



MARZO 2020

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VII):

ROBERT ALDRICH
(1ª PARTE: LOS AÑOS 50)

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

tares

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

Avisos

rá con un apa-
R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

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

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

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

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

Gracias s molesto si

La Escue Escuela Pi ble recuerd comunicado Roma.

Y, junta agradecimie modo espec

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

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

A todos:

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

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

Así pues en este curso 2019-2020, cumplimos 66 (70) años.

**MAESTROS DEL
CINE MODERNO (VII):
ROBERT ALDRICH (1ª parte: los años 50)**

**MASTERS OF
MODERN FILMMAKING (VII):
ROBERT ALDRICH (part 1: the 50's)**

Martes 3 / Tuesday 3rd 21 h.
APACHE (1954) [91 min.]
(APACHE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 6 / Friday 6th 21 h.
VERACRUZ (1954) [94 min.]
(VERA CRUZ)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 10 / Tuesday 10th 21 h.
EL BESO MORTAL (1955) [106 min.]
(KISS ME DEADLY)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 13 / Friday 13th 21 h.
EL GRAN CUCHILLO (1955) [111 min.]
(THE BIG KNIFE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 17 / Tuesday 17th 21 h.
¡ATAQUE! (1956) [107 min.]
(ATTACK!)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 20 / Friday 20th 21 h.
HOJAS DE OTOÑO (1956) [107 min.]
(AUTUMN LEAVES)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 24 / Tuesday 24th 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*

Viernes 27 / Friday 27th 21 h.

A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO

(1959) [93 min.]

(*TEN SECONDS TO HELL*)

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

Tuesday 31 / Tuesday 31st 21 h.

TRAICIÓN EN ATENAS

(1959) [105 min.]

(*THE ANGRY HILLS*)

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

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 36

Miércoles 4 / Wednesday 4th 17 h.

EL CINE DE ROBERT ALDRICH (I)

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.

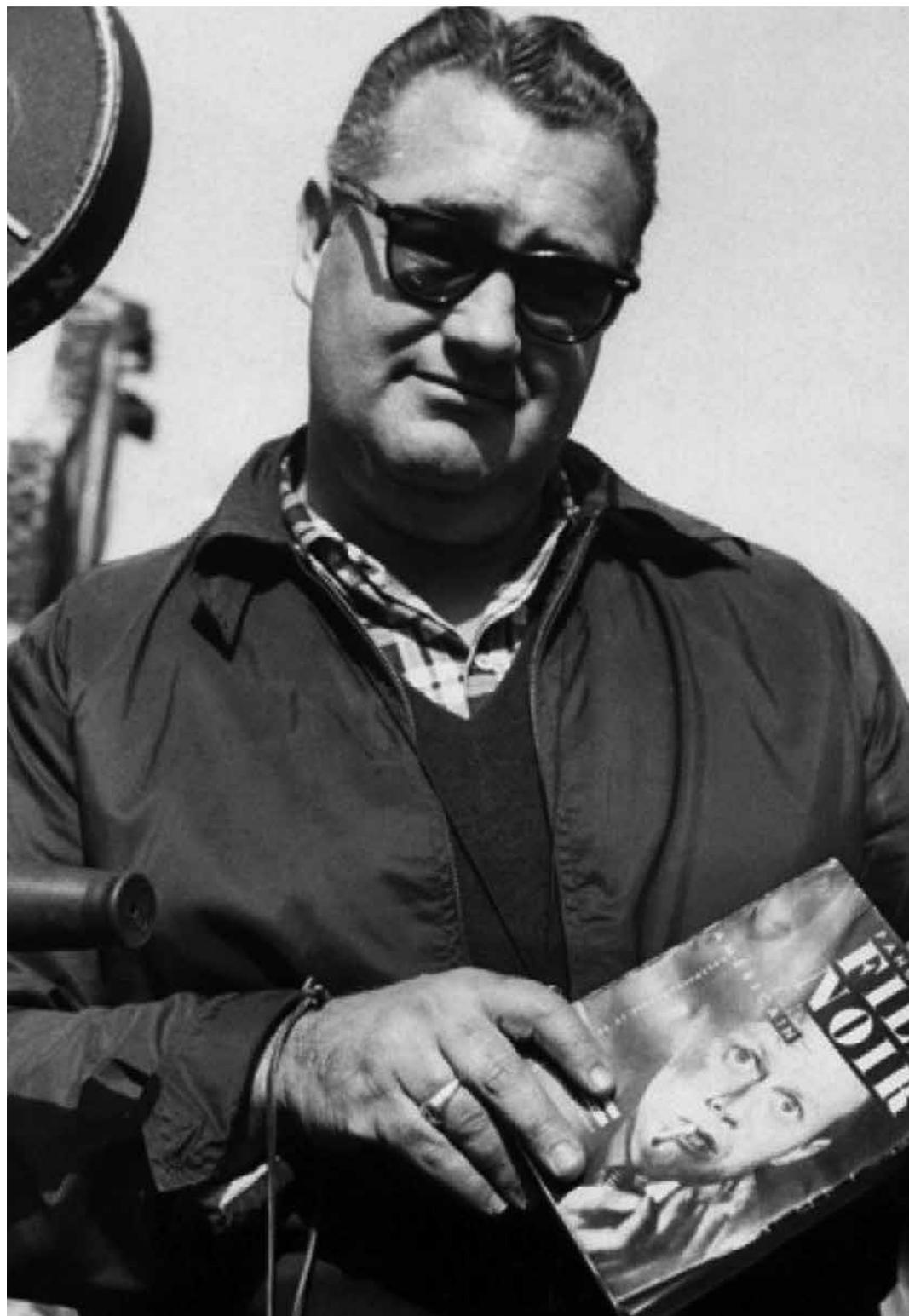
All projections at the Assembly Hall in the

Espacio V Centenario (Av.de Madrid).

Free admission up to full room.

Organiza:

Cineclub Universitario / Aula de Cine



(...) 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 meritorio 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 “encuadros 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 incomprensión y el odio racista (**APACHE**); un detective privado se enfrenta a una poderosa organización de gánsters 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 **Sodom 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 imaginaria 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 (**Sodom 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



proviene 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.*

(...) 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 incuestionable 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 ficcio-



nes. 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 atentan 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 en el título 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 ha-

ciéndose 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 inevidencia 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 *Entreprise 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 gángsters 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 profílmico 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. Algu-



nas 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 fílmico 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.



Martes 3 **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

APACHE

(1954) EE.UU. 90 min.

Título Original.- Apache. **Director.-** Robert Aldrich. **Argumento.-** La novela “Bronco Apache” (1936) de Paul Iselin Wellman. **Guión.-** James R. Webb. **Fotografía.-** Stanley Cortez (no acreditado: Ernest Laszlo) (1.85:1 – Technicolor). **Montaje.-** Alan Crosland, Jr. **Música.-** David Raksin. **Productor.-** Harold Hecht. **Producción.-** Hecht-Lancaster Productions / Linden Productions para United Artists. **Intérpretes.-** Burt Lancaster (*Massai*), Jean Peters (*Nalinle*), John McIntire (*Al Sieber*), Charles Bronson (*Hondo*), John Dehner (*Weddle*), Paul Guilfoyle (*Santos*), Ian MacDonald (*Clagg*), Walter Sande (*coronel Beck*), Morris Ankrum (*Dawson*), Monte Blue (*Gerónimo*), Philip van Zandt (*inspector*). **Estreno.-** (EE.UU.) junio 1954 / (España) noviembre 1954.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 3 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)



Música de sala:

Flecha rota (*Broken arrow*, 1950) de Delmer Daves
Banda sonora original compuesta por **Hugo Friedhofer**

(...) Los westerns de Robert Aldrich ponen de relieve, quizás mucho mejor que sus otras aproximaciones a los géneros, su inconfundible visión “contracultural” del cine. Los westerns de Aldrich se oponen frontalmente a la épica de grandes gestos, de las convenciones novelescas, que tanto fascinaban a Andre Bazin (...) Frente a la estilización del western más o menos clásico, Aldrich propone una cierta entronización del exceso que, como explica Rick Altman, “es una de las muchas formas que los géneros tienen de encarnar la expresión contracultural”. Tal vez por ello Aldrich nunca ha formado parte de los grandes nombres del western pues, para un buen número de aficionados (y estudiosos) al (del) gé-



nero, decir western es referirse a John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann o Raoul Walsh y, en ocasiones, a Cecil B. DeMille, Allan Dwan, King Vidor, William Wellman, John Sturges ... Si los mitos son de naturaleza simbólica y funcional, el western de Hollywood, “*el cine americano por excelencia*” (J.L. Rieupeyrou, *dixit*), festeja el nacimiento de una nación bajo un ideal ilustrado de Paz, Justicia y Libertad: es el triunfo del hombre civilizado en un nuevo Jardín del Edén. El realizador de Hollywood, en suma, sublima la cruda realidad histórica otorgándole un rostro más noble, más accesible y aceptable al intelecto común. Aldrich, en cambio, reelabora el western como mitología siguiendo criterios muy personales. El choque cultural entre la civilización y la barbarie está planteado no como un duelo moral, sino como una colisión de identidades culturales, donde los “civilizados”, con sus políticas racistas, su rígida moral protestante, su avaricia y gusto por la violencia gratuita, no son mostrados precisamente bajo una luz positiva (**APACHE**), al igual que tampoco se enaltece al “Buen Salvaje”, sustituyendo el estereotipo romántico por un agresivo (y realista) instinto de supervivencia en el que la brutalidad no es una opción moral, sino una exigencia física: los indios son los hijos de una naturaleza yerma y hostil, que constantemente los pone a prueba (**La venganza de Ulzana**). Los rufianes de **Veracruz**, cuya habilidad con las armas convierte en pistoleros a sueldo del mejor postor, no son caballeros andantes ni sentimentales *losers*, pues debajo de su fachada heroica “se escondía el hecho desnudo de que todos eran homicidas, ya fuera por elección o por provocación. Y sugerir que lucharon limpiamente en el actual sentido del juego limpio es erróneo. El problema de sobrevivir significaba llevar la delantera al oponente o incapacitarlo de tal

manera que se evitara cualquier amenaza posterior”¹. Hasta en sus westerns “cómicos”, **Cuatro tíos de Texas** (*4 for Texas*, 1963) y **El rabino y el pistolero** (*The Frisco Kid*, 1979), la mirada de Aldrich sobre el género desestima su carácter aventurero y lo convierte en una visión amplificada de sus obsesiones filosóficas y/o políticas, sin acatar convenciones. En realidad, **Cuatro tíos de Texas** y **El rabino y el pistolero** hacen reír muy poco, sin duda porque ese no es su objetivo: la idea de la sátira se agudiza, se hace más cínica, más afilada, más grotesca, y por su énfasis, más subjetiva, pues se trata de un comentario acerca del Mito, del género, más allá de la desmitificación, de un burdo encadenado de chistes... (...) De alguna forma, Robert Aldrich intuó que los westerns con/sobre indios son la quintaesencia del género. Para el ensayista estadounidense Leslie Fiedler, “*el núcleo de las historias del Oeste no es el enfrentamiento con un paisaje hostil, sino el encuentro con el indio, ese desconocido para el que nuestro Nuevo Mundo es su Viejo Hogar*”, concluyendo -de manera muy arriesgada- que los westerns donde no aparecen los indios son “*narraciones y descripciones insatisfactorias de un mito*”. Con todo, hurgando en la esencia de los westerns indios de Aldrich, no hallamos el Mito en estado puro sino la Historia deformada por sus cronistas blancos, independientemente de su signo ideológico: ya sean los airados descendientes de los colonos o sus contrafiguras revisionistas. Para el realizador, al igual que el Mito, la Historia no está sujeta a ninguna transcripción y su esencia es la transformación. En **APACHE**, el problema indio es abordado a través de los ojos de *Massai*², el guerrero apache que lucha contra la civilización blanca y la rendición de la nación india. No es un personaje “simpático”, pues Aldrich tiene el buen juicio en señalar su obstinación, su paranoica obsesión de que el mundo está en su contra: su enojoso maltrato y desconfianza hacia la estoicamente leal *Nalinle* (Jean Peters) le impide convertirse en un héroe homérico, al estilo de formularios westerns pro indios como **El gran jefe** (*Chief Crazy Horse*, George Sherman, 1950), **Raza de violencia** (*Taza, Son of Cochise*, Douglas Sirk, 1954) o **Gerónimo** (*Geronimo*, Arnold Laven, 1962). Para Aldrich, el atractivo de *Massai* radica en su energía, expresión visual de su rebeldía: constantemente lo vemos saltando veloz sobre rocas y abismos, cabalgando, disparando, oteando el horizonte desde lo alto de peñascos y desfiladeros. Y,

1 Introducción a **The Taming of the West. Age of Gunfighter: Men and Weapons on the Frontier 1840-1900**, por Joseph G. Rosa. Smithmark Publishing, Nueva York, 1995.

2 En 1886, tras la rendición de Gerónimo al general Nelson A. Miles, cuatrocientos treinta y cuatro apaches sufrieron engañados a un tren que les conduciría al destierro en Florida. Un guerrero joven llamado *Massai* se pasó tres días aflojando los barrotes de las ventanas de su vagón. Escogió el momento oportuno, cuando el tren redujo su velocidad al trepar por una colina, y escapó. Durante las semanas siguientes, caminó de regreso hacia el oeste hasta llegar a Nuevo México, y se ocultó en las montañas Black Range. Pasó años proscrito, solo, y nunca lo capturaron. Unos dicen que una partida de hombres blancos lo asesinó cerca de la reserva de los Mescaleros; otros dicen que fue la tuberculosis quien acabó con él (**Las guerras Apaches. Cochise, Gerónimo y los últimos indios libres**, por David Roberts. Edhasa, Col. Ensayo Histórico, Barcelona, 2005). Sus aventuras, convertidas en leyenda, fueron abordadas por el escritor y ensayista Paul I. Wellman en su novela **Broncho Apache** (1936, MacMillan Publishers, Nueva York), “*un relato referente al último guerrero apache*” convertido en un personaje de talla épica, luchando contra norteamericanos y mexicanos a ambos lados de Río Grande, haciendo gala de una astucia, de una crueldad, desprovista de edulcorantes y moralismos.



además, *Massai* posee unos principios. Su rival apache, *Hondo* (Charles Bronson), acepta el mando del hombre blanco, vistiendo el uniforme del ejército y haciendo estúpidos comentarios sobre el brillo de sus botones. Básicamente, Aldrich se esfuerza para perfilar a *Hondo* como un “vendido”, un hombre que ha traicionado a su pueblo. No obstante, *Massai* es también un indio existencialista que está en el mundo sin sentirse parte de él, y cuya *étrangeté* durante su paseo por St. Louis -subrayada por su aspecto (deliberadamente) ridículo, tocado por un sombrero de hombre blanco-, es realizada cinematográficamente mediante un *largo travelling* que lo acosa mientras deambula por la calle principal; una sucesión de viñetas sobre el mundo que *Massai* desprecia: restaurantes, mendigos, limpiabotas, tiendas de moda femenina, un *saloon*... Más tarde, en Oklahoma, el arisco apache se topa con un granjero cherokee quien le mostrará las ventajas de “adaptarse” (que no es lo mismo que “claudicar”) a la nueva situación, gracias a las técnicas agrícolas del hombre blanco que permiten sembrar maíz y comer todo el año, o a su pericia para levantar viviendas amplias y confortables. Del mundo de Marte, de lo masculino, de la sangre y de la guerra, pasamos a la supremacía de Hera, de lo femenino, de la fertilidad. *Nalinle* canaliza la energía de *Massai* hacia una tercera posibilidad: constituirse en una “acracia”, en un orden que rechaza cualquier forma de autoridad, donde las reglas de convivencia son resultado de pactos voluntarios entre los individuos. Para *Massai* y *Nalinle*, los apaches (los seres humanos) no han nacido para obedecer, sino para decidir por sí mismo...

Texto (extractos):

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

*“Hecht y Lancaster querían rodar Apache con muy poco dinero. Sabían que yo, en dieciséis días, había dirigido una película para la Metro, **The Big Leaguer**, y que en mi siguiente film, **World for ransom**, ¡sólo había empleado once días! Así que me propusieron que hiciera **APACHE** en treinta y cinco días. No es que tuvieran la impresión de que yo fuera un gran director, pero era un joven inteligente y buen conocedor de los problemas técnicos y de producción (...). Me ofrecieron el mínimo sindical, pero acepté porque era una buena ocasión que no había que desperdiciar.”*

Robert Aldrich

El mismo año que estrenaba **World for ransom**, Robert Aldrich, sin solución de continuidad, se puso manos a la obra con el rodaje de **APACHE**. Aunque pueda parecer lo contrario, por su filmación en technicolor y el protagonismo de Burt Lancaster, **APACHE** no estuvo nunca planteada como una gran superproducción, sino como una película más bien modesta. Nunca se ha sabido con certeza si Aldrich llegó al proyecto o fue más bien el proyecto el que llegó a Aldrich; parece ser que fue una mezcla de ambas cosas y, una vez más, el azar jugó a favor del realizador, aunque también su perseverancia por labrarse un currículum que, si no abundante, sí que, al menos, fuera indicativo de sus intenciones y preferencias como cineasta. Robert Aldrich, según confesaría años más tarde, siempre mantuvo un interés muy vivo por hacerse con los derechos de la novela “Bronco Apache” de Paul I. Wellman, algo que se comprende perfectamente si atendemos a las inquietudes discursivas del realizador. El relato de Wellman, un escritor con cierta reputación que ya había firmado los guiones de algunas películas inspiradas en sus propios libros (como **Cheyenne** de Raoul Walsh o **Murallas humanas** de John M. Stahl), presentaba como telón de fondo el conflicto de identidad de un héroe abocado a la auto destrucción por su propia necesidad de autoafirmarse, ante sí mismo, y ante los suyos. Un personaje, el de *Massai*, más antiheroico que heroico si nos atenemos a su valor ejemplarizante, pero obligado a mantenerse firme en su propio código de valores a riesgo de perder algo más que su propia vida. De esta tensión entre exaltación de la propia individualidad e inmolación, en un contexto donde no existe alternativa y la salvaguarda de la dignidad del protagonista pasa por su desertión del corpus social, partirán las mejores y más complejas películas de Aldrich y por lo tanto parece lógico que el cineasta se mostrara predispuesto a adaptar al cine un texto, como el de Paul I. Wellman, que le permitía hablar de todos estos temas bajo el pretexto de hacer un simple western. No obstante, la precariedad de su debut como productor en **World for ransom** desaconsejó a Aldrich continuar por el camino de la autofinanciación, ya que si tuviera que persistir en pagarse sus propios largometrajes, rara vez avanzaría más allá del film de “serie B”. De ahí que sus anhelos por adquirir los derechos de la novela de Wellman no prosperasen, fundamentalmente por un problema de liquidez económica. Quién sabe si el productor Harold Hecht y el actor Burt Lancaster conocían el deseo de Robert Aldrich de rodar una adaptación al cine de “Bronco Apache”, lo que es seguro es que sí que estaban familiarizados con el trabajo del cineasta, al que conocían de su época como

asistente, previa a su labor como realizador: “A Burt Lancaster le conocí durante el rodaje de una película de la que yo era director de producción, **Diez valientes** (*Ten Tall Men*, 1951) de William Goldbeck, cuyo productor era Harold Hecht” reconocería años después Robert Aldrich, quien guardaba un buen recuerdo de aquella experiencia. Como sea que ya en los primeros años 50, antes de emigrar a Nueva York para hacer televisión, le precedía su fama de ser uno de los mejores ayudantes de dirección de Hollywood, algunos de los productores más inquietos no le habían perdido la pista por mucho que se reciclase durante un breve período de tiempo en la pequeña pantalla (...). **APACHE** es un largometraje que podría quedar adscrito al género de las *road movies* antes que al western en su vertiente más clásica, pues, efectivamente, como ocurre en los grandes títulos de aquel género, lo que aquí se nos narra es la historia de un doble itinerario. Por un lado está el viaje físico que emprende *Massai*, el protagonista, en su huida del destino que le aguarda bajo la tutela de quienes han sometido a su pueblo y que ahora pretenden integrarlos en el modelo social y cultural por ellos preestablecido procurando a los vencidos un digno retiro en una reserva de la Florida. Pero paralelamente a este itinerario marcado por las reglas de una cacería donde la caballería norteamericana despliega todo su arsenal y *Massai* toda su astucia de guerrero, acontece el viaje interior que se desarrolla en el ánimo del rebelde y que le llevará a conocer en primera persona el amor más puro aliado de *Nalinle*. Una relación que le redimirá, en buena medida, del odio generalizado que siente, no sólo hacia el hombre blanco sino, también, hacia los de su propia raza después de haber asistido a la claudicación de sus compañeros de armas, resignados ante el futuro que sus captores han diseñado para ellos y huérfanos de referencias, como se hallan, tras la rendición de su gran jefe *Gerónimo*. Si bien muchos historiadores pensaron que éste es el único personaje real de la Historia que aparece en la película, parece ser que el apache insurgente, interpretado por Burt Lancaster en el film, parte de una referencia real; aunque este western se inspira en una novela de Wellman, el personaje de *Massai* existió realmente. Su destino, sin embargo, difiere de lo que se nos muestra en la película (aunque también difiere del libro) (...). Sí que es cierto que el verdadero *Massai* se casó con una india, vivió poco tiempo con ella. Después de dejar a su mujer, *Massai* se volatilizó. Nadie encontró rastro de él y se ignora todo sobre la vida que llevó después, así como sobre su muerte. Todavía hoy existe un misterio *Massai* (...). Más allá de estas coincidencias entre la novela de Wellman, el caso real que la inspiró y la película de Aldrich, en **APACHE**, el contexto histórico en el que se desarrolla la acción posee un peso específico. La rendición de *Gerónimo* ha permanecido en los anales como el acontecimiento que marcó de *facto* el nacimiento de los Estados Unidos tal y como los conocemos en la actualidad. Después de que los colonos se enfrentaran entre sí en una cruenta Guerra Civil donde la victoria nordista terminó por imponer un modelo de sociedad civil, basada en preceptos liberales e interclasistas, el siguiente paso fue atraer hacia ese nuevo orden establecido a todos los habitantes de la nación, negociando o si era preciso por la fuerza, como pasó con varios pueblos indígenas, destacando entre ellos los apaches por la feroz resistencia que opusieron al hombre blanco en sus planes de expansión



territorial hacia el oeste. De este modo **APACHE** alcanza ecos de gran tragedia americana desde el momento en que vincula “el nacimiento de una nación” a la desaparición de toda una cultura fundamentada en un código de valores ancestrales que fue sobreviviendo, de generación en generación, a lo largo de los siglos. Muchos historiadores han insistido hasta la saciedad a la hora de considerar esta película como un claro exponente de lo que en los cincuenta se dio en llamar “westerns pro indios”. Ya comentamos que la estructura interna del presente largometraje le asemejaba más a lo que años más tarde fue el subgénero de las *road movies* antes que al western, un tipo de cine con el que únicamente



comparte sus referencias a un determinado momento histórico y la explotación de ciertos escenarios, por lo demás, usados de una manera bastante diferente a lo que era común dentro de los estándares del cine del oeste. Las grandes praderas, las amplias extensiones de territorio virgen y la poética de un horizonte inabarcable que tanto inspiraron a otros cineastas de cara a ofrecer un retrato lírico e idílico del medio natural en sus westerns, son elementos que Aldrich tuvo a bien utilizar con intenciones opuestas. Ese paisaje abierto, infinito, símbolo de pureza, resulta, en la evocación que el director hace del mismo, un espacio con evidentes connotaciones claustrofóbicas: por mucho que avance en su huida *Massai* está sentenciado y él lo sabe (...). Convengamos, por lo tanto, en que si bien se trata de una película que se sirve de los cánones de representación típicos del western en tanto género cinematográfico, en **APACHE** hay una clara voluntad de superar esas referencias apelando para ello a una inflexión claramente modernizadora en la explotación de los resortes sobre los que se fundamenta el modelo preestablecido y no solo en la forma sino también, y sobre todo, en el fondo del relato. Porque si lo cierto es que como western estamos ante un film verdaderamente atípico, como western pro indio, etiqueta que se le puso en su época, **APACHE** trasciende lo arquetípico de films como **Flecha rota** de Delmer Daves, **La puerta del diablo** de Anthony Mann o **Lanza rota** de Edward Dmytryk. Efectivamente, lo novedoso de estas películas fue la mirada complaciente y dignificadora que aportaban sobre la causa indígena en sus enfrentamientos con los colonos blancos en aquella operación de limpieza étnica a gran escala que dio lugar a la expansión territorial de la Unión Americana. La mala conciencia ante aquellos hechos que pesaba sobre



buen parte de la intelectualidad más liberal, unida al acoso que dicho pensamiento estaba padeciendo en los albores de la Guerra Fría por el recién creado Comité de Actividades Antiamericanas, forzaron ese revisionismo histórico que pareció invadir el western, máxima expresión del legado cultural estadounidense. Pero dentro de esa óptica revisionista se descuidó la verdad histórica en aras de atraer clientela a la causa indígena, haciendo de los nativos en estas películas, una suerte de espíritus puros que en su inocencia hubieron de hacer frente al poder devastador del hombre blanco, portador de las esencias del puritanismo más reaccionario. En realidad se apelaba al pasado para hablar del presente y más concretamente de la purga ideológica que entonces se estaba acometiendo en el país (...). A Robert Aldrich no le interesa incidir en la maldad intrínseca del rostro pálido en sus esfuerzos por someter otras culturas y ganarlas para la causa. Tampoco le interesa cargar de razones a *Massai* en su romanticismo subversivo, pues en su ánimo rebelde no está el luchar contra injusticia alguna sino el mantener la vigencia de su propia ley, sin entrar a cuestionar si ésta se ajusta a derecho o, por el contrario, se trata de un código moral irracional. Desde este punto de vista no se puede decir que **APACHE** sea una película sobre la cuestión racial y sí sobre el conflicto tribal. En el pulso que mantienen en la distancia *Massai* y *Al Sieber*, su perseguidor, siempre atento el uno a los movimientos del otro, lo que prevalece finalmente es un enfrentamiento de identidades culturales, de códigos de conducta, de valores. De hecho, en la película aparecen un buen número de indios que, habiendo asumido su derrota, renuevan sus señas identitarias adecuándolas al *statu quo* impuesto por el hombre blanco. Incluso los hay que, queriendo hacer méritos ante los nuevos jefes, optan por delatar a sus



antiguos compañeros de tribu para que nadie ose cuestionar su sincera integración en el nuevo orden establecido. Por lo tanto, más allá de la raza subyace el conflicto de identidad tribal como fuente de antagonismo entre los distintos personajes que aparecen en la película. En cierta medida, **APACHE** representa el reverso de ese selecto grupo de westerns pro indios en el que, a menudo, se la incluye, tanto por su puesta en escena como por el alcance de su discurso. Si acaso hubiéramos de establecer paralelismos entre esta película y alguna otra, curiosamente podríamos plantearnos considerar el film de Aldrich como un esbozo de la que habría de ser (se rodaría un par de años después) una de las cimas del género: **Centauros del desierto** de John Ford. Y decimos curiosamente porque mientras el largometraje que nos ocupa siempre ha sido bendecido por la gran sensibilidad que demuestra su director por la causa indígena, la obra maestra de Ford se ha venido denostando continuamente desde algunos foros al considerarla una película tremendamente racista. La complejidad subyacente en ambas propuestas (mucho más en la de John Ford, desde luego) ha contribuido a confundir de manera deliberada a muchos espectadores, ávidos de asimilar el carácter ejemplarizante de los personajes protagonistas de las películas que ven sin cuestionar lo confuso de sus acciones. La diferencia entre **APACHE** y **Centauros del desierto** es que, en la primera, prevalece la mirada de un guerrero indio, mientras que el punto de vista dominante en la segunda es el de un combatiente blanco. Pero en ambos casos se trata de personajes contradictorios, llenos de prejuicios en la defensa irracional que asumen de su propio sistema de valores frente al que profesan otros grupos sociales. Cuando su código entra en colisión con el de

“los otros”, entonces, ambos protagonistas consagran su itinerario de búsqueda a lograr la prevalencia de su orgullo de estirpe por encima de cualquier otra consideración, aun si la reivindicación suprema de sus valores identitarios ha de generar, forzosamente, el exterminio del otro y en cierta manera el suyo propio, ya que estos personajes funcionan por oposición: la medida de lo que son y de lo que representan y, en última instancia, la legitimación de sus acciones, se encuentran vinculadas a la grandeza de sus oponentes. (...) (...) A la hora, de asimilar los motivos por los que **APACHE** tuvo una recepción amable y entusiasta, más allá de ser una de las primeras películas donde se adoptaba el punto de vista de un indio como sustento de una historia, probablemente tenga mucho que ver la redención final del protagonista. Esa suerte de *happy end* que cierra y, en cierto modo, desnaturaliza la película fue una imposición de la United Artists, distribuidora del film. El personaje de *Massai* carece de valores que despierten la empatía del espectador hacia su persona, más allá del hecho de ser el protagonista de la cinta y justificar su conducta en un cierto sentimiento de desagravio ante la violencia con la que el hombre blanco ha sometido a su pueblo. Pero con independencia de ese protagonismo, no puede decirse que *Massai* sea un dechado de virtudes, dado el modo en que trata a sus semejantes y, de un modo especial, a *Nalinle*, quien a cambio de ofrecerle su amor y su apoyo incondicional sólo recibe el desprecio de aquel que no la considera sino una rémora para proseguir el camino que ha de llevarle a la consecución de sus fines. No obstante, para Aldrich, estos rasgos de orgullo y mezquindad en su personaje principal no rebajaban, en modo alguno, el componente heroico que se desprende de su lucha en pos de la autodeterminación existencial, si acaso lo que hacen es poner de manifiesto las dificultades inherentes al combate íntimo librado por *Massai* y darle una dimensión realista. Pero los dueños del negocio cinematográfico, alentados por la reacción desfavorable del público cuando a éste se le hace dudar de la naturaleza positiva del personaje protagonista, nunca han visto con buenos ojos ofrecer a la audiencia un discurso que pudiera interpretarse de manera equívoca. De ahí que desde la United Artists impusieran a los responsables del film la redención final del personaje en aras de difundir un mensaje de esperanza que, a pesar de su ambigüedad, por cuanto no resuelve ninguno de los conflictos planteados en la película, procura una tranquilidad momentánea en la conciencia del espectador. (...) Robert Aldrich siempre lo consideró deshonesto y en más de una ocasión manifestó que si sacó algo en claro de esta experiencia fue su negativa futura a rodar varios posibles finales de cara a que distribuidores y exhibidores pudieran elegir el que más conviniera a sus intereses pecuniarios: “si se te ocurre rodar dos finales ellos siempre usarán el otro, nunca el tuyo”. Por su parte, *Burt Lancaster*, también se lamentaría años más tarde: “En United Artists me decía: Burt, tú no puedes morir. Todos venían a mí para decirme lo mismo, incluso mi socio. Y la verdad es que lamento no haber sido más vehemente a la hora de imponer mi criterio”. (...)

Texto (extractos):

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



Viernes 6

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

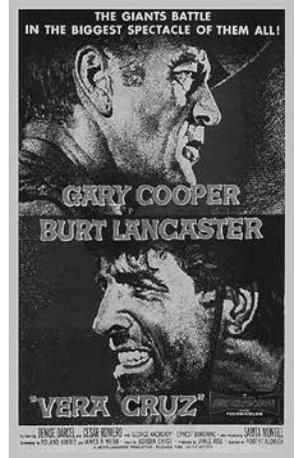
Entrada libre hasta completar aforo

VERACRUZ

(1954) EE.UU. 94 min.

Título Original.- Veracruz. **Director.-** Robert Aldrich. **Argumento.-** Borden Chase. **Guión.-** Roland Kibbee y James R. Webb. **Fotografía.-** Ernest Laszlo (2.00:1 SuperScope - Technicolor). **Montaje.-** Alan Crosland, Jr. **Música.-** Hugo Friedhofer. **Productor.-** James Hill y Harold Hecht. **Producción.-** Hecht-Lancaster Productions / Flora Productions para United Artists. **Intérpretes.-** Gary Cooper (*Benjamin Trane*), Burt Lancaster (*Joe Erin*), Denise Darcel (*condesa Marie Duvarre*), César Romero (*marqués Henri de Labordere*), Sara Montiel (*Nina*), George Macready (*emperador Maximiliano*), Ernest Borgnine (*Donnegan*), Jack Elam (*Tex*), Morris Ankrum (*general Ramírez*), Henry Brandon (*capitán Danette*), James Seay (*Abilene*), Charles Bronson (*Pittsburgh*). **Estreno.-** (EE.UU.) diciembre 1954 / (España) mayo 1955.

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 4 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)

Música de sala:

Los profesionales (*The professionals*, 1966) de Richard Brooks

Banda sonora original de **Maurice Jarre**

(...) **VERACRUZ** es, en primer lugar, una deslumbrante lección de cómo se construye una historia (...). Se habrán dado cuenta de que algunas escenas justificarían por sí solas una película entera porque tienen su propia construcción dramática y se vuelven sobre sí mismas -diría Sartre- como un guante. **VERACRUZ** está basada en la repetición de temas. Dos cercos de los juaristas, dos robos de la misma cartera. Cooper y Lancaster se salvan mutuamente la vida una vez. No he incluido el papel de *Nina* (Sara Montiel) que es perfecto: a)



es capturada por el lazo de un bandido; b) Cooper la libera cogiendo con un lazo al imbécil; c) *Nina* se lo agradece besándole en la boca; d) pero al besarle, le roba la cartera a Cooper; e) cuando él se marcha, ella le ofrece una manzana; f) él busca su cartera, para pagársela; g) “*No busque nada, señor, es gratis*”; h) más tarde, al encontrarse de nuevo, Cooper le reprocha el robo de la cartera: “*¿La ha buscado bien?*”. ¡Cooper la lleva encima otra vez! Es *Nina* quien recluta a Cooper para la causa de los juaristas. En el penúltimo plano los vemos avanzar el uno hacia el otro. En el último plano, ya no se les ve. Esta historia de Borden Chase, adaptada por Roland Kibbee y James R. Webb, dirigida por Robert Aldrich, es algo más que un perfecto mecanismo de relojería. Al término de la primera parte, Lancaster cuenta a Cooper su vida. Su padre fue muerto en una partida de cartas por un tal “*Ace*” *Hannah* que, por contrapartida, adoptó al chico. Ese instante de debilidad -el único de su vida- le va a costar caro, porque cuando el niño se hace mayor, se lo “*carga*”. “*Ace*” *Hannah* era un moralista: “*No hagas nunca un favor si no te reporta algún beneficio*”, etc. El comportamiento de Lancaster se basa únicamente en esta moral, y admira a Gary Cooper porque éste aplica esa misma moral sin saberlo. Sus conversaciones están llenas de “*a ‘Ace’ Hannah le hubiera gustado esto*” o “*Si ‘Ace’ Hannah estuviera aquí, estaría orgulloso de nosotros*”. Y cuando se enfadan: “*Ace’ Hannah no habría sido amigo tuyo*”. Cooper: “*¿Y quién te dice a ti que me hubiera gustado ser su amigo?*”. Lancaster se cree el heredero espiritual de “*Ace*” *Hannah*, pero Cooper no. De hecho, “*Ace Hannah*” tendría probablemente la picardía de Lancaster unida a la inteligencia de Cooper. Todos los personajes de **VERACRUZ**, desde el emperador a la condesa, se definen en relación a “*Ace*” *Hannah*, cuya existencia ni siquiera conocen. Todos traicionan a todos, todos mienten y todos dominan el arte de descifrar el rostro de la gente. La condesa presenta a Lancaster al capitán del barco. Éste les deja solos. Lancaster, sin pensárselo dos veces, abofetea a la condesa: “*Este tipo me ha mirado como*

a un condenado a muerte. Quieres librarte de mí”. ¿Es **VERACRUZ** un western intelectual? Si lo es, está muy lejos de los demás, del fastidioso **Solo ante el peligro** (*High Noon*, 1951) o de los falsamente profundos como **Raíces profundas** (Shane, 1953) o **El tesoro de Sierra Madre** (*The treasure of Sierra Madre*, 1947). **VERACRUZ** me ha enseñado que no se pueden condenar los films de John Huston por eso. Su pecado consiste en su total falta de estilo, en las insuficiencias de la puesta en escena, porque **VERACRUZ** es exactamente un Huston, pero conseguido. La dirección de Robert Aldrich se hace notar por exceso de efectismos, algunos excelentes, otros superfluos, pero siempre al servicio del guión. Lamentable que muchos de mis compañeros hayan pasado “de largo” ante **VERACRUZ**. Otros, que no han entendido nada, han sentenciado: “payasada” y puerilidades. Como dice Victor Hugo: “¿Qué les pasa a todos esos niños que no se ríe ninguno?”.

Texto (extractos):

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

(...) Con **VERACRUZ**, Aldrich, sin quererlo y movido únicamente por sus íntimas inquietudes artísticas, esbozó parte de lo que sería el western europeo, y más concretamente, excitó la creatividad de un Sergio Leone que se inspiró en **VERACRUZ** para articular las líneas maestras de “La trilogía del dólar”¹. Aldrich nos descubre, sin sentimentalismos ni componendas épicas, un Oeste decadente, siniestro, azotado por la avaricia y la crueldad de sus conquistadores, exacerbando hasta el paroxismo algunos elementos de la realidad histórica como el pillaje y la violencia². Es la superación de los límites tradicionales del género a través del exceso, poniendo en cuestión su supuesto orden, acaso para construir uno nuevo. Por ejemplo, la pareja de “héroes”, *Ben Trane* (Gary Cooper) -un caballero sureño al que la Guerra de Secesión le dejó sin nada, “excepto la camisa”, y *Joe Erin* (Burt Lancaster) -un forajido cuyo desmedido espíritu hedonista le lleva a pelear por lo que quiere (mujeres, dinero) utilizando cualquier medio a su alcance-, no son representaciones arquetípicas del Bien y el Mal, sino dos modos de sobrevivir “inmoralistas”. El cinismo y el egoísmo son condiciones indispensables para la supervivencia. Quizá por ello, entre ambos sujetos existe una notable corriente de simpatía. En el arranque del film, cuando *Trane* engaña a

1 Trilogía formada por **Por un puñado de dólares** (*Per un pugno di dollari*, 1964), **La muerte tenía un precio** (*Per qualche dollaro in più*, 1965) y **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1968). Sobre las notables influencias de **VERACRUZ** en el cine de Sergio Leone ver **Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone**, Christopher Frayling, I.B.Tauris, Londres, 1981.

2 El historiador del Oeste William C. Davis, en su libro **The American Frontier: Pioneers, Settlers & Cowboys, 1800-1899** (University of Oklahoma Press, Norman, 1999), cita la reflexión de un gobernador de Arizona hacia 1850: “*El crimen, presente en todos los rincones de nuestro país, es mucho más frecuente y terrible en estos territorios que en ninguna otra parte, dada la menor atención que se presta aquí a la virtud o al derecho a la propiedad (...) Los criminales de zonas poco asentadas del Este se refugian en las regiones más salvajes de nuestro territorio (...)*”



Erin fingiéndose inconsciente y apuntándole a la barriga con su revólver para luego robarle su caballo, el pistolero no puede reprimir una sonrisa a pesar de haber sido víctima de una jugarreta. Durante una fiesta en el palacio de *Maximiliano*, *Erin* provoca cierto disgusto entre los invitados por sus modales a la hora de comer y beber: *Ben*, en solidaridad con su compañero de armas, deja el plato y los cubiertos y coge un muslo de pollo con las manos... Pero su asociación no se basa en la amistad o la fraternidad, sino en la codicia. El dinero es el *Deus ex machina* del relato: tres millones de dólares en monedas de oro escondidos, irónicamente, en el doble fondo de la aristocrática carroza que transporta a la condesa *Marie Duvarre* (Denise Darcel), una “dama” que pretende quedarse con ese dinero, destinado a sufragar la lucha del emperador *Maximiliano* contra los revolucionarios juaristas. *Trane* y *Erin* anhelan también el dinero, y harán todo lo posible para conseguirlo, esclavos en definitiva de un deseo aciago del que es inútil zafarse -deseo que *Trane*, más hipócrita que *Erin*, disfraza de complicidad con la causa juarista-, pues ambos participan, a su modo, del nihilismo del filósofo inglés Thomas Hobbes (1588-1679), sintetizadas en

aquel célebre aforismo, repetido hasta la saciedad, que afirmaba que el hombre es un lobo para el hombre. Asimismo, en **VERACRUZ**, Robert Aldrich nos muestra a los moradores del Oeste como una turba de asesinos, de ladrones, dominados por el placer de acometer empresas arriesgadas, por la audacia loca, la sed de venganza, la astucia o la rapacidad. En este universo primitivo, salvaje, huérfano de valores civilizados, donde imperan la corrupción y el sufrimiento, no hay justicia: solo la ley del más fuerte, o mejor dicho, del más hábil con las armas... La violencia del film no es fruto de la dinámica moralista del espectáculo, donde el Héroe es violento por necesidad, en respuesta a la violencia de sus adversarios, arbitraria y al margen de la ley. La violencia de **VERACRUZ** escenifica un choque entre formas de vida; es un conflicto entre voluntades de poder. Esto queda claro en tres instantes de la cinta. Cuando *Trane* se enfrenta por primera vez a los compinches de *Erin*: al entrar en una cantina a echar un trago, rápidamente es rodeados por estos -“*No hay hombre capaz de robarle el caballo a Joe Erin sin pasar por encima de su cadáver*”, comentan-, y en particular por *Donnegan* (Ernest Borgnine), quien intenta rajarlo con una botella rota -Borgnine parece que esté ensayando su papel de *Shack* en **El emperador del norte**, también de Aldrich-, hasta que de repente aparece *Erin* y les detiene disparando a la botella que empuña *Donnegan*. No se trata de ningún acto noble, sino de puro cálculo: si *Trane* ha sido capaz de engañarle, quizás le sea útil... Cuando un par de pistoleros se niegan a aceptar la invitación de *Erin*, a fin de “trabajar” todos juntos bajo su mando, este los acribilla de manera fulminante: primero para demostrar su liderazgo ante el *marqués Labordere* (César Romero), el representante del emperador que “generosamente” pagará sus servicios, y segundo, para marcarle el territorio a *Trane*... Y la amenazadora escena en que un travelling circular en ligero semipicado, que sigue la cabeza de *Erin* mientras va mirando cómo decenas de juaristas armados rodean por completo a él y a sus hombres, obtiene su contrarreplica en el *off* visual de unos niños encerrados en una iglesia, amenazados de muerte por los hombres de *Erin*, a fin de que los juaristas depongan sus armas... La violencia, incluso, está tratada como lo que Louis Simonci llamaba una “metáfora deportiva”: ¿quién es más rápido, *Ben Trane* o *Joe Erin*? Una duda que Aldrich despeja con la misma ironía que impregna todo el film: ambos desenfundan y disparan al mismo tiempo; *Erin*, socarrón, hace girar su revólver en la mano y lo retorna a su cartuchera, como si hubiese vencido... hasta que se desploma, muerto. Empero, el talento de Robert Aldrich en **VERACRUZ** no solo vive en todos estos detalles, sino en su capacidad para transformar los áridos paisajes y las conductas del western clásico o primitivo en escenarios descompuestos, en conductas ambiguas, colocando la cámara detrás de unos arcos de piedra mientras *Ben Trane* registra el doble fondo de la carroza; bajo un precipicio mientras saltan unos caballos durante una persecución, o empequeñecer a la comitiva de la condesa, mediante un pictórico plano general, mientras pasa junto a una gigantesca pirámide azteca. (...)

Texto (extractos):

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



*“**VERACRUZ** fue una total improvisación ya que las escenas terminaban de escribirse apenas cinco minutos antes de que diéramos el golpe de claqueta. Nos sentábamos, calculábamos qué es lo que queríamos hacer y nos poníamos a ello sin darle muchas vueltas al asunto, así es como íbamos avanzando en el rodaje. No estoy muy seguro de que aquélla fuera la mejor manera de trabajar”.*

Robert Aldrich

(...) La importancia de **VERACRUZ** tiene que ver con su presupuesto, tres millones de dólares de la época, lo que multiplicaba por treinta la cantidad de dinero que la misma casa productora había puesto a disposición de Aldrich para el rodaje de **Apache** y, en consecuencia, disparaba las expectativas sobre la capacidad de este joven cineasta por salir bien librado de un envite como el que se le planteaba con esta producción. (...) Esa ambivalencia, mezcla de camaradería y de desconfianza que nutre las relaciones entre los distintos personajes que aparecen en el film, esa libertad de tono que impera en todo momento sobre la narración dejando que esta fluya de manera armónica y relajada, así como esa aparente naturalidad que emana de algunas secuencias de la película –sobre todo aquellas que retratan la idiosincrasia del carácter mexicano desde un enfoque libre de condescendencia y elementos exóticos– resultan hallazgos muy meritorios. Hallazgos que probablemente, tengan bastante que ver con esa espontaneidad a la que aludía el cineasta para explicar los esfuerzos por sacar adelante una película cuyo guión fue escribiéndose sobre la marcha. (...) Conocido por su exhaustividad a la hora de dirigir a sus actores, en esta ocasión el cineasta



entendió, con buen criterio, que pocas indicaciones habría de dar a gente tan curtida como Gary Cooper, Burt Lancaster, Ernest Borgnine, Charles Bronson o César Romero (irresistible éste en su composición del *marqués Henri de Labordere*), por lo que se contentó con ofrecerles unas pautas mínimas hasta conseguir que el indiscutible talento de estos profesionales floreciera de un modo pleno (...). El cineasta jugó sobre seguro al reconvertir lo que sobre el papel era un film de aventuras con múltiples localizaciones, escenas de masas y épica revolucionaria, en una película intimista sustentada sobre el *tour de force* que mantienen, en todo momento, Gary Cooper y Burt Lancaster. Enfrentando sus estilos contrapuestos (sobrio y melancólico el primero, bravucón y desenfadado el segundo) y reforzando así el antagonismo existente entre sus respectivos personajes, *Ben Trane* y *Joe Erin*, es como Aldrich consiguió infundir todo su vigor a la narración. Entre ambos caracteres y, por extensión, entre los actores que los interpretan, se abre, así, una suerte de competición en la que cada uno jugará sus bazas para sacarle ventaja al otro (...). Frente a otros títulos del género donde el duelo acontece a modo de desenlace, aquí esa confrontación se mantiene desde la inolvidable secuencia que abre la película, en la que *Trane* y *Erin* mantienen su primera toma de contacto certificando su futuro enfrentamiento. Un enfrentamiento que se intensificará, curiosamente, en el transcurso de la tregua que ambos se conceden de cara a unir sus fuerzas en una misión conjunta: la custodia de un cargamento de oro, producto del saqueo que los franceses han llevado a cabo sobre las riquezas mexicanas, que ha de ser trasladado al puerto de Veracruz para su posterior embarque rumbo a Europa. Esta anécdota argumental, lejos de constituir el epicentro del relato cinematográfico, se convierte, por obra y gracia del director, en una excusa, un simple *mcguffin* hitchcockiano (...)



(...) Con todo, lo verdaderamente destacable en esta película es ese tono de distensión que la embarga de principio a fin, al punto que François Truffaut atribuía a **VERACRUZ** el mérito de haber sido pionera en “*la introducción de la ironía en el género del western*”. Esa ausencia de solemnidad rebaja considerablemente los niveles de intensidad en el enfrentamiento que viven *Ben Trane* y *Joe Erin* hasta relativizar su alcance. Porque, al fin y al cabo, se trata de un duelo entre afines de una sucesión de argucias perpetradas por un par de bandidos que se ponen a prueba reiteradamente a fin de determinar quién de los dos resulta más astuto. Todo ello mientras afrontan una causa común que los llevará a intentar robar a otros “ladrones” mucho más peligrosos que ellos por cuanto aparecen legitimados para sus fechorías por la usurpación que hacen del poder político (...) En este sentido, **VERACRUZ** marca también el inicio de la que será otra de las constantes en la obra de Aldrich, la representación de los círculos de poder como ámbitos de degradación moral en lo que tienen, no de viles, sino de ridículos en la ostentación de una autoridad en cuyo ejercicio tienden a sobrepasarse. Rara vez veremos en uno de sus largometrajes a un villano en estado puro, esto es, a una figura incapaz de reprimirse en sus excesos malévolos. Los personajes más execrables de la obra aldrichiana tienen, por lo común, un punto de sofisticación que acentúa su lado oscuro por cuanto los hace más inquietantes a ojos del espectador, trascendiendo el arquetipo de aquel que únicamente vive para desearle el mal al protagonista del film. Como quiera que en sus películas el cineasta tiene predilección por los antihéroes antes que por los héroes, del mismo modo, dota a sus antagonistas de idénticas contradicciones a las de sus protagonistas: más que malvados resultan amoraless, más que depravados, simplemente corruptos. Estos personajes actúan en el cine de



Aldrich como *Némesis* del protagonista, al punto que la única diferencia entre unos y otros radica en el lugar que ocupan dentro del corpus social, bien en la órbita de las estructuras de poder, bien alejados las mismas, cuando no sometidos o directamente marginados por ellas. (...) El final de la película es, en este sentido, ejemplarizante. El cineasta opta por suspender de manera premeditada la retórica de corte realista a la que había supeditado buena parte de su narración para resolver ésta en clave simbólica, apelando a los signos identitarios que conforman la épica del western, más allá de lo verosímil: así en el fragor de la batalla y tras comprobar el arrojo de los revolucionarios a la hora de plantar cara a las huestes de *Maximiliano*, *Ben Trane* no puede por menos que afirmar: “¡Qué valor!, desde luego si al final consiguen hacerse con el oro nadie podrá decir que no lo merecen”, a lo que *Joe Erin* le contesta: “¿De verdad piensas cumplir tu palabra? Porque yo no voy a permitirles ni que miren ese oro”. Un fugaz intercambio de miradas certifica, inmediatamente después de mantener esta conversación, que la distancia entre los dos compañeros de armas resulta definitivamente insalvable. (...) La última y definitiva confrontación entre ambos personajes no aparece motivada por razones egoístas ni de ambición personal, sino que entran en liza cuestiones “de peso”: la defensa del compromiso adquirido, de la lealtad, la reivindicación del honor... Asuntos que son los que finalmente marcan la distancia entre ambos personajes. De ahí que ese tono desenfadado e incluso lúdico que ha presidido la mayor parte de la narración se torne, de repente, solemne. La muerte de *Joe Erin* (Lancaster) a manos de *Ben Trane* (Cooper) implica, en cierta medida, el triunfo del idealismo sobre el pragmatismo. No obstante, su renuncia al oro después de haber disparado sobre su compañero de aventura y ese plano final en el que se le ve alejarse de espaldas sin

rumbo fijo, ponen de relieve la soledad del personaje. Al haber acabado con aquel que en cierta medida representaba su *Némesis*, su vida como mercenario parece haber perdido todo su sentido. (...) La única recompensa que parece haber obtenido de esa aventura por tierras mexicanas es una cierta paz de espíritu tras haberse reencontrado con la mejor versión de sí mismo, aquella que en su momento le llevó a perder todo lo que tenía en pos de la defensa de un código de valores e ideales en el que siempre creyó con firmeza. (...)

(...) No andaríamos muy desencaminados si afirmáramos que *El hombre sin nombre* que interpretó Clint Eastwood en “La trilogía del dólar” para Sergio Leone y que se impondría como modelo para el resto de personajes del *spaghetti western*, resulta un curioso cruce entre *Joe Erin* y *Ben Trane*, los dos protagonistas de **VERACRUZ**. Del primero posee esa concepción del dinero como un bien supremo más que como un medio en sí mismo, su código de valores no atiende a más razones que la de ir amasando dólares y dólares sin propósito que justifique semejante ansiedad pecuniaria. Del personaje de *Ben Trane* hereda su laconismo, su discreción a la hora de prestar sus servicios como mercenario sin afán de notoriedad y preservando un cierto hermetismo sobre su pasado. No sabemos de dónde viene, no sabremos dónde va cuando le vemos alejarse sin rumbo fijo en el último plano de la película tras dar por concluida su misión en el lugar donde se halla. Por otra parte, tanto en el *spaghetti* como en los westerns crepusculares firmados por los cineastas norteamericanos en épocas sucesivas a la realización de **VERACRUZ**, esa mirada desmitificadora a la que aludíamos también se deja sentir en la confrontación entre quienes se encuentran a uno y otro lado de la ley. (...) (...) Lo verdaderamente valioso de **VERACRUZ** se encuentra en el formidable equilibrio logrado por Robert Aldrich entre tradición expresiva y modernidad discursiva. Esta película bien puede analizarse, como hemos venido viendo, atendiendo a su componente innovador y resaltando su carácter pionero sobre el devenir del propio género. Pero también cabría preguntarnos si no resultaría igual de oportuno hacerlo por todo lo que tiene de recapitulación de un tipo de cine cuyos rasgos vertebradores más evidentes son homenajeados por Aldrich desde el respeto que un hijo siente hacia el legado de sus mayores. Hay evidentes signos de clasicismo formal en esta película, un tanto oscurecidos, eso sí, por la natural vehemencia discursiva del director y la necesidad de vehicular ésta a través de una puesta en escena de una contundencia inapelable, pero resultan manifiestos (...).

Texto (extractos):

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



Martes 10

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL BESO MORTAL

(1955) EE.UU. 106 min.

Título Original.- Kiss me deadly. **Director.-** Robert Aldrich. **Argumento.-** La novela homónima (1952) de Mickey Spillane. **Guión.-** Albert Isaac Bezzerides. **Fotografía.-** Ernest Laszlo (1.85:1 – B/N). **Montaje.-** Michael Luciano. **Música.-** Frank DeVol. **Productor.-** Robert Aldrich y Victor Saville. **Producción.-** Parklane Pictures para United Artists. **Intérpretes.-** Ralph Meeker (*Mike Hammer*), Albert Dekker (*dr. Soberin*), Gaby Rodgers (*Gabrielle / Lily Carver*), Paul Stewart (*Carl Evello*), Wesley Addy (*teniente Pat Murphy*), Maxine Cooper (*Velda*), Cloris Leachman (*Christina Bailey*), Nick Dennis (*Nick*), Marian Carr (*Friday*), Jack Lambert (*Sugar Smallhouse*), Jack Elam (*Charlie Max*), Juano Hernández (*Eddie Yeager*), Strother Martin (*Harvey Wallace*), Fortunio Bonanova (*Carmen Trivago*). **Estreno.-** (EE.UU.) abril 1955 / (España) agosto 1986.

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 5 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)

Música de sala:

“Film Noir – Music to be murdered by” (2006)

Selección de temas jazzísticos en films noir del cine clásico y moderno

(...) El título pertenece a una flor que prolifera en la literatura y el cine norteamericanos. El sembrador de la mala semilla se llama Michael Spillane y su mejor jardinero responde al apelativo de Robert Aldrich. Juntos han abonado con sexo, violencia y muerte súbita una de las flores malditas del cine de Hollywood, quizá la más rara y perfecta, la dalia negra de la poesía macabra: **EL BESO MORTAL**. Estrenada “de relleno” a inicios de octubre –con un film de gánsters–, el cronista la persiguió hasta encontrarla junto a **Hiroshima** (Hideo Segigawa, 1953), como si ésta fuera un presagio de lo que sucedería de haber triunfado los criminales en aquella. Porque el tesoro que buscan los hampones esta vez no es el oro vulgar ni la plata pasada de moda: es energía atómica. El guionista A. I. Bezzerides ha convertido a



los comunes pistoleros de la novela en gángsters de la Era Atómica, y a un tiempo ha apretado la acción y eliminado cuantos personajes tendían a disgregarla: es decir, la ha sintetizado. Por su parte Aldrich (feliz descubrimiento de la compañía Hecht-Lancaster, director de películas “clase C”, realizador de la veraz **Apache** y de la excelente **Veracruz**, y el último creador de Hollywood) ha desintegrado el guión de Bezzerides. Utilizando la cámara como un ciclotrón estético, ha bombardeado las truculencias absurdas de Spillane con protones de acción interna, megatones de barroquismo fotográfico y electrones de movimiento de actores: ha conseguido -como bien dijo la revista francesa “Cahiers du Cinéma”- el primer film de la Edad del Átomo. La fauna del bajomundo de Spillane siempre había exigido una realización barroca y teatralidad. Aldrich ha magnificado ambas exigencias y ha logrado una cinta torturada, dramáticamente retorcida y amenazadoramente monstruosa, como una gárgola proyectándose en la noche: la primera gran muestra del gótico moderno desde que Orson Welles dejó Hollywood. Desde los días de **La dama de Shangai** (*The Lady from Shanghai*, 1948) no había desfilado por la pantalla una colección de bajorrelieves góticos tan tenebrosa y bien tallada. Porque **EL BESO MORTAL** es el triunfo de la dirección, todo en ella está controlado por la voluntad megalomaniaca de Aldrich: el guionista trasladó la acción de la victoriana Nueva York a la abigarrada Los Ángeles y Aldrich se dispuso a arropar a ésta con una túnica gótica, no recurriendo a parques de diversiones abandonados, a galerías de espejos o a mansiones monstruosas. No, por las calles empinadas y junto a las piscinas soleadas o en los parques con palmeras deambula *Mike Hammer* vengando el crimen o rapiñando dinero. Pero la cámara lo toma desde abajo, lo aplasta desde arriba, lo encuadra en las monumentales escalinatas callejeras, le atrapa en un ángulo de una escalera que



ya no es más una escalera sino un símbolo agorero, le recuesta contra la vidriera de una puerta común y la sombra es un vitral con un santo hereje en el medio, le enjaula en un apartamento moderno y el modernismo grato se convierte en un juego gótico de sombras amenazantes. Para tal hazaña ha contado Aldrich con la complicidad de Ernest Laszlo, uno de los muralistas en blanco y negro más capaces de Hollywood, y el cohecho de la ciudad de Los Ángeles, la ciudad maldita por el cine negro y las novelas de Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Por ella desfilan, y Laszlo los retrata de frente y de perfil, los criminales más natos del cine: Albert Dekker, Jack Elam, Jack Lambert, Percy Helton. Con sus fichas y una que otra redada por predios más exclusivos, Aldrich ha completado un caso para la defensa de Hollywood (...)

Texto (extractos):

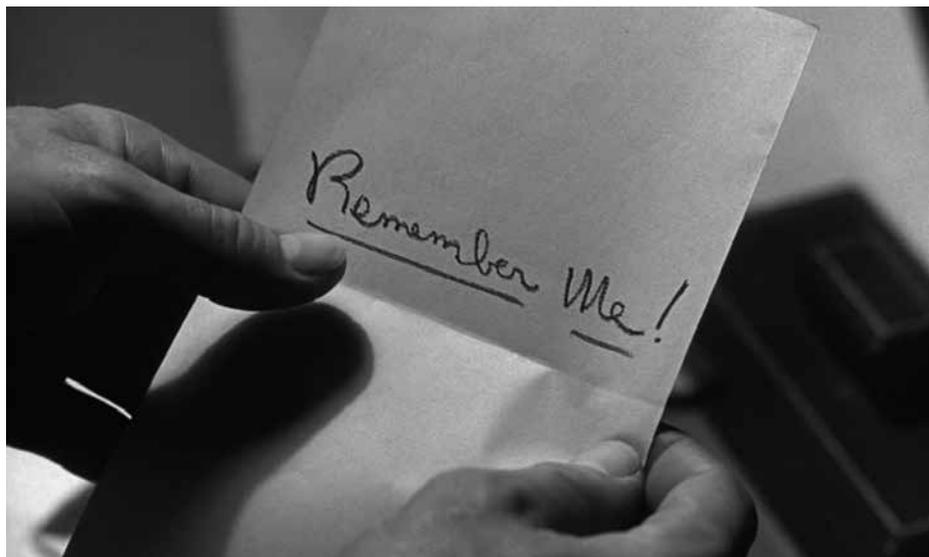
Guillermo Cabrera Infante, **Un oficio del siglo XX**, Seix Barral, 1982.

(...) En casi todas las películas de Robert Aldrich existe una especie de *doppelganger* del propio cineasta, cuya función narrativa suele ser compleja: a veces resalta su independencia en el mundo -y no del mundo-, pues la independencia existe solo en lo singular, subrayando el discurso del relato, sus vivificantes contradicciones, canalizando el único flujo de sensatez en un mundo enloquecido; otras, destaca su alejamiento de elementos convencionales, vulgares, respecto al cine y su función artística/social, transformándose en una especie de meteoro de tremenda fuerza primigenia... Recordemos a Sieber (John McIntire) en **Apache**, a McIntosh en **La venganza de Ulzana**, pero también a Tommy (Harrison Ford) en **El rabino**

y el pistolero y, a ratos, al satírico *Harvey Burden* (Víctor Buono) de **Cuatro tíos de Texas**. Y muy especialmente, fijémonos en el *Ben Trane* de **Veracruz**, personaje que ilustra la consternación, la abisal desazón de Aldrich ante un mundo en descomposición: Hollywood y la política de los Estados Unidos. Son los inicios de la carrera armamentística con la U.R.S.S., de la “Guerra Fría”, de la violenta purga ideológica que sacudió las entrañas de Hollywood y que pasaría a la historia bajo la denominación popular de “Caza de Brujas”, instigada por el senador Joseph R. McCarthy (1908-1957), el peor síntoma de la locura colectiva que se había apoderado del país... En consecuencia, tras **Veracruz** llega **EL BESO MORTAL**. Paul Schrader, brillante cineasta y no menos brillante ensayista, escribió a propósito de **EL BESO MORTAL**, obra tardía del cine negro pero, curiosamente, una de sus obras maestras: *“Su demora temporal le da una sensación de objetividad y concienzuda sordidez: está al final de una larga tradición de suciedad. El héroe, el detective privado Mike Hammer, pasa por las últimas etapas de su degradación. Es un “sabueso de dormitorio” de poca monta, y no tiene escrúpulos al respecto porque el mundo que le rodea no es mucho mejor. Ralph Meeker, en su mejor interpretación, encarna a Hammer, un tipo pequeño entre enanos. La burlona dirección de Robert Aldrich arrastra al “noir” hacia sus límites más sórdidos y perversamente eróticos. En su búsqueda de “no sé qué” (What-sit), Hammer pone del revés a los bajos fondos, causando la muerte de un amigo en el proceso, y cuando finalmente lo encuentra, resulta ser -broma entre las bromas- una bomba atómica que estalla. La crueldad de los personajes es un tema absolutamente menor en un mundo donde La Bomba tiene la última palabra. Puede verse a Mike Hammer luchando por salvarse cuando La Bomba explota, pero a todos los efectos la tradición de los detectives privados de los años cuarenta ha concluido, ha muerto (...)*”. Efectivamente, estamos muy lejos de los *Sam Spade* y *Philip Marlowe* de antaño. No obstante, la energía, el carisma de *Mike Hammer*, personaje brutal y despiadado creado por el escritor Mickey Spillane¹, proviene de otra fuente: del interior del propio Robert Aldrich, tan extraviado en su búsqueda de su peculiar “no sé qué”; es decir, de su lugar en el mundo, ya sea profesional o existencialmente, como de su orgullo herido al comprobar que ciertas empresas (¿su deseada independencia de Hollywood?) le superan, escapándose a su comprensión... Quizá por ello, *Mike Hammer* -el *doppelganger* de Aldrich- aparece en el film como un aerolito, veloz, peligroso, en medio de la noche al volante de su coche descapotable, ante los requerimientos de una mujer misteriosa, *Christina* (Cloris Leachman). El físico del personaje, según Aldrich, “recuerda mucho a un robot programado para matar. Su retrato tiene mucha fuerza: cabeza cuadrada, frente ancha, cigarrillo en la

1 Ideado por el novelista y guionista de cómics Frank Morrison “Mike” Spillane (1918-2006), *Mike Hammer* es la versión tenebrosa de los personajes ideados por Dashiell Hammett y Raymond Chandler: machista, misógino, hiperviolento, sádico, fascista, capaz de tomarse la justicia por su mano, de burlarse de la policía y los jueces, moderadamente corrupto y ferozmente anticomunista.

comisura de los labios, movimientos mecánicos, inhumanidad". Un héroe, irónicamente, carente de atributos heroicos, a la caza de un objeto mitológico, una "Caja de Pandora" que nada tiene que ver con las fruslerías materialistas del crimen común: La Bomba es la justificación metafísica de la presencia de fuerzas oscuras en el universo. *Mike Hammer*, al intentar por una vez cumplir con una misión que nada tiene que ver con el chantaje, el engaño o la explotación sexual -sus especialidades como *private eye*-, arrastra a la Humanidad a la desgracia: la energía atómica es un don ambiguo, mezcla de bien y mal. No en vano, algunos críticos estadounidenses han calificado a **EL BESO MORTAL** como el primer film de ciencia ficción *noir*. Está claro que, a Robert Aldrich, *Mike Hammer* no le gusta. Por medio de elaboradas composiciones geométricas del plano, de agresivos contrapicados, el rudo detective es visto a menudo como un tipo insignificante, en medio de un universo tenebroso y caótico, poblado de objetos "desubicados", como evocaciones de un trastornado estado mental: una jaula vacía, sin pájaro; un cantante de ópera que imita a Caruso, dentro de un apartamentucho lleno de ropa tendida... Por el contrario, *Mike Hammer* se mueve como pez en el agua en medio de los personajes corruptos, deformaciones morales de un "inmoralista" como él. Individuos necios, poseedores de una riqueza vulgar (piscinas y clubes de campo, coches de gran cilindrada y voluptuosas rubias), que Aldrich presenta como "ejemplos" del *American Dream*: la corrupción les ha permitido subir "a la cima". La invectiva contra políticos y plutócratas está clara. Los mafiosos se reúnen despreocupados alrededor de una piscina, el lugar de ocio de la clase alta. No son gánsters tradicionales, pues dirigen sus fechorías como si jugaran a la bolsa. A un nivel puramente estilístico, **EL BESO MORTAL** resulta fascinante. El trabajo fotográfico de Ernest Laszlo es menos "sesgado" que en otras muestras de cine negro. En las secuencias nocturnas, por ejemplo, la luz se concentra en un objeto como un todo, a fin de realzarlo en la oscuridad. Las escenas en que *Christine* y *Hammer* viajan en el descapotable, con sus rostros "flotando" en las tinieblas... La gasolinera, un laberinto de cubos brillantes y protuberancias, con toda la pared tapizada de elementos rectangulares completamente iluminados... La suave luz que ilumina la estancia en que se halla la caja con el "no sé que", y que, al ser abierta por *Gabrielle* (Gaby Rodgers), llena el encuadre de un brillo estremecedor... Igualmente, Aldrich tiende a estructurar visualmente los planos mediante líneas rectas. Suelen ser de idéntica "fuerza": cada una es tan corta como las otras, de igual grosor, e igualmente enfatizada por la composición. He aquí por qué las escaleras son una parte tan importante de la puesta en escena de **EL BESO MORTAL**. Una escalera dibuja múltiples líneas: una a cada lado de la barandilla, o en su misma base hasta el borde del primer escalón, líneas formadas por los pisos superiores e inferiores. Líneas recortadas por cualquier esquina de la escalera, y otras trazadas por las puertas. De este modo, refuerza su función simbólica: por un lado, es camino del conocimiento y la transfiguración; por otro, las escaleras de **EL BESO MORTAL** son, sus numerosas sombras así lo indican, la antesala de la muerte, del horror. Y lo luego está la violencia. En **EL BESO MORTAL** hay secuencias en las que *Mike Hammer* machaca, literalmente, la cabeza de un matón contra una pared, para lanzarlo luego desde



lo alto de una escalinata, tras jugar con él al gato y al ratón gracias a las múltiples posibilidades de un dislocado espacio urbano: *Hammer* se asegura de que lo siguen observando el reflejo de su acechador en el cristal de una máquina expendedora de cigarrillos. Su amigo *Nick* (Nick Dennis), el mecánico griego, es asesinado mientras se halla reparando los bajos de un coche: basta con un rápido travelling desde el plano medio a su rostro, gritando de miedo, y un inserto de la mano criminal que ha soltado el gato hidráulico. Aunque lo mejor son las luchas cuerpo a cuerpo o de tortura. No veremos, pues, cómo *Mike Hammer* descarga el salvaje golpe que noquea a *Sugar* (Jack Lambert) y que llena de pavor a su socio *Charlie* (Jack Elam). Tampoco veremos el rostro de los agresores de *Hammer* ni el de los verdugos de *Christina*, filmados en planos de detalle, divididos en trozos, como figurantes bressonianos que, dentro del discurso de la película, componen la mirada de otro. La fragmentación de su cuerpo por el encuadre connota así su posición ficticia para los otros, como objetos. Gracias a sus variaciones estilísticas, a sus audaces acrobacias lingüísticas, Robert Aldrich pasó a formar parte de la mítica del cine negro con una única obra espectacular, inquietante. **EL BESO MORTAL** desveló la identidad de un artista dotado de una personalidad volcánica que trabaja el concepto de variación musical, caracterizada por contener un tema musical que se imita en otros subtemas o variaciones, los cuales guardan el mismo patrón armónico del tema original, y cada parte se asocia con la otra. (...)

Texto (extractos):

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

“Es un asunto fascinante. Bezzerides (el guionista) y yo pensábamos que estábamos diciendo algo realmente importante. Teníamos muchos recelos, ya que vivíamos en una época muy incómoda y con lo que estábamos haciendo la policía podía echársenos encima (...) Mike Hammer es un tipo con un punto de vista cínico y fascista, tanto Hammer como Spillane son portadores de un espíritu claramente antidemocrático”.

Robert Aldrich

*“Para disfrutar de **EL BESO MORTAL**, es preciso que a uno le gusten aquellas películas que rezuman pasión. Ciertamente los films de Aldrich suelen caracterizarse por contener una idea nueva en cada plano. Pero en esta película su inventiva resulta tan fértil que uno ya no sabe dónde debe dirigir la mirada, todas sus imágenes resultan extremadamente ricas y plenas. Ver un largometraje como éste resulta una experiencia tan intensa que nos gustaría prolongarla durante horas. Resulta fácil imaginar a su autor como una persona desbordante de vitalidad, tan a sus anchas detrás de una cámara como podría estarlo Henry Miller frente a una página en blanco. Estamos ante la obra de un director joven que aún no se preocupa de refrenarse”.*

François Truffaut

“¿De qué trata realmente esta película? Desde luego es mucho más que una simple historia de detectives. En sus imágenes quedan reflejadas la muerte, el miedo, el amor y hasta el terror”

Claude Chabrol

De las treinta películas que integran la filmografía de Aldrich, *Kiss Me Deadly* o **EL BESO MORTAL**, que fue el título con el que la emitió Televisión Española a mediados de los setenta (constituyendo ésta su primera proyección en nuestro país, pues en cines su estreno se demoraría hasta agosto de 1986), es, acaso, el título que más controversias, análisis, críticas, estudios, reflexiones, citas y dossiers de todo tipo ha generado. (...) Ya en vida de Aldrich, el mensaje político de la cinta, pese a su carácter críptico (o precisamente por él) fue muy comentado. Desde el mismo momento de ser estrenada en Francia, los críticos de “Cahiers du Cinéma” hicieron de **EL BESO MORTAL** una de sus causas de militancia cinéfila. (...) Si consideramos la proliferación de títulos que, desde finales de los cincuenta e inicios de los sesenta, se rodaron con la amenaza nuclear como tema de fondo y que las consecuencias del mcarthysmo comenzaban a tener consideración de fenómeno histórico, se explica, en parte, la rehabilitación posterior de **EL BESO MORTAL** hasta alcanzar la condición de clásico de la que actualmente disfruta, estando considerada una de las obras cumbres del cine norteamericano de los años 50. Pero lo cierto es que en el momento de su estreno en Estados Unidos, **EL BESO MORTAL** fue un título sin repercusión alguna. Su distribuidora, United Artists, nunca creyó verdaderamente en él, al



punto de retirarlo de la circulación en algunas ciudades tras las presiones ejercidas desde determinadas asociaciones conservadoras y publicaciones que vieron en esta película contenidos obscenos, personajes depravados y una exaltación de la violencia intolerable. No obstante, la nula repercusión que tuvo el film en su país de origen en el momento de su estreno comercial mantuvo en salvaguarda a su director. Tras haber colaborado en su etapa como ayudante de realización con algunos de los más destacados *blacklisted*, el rodar una película como ésta donde subyace un mensaje claro sobre la amenaza atómica como forma de coerción política para mantener sojuzgada a la Humanidad, entrañaba un cierto riesgo para Robert Aldrich. Su nombre podía muy bien haber sido puesto bajo sospecha y, como tal, haberse visto forzado a emprender idéntico camino al que tomaron muchos de sus antiguos colegas, a los que sus simpatías izquierdistas les valieron el destierro del parnaso hollywoodiense. Pero la limitada difusión de la película jugó a su favor: “Nadie, absolutamente nadie se fijó en ello en los Estados Unidos. Cuando la película llegó a Europa, los franceses, en concreto, se fijaron enseguida”, confesaría el cineasta, años después, a propósito del mensaje político contenido en su película. (...) El propósito de Robert Aldrich al rodar este film fue, efectivamente, servirse de la retórica propia del cine negro para trascender su valor iconográfico y avanzar hacia un relato terriblemente complejo donde parece quedar cuestionada la propia esencia contradictoria del ser humano en su obsesiva búsqueda de una verdad cuyo conocimiento únicamente nos revela la fragilidad de nuestra especie, abocada, sin remedio, a su autodestrucción. Pero esa opción y ese discurso, fueron, como casi siempre en el caso de este peculiar cineasta, un poco motivados por el azar y la improvisación. Aldrich es uno de esos profesionales que basa sus pocas pero significativas certezas como cineasta *no en tener*

claro lo que quiere, sino en saber qué es lo que no quiere. De ahí que, con su socarronería habitual, ironizase a menudo sobre las implicaciones, de todo tipo, que muchos críticos quisieron ver en una película que, en el fondo, no dejaba de ser un relato policíaco al uso; eso sí, con un final sorpresivo e impactante que pareció confundir a muchos (...) (...) Parece claro, pues, que más allá de mensajes humanistas y pesimismo existencial, el único postulado que Robert Aldrich se cuidó de introducir en **EL BESO MORTAL** tiene que ver, una vez más, con su rechazo a las perversiones implícitas en el ejercicio del poder, sobre todo cuando éste se legitima en la conquista de una anhelada omnipotencia desde la que sojuzgar a nuestros semejantes, sin atender a más razones que el placer supremo que genera dicha autoridad. Se trataba, pues, de tomar el pulso a la herencia del mcarthysmo en unos años donde la paranoia se encontraba firmemente instalada sobre el grueso de la sociedad mundial (singularmente en Estados Unidos) y se utilizaba ese miedo colectivo para justificar cualquier exceso. (...) Porque lo cierto es que, en principio, no había nada que sedujera al cineasta en la obra de Mickey Spillane (creador de la saga de novelas protagonizadas por el detective privado *Mike Hammer* cuya escritura prolongó durante casi cincuenta años). (...) Con semejante actitud cuesta entender por qué Aldrich aceptó el encargo del productor Victor Saville, quien tenía comprados los derechos para el cine de todos los libros publicados por Mickey Spillane, para hacerse cargo de la adaptación de “Kiss Me Deadly”. A no ser que la arrogancia del personaje le inspirase como reflejo de un estado de espíritu que era el imperante en aquellos momentos en la sociedad norteamericana donde el concepto de autoridad parecía quedar desligado del de prestigio para quedar vinculado, sin más, al de poder, imponiéndose la voluntad del más fuerte sobre la del resto. Esta asociación de ideas le hizo a Aldrich dar un paso más a la hora de reconducir la intriga criminal narrada en la novela y servirse de ella para ilustrar un conflicto moral, de grandes dimensiones, que dejaba reducido a su mínima expresión el paupérrimo material literario de partida. En la novela de Spillane, toda la intriga se desarrolla a raíz de un robo de joyas cuya posesión se disputan varios hampones que no dudan en quitar de la circulación a todo aquel cómplice que pudiera comprometer el éxito de la operación incluida la chica que asalta a *Mike Hammer* en plena huida pidiéndole auxilio y que le proteja de sus perseguidores. Este es el modo en el que el detective se ve implicado, a su pesar, en un asunto que pasará a ser una cuestión personal desde el mismo momento en que los gánsters intentan asesinarle (...). Se refuerza así el carácter individualista, arrogante y pendenciero de este antecesor de los Bronson, Van Damme y Steven Seagal, para quienes “el que se la hace, la paga”. No obstante Robert Aldrich optó por invertir la retórica fascistoide que nutría el argumento original, cuando, junto con el guionista, Albert Isaac Bezzerides, se decidió a acometer una pequeña, pero muy significativa, variación sobre la historia narrada. Haciendo gala de ese amor por el riesgo y el exceso que siempre alentó el talento del cineasta, se acordó que el objeto de deseo de los hampones y, por extensión, del resto de personajes que se ven involucrados en la trama fuera algo cuya magnitud y alcance simbólico no dejase lugar a dudas acerca de las intenciones de su autor por apelar a la metáfora política como justificación última de sus



inquietudes. Las joyas que desencadenan el conflicto fueron sustituidas por un botín cuya dimensión acaba por condicionar el significado de la película: nada más y nada menos, que la bomba atómica. Una decisión audaz que para Aldrich siempre estuvo justificada: *“Bezzerides y yo dedicamos un gran esfuerzo a escribirlo. Corrimos un tremendo riesgo. En el libro de Spillane eran joyas lo que se robaba, pero ¿qué narices hacer con un robo de joyas? Nos pareció que la única manera de inyectarle un cierto significado político (aunque esta palabra resulta ya excesiva), de darle una cierta peculiaridad, era decir: ¿y si el secreto fuera la bomba atómica? En cuanto tomamos la decisión todo encajó en su sitio”*. Al fin y al cabo, en aquellos años donde la Guerra Fría hacía estragos y la teoría de la conspiración se alimentaba desde la administración política creando, entre la ciudadanía, una psicosis colectiva, había una única certeza: quien tenga la bomba tiene el poder y como tal la fuerza necesaria para dirigir el mundo a su antojo mediante la extorsión y la amenaza. De paso, esta elección le sirvió al director para construir un relato alegórico basado en el mito de la “Caja de Pandora”, la antigua leyenda griega que -con todos sus ecos de tragedia- fue inspiración del Apocalipsis en su versión cristiana. (...) Frente a lo expuesto en el Evangelio, donde el Juicio Final acontece como solemne colofón a la ira divina, volcada sobre los hombres tras comprobar como éstos habían hecho de la desobediencia al mandato de Dios moneda de cambio, el mito de *Pandora* resulta en su confección mucho más poético e intrigante al ser una mujer la que con su “natural” orgullo pone en jaque a la Humanidad al abrir la caja de los truenos, donde los Dioses habían depositado todos los males del mundo. Este enfoque claramente misógino, que también se encuentra en el cristianismo haciendo responsable a *Eva* de la expulsión de los seres humanos del Paraíso, inspiró a



Aldrich, no porque resultara próximo a su percepción sobre el género femenino (como a menudo se ha dicho de manera superficial e interesada), sino por hallarse en el origen de la trama desarrollada por Mickey Spillane en el libro que inspira la película. Como en tantas otras novelas negras, los personajes femeninos aparecen caracterizados con una carga de fatalidad tal que se encuentran en el inicio de todo conflicto. (...) En la película, no obstante, el personaje de *Christina*, cuya angustiosa y jadeante carrera, en los créditos que abren el film, consigue captar la atención del espectador, gracias a la hábil utilización que acomete el director de los recursos sonoros y los planos de detalle como elementos de tensión –una marca de estilo que se prolongará a lo largo de toda la narración y que le valió a Aldrich múltiples elogios–, se aleja bastante del estereotipo de *femme fatale* que nutría su caracterización en la novela de Spillane. Allí no pasaba de ser la chica del gángster que en su despecho se deja caer en brazos de *Hammer* y en su inconsciencia le revela las claves de una intriga. En la película *Christina* no sólo no se entrega a *Hammer*, sino que tras ser recogida por éste en su coche desmonta su fachada de macho dominante, arrogante y superficial con una serie de comentarios hirientes pero certeros que hacen aumentar el interés del detective por esa mujer, acaso la primera que cuestiona su calculado atractivo hasta el punto de ridiculizarlo. Tampoco le revela el motivo de su desesperación, pues no busca el amparo del detective ni su protección, lo único que demanda de él es su recuerdo: “*Remember me*”, le suplica a *Mike* antes de despedirse, evocando el título de un soneto de la poetisa británica Christina Rossetti, a quien debe su nombre, tal y como le ha comentado al detective minutos antes. Este carácter resuelto, enigmático, tortuoso y erudito cautiva sin remedio a *Mike* al punto de obsesionarse con *Christina* y, efectivamente, no ser capaz

de olvidarla, aun después de saberla muerta, pues su personalidad dista mucho de ajustarse al estereotipo de feminidad que complace al investigador. Una vez más nos encontramos ante un personaje femenino potente en la obra de Aldrich, tanto que es capaz de someter la voluntad de un machista irredento como *Mike Hammer*. La relación entre ambos es breve pero de una intensidad tan acentuada, que de ese encuentro resulta una mirada sobre el género femenino inusitadamente audaz para la época, pues, lejos de apelar al mito de la *femme fatale*, Aldrich deposita en *Christina* valores como la sensatez, la responsabilidad y la perseverancia, que confrontados con la chulería, la autosuficiencia y el carácter impulsivo del detective dejan a éste al borde del abismo, en un punto de no retorno. De hecho toda su investigación posterior está guiada por el empeño de mantenerse leal a los deseos de aquella que le pidió que la recordara y, como si de un reflejo invertido de su espíritu se tratase, aparece en escena el mito de *Pandora* cuya belleza es pareja a su irreflexión: su estúpida ambición y su incapacidad para asumir un papel secundario más allá del convenido, desencadenan la tragedia. Esta *Pandora*, portadora ella sí, de la singularidad fatalista que acompaña al arquetipo femenino en el *film noir*, está representada, por *Gabrielle*, la compañera de piso de *Christina* o, mejor dicho, por quien la suplanta con la intención de confundir al detective en sus pesquisas. Este personaje termina por rebelarse contra su esencia de “mujer objeto” de la peor manera, desafiando la autoridad de los mafiosos que la contrataron y queriendo constatar por sí misma el maravilloso contenido de la caja por la que todos pugnan, convencida de que en su interior encontrará un sinfín de bienes materiales y no la devastadora fuerza que sintetiza todas las desgracias de la humanidad en plena era atómica. Esa dualidad entre ambas mujeres, a las que se presupone un carácter alegórico acerca de las mejores virtudes y de los peores vicios del género femenino, circunscribe la trama de la película, poniendo de manifiesto esa visión que el director siempre manejó a la hora de abordar sus personajes femeninos y que se ejemplifica en esta película más que en ninguna otra, pues ambas mujeres simbolizan la sabiduría motriz y la ambición devastadora respectivamente: el inicio y el fin de todas las cosas, y en medio *Mike Hammer*, tan extraviado en su búsqueda de un secreto asolador, como en la defensa de su orgullo personal y profesional, herido al comprobar, que hay asuntos que escapan a su comprensión. En este sentido son significativas las secuencias en las que el detective interroga a aquellas personas que piensa pueden hacerle avanzar en su investigación, empleando, a falta de argumentos más convincentes cuya eficacia ignora, la violencia, bien abofeteando al viejo portero de un club atlético, bien rompiendo la colección de discos de un pobre melómano. Una violencia que quedará expresada, en términos más sofisticados cuando tiene que vérselas con rivales a su altura a los que no basta con un simple puñetazo para reducirlos o amedrentarlos. En el fondo todo el itinerario criminal no es sino el reflejo de un ser primario enredado en sus propias contradicciones desubicado en mitad de una realidad que le supera. Definitivamente los métodos de *Mike Hammer* para penetrar en el ámbito de lo ajeno, su código de valores, el modo en que acostumbra a marcar su territorio y sus dotes para obtener aquella información que le beneficia en sus investigaciones, son



los propios de otra época. Una época donde todo resultaba más sencillo, la ley era la ley y quienes la transgredían recibían su castigo, mientras que, en la realidad que muestra la película, todo aparece más confuso en tanto aquellos que están encargados de velar por la seguridad nacional se empeñan por poner ésta en riesgo mediante el diseño de complejos dispositivos que, dependiendo de en qué manos caigan, pueden desempeñar una función de coacción o de aniquilación, ¿Son más dignos los miembros del FBI que pretenden arrebatar la bomba atómica a los gánsters de lo que lo son éstos? ¿Qué legitimidad tiene el gobierno para reclamar el contenido de esa caja? Porque en su ánimo no está el erradicar los efectos de la amenaza contenida en ella, sino servirse de la misma para afianzar su posición dominante, exactamente lo mismo que pretenden los hampones que la robaron. ¿Por qué confiar, entonces, más en la benevolencia de unos que en la aparente depravación de los otros? ¿No anhelan ambos el mismo fin? y para lograrlo, ¿no se sirven acaso de los mismos medios?

Cuando a menudo se comenta que **EL BESO MORTAL** es el gran *film noir* del mccarthysmo, no es porque la película no contenga ninguna condena expresa de las maquinaciones de quien fuera precursor de la tristemente célebre “Caza de Brujas”, sino que se trata de una cuestión mucho más sutil, tal y como explicaría el propio Robert Aldrich: “*La gente siempre ha dicho eso porque EL BESO MORTAL, en el fondo, tiene que ver con la época de McCarthy, con la idea de que el fin justifica los medios y con la clase de sociedad materialista que recompensaba ciertos actos con gratificaciones especiales*”. En este sentido bien puede considerarse **EL BESO MORTAL** como una suerte de fábula moral en lo que supone de reto para el personaje protagonista tener que enfrentarse a enemigos que, como



él, están acostumbrados a servirse de los medios más mezquinos para obtener sus fines, pero donde, sin embargo, termina por verse superado por la magnitud de éstos. Él, tan acostumbrado a lidiar con asuntos infinitamente más mundanos, los propios de un “huelebraguetas” por otra parte, se da de bruces con un caso que le confronta de lleno con la depravación en su estado más puro. Despojándole de su dignidad, sumiéndole en la derrota y en el desasosiego, el cineasta consigue humanizar a alguien que, en esencia, comparte los mismos valores que aquellos contra quienes se enfrenta, pero que acaba por asumir su propio fracaso a la hora de querer mostrar una autoridad de la que carece más allá de su ámbito de influencia natural: los bares que frecuenta, las mujeres a las que seduce, los bajos fondos en general y las cuatro paredes de su despacho. De esta manera, finalmente, la investigación servirá a *Mike Hammer* para constatar su vulnerabilidad y la de quienes le rodean frente a la maquinaria del poder. A pesar de no tener ningún apego, inicialmente, por su protagonista, resulta hasta cierto punto lógico que Aldrich terminara por empatizar con él en la medida en que el desarrollo de la trama le iba sumiendo en una indefensión cada vez más pronunciada, de ahí que apiadándose de él y de su eficaz secretaria y amante *Velda*, concibiera un final esperanzador para ambos. Un final bastante ambiguo, eso sí, y no necesariamente feliz, que únicamente vio la luz cuatro décadas después de la realización del film, siendo objeto de todo tipo de controversias.

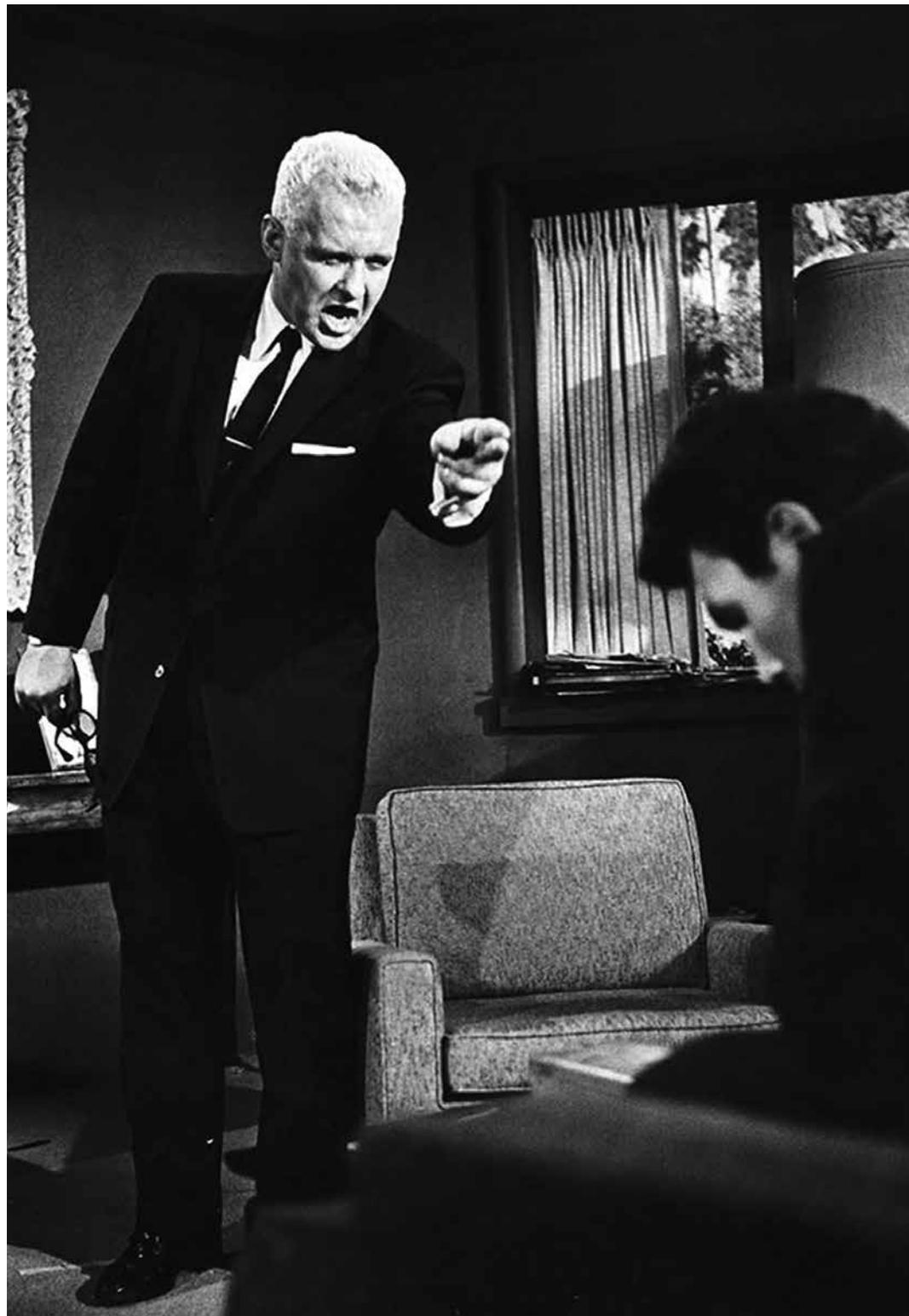
Cuando *Pandora* abrió la caja de los truenos, a pesar de cerrarla oportunamente para no dejar escapar la esperanza, tan sólo consiguió que sobrevivieran a la furia de los dioses dos personas: *Pirra* y *Deucalón*, quienes construyeron un arca y se salvaron así del gran diluvio provocado por *Zeus*. Del mismo modo, *Mike* y *Velda* se sumergen en el oleaje de

la costa y dentro del agua, fundidos en un abrazo, asisten a la extinción de todo aquello que permanece en tierra firme. Ese plano final que, al parecer, no estaba en la versión estrenada, ha sido motivo de discordia en tanto el propio Robert Aldrich, siempre que le preguntaron a este respecto, aseguró que en el montaje original ya se incluía esa imagen, lo que ha llevado a muchos analistas a pensar que su supresión fue una decisión posterior adoptada por la United Artists. A propósito de la ambigüedad contenida en ese plano y de sus implicaciones respecto a la supervivencia de los dos protagonistas, Aldrich siempre evitó esclarecer su significado, seguramente para cubrirse las espaldas de cara a futuras e inciertas interpretaciones sobre el carácter revelador del mismo: *“Nunca he visto una copia de la película sin ese plano de Hammer y Velda inmersos en el oleaje. Ese fue el modo en que concluimos el film en la sala de montaje y lo sacamos de allí: la idea que pretendimos trasladar es que Mike sobrevive, al menos el tiempo necesario para comprobar los estragos de lo que había causado. Aunque es bastante probable que tanto él como Velda resultaran también contaminados”*. Por tanto, aunque comprensivo hacia su antihéroe, Robert Aldrich le otorga su justa responsabilidad en el apocalíptico final que se cierne sobre la especie humana, en la medida en que, aun a un nivel inferior, las motivaciones que parecen justificar el comportamiento del detective son semejantes a las de aquellos que desde las altas esferas encendieron la mecha que termina por deparar un castigo irreversible. Tanto *Mike Hammer* como sus adversarios únicamente buscan hacerse fuertes mediante el miedo. Así pues, él también resulta, en cierta medida, corresponsable de lo que está aconteciendo ante su atónita y devastada mirada. De este modo, resulta absolutamente justificable el grado de fascinación que **EL BESO MORTAL** ejerció sobre buena parte de la crítica de la época, así como el hecho de que su reputación permanezca hoy intacta; si acaso, se ha visto acrecentada. El empeño de su director por servirse de los rudimentos del *film noir* para fabricar una fábula política de altura donde, más allá de la denuncia explícita sobre ciertos personajes, se cuestiona la degradación moral de una sociedad que demanda seguridad aun a costa de poner en riesgo su propia libertad e incluso su propia supervivencia, resulta digno de elogio. A este respecto y refiriéndose a **EL BESO MORTAL**, el director, quien siempre consideró este largometraje como uno de sus grandes logros, manifestó: *“Aunque no se tratase de una película tan profunda como pensaron muchos franceses, me gustó hacerla. Conseguí con ella todo lo que esperaba y más”*. Entre ese “más” que enfatiza Aldrich, probablemente esté la posibilidad que le brindó la película de comenzar a ejercer un control pleno sobre su propia carrera. El tener a la audiencia europea a sus pies y el haber conseguido un moderado éxito de taquilla con sus dos anteriores largometrajes en Estados Unidos, animó al realizador a materializar un viejo sueño cuyo germen debe situarse en Allied Artists, la empresa que, inspirándose en la experiencia de los Enterprise Studios, había creado él mismo para levantar el proyecto de **World for Ransom**. El objetivo último perseguido por nuestro hombre no sólo consistía en salvaguardar su independencia creativa, sino en ser beneficiario directo de los ingresos generados por la explotación comercial de sus películas, unos beneficios que pensaba reinvertir en

sucesivos largometrajes. Nace así Associates and Aldrich, cuya puesta de largo se produce con la siguiente película del cineasta, **El Gran Cuchillo**, donde se predispuso a superar los logros alcanzados con **EL BESO MORTAL**, trasladando el epicentro de su diatriba política a un ámbito que conocía de sobra tras casi tres lustros metido de lleno en el negocio del cine: el mundo de los grandes estudios y la megalomanía de quienes los dirigen. (...).

Texto (extractos):

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



Viernes 13 **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

EL GRAN CUCHILLO
(1955) EE.UU. 111 min.

Título Original.- 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 arquitectal. 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 dictatorzuelos 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 incriminatorio 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 encrucijada 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 ma-

niqueísmo 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 desgarró 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 du-

rante 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 meditadas 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 autorita-

rios 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.



Martes 17

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 (1.85:1 - 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 Ingersol), 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*”¹. 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 substraído 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 imaginario bélico

1 **Perspectivas de guerra civil**, Anagrama, 1994.

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 Aldrich², 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”.³ (...) 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 la guerra y sus espantosos

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.

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 incompetencia⁴. 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 para encubrir el asesinato de Cooney no tiene nada de espontáneo, pues los soldados bajo el mando de Costa, además

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.



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 perniciosa 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, conocedor 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 contemporizar 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 irremediabilmente 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 implicarles 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.



Viernes 20

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. **Director.-** 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 reacto 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 realzando 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 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 celos 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 incomunicados, 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^a 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 **HO-JAS 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.

...“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



Martes 24

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

BESTIAS DE LA CIUDAD

(1957) EE.UU. 107 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. **Interpretes.-** 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 “protegia” 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 distingan 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^a Latorre, "Bestias de la ciudad: gánsters contra sindicalistas", en dossier "Cine negro desconocido" (y 2^a 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 hacia 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 forzosa 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.



Viernes 27

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



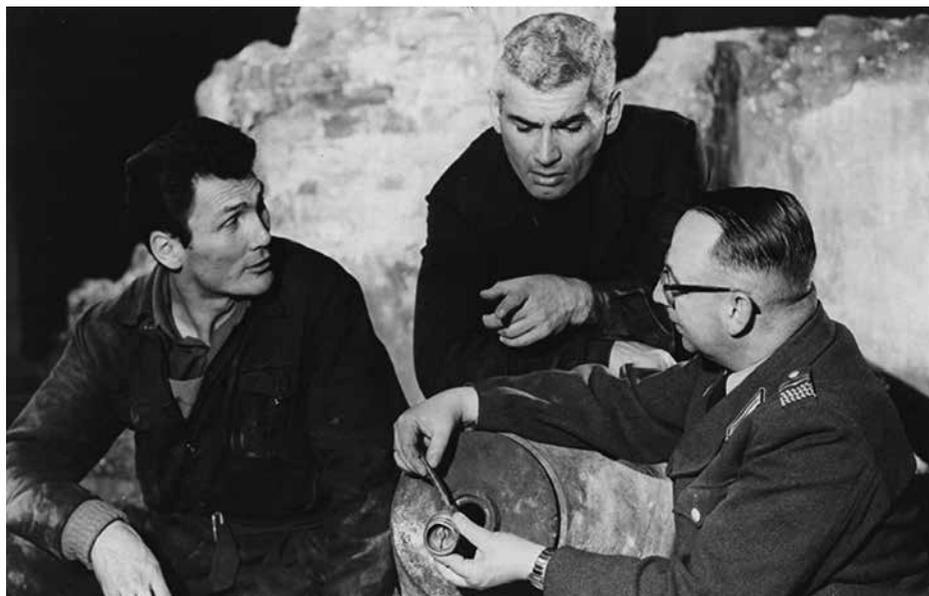
(...) **A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO** es una película “de guerra” sin batallas ni despliegues estratégicos, basada en una particular interpretación de la realidad (su mimesis) de posguerra. La entraña mitológica del cine bélico es sustituida por una estética racionalista que enaltece la utilidad y verdad 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, propo-

niéndole 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 obligado 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 famoso 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 encareci-

miento 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.



Martes 31

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

TRACIÓN 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 Bezzerides. **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 **TRACIÓN 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



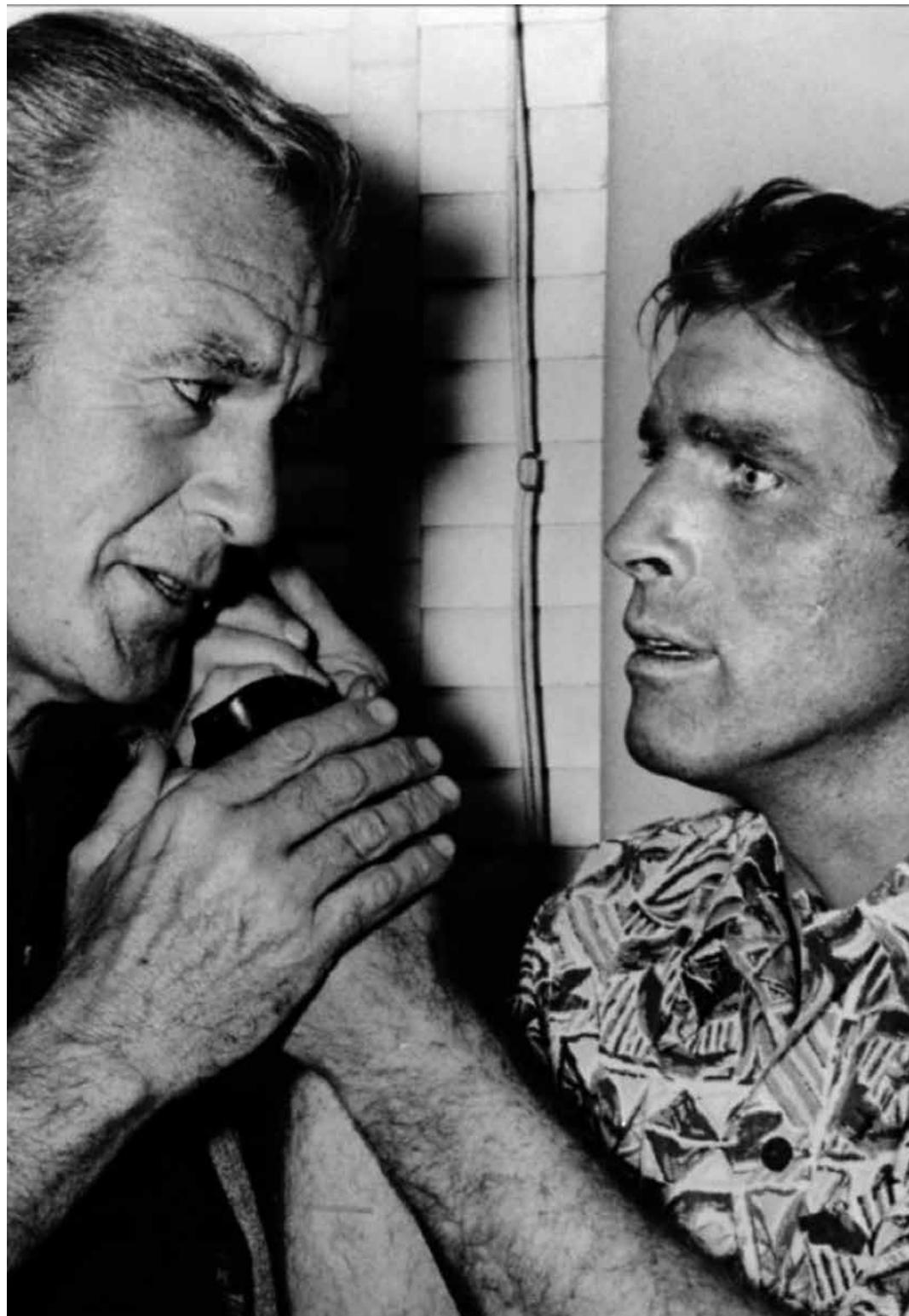
para nada al cineasta pero que, finalmente, había conseguido llevar a su terreno gracias a una hábil y sutil variación sobre el contenido del relato. Ahora se hallaba en una situación similar; nada había que le atrajera de la novela de Leon Uris salvo el conflicto interior del personaje protagonista, 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 Bezzetides 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, **TRACIÓN 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 Bezzetides 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.



SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2020

AGRADECIMIENTOS:

RAMÓN REINA/MANDERLEY
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (MARTA SÁNCHEZ
RUBATO)
IMPRESA DEL ARCO
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ
VALVERDE Y CELIA CALERO)
ADRIÁN DE LA FUENTE
M^a 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

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)¹

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

¹ imdb.com/name/nm0000736/?ref_=fn_al_nm_1

televisión **Hotel de Pared**] ; “**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*).
- 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*).



En anteriores ediciones de
MAESTROS DEL CINE MODERNO
han sido proyectadas

(I) JOHN FRANKENHEIMER (febrero 2011)

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

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

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

El tren (*The train*, 1964)

Plan diabólico (*Seconds*, 1966)

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

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

Orgullo de estirpe (*The horsemen*, 1971)

(II) FRANÇOIS TRUFFAUT (noviembre & diciembre 2011)

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

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

Fahrenheit 451 (1966)



La novia vestía de negro (*La mariée était en noir*, 1967)
El pequeño salvaje (*L'enfant sauvage*, 1970)
La noche americana (*La nuit américaine*, 1973)
El último metro (*Le dernier métro*, 1980)
Vivamente el domingo (*Vivement dimanche!*, 1983)
François Truffaut, una autobiografía (*François Truffaut, une autobiographie*, 2004) Anne Andreu

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

Al final de la escapada (*À bout de souffle*, 1959/1960)
El soldadito (*Le petit soldat*, 1960/1963)
El desprecio (*Le mépris*, 1963)
Lemmy contra Alphaville (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965)
Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, 1965)
Made in U.S.A. (1966)
Pasión (*Passion*, 1982)



(IV) ARTHUR PENN (septiembre & octubre 2017)

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

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

Acosado (*Mickey One*, 1965)

La jauría humana (*The chase*, 1966)

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

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

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

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

V) JERRY LEWIS (enero 2018)

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

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

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



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

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

El padre volador (*Flying padre*, 1951)

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

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

Atraco perfecto (*The killing*, 1956)

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

Espartaco (*Spartacus*, 1960)

Lolita (1962)

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

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

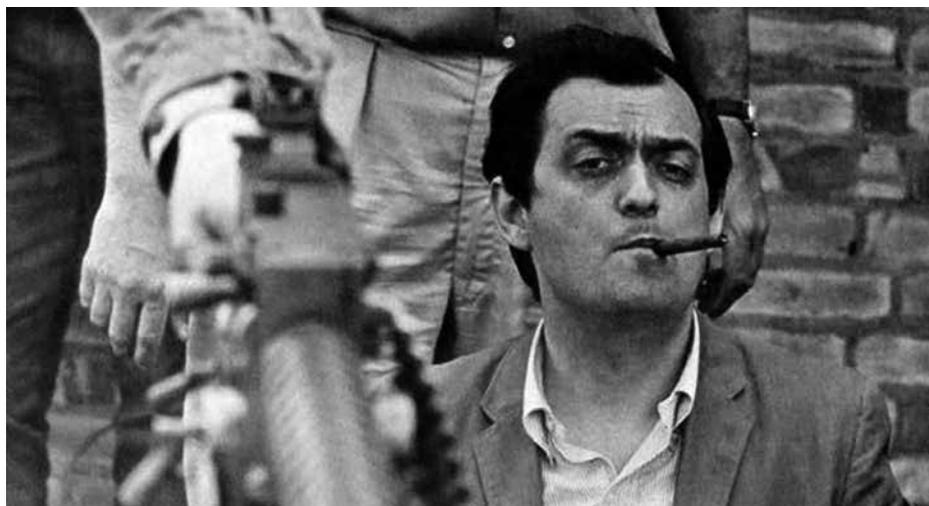
La naranja mecánica (*A clockwork orange*, 1971)

Barry Lyndon (1975)

El resplandor (*The shining*, 1980)

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

Eyes wide shut (1999)



(VII) ROBERT ALDRICH (marzo 2020)

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 en 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)



ABRIL 2020

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (VIII):
FEDERICO FELLINI (1ª parte)
(en el centenario de su nacimiento)**

Martes 14 / Tuesday 14th 21 h.

LUCES DE VARIEDADES

(1950) [97 min.]

(LUCI DEL VARIETÀ)

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

Viernes 17 / Friday 17th 21 h.

EL JEQUE BLANCO

(1951) [86 min.]

(LO SCEICCO BIANCO)

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

Martes 21 / Tuesday 21st 21 h.

LOS INÚTILES

(1953) [107 min.]

(I VITELLONI)

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

Viernes 24 / Friday 24th 21 h.

LA STRADA

(1954) [108 min.]

(LA STRADA)

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

Martes 28 / Tuesday 28th 21 h.

ALMAS SIN CONCIENCIA

(1955) [95 min.]

(IL BIDONE)

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

APRIL 2020

MASTERS OF MODERN FILMMAKING (VIII):
FEDERICO FELLINI (part 1)
(100 years since his birth)

ABRIL 2020

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (VIII):
FEDERICO FELLINI (1ª parte)
(en el centenario de su nacimiento)**

APRIL 2020

*MASTERS OF MODERN FILMMAKING (VIII):
FEDERICO FELLINI (part 1)
(100 years since his birth)*

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 37

Miércoles 15 / *Wednesday 15th 17 h.*

EL CINE DE FEDERICO FELLINI (I)

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 Former
Medical College (Av. de Madrid)*

Free admission up to full room

Organiza:

Cineclub Universitario / Aula de Cine





UNIVERSIDAD
DE GRANADA

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

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

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