



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

ABRIL 2025

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (VII):
ROBERT ALDRICH (4a parte: los años 60/y II)**



Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

CineClub Universitario UGR /Aula de Cine “Eugenio Martín”



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

El **CINECLUB UNIVERSITARIO UGR**
se crea el **martes 1 de febrero de 1949**
con el nombre de "Cineclub de Granada".

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

ABRIL 2025

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (VII):
ROBERT ALDRICH (4a parte: los años 60/y II)**

APRIL 2025

*MASTERS OF MODERN FILMMAKING (VII):
ROBERT ALDRICH (part 4: the 60's / and II)*

Martes 22 / Tuesday 22th

DOCE DEL PATÍBULO (Gran Bretaña - EE.UU., 1967) [150 min.]
(*THE DIRTY DOZEN*)

Viernes 25 / Friday 25th

LA LEYENDA DE LYLAH CLARE (EE.UU., 1968) [130 min.]
(*THE LEGEND OF LYLAH CLARE*)

Martes 29 / Tuesday 29th

EL ASESINATO DE LA HERMANA GEORGE (EE.UU., 1968)
(*THE KILLING OF SISTER GEORGE*) [138 min.]

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

All screenings in original version with Spanish subtitles

**Todas las proyecciones a las 21 h.
en Sala Máxima del Espacio V Centenario (Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo**

All screenings at 9 p.m.

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

Free admission up to full room.

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” no 77

Miércoles 23 / *Wednesday 23th* 17 h.

EL CINE DE ROBERT ALDRICH (III)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

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

Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Cine Club Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín)

**EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,
NO ESTÁ PERMITIDO EL CONSUMO DE COMIDA
NI DE BEBIDAS ALCOHÓLICAS O GASEOSAS.**

**DE IGUAL MODO,
NO ESTÁ PERMITIDO EL USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
SE RUEGA LOS DESCONECTEN HASTA EL FINAL DE LA PELÍCULA.**

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

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

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







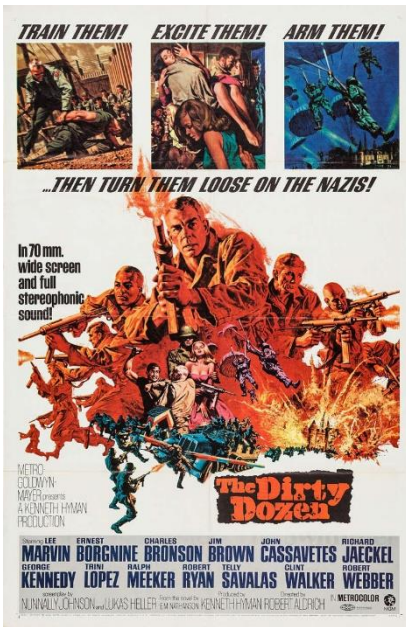
Martes 22

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

DOCE DEL PATÍBULO • 1967 • Gran Bretaña - EE.UU. • 150'



Título Orig.- The Dirty dozen. **Director.-** Robert Aldrich. **Argumento.-** La novela homónima (1965) de E.(rwin) M. Nathanson. **Guion.-** Nunnally Johnson y Lukas Heller. **Fotografía.-** Edward Scaife (1.85:1 - Metrocolor). **Montaje.-** Michael Luciano. **Música.-** Frank De Vol. **Canciones.-** “The bramble bush” de Frank De Vol (m) y Mack David (l) y “Einsam” de Frank De Vol (m) y Sibylle Siegfried (l). **Productor.-** Kenneth Hyman & Raymond Anzarut. **Producción.-** Metro-Goldwyn-Mayer / MKH / Seven Arts Productions. **Intérpretes.-** Lee Marvin (*mayor John Reisman*), Ernest Borgnine (*general Worden*), Charles Bronson (*Joseph T. Wladislaw*), Jim Brown (*Robert Jefferson*), John Cassavetes (*Victor Franko*), Richard Jaeckel (*sargento Bowren*), George Kennedy (*mayor Max Armbruster*), Trini López (*Pedro Jiménez*), Ralph Meeker (*capitán Stuart Kinder*), Robert Ryan (*coronel Everett Dasher Breed*), Telly Savalas (*Archer J. Maggott*), Donald Sutherland (*Vernon Pinkley*), Clint

Walker (*Samson Posey*), Robert Webber (*general Denton*), Tom Busby (*Milo Vladek*), Ben Carruthers (*Glenn Gilpin*), Al Mancini (*Tassos R. Bravos*), Stuart Cooper (*Roscoe Lever*). **Estreno.-** (EE.UU.) junio 1967 / (Gran Bretaña) octubre 1967 / (Francia) septiembre 1967 / (España) octubre 1967.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 18 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 largometrajes como director)

1 Óscar: Efectos de sonido (John Poyner)

3 candidaturas: Actor de reparto (John Cassavetes), Sonido (equipo de la MGM) y Montaje.

Música de sala:

Centenario del nacimiento de **JIMMY SMITH**

Organista de jazz (1925-2005)

“The Dynamic Duo” (1966)

Jimmy Smith, Wes Montgomery & Oliver Nelson



(...) ¿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”*. Aldrich evita adiestrar la paz de manera muy poco crítica, esgrimiendo raquíuticos idealismos o interpretando el papel del intelectual *engagé*, como el Stanley Kubrick de **Senderos de gloria** (1957). Del mismo modo, el autor de **¡Ataque!**, **DOCE DEL PATÍBULO** y **Comando en el mar de China** 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 cónicas, estremecedoras, historias / reflexiones sobre la guerra se sitúen en la Segunda Guerra Mundial, ejemplo paradigmático, al menos en el imaginario bélico estadounidense (y hollywoodiense), de “causa justa”. El hombre moderno, según Aldrich, ha heredado toda la agresividad innata de sus antepasados, incluida su pasión por la gloria marcial. Mostrarle la irracionalidad y el horror de la guerra no tiene efecto en él. Los horrores producen fascinación. La guerra es la vida fuerte; es la vida *in extremis*. En los *combat film* de Robert Aldrich, 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 qué 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”*. (...)

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, estudio “Robert Aldrich”,
rev. Dirigido, mayo 2011.



(...) Aunque ya han pasado más de tres décadas desde el estreno de **DOCE DEL PATÍBULO**, su gran popularidad entre los aficionados al cine permanece intacta a despecho de mediocres secuelas televisivas realizadas durante los años ochenta. Por encima del moderado prestigio crítico de su realizador, el norteamericano Robert Aldrich, persiste la fama de **DOCE DEL PATÍBULO** como quintaesencia de lo que los americanos denominan *macho movie*; es decir, un film interpretado por un elenco exclusivamente masculino, construido alrededor de una historia lineal sustentada sobre un conflicto dramático extremadamente sencillo, sazonado con vibrantes secuencias de acción y violencia rebosantes de testosterona.

Dicho así de esta manera, quien no haya visto aún la película puede pensar que estamos ante un esbozo *avant la lettre* de los subproductos bélicos protagonizados por Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger o Chuck Norris años más tarde. Nada más lejos de la verdad. Afortunadamente, la ascética dirección de Robert Aldrich evita de manera clara y elegante cualquier veleidad fascistoide, a favor de un cínico relato de aventuras bélicas. Es evidente que Aldrich siente una cierta simpatía por el pelotón de *outsiders* y *outlaws* que forman el comando suicida liderado por el antipático *mayor Reisman* (Lee Marvin), principalmente por su agresiva actitud hacia el poder

(militar) establecido. No obstante, el cineasta es consciente de que tan dudosos héroes moran en el lado oscuro de un conflicto, la Segunda Guerra Mundial, manipulado hasta lo irreconocible por el cine hollywoodiense. En **DOCE DEL PATÍBULO** los mejores soldados, paradójicamente, son sociópatas, misántropos y paranoicos capaces de matar y violar sin remordimientos. La guerra, nos dice Robert Aldrich, no es romántica ni noble y mucho menos civilizada. Consecuentemente, es el marco idóneo para que dichos individuos puedan canalizar sus instintos más crueles en “beneficio” de la sociedad. La pulla política y filosófica implícita en la película no va dirigida, en modo alguno, contra los soldados convictos obligados a obtener su libertad -con independencia de la gravedad de sus cargos- a cambio de sacrificar sus vidas por unos ideales de los cuales reniegan explícitamente. Son los altos estamentos militares y políticos quienes reciben sus andanadas intelectuales, al instrumentalizar y justificar la crueldad como forma de alcanzar un propósito supuestamente positivo. La siniestra mentalidad maquiavélica del Alto Mando estadounidense es golpeada a cada plano, a cada secuencia. Las líneas de separación entre los personajes “buenos” y “malos” se diluyen; los villanos son humanizados a pesar de su rebeldía, de sus carencias, de sus miedos, mientras que los gerifaltes se revelan fríos, mecánicos e incluso ineptos, a causa de su particular aplicación de la disciplina militar. De manera sutil pero diáfana, Robert Aldrich demuestra que la brutalidad en tiempos de guerra no era, desgraciadamente, exclusividad del ejército nazi. En esencia, la misión que el *mayor Reisman* y sus hombres llevan a cabo -romper la cadena de mando de las tropas alemanas acuarteladas en la costa atlántica para facilitar el desembarco aliado el día D... - es una matanza a sangre fría donde, junto a oficiales de alta graduación, mueren civiles inocentes sin vínculos militares. La larga secuencia del asalto al castillo donde los alemanes son masacrados, es una mortífera y calculada operación donde cualquier reflexión ética al respecto ha sido extirpada por el ciego cumplimiento de las órdenes. El autor de **¿Qué fue de Baby Jane?** planifica los coreográficos movimientos de los comandos, su meticulosa preparación táctica, con absoluta frialdad, contrastándola



con la frenética e infructuosa huida de sus víctimas bajo los altisonantes y bárbaros acordes de la marcial banda sonora. No deja de ser sintomático que tan dramática y climática secuencia muestre el lado menos noble del ejército estadounidense en un momento, 1967, en que la guerra del Vietnam estaba alcanzando su punto álgido¹.

¹ El 2 de agosto de 1964, la Casa Blanca, denunció públicamente una agresión contra el “Maddox”, un barco de vigilancia electrónica, sin que mediara provocación, por parte de las fuerzas de Vietnam del Norte, y dos días después difundieron la noticia de un ataque al amparo de la profunda oscuridad de una borrasca, en el que se lanzaron 43 torpedos enemigos contra el “Maddox” y el “Joy Turner”... En 1965 comienza el desembarco masivo de soldados estadounidenses y se intensifican los ataques navales y aéreos contra la República Democrática de Vietnam del Norte. A fines de 1964, las Fuerzas Americanas de Liberación ya habían librado grandes batallas en campo abierto, con grandes concentraciones de tropas. La guerra se desencadenó con carácter permanente entre 1965 y 1973, sin que las treguas que

Indudablemente, las imágenes de **DOCE DEL PATÍBULO** evidencian que Robert Aldrich no deseaba realizar un film “con” mensaje. Pero la plástica realista de dichas imágenes, alejada de clichés y estereotipos propios del género bélico, refrendan una decidida voluntad de minar la habitual mentalidad reaccionaria del género. La beligerancia política de la película pasa, con acertado criterio, por la subversión de los estilemas cinematográficos que vertebran títulos como **Arenas sangrientas** (1957) de Allan Dwan, o **La colina de la hamburguesa** (1987) de John Irvin. Tal vez por ello, **DOCE DEL PATÍBULO** ostenta una pasmosa frialdad en relación con la historia narrada que recuerda a la funcional redacción de un despacho de guerra. El subrayado visual de los supuestos momentos cumbre del relato no existe; la pomposa y barroca caligrafía fílmica de Robert Aldrich queda reducida prácticamente a la nada. Consciente quizá de que los dramas del hombre se vuelven cada vez más ajenos al hombre mismo, el director de **DOCE DEL PATÍBULO** elude los encantos narcisistas de anteriores películas para contemplar más al mundo que a su obra. En la operación, la cámara de Aldrich se recrea en los rostros de los personajes, en la fuerza, emoción y espanto que cada uno de ellos emana como un vaho nauseabundo. No hay ese desfase entre la puesta en escena y lo puesto en escena existente en **Canción de cuna para un cadáver** (1965) o **La leyenda de Lylah Clare** (1968), cayendo en lo artificioso, en lo gratuito. **DOCE DEL PATÍBULO** es simple, concreta y áspera, carente de pasiones y escuetamente cínica (...).

Texto (extractos):

*Antonio José Navarro, “Doce del patíbulo”,
en dossier “El cine bélico”,
rev. Dirigido, junio 2001.*

solían acordarse para Navidad o el Año Nuevo vietnamita sirvieran más que para intentar sondeos diplomáticos entre las partes.



(...) **DOCE DEL PATÍBULO**, primero una novela de E. M. Nathanson, después una película realizada por Robert Aldrich sobre un guion de Lukas Heller y Nunnally Johnson, narra quién es el *mayor Reisman*, quiénes son los doce reclusos seleccionados, su entrenamiento, su incursión en territorio enemigo y, por fin, su asalto al susodicho castillo, en el transcurso del cual la docena queda reducida a un solo hombre. Sin embargo, los comandos no son doce sino catorce: a la *dirty dozen* a la que hace referencia el título hay que añadir al propio *Reisman* y al *sargento Bowren* (Richard Jaeckel), lo que supone una docena de comandos formada por catorce tipos. Si se tiene en cuenta el sentido del discurso, la inclusión del *sargento Bowren* resulta significativa: por un lado, **DOCE DEL PATÍBULO** propone, con diáfana claridad, la idea de que la guerra es tan sucia, tan brutal, como los combatientes, y que cuanto más sucios y brutales sean éstos tanto más brutal y sucia será aquélla (de ahí el carácter simbólico del *plot*); por otra parte, la película (e, imagino, la novela) contiene

una mirada sobre la violencia que resulta típica en el cine de Aldrich: la yuxtaposición de violencia institucional (el ejército, en abstracto) y violencia individual (representada por los integrantes del comando). Enfrentado a la misión de matar, el legal *Bowren* es tan violento y despiadado como los doce ilegales que le acompañan; y no solo eso: cuando, antes de la incursión en territorio alemán, los doce futuros comandos son sometidos a un curso intensivo de entrenamiento duro, *Bowren* y otros soldados exhiben a menudo una conducta cruel (miradas, actitud, sonrisas) que no desentona en absoluto al lado de la conducta de los *dirty*. Aldrich, viejo aficionado a mirar críticamente a las instituciones, y de manera especial al ejército (el título más emblemático de su filmografía es **iAtaque!**, pero no el único), mantiene esa mirada desde el principio, cuando expone que toda la jerarquía militar se apoya sobre la cuestión de que grita más quien tiene más galones o estrellas, no quien tiene la razón (quizá sea difícil detectar un asomo de razón en algo tan jerarquizado e irracional). Los *dirty* son, pues, los doce soldados más sucios y brutales, “*un montón de deformados psicópatas*”, como dice *Kinders/Ralph Meeker*, pero no cabe duda de que suciedad y brutalidad son compañeros de viaje de los oficiales que los mandan.

De acuerdo con la anécdota bélica que narra, **DOCE DEL PATÍBULO** se halla estructurada en dos partes, al modo clásico. La primera se encarga de describir a los personajes y contar su entrenamiento para la misión (recurriendo a ese antiguo esquema narrativo del cine de los EE.UU., dictado por el culto a la estrella, consistente en destacar aspectos individuales dentro de un relato de carácter colectivo); la segunda consiste en el minucioso desarrollo de aquélla. Ambas se hallan unidas con habilidad: en el campamento, el *mayor Reisman* hace repetir una y otra vez los detalles del plan, y una de las repeticiones ya tiene lugar sobre la imagen del grupo a bordo del avión que los lleva a tierra alemana (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “Doce del patíbulo”, en sección “Films TV”,
rev. Dirigido, enero 1997.



(...) **DOCE DEL PATÍBULO** pasa por ser la obra más conocida de Robert Aldrich, hasta tal punto que su popularidad, aún hoy, cuatro décadas después de ser estrenada, sobrepasa, con mucho, la alcanzada por su realizador. Estamos ante un título de culto, ante uno de esos largometrajes que han soportado el paso del tiempo sin salir damnificados por el transcurrir de los años. De ahí que se antoje bastante exacta la frase que, a modo de reclamo, escogieron para promocionar su edición en DVD en el mercado español: “Muchas veces imitada, nunca superada”.

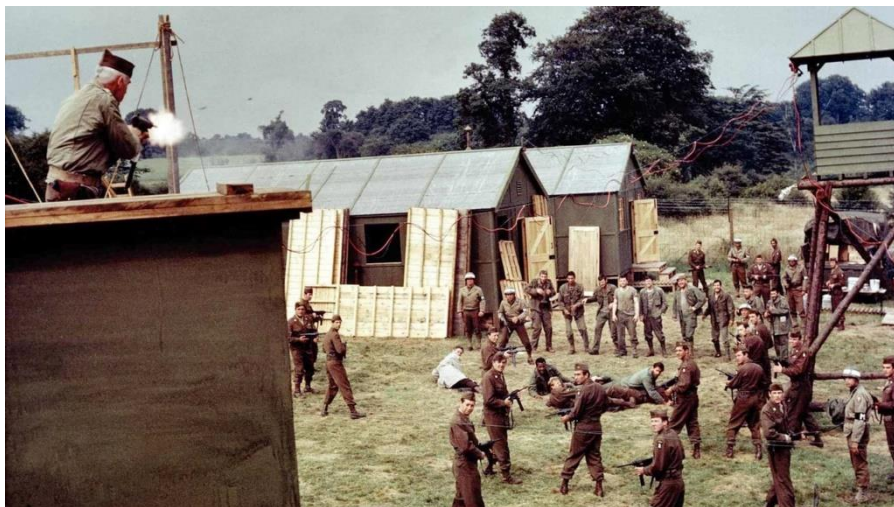
Puede que su reputación crítica nunca haya estado a la altura de su gran impacto comercial, pero según ha transcurrido el tiempo se ha ido enriqueciendo en la medida en que su aceptación entre los espectadores ha perdurado. Porque a pesar de tratarse de una película que participa de los postulados narrativos del “cine de misiones”, un subgénero dentro del género bélico que vivió su momento de mayor auge en la década de los 60, está rodada de una manera tan concienzuda y exhaustiva que deja sin capacidad de respuesta al espectador, convencido de haber asistido al alumbramiento de una experiencia cinematográfica única, carente de antecedentes.

Esta percepción, aunque pueda sonarnos exagerada, estaría justificada habida cuenta del aluvión de películas que se rodaron

sucesivamente siguiendo el modelo propuesto por Aldrich, quien con **DOCE DEL PATÍBULO** adquirió una condición de “pionero” similar a la que experimentó cinco años atrás cuando el multitudinario éxito de **¿Qué fue de Baby Jane?** trajo consigo el colapso del mercado con todo tipo de propuestas inspiradas en ese mismo patrón. Este hecho, lejos de reportarle el reconocimiento debido a quienes ejercen de precursores de una determinada corriente, le valió a Robert Aldrich una rotunda condena, ejemplificada en el siguiente comentario de introducción a la película, publicado en el diario “El Mundo”: *“Superproducción bélica que consiguió gran éxito de taquilla a escala internacional y ejerció una influencia considerable en el género, aunque más negativa que positiva”*.

Esta nota crítica resulta del todo superficial, pues no pasa de apelar a un lugar común sin que quepa encontrar en ella justificación alguna respecto a lo que enuncia: ¿por qué su influencia fue más negativa que positiva? Rastreando en las fuentes, encontramos que los principales reproches que han prevalecido sobre la valoración crítica de esta película, en lo que posee de obra pionera, tienen que ver con la representación de la violencia acometida por Robert Aldrich, sin que su carácter explícito denote, aparentemente, una actitud condenatoria. Atendiendo a esto, **DOCE DEL PATÍBULO** fue considerada durante mucho tiempo como una apología de los valores fascistas, sobre todo entre cierta crítica europea (francesa por más señas) que pareció sucumbir ante el grado de espectacularidad y efectismo manejado por el cineasta para ilustrarnos sobre los pormenores de la acción en sí, sin atender a otras aportaciones novedosas asumidas por Robert Aldrich, en la realización de esta película, respecto a la retórica tradicional del cine bélico. Tal y como afirma Jean-Pierre Piton: *“Más que dirigir una obra suplementaria en la tradición de películas de guerra, Aldrich aporta al género una nota humorística inhabitual (...). Sin embargo este aspecto principal no fue casi destacado. Solo la violencia pareció retener la atención de algunos”*.

Efectivamente, el sarcasmo, la ironía y la distensión resultan valores fundamentales en la concepción de este proyecto hasta el punto de ser los que confirieron al mismo un carácter innovador, más allá de



la acritud exhibida por el cineasta a la hora de reflejar, sin ahorrar detalles, la ejecución de la misión bélica. De la conjunción de todos estos elementos resulta un largometraje donde la épica que suele acompañar a este tipo de narraciones aparece aniquilada por los afanes transgresores de Robert Aldrich, a quien, además de reconocerle el mérito de haber articulado una propuesta pionera que renovó a fondo los cánones del género, hay que aplaudirle el hecho de haberlo logrado con una producción que, aparentemente, escapaba a su control creativo. Frente a sus largometrajes precedentes, **DOCE EL PATÍBULO** fue un encargo que le llegó desde la Metro-Goldwyn-Mayer y no un proyecto desarrollado por Associates and Aldrich. Este hecho no es, para nada, insignificante, pues viene a demostrarnos la posición de referencia que ocupaba el cineasta dentro del espectro hollywoodiense, al punto de haber logrado una de sus obras más personales a partir de una propuesta que, si bien no partió de él, pudo modificar a su antojo hasta ajustarla a sus propias ambiciones.

Escarmentado por el tenue recibimiento dispensado por el público a su anterior largometraje, **EL VUELO DEL FÉNIX**, a pesar de haber desarrollado en el mismo un discurso constructivo que resultaba altamente ejemplarizante, Robert Aldrich pareció convencerse de que los espectadores respondían más animosamente

ante contextos de crispación que frente a una situación de tensión resuelta en términos positivos, signo de que los tiempos estaban cambiando. Este diagnóstico hizo que cuando le propusieron asumir la dirección de **DOCE DEL PATÍBULO** -inspirada en una novela de E. M. Nathason por cuyos derechos de adaptación el propio cineasta había pujado tiempo atrás, Aldrich convenciera a los ejecutivos de la Metro de que el proyecto tal y como le había llegado precisaba de algunos cambios de cara a conferirle mayor vigor y dinamismo.

El guion había conocido muchas versiones desde que la productora adquirió los derechos del libro, pero ninguna de ellas satisfacía al cineasta, ni siquiera la más reciente que es la que le hicieron llegar y que venía avalada por la firma de Nunnally Johnson, reputado escritor y realizador ocasional -fue el director de títulos como **Las tres caras de Eva** o **El hombre del traje gris**- entre cuyos créditos figuraban algunas de las mejores películas dirigidas por John Ford en la década de los 30, así como otros largometrajes de éxito como **Las llaves del reino** o **Cómo casarse con un millonario**. Sin embargo, pese a todo este bagaje, su trabajo de adaptación de la obra de E. M. Nathason no pareció convencer demasiado a Robert Aldrich, dado que, según Jean-Pierre Piton, *“lo consideraba inadecuado para una película de aquella época”*. De hecho, cuando desde la Metro intentaron hacerle ver que si bien el guion de Nunnally Johnson podía parecer un tanto rígido y anticuado, se debía, sin duda, a que en él el autor había querido captar la esencia de la época en la que se desarrollaba la acción, la respuesta de Aldrich fue categórica: *“Yo no creo que un film bélico escrito a la manera de 1945 tenga que ser, necesariamente, una buena película de guerra para 1967”*.

De esta manera, el director se dirigió a Kenneth Hyman, su productor, para requerirle la contratación de su fiel Lukas Heller - guionista de sus tres últimas realizaciones- a fin de darle un giro sustancial a la labor de escritura desarrollada por Nunnally Johnson. Las diferencias entre lo escrito por uno y otro responden fielmente a la brecha generacional que se abría entre ambos. Johnson, a sus sesenta y nueve años, era un exponente de la vieja guardia hollywoodiense,

aquella que en los años más duros de la Segunda Guerra Mundial se había volcado en movilizar el ánimo de la sociedad civil estadounidense hasta situarlo en un espectro favorable respecto de la intervención del país en la contienda. Así se entiende que su guion para **DOCE DEL PATÍBULO** estuviera imbuido de un cierto espíritu hagiográfico, subrayando el sacrificio llevado a cabo por sus protagonistas en la derrota del nazismo y, como tal, en la preservación de la paz mundial y de las libertades. También había espacio para la intriga sentimental con una historia de amor traída por los pelos entre el *mayor Reisman* - protagonista de la película en su calidad de líder y mentor de la “docena sucia” a la que se refiere el título original del film- y una aristócrata inglesa. Este elemento fue, de inmediato, desechado por Lukas Heller, consciente de que nada aportaba al desarrollo de la trama. Por el contrario, su labor se centró en rebajar el aliento épico insuflado por Johnson a la misma. Todas las situaciones de comedia propiamente dichas que en ésta acontecen son obra suya, también la socarronería que acompaña al relato, sobre todo en su primera mitad, así como ese tono manifiestamente antiautoritario y vagamente anarquista que acaba por impregnar la totalidad del film, dotándolo de coherencia y poniéndolo en consonancia con toda la obra anterior y posterior de Robert Aldrich. En una palabra, lo que hizo Lukas Heller fue reescribir el guion de Nunnally Johnson de arriba abajo, dotándolo de un grado de cinismo tal que desactiva por completo cualquier tentativa de exaltación heroica.

La compenetración que existía entre Lukas Heller y Robert Aldrich queda, pues, fuera de toda duda en este guion, donde el primero ajustó de un modo exacto las posibilidades de la historia al temperamento y al ideario del cineasta, quien, de este modo, pudo hacer suyo un proyecto que, según le llegó desde el departamento de producción de la Metro-Goldwyn-Mayer, parecía diseñado antes para John Ford que para él. Ya no se trataba únicamente de haber recurrido al veterano Nunnally Johnson, antiguo colaborador de Ford, para que escribiera el guion, sino que en el estudio estaban empeñados en que el personaje del *mayor Reisman* fuera interpretado por John Wayne, a quien, incluso, ya tenían contratado.



Robert Aldrich, por el contrario, quería, a toda costa, recuperar a Lee Marvin, con quien ya había trabajado en **iAtaque!**, eso sí, dirigiéndole en un papel secundario. De ahí había quedado una deuda pendiente, pues Aldrich siempre se mostró generoso hacia aquellos actores que mejor le habían funcionado aun en cometidos por debajo de su talento, reservándose la posibilidad de volver a llamarlos para personajes de mayor relevancia. Pero su deseo de contar con Lee Marvin no se debía únicamente a una cuestión de gratitud con el intérprete, sino que el propio director era consciente de que el actor se encontraba, en lo profesional, en el mejor momento de su carrera. Apenas un par de años atrás se había hecho con el Oscar al Mejor Protagonista por su doble papel en **La ingenua explosiva**, tras lo cual su cotización subió como la espuma. En el *star system* hollywoodiense de la segunda mitad de los sesenta, Lee Marvin ocupaba una posición privilegiada, semejante a la que tenía John Wayne en los cuarenta. Por eso, dado que Robert Aldrich deseaba hacer un film bélico ajustado a los gustos del público de 1967 y no a los de la audiencia de 1945, la elección de Wayne para el personaje del *mayor Reisman* le parecía un error equiparable al de rodar la película siguiendo un guion, como el de Nunnally Johnson, cuya visión y valores resultaban, a aquellas alturas, decididamente arcaicos. En este sentido el cineasta tuvo suerte, ya que “el Duque” renunció a hacer valer sus derechos y se retiró del proyecto para no interferir en

la labor de Aldrich, lo cual dejó vía libre para la contratación de Lee Marvin.

Más allá de la elección de Lee Marvin para el personaje protagonista, lo acertado que resulta el resto del reparto constituye uno de los grandes méritos de **DOCE DEL PATÍBULO**. El director, imbuido de esa necesidad por ajustarse a la sensibilidad de la época en la que fue producida la película, supo seleccionar a los actores adecuados: gente con la suficiente presencia como para conferir vigor y testosterona a este largometraje germinal de lo que, años después, vendrían a denominarse *macho movies*. Robert Aldrich siempre gustó de rodearse de lo que, en lenguaje coloquial, llamaríamos “tíos de una pieza”, dado que los personajes de sus películas, más que como héroes al uso, estaban concebidos como auténticos antihéroes en lo que tienen de individuos moralmente derrotados a los que el destino coloca ante una última oportunidad para dignificar sus arrastradas existencias.

Ese trasunto argumental que está presente, en mayor o menor medida, en casi todas las películas del realizador, cobra en ésta una nueva dimensión, pues como tantos otros antihéroes típicamente aldrichianos, los integrantes de esta “docena sucia” son individuos apremiados por el deseo de conquistar su propia autodeterminación, pero en este caso no se puede decir que exista nobleza alguna en sus motivaciones. Desde este punto de vista, era importante rodearse de actores antes que de estrellas: actores curtidos en la composición de personajes de carácter y, como tal, capaces de transmitir la reciedumbre que precisaban los protagonistas del film trabajando en un doble frente: el de la canallesca, en aras de imprimir a éstos ese sesgo de amoralidad que demandaban y el de la simpatía, puesto que pese a la infame condición de estos sujetos, se buscaba la complicidad del espectador, no su rechazo, algo que temían los productores y que, efectivamente, hubiera acontecido de estrenar un largometraje como **DOCE DEL PATÍBULO** veinte años antes.

Robert Aldrich confeccionó así un reparto donde se dieron cita desde presencias habituales en su cine, hasta nuevos valores reclutados de la televisión, el teatro o incluso de la música, con la intención de abarcar todos los perfiles posibles en aras de convertir al improvisado



comando en una suerte de microcosmos social donde la naturaleza dispar de sus integrantes propiciara las consabidas situaciones de tensión dentro del grupo. Claro que, como pasa en cualquier camarilla, dentro de este pelotón de desechos humanos habrá quienes asuman un cierto liderazgo y quienes no pasen de ser meros comparsas; tampoco era cuestión de otorgar un protagonismo parejo a los doce integrantes de tan singular escuadrón. (...) (...) Dejando al margen a Lee Marvin, llama la atención la elección de Charles Bronson, otra estrella en ciernes que ya había hecho para Robert Aldrich pequeños papeles en **Apache** o **4 tíos de Texas** y que, tras el triunfo personal que le supuso su participación en **Los siete magníficos** y **La gran evasión**, ambas de John Sturges, fue recuperado por el cineasta en esta película, donde da vida a *Joseph T. Wladislaw*, quizá el personaje menos desequilibrado de entre quienes integran el comando. (...).

(...) El rechazo a la autoridad de los oficiales, tan propensos a dar órdenes desde la ignorancia acerca de lo que verdaderamente acontece en el campo de batalla, conducirá, irremediamente, a un acercamiento entre *Reisman* y *Wladislaw*, que pasará a ser la mano derecha del líder de la misión, pues, además, sus conocimientos del idioma alemán -es hijo de emigrantes oriundos de Silesia-, resultan ventajosos de cara a organizar la penetración en las líneas enemigas.

El claro rechazo de ambos a la jerarquía militar les conecta con la visión y los valores del propio cineasta, hasta el punto de que ambos personajes han de ser, forzosamente, contemplados como portavoces del discurso crítico de Robert Aldrich, quien no en balde les regala la supervivencia una vez concluida la misión (son los dos únicos componentes del comando que no perecen en el asalto al castillo alemán). Ya de retirada y habiendo perdido a la totalidad de sus compañeros en la operación, *Wladislaw* obsequia a *Reisman* con una de las réplicas más punzantes de toda la película, que en su contundencia ejemplifica buena parte del alegato incriminatorio presente en **DOCE DEL PATÍBULO**: “*Matar generales podría haberse convertido en un hábito para mí*”.

Frente al compromiso de *Wladislaw*, bien es cierto que atemperado por un manifiesto escepticismo, pero comprometido al fin y al cabo, emerge el egoísmo arrogante de *Victor Franko*/John Cassavetes (su apellido fue traducido como *Franklin* en la versión doblada al español por razones obvias en aquella época). (...) Este personaje será el elemento díscolo dentro del pelotón y sus continuos enfrentamientos con *Reisman* obligarán a éste a apelar a su vertiente más pedagógica para canalizar toda la furia de su subordinado hacia su plena implicación en el éxito final de la misión, pues, en el fondo, la personalidad de *Victor Franko* es producto de una adolescencia conflictiva vivida a pie de calle (...). El personaje de *Jefferson*, aunque carezca de un desarrollo que nos haga empatizar con él, es sumamente interesante desde el punto de vista sociológico. En unos años donde el debate en torno al reconocimiento de ciertos derechos civiles para la población negra se encontraba en su máximo apogeo, Robert Aldrich aprovecha la singularidad racial del personaje de *Jefferson* (a quien da vida la ex estrella del fútbol americano Jim Brown) para poner el dedo en la llaga de este asunto. No parece casualidad que cuando le hablan de los nazis y sus ideas racistas para que se una a la operación, él responda: “*yo elegiré a mis enemigos*”. Esta línea de diálogo nos hace terminar de convencernos de que, efectivamente, en el ánimo de Robert Aldrich estaba el hacer una película claramente contemporánea que conectara con el público de 1967.



De hecho, la dialéctica de la lucha de clases que tan presente está en la obra del cineasta a la hora de justificar el enfrentamiento entre sus personajes, adquiere una dimensión definitiva en esta película en el conflicto que viven los integrantes de esta patrulla de indeseables con los mandos militares, lo que viene a poner el acento en que, más allá de la maldad que se les presupone a los nazis, muchas veces el enemigo está en casa, dando así por buenas las palabras de *Jefferson* o las de *Victor Franko* cuando recibe de *Reisman* la orden “*Maten a cualquier oficial que vean*”, a lo que aquél responde: “*¿Suyos o nuestros?*”. Ciertamente es que no todos los oficiales del Ejército norteamericano son caracterizados como individuos déspotas, crueles y miserables, estos atributos parecen, de hecho, reservados al *coronel Breed*, interpretado con su habitual maestría por Robert Ryan. No obstante, dado que su rango le sitúa como máxima autoridad entre los oficiales que dirigen el regimiento al que pertenecen los doce miembros del comando de *Reisman*, el desprecio que éste y sus hombres sienten hacia sus aptitudes para el mando resulta bastante revelador de la animadversión que Aldrich siempre padeció hacia aquellos que, en terminología empresarial, reciben el calificativo de “*cuellos blancos*” y que vienen a ser mandos intermedios (...).

Adelantándose a aquellos que, aprovechando la mala imagen proyectada por los Estados Unidos a cuenta de Vietnam, se lanzaron a



rodar películas incriminatorias sobre la mala gestión del conflicto por parte del poder político y el poder militar norteamericano, Robert Aldrich apela a la frágil memoria de sus compatriotas para cuestionar la repugnante naturaleza de la guerra sean cuales sean los resultados de la misma y con independencia de los ideales que la motivan, confiriendo un sesgo tremendamente contemporáneo a su invectiva *anti-establishment*. La propuesta del cineasta en lo que se refiere a la articulación de un discurso ideológico fuertemente transgresor respecto a los estándares tradicionales del film bélico resulta tan rebosante de insolencia e inteligencia, que cuesta asumir el desdén que generó entre un sector importante de la crítica, que aun reconociendo sus méritos, no dudó en condenarla, anteponiendo la aparente frivolidad desde la que el cineasta aborda la orgía de violencia que tiene lugar en el último segmento del largometraje, sobre la elaborada tensión que rige las relaciones de esta pandilla de mugrientos persona-



-jes, entre sí y con quienes pretenden formarles para convertirlos en auténticos *kamikazes*. Porque más allá del descarnado tratamiento de la acción bélica en sí, es el despiadado juego de intereses que acontece en la primera mitad de la película, donde se da cuenta del proceso de entrenamiento de esta patrulla de despojos sociales, el que sostiene la carga crítica que nutre esta obra claramente subversiva. (...)

(...) Lo que ocurre en **DOCE DEL PATÍBULO** es que su desenlace es tan apabullante y desenfrenado que, lejos de servir para recapitular y poner en orden los postulados discursivos del cineasta, parece ir contra los mismos hasta proceder a su liquidación. Toda la escena del asalto al castillo ocupado por los nazis es un auténtico alarde de planificación y montaje: posee una intensidad tan acusada y es tan explícita en su agresividad, en el detallismo con el que muestra lo irracional de la guerra y sus desmanes, que más de un espectador, aturcido, pudiera considerar estar asistiendo al alumbramiento de un espectáculo de pirotecnia: atronador y resplandeciente en su fulgor, pero volátil y evanescente, al fin y al cabo. “*El asalto al castillo de DOCE DEL PATÍBULO tampoco es algo que se pueda rodar deprisa*”,



llegaría a decir Aldrich, apelando a la concienzuda elaboración de esta secuencia, lo que justificaría su virtuosismo y la necesidad de profundizar en cada gesto, en cada mirada, en cada acción, no con el propósito de regodearse en el salvajismo de lo que allí acontece, sino, al contrario, con afanes incriminatorios y de denuncia. Puede que el estilo visual de esa secuencia llegue a producir fatiga al punto de no asimilar plenamente su contenido, pero éste no queda desactivado en ningún momento y si llega a resultarnos explosivo es precisamente por la magnitud de su carga. Por lo tanto, al margen de que haya o no desmesura en la forma y una cierta tendencia al artificio, lo que nadie puede negar a Robert Aldrich es ser portador de un discurso bastante incómodo.

¿Que ese discurso resulta mucho mejor articulado en la primera parte de la película, aquella donde se recoge el proceso de reclutamiento y formación de los doce desgraciados elegidos para esta misión suicida? Decir eso resulta tan obvio como afirmar que es en este capítulo donde está concentrado el humor. Lo que ocurre es que el tono de esas secuencias es mucho más reposado, hay violencia, sí, pero dialéctica, sarcasmo, ironía, apenas presenciamos escaramuza alguna que distraiga a la audiencia del alcance ideológico del film, que resulta meridiano para cualquier espectador mínimamente atento.



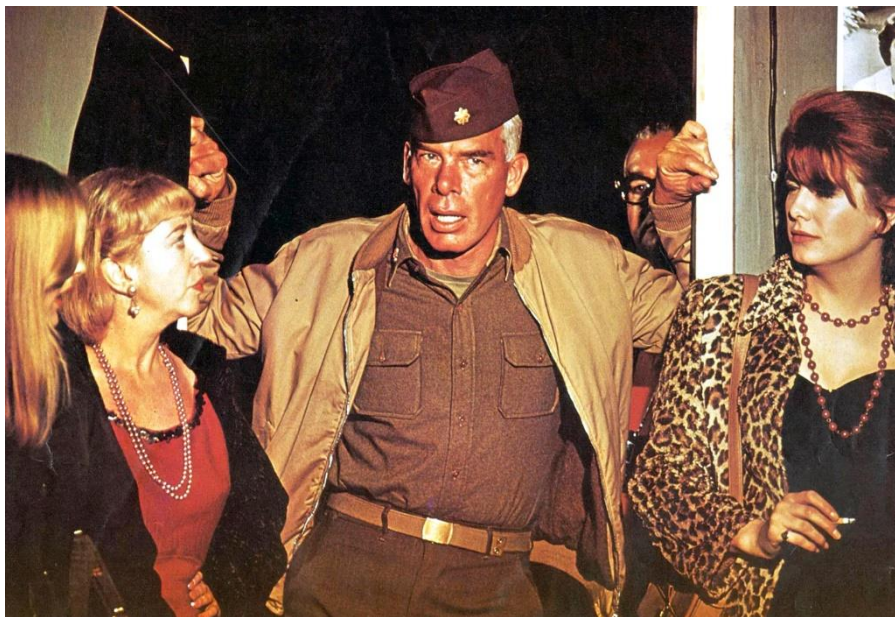
Porque toda la obra de Robert Aldrich y singularmente la encuadrada en la década de los 60, carece de afanes demostrativos y a lo mejor es por ahí por donde no convence a muchos críticos. Reprochándole la gratuidad de su propuesta, lo que le demandan estos analistas al realizador, son elementos esclarecedores que demuestren las características positivas de unos personajes frente a otros o más bien la condena unánime de todos ellos. En ningún momento el cineasta busca despertar la compasión hacia sus personajes; en el caso concreto de este pelotón al que el *capitán Kinder* define como “*el más heterogéneo montón de deformidades psicopáticas con que he tropezado en mi vida*”, queda clara desde el primer momento la naturaleza de sus integrantes. No hay reivindicación alguna de sus figuras, pero tampoco condena explícita sobre sus acciones y esa ambigüedad es la que confunde y parece molestar a más de uno.

De lo que nunca fue amigo Aldrich no es de las disquisiciones sino de reiterar lo que, a todas luces, resulta obvio: ¿a cuento de qué insistir en lo execrable que resultan estos personajes? Por el contrario, el director se mostraba necesitado de afianzar aquellas verdades que presumía no estaban lo suficientemente asumidas por la audiencia, como el hecho de que la clase dirigente -en el ámbito castrense, los oficiales resulta, la mayor parte de las veces, mucho más ruin que sus



subordinados. ¿Demagogia? Más bien deseo de lograr la complicidad del público hacia sus antihéroes, lo cual no deja de constituir una tremenda osadía, habida cuenta de que el discurso imperante en Hollywood era que el espectador precisaba de héroes puros en tanto estaba necesitado de referentes positivos. Esta ecuación es probable que funcionara en la sociedad norteamericana de los años 40, resacosa de la Gran Depresión y esperanzada ante la victoria en la Segunda Guerra Mundial, pero no en la de 1967, mucho más escéptica y descreída que la de sus progenitores. Y ese temperamento rebelde y claramente anti-sistema que nutrió la mayor parte de la obra del realizador como consumado *outsider* que era, conectó mejor con las inquietudes de esa nueva generación de espectadores -como lo demuestra el descomunal éxito de público del que se benefició **DOCE DEL PATÍBULO**- que con aquella otra a la que, por edad, pertenecía el propio cineasta.

De ahí que resulte justificado decir que Robert Aldrich fue un cineasta que se adelantó a su tiempo. Incluso que su equidistancia a la hora de abordar ciertas realidades sin tomarse la molestia de ofrecer una reflexión profunda sobre las mismas, más allá de poner al alcance del espectador los elementos que las conforman, unida al hecho de potenciar, cada vez de un modo más acusado, la forma sobre el conte-



-nido hasta anular el nivel de elocuencia de éste, le convierten en el primer cineasta hollywoodiense que flirteó con el discurso de la postmodernidad. **DOCE DEL PATÍBULO** es, además, una película que, si bien en el momento de ser estrenada causó estupor entre las huestes de la intelectualidad, resulta increíble que hoy en día siga siendo blanco de los mismos reproches que le hicieron entonces; si Aldrich se mostró un adelantado a su tiempo, hay ciertos sectores de la crítica que continúan aferrándose a la doctrina impuesta en su día por los “Cahiers du Cinéma” como dogma desde el que preservar su reputación.

A estas alturas no cabe seguir incidiendo en que **DOCE DEL PATÍBULO** supone una ocasión desperdiciada para confrontar el crimen legitimado que es la guerra con el crimen socialmente reprobado que es el que lleva a sus protagonistas a “galeras”. Esta paradoja está en la esencia misma de la historia y a Robert Aldrich no le interesa perder ni un minuto de película en volver sobre ella porque, él sí, confía en la inteligencia del espectador. Aldrich no era de esos creadores necesitados de armar sermones para adoctrinar a la

audiencia congregada en torno a su obra, por eso más allá de la evidencia que supone reincidir en el tópico pacifista acerca de lo cruel que resulta la guerra y lo injustificado de la misma mediante tediosas líneas de diálogo, el cineasta va un paso más allá, primero apostando por el incuestionable impacto de sus imágenes, y segundo contraviniendo la simplicidad del mensaje referido al admitir que la guerra pese a lo que tiene de espectáculo despiadado es un hecho consumado y como tal necesario en lo que tiene de selección natural en el devenir de la especie: los mejores sobreviven, los más desafortunados perecen víctimas de sus propios errores. La guerra es el cruel reflejo de la condición humana, ni más ni menos, y esa visión en bruto del asunto es la que nutre este film, apasionante en su grado de incorrección política y en su demoledora simpleza discursiva.

Pero esa simpleza es absolutamente premeditada, fruto de una disquisición previa acerca de cuál habría de ser el modo más acertado de hacer llegar al espectador la contundencia contenida en semejante reflexión. No se trata, por tanto, de una ocurrencia gratuita de Aldrich, surgida de su incapacidad para armar un discurso más elaborado. Cuando rueda **DOCE DEL PATÍBULO**, su visión del mundo está presidida por una lucidez extrema e inapelable, una lucidez que llega a resultar hiriente cuando da lugar a ideas que se manifiestan libres de eufemismos, como ocurre en este largometraje.

Lejos de alimentar un debate sobre la idoneidad de servirse del cine para difundir un mensaje con una carga de transgresión tan acentuada, los dueños del negocio hollywoodiense se frotaron las manos ante lo bien que había funcionado una producción que les abría nuevas vías de negocio descubriéndoles las inquietudes propias de toda una nueva generación de espectadores a la que ya no podían tener por más tiempo entretenida con los épicos espectáculos de antaño. De ahí que, efectivamente, **DOCE DEL PATÍBULO** fuera una película recurrentemente imitada en los años que siguieron a su estreno (...).

Texto (extractos):

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







C185



Viernes 25

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA LEYENDA DE LYLAH CLARE • 1968 • EE.UU. • 130'



Título Orig.- The legend of Lylah Clare.

Director.- Robert Aldrich.

Argumento.- El guion televisivo homónimo (1963) de Robert Thom y Edward DeBlasio. **Guion.-** Hugo Butler y Jean Rouverol. **Fotografía.-** Joseph Biroc (1.85:1 - Metrocolor). **Montaje.-** Michael Luciano. **Música.-** Frank De Vol.

Canciones.- “Lylah” de Frank De Vol (m) y Sibylle Siegfred (l). **Productor.-** Robert Aldrich & Walter Blake. **Producción.-** The Associates & Aldrich Company / M.G.M. **Intérpretes.-** Kim Novak (*Lylah Clare/Elsa Brinkmann/Elsa Campbell*), Peter Finch (*Lewis Zarken/Louie Flack*), Ernest Borgnine (*Barney Sheean*), Milton Selzer (*Bart Langner*), Rossella Falk (*Rossella*), Gabriele Tinti (*Paolo*),

Valentina Cortese (*condesa Bozo Bedoni*), Jean Carroll (*Becky Langner*), Michael Murphy (*Mark Peter Sheenan*), Coral Browne (*Molly Luther*), Nick Dennis (*Nick*), James Lanphier. **Estreno.-** (EE.UU.) agosto 1968 / (Francia) abril 1969 / (España) enero 1969.

Valentina Cortese (*condesa Bozo Bedoni*), Jean Carroll (*Becky Langner*), Michael Murphy (*Mark Peter Sheenan*), Coral Browne (*Molly Luther*), Nick Dennis (*Nick*), James Lanphier. **Estreno.-** (EE.UU.) agosto 1968 / (Francia) abril 1969 / (España) enero 1969.

versión original en inglés con subtítulos en español

*Película nº 19 de la filmografía de Robert Aldrich
(de 31 largometrajes como director)*

Música de sala:

Centenario del nacimiento de **JIMMY SMITH**

Organista de jazz (1925-2005)

“Futher adventures of Jimmy and Wes” (1966)

Jimmy Smith, Wes Montgomery & Oliver Nelson



(...) En las antípodas de **El gran cuchillo**, se halla **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE**, film fantasmagórico cuyo rosario de situaciones abracadabrantas y enfermizas exhala un insoportable aire viciado. En parte porque sus principales personajes se convierten en figuras “trágicas” de nuestro tiempo, con sus frustraciones, crueldades, miedos y ansiedades, todas ellas embadurnadas de la singular angustia que acosa a quien siente lástima de sí mismo mientras gana enormes sumas de dinero. La columnista de lengua viperina y de notable influencia en los corrillos profesionales de Hollywood, *Molly Luther* (Coral Browne), una parodia gótica de Louella Parsons²; el cineasta ególatra y perverso, *Lewis Zarkan* (Peter Finch), cuya competencia artística es más que cuestionable; el productor tiránico e inculto, *Barney Sheen* (Ernest Borgnine), convertido en brutal juez del talento ajeno; la diseñadora de vestuario, *Bozo Bedoni* (Valentina Cortese), arrogante y frívola; la sirvienta que conoce todos los secretos de “las estrellas”, *Rosella* (Rosella Falk), una espectral variación de la muy

² Louella Parsons (1881 -1972) fue una conocida periodista de espectáculos norteamericana que, entre 1924 y 1960, fue “árbitro de las costumbres” de Hollywood, temida y odiada por actores y productores, especialmente los actores, cuyas carreras podía hundir a través de su programa de radio y columnas “de opinión”.

inquietantes *sra. Danvers* de **Rebeca** (*Rebecca*, 1940), de Alfred Hitchcock... Todos son retratados como un hatajo de miserables que se devoran unos a otros encerrados en su jaula dorada. La secuencia final, en la que vemos un hilarante (y atroz) spot publicitario de comida para perros, interrumpiendo / descomponiendo una de las viejas películas de *Lylah Clare*, no deja lugar a dudas: ávidos de un succulento manjar enlatado, varios canes domesticados se convierten en una voraz y agresiva jauría salvaje, mientras la cándida ama de casa que compró el alimento para su mascota huye saltando por una ventana ... Y ya que hemos citado a Hitchcock, señalar que Robert Aldrich, deliciosamente malévolo, utiliza a Kim Novak como icono de una recreación fílmico- necrófila a la manera de **Vértigo** (1958). *Elsa Brickmann* (Novak) es una joven aspirante a actriz que guarda un asombroso parecido con la mítica *Lylah Clare*, sex-symbol made in Hollywood que murió en extrañas circunstancias -los ecos del suicidio / asesinato de Marilyn Monroe flotan en el ambiente-, y que será resucitada / reconstruida por un pigmalión diabólico, esposo de la estrella, *Lewis Zarkan*. **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE** nos dice que el cine de Hollywood -el cual, irónicamente, estaba agonizando ante la pujanza de gente como Arthur Penn, Brian De Palma, Francis Ford Coppola, George Roy Hill, Martin Scorsese, Sydney Pollack, William Friedkin o Woody Allen-, es un universo de máscaras sin rostro, de sombras que parecen vivas pero que, en realidad, están muertas, tanto como sus supuestos creadores; un mundo que representa, dentro y fuera de la gran pantalla, nuestras peores \ fantasías sobre el sadismo y la perversión (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, estudio "Robert Aldrich",
rev. Dirigido, mayo 2011.

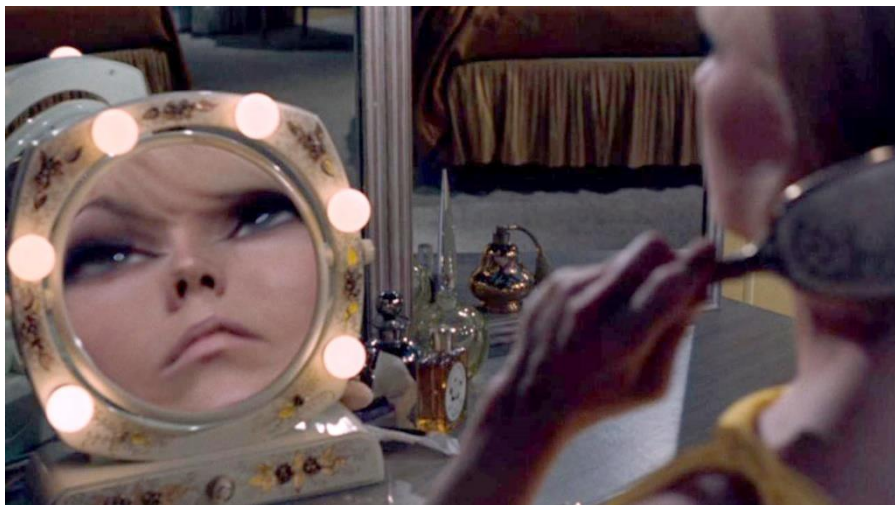


(...) Es curioso contemplar, en un apresurado repaso a la filmografía completa de Robert Aldrich, cómo en los momentos de mayor incertidumbre sobre el devenir de su carrera, el cineasta siempre encontraba la inspiración necesaria para seguir adelante en los sumideros de la propia industria cinematográfica. Su vehemencia a la hora de dirigir sus dardos contra las clases dirigentes siempre hallaba en el *establishment* hollywoodiense un blanco seguro. Si tras rodar un film tan radical como escasamente difundido, como fue **El beso mortal**, Aldrich quiso amplificar el contenido incriminatorio de su discurso acerca de la responsabilidad compartida en esa lacra que es la búsqueda del éxito fácil sin atender a los medios que se usan para alcanzarlo, y para ello recurrió a un escenario que conocía de primera mano rodando un largometraje con una carga trágica tan acusada como **El gran cuchillo**, la furia contenida en **Doce del patíbulo** consumió en tal grado la capacidad de provocación del cineasta que



éste, sin duda, se vio en la necesidad de volver a pisar el terreno que mejor conocía para su siguiente película. De esta manera su mirada volvió a recrearse en Hollywood, en sus moradores, en las tensiones que rigen las relaciones personales entre ellos, siempre interesadas, nunca sinceras. Como en su anterior incursión en las cloacas del sistema de producción y, en cierta medida, al igual que en **¿Qué fue de Baby Jane?**, donde aún de manera colateral aparece también tratado el tema, en **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE** Robert Aldrich despoja de todo su glamour el mundo de las estrellas del celuloide, centrándose en la tragedia íntima que conlleva suplantar la identidad de otro, algo tan habitual en ese Edén impostado.

Pero a diferencia de las dos películas citadas, en la que nos ocupa, el director sustituye el discurso crispado e inculpatario por un tono de escepticismo propio de quien ya está de vuelta de todo y se entretiene en contemplar la decadencia de los ambientes por los que transita con más melancolía que indignación. Una actitud que se instalará en el último tramo de su filmografía y que tan solo abandonará ante la euforia que le producirán aquellos triunfos momentáneos de sus personajes imbuidos en la lucha por su propia autodeterminación, tema tan vertebrador de su obra como lo es la sátira hacia los estamentos de poder a la que antes nos referíamos.



Estas dos constantes están en el germen de **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE**, un guion desarrollado por Hugo Butler y Jean Rouverol, a partir de un argumento de Robert Thom y Edward De Blasio escrito originalmente para la televisión y que, de hecho, dio lugar a un telefilm emitido por la NBC en 1963. Para Hugo Butler, viejo camarada de Aldrich y uno de los *blacklisted* más afamados, sería su último trabajo para el cine, ya que moriría a los tres meses de concluir el rodaje. Él, que había sido uno de los más leales colaboradores con los que contó el cineasta en los albores de su carrera (suyo es el guion de **World for Ransom**), ya había formado tándem con Jean Rouverol en **Hojas de otoño**, el film que precedió a **iAtaque!** No deja de ser curioso, por lo tanto, que Aldrich volviera a ellos a la hora de despojarse de la crispación de **Doce del patíbulo** como en su momento lo hizo para relajarse tras la intensa experiencia que supuso **El gran cuchillo** y antes de la embestida acometida con **iAtaque!** Si bien hablar de relajación en la obra de Robert Aldrich se antoja algo muy osado.

Pero lo cierto es que frente a Lukas Heller, que venía siendo el guionista oficial del director desde el acontecimiento que supuso **Baby Jane**, Butler y Rouverol confieren a su escritura un tono que, con ser crítico, carece de la sorna necesaria como para contrarrestar



los matices de hondura, abatimiento y nostalgia que se reproducen, con insistencia, a lo largo de esta historia. Por ello, no se puede decir que Robert Aldrich hiciera esta película pensando en atraer al mismo perfil de espectadores al que consiguió conquistar con el vigor discursivo de **Doce del patíbulo**. En su anterior película, bien es cierto que, al final, morían casi todos sus protagonistas, pese a lo cual el espectador quedaba contagiado de una rara sensación de euforia; todo lo contrario que en **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE**, cuyo tono de elegía fúnebre se impone de principio a fin por mucho que Aldrich se esmere en otorgar una dimensión relativamente audaz a la narración con sus recursos de puesta en escena.

Estaríamos ante un caso parecido al que vivió Billy Wilder una década después con **Fedora** -película con la que **LYLAH CLARE** guarda no pocas similitudes-, donde queriendo actualizar la reflexión contenida en **El crepúsculo de los dioses** añadiendo una dosis extra de amargura y desesperación a su discurso, consiguió el efecto contrario al pretendido: desfasar su contenido.

Parece que no tiene mucho sentido pretender aproximarse a las nuevas generaciones de espectadores apelando a la voz de la propia experiencia para intentar convencerles de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Ese fue el error de Aldrich, más allá de los vericuetos de un



relato que, queriendo desenmascarar el falso juego de apariencias que rige el negocio del cine en Hollywood, acaba por incurrir en el engaño deliberado al espectador para mantener vivo su interés hacia lo que se le está contando.

El largometraje, que fue producido, nuevamente, por Associates and Aldrich, narra la historia de un proyecto maldito, de una película que nunca llegará a materializarse, del infructuoso intento de un grupo de individuos por resucitar su propio pasado apelando a la ficción cinematográfica, aun siendo conscientes del riesgo que entraña la confusión interesada entre realidad y deseo. El relato arranca cuando un cazataleto descubre a una mujer llamada *Elsa Brinckman* que guarda un parecido asombroso con *Lylah Clare*, antiguo mito erótico de Hollywood, fallecido unos años atrás en extrañas circunstancias. Su olfato le convence de lo oportuno que resultaría rodar un *biopic* que refleje, con todo lujo de detalles, el ascenso y caída de la difunta estrella, confiando en lo impactante que resultaría para el



espectador asistir a la resurrección de ésta en el cuerpo y el alma de *Elsa*, a quien no se la pide que interprete a *Lylah Clare* sino, directamente, que la reviva. Un reto que la joven aspirante a actriz comienza a asumir al ser presentada a *Lewis Zarkan*, director de cine y ex marido de *Lylah*, quien tras rechazar enérgicamente la propuesta que le hacen llegar para que sea él quien asuma la realización del proyecto, accede tras conocer a *Elsa* y ver en ella la reencarnación de su difunta esposa. Desde ese instante, *Zarkan* ejercerá de *Pígalión* con *Elsa* como en su momento lo fue con *Lylah* creyendo, así, estar reviviendo sus mejores años. La actriz, por su parte, va sucumbiendo ante su personaje y la leyenda que lo acompaña, dejándose modelar por el cineasta y su círculo de íntimos -todos ellos conocieron a la verdadera *Lylah* en vida- hasta renunciar a su propia personalidad y asumir la del mito fallecido.



Este enrevesado argumento plagado de falsos espejos que devuelven reflejos equívocos, le sirve a Robert Aldrich para afrontar un relato ciertamente ambicioso pero extremadamente árido en lo que tiene de juguete metacinematográfico con una estructura semejante a la de las *matrioshkas*, esas famosas muñecas rusas que van introduciéndose sucesivamente unas dentro de las otras siendo a la vez continente y contenido, principio y fin. De este modo no solo estamos viendo a *Elsa Brinckman* asumir la personalidad de *Lylah Clare*, sino que para el espectador ambos nombres no pueden disociarse del de Kim Novak, protagonista de la película de Aldrich que en su interpretación parece asimismo revisar su propia leyenda como *starlette* hollywoodiense. La elección de Novak, desde luego, no fue casual por parte del realizador, quien, de esta manera, pretendía alimentar el juego propuesto en su película, al recurrir a un mito erótico cuya gloria fue tan súbita como efímera. Tal y como señala el crítico francés Alain Masson: “*Elsa Brinckman quiere ser Lylah Clare al igual que Kim Novak trata de resucitar la imagen y el esplendor que tenía diez años antes (en la época de **Vértigo**). En la película de Aldrich, es también la verdad de miss Novak la que se revela*”.

Bien es cierto que en la intrincada estructura que presenta esta película, no solo desde el punto de la fluidez narrativa, sino, sobre



todo, en su carácter alegórico, el espectador puede llegar a verse superado, pero lo que nadie discute es la intencionalidad con la que el cineasta utiliza a sus actores para defender un estereotipo antes que un personaje, poniendo en práctica un método semejante al dispuesto en su anterior largometraje, **Doce del patíbulo**. De ahí que Robert Aldrich, aviesamente, se sirviera de su imagen pública para definir la idiosincrasia de los protagonistas de esta historia. El caso más evidente es, como ha quedado dicho, el de Kim Novak, pero Peter Finch en lo que tenía de encarnación de ese romanticismo atormentado que ya había ensayado en algunos de sus más célebres papeles de los años 50 -acometidos bajo el estigma de estar considerado el nuevo Montgomery Clift-, también se ajustó a los fines pretendidos por Aldrich. Su *Lewis Zarkan* es un personaje que se mueve entre la arrogancia y el sentimiento de culpa que le genera la sensación de haber explotado hasta provocar su muerte a la mujer que más quería, ante poniendo su ego profesional sobre las necesidades afectivas de ella. Por su parte a Ernest Borgnine -ya a esas alturas convertido en un valor seguro para el cineasta tras haber formado parte del reparto de sus tres últimas realizaciones- se le eligió para dar vida a *Barney Sheean*, el ejecutivo del Estudio al que acude *Zarkan* en busca de financiación para su película. Dicha elección se ajusta de manera



precisa tanto a la imagen que proyectaba Borgnine como quintaesencia de la nobleza y la fuerza bruta, como a la percepción que el propio Aldrich tenía sobre los amos del negocio hollywoodiense, elementos poco sofisticados en gustos y formación que suplen su incultura con la intuición y únicamente responden positivamente ante promesas de dinero fácil. Y nadie mejor que Ernest Borgnine para proyectar ese carácter primario propio del viejo productor que ve cómo el tiempo transcurre inexorable también para él.

Sin embargo, pese a que, sobre el papel, se trataba de una apuesta segura, a Robert Aldrich su empeño por anteponer la fuerza del estereotipo sobre la complejidad de los distintos caracteres no le ofreció los resultados deseados e incluso, con el paso de los años, llegó a arrepentirse de haber tomado esta decisión, estimando que, lejos de beneficiar, llegó a perjudicar seriamente a la película. Al ser cuestionado sobre el grado de satisfacción que sentía hacia **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE**, Aldrich se sinceró plenamente al



afirmar: “Creo que contiene unos cuantos errores. El otro día, mientras hablábamos de esto, estuve a punto de echarle el muerto a Kim Novak, pero me di cuenta de que sería realmente injusto si lo hiciera. Y es que la gente se olvida de que Kim Novak puede actuar. Realmente no le hice justicia. El problema es que hay algunas estrellas cuya imagen cinematográfica está grabada tan firmemente en la mente del público que la gente va a ver una película con una idea preconcebida de esa persona. Esta idea preconcebida hace que la realidad o cualquier tipo de mito que sea contrario a su idea preconcebida de la realidad resulte imposible. Para que esta película hubiera funcionado, para que **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE** hubiera funcionado, tendríamos que habernos adecuado a ese mito, y no lo hicimos”.

De esta manera el propio cineasta asumía el fracaso de su propuesta; lo extraño es que lo hace responsabilizando al público por tener una idea preconcebida de Kim Novak, hecho este que, según Aldrich, habría restado credibilidad a su interpretación, y por extensión, a la propia película. Y sin embargo, ¿acaso el haber escogido a Kim Novak como protagonista del film no obedecía precisamente al deseo del cineasta de fortalecer esos vínculos de reconocimiento entre actriz y personaje en el subconsciente del espec-



-tador? A lo mejor, el error fue, como parece que termina por reconocer el realizador, no haber explotado con la suficiente pericia esa identificación, pues de no haber deseado que se produjera bastaba con haber escogido a otra actriz para protagonizar la película. En cierto modo Robert Aldrich resultó víctima del mismo efecto que en su día le benefició cuando estrenó **¿Qué fue de Baby Jane?** En aquel largometraje el hecho de que las respectivas personalidades de Bette Davis y Joan Crawford eclipsaran a sus respectivos personajes no supuso ningún obstáculo para el éxito del film, más bien al contrario. En **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE**, sin embargo, asumir el ocaso de un mito erótico como Kim Novak viéndola recrear sobre la pantalla su propia decadencia por personaje interpuesto, confundió a más de un espectador. Nada nuevo en una carrera, como la de Robert Aldrich, marcada por el amor al riesgo, una pasión tan acentuada que le deparó éxitos y fracasos, loas y reproches a partes iguales.



En este sentido, en pocas obras suyas hay cabida para un discurso tan osado como el que aquí se plantea: ya no se trata solo de la opción adoptada por el cineasta de apelar a la naturaleza del medio cinematográfico para retratar su propia idiosincrasia, esta decisión resulta tan solo la antesala de una apuesta mucho más compleja. Robert Aldrich traza ese fresco que pretende sea su película, empleando trazos grotescos que le permiten alternar el espectro de lo satírico con el de lo patético. Se trata, pues, de un enfoque bastante más interesante que el que pareció inspirarle **El gran cuchillo**, donde solo había lugar para la reivindicación victimista, tal y como constata Michel Maheo cuando analiza los puntos de divergencia entre ambos films: *“mientras en su película de los años 50 el productor y su hombre de confianza se nos revelan la personificación del mal y el resto de personajes son contemplados más bien como víctimas, parece como si en **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE** esa maldad se diseminase, quedando repartida entre todos los protagonistas y todos los oficios de la industria. En este sentido, la película de 1968 es todavía más despiadada que **El gran cuchillo**”*.



A partir de ahí uno no puede, por menos, que reconocer el carácter insólito de una propuesta que, pese a constituir toda una novedad en la obra de Robert Aldrich no termina de convencer. Más allá del error de partida, reconocido por el propio director, que supuso reforzar el estereotipo en el trabajo con los actores en lugar de incitarles a indagar en la complejidad de sus personajes, existen otra serie de razones directamente relacionadas con las ambiciones inherentes al proyecto que son las que, finalmente, lastran el alcance discursivo de esta película. En primer lugar no parece que ese pretendido equilibrio entre lo solemne y lo burlesco llegue a consumarse; Aldrich llega a tensar mucho la cuerda buscando, quizá, dotar a la película de una cierta causticidad que sobrepasara la afectación trágica exhibida en **El gran cuchillo**.

Aldrich no quiere incurrir en los vicios de antaño, no pretende ofrecer una visión unilateral del mundo dividiendo a sus personajes en víctimas y verdugos, precisa del humor como elementos de distensión que equipare a los distintos personajes en sus comportamientos sin que haya necesidad alguna de emitir sobre éstos algún tipo de juicio adicional. Pero no queriendo ser maniquero, tampoco sabe cómo lograr la contención deseada y ése es el motivo fundamental de que la película que nos ocupa no termine de funcionar, pues lo que tiene de



solemne se diluye ante el empeño de Aldrich por no enfatizar el drama organizándolo en torno a la confrontación y lo que posee de burlesco se resiente ante un sentido del humor donde apenas hay espacio para la ironía más punzante, como si se temiera que un uso inadecuado de este recurso pudiera rebajar el aliento trágico del relato.

Esa indefinición que posee **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE** queda explícita tanto en los primeros minutos del film, imbuidos de una estética cercana a la del *cinéma vérité* y que ponen de manifiesto esa disposición de Aldrich a trabajar sobre una retórica de corte naturalista, como en el clímax final, donde se reproduce ese espíritu de *grandguignol* que tanto se le reprochó al cineasta desde algunos sectores. Sin embargo las transiciones de estilo no terminan de estar bien resueltas, como tampoco lo están las de contenido. Durante buena parte de las más de dos horas que dura este largometraje, tenemos la sensación de estar asistiendo a una suerte de documental sobre los entresijos de Hollywood aun asumiendo el carácter de ficción que posee la historia que se nos narra. Pero el modo de identificar a los personajes con los actores que los encarnan y algunos recursos de puesta en escena convenientemente dispuestos para sacar todo el provecho posible a los escenarios naturales en los que se rodó el film, nos dan una idea de que lo que en él se narra es susceptible de cons-



-tituir materia propia de un reportaje de actualidad antes que de una representación dramática, lo cual, dicho sea de paso, está hecho con toda la intención. Esta naturaleza que posee la película la aleja bastante de **El gran cuchillo** cuya localización en interiores confería un carácter opresivo y violento al relato, pero evidenciaba su origen teatral poniendo de manifiesto la artificiosidad de la propuesta. En **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE**, Aldrich, sin embargo, apuesta, al menos en la primera mitad, por una estructura puramente cinematográfica, asumiendo el legado de Orson Welles en **Ciudadano Kane**, donde se contaba la vida de un mito a partir de los testimonios de quienes le conocieron, conformando una suerte de film entrevista que, con el paso de los años, sería bastante imitado. **La condesa descalza** de J. Leo Mankiewicz, sigue de hecho este formato, también **Cautivos del mal** de Vincente Minnelli, y ambas obras poseen la particularidad de estar ambientadas en el mundo del



espectáculo, rasgo que comparten con **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE**.

Sin embargo, esa estructura que le permite a Robert Aldrich experimentar con rupturas de tono, ritmos compuestos, narración no lineal, etc., no será llevada hasta sus últimas consecuencias por el cineasta, quien en el tramo final de la película, desprecia toda experimentación y prefiere jugar sobre seguro volviendo a su registro más característico. El cisma se produce en la forma y no en el contenido, un poco a la manera de **Doce del patíbulo**, su anterior largometraje, pero de manera más acentuada. Porque si bien es verdad que allí la secuencia final resultaba tan estrepitosa, en su planificación y ejecución, que anulaba el alcance de la argucia narrativa desarrollada en anteriores escenas, había un carácter de choque permanente a lo largo de todo el film que uniformizaba la propuesta. Sin embargo, en **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE** cuando Aldrich asume la necesidad de dotar al desenlace del relato de una resonancia que

acentúe el lado trágico del mismo, el cambio de tono pretendido resulta mucho más chirriante, pues el naturalismo ensayado a lo largo de todo el largometraje, aun de manera parcial y algo desvirtuada, va dejando paso a un aparatoso ejercicio de teatralización que alcanza su punto álgido, como no podía ser menos, en la escena que cierra el film (...).

La prueba de su indiferencia ante la suerte de aquellos que son explotados para saciar el apetito de las masas está en que, ante la muerte de la protagonista, la cámara sigue grabando, registrando para la posteridad ese momento de intimidad que incluso la verdadera *Lylah* se dio el lujo de vivir, acaso por primera y única vez en toda su vida, fuera de foco. (...) Con todo, la película devolvió cierta reputación a Robert Aldrich entre la exigente crítica europea, tal vez satisfecha con el tono incriminatorio manejado por el cineasta, a quien se le echaba en cara haber vaciado de contenido sistemáticamente sus últimas películas. Reproches que volverían a reproducirse en su siguiente trabajo, donde retomando la senda de **¿Qué fue de Baby Jane?**, el cineasta se propuso enmendar los errores cometidos en **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE**. Por lo demás, el mundo del cine fue sustituido por los platós televisivos, otro medio que el cineasta conocía a la perfección y que le sirvió de excusa perfecta para volver sobre uno de sus temas predilectos: el de los juguetes rotos (...).

Texto (extractos):

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









Martes 29

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL ASESINATO DE LA HERMANA GEORGE

• 1968 • EE.UU. • 138'



Palomar Pictures International presents
an Associates and Aldrich Production

"The Killing of Sister George"

Starring: Beryl Reid, Susannah York, Coral Browne
Also Starring: Ronald Fraser, Patricia Medina, Hugh Paddick, Cyril Delevanti
Music by Gerald Fried. From The Play by Frank Marcus. Screenplay by Lukas Heller
Produced and Directed by Robert Aldrich. METROCOLOR

© 1968 PALOMAR PICTURES. ALL RIGHTS RESERVED.

Título Orig.- The killing of Sister George.

Director.- Robert Aldrich.

Argumento.- La obra teatral homónima (1964) de Frank Ulrich Marcus. **Guion.-** Lukas Heller. **Fotografía.-** Joseph Biroc (1.85:1 - Metrocolor). **Montaje.-** Michael Luciano. **Música.-** Gerald Fried.

Productor.- Robert Aldrich & Walter Blake. **Producción.-** The Associates & Aldrich Company / Palomar Pictures.

Intérpretes.- Beryl Reid (*June Buckridge*), Susannah York (*Alice "Childie" McNaught*), Coral Browne (*Mercy Croft*), Ronald Fraser (*Leo Lockhart*), Patricia Medina (*Betty Thaxter*), Hugh Paddick (*Freddie*), Cyril Delevanti (*Ted Baker*), Sivi Aberg (*Diana*).

Estreno.- (EE.UU.) diciembre 1968 / (Francia) enero 1971 / (España-TV) noviembre 1985.

versión original en inglés con subtítulos en español

*Película nº 20 de la filmografía de Robert Aldrich
(de 31 largometrajes como director)*

Música de sala:

Centenario del nacimiento de **JIMMY SMITH**

Organista de jazz (1925-2005)

"Walk on the wild side: the best of Verve years" (recopilatorio, 1995)

Jimmy Smith



(...) Con los ánimos más serenos, tal vez porque sus cuentas pendientes con Hollywood ya han sido saldadas (al menos, en el plano metafórico-narrativo), Robert Aldrich acomete **EL ASESINATO DE LA HERMANA GEORGE**, uno de sus trabajos más vilipendiados y, paradójicamente, más interesantes. Fallido *succès de scandale* -su calificación X malogró sus posibilidades comerciales-, la crítica de Aldrich hacia otra forma de espectáculo alienante y moralista, la *soap opera* televisiva, se combina con una mirada carente de burlas, de censuras, hacia el lesbianismo de las dos protagonistas, *June "George" Buckridge* -encarnada, recordemos, por Beryl Reid, quien también interpretó el papel en Broadway³ - y *Alice "Childie" McNaught* (Susannah York). En la escena en que ambas se disfrazan de Laurel & Hardy -iconos gay por su sutil utilización de un comportamiento masculino "poco ortodoxo" para lograr efectos cómicos- mientras se divierten en un club para lesbianas (el mítico

³ Representada en el Belasco Theatre de Nueva York, entre el 5 de octubre de 1966 y el 1 de abril de 1967, "The Killing of Sister George" fue escrita por el dramaturgo británico de origen alemán Frank Ulrich Marcus (1928-1996).



“Gateways Club”, en el barrio londinense de Chelsea), comprobamos cuál es la postura moral del realizador al respecto. Las breves panorámicas sobre la clientela del lugar -desde *male drags* a chicas de aspecto más convencional-, se tornan en primeros planos de parejas de mujeres bailando afectuosas, cómplices, al son de una canción melódica, en lugar de insertos llenos de lubricidad, de morbo. En 1968, abordar el tema de la homosexualidad femenina era tan inusual como complicado, y Aldrich opta por el camino más difícil: el de una audaz “normalización”, honesta, valiente.

Así pues, la relación de *June* y *Alice*, tallada en función de la peculiar personalidad de ambas, va más allá de su condición sexual, desestimando elementos depresivos y autopunitivos clásicos. Las tensiones entre ellas se deben al carácter colérico y esquizoide de *June*, a su afición por la bebida y el flirteo, a sus enfermizos celos y a su tempestuosa arrogancia e insolencia. En cuanto a *Alice*, se trata de una



joven materialista, voluble, infantil, que manipula a su conveniencia los ciclómicos ataques de ira, de euforia, de crueldad, de ternura, que padece su amante. Aldrich, de manera intermitente, fragmenta la violenta acción “real” con fragmentos en b/n de la serie donde aparece *June*, un serial *naïf* sobre las correrías, por un “idílico” villorrio inglés llamado Applehurst, de una enfermera bonachona a la que todos llaman “*Hermana George*”... No en vano, además, *Alice* llama a su compañera por su nombre de ficción ... Y para describir el carácter de la pareja, el pequeño apartamento que comparten en Hampstead (Londres) es descrito por una panorámica que va desde el espacio que ocupan los polvorientos premios de *June* por su trabajo en la *soap opera* hasta la colección de muñecas de porcelana de *Alice*... y en la secuencia en que *Alice* es “castigada” por *June* a causa de sus presuntas infidelidades, la joven se come el fálico cigarrillo de la actriz fingiendo que disfruta con ello y, de esta forma, arruinar el placer sádico de *June*...

Y aunque jamás se cita de manera explícita, el peculiar estilo de vida de *June Buckridge* es el motivo por el cual la “*Hermana George*” es asesinada; o lo que es lo mismo, eliminada como personaje fijo de la serie. Los ejecutivos de la BBC -representados por la insidiosa *sra. Mercy Croft* (Coral Browne)- esgrimen *ratios* de audien-



-cia, índices de popularidad y otras zarandajas, incluida la benéfica manipulación “social” de su muerte en la ficción: la “*Hermana George*” fallecerá a consecuencia de un accidente de tráfico (arrollada por un camión mientras conduce su motocicleta), coincidiendo con la semana de Seguridad Vial (¡!). Del desprecio -*June* ha estado en la serie de TV desde sus inicios, mucho antes que cualquiera de los guionistas y actores que ahora la repudian- pasamos al insulto: *Croft* le ofrece como empleo alternativo prestar su voz en un programa infantil donde encarnará a la vaca “*Clarabelle*”.

June Buckridge se da cuenta tarde, muy tarde, del mundo en que habita. Quizás hubo un tiempo en que pudo vivir su vida en sus propios términos, sin importarles lo que pensasen los demás. Ahora ya no. Los nuevos tiempos son el ecosistema perfecto para que proliferen los envidiosos -celosos de su joven y hermosa “compañera de piso”-, los advenedizos, los moralistas, los mezquinos. Pese a que *June* puede parecer monstruosa a veces, en última instancia, genera más simpatía y se convierte en el más trágico de todos los personajes de la película. Una sensación que crece cuando *Croft* seduce a *Alice*, quien simplemente cambia de benefactora. La detallada planificación de la secuencia subraya el carácter depredador de la encopetada ejecutiva quien, al mismo tiempo, es víctima de la manipulación erótica de la



joven. La detallada planificación de la secuencia, insistimos, es necesaria para entender mejor la doble traición de la que es objeto la “*Hermana George*”. Los primeros planos del rostro de *Croft* medio engullido por las tinieblas del dormitorio, o reencuadrado desde detrás del cabezal de la cámara, atrapándola, presa de los encantos de *Alice*; los besos, la desnudez de los senos de *Alice*, su insistencia en mantener la mano de *Croft* en sus partes íntimas, los primeros planos de su orgasmo... Un instante de creciente incomodidad, que estalla cuando son pilladas *in fraganti*. Un instante que se complementa con el aterrador final, con *June Buckridge* “mugiendo” en medio de la desolación del plató de la BBC donde se filmaba su serie...

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, estudio “Robert Aldrich”, rev. Dirigido, mayo 2011.



(...) Todos aquellos elementos que hacían de **La leyenda de Lylah Clare** un film de transición en la filmografía del cineasta, vuelven a reproducirse en esta nueva obra de Robert Aldrich. Por un lado retoma la estilizada puesta en escena tan característica de sus películas de los años 60, poniéndola al servicio de un contenido lo suficientemente escabroso como para atraer la atención del público. Pero, por otro, el escepticismo se abre paso sobre la emoción en la mirada del cineasta, quien ya no parece precisar de ciertos golpes de efecto para implicar al espectador en sus películas, más allá de coyunturas como la que le planteó el final de su anterior película.

De entrada **EL ASESINATO DE LA HERMANA GEORGE** pertenece a un género como es el melodrama femenino que tampoco es que le ofreciera muchas certezas al cineasta, puesto que, con la excepción de la fallida **Hojas de otoño**, apenas lo había transitado. No obstante el antecedente de **¿Qué fue de Baby Jane?**, que, sin ser en sí un melodrama, sí contenía algunos de los elementos tradicio-



-nales de las *woman pictures* aunque extrapolados al territorio del horror y el thriller, le proporcionó a Robert Aldrich las claves precisas para esta nueva incursión en el tema de la rivalidad entre mujeres. Como el personaje incorporado por Bette Davis en aquella película, *June Buckridge*, la protagonista de ésta, es una vieja actriz en decadencia que vive aferrada a su propio mito sin atender al transcurrir del paso del tiempo; no obstante, entre uno y otro perfil hay diferencias sustanciales. En primer lugar, el medio en el que desarrollan su actividad profesional: en el caso de *Jane Hudson*, ese medio eran los espectáculos de varietés y, de soslayo, el cine, mientras que en el film que nos ocupa *June Buckridge* debe su fama al personaje de un serial televisivo. Este primer punto de distanciamiento entre ambos personajes es relevante por la propia naturaleza de ambos medios. El cine crea mitos; la televisión, con su frenético ritmo de trabajo y su amplia difusión, lo que genera son famosos. Asimismo, un serial televisivo, cuya emisión se extiende a lo largo de varias temporadas,



resulta un producto mucho más peligroso para el actor que una película en tanto aumenta sus posibilidades de identificación con un personaje.

Pero el drama de la protagonista del film que nos ocupa, al igual que el de *Jane Hudson*, no está motivado tanto por el grado de identificación que sienten hacia su personaje y el peso excesivo que ello les supone, como por el hecho del pavor que les produce perder la situación de privilegio que ocupan gracias al reconocimiento del público. Las heroínas de **¿Qué fue de Baby Jane?** y **EL ASESINATO DE LA HERMANA GEORGE** justifican su íntima tragedia en sentimientos tan profanos como son los celos o la envidia, por lo que su marco de actividad profesional da un poco igual, si acaso le sirve a Aldrich para extremar el carácter de ambas hasta el punto de justificar su conducta extemporánea e histérica, propia de divas.

Pero ahí se acaban las similitudes entre *Jane Hudson* y *June Buckridge*. La primera es una estrella de cine de los años 20-30, la segunda una estrella de televisión de los 60. *Jane Hudson* está al final de su viaje hacia la demencia mientras que *June Buckridge* apenas se ve al inicio del mismo, y no por una tragedia personal, como en el caso del personaje interpretado por Bette Davis, sino por asuntos propios de su profesión: ha envejecido y con ella su propio personaje, al punto de que los ejecutivos de la cadena para la que trabaja se ven forzados



a prescindir de ella, presionados, eso sí, por quienes conocen sus hábitos de vida, temiendo que éstos puedan llegar a afectar a la imagen pública de su personaje, *la hermana George*: una simpática monja que trabaja como voluntaria en un hospital. Pero esa marginación que amenaza con situarla lejos de las posiciones que dan acceso al reconocimiento público representa únicamente el primer paso hacia ese estado de enajenación, al que es muy probable que sucumba. De verse apoyada en la intimidad por sus seres queridos, es probable que *June Buckridge* encontrara la fuerza suficiente como para superar su defenestración profesional, pero lo cierto es que su intimidad le revela tan pocas certezas como su profesión. La edad la aleja también del amor y, si en el caso de *Jane Hudson* era la envidia profesional y fraternal la que la enfrentara a su hermana *Blanche*, en el caso de la protagonista del film que nos ocupa sus celos obedecerán a razones sentimentales, pues, con el orgullo herido como lo tiene, se ve incapaz de continuar arrogándose el papel de fuerza dominante en su relación de pareja con otra mujer, mucho más joven que ella, para la que ha sido una suerte de madre, mentora y amante, todo en uno.

El lesbianismo emerge así como tema colateral que, sin embargo, por la propia naturaleza del mismo, irá adquiriendo una im-



-portancia capital hasta llegar a desplazar a un segundo plano el resto de asuntos de interés que toca la película, que son muchos y complejos.

Lo cierto es que hasta ese momento ningún largometraje rodado en Estados Unidos había reflejado de una manera tan explícita (visto hoy nos parece, incluso, un tanto superficial el tratamiento que le confiere Aldrich al tema) la relación sentimental entre dos mujeres. Y cuando decimos explícita no nos referimos a que en el film se incluyan escenas de sexo (ciertamente la censura no podía haber permitido que se llegara a esos límites) como al hecho de “normalizar” la representación del lesbianismo, que en la película aparece reflejado con una carga de cotidianidad que, probablemente, fue la que llevó al escándalo y al reproche a más de un puritano, de uno y de otro espectro ideológico. Los sectores más reaccionarios acusaron a la película de inmoral, los críticos más vanguardistas, entre ellos buena parte de la prensa europea, retomó el argumento de que al director estas coyunturas únicamente le servían para atraer clientela. (...)

Se puede acaso cuestionar la escasa sutileza con la que en director sitúa el desencanto sentimental de su protagonista en el núcleo del drama por el que ésta atraviesa, lo cual forzosamente concentra la atención del espectador en su lesbianismo. Ahora bien, si se tratase de un personaje con una orientación sexual distinta, seguramente habría



menos elementos de controversia sobre su personalidad, pero las razones que alimentan su angustia existencial, no serían muy diferentes, porque, finalmente, Robert Aldrich apela a sentimientos universales, aunque al hacerlo guste de radicalizar sus opciones de representación hasta llevar su propuesta al extremo (...).

A Aldrich no le interesaba sacar ventaja del componente mórbido que pudiera suscitar esta temática, de ahí que más allá de algún detalle pintoresco, fruto de la estereotipada visión que por aquel entonces se pudiera tener del lesbianismo, como ese estrafalario baile de disfraces al que acuden las dos protagonistas caracterizadas de Laurel y Hardy, su mirada sobre el asunto desvele una honestidad tal que, a día de hoy, **EL ASESINATO DE LA HERMANA GEORGE** sea una película reivindicada por bastantes colectivos homosexuales, pues reconocen en ella una obra pionera a la hora de mostrar, sin tapujos ni afanes ridiculizantes, la relación de pareja de dos mujeres. Probablemente lo que molestara en su día fuera, precisamente esa honestidad, esa falta de prejuicios a la hora de abordar una serie de situaciones que, en su explicitud, alcanzaban un grado de naturalidad desarmante.

Prueba de que el cineasta quería rehuir a toda costa cualquier truculencia es su renuncia a convocar a rostros famosos para dar vida



a las protagonistas del film, pues temía, justificadamente, que el ya de por sí delicado material de partida degenerara irremisiblemente en una caricatura si le era servido al espectador con el aliciente incorporado de contemplar a dos actrices relativamente conocidas haciéndose cargo de escenas bastante comprometidas en lo que tenían de incómodas para la audiencia. Además, Robert Aldrich venía de una experiencia, como **La leyenda de Lylah Clare**, donde la elección de Kim Novak, con toda su aura de ex sex-symbol, había conseguido aniquilar la credibilidad del personaje para el que fue seleccionada.

Pero, en esta ocasión, Robert Aldrich prefirió infundir a su relato credibilidad antes que espectacularidad, y de ahí que para el personaje protagonista escogiera a Beryl Reid, una veterana actriz británica, que ya había interpretado a *June Buckridge* sobre las tablas, pues el origen de esta película es una obra de teatro escrita por Frank Marcus que había alcanzado una cierta reputación tanto en Broadway como en otras plazas. De todas las candidatas posibles consideradas para el papel, Beryl Reid es la que ofreció al cineasta más garantías, no solo por estar ya familiarizada con el personaje, sino porque su nivel de empatía hacia él quedaba fuera de toda duda, ya que ella tenía en común con *June Buckridge* ser toda una institución en la televisión inglesa, medio en el que había desempeñado la mayor parte de su ca-



-rrera profesional. Eso le llevó a desestimar la posibilidad de que fueran actrices ilustres como Angela Lansbury o, inevitablemente, Bette Davis, las que dieran vida al personaje, por mucho que ambos nombres se consideraron seriamente para el proyecto. La elección de Beryl Reid constituyó todo un acierto, pues el conocimiento de los entresijos del medio televisivo que demuestran tanto la actriz como el propio Aldrich (no olvidemos que su andadura profesional se inició en la televisión ante las escasas posibilidades de dirigir que encontró en Hollywood tras una larga carrera como asistente) redundan, sin ningún género de dudas, en la verosimilitud con la que aparecen retratados los platos y los ejecutivos y productores en la película.

Al igual que el lesbianismo, la televisión, pese a ser un tema coyuntural en este largometraje, no carece de importancia. Con **EL ASESINATO DE LA HERMANA GEORGE** Robert Aldrich quiso hacer, según propia confesión, una suerte de aguafuerte sobre la cara oculta de la televisión, tomando como referencia el modelo desarrollado por Joseph Leo Mankiewicz en su archifamosa **Eva al desnudo**, donde se mostraba el crispado ambiente de competición y el absurdo juego de intereses que acontecían entre bambalinas en los ambientes teatrales: *“Con una distancia de veinte años, he querido divertirme rehaciendo aquello que en su momento logró de un modo*



*tan acertado Mankiewicz: desmitificar un medio que parece fascinar particularmente a los espectadores, mostrar toda la crueldad que hay detrás del mismo y hacerlo sin artificios. Si ustedes recuerdan, en 1950, Mankiewicz se mostró particularmente feroz y lúcido con los ambientes teatrales en su célebre **Eva al desnudo**. Yo he intentado ser igual de mordaz con el mundo de la televisión en **EL ASESINATO DE LA HERMANA GEORGE**".*

En este sentido llama poderosamente la atención el hecho de que para interpretar a *Alice*, la joven amante de *June*, el cineasta contratara a Susannah York, una actriz que a pesar de tener solo veintisiete años cuando se rodó la película, contaba con una más que destacada experiencia cinematográfica a sus espaldas, habiendo destacado en títulos como **Freud, pasión secreta** de John Huston o **Tom Jones** de Tony Richardson y que, de hecho, un año después de rodar el film que nos ocupa recibiría el espaldarazo definitivo con **Danzad, danzad, malditos**, película por la que incluso fue postulada para el Oscar en la categoría de Mejor Actriz de Reparto. Y decimos que llama la atención porque en su confrontación con Beryl Reid, tensiones sexuales aparte, parece como si Robert Aldrich hubiera depositado las claves de una suerte de combate entre el medio televisivo en lo que tiene de carrera de fondo para sus profesionales



(al menos tal y como se concebía entonces) y el culto al ímpetu juvenil imperante en el medio cinematográfico, donde la celeridad en la consagración de nuevos talentos impone unos plazos distintos que en la televisión, de ahí que en la relación entre *Alice* y *June* no se vislumbre futuro. Y no es que la joven mantenga un compromiso interesado con la veterana intérprete buscando en ella una plataforma de lanzamiento para hacer carrera en el mundo del espectáculo, aunque algo de eso hay también en *Alice*, quien, sobre todo, busca seguridad afectiva. En el momento que *June*, víctima de la sensación de angustia que le genera el anuncio de que los guionistas de la serie para la que trabajan van a matar a su personaje, se aferra a la única certeza de rejuvenecer al contacto físico con *Alice*, ésta la repudia.

Hay una suerte de admiración confesa en el modo en que la joven se somete a los caprichos de su compañera sentimental, pero desde el momento en que ésta pierde toda su ascendencia sobre ella y se presenta ante *Alice* como una víctima de las perversas maquinaciones de los directivos de la cadena, los términos de la relación que ambas mantienen se invierten. Desde ese momento, *June* se arrastra suplicante ante *Alice*, puesto que en los ambientes en los que suele moverse la envidia que despierta entre sus amigas por tener una amante tan bella y tan joven supone una inyección para su ego,



justo lo que necesita en esos momentos de incertidumbre laboral: al negársele la admiración del público en general, su único consuelo pasa por mantener la de su círculo de afines.

Pero todo adquirirá un giro siniestro cuando la joven aspirante a actriz no solo desprecia a aquella a cuya sombra ha madurado como persona, sino que la traiciona dándole donde sabe que más va a dolerle: no solo la engaña, sino que lo hace manteniendo un romance con *Mercy Croft*, la ejecutiva de la cadena de televisión que está detrás de la defenestración profesional de *June*. Esta coyuntura, al margen de servirle a Aldrich para dar una dosis de ferocidad añadida al drama íntimo de su protagonista, a quien coloca al borde de la locura, le invita a profundizar en un viejo tema como es el de la lucha de clases, en general, y, de un modo particular, en el de la traición a las propias convicciones. Un asunto recurrente en su filmografía, habida cuenta de la profunda huella que dejó en él la época del mccarthismo.

Bien puede decirse que, en el fondo, **EL ASESINATO DE LA HERMANA GEORGE** es una película sobre las relaciones de poder, ejemplificadas en dos ámbitos de referencia tan indiscutibles como son el de las relaciones sexuales y el de las relaciones laborales, con la particularidad que presenta su protagonista, que en su doble condición de actriz y lesbiana es portadora de un perfil atípico que sin embargo



se nutre de las mismas inquietudes que el del común de los mortales, atenazado por idénticas dudas semejantes preocupaciones que las que llevan a *June* a una frustrante melancolía al saberse “fuera de juego”. Ese temor es el mismo al que se refería Robert Aldrich cuando definía sus inquietudes como cineasta apelando a la necesidad que siempre le embargó de “seguir en la partida”, un temor que fue proyectando sobre todos y cada uno de sus personajes, antihéroes necesitados de un esfuerzo suplementario para auto afirmarse ante aquellos que pretenden excluirlos, arrinconarlos, humillarlos y vencerlos. Ante semejante panorama: “mejor morir matando que dejarse morir”, tal parece ser la divisa que el cineasta reservó para sus protagonistas, y para sí mismo.

Cuesta mucho no terminar empatizando con la vieja actriz herida de muerte al consumarse, por obra y gracia de los círculos de poder de la cadena para la que trabaja, el asesinato de su personaje, la *hermana George*: hasta tal punto estaba identificada con él, que ahora su vida no parece tener ya sentido alguno. Y eso que en la primera mitad del film *June Buckridge* nos ha sido presentada como una persona terriblemente antipática, mezquina, violenta, ególatra e injusta hacia su pareja, a la que maltrata sin clemencia hasta hacerle saber quién manda sobre quién en esa relación tan confusa que ambas man-



-tienen. Sin embargo, *June*, no tarda en ofrecernos muestras de vulnerabilidad que se irán acrecentando según transcurre la película, hasta dejar de ser verdugo para erigirse en víctima, en uno de esos giros típicamente aldrichianos desde los que el cineasta pretendía dignificar a sus personajes relativizando su maldad y, de paso, confundir las expectativas de la audiencia, sorprendida al asumir la condición de torturada de aquella a quien, tan solo unos minutos antes, había estereotipado como flagelo.

Ese vigor subversivo, tan habitual en la obra del cineasta, explota, en esta ocasión, con singular audacia, apelando a la incomodidad que genera en los espectadores asumir la existencia de ciertas realidades. Cabe preguntarse, entonces, si acaso fue este nivel de determinación por parte de Robert Aldrich el que, verdaderamente, causó estupor en algunos sectores hasta el punto de protestar formalmente ante un film que fue señalado como abiertamente pornográfico, lo cual resulta del todo ridículo, tanto desde una perspec-



-tiva actual como atendiendo a la moralidad imperante por aquel entonces. Porque si bien es cierto que en su contenido apelaba a un referente apenas abordado durante esos años, como es la homosexualidad femenina, esta coyuntura no altera ni distorsiona el relato con escenas que en su explicitud pudieran provocar el rechazo de la audiencia. Acaso lo que molestara no fuera el qué sino el cómo: tanto o más que el grado de libertad asumido por Aldrich al plantear este tema, molestó, y mucho, el que lo hiciera en un film realizado al margen de los cauces habituales de producción: **EL ASESINATO DE LA HERMANA GEORGE** fue el primer largometraje que el cineasta pudo rodar en sus recién adquiridos estudios, y como tal, la primera obra realizada por él sin tener que soportar la injerencia de agentes externos al proyecto, lo que convertía a esta película en un claro exponente de cine independiente.

El estatus de hombre libre alcanzado por Robert Aldrich, tras muchos años tragando sapos de todo tipo, fue muy mal digerido por los hombres fuertes de la industria, temerosos de que su ejemplo cundiera en otros cineastas; no en vano la ascendencia del realizador sobre sus colegas de profesión era máxima, Aldrich siempre fue un referente para ellos, y como tal lo reconocieron otorgándole algunos años después la Presidencia de la *Directors Guild of America (DGA)*,

el famoso y poderoso sindicato de los realizadores. Cabe entender pues que la persecución que se ciñó sobre el director por parte de la Comisión de Censura, alentada por ciertos medios de comunicación, más que estar relacionada con los contenidos desarrollados en esta película, fue en represalia por haber logrado erigirse como figura de relevancia dentro de la industria y sin tener que pagar el peaje debido a los amos del negocio (...).

(...) A **EL ASESINATO DE LA HERMANA GEORGE** le cupo el dudoso honor de ser una de las primeras películas bendecidas con la nueva calificación X, que no es que restringiera su visionado a un público adulto, sino que en la práctica la expulsaba de los circuitos comerciales. Este hecho enfureció sobremanera a Robert Aldrich, dadas las esperanzas que tenía depositadas en una producción que constituía su puesta de largo como “autor total”. De ahí que el cineasta se sintiera en la necesidad de defender su reputación y la de su película, lo que le llevó a enzarzarse en una batalla legal en la que invirtió, de su propio bolsillo, una cantidad de dinero que bien pudiera haberse destinado a financiar un nuevo largometraje (...).

Texto (extractos):

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



ROBERT ALDRICH
Robert Burgess Aldrich

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

FILMOGRAFÍA (como director)

- 1952 **“Straight settlement” / “Shanghai clipper”**
[episodios de la serie de televisión **China Smith**]
“The Pussyfootin’ Rocks” [episodio de la serie de
televisión **Schlitz Playhouse of Stars**]
“Blackmail” / “The guest” /
“A tale of two Christmases”
[episodios de la serie de televisión **The Doctor**]
- 1953 **“Take the odds”**
[episodio de la serie de televisión **The doctor**]
The Big Leaguer
“The squeeze” / “The witness” / “The hard way”
/ “The gift”
[episodios de la serie de televisión **Four Star Playhouse**]
- 1954 **“The bad streak”**
[episodio de la serie de televisión **Four Star Playhouse**]
World for Ransom
APACHE (*Apache*)
VERACRUZ (*Vera Cruz*)
- 1955 **EL BESO MORTAL** (*Kiss me deadly*)
EL GRAN CUCHILLO (*The big knife*)
- 1956 **¡ATAQUE!** (*Attack!*)
HOJAS DE OTOÑO (*Autumn leaves*)

- 1957 **BESTIAS DE LA CIUDAD** (*The garment jungle*)
[co-dirigida por Vincent Sherman]
- 1959 **A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO**
(*Ten seconds to hell*)
TRAICIÓN EN ATENAS (*The angry hills*)
“Sundance returns”
[episodio de la serie de televisión **Hotel de 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 CADÁVER**
(*Hush... hush, sweet Charlotte*)
- 1965 **EL VUELO DEL FÉNIX** (*The flight of the Phoenix*).
- 1967 **DOCE DEL PATÍBULO** (*The dirty dozen*)
- 1968 **LA LEYENDA DE LYLAH CLARE**
(*The legend of Lylah Clare*)
EL ASESINATO DE LA HERMANA GEORGE
(*The killing of sister George*)

- 1969** **The greatest mother of them all** [cortometraje]
- 1970** **Comando en el mar de China** (*Too late the hero*)
- 1971** **La banda de los Grissom** (*The Grissom gang*)
- 1972** **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's raid*)
- 1973** **El Emperador del Norte** (*Emperor of the North Pole*)
- 1974** **Rompehuesos** (*The longest yard*)
- 1975** **Destino fatal** (*Hustle*)
- 1977** **Alerta: misiles** (*Twilight's last gleaming*)
La patrulla de los inmorales (*The choirboys*)
- 1979** **El rabino y el pistolero** (*The Frisco kid*)
- 1981** **Chicas con gancho** (*All the marbles*)



Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine
“Eugenio Martín”. 2025

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

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

En anteriores ediciones de
MAESTROS DEL CINE MODERNO
han sido proyectadas

(I) **JOHN FRANKENHEIMER** (febrero 2011)

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

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

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

El tren (*The train*, 1964)

Plan diabólico (*Seconds*, 1966)

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

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

Orgullo de estirpe (*The horsemen*, 1971)



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

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

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

Fahrenheit 451 (1966)

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

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

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

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

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

François Truffaut, una autobiografía

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



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

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

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

El desprecio (*Le mépris*, 1963)

Lemmy contra Alphaville

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

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

Made in U.S.A. (1966)

Pasión (*Passion*, 1982)



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

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

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

Acosado (*Mickey One*, 1965)

La jauría humana (*The chase*, 1966)

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

El padre volador (*Flying padre*, 1951)

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

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

Atraco perfecto (*The killing*, 1956)

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

Espartaco (*Spartacus*, 1960)

Lolita (1962)

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

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

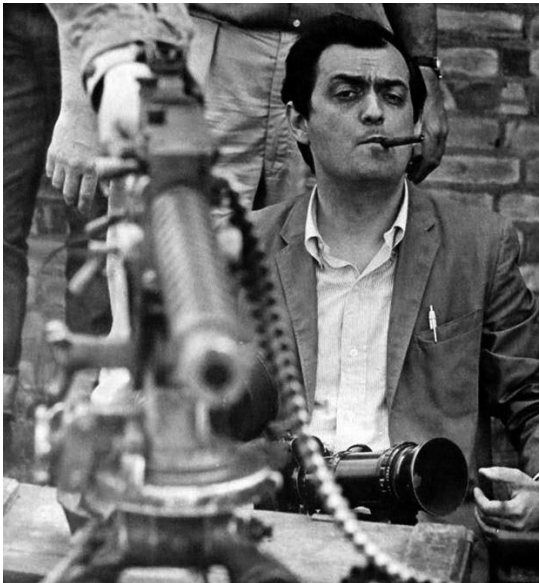
La naranja mecánica (*A clockwork orange*, 1971)

Barry Lyndon (1975)

El resplandor (*The shining*, 1980)

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

Eyes wide shut (1999).



(VII) **ROBERT ALDRICH**

(marzo 2020) / (enero 2022) / (enero 2023) / (abril 2025)

Apache (*Apache*, 1954)

Veracruz (*Vera Cruz*, 1954)

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

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

iAtaque! (*Attack!*, 1956)

Hojas de otoño (*Autumn leaves*, 1956)

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

co-dirigida por Vincent Sherman

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

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

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

¿Qué fue de Baby Jane?

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

Canción de cuna para un cadáver

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

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

Doce del patíbulo (*The Dirty dozen*, 1967)

La leyenda de Lylah Clare (*The legend of Lylah Clare*, 1968)

El asesinato de la hermana George

(*The killing of sister George*, 1968)



(VIII) **FEDERICO FELLINI**

(octubre 2021 / noviembre 2022 / octubre 2023)

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

co-dirigida por Alberto Lattuada

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

Los inútiles (*I vitelloni*, 1953)

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

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

La strada (1954)

Almas sin conciencia (*Il bidone*, 1955)

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

La dolce vita (1960)

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

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

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

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

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

Los clowns (*I clowns*, 1970)

Roma (*Roma*, 1972)

Amarcord (*Amarcord*, 1974)



(IX) **BLAKE EDWARDS**

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

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

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

Operación Pacífico (*Operation Petticoat*, 1959)

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

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

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

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

El nuevo caso del inspector Clouseau

(*A shot in the dark*, 1964)

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

¿Qué hiciste en la guerra, papi?

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

El guateque (*The party*, 1968)

Darling Lili (1970)

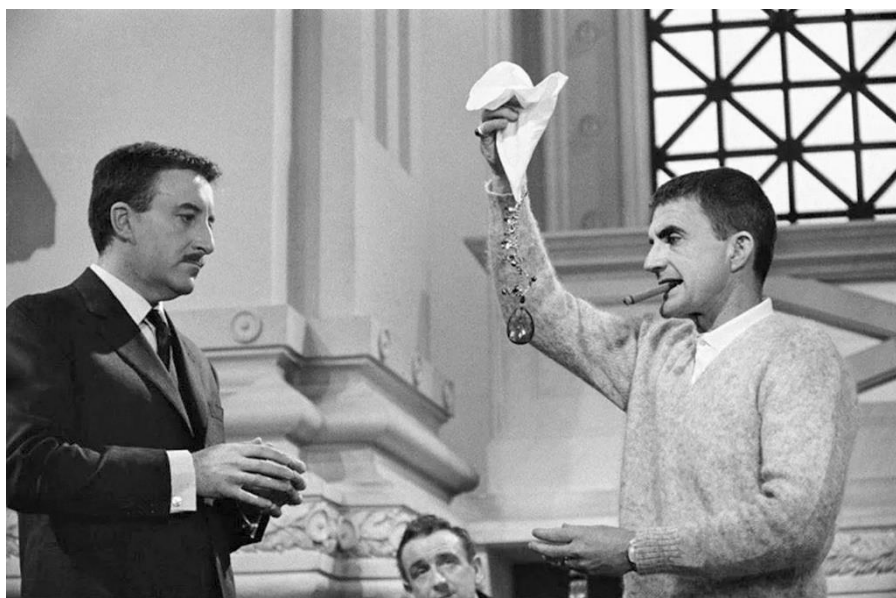
Dos hombres contra el Oeste (*The wild rovers*, 1971)

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

“10” (“10”, 1979)

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

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



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

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

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

Larga jornada hacia la noche

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

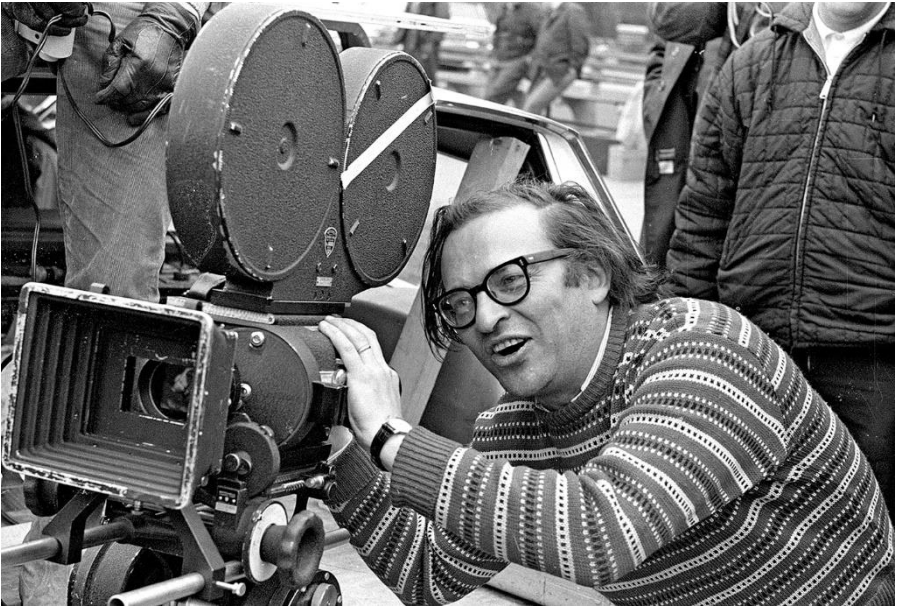
El prestamista (*The pawnbroker*, 1964)

Punto límite (*Fail-safe*, 1964)

La colina (*The hill*, 1965)

El grupo (*The group*, 1966)

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



(XI) **SAM PECKINPAH** (febrero 2025)

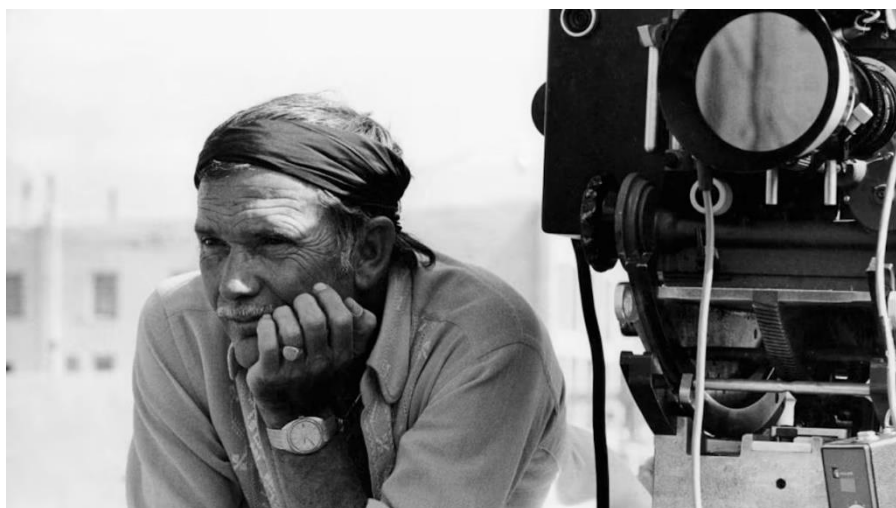
Compañeros mortales (*The deadly companions*, 1961)

Duelo en la Alta Sierra (*Ride the High Country*, 1962)

Mayor Dundee (*Major Dundee*, 1965)

Grupo salvaje (*The wild bunch*, 1969)

La balada de Cable Hogue (*The ballad of Cable Hogue*, 1970)



Organiza:



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.”

Síguenos en Facebook, Tik Tok e Instagram

LAMADRAZA.UGR.ES