mismo autor en el mismo año, sino porque en ambos se habla del fracaso de aquellos que en su certeza de ser dueños de su propio destino, y aún más,



de poseer cierta ascendencia sobre otras personas dada la posición que ocupan en el grupo social, asumen la evidencia de ser meros instrumentos de voluntades ajenas. Así, el concepto de antihéroe alcanza todo su sentido tanto en *Mike Hammer* como en *Charlie Castle*, personajes a los que Aldrich no contempla ciertamente con simpatía, un sentimiento que reserva a otros personajes de su filmografía que en su enfrentamiento con los estamentos del poder parten desde posiciones menos privilegiadas y que como tal no pueden ser considerados perdedores, ya que el mero hecho de rebelarse resulta digno de admiración. (...)

(...) Para su siguiente película, que cerraría de manera brillante esa trilogía sobre aquellos que perecen en sus infructuosos intentos de rebelarse contra los resortes autoritarios del poder, Aldrich apostó por un género como el film bélico cuyos registros invitan ya de por sí al exceso, lo que resultaba idóneo para poder articular sin pararse en barras el discurso pretendido por el director. Los buenos réditos obtenidos con **EL GRAN CUCHILLO** le dispusieron favorablemente para, de nuevo, fungir como productor del film a través de su compañía. El resultado sería **¡Ataque!**, la película que cerraría, de alguna manera, la primera fase de su carrera, aquella que le llevó a alcanzar el rango de director de culto con apenas cinco películas en su haber (...).

**Texto (extractos):**

*Jaime Iglesias Gamboa*, **Robert Aldrich**, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 76, Cátedra, 2009.





FF-(183)-43

FF-(183)-43



**VIERNES 14            21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**¡ATAQUE!** (1956) EE.UU.            107 min..

**Título Original.**- Attack! **Director.**-Robert Aldrich. **Argumento.**- La obra teatral "Fragile Fox" (1954) de Norman Brooks. **Guión.**- James Poe. **Fotografía.**- Joseph Biroc (1.37:1/1.85:1 - B/N). **Montaje.**- Michael Luciano. **Música.**- Frank DeVol. **Productor.**-Robert Aldrich. **Producción.**- The Associates and Aldrich Company para United Artists. **Intérpretes.**- Jack Palance (*teniente Costa*), Eddie Albert (*capitán Cooney*), Lee Marvin (*coronel Bartlett*), Robert Strauss (*Bernstein*), Richard Jaeckel (*Snowden*), Buddy Ebsen (*sargento Tolliver*), Peter van Eyck (*oficial alemán*), William Smithers (*teniente Woodruff*), Jon Shepodd (*cabo Jackson*), Strother Martin (*sargento Ingersoll*), Jud Taylor (*Jacob Abramowitz*), Louis Mercier (*Brouise*). **Estreno.**- (EE.UU.) octubre 1956.



**versión original en inglés con subtítulos en español**

*Película nº 7 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)*

*Festival de Venecia. Premio de la Crítica (Premio Pasinetti) a Robert Aldrich*

*Música de sala:*

**War! The World War movies themes collection" (1997)**

*Selección de temas de famosos films bélicos sobre la II Guerra Mundial*



(...) ¿Es Robert Aldrich un pacifista? No hay nada en sus películas bélicas que así lo afirme. Su desilusionada visión del ser humano acepta la guerra como algo irremediable, en la línea del poeta y ensayista alemán Hans Magnus Enzensberg: “*El ser humano es el único primate que se dedica a matar a sus congéneres de forma sistemática, a gran escala y con entusiasmo. Una de sus primeras invenciones es la guerra; la capacidad de concluir la paz probablemente sea una conquista posterior*”<sup>1</sup>. Aldrich evita adiestrar la paz de manera muy poco crítica, esgrimiendo raquíticos idealismos o interpretando el papel del intelectual *engagé*, como el Stanley Kubrick de **Senderos de gloria** (*Paths of Glory*, 1957). Del mismo modo, el autor de **¡ATAQUE!**, **Doce del patíbulo** (*The Dirty Dozen*, 1967) y **Comando en el mar de China** (*Too Late the Hero*, 1970) rechaza cualquier argumento vagamente positivista para defender la moralidad de la guerra: es decir, la llamada “causa justa”. En la tradición clásica, la idea de la “causa justa” –una forma de razonamiento cuyos orígenes se remontan a San Agustín (siglo V d.C.)– se comprendía como defensa contra la agresión, la recuperación de algo que se había sustraído ilegalmente o el castigo del Mal. Por lo que no es casual que sus cínicas, estremecedoras, historias / reflexiones sobre la guerra se sitúen en la Segunda Guerra Mundial, ejemplo paradigmático, al menos en el

---

<sup>1</sup> *Perspectivas de guerra civil*, Anagrama, 1994.

imaginario bélico estadounidense (y hollywoodiense), de “causa justa”. El hombre moderno, según Aldrich, ha heredado toda la agresividad innata de sus antepasados, incluida su pasión por la gloria marcial. Mostrarle la irracionalidad y el horror de la guerra no tiene efecto en él. Los horrores producen fascinación. La guerra es la vida *fuerte*; es la vida *in extremis*. En los *combat film* de Robert Aldrich<sup>2</sup>, las situaciones fuertes son las que marcan el comportamiento de personas, colectivos e instituciones. Los altruismos y debates “morales” de los tiempos de paz apenas exigen compromiso, puesto que las responsabilidades se diluyen ante la certeza de que nadie va a cambiar el mundo. Sin embargo, en las situaciones de crisis, en aras de la supervivencia se impone una decisión clara y visible a través de la cual queden patentes que valores se defienden. El cine bélico de Aldrich es, sin duda, inmoralista, puesto que para el realizador norteamericano, una auténtica historia de guerra nunca es moral. Como escribiría Tim O’Brien tras su experiencia en Vietnam: “No instruye, ni alienta la virtud, ni sugiere modelos de comportamiento humano correcto, ni impide que los hombres hagan las cosas que los hombres siempre han hecho. Si una historia parece moral, no la creáis. Si al final de una historia de guerra os sentís edificados, o si sentís que una partícula de rectitud se ha salvado de la devastación a gran escala, entonces habéis sido víctimas de una mentira muy antigua y terrible. No hay la más mínima rectitud. No hay virtud. En consecuencia, la primera regla básica es que puedes distinguir una auténtica historia de guerra por su lealtad absoluta y sin concesiones a lo repugnante y lo soez.”<sup>3</sup> (...) En consecuencia, la guerra, nos dice Robert Aldrich, no es romántica ni noble y mucho menos civilizada, puesto que es el marco idóneo para que algunos individuos puedan canalizar sus instintos más crueles en “beneficio” de una “causa”. (...)

(...) ¡ATAQUE! brinda a Robert Aldrich la posibilidad de reformular el cine bélico por encima de sus limitaciones ideológicas, narrativas, que obligarán al espectador a observar el género desde una óptica distinta. ¡ATAQUE! supera el afán documentalista, *verista*, de Samuel Fuller a la hora de ilustrar aquel pensamiento moral del general Sherman, “la guerra es el infierno”, en **Casco de acero** (*The steel helmet*, 1951) y **Bayonetas caladas** (*Fixet bayonets*, 1951). ¡ATAQUE! abomina del ímpetu propagandístico de títulos como **Strategic Air Command** (Anthony Mann, 1955) o **Bombers B-52** (Gordon Douglas, 1957), ideados para alentar la fantasía de la “seguridad total” de EE.UU. ante una posible agresión soviética. Y lo demuestra la impactante imagen del honesto y colérico *teniente Costa* (Jack Palance), con el brazo izquierdo atrapado bajo un tanque alemán de diez toneladas, imagen llena de atroz simbolismo por cuanto su humanidad es desgarrada por

---

2 Según Jeanine Basinger en *The World War II Combat film. Anatomy of a genre* (Wesleyan University Press, 2003), la heterogeneidad psicológica / social del grupo de combatientes, la ejecución casi suicida de una misión específica, el fatalista encuentro con un destino trágico mediante un accidentado viaje, el sangriento realismo de la lucha, la “satanización” física / cultural del enemigo, son algunas de las constantes del género. Constantes, huelga decirlo, que Robert Aldrich pervierte.

3 *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon*, Anagrama, 1994.

la guerra y sus espantosos afluentes. ¡ATAQUE! no hurga tanto en las diferencias de clase entre soldados y oficiales como en sus discrepancias a la hora de combatir, de ejercer el mando. Una proyección extrema, en definitiva, de la manera de conducirse cada uno de ellos en la vida civil... Los jefes que comparten penalidades y peligros junto a sus hombres, como el *teniente Costa*, o su amigo, el *teniente Woodruff* (William Smithers), creen que sus soldados tienen derecho a un trato justo por parte del mando, a disfrutar de una oportunidad para salvar la vida. Por el contrario, para el cobarde *capitán Cooney* (Eddie Albert) -hijo de un juez que espera ganarse el respeto de su progenitor por sus “méritos” militares- y el infame *coronel Bartlett* (Lee Marvin) -quien tolera la incompetencia de su subordinado movido por ambiciones políticas-, los soldados son como marionetas que pueden manipular a su antojo en función de sus intereses, y sus muertes, un doloroso peaje que, a veces, es necesario pagar. A los primeros es imposible distinguirlos de la tropa: sucios, con la barba crecida de varios días, comen y beben lo mismo que aquellos; planean sus estrategias de combate en función del mínimo número de bajas, y luchan codo con codo con sus soldados, insuflándoles ánimos, educándoles para sobrevivir. En cuanto a los segundos, hacen valer sus privilegios de rango sin habérselos ganado: viven al margen de sus hombres, en el mejor alojamiento posible, obsesionados absurdamente por el orden y la limpieza -subrayar el travelling a ras de suelo que muestra las impolutas botas del ordenanza del *capitán Cooney*, contrastándola con el harapiento aspecto de sus camaradas-, pertrechados de buen whisky y capaces de jugar al póker en lugar de preocuparse por la moral de su ejército o por un posible contraataque del enemigo.

La representación de semejante conflicto es feroz y, en ocasiones, exagerada. Tienen parte de razón los críticos estadounidenses Alain Silver y James Ursini cuando afirman que “*la rabia de Costa es tan inapropiada para su rango como la cobardía de Cooney*”, aunque en su apreciación eluden el esfuerzo de Robert Aldrich por integrar, de manera equilibrada, reflexión y tragedia, intimismo y exuberancia, alcanzando niveles insospechados de incorrección política. Así, el cineasta introduce en su relato un elemento inquietante, perturbador (y visionario) para la época, el *fragging*, modalidad de asesinato practicada por soldados estadounidenses contra sus propios mandos u otros soldados que ponían en peligro a la unidad por su imprudencia o incompetencia<sup>4</sup>. Por encima de la rivalidad física, ética, de *Costa* y *Cooney*, está el sentimiento de la tropa, cuyo odio por su pusilánime capitán es mayor que su simpatía por el desdichado teniente. La conspiración

---

4 Aunque muy posiblemente sea una práctica bastante antigua, se generalizó durante la guerra de Vietnam. Consistía en lanzar una granada, pero también podía ser con otro método, a la víctima escogida y atribuir su muerte al enemigo. La práctica se extendió por todo el ejército llegándose a ofrecer “recompensas” por la cabeza de algún mando incompetente. Fue el caso de la revista clandestina “G.I. says”, que llegó a ofrecer diez mil dólares por la muerte del teniente coronel Weldon Honeycutt, responsable del ataque de la “colina de la Hamburguesa”. Según estimaciones oficiales, hubo 239 incidentes en 1969, 383 en 1970, 333 en 1971 y 58 en 1972. Una cifra baja que contempla los asesinatos por armas de fuego o armas blancas. Solamente el 10% de los casos fue denunciado y juzgado por tribunales militares.



para encubrir el asesinato de *Cooney* no tiene nada de espontáneo, pues los soldados bajo el mando de *Costa*, además del teniente *Woodruff*, han sido las principales víctimas del enfrentamiento entre ambos. La muerte parece poner las cosas en su sitio, como sucede habitualmente en la tragedia: el cine de Aldrich es eminentemente trágico, ya que la mitad de sus héroes o heroínas parece al final de cada película. Pero, como también es habitual en la obra del realizador, se convierte en un salto al vacío. Los cadáveres de *Costa* y *Cooney* yacen juntos en el suelo del polvoriento sótano donde riñeron por última vez, si bien el primero con una mueca de horror en el rostro, y el segundo con una expresión de extraña placidez. *Costa* parece intuir que ha muerto en vano -la corrupción de la oficialía continuará, y vendrán otros arribistas e inútiles a dirigir el regimiento-, y *Cooney* que saldrá incólume en los informes oficiales del caso, incluyendo una condecoración póstuma. Las imágenes de ¡ATAQUE!, como forma estética que genera un pensamiento, un discurso, hablan por sí solas. Robert Aldrich presta idéntica atención a los gestos de los soldados en sus raros momentos de reposo como durante el fragor de la batalla. Los pies que se agitan en un vano intento de aliviar el frío; las manos que se acercan al fuego; la cola para el rancho y el triste momento de ingerirlo... El dramático avance de los soldados, en campo abierto, mientras llueven sobre ellos las balas y los obuses; la táctica de colocar un maniquí frente a una ventana para localizar al francotirador nazi... Son detalles veristas -al estilo

de Sam Fuller, para entendernos- que chocan con la teatralidad de ciertos instantes, de ciertos detalles, como la escena en que el *capitán Cooney* utiliza sus cómodas zapatillas de dormir para explicar cómo su padre le pegaba, o cuando extrae dos botellas de bourbon de un falso bidón de gasolina... Mas Aldrich es consciente de la guerra intestina que libra entre la razón práctica y las pasiones del corazón. Una pugna en la que no cabe tregua ni componenda alguna, optando por un desolador “todo o nada”, cuyo rasgo característico es esa extrañeza cósmica ante el mundo por el que deambula perplejo y horrorizado (...).

**Texto (extractos):**

Antonio José Navarro, “Robert Aldrich, el cine de un inmoralista”, 2ª parte, rev. Dirigido, mayo 2011.

(...) Poco conocida entre nosotros por obra y gracia de nuestra augusta censura, ¡**ATAQUE!** es una interesante y singular película de Robert Aldrich que supone, hasta cierto punto, un retorno al tono teatralizado de **El gran cuchillo**. Pero, al contrario que aquélla, y a pesar de partir, asimismo, de una obra de teatro (“Fragile Fox”, de Norman Brooks), en ¡**ATAQUE!** la teatralidad está asumida de un modo mucho más cinematográfico que en **El gran cuchillo**, y ello contribuye a dotar al relato de una peculiar atmósfera y un especial estilo visual. De este modo, y contra todo pronóstico, lo más característico del film reside en su juego entre las convenciones del género bélico en el que, a priori, se inscribe, y las convenciones de ese otro género, menos codificado y tan difícil de etiquetar, que es el que comprende nociones tales como “teatro cinematográfico” y “cine teatralizado”. Lo más atractivo de ¡**ATAQUE!** reside en ese continuo contraste entre el realismo de sus escenas en exteriores y la deliberada artificiosidad de las escenas que transcurren en interiores. Ello, por descontado, no es casual ni caprichoso, sino que obedece a una estrategia narrativa muy personal por parte de Aldrich. La trama del film gira en torno a una operación militar aliada que se produce cerca del río Volga. Una unidad, al mando del *capitán Cooney* (Eddie Albert), recibe la orden de ocupar un pueblo del que se sabe que, probablemente pero no con seguridad, está en manos de los alemanes. Mas un conflicto interno enturbia el buen desarrollo de la operación: los tenientes *Costa* (Jack Palance) y *Woodruff* (William Smithers) saben a ciencia cierta que *Cooney* es un inepto y un cobarde cuya negligencia en el mando ya ha provocado el sacrificio inútil de varios soldados; ante la inminencia del ataque al pueblo, *Costa* amenaza a *Cooney* jurándole que, si no le presta el apoyo que necesitarán durante el combate, él mismo se encargará de matarle. Pero aún hay más: la razón de que alguien como *Cooney* ocupe un puesto táctico importante reside en su amistad con el *coronel Bartlett* (Lee Marvin), que le protege porque el primero pertenece a una adinerada familia que puede hacer mucho a favor de la futura carrera política de *Bartlett* cuando acabe la guerra. De este modo, Aldrich contrapone las escenas bélicas en exteriores, rodadas con notable realismo, y las escenas en interiores, filmadas, como veremos, de una manera deliberadamente artificiosa, para plasmar de este modo el



sentido del relato: afuera, en el campo de batalla, los hombres luchan, sangran y mueren, mientras que adentro, en las habitaciones de los oficiales o incluso en los refugios donde los soldados se esconden de las balas enemigas, se debaten los intereses particulares que han conducido esos mismos hombres a la mutilación y la muerte. Cineasta comprometido en el más noble sentido del término, Aldrich hace girar la acción de **¡ATAQUE!** alrededor de una serie de cuestiones morales sin caer nunca en la demagogia o el estereotipo: lo único que chirría en este sentido es la explicación, poco afortunada y bastante tópica, del trauma infantil que arrastra *Cooney* como justificación de su conducta inmadura e irresponsable. Virtuoso en su manera de filmar la violencia, Aldrich logra momentos espléndidos en las escenas bélicas: la secuencia-prólogo que precede a los créditos, en la cual un ataque ordenado por *Cooney* y dirigido, a su pesar, por *Costa*, se salda con la muerte gratuita de varios hombres (la imagen del casco del soldado muerto rodando colina abajo es una de las más logradas de su director); la crucial secuencia del avance hacia el pueblo, en la cual *Costa* y su pelotón corren por una zona descubierta bajo el fuego enemigo, tiene esa fuerza dramática presente en otros parecidos títulos de su autor, como la interesante **A diez segundos del infierno** (1959); y el momento en que *Costa* se enfrenta contra un tanque alemán y, acorralado, termina con su brazo izquierdo aplastado bajo las ruedas



del vehículo, es probablemente uno de los mejores del género bélico. Por el contrario, las escenas en interiores guardan, como ya hemos mencionado, un extraño tono teatralizado que Aldrich no sólo no disimula en ningún momento sino que, incluso, potencia al máximo. Por ejemplo, en la primera secuencia en el despacho de *Cooney* donde se produce el intercambio de puntos de vista entre este último y *Woodruff* y, más tarde, entre *Woodruff* y el coronel *Bartlett*, el director muestra en un plano a los personajes hablando delante de una estantería y una cama pegadas a la pared y luego, en los contraplanos, coloca la cámara detrás de ese mobiliario para crear la sensación de una “cuarta pared”, inexistente para los personajes pero no para el ojo del espectador. Una sensación parecida se produce en otros momentos posteriores: el plano en el que la cámara sigue el movimiento de un soldado visto a través de una cristalera rota; el agujero en la granja desde el cual vemos pasar un tanque alemán, sin que el vigía se dé cuenta; el plano general de *Costa* y sus hombres, dentro de esa misma granja donde están acorralados, cuando el primero oye por radio cómo *Woodruff* le informa de que no recibirán ninguna ayuda (la ausencia del contraplano de *Woodruff* dándole la mala noticia es lo que confiere toda su intensidad a la escena). El artificio, por tanto, de estos momentos guarda una coherencia con la propia artificiosidad, mezcla de conveniencias e intereses creados, de los oficiales y altos mandos que envían a los hombres a luchar mientras ellos se quedan esperando en retaguardia. La conclusión de ¡ATAQUE! desoladora: *Costa* es herido de muerte y no podrá consumir

su venganza contra Cooney, mas será el propio Woodruff quien abatirá a su demente capitán, contando con la complicidad de sus hombres (cada uno de ellos dispara un tiro contra el cadáver de Cooney para que resulte más difícil determinar las circunstancias de su muerte). Lo único que empaña la dureza de este final reside en una coda optimista un tanto forzada: Woodruff se negará a seguir el juego del coronel Bartlett y, al final, llamará por radio a su general de división para denunciarle. (...).

**Texto (extractos):**

Tomás Fernández Valentí, “¡Ataque!”, en dossier “El Cine Bélico”, rev. Dirigido, junio 2001.

*“Mi principal argumento contra la guerra va más allá del tópico la guerra es el infierno, lo verdaderamente aterrador es la pernicioso influencia que la guerra puede tener sobre el más común de los individuos al punto de corromperle totalmente, en una situación así, cualquier ciudadano normal se ve capaz de hacer cosas que en otro contexto probablemente jamás haría.”*

**Robert Aldrich**

(...) Es complicado ver **¡ATAQUE!** como una continuación de **El gran cuchillo** y, sin embargo, se trata de dos trabajos que están íntimamente conectados. Ambas películas comparten el protagonismo de Jack Palance, es cierto, como lo es que, en **¡ATAQUE!**, el actor vuelve a asumir como en **El gran cuchillo** el papel de mártir frente a la negligencia y la arrogancia de aquellos que ejercen la autoridad sobre él y que como tal inciden directamente en el devenir de su suerte. (...) Tras haber transitado por los senderos del western y del *film noir*, a Robert Aldrich tan solo le quedaba la asignatura pendiente del cine bélico para completar su particular recorrido por la lista de géneros tradicionalmente considerados quintaesencia de la masculinidad. Un registro, el del cine bélico, al que el cineasta retornará en sucesivas ocasiones hasta lograr, instalado en él, algunos de sus mejores trabajos. (...) **¡ATAQUE!** es una adaptación de “Fragile Fox” de Norman Brooks, autor que, ni por asomo, tenía el prestigio ni la reputación de Clifford Odets, del mismo modo que su obra apenas había alcanzado la repercusión que tuvo “The Big Knife”. Todas estas circunstancias seguramente condicionarían positivamente al realizador para no sentirse en la obligación de mantenerse en exceso fiel hacia el texto teatral que inspiró el guión de la película, rémora con la que tuvo que cargar a la hora de adaptar a un autor de tanto peso como Odets. De todos modos no deja de ser llamativo que un profesional tan dotado como Aldrich, conector de las posibilidades expresivas que brinda la posición de la cámara y, como tal, dominador como pocos directores de su generación de la retórica propia del medio cinematográfico, dirigiera su mirada de manera tan persistente al medio teatral a la hora de encontrar inspiración para sus películas. Esta tendencia la justificaba Aldrich apelando a su condición de productor más que de realizador (...)

(...) No hay secuencias espectaculares llenas de explosiones, cuerpos caídos en el fragor de la batalla, soldados en posición de ataque moviéndose nerviosamente entre el silbido de las balas... Robert Aldrich renunció premeditadamente a todo eso y quiso para su película un tono más íntimo y contundente. Al margen de que no se trataba de una gran producción, pues para la ocasión el cineasta manejó un presupuesto más bien modesto y tal y como apunta Michel Maheo: *“Para las escenas de acción propiamente dichas, el director sólo dispuso de dos tanques y de algunos figurantes (además de la extrema modestia de los medios, el ejército americano rechazó prestar material militar), pese a lo cual consiguió plasmar la realidad psíquica de la guerra, su horror y su obscenidad. El sudor, el lodo, el metal y la pólvora, todo eso adquiere aquí un realismo alucinante.”* Parece claro que al rodar **¡ATAQUE!** a Robert Aldrich no le interesaba desvirtuar el alcance del discurso crítico contenido en el guión, apelando a una puesta en escena excesivamente ampulosa o a golpes de efecto desde los que lograr la implicación puntual del espectador. Más bien estamos ante una película plena de energía, sí, pero sorprendentemente austera, lo que refuerza la crudeza de las situaciones que refleja. (...)

(...) Tras las protestas de Aldrich por la falta de apoyo recibido, el Congreso -órgano encargado de supervisar las decisiones del Pentágono- decidió investigar si los responsables de la cúpula militar estadounidense habían incurrido en el incumplimiento de la Primera Enmienda al condicionar su apoyo a dicha producción a la aceptación, por parte de los responsables de la película, de una lista de sugerencias encaminadas a contemperar la intensidad de las críticas vertidas sobre los mandos militares que aparecen en ella. Algo que, en sí mismo, constituiría una flagrante manifestación de censura. Según David Robb, ésta fue una de las dos únicas veces en las que el Congreso se vio obligado a intervenir para determinar en qué medida el Pentágono coaccionaba la libre expresión de ideas y contenidos en la industria cinematográfica. Pero realmente lo que llegó a incomodar de **¡ATAQUE!** no fueron las atribuciones de cobardía o de vileza que el guión de Robert Aldrich y James Poe reservaba a los mandos militares y de un modo preciso a los personajes del *capitán Cooney* y del *coronel Bartlett*. Más allá de eso, el incendiario discurso del film contenía una verdadera apología de la insumisión y la desobediencia, incidiendo en la idea de que las guerras sólo se ganan por medio de asesinos y criminales degenerados, cuando no en el hecho de que la supervivencia de todo soldado depende de su grado de escepticismo respecto a las órdenes recibidas, sobre todo cuando éstas resultan injustificadas y su acatamiento sólo puede acometerse atendiendo, sin más, a la autoridad que se arrojan para sí aquellos que las promueven. Así las cosas, la película encierra un verdadero alegato a favor de la insubordinación frente a las jerarquías como forma inequívoca de rebeldía frente al poder establecido, en lo que supone una prolongación del discurso contenido en **El gran cuchillo**. De nuevo el personaje interpretado por Jack Palance (una estrella de cine en aquella película, un teniente del Ejército al mando de un batallón en ésta) sufre los rigores de enfrentarse con la autoridad pertinente en un choque que le conducirá irremediablemente a un callejón sin salida. (...)

(...) La corrupción y la amoralidad aparecen, pues, generalizadas en medio de un escenario, como es el frente de batalla, que tiende a sacar lo peor de cada individuo. Todos y cada uno de los soldados que aparecen retratados en la película se nos revelan más pendientes de conocer su futuro inmediato (el batallón que lidera el *teniente Costa* espera la llegada de su reemplazo) antes que de cumplir con sus obligaciones militares. Claro que la incompetencia del *capitán Cooney* no resulta precisamente un ejemplo para la tropa, más bien se trata de un acicate para asimilar una verdad irrefutable: “*el verdadero enemigo no se encuentra allende las trincheras sino que lo tenemos en casa*”. Liberar al Ejército de personajes como *Cooney* supone para *Costa* y sus hombres un mayor servicio al país que la muerte de mil alemanes. Nada ni nadie resulta ser lo que aparenta, el ambiente aparece viciado por el rencor, el engaño, la discordia y eso en un estamento de fuerte jerarquización sólo puede representar la antesala de la tragedia, asumiendo que toda rebelión resulta estéril. Ni siquiera la muerte de *Cooney* es una esperanza, el sacrificio de *Costa* es en vano. Por encima de ambos personajes, una compleja red de oficiales se niega a dar crédito a lo sucedido, prefiriendo correr un tupido velo en aras de conservar su privilegiada posición en el cuadro de mandos. En este sentido, la manera en la que el *coronel Bartlett* manipula en su informe las circunstancias de la sedición acontecida, en buena medida instigada por él, para tranquilidad de sus superiores, resulta, en sí misma, una manifestación de cinismo semejante a la protagonizada por el productor *Stanley Hoff* en **El gran cuchillo** cuando dicta a su secretario el epitafio de *Charlie Castle* obviando mencionar en el mismo la palabra suicidio, tras haber provocado, con sus coacciones, la muerte de su estrella. En ambos casos se está falseando una muerte que es mucho más que una muerte, es un símbolo de rebeldía, aunque, eso sí, desprovisto de heroísmo. (...) El personaje interpretado por Jack Palance se aleja del victimismo que atenazaba a *Charlie Castle* en **El gran cuchillo** y se aproxima más a la arrogancia y al carácter desafiante del *Mike Hammer* de **El beso mortal**. Si bien Robert Aldrich no tenía para el *teniente Costa* la consideración de fascista que siempre reservó para el detective, lo cierto es que su manera de enfrentarse a las estructuras de poder evidencian un orgullo herido y como tal su enfrentamiento con *Cooney* queda promovido por razones de revanchismo antes que de justicia. (...)

(...) Por lo demás, las pretensiones del cineasta por potenciar el conflicto en un contexto de intimidad máximo, justificaría esa estética de corte naturalista que eligió para su película en unos años donde los films bélicos habían perdido su aspereza primigenia para pasar a ser un género de referencia dentro del “cine espectáculo”. Pero dado que a Robert Aldrich nunca le interesaron los héroes sino las personas, se entiende que prescindiera de cualquier tentativa épica y optara por el rigor de una fotografía en blanco y negro y una puesta en escena de máxima sobriedad, con la intención de resaltar la tensión vivida por los personajes. Desde este punto de vista, cualquier primer plano de cada uno de los actores, pero sobre todo de Jack Palance, su protagonista, contiene una violencia insólitamente superior a la que pudiera desprenderse de una batalla filmada en plano secuencia, fruto, en cierto modo de la habilidad de Aldrich para estimular a sus intérpretes hasta im-



plicarles en la creación de situaciones de una extraordinaria tensión. (...) A muchos actores les podía llegar a parecer inaceptables los esfuerzos del cineasta por avivar la tensión entre ellos con vistas a reflejar una situación de conflicto de la manera más realista posible, pero tanto Eddie Albert como Lee Marvin, así como Jack Palance, eran actores muy receptivos a los métodos a veces crueles, a veces déspotas de su director y sabían perfectamente que éstos únicamente obedecían al deseo de Robert Aldrich de sacarles el máximo rendimiento y potenciar el conflicto, un concepto que, como apuntaba Eddie Albert, sea acaso el que mejor defina su singularidad como cineasta. (...) Premiada en la Mostra de Venecia, en Estados Unidos donde la representación de la violencia en el cine seguía siendo motivo de controversias alentadas por un puritanismo en vías de reconversión, **¡ATAQUE!** fue bastante mal recibida. A su descarnado realismo, intolerable para muchos espectadores, había que sumar, en esta ocasión, la afrenta que suponía, en plena Guerra Fría, dar una visión tan poco edificante de una institución como el Ejército que para gran parte de la sociedad norteamericana representaba un garante de sus libertades. (...)

(...) En cierta medida, **¡ATAQUE!** representaba hasta la fecha el proyecto más personal de su director. Todas las constantes apuntadas en películas anteriores respecto a la violencia como elemento dinamizador de conflictos, su querencia por aquellos personajes que luchan contra su destino alentados por la urgencia de vivir en medio de una situación límite, el alcance de su discurso moral sobre la corrupción generalizada en las estructuras de poder al punto de transformar la autoridad en autoritarismo sin que, en

una sociedad tan jerarquizada, exista la posibilidad de mantenerse al margen de semejante perversión si no es a través de la insurgencia individual, todos esos elementos estallan en ¡ATAQUE! de un modo más visceral y enconado que en todas las películas rodadas con anterioridad por Robert Aldrich. (...) El carácter recapitulativo que atesora este film le hace adquirir un carácter bisagra en la filmografía de Robert Aldrich (...) Él bebía de las fuentes del clasicismo formal sirviéndose para ello de los géneros tradicionales, pero en sus realizaciones había una clara voluntad por superar la sencillez enunciativa de los mismos hasta vehicular a través de esos formatos contenidos renovados en consonancia con la sensibilidad de una nueva generación de espectadores. Del mismo modo que el manierismo trascendió, hasta amplificarlos, los rasgos estilísticos del Renacimiento abriendo las puertas al Barroco, Aldrich asumió idéntica función en el cine de ficción norteamericano mediados los años 50. Hasta el punto de que no andaríamos del todo desencaminados al afirmar que con ¡ATAQUE! el cineasta dio por finalizada su etapa manierista, pues en la película se aprecian ya algunos rasgos del exceso barroquizante que habría de notarse plenamente en obras posteriores. (...)

**Texto (extractos):**

*Jaime Iglesias Gamboa, Robert Aldrich*, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 76, Cátedra, 2009.







**MARTES 18**            **21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**HOJAS DE OTOÑO** (1956) EE.UU.            107 min.

**Título Original.**- Autumn leaves. **Dirección.**-Robert Aldrich. **Argumento.**- Jean Rouverol y Hugo Butler. **Guión.**- Jack Jevne, Lewis Meltzer y Robert Blees. **Fotografía.**- Charles Lang, Jr. (1.85:1 - B/N). **Montaje.**- Michael Luciano. **Música.**- Hans J. Salter. **Productor.**-William Goetz. **Producción.**- William Goetz Productions para Columbia. **Intérpretes.**- Joan Crawford (*Millicent Wetherby*), Cliff Robertson (*Burt Hanson*), Vera Miles (*Virginia Hanson*), Lorne Greene (*sr. Hanson*), Ruth Donnelly (*Liz Eckhart*), Shepperd Strudwick (*dr. Malcolm Couzzens*), Selmer Jackson (*sr. Wetherby*), Maxine Cooper (*enfermera Evans*), Frank Gerstle (*sr. Ramsey*), Leonard Mudie (*coronel Hillyer*), Maurice Manson (*dr. Masterson*), Marjorie Bennett (*camarera*) **Estreno.**- (EE.UU.) septiembre 1956.

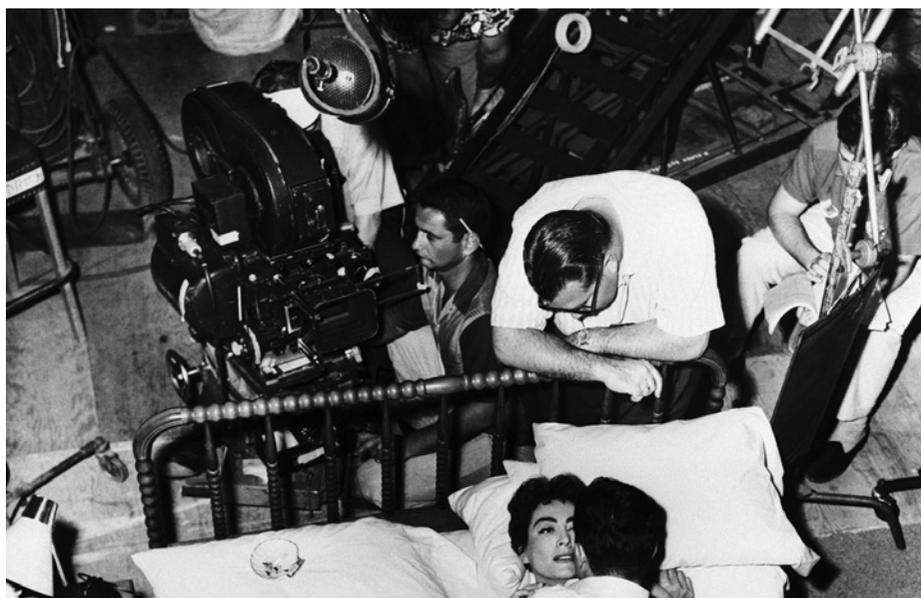


*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 8 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)*

*Festival de Berlín. Oso de Plata a Robert Aldrich*

*Música de sala:  
"After midnight" (1956)  
Nat "King" Cole*



(...) Cuando se habla del cine de Robert Aldrich, **HOJAS DE OTOÑO**, película realizada tras dos títulos de su filmografía considerados mayores, **El gran cuchillo** y **¡Ataque!**, suele ser silenciada o despachada en unas pocas líneas, quizá porque se trató de un encargo: los críticos acostumbran a mirar con malos ojos los encargos, a pesar de que el mundo de las artes se ha enriquecido no poco desde hace siglos gracias a ello (...). Sin embargo, este drama psiquiátrico, con su modestia y ampulosidad a partes iguales, ofrece una ocasión para entender el cine de un realizador que, pese al tiempo transcurrido desde su muerte, sigue reacio a etiquetas, encasillamientos y simplificaciones. La modestia se encuentra ya en su punto de partida, extraído, como sucede a menudo, de nuestros conocidos “materiales de derribo”: una mujer madura, *Millicent Wetherby* (Joan Crawford), que vive sola en una casa de alquiler y trabaja mecanografiando manuscritos en su domicilio, tiene miedo tanto de esa soledad cuanto de la posibilidad de relacionarse con hombres. Se podría decir de ella que cultiva la pasión por la soledad, como el *Elishama Levinsky* de Isak Dinesen y Orson Welles (*Una historia inmortal / The Inmortal Story*, 1968), si no fuera porque en *Millicent* no hay pasión, sino miedo. Tras haber asistido a un concierto de piano, esta mujer conoce casualmente a un hombre más joven, *Burt Hanson* (Cliff Robertson), y no sin superar muchos titubeos entabla con él una relación de amistad que pronto deriva al terreno amoroso y al consabido matrimonio. Pero, *Millicent* descubre, con ayuda, que Burt le miente en casi todo (¿también cuando dice que la ama?), e incluso que ya estuvo casado; no sólo eso: cuando se casó con ella aún no estaba divorciado de su primera esposa, *Virginia* (Vera Miles); y más todavía: *Burt* carga con un problema psicológico que hará de



él carne de hospital psiquiátrico. Se trata, pues, de averiguar si *Burt* también mentía a *Millicent* al manifestarle su amor, y de conocer las causas que lo han llevado a su extravío mental. Se entenderá, pues, que con semejante historia sólo pudieran haber cabido las vías de la modestia o del manierismo (a la manera de, pongo por caso, Douglas Sirk); y Aldrich, no es un secreto para nadie, había optado por el manierismo desde el comienzo de su carrera profesional como realizador, aunque, curiosamente, siempre mantuvo la opinión de que la mejor forma de aprender a rodar era dirigir una película tras otra: la experiencia; una idea compartida por la mayor parte de cineastas del pasado. Su elección fue realizar el film con la convicción de que tenía posibilidades de llegar a ser un gran drama psiquiátrico, por más que, luego, una secuencia tras otra se encargaran de desmentirlo. La ampulosidad nace del cruce entre esa convicción, por lo demás necesaria para rodar un film, y la tendencia a enfatizar todo, incluso una conversación o un concierto de piano (en cierto momento, Aldrich oscurece el plano dejando iluminada sólo a *Millicent* en su butaca, conmovida por las emociones que la música despierta o remueve en ella, y realizando también su soledad: ¿cómo compartir esa emoción musical?). ¿Qué mejor terreno para cultivar el énfasis *aldrichiano* que una historia psiquiátrica? Expresado de otra forma: la mujer que teme a la soledad y a la compañía masculina, y el hombre que carga con un trauma de raíz sexual, brindaron a Robert Aldrich una ocasión de oro para componer planos recargados (con

...“He was so young...  
so eager...  
and I was  
so lonely—”



# JOAN CRAWFORD

in her most unusual and dramatic role!

# AUTUMN LEAVES

CO-STARRING VERA MILES • LORNE GREENE • RUTH DONNELLY

AND CLIFF ROBERTSON

Story and Screen Play by

JACK JEVNE, LEWIS MELTZER and ROBERT BLEES

Directed by

ROBERT ALDRICH

A WILLIAM GOETZ PRODUCTION • A COLUMBIA PICTURE

Copyright © 1956 by Columbia Pictures Corporation. All Rights Reserved.

PRINTED IN U.S.A.

STYLING BY JANE MURPHY. HAIR BY JANE MURPHY. MAKEUP BY JANE MURPHY. DRESS BY JANE MURPHY. #1/77

frecuencia de sombras) y elegir encuadres forzados con el propósito de buscar una correspondencia visual a los miedos y a los traumas de una y de otro: apenas hay un plano que no contenga una sugerencia psiquiátrica; si, p.ej., *Burt* le dice a *Millicent* que lee el miedo en su rostro, *Aldrich* se las ingenió para, poco después, tratar de expresar ese miedo del personaje con un primer plano o jugando con las luces en el decorado; lo mismo sucede cuando quiso *visualizar* los titubeos y los recelos de *Millicent*, ya fuese por medio de un plano fijo que la muestra paseando inquieta por su piso, encuadrada desde el suelo, o en otro en el que se dirige hacia la piscina del hotel donde se encuentran la primera esposa y el padre de *Burt*, a través de un pasillo oscuro que hace las veces del inconsciente. Entre los numerosos apuntes psiquiátricos trabajados en el film figuran las puertas, la consabida imagen de mundo cerrado o de separación entre mundos comunicados, que *Alfred Hitchcock* había utilizado años atrás para hablar de liberación mental en **Recuerda** (*Spellbound*, 1945). Hablando de otros films, no deja de tener gracia que *Aldrich* incluya en **HOJAS DE OTOÑO** un guiño a **De aquí a la eternidad** (*From here to eternity*, *Fred Zinnemann*, 1953): *Joan Crawford* y *Cliff Robertson* se besan tumbados sobre la arena de una playa igual que lo hacían *Burt Lancaster* y *Deborah Kerr*. (...)

**Texto (extractos):**

*José M<sup>a</sup> Latorre*, “Hojas de otoño”, en sección “Pantalla digital”, rev. Dirigido, febrero 2008.

*“Intuyo que fue mi propio instinto de supervivencia el que me llevó a rodar **HOJAS DE OTOÑO**. Por aquel entonces había una corriente colectiva que criticaba mis películas por la gran cantidad de violencia y de ira contenidas en las mismas, y si bien no había una intencionalidad clara por mi parte sobre esos aspectos, lo cierto es que pensé que había llegado el momento de rodar una soap opera. En primer lugar porque, de todos modos, me apetecía y en segundo lugar porque encontré aquel proyecto bastante bueno”*

**Robert Aldrich**

(...) Quién sabe si fue el empeño por superar la etiqueta de “películas de hombres” y demostrar su condición de artesano consumado, capaz de afrontar todos los géneros y moverse, con solvencia, en distintos frentes, lo que llevó al cineasta a asumir la dirección de un melodrama femenino. Un melodrama protagonizado por uno de esos personajes que se hacen fuertes en la desgracia y cuya resolución a la hora de afrontar las tragedias más íntimas eleva su abnegación y su espíritu de sacrificio hasta cotas cercanas al masoquismo. Así las cosas, resulta comprensible que, a pesar de la aparente distancia que le separaba de un tipo de narración con cuyos resortes dramáticos no estaba realmente familiarizado, *Robert Aldrich* se sintiera atraído por un relato que, aun en un registro diferente, le permitiría dar rienda suelta a ese gusto por el exceso que ya había mostrado en

anteriores realizaciones. El melodrama femenino, con toda su afectación y sentimentalismo, representaba una opción inmejorable para desmelenarse sin tener que rendir cuentas ante sus críticos, pues las mismas esencias del género invitan a la desmesura. (...)

(...) *Millicent Wetherby* es una solterona que sacrificó la idea de casarse para cuidar a su padre enfermo. A la muerte de éste sobrevive mecanografiando manuscritos mientras se resigna a organizar su existencia en soledad. Tanto es así que la posibilidad de hallar el amor verdadero le produce auténtico pavor, más aún si éste se presenta en la figura de un joven apuesto como *Burt Hanson*, a quien conoce mientras cena en una cafetería una noche de lluvia. La idea de compartir su vida con alguien que podría ser su hijo la llena de incertidumbres y, aunque al principio rechaza todas las proposiciones del joven Hanson, terminará por caer rendida en sus brazos y casarse con él. (...)

(...) **HOJAS DE OTOÑO** demuestra que, más allá de un simple ataque de ira, de un intercambio de balas en la frontera, o de una pelea en los bajos fondos, la violencia en su manifestación más cruel y tortuosa es aquella que se halla en la esencia misma del alma humana, brotando de manera intensa en situaciones de marginalidad, rechazo, desafecto y traición, como les ocurre a los protagonistas de esta película. He ahí la universalidad de un sentimiento cuya evidencia trasciende el simple encontronazo físico hasta materializarse mucho más rotundamente en los desencuentros emocionales (...). Aldrich buscó volcar sobre el género femenino por excelencia idéntico nervio narrativo al mostrado en sus anteriores trabajos tras la cámara. No obstante, en su filmografía precedente, el director siempre había apostado por géneros unánimemente considerados “menores”. Ni el western, ni el cine negro, ni la ficción deportiva mantenían el prestigio del melodrama desde el punto de vista industrial. De ahí que, a fin de ajustar los rigores de dicho género a sus propias inquietudes como cineasta, Aldrich terminara, consecuentemente, por desglamourizarlo. Es por eso que más de un crítico, e incluso el propio director, hayan venido refiriéndose a **HOJAS DE OTOÑO** categorizándolo no como melodrama sino como *soap opera*. Este concepto encierra un abaratamiento premeditado del género melodramático desterrando de él aquellos elementos narrativos cuya racionalidad entorpezca la mera explotación de las emociones más primarias. Se trata así de buscar la empatía con el espectador potenciando, ante todo, las situaciones más lacrimógenas, las reacciones más desmesuradas, las actitudes más tremebundas, y todo ello sin pararse en barras. A este respecto cuanto más enrevesados e inverosímiles resulten los giros argumentales que planean sobre la historia tanto mejor, pues ésta, lejos de atender a la lógica, se va definiendo por el peso de los sucesivos golpes de efecto que en ella acontecen. (...)

(...) Melodrama atronador donde se procura rebajar el límite de estridencia alcanzado por la narración, recurriendo al rigor científico en el tratamiento de la enfermedad del protagonista (...) si algo se destaca en **HOJAS DE OTOÑO** es la interpretación de su protagonista femenina, hasta el punto de que durante mucho tiempo la película fue considerada una película de Joan Crawford antes que de Robert Aldrich, y aún hoy las principales referencias que encontramos sobre este título en el ciberespacio se hallan en documentos

cuyo contenido se refiere a la trayectoria de la actriz. (...) La elección de Joan Crawford le sirvió a Aldrich para blindar una coartada perfecta. Todas sus salidas de tono, su tendencia a la desmesura, su insolencia a la hora de plantear situaciones de impacto sin medir la repercusión de las mismas sobre la credibilidad de la trama, quedaban legitimadas, en esta ocasión, por el potencial histriónico de una actriz cuya estrella, precisamente, se había mantenido, a lo largo de los años, alimentada por idénticas atribuciones a las que pesaban sobre el cineasta. Sólo Joan Crawford podía hacerse cargo de un folletín insano y convertirlo, con su mera presencia, en el colmo de la sofisticación. (...) La colisión del estilo vehemente del cineasta con el jabonoso material del que parece estar hecho el relato, procuran una película que nunca pierde su oscilante tensión ( ... ). A Aldrich le gusta experimentar con la cámara. Usa el zoom de manera casi imperceptible para crear un sentimiento de desequilibrio y, asimismo, sitúa el objetivo prácticamente encima de *Burt* y *Millie* cuando éstos se besan por primera vez ( ... ). Aunque Aldrich se muestre virtuoso en el uso de la cámara, no descuida el trabajo con los actores, que resulta del todo excepcional. (...).

**Texto (extractos):**

*Jaime Iglesias Gamboa, Robert Aldrich*, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 76, Cátedra, 2009.







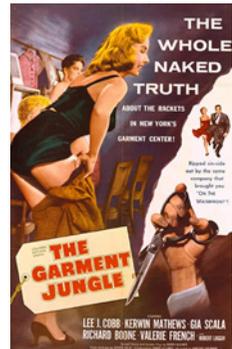
**VIERNES 21**      **21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**BESTIAS DE LA CIUDAD** (1957) EE.UU.      88 min.

**Título Original.**-The garment jungle. **Director.**- Vincent Sherman (y no acreditado: Robert Aldrich). **Argumento.**- La serie de artículos "Gangster in the dress business" de Lester Velie. **Guión.**- Harry Kleiner. **Fotografía.**- Joseph Biroc (1.85:1 - B/N). **Montaje.**- William A. Lyon. **Música.**- Leith Stevens. **Productor.**- Harry Kleiner. **Producción.**- Columbia. **Intérpretes.**- Lee J. Cobb (*Walter Mitchell*), Kerwin Mathews (*Alan Mitchell*), Gia Scala (*Theresa Renata*), Richard Boone (*Artie Ravidge*), Valerie French (*Lee Hackett*), Robert Loggia (*Tulio Renata*), Joseph Wiseman (*George Kovan*), Wesley Addy (*sr. Paul*), Harold Stone (*Tony*), Willis Bouchey (*Dave Bronson*), Adam Williams (*Ox*). **Estreno.**- (EE.UU.) abril 1957.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 9 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)*

*Música de sala:*

**Private Hell 36** (1954) de Don Siegel

Banda sonora original compuesta por **Leith Stevens**

“Cuando íbamos por la mitad, Harry Cohn, el magnate de la Columbia, se dio cuenta de que iba a ser una película muy difícil, amarga y desagradable, y se asustó. Me despidieron porque quería seguir con ello. Cohn quería cambiarlo todo. La acabó dirigiendo un hombre simpático, famoso como director de mujeres, Vincent Sherman. Al final fue una película muy tranquila y suave: se convirtió en una historia de amor, y también en la historia de un padre que quiere que su hijo herede el negocio, y todas esas idioteces”

**Robert Aldrich**

(...) Cinco días impidieron que **BESTIAS DE LA CIUDAD** llevara la firma de Robert Aldrich: fueron los cinco días finales del rodaje, en los cuales fue sustituido por Vincent Sherman, quien figura en solitario en los títulos de crédito. Al parecer, los directivos de la Columbia no estaban de acuerdo con la visión que pretendía dar Aldrich de las peculiares relaciones de los propietarios de las industrias textiles neoyorquinas con los sindicalistas y los “protectores” mafiosos, y encargaron a Sherman que acabara de rodarlo dándole otra orientación más “amable”. En una entrevista el cineasta explicaba que **BESTIAS DE LA CIUDAD** trataba de cómo los trabajadores de la confección, judíos en su mayor parte, recurrían a la mafia, a su vez formada en la misma proporción por italianos, para que los protegieran de los fabricantes, asimismo judíos; así, los fabricantes, con objeto de protegerse de la mafia que “protegía” a los trabajadores, pagaba a la mafia para que los protegiera a ellos. Según Aldrich, era “*un conflicto maravilloso a la vez racial, social y religioso.*” (...) No creo temerario aventurar que el film habría ganado si hubiera sido rodado por entero por Aldrich sin la injerencia (ordenada por Cohn, no hay que olvidarlo) de Sherman. Sin duda habría sido más hiriente (también más discursivo), pero aun así en el resultado queda una parte de su trabajo, si bien como un islote en medio de un océano de sentimentalismos familiares: el padre, *Walter Mitchell* (Lee J. Cobb), propietario de un taller textil “protegido” por la mafia, contraria, por supuesto, a la intervención de los sindicalistas en beneficio de los derechos de los trabajadores, ve cómo su hijo, *Alan* (Kerwin Matthews), recién llegado de Europa, donde ha vivido durante tres años, se pone al lado de estos en lugar de, tal como le habría gustado, colocarse de su parte, cerrar los ojos a la situación y trabajar con él en el negocio; el hijo le reprocha al padre que consienta la coacción mafiosa y su silencio cómplice ante la explotación de que son objeto los trabajadores, carentes de apoyo sindical; la esposa, *Theresa Renata* (Gia Scala), de uno de los líderes sindicales, *Tulio Renata* (Robert Loggia), asesinado por la mafia, recibe la ayuda de *Alan Mitchell*, hecha también en buena parte de atracción amorosa. La solución dramática al conflicto es, de ese modo, fácil: se trata de que el hijo consiga que el padre reconozca sus errores y cambie de actitud; de que el padre sea asesinado por la mafia con el fin de que el hijo haga lo posible para que los gánsters sean encarcelados; de que el taller textil funcione en lo sucesivo de manera distinta; y de que el hijo haga finalmente compañía a la viuda del sindicalista. Ese cambio de orientación del film, del tratamiento de la historia en definitiva, no impide que



las secuencias rodadas por Aldrich se distinguen en el conjunto por su nervio, por su crispación, por su forma de tratar la violencia con una mirada frontal, sin otra interferencia que lo ampuloso de algunos encuadres, algo que era muy grato al realizador de *El beso mortal* en sus trabajos de los años cincuenta. Se hace notar en el crimen que abre la película (un montacargas se precipita al vacío llevando en su interior al socio de *Walter Mitchell*, favorable a los sindicatos); en los conatos de rebeldía de los trabajadores del taller; en la asamblea de sindicalistas “reventada” por los gánsters (quienes entran en la sala en un plano en semipicado característico de Aldrich); en los encuadres crispados del encuentro callejero nocturno de *Alan* y *Theresa*, cuando esta se propone que su marido no monte un piquete delante del taller de los *Mitchell*; en la dura secuencia del asesinato de *Tulio Renata*, filmada con un realismo y un aprovechamiento dramático de los encuadres con abundantes zonas de sombra que están a la altura de los mejores logros del cine negro de Phil Karlson, como por otra parte también lo está ese contrapicado que desequilibra, por necesidad casi física, la planificación de la asamblea de sindicalistas antes de la llegada de los matones de la mafia; y en el plante de los trabajadores para poder asistir al funeral de *Tulio Renata*. Vincent Sherman, quien parecía predestinado a hacer siempre las cosas a medias, ya fuera por no extraer todo el provecho posible a los guiones que le tocaba filmar, o bien porque, como es aquí el caso, se ocupó solo de la mitad del rodaje, trató de armonizar la mirada crítica del legado de Robert Aldrich con la exigencia del estudio de

cambiar de camino la película, quizá con la confianza de que aquel quedaría neutralizado en parte. (...)

**Texto (extractos):**

*José M<sup>a</sup> Latorre*, “Bestias de la ciudad: gánsters contra sindicalistas”, en dossier “Cine negro desconocido” (y 2<sup>a</sup> parte), rev. Dirigido, febrero 2011.



*“Durante la ‘luna de miel’ que siguió a la firma de mi contrato con Columbia, Cohn me preguntó: ‘¿Fuiste tú quien dirigió El gran cuchillo’. Y yo le respondí: ‘Sí’. ‘¡Hijo de puta!’, me dijo ‘Si lo hubiera sabido, no estarías aquí’.”*

**Robert Aldrich**

(...) Resulta curioso cómo la mayor parte de Historias del Cine atribuyen a Robert Aldrich la realización de “The Garment Jungle” (cuya traducción exacta vendría a ser algo así como “La jungla de la ropa” pero que visto su nulo impacto como título fue rebautizada **BESTIAS DE LA CIUDAD** para su exhibición en España), sin que su nombre, por lo demás, aparezca en los títulos de crédito. La certeza con la que un hecho sin acreditar se acredita resulta una paradoja en sí misma, pero no hace sino confirmar que, viendo la película, se constata como una evidencia: es obra de Robert Aldrich. De hecho, según parece, el despido del cineasta por parte de Harry Cohn se produjo el 4 de diciembre de 1956, cuando la producción se encontraba tan avanzada que tan sólo restaban cinco días para que terminaran los plazos previstos para el rodaje, el cual, finalmente, se dio por concluido el 20 de diciembre de ese mismo año, apenas dos semanas después de que el cineasta fuera apartado de sus funciones. Cabe por tanto suponer que en un período tan breve de



tiempo Vincent Sherman, aplicado artesano que forjó su carrera como asalariado de los grandes estudios y que fue quien acudió al reclamo de Columbia para terminar la película, apenas tuvo oportunidad de completar el rodaje y de rodar algún contenido adicional. De ahí que en un porcentaje muy elevado, todo lo que vemos en el film fue preparado, ensayado y rodado por Robert Aldrich por mucho que Harry Cohn, patrón del estudio, se empeñase en que no quedara rastro alguno de su nombre en los créditos del film. Es por eso que hayamos tomado la opción de incluir este título en la relación de películas que integran la filmografía del cineasta. (...)

(...) **BESTIAS DE LA CIUDAD** era un film que, por su temática y si se abordaba de un modo consecuente y realista, resultaba, de por sí, bastante incómoda, tal y como reconocería el propio cineasta, quien no dudaba en atribuir las razones de su desencuentro con Harry Cohn a la disparidad de puntos de vista que ambos mantenían sobre el enfoque que se debía dar a un relato cuyo trasfondo escapaba a los estándares narrativos hollywoodienses (...) Una historia que apelaba a un concepto con tan escaso predicamento en la cultura política norteamericana como el de “lucha de clases”, hasta reflejar la degradación del mismo en una sociedad donde el fin justifica los medios al punto de mantener desactivada la conciencia del grupo, tenía, forzosamente, que provocar la colisión entre dos espíritus bien diferentes. (...) De hecho, *Walter Mitchell*, el papel que interpreta Lee J.

Cobb en **BESTIAS DE LA CIUDAD**, bien podía ser contemplado como un reflejo de la identidad del propio Harry Cohn, en una transposición del personaje del negocio del cine al de la moda. Sus ambiciones por ser un referente para los de su gremio, su trato paternalista pero a la vez autoritario para con sus empleados, su escepticismo respecto de la evolución de una industria que él y otros como él contribuyeron a consolidar con mano de hierro y que ahora se enfrenta a un futuro incierto producto de la evolución de los tiempos... Todos esos rasgos nos remiten a una figura forjada en la dureza de una época difícil a la que el paso de los años ha llevado a acorazarse en su propio mito sin atender a más razones que a las suyas propias, perpetuando viejos hábitos despóticos. Hay cierta compasión por ese personaje, su aparente desconcierto ante las amenazas de sus empleados con sindicarse recurriendo a las mismas artimañas coactivas que él usó con ellos (y que más allá del asociacionismo pasan por la intimidación directa) le hacen, hasta cierto punto, vulnerable (...). En el proyecto pergeñado por Aldrich era la fuerza colectiva de la clase obrera la que hería ese orgullo y hacía claudicar al tirano. En el montaje final desempeña un papel determinante, a este respecto, el hijo del protagonista, un joven educado en Europa que al volver a Estados Unidos entra a formar parte del negocio paterno, únicamente para constatar las mezquindades que priman en el mismo, imperando, sobre cualquier otro tipo de consideración, la ley del más fuerte. A este respecto, en sucesivas entrevistas, Robert Aldrich dejó de manifiesto la nula disposición de Harry Cohn a asumir los riesgos de un argumento provocador e incendiario a partes iguales en lo que tenía de revelador de una realidad social palpitante. Las motivaciones del productor, más allá de la escasa viabilidad comercial que le auguraba a un largometraje tan abiertamente militante, hay que encontrarlas, según algunos, en razones de índole personal. (...)

(...) El peso que tuvo finalmente la relación entre *Mitchell* y su *hijo* y la responsabilidad de éste en el destronamiento de su progenitor, se dio ante la presión del patrón de Columbia por trasladar el enfrentamiento interclasista que fungía como verdadero motor de la narración a un segundo plano y concentrar la tensión narrativa en el conflicto paterno-filial, lo cual servía, además, de coartada para lanzar un mensaje abiertamente optimista: cualquier atisbo de corrupción inherente a la dinámica de las relaciones laborales en una sociedad de libre mercado resulta improbable que se perpetúe en el tiempo, ya que el desembarco de una nueva generación de líderes empresariales plenos de ética y formación promete la erradicación de viejos hábitos despóticos. (...) El caso es que, como si se sintiera obligado a reforzar los argumentos del realizador acerca de los desmanes inquisitoriales de la clase dirigente, el patrón de la Columbia impuso su ley y prescindió de los servicios de su director. Poco le importó la indemnización que, por incumplimiento de contrato, tuvo que abonar a Aldrich, ni que a éste le quedaran poco más de diez días para acabar el rodaje: su despido fue un golpe de autoridad por parte de Harry Cohn. Una autoridad que se demostró no sólo en el hecho de que, desde ese momento, el cineasta fuese considerado *persona non grata* por parte de los responsables del estudio que le había puesto de patitas en la calle, sino que esa defenestración se extendió por todo



Hollywood. (...) A raíz de la experiencia vivida con **BESTIAS DE LA CIUDAD**, el cineasta razonó que apelar a la conflictividad social en el medio cinematográfico resulta un mal negocio, contentándose desde entonces con reflejar conflictos individuales, que pueden ser tomados, o no, como reflejo de una disputa ideológica de mayor alcance. (...) Con esa frustración a sus espaldas emprendió Robert Aldrich su aventura europea tras un breve, pero significativo, período de forzada inactividad. Desde que debutara como director de largometrajes había ido sucediendo un rodaje tras otro hasta completar nueve películas en apenas cuatro años. Resulta fácil imaginar, por lo tanto, la sensación de extrañeza y, hasta cierto punto, de vacío que le dejó verse desempleado. De ahí que en cuanto le llegó una oferta, Aldrich no dudó en poner tierra de por medio, y nunca mejor dicho, y acudir al reclamo de aquellos que le brindaron un proyecto con el que volver a ponerse detrás de la cámara (...).

*Texto (extractos):*

*Jaime Iglesias Gamboa, Robert Aldrich, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 76, Cátedra, 2009.*





10-5-3





**MARTES 25            21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO (1959)**

Gran Bretaña - EE.UU. - Alemania      93 min.

**Título Original.**-Ten seconds to hell. **Director.**- Robert Aldrich.

**Argumento.**- La novela "The Phoenix" (1959) de Lawrence Paul

Bachmann. **Guión.**- Robert Aldrich y Teddi Sherman. **Fotografía.**- Ernst

Laszlo (1.85:1 - B/N). **Montaje.**- Henry Richardson. **Música.**- Kenneth

V. Jones. **Productor.**- Michael Carreras y Robert Aldrich. **Producción.**-

Hammer Films - Seven Arts Productions. **Intérpretes.**- Jack Palance

(*Eric Koertner*), Jeff Chandler (*Karl Wirtz*), Martine Carol (*Margot Heifer*),

Robert Cornthwaite (*Loeffler*), Dave Willock (*Tilling*), Wesley Addy (*Sulke*),

Jim Goodwin (*Globke*), Richard Wattis (*comandante Haven*). **Estreno.**-

(Gran Bretaña) abril 1959 / (EE.UU.) julio 1959.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 10 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)*

*Música de sala:*

**El baile de los malditos** (*The young lions*, 1958) de Edward Dmytryk

Banda sonora original compuesta por Hugo Friedhofer



*“En esta película fui productor y quité mi nombre de los créditos porque le cortaron alrededor de media hora. Para mí ya no tiene ni pies ni cabeza. Eliminaron del principio los motivos que llevan a los hombres a actuar como actúan. En eso consistía el principio. Porque eso era lo que pasaba, ni más ni menos, cuando la gente volvía ciudades como Berlín. No tenían ni para comer. Y para que sus familias no se murieran de hambre, aceptaban trabajos muy peligrosos. (...) Los británicos dieron un buen susto a los alemanes: inventaron un aparato detonador que no tenía horario: se podía estar ahí una semana, dos, un día, dos horas. Una vez instalado, no se sabía cuándo iba a explotar la bomba (...) No decíamos que hubieran sido los británicos, pero fueron ellos: la bomba Mercury; podía estar dos meses en un sitio (...)”*

**Robert Aldrich**

(...) **A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO** es una película “de guerra” sin batallas ni despliegues estratégicos, basada en una particular interpretación de la realidad (su mimesis) de posguerra. La entraña mitológica del cine bélico es sustituida por una estética racionalista que enaltece la utilidad y verdad del arte cinematográfico. ¿O no? La guerra está ahí, cierto, pero mediante un atrevido *off* visual. Después de la visión apocalíptica de una escuadrilla de bombarderos descargando su espeluznante carga sobre alguna ciudad europea durante la Segunda Guerra Mundial -y de soportar una didáctica *voice over* que

nos sitúa en el preciso espacio/tiempo donde se desarrollará la acción-, conocemos a los protagonistas del relato. Un grupo de soldados alemanes quienes ya no visten sus pomposos uniformes ni lucen sus insignias, quienes ya no luchan ni matan; son hombres derrotados que, en un intento de volver a la normalidad, arriesgan sus vidas desactivando los proyectiles agazapados entre las fantasmagóricas ruinas de lo que en tiempos fue una gran urbe. La imagen de la cuerda que, lentamente, acciona el tosco mecanismo por el cual la espoleta de las bombas es extraída, supone la perfecta metáfora visual sobre la precaria existencia de esos *outsiders*, suspendida de un hilo, llámese azar, suerte, habilidad... La película exhibe un tono íntimo y fatalista, deliberadamente anti-espectacular, subrayado por el enfrentamiento entre *Koertner* (Jack Palance), personaje lleno de “*pasión y compasión*”, y *Wirtz* (Jeff Chandler), en cuya cabeza únicamente hay espacio para una idea: sobrevivir. La secuencias de desactivación oscilan entre un tenebroso sentido de la pedagogía y la inevitable tensión que emerge del peligro; juegan maliciosamente con los aspectos mentales más distorsionados, negados o ignorados del público, proponiéndole una pesadillesca percepción de la vida que conduce al film hacia el terreno del expresionismo: Aldrich trabaja cada plano como lo haría un pintor: la textura neblinosa de los claroscuros, la construcción del espacio, el aspecto físico de los personajes y su modo de moverse tienen la definición, la necesidad, el tono preciso para expresar una emoción más que una reflexión. (...).

**Texto (extractos):**

Antonio José Navarro, “Robert Aldrich, el cine de un inmoralista”, 2ª parte, rev. Dirigido, mayo 2011.

(...) Tanto **A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO** como **Traición en Atenas** son dos films de “serie B” donde, a modo de amalgama, tienen cabida arquetipos narrativos provenientes del film de aventuras, de las películas de espionaje y del cine bélico y donde lo más interesante es el tratamiento visual, que aproxima estéticamente a ambos títulos a ese realismo de corte documental que empezaba a hacer furor por aquellos años de la mano de los nuevos cines europeos (...) Desde el 4 de diciembre de 1956, fecha en la que fue despedido del rodaje de **Bestias de la ciudad**, hasta el 17 de febrero de 1958, día de inicio del rodaje en Berlín de **A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO**, Robert Aldrich se mantuvo más de un año en la reserva. En ese período de tiempo, su relación con el cine se redujo a ejercer como productor, a través de su compañía Associates and Aldrich, de **The ride back** de Allen H. Miner y a desarrollar el guión de **A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO** a partir de la novela “The Phoenix” de Lawrence P. Bachmann, un encargo que le llegó del productor británico Michael Carreras, conocido por su labor al frente de la Hammer Film Productions. (...) Este film supuso para Aldrich su debut como guionista, oficio para el que, como él mismo reconoce, nunca estuvo muy dotado. Las tres veces que se vio obli-



gado a ejercerlo fue presionado por necesidades de producción y, curiosamente, fue en tres de sus proyectos menos personales: el que nos ocupa, **4 tíos de Texas** y **Comando en el mar de la China**. Esta es otra de las paradojas que se dan en la figura de Robert Aldrich: frente a otros cineastas que pretenden reforzar su autoría sobre las películas que ruedan haciéndose cargo, de manera conjunta, de su escritura y realización, él prefería, en todo caso, reservarse la potestad de intervenir sobre el montaje final en aras de ejercer pleno control sobre el producto. Sin embargo, el guión de **A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO** fue desarrollado por Robert Aldrich prácticamente en su integridad, en parte alentado por la necesidad que tenía de mantenerse activo tras haber quedado proscrito por las *majors*, en parte por los deseos de la Hammer de abaratar costes de producción. Sólo al final del proceso contó el director con el apoyo de Teddi Sherman, antigua actriz e hija del productor y distribuidor Harry Sherman, quien con el paso de los años se había convertido en una afamada guionista trabajando a destajo tanto en films de “serie B” como en producciones para televisión y destacando, sobre todo, en un género tan masculino como el western. De hecho, Aldrich repetiría trabajo de escritura con ella apenas tres años después en **4 tíos de Texas**. Como sea que el proyecto de **A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO** sólo le inspiraba incertidumbre, pues era la primera vez que se disponía a rodar fuera de los Estados Unidos



y lo iba a hacer sobre un guión propio que no le merecía mucho crédito, Robert Aldrich quiso rodearse, en la medida en que le fue posible, de colaboradores de su máxima confianza con vistas a cubrirse las espaldas. (...)

(...) La historia que narra la película es la de un grupo de seis excombatientes alemanes que, por motivos de disidencia con los jefes del nazismo, fueron confinados durante la guerra a una unidad encargada de desactivar las bombas, lanzadas por los aliados, que no llegaban a explotar. Ahora, recién instaurada la paz, su regreso a la vida civil les sorprende sin dinero, con escasas expectativas y un tanto desmoralizados, como a tantos otros alemanes, quienes tras la dolorosa derrota bélica tuvieron que mentalizarse para reconstruir el país después de hacer lo propio con su estado anímico. Estos seis hombres encuentran su oportunidad de dignificarse ante sí mismos y de paso contribuir a la realización de un servicio público retomando el trabajo que tenían durante la guerra, un trabajo un tanto suicida (desactivar minas) que desarrollarán durante tres meses y por el que recibirán una buena retribución económica. (...) Como ocurre en casi todas las películas de Aldrich, el centro de interés del relato se desplaza al enfrentamiento que mantienen dos caracteres que, en principio, nos pueden parecer antagónicos, pero que no son sino complementarios. (...) *Eric Koertner* es otro de los típicos héroes heridos de Aldrich, un hombre que ha sufrido la desilusión y ahora trata de hacer frente a una existencia trastornada. Como se nos revelará según avanza la película, *Koertner*, antes de la guerra, era un arquitecto fa-

moso que había diseñado un buen número de edificios de los que ahora tan sólo quedan a su alrededor los escombros. (...) Él percibe que deshaciéndose de las bombas contribuye a la reconstrucción del país y que ése es ahora su verdadero trabajo, pues no posee la creatividad de antaño. (...) En cierto sentido está de retirada toda vez que asume su propia vulnerabilidad ante situaciones que le comprometen emocionalmente. Frente a la aparente fragilidad de este personaje irrumpe la fingida seguridad en sí mismo de *Karl Wirtz*, desafiante en todo momento hacia el liderazgo de *Eric*, a quien considera un “*poeta de la melancolía*”: su manera de ser resulta extrañamente agradable a pesar de su egoísmo y de su crueldad. (...) Según el cineasta, su interés por explotar el conflicto entre ambos caracteres vino dado por la necesidad de demostrar que cuanto más elevado es el grado de sofisticación del antihéroe más perversos y perniciosos resultan sus actos (...).

(...) Las secuencias resueltas en términos exclusivamente visuales revelan una gran tensión y confirman a Robert Aldrich como un cineasta extraordinariamente dotado para la creación de clímax. En ese sentido, **A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO** es una película que nos sirve para ratificar el talento de Aldrich como director en términos de inversa proporcionalidad al que demostró como guionista. (...) Las condiciones de rodaje no fueron las mejores posibles. La austeridad de los míticos estudios de la UFA en Berlín, en pleno proceso de rehabilitación tras haber quedado sus instalaciones seriamente afectadas durante la guerra, no inspiraron especialmente al cineasta, que, en la medida que le fue posible, recurrió al rodaje en escenarios naturales, pese a que ello conllevara el encarecimiento de la producción. Este hecho marcó el inicio de las desavenencias entre Aldrich y el productor del film, Michael Carreras, demostrándole a aquél que la disposición natural de un productor cinematográfico por limitar la creatividad del director al que tiene bajo contrato era un fenómeno que trascendía fronteras y que no se localizaba únicamente en Hollywood. (...) Aldrich guardó un mal recuerdo de sus contactos con Michael Carreras, el jefe de la Hammer. Carreras exigió que la película se recortase en media hora. Inicialmente la versión de Aldrich duraba 131 minutos. Fue, sobre todo, el personaje de *Margot Heifer*, interpretado por Martine Carol, quien sufrió esos cortes. (...)

**Texto (extractos):**

*Jaime Iglesias Gamboa, Robert Aldrich*, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 76, Cátedra, 2009.







5016-31



**VIERNES 28**      **21 h.**

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

**TRAICIÓN EN ATENAS** (1959)    Gran Bretaña - EE.UU.    105 min.

**Título Original.**-The angry hills. **Director.**- Robert Aldrich. **Argumento.**-

La novela "The angry hills" (1955) de Leon Uris. **Guión.**- Albert Isaac

Bezzeries. **Fotografía.**- Stephen Dade (1.85:1 - B/N). **Montaje.**- Peter

Tanner. **Música.**- Richard Rodney Bennett. **Productor.**- Raymond

Stross. **Producción.**- Raymond Productions para M.G.M **Intérpretes.**-

Robert Mitchum (*Mike Morrison*), Stanley Baker (*Conrad Heisler*),

Elisabeth Müller (*Lisa Kyriakides*), Gia Scala (*Eleftheria*), Theodore Bikel

(*Dimitrios Tassos*), Sebastian Cabot (*Chesney*), Peter Illing (*Leonides*),

Leslie Phillips (*Ray Taylor*), Donald Wolfitt (*dr. Stergion*), Marius Goring

(*coronel Elrick Oberg*), Kieron Moore (*Andreas*). **Estreno.**-(Gran Bretaña)

febrero 1959 / (EE.UU.) julio 1959 / (España) junio 1963.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 11 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)*

*Música de sala:*

**Los cañones de Navarone** (*Guns of Navarone*, 1961) de John Lee Thompson

Banda sonora original compuesta por **Dimitri Tiomkin**



(...) El proyecto de “The Angry Hills” (o **TRAICIÓN EN ATENAS**, como fue rebautizada en España) le llegó a Aldrich ya cerrado y aunque el director no era partidario de hacerse cargo de películas en cuyo proceso de preproducción no hubiera participado de alguna manera, el film que nos ocupa presentaba para él, al menos, dos alicientes importantes. Uno era la presencia de Robert Mitchum al frente del reparto, un actor a quien ya conocía de su etapa como ayudante de realización y por el que siempre había sentido una especial debilidad, pues sus rasgos y su manera de actuar se ajustaban perfectamente al perfil de intérprete que más atraía al director. En segundo lugar estaba el material de partida: se trataba de un guión firmado por Leon Uris en el que éste adaptaba la segunda de sus novelas, tras el importante éxito alcanzado con su primera obra **Más allá de las lágrimas**, llevada al cine apenas tres años antes bajo la dirección de Raoul Walsh y a partir de un guión desarrollado por el propio escritor. El mismo año que Robert Aldrich se hacía cargo de este proyecto aparecía en las librerías norteamericanas “Éxodo”, el título que terminó de imponer definitivamente el nombre de Leon Uris y cuya repercusión fue inmediata. De ahí que la idea de adaptar una obra de este autor contando, además, con el protagonismo de Robert Mitchum sedujera sobremanera a Robert Aldrich, para quien responsabilizarse

de la dirección de **TRAICIÓN EN ATENAS** equivalía a jugar sobre seguro. (...)

(...) El primer punto de disconformidad del director fue para con el guión, que le parecía esquemático y muy poco fluido, ya que se trataba de un material redactado por alguien vinculado a la literatura y no al cine, que para más *inri* adaptaba una obra propia, con todas las dificultades que este hecho conlleva, pues en vez de adecuar el espíritu del libro a los rigores del medio cinematográfico, Leon Uris, según observó Aldrich, había acometido un trabajo de escritura donde la única prioridad que hizo valer fue la de mantenerse fiel a la letra de su novela. En este sentido, los productores transigieron ante las peticiones del director por contar con los servicios de un guionista que diera una cierta solidez a la historia. (...) El nombre de A. I. Bezzerides fue sugerido por el propio director, dado que había quedado altamente satisfecho con su labor en la escritura de **El beso mortal** -considerada por él su mejor película- adaptando una novelucha cuyo contenido, a priori, no estimulaba para nada al cineasta pero que, finalmente, había conseguido llevar a su terreno gracias a una hábil y sutil variación sobre el contenido del relato. Ahora se hallaba en una situación similar; nada había que le atrajera de la novela de Leon Uris salvo el conflicto interior del personaje protagonista, obligado a comportarse heroicamente ante una situación límite que le exige tomar partido: *“su historia es la de un americano despreocupado que llega a una cierta madurez política, asumiendo un compromiso y una responsabilidad, durante los primeros días de la última guerra en Grecia”*, diría Aldrich al referirse al proceso de desalienación que vive *Mike Morrison*, el periodista interpretado por Robert Mitchum. Una auténtica aventura interior en torno a la cual optaron, director y guionista, por trasladar el centro de interés del relato, tratando de sortear, en la medida de lo posible, las trampas que les planteaba una historia de espionaje al uso repleta de clichés, tanto en la representación del enemigo, como en la condescendencia y el folclorismo desde el que se abordaba en la novela la realidad del pueblo griego. (...) Es por ello que Bezzerides se vio obligado a ir reescribiendo el guión sobre la marcha, de modo que los actores recibían sus escenas uno o dos días antes de rodarlas. Pero, más allá de las dificultades derivadas de carecer de un guión cerrado, **TRAICIÓN EN ATENAS** se resintió de la falta de un verdadero plan de producción. (...) Cuando el cineasta asumió la imposibilidad de realizar una gran película con el material que había y en semejantes condiciones, centró sus esfuerzos en lograr, al menos, un largometraje digno, confiando para ello en el oficio de Bezzerides para potenciar la nueva orientación que habían pactado ambos respecto a la historia y, sobre todo, en el carisma de su actor protagonista: *“Mitchum se encontraba en un momento bastante bueno, por lo que pensé que la película funcionaría siempre que consistiera en hora y media de imágenes de Mitchum y paisajes griegos”*. (...)

(...) Si ya con **A diez segundos del infierno** mantuvo un conflicto con los directivos de la Hammer a propósito del montaje final del film, que se redujo en cerca de tres cuartos de hora respecto de la primera versión presentada por Aldrich, en esta ocasión vivió una situación similar con Raymond Stross, cuya mezquindad llegó al punto de prescindir de los servicios del director cuando éste le entregó el copión de la película: *“los Stross de*



este mundo se dedican a permanecer en un segundo plano y a dejarte que te rompas los cuernos hasta que acabas. Entonces te dicen 'Muy bien. Adiós y gracias'. Da igual las promesas que te hagan acerca de la duración o el montaje definitivo, porque luego las rompen y hacen lo que tenían pensado hacer desde el principio". Esta vez, sin embargo, Robert Aldrich no malgastó ni un ápice de su energía en imponer su criterio sobre cuál habría de ser el montaje definitivo de **TRAICIÓN EN ATENAS** (...). Los dos largometrajes rodados por Robert Aldrich en tierras europeas fueron estrenados a lo largo de 1959 en orden inverso a su realización, pues **TRAICIÓN EN ATENAS** llegó a las pantallas dos meses antes que **A diez segundos del infierno** (...).

**Texto (extractos):**

Jaime Iglesias Gamboa, **Robert Aldrich**, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 76, Cátedra, 2009.





**ROBERT ALDRICH**  
Robert Burgess Aldrich

Cranston, Rhode Island, EE.UU., 8 de agosto de 1918  
Los Ángeles, California, EE.UU., 5 de diciembre de 1983

*FILMOGRAFÍA (como director)<sup>1</sup>*

- 1952 **“Straight settlement” / “Shanghai clipper”** [episodios de la serie de televisión **China Smith**];  
**“The Pussyfootin’ Rocks”** [episodio de la serie de televisión **Schlitz Playhouse of Stars**];  
**“Blackmail” / “The guest” / “A tale of two Christmases”** [episodios de la serie de televisión **The Doctor**]
- 1953 **“Take the odds”** [episodio de la serie de televisión **The doctor**]; **The Big Leaguer**;  
**“The squeeze” / “The witness” / “The hard way” / “The gift”** [episodios de la serie de televisión **Four Star Playhouse**]
- 1954 **“The bad streak”** [episodio de la serie de televisión **Four Star Playhouse**];  
**World for Ransom**; **APACHE** (*Apache*); **VERACRUZ** (*Vera Cruz*).
- 1955 **EL BESO MORTAL** (*Kiss me deadly*); **EL GRAN CUCHILLO** (*The big knife*).
- 1956 **¡ATAQUE!** (*Attack!*); **HOJAS DE OTOÑO** (*Autumn leaves*).
- 1957 **BESTIAS DE LA CIUDAD** (*The garment jungle*) [co-dirigida por Vincent Sherman]
- 1959 **A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO** (*Ten seconds to hell*); **TRAICIÓN EN ATENAS** (*The angry hills*); **“Sundance returns”** [episodio de la serie de televisión **Hotel de Paree**]; **“Safari at Sea” / “The Black Pearl”** [episodios de la serie de televisión **Adventures in Paradise**].
- 1961 **El último atardecer** (*The last sunset*).
- 1962 **Sodoma y Gomorra** (*Sodoma e Gomorra / Sodom and Gomorrah*);  
**¿Qué fue de Baby Jane?** (*What ever happened to Baby Jane*).

---

1 [imdb.com/name/nm0000736/?ref=fn\\_al\\_nm\\_1](http://imdb.com/name/nm0000736/?ref=fn_al_nm_1)

- 1963 Cuatro tíos de Texas (*Four for Texas*).
- 1964 Canción de cuna para un cadaver (*Hush... hush, sweet Charlotte*).
- 1965 El vuelo del Fénix (*The flight of the Phoenix*).
- 1967 Doce del patíbulo (*The dirty dozen*).
- 1968 La leyenda de Lylah Clare (*The legend of Lylah Clare*) ;  
El asesinato de la hermana George  
(*The killing of sister George*).
- 1969 The greatest mother of them all [cortometraje]
- 1970 Comando en el mar de China (*Too late the hero*).
- 1971 La banda de los Grissom (*The Grissom gang*).
- 1972 La venganza de Ulzana (*Ulzana's raid*).
- 1973 El Emperador del Norte (*Emperor of the North Pole*).
- 1974 Rompehuesos (*The longest yard*).
- 1975 Destino fatal (*Hustle*).
- 1977 Alerta: misiles (*Twilight's last gleaming*) ; La patrulla de los inmorales (*The choirboys*).
- 1979 El rabino y el pistolero (*The Frisco kid*).
- 1981 Chicas con gancho (*All the marbles*).





**SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:**

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2022

**AGRADECIMIENTOS:**

RAMÓN REINA/MANDERLEY

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN,  
JUAN CARLOS LARA & JULIA NARANJO)

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

ADRIÁN DE LA FUENTE

M<sup>a</sup> JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

*IN MEMORIAM*

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:

FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

En anteriores ediciones de  
**MAESTROS DEL CINE MODERNO**  
han sido proyectadas

(1) JOHN FRANKENHEIMER (febrero 2011)

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

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

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

El tren (*The train*, 1964)

Plan diabólico (*Seconds*, 1966)

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

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

Orgullo de estirpe (*The horsemen*, 1971)



( II ) FRANÇOIS TRUFFAUT (noviembre/diciembre 2011)

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

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

Fahrenheit 451 (1966)

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

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

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

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

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

François Truffaut, una autobiografía (*François Truffaut, une autobiographie*, 2004)

Anne Andreu



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

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

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

El desprecio (*Le mépris*, 1963)

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

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

Made in U.S.A. (1966)

Pasión (*Passion*, 1982)



(IV) ARTHUR PENN (septiembre/octubre 2017)

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

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

Acosado (*Mickey One*, 1965)

La jauría humana (*The chase*, 1966)

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

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

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

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



(V) JERRY LEWIS (enero 2018)

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

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

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



( VI ) STANLEY KUBRICK ( febrero 2018 - febrero 2019 )

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

El padre volador (*Flying padre*, 1951)

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

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

Atraco perfecto (*The killing*, 1956)

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

Espartaco (*Spartacus*, 1960)

Lolita (1962)

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

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

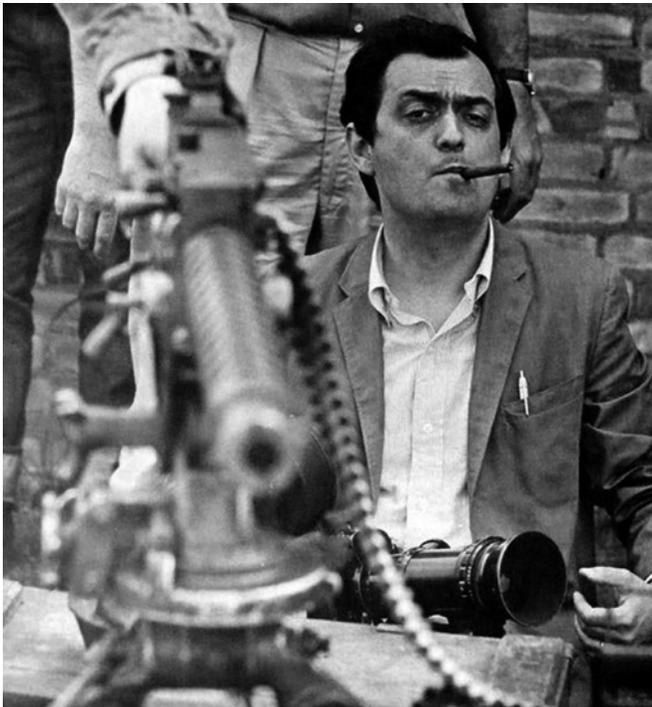
La naranja mecánica (*A clockwork orange*, 1971)

Barry Lyndon (1975)

El resplandor (*The shining*, 1980)

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

Eyes wide shut (1999).



( VII ) ROBERT ALDRICH (marzo 2020 - enero 2022)

Apache (*Apache*, 1954)

Veracruz (*Vera Cruz*, 1954)

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

El gran cuchillo (*The big knife*, 1955)

¡Ataque! (*Attack!*, 1956)

Hojas de otoño (*Autumn leaves*, 1956)

Bestias de la ciudad (*The garment jungle*, co-dirigida con Vincent Sherman, 1957)

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

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



( VIII ) FEDERICO FELLINI ( octubre 2021 )

Luces de variedades (*Luci del varietà*, 1950) co-dirigida por Alberto Lattuada

El jeque blanco (*Lo Sceicco Bianco*, 1951)

Los inútiles (*I Vitelloni*, 1953)

La strada (1954)

Almas sin conciencia (*Il bidone*, 1955)



**ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE**

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



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

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