LA MADRAZA CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL





MAYO - JUNIO 2019

UN ROSTRO EN LA PANTALLA (V):

MICHAEL CAINE

(2ª PARTE: LOS AÑOS 70/I)



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

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

Así pues en este curso 2018-2019, cumplimos 65 (69) años.

MAYO - JUNIO 2019

UN ROSTRO EN LA PANTALLA (V): MICHAEL CAINE

(2ª parte: los años 70/I)

MAY - JUNE 2019

A FACE ON THE SCREEN (V): MICHAEL CAINE (part 2: the 70's/I)

Martes 28 mayo / Tuesday 28th may

21 h.

COMANDO EN EL MAR DE CHINA

(1970) Robert Aldrich (TOO LATE THE HERO) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 31 mayo / Friday 31th may

21 h.

EL ÚLTIMO VALLE (1971) James Clavell

(THE LAST VALLEY) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 4 junio / Tuesday 4th june

21 h.

ASESINO IMPLACABLE (1971) Mike Hodges

(GET CARTER)

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

Viernes 7 junio / Friday 7th june

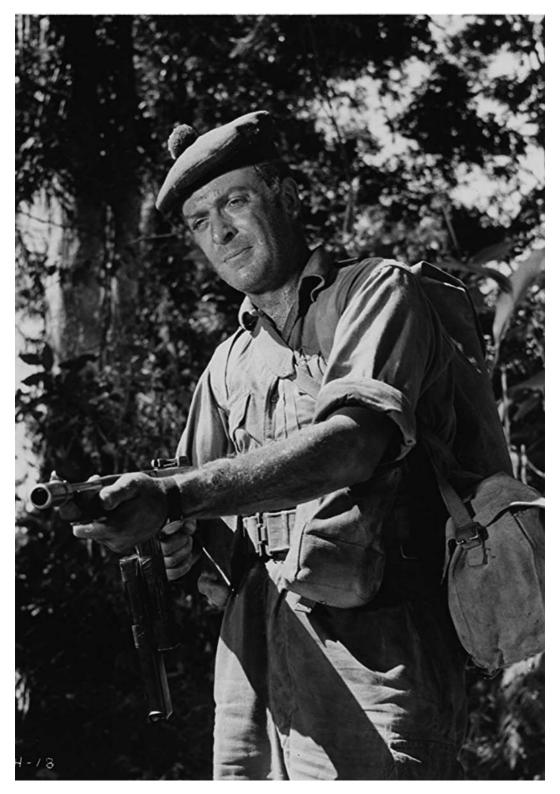
21 h.

LA HUELLA (1972) Joseph L. Mankiewicz

(SLEUTH)

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

Todas las proyecciones en la SALA MÁXIMA del ESPACIO V CENTENARIO (Av. de Madrid). Entrada libre hasta completar aforo Free admission up to full room



Martes 28 de mayo 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

COMANDO EN EL MAR DE CHINA

(1970) EE.UU. 130 min.

Título Orig.- Too late the hero. Director.- Robert Aldrich. Argumento.- Robert Aldrich & Robert Sherman. Guión.- Robert Aldrich & Lukas Heller. Fotografía.- Joseph Biroc (1.85:1 - Metrocolor). Montaje.- Michael Luciano. Música.- Gerald Fried. Productor.- Robert Aldrich & Walter Blake. Producción.- ABC Pictures - Palomar Pictures - The Associates & Aldrich Company. Intérpretes.- Michael Caine (soldado Tosh Hearne), Cliff Robertson (teniente Sam Lawson), lan Bannen (soldado Jock Thornton), Harry Andrews (coronel Thompson), Ronald Fraser (soldado Campbell), Lance Percival (cabo McLean), Denholm Elliott (capitán Hornsby), Ken Takakura (mayor Yamaguchi), Henry Fonda (capitán John G. Nolan), Percy Herbert (sargento Johnstone), Don Knight (soldado Connolly), Harvey Jason (Scott).



Versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 61 de la filmografía de Michael Caine (de 167 como actor) Película nº 22 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)

Música de sala:

Comando en el Mar de China (Too late the hero, Robert Aldrich, 1970) Banda sonora original compuesta por Gerald Fried



"(...) El peor de los rodajes en que he trabajado se produjo en la jungla filipina con COMANDO EN EL MAR DE CHINA, una historia de la Segunda Guerra Mundial sobre una batalla entre una pequeña unidad de soldados británicos, más un norteamericano, y los japoneses. Robert Aldrich, el director, nos tuvo allí durante veintidós semanas. Nuestro destino era una enorme base naval norteamericana cuando iniciamos un largo viaje a través de las aldeas más miserables que yo había visto desde Corea. Todo a nuestro alrededor era una jungla y altas cordilleras; casi todo muy hermoso... si eras corto de vista y no te percibías de la miseria humana. Soportamos plagas de insectos, espinas y cuarenta y cinco grados de temperatura constante, acompañada de la humedad más alta que se pueda medir. Yo estaba seguro de que la comida contenía organismos desconocidos por la ciencia moderna, así que mi dieta diaria consistía exclusivamente en latas de sardinas y de queso australiano, que se abrían en mi presencia y que consumía antes de que nadie pudiera tocar el contenido. Lo único que nos mantenía sanos eran nuestras visita, al comedor de oficiales de la base naval, donde tomábamos buenas duchas, buena comida y bebidas frías y podíamos ver la televisión. La vida era perfecta por las noches, hasta que tenías que volver a la cama asediada por los mosquitos. Como las condiciones eran tan malas, Bob nos hacía trabajar durante dos semanas seguidas y luego nos dejaba cinco días libres, que era tiempo suficiente para salir del país (...)."

Michael Caine

¿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 raquíticos idealismos o interpretando el papel del intelectual engagé, como el Stanley Kubrick de Senderos de gloria (Paths of Glory, 1957). Del mismo modo. el autor de ¡Ataque! (Attack!, 1956), Doce del patíbulo (The Dirty Dozen, 1967) y COMANDO EN EL MAR DE CHINA (Too Late The Hero, 1970) rechaza cualquier argumento vagamente positivista para defender la moralidad de la guerra: es decir, la llamada "causa justa". En la tradición clásica, la idea de la "causa justa" -una forma de razonamiento cuyos orígenes se remontan a San Agustín (siglo V d.C.)- se comprendía como defensa contra la agresión, la recuperación de algo que se había substraído ilegalmente o el castigo del Mal. Por lo que no es casual que sus cínicas, estremecedoras, historias / reflexiones sobre la guerra se sitúen en la Segunda Guerra Mundial, ejemplo paradigmático, al menos en el imaginario bélico 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 las "películas de combate" 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 antiqua 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". (...)

¹ Para la historiadora cinematográfica Jeanine Basinger (The World War II Combat film. Anatomy of a genre, 2003), la heterogeneidad psicológica social del grupo de combatientes, la ejecución casi suicida de una misión específica, el fatalista encuentro con un destino trágico mediante un accidentado viaje, el sangriento realismo de la lucha, la "satanización" física/cultural del enemigo, son algunas de las constantes del género. Constantes, huelga decirlo, que Robert Aldrich pervierte.



COMANDO EN EL MAR DE CHINA fue un proyecto largamente acariciado por el realizador; de hecho, la primera versión del guión data de 1959 y no resultó de la adaptación de ningún original literario sino que parte de una idea del propio cineasta. Lo que ocurre es que diez años después y habiendo colmado sus expectativas de revisar los planteamientos de ¡Ataque! desde una perspectiva más cáustica e irreverente con Doce del patíbulo, el cuerpo no le pedía a Aldrich enrolarse en una nueva película de comandos, pues su perspectiva sobre la naturaleza de la guerra y sus secuelas apenas había cambiado desde que tres años antes rodara el que, con el paso del tiempo, se ha convertido en su film más celebrado. El título original de COMANDO EN EL MAR DE CHINA vendría a ser una síntesis del pensamiento aldrichiano al respecto del "hecho bélico": Too Late The Hero, algo así como "Demasiado tarde para hacerse el héroe". Gracias a su dominio del japonés, el teniente Sam Lawson (Cliff Robertson) del ejército de los Estados Unidos es enviado muy a su pesar al destacamento británico que ocupa una parte de cierta isla del Pacífico para ayudar a destruir en misión suicida la radio del destacamento japonés que domina la otra parte, no sin antes enviar un comunicado falso al Estado mayor. Esta misión a cumplir por un puñado de soldados británicos también muy a pesar suyo, consistente en evitar que los japoneses alerten del paso de unos cargueros estadounidenses (imprescindibles para una operación secreta) cerca de la costa que dominan, no la sienten como propia (arriesgan la vida por los yanks), como tampoco la siente propia Lawson por motivos egocéntricos. Únicamente está deseando emprenderla el capitán Hornsby (Denholm Elliot), un hombre que desde el inicio adivinamos torturado e inestable, ávido por subsanar algún error que le hiere en lo más íntimo. Su ineptitud será la espoleta que dividirá a los hombres según sus intereses, y el grupo devendrá un desastre de coordinación. (...)

(...) Robert Aldrich radicaliza en COMANDO EN EL MAR DE CHINA el discurso formulado en Doce del patíbulo. La mordacidad de los diálogos y el nivel de permanente confrontación que hay en el film, unido a ese antimilitarismo tan característico del cineasta y a su eterna desconfianza hacia quienes detentan los galones del poder sin merecerlo -la desobediencia al mando de muchos de sus personaies no se produce por cobardía o miedo, sino que responde al más estricto sentido común-, generan un cierto aire de familia respecto de otras realizaciones suyas. El héroe, el teniente Lawson, muere en un fútil intento de informar a sus superiores sobre la existencia de una base aérea japonesa secreta, mientras que el abyecto, mordaz y tremendamente pragmático soldado Tosh Hearne (Michael Caine), a quien la guerra le importa un bledo, sobrevive. La única gloria de la guerra es la supervivencia², el salir indemne de una situación, la batalla, donde uno está siempre solo. Eso es lo que alienta a Hearne, por encima de su condición de cínico outsider. "Una unidad de combate es un montón de gente corriendo, jugando a los héroes y muriendo", exclama. Pero, ¿todo es así de simple? El soldado ha dejado detrás a un grupo de "camaradas" a cuál más rufián, empezando por el despótico (e inútil) capitán Hornsby que impone la fuerza de su rango por encima de la lógica operativa que exige cada situación, y concluyendo por el soldado Campbell (Ronald Fraser), ladrón, cobarde y asesino. La guerra desenmascara a los hombres, los muestra tal y como son. Y aquí el enemigo está en casa: se trata del capitán Hornsby, un abyecto oficial que antepone el poder de sus galones sobre la lógica operativa que exige la coyuntura bélica. Se trata de un personaje, básicamente, irresponsable en el ejercicio de su autoridad, reflejo de cómo ésta puede degenerar en autoritarismo cuando no va acompañada del reconocimiento ni de la legitimidad necesaria en su aplicación. El despotismo de Hornsby, quien no duda en poner en riesgo la vida de sus subordinados en maniobras y despliegues caprichosos, condenados de antemano al fracaso, no resulta un perfil nuevo en la filmografia de Aldrich. De hecho, todos estos rasgos que acabamos de enumerar hacen de este personaje una suerte de prolongación de aquel que interpretara Eddie Albert en ¡Ataque!

La actitud de *Hearne* echa sus raíces en el conocimiento de semejante verdad, y no en su existencialista sensación de desarrigo. Alrededor de *Hearne*, quien poco a poco va robándole protagonismo a *Lawson*, Robert Aldrich concentra una batería de acotaciones sobre el cine de guerra como género, que refuerzan el tono amargo de **COMANDO EN EL MAR DE CHINA**. Por ejemplo, a diferencia de **Doce del patíbulo**, punto de partida de una sugestiva oleada de películas sobre *dirty groups*, en **COMANDO EN EL MAR DE CHINA** la misión es un completo fracaso, nada sale como estaba previsto, y quizás sale mucho peor a causa de la escasa motivación de la tropa, contraria a pelear, a sacrificarse. Pero, al mismo tiempo, aun

² Es la frase leit-motiv de la magistral **Uno Rojo**, división de choque (*The Big Red One*, Samuel Fuller, 1980), otro film (y otro cineasta: Fuller) con una descarnada visión de la guerra desde el punto de vista de los combatientes.



asumiendo que "el heroísmo es fruto del azar", como comenta el personaje interpretado por Michael Caine, Robert Aldrich no pretende minimizar ni el mérito ni el valor de sus personajes, no tanto en sus acciones contra los japoneses como en la determinación que toman para eliminar a Hornsby. Esa clarividencia para asimilar, en medio de un escenario tan crispado como el que procura el fragor de la batalla, quién es el verdadero enemigo y acabar con él sin contemplaciones, aun a riesgo de ser acusados de traidores a la patria, es lo que convierte definitivamente en héroes para Aldrich a los protagonistas de COMANDO EN EL MAR DE CHINA.

Asimismo, aun vulnerando ciertos aspectos de la realidad histórica, la visión del enemigo, las tropas imperiales japonesas, prescinde de los clichés racistas acuñados por decenas de films bélicos previos. El "peligro amarillo", de complexión física infrahumana, simiesca, apostado traicioneramente en las copas de los árboles, que gusta de la tortura y la matanza -cf. Todos a una (Gun Ho!, Ray Enright, 1943), Bataan (Tay Garnett, 1943), The Purple Heart (Lewis Milestone, 1944)-, da un vuelco en la caracterización del mayor Yamaguchi (Takakura Ken). Astuto oficial que hurga en la desafección interna de los soldados británicos invitándoles a rendirse sin miedo a represalias (¡), Yamaguchi utiliza como método de comunicación su propia voz, amplificada por unos altavoces que estremecen la densa jungla. Su pose sosegada y casi aristocrática, unida a su dominio del espacio hostil por medio de una soldadesca disciplinada y tenaz, subraya la indefensión y anarquía de sus enemigos. Incluso la brutalidad, en el cine atributo exclusivo del enemigo nipón, es repartida de manera equitativa en COMANDO EN EL MAR DE CHINA, sin matizar su carácter insano: los soldados japoneses destrozan el cuerpo



de un prisionero inglés -lo vemos colgado de un árbol por los pies, cubierto de sangre-, quien previamente había mutilado el cuerpo sin vida de un oficial enemigo para robarle un valioso anillo.

En su momento hubo quien vio en **COMANDO EN EL MAR DE CHINA** una suerte de remake de **Doce del patíbulo**, quintaesencia de lo que los americanos denominan *macho movie*; es decir, de 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. Pero se trata de una apreciación superficial, pues ambas son variaciones sobre un mismo tema: el conflicto entre el hombre y su naturaleza más abisal (sus miedos, sus egoísmos, su incapacidad para rectificar semejante actitud cuando se les presenta una segunda oportunidad...), retorciendo estilísticamente los convencionalismos del género en que se inserta. (...)

(...) Aldrich logra en COMANDO EN EL MAR DE CHINA un film bélico de ritmo endemoniado y desenlace tan tenso como espectacular, con una estructura narrativa de una solidez increíble, sustentándose en un guión repleto de situaciones límite coescrito junto a Lukas Heller, cuya complejidad de matices y capas -potenciando el caracter desconfiado y egoísta de aquellos llamados a convertirse en héroes, minimizando la épica de sus acciones, dotándoles de un sesgo de pragmatismo que destierra de ellos la defensa de cualquier ideal-, debiera ser la envidia de todos cuantos actualmente se consideran guionistas. Naturalmente, no es ajena al resultado la interpretación tanto de Caine y Robertson, como de unos secundarios de lujo encabezados por los ya citados Elliot y Fraser, junto a lan Bannen, Harry Andrews y Lance Percival (...).

Texto (extractos):

Michael Caine, Mi vida y yo: autobiografía, Ediciones B, Barcelona, 1993. Antonio José Navarro, "Robert Aldrich, el cine de un inmoralista. 2ª parte", en sección "Estudio", rev. Dirigido, mayo 2011.

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

Ignasi Juliachs, "Comando en el mar de China: misión en la jungla", Cinearchivo.net.

Richard Combs, "Mundos aparte: el cine de Robert Aldrich a partir de Doce del patíbulo",
en AA.VV. La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich, Filmoteca de Valencia, 1996.



Viernes 31 de mayo 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

EL ÚLTIMO VALLE

(1971) Gran Bretaña - EE.UU. 125 min.

Título Orig.- The last valley. Director.- James Clavell. Argumento.La novela homónima (1959) de J.B. Pick. Guión.- James Clavell.
Fotografía.- Norman Warwick y John Wilcox (2.35:1 Todd-AO
- Eastmancolor). Montaje.- John Bloom. Música.- John Barry.
Productor.- James Clavell, Robert Porter & Martin Baum. Producción.ABC Pictures - Seamaster Films - Season. Intérpretes.- Michael
Caine (El Capitán), Omar Sharif (Vogel), Florinda Bolkan (Erika), Nigel
Davenport (Gruber), Per Oscarsson (padre Sebastián), Arthur O'Connell
(Hoffman), Madeleine Hinde (Inge), Yorgo Voyagis (Pirelli), Miguel
Alejandro (Julio), Christian Roberts (Andreas), Brian Blessed (Korski),
lan Hogg (Graf), Michael Gothard (Hansen), George Innes (Vornez).



Versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 62 de la filmografía de Michael Caine (de 167 como actor) Película nº 16 de la filmografía de James Clavell (de 17 como director)

Música de sala:

El último valle (The last valley, James Clavell, 1971) Banda sonora original compuesta por John Barry



"(...) Mi siguiente destino fue Innsbruck, en Austria, para filmar EL ÚLTIMO VALLE. Me gustó mucho aquella película, pero no tuvo éxito, creo debido a problemas de oportunidad. Estábamos en medio de la guerra de Vietnam y aquella era una historia sobre una guerra medieval en Alemania. Ni siquiera consiguió rescatarla la exquisita banda sonora de mi viejo amigo John Barry. (...) EL ÚLTIMO VALLE fue un trabajo muy duro y, total, para nada. El día que terminamos la película supe que no iba a funcionar, y volví a Londres bastante deprimido (...)."

Michael Caine

(...) La novela "El último valle" de J.B. Pick fue publicada en 1959 y diez años más tarde, James Clavell (1921-1994), en calidad de productor, guionista y director, inició la adaptación para la gran pantalla de tan épica propuesta. Vista hoy, en el siglo XXI, resulta extraño que en el período de su realización, un film de estas características (necesitado de un gran aparato de producción) y respaldado por un nombre como el de Clavell (no muy conocido), encontrará felizmente acomodo en una productora para poder llevarse a cabo. Actualmente, con la cantidad de proyectos existentes, tan dispares como deslavazados, que están llegando (y materializándose) en nuestras carteleras, no habría de extrañarnos encontrarnos ante un trabajo de esa índole, y si no ahí está Terrence Malick para corroborarlo; no obstante a finales de los sesenta y principios de los setenta, con esa opción, con ese prisma propuesto, sorprende que alguien encontrará a un productor inconformista y con los necesarios redaños morales como



para orquestar, bajo el marco de la apenas visitada Guerra de los Treinta Años, tan nihilista e inclasificable alegato cinematográfico, que en su forma, trastorna (y desconcierta) las expectativas de base de la versión histórica que anida en su sustrato (el futuro del conjunto de Europa en los siglos posteriores), trascendiendo el género de un modo tan particular y valiente que consigue que las referencias utilizadas, así como las influencias versus ejercicios similares pasados, se revistan mediante una cierta ironía/incredulidad formal.

Pero vayamos por partes. Como apuntábamos anteriormente, de primeras podría resultar paradójico que alguien como Clavell consiguiera el respaldo financiero necesario para acometer tal empresa. Sin embargo, hemos de ser conscientes de que el director y escritor nacido en Australia, era un reputado guionista – La mosca (*The fly*, Kurt Neumann, 1958), La gran evasión (*The great escape*, John Sturges, 1963), Escuadrón 633 (633 Squadron, Walter Grauman, 1964), Estación 3: ultrasecreto (*The Satan bug*, John Sturges, 1965) o King Rat (Bryan Forbes, 1965) según su propia novela– y que antes de ser conocido (muy conocido) internacionalmente a raíz de su novela "Shogun", había adaptado y dirigido para el cine la celebérrima Rebelión en las aulas (*To Sir, with love*, James Clavell, 1967), donde su nombre quedó en cierta manera eclipsado por los modos del film y las artes escénicas de su (idealista) protagonista encarnado convincentemente por Sidney Poitier. Posiblemente, por esa (interesante) trayectoria, pudiese llevar a cabo un ejercicio cinematográfico de épica medieval en toda regla con cierta libertad, donde el (anti)héroe de la función es un (racionalista) mercenario que, mientras se enamora de



una adoradora de Satán, consigue instar a unos pacíficos aldeanos a matar si pretenden sobrevivir. Así de simple. Y ya tenemos a Clavell llamando a la misma puerta que lo hizo Robert Aldrich para las excelentes **Comando en el Mar de China** (*Too late the hero*, 1970) y **La banda de los Grissom** (*The Grissom gang*,1971) o Sam Peckinpah para **Perros de paja** (*Straw dogs*, 1971), donde rezaba ABC Pictures, y obteniendo esa pretendida autonomía y libertad, con la condición de que su película fuera espectacular, vistosa, y había de desarrollarse en un ambiente exótico y que tuviera las dosis necesarias de violencia como para atrapar al espectador. Por tanto, situando la acción en un valle escondido a lo Shangri-La en pleno conflicto de la Guerra de los Treinta Años, **EL ÚLTIMO VALLE** (1971) ya reunía sendos requisitos.

Si continuamos en el campo de lo paradójico, resulta más extraño todavía que el film en ningún momento, beba y se ampare en las históricas (y convencionales) narraciones didáctico /cinematográficas que se habían dado hasta ese momento. Marcando su propio estilo (que sea acertado o no, depende del interés que la propuesta despierte en cada espectador) y adentrándose en el seno/las entrañas de la historia (su historia), olvidándose de la posición de observador y/o aventurero, y utilizando en algunos momentos la crudeza visual y formal de Michael Curtiz o Raoul Walsh, cuando estos se tornaban crudos, Clavell centraliza su objetivo, en las acciones directas que se desarrollan en el plácido y hermoso valle de marras, de manera que se vayan despertando "emocionalmente" en el espectador, un encontrado posicionamiento moral sobre esas mismas acciones. De ahí por ejemplo, la eficacia de la secuencia de

la inmolación de uno de los mercenarios lanzándose a la pira donde están quemando a la mujer acusada de brujería, abrazando en su arrebato, al sacerdote que la ha juzgado, torturado y sentenciado y que por obra y gracia del desarrollo del relato ha conseguido agenciarse "con honores" el papel de villano de la función. Una eficacia ésta, producida por el brillante manejo del dibujo de los conflictos personales que la película va desarrollando en su tapiz argumental, los cuales adquieren capital importancia en el orden dramático, de igual modo que sucedía en algunas películas de la Warner Bros -por ello la referencia a Michael Curtiz... La vida privada de Elisabeth y Essex (The Private Lives of Elizabeth and Essex, 1939), El halcón del mar (The sea hawk, 1940)...- donde la concreta atmósfera del asunto narrado, se filtra y se pasea por las páginas de la historia, adhiriéndose con naturalidad (como consecuencia o detonante) a la propia realidad histórica. Y Clavell lo lleva a cabo entre otras artes, personificando y dando mucha importancia a los diálogos. Unos diálogos perfectamente apoyados y respaldados por la cámara del director. Con sentencias firmes y de frente que expliquen y clarifiquen las razones del comportamiento de cada cual en una época de fe(s) convulsa(s). Porque los personajes de EL ÚLTIMO VALLE están viviendo una historia anacrónica en una era confusa y ambigua. Y con motivo de ello, el film alcanza híbridos instantes de epopeya, de locura irracional. Seguramente David Lean o William Wyler no hubieran acometido EL ÚLTIMO VALLE a la manera de Clavell. Grupo salvaje (The wild bunch, Sam Peckinpah, 1969) estaba muy fresco en la retina del espectador. Y con ello su estilo: el western sucio, el cual, se iba asentando a medida que iban sucediéndose los años y los títulos, y como a grandes rasgos, la acción de EL ÚLTIMO VALLE podría situarse/intercambiarse en el universo del western, Clavell introduce aquí a su particular espadachín sucio. Un mercenario que a la sazón es el padre putativo del Martin y toda la caterva humana que le sigue, de la excelente Los señores del acero (Flesh+blood, Paul Verhoeven, 1985). Es cierto que en los momentos más físicos de esa acción, una acción huérfana del sentido medieval del honor por otra parte, Clavell no acierta con la realización y el tono utilizado al intentar introducir un realismo que no hermana como debiera con las set pieces de batalla (véase el asalto al pueblo del valle). Desgraciadamente Clavell, guionista de un par de películas de John Sturges, no tiene el mismo brío del realizador de La gran evasión en imágenes similares acontecidas en la estupenda Los siete magnificos (The magnificent seven, John Sturges, 1960), un obra con la que el film de Clavell tiene "forzados" paralelismos. Y ello seguramente se deba al hecho de que ese realismo que pretende reflejar, es fruto de la moral que contiene la historia. Una historia que él (James Clavell) conoce bien y que forma parte de sus referencias, de su pasado. Por eso, por la ausencia vital de ese pasado histórico, que esa moral en los (americanos) westerns post Grupo Salvaje no exista, ya que sus protagonistas, amorales la gran mayoría de ellos, sin referentes ancestrales más allá de 1700, sencillamente basculen sus acciones entre algo tan simple como el Bien y el Mal, obviando con ello, el conocimiento cíclico que da la Historia. En la película se hace patente que el Capitán (un genial Michael Caine) donde se vehicula realmente es en esa estrecha y escéptica línea que podía haber surgido de la pluma y la cámara de Sergio Leone en sus revisitaciones de los caracteres westernianos, alejándose de

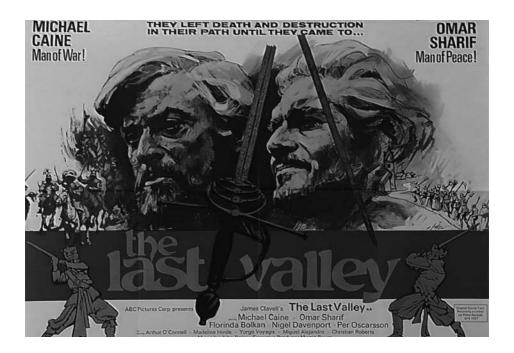


los patrones de los mencionados ejercicios Warner con Errol Flynn y/o Basil Rathbone a la cabeza, cuyas líneas de guión estaban (románticamente) trufadas de palabras como "honor" y/o "traición". Y ello se debe a que EL ÚLTIMO VALLE no es un film made in Hollywood con folletinescos piratas y bucaneros de cartón piedra. Clavell rehúye esa etiqueta y su horizonte cinematográfico se dirige hacia la hipnótica atracción del discurso humanista en un mundo deteriorado. La anterior referencia al magistral film de Frank Capra, Horizontes perdidos (Lost horizon, Frank Capra, 1937) para nada es gratuita, por eso Clavell entiende que para llegar a su paraíso, asimismo debe jugar una suerte de particular partida de ajedrez (pagar un peaje) a la manera de El séptimo sello (Det sjunde inseglet, Ingmar Bergman, 1957).

Los primeros compases del film juegan en el terreno de la eficacia. Vogel (Omar Sharif) es testigo de la destrucción de un pueblo inofensivo a manos de un grupo de soldados mercenarios de los cuales desconocemos su afiliación religiosa (recordemos que en un inicio, en el conflicto en cuestión, se dirimían cuestiones de índole religiosa entre partidarios de la Reforma y la Contrarreforma dentro del Sacro Imperio Romano Germánico). Estos bárbaros llegan al lugar con un único propósito: el pillaje amén del asesinato y la violación. Sharif con la incomprensión y el terror impresos en su mirada, asiste al despropósito y huye para caer en un escenario dantesco donde, de manera lisa y llana, se nos muestran un reguero de cadáveres afectados por la Peste Negra. A continuación, tras el infierno, ante los ojos desesperados del intérprete de **Doctor Zhivago** (David Lean, 1965), tras unos árboles, se abre una realidad fantástica en la orografía de un valle maravilloso y encantador (localizado realmente en el Tirol austríaco) que aparece de la nada, sorprendiendo a propios y extraños de que, un lugar como ese, haya

pasado desapercibido al devenir de los acontecimientos (por obra y gracia de Nuestra Señora patrona pétrea del lugar). En ese momento, el bucolismo impreso por Clavell, bajo los exuberantes y armónicos acordes de John Barry (nunca exagerados), como continuación y respuesta a las partituras de Max Steiner resuenan y se acomodan sensorialmente en el ánimo y el alma de todos los participantes en la experiencia que ha de suponer EL ÚLTIMO VALLE, ya sean intérpretes o espectadores. Porque cuando esas hordas previas, comandadas por Caine tropiecen con el mismo lugar, en ningún momento (aunque lo normal hubiese sido de recibo) el escepticismo y la incredulidad se adueñan de la función. En una escena ejemplar entre ambos intérpretes, Sharif convence a Caine de que pasar el invierno, él y sus hombres, en el valle puede ser más beneficioso que arrasarlo de un inicio. El pragmatismo del oficial hace buenos oídos a tal propuesta y tras eliminar el escollo de algunos disidentes, decide quedarse en el valle. Puede ser que a partir de este instante y en el tratamiento de las relaciones entre mercenarios y campesinos el film se empantane en algún momento y se torne incongruente, llegando a ser algunos personajes, figurantes de tránsito cuando no participan directamente de la acción debido a la decisión de ofrecer un dibujo más atractivo de cara al espectador en el perfil de los mercenarios ya que estos se nos descubren a partes iguales como impúdicos y egoístas, contraponiéndolos a unos impasibles campesinos cuya mayor seña de identidad pasa por ser la superstición. Y ante esa dicotomía, esa humanidad, Clavell lo tiene claro. A él, para el curso de su historia, le interesan principalmente el juego de Caine y Sharif, y no nos los presenta y desarrolla de manera ni funcional ni popular. En sus confrontaciones dialécticas, el sentido dramático es absoluto y sus sentencias inflexibles y brutales, ya hablen de satanismo, fanatismos religiosos o la muerte. Estos momentos a los que cabría añadir algunos como la elección de las mujeres, el beso a un crucifijo por parte de un campesino cuando sospecha que Sharif está endemoniado, algunos asesinatos de orden ritual o simples como el de Caine disparándole a un exaltado con una pistola, su propia muerte al final del film, emboscado por las personas a las que él ha salvado e instruido o el asesinato de un guerrero a manos de un niño quien le golpea con una maza mientras los aldeanos le observan impávidos, van confeccionando una película sobria que hace de la confusión y las preguntas sin respuesta una de sus virtudes. En EL ÚLTIMO VALLE Clavell aboga por hombres capaces de orquestar mundos ideales que luchan denodadamente por aplicarlos en sus mundos actuales. Un trabajo que se gesta como una fantasía ética que necesita de la ayuda de los demás para materializarse. Seguramente Clavell como ideólogo y alguien más físico como metteur en scène (a mi parecer, el citado Aldrich) hubiesen otorgado al film ese equilibrio y esa necesidad artística de la que adolece en diversos pasajes. Sin embargo la honestidad, humanidad e inteligencia de las labores de su director, equipo técnico y principales protagonistas, merecen que el ostracismo no se convierta en una de las señas de identidad de tan complejo, atemporal e interesante espectáculo cinematográfico. (...)

(...) Como hemos visto **EL ÚLTIMO VALLE** fue una ambiciosa producción histórica que se saldó con un gran fracaso de taquilla y cayó en un pronto olvido. Sin embargo, para los aficionados a la música cinematográfica -habituales creadores de Historias del Cine alternativas



cuyo criterio es la calidad de las partituras que acompañan a las películas-, ésta muy estimable cinta de James Clavell se convirtió en título de culto gracias a su música. Se trata de uno de los mejores trabajos de la carrera de John Barry, quien tan sólo unos años antes había ganado un Óscar por su trabajo en otro film histórico, El león en invierno (The lion in winter, Anthony Harvey, 1968), y estaba realizando un importante punto de inflexión en su carrera hacia la escritura sinfónica que desarrollaría durante las décadas siguientes. La ambientación de la película -Alemania durante la Guerra de los Treinta Años, en el siglo XVII- daba pie a una partitura que evocara la época, pero Barry no tiene intenciones arqueológicas ni historicistas. Prefiere evocar la atmósfera de aquellos tiempos desde un lenguaje contemporáneo, aunque con indudables pinceladas de color que lo anclen a cierta idea de un pasado histórico. Por ello, añade a una tradicional orquesta sinfónica la poderosa tímbrica de un coro mixto -a veces fusionado, otras dramáticamente escindido- que realiza una doble función: remarcar la violencia y oscuridad de unos tiempos de guerra y destrucción (el coro masculino) y contrastarla con la belleza evanescente y remota de una paz que parece imposible (el coro femenino). Ese equilibrio entre luz y las tinieblas, entre beatitud y horror, está maravillosamente captado por la banda sonora de Barry, rica en matices y registros. Su tema principal es, por derecho propio, uno de los grandes tour de force del compositor: un monotemático y obsesivo empleo de tambores militares y timbales, sobre el que se despliega un fúnebre lamento coral, desemboca en una agresiva sección central donde los coros entonan un siniestro dies irae al ritmo marcado por la danza macabra de unos xilófonos desbocados. En el otro lado del espectro

encontramos al otro gran protagonista de la banda sonora. Se trata del tema que describe al último valle del título, ese sorprendente remanso de paz en medio de una Europa devastada: una preciosa pastoral de apacibles maderas, reconfortadores metales y envolventes cuerdas, posiblemente la más hermosa composición que nos ha dado Barry en esa vena lírica que explotaría después hasta la saciedad. A lo largo del score, los coros femeninos apoyan a la orquesta para conferirle cierta elevación espiritual (lo referido al santuario) o, al contrario, teñirla de lúgubres resonancias al compás de la letanía marcada por una campana funeraria (las escenas de las referencias a la brujería); pero son los coros masculinos los que provocan el más escalofriante descensos a los infiernos entonando textos apocalípticos (con las partes de La Peste). Ese constante combate de paletas orquestales está también presente en la áspera y deshumanizada marcha guerrera con que Barry ilustra una salvaje escena de combate (la del ataque al pueblo) o en el sorprendente giro elegíaco que le confiere a su tema principal en la más espectacular secuencia de batalla del film (la batalla de Rheinfelden); frente a ellas, es capaz de ofrecernos cuatro bellísimas miniaturas para coro a cappella (tres para coro femenino y una para coro infantil) que trascienden su valor puramente diegético para erigirse en espectral sueño de belleza malogrado por los avatares de la Historia.

Texto (extractos):

Michael Caine, Mi vida y yo: autobiografía, Ediciones B, Barcelona, 1993. Lluís Nasarre & Roberto Cueto, "El último valle: en tierra salvaje", Cinearchivo.net.



Martes 4 de junio 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

ASESINO IMPLACABLE

(1971) Gran Bretaña 125 min.

Título Orig.- Get Carter. Director.- Mike Hodges. Argumento.- La novela "Jack's return home" (1969) de Ted Lewis. Guión.- Mike Hodges. Fotografía.- Wolfgang Suschitzky (1.85:1 - Metrocolor). Montaje.- John Trumper. Música.- Roy Budd. Productor.- Michael Klinger & Michael Caine. Producción.- M.G.M. British Studios. Intérpretes.- Michael Caine (Jack Carter), lan Hendry (Eric Paice), Britt Ekland (Anna), John Osborne (Cyril Kinnear), Tony Beckley (Peter el Holandés), George Sewell (Con McCarty), Geraldine Moffat (Glenda), Dorothy White (Margaret), Rosemarie Dunham (Edna), Petra Markham (Doreen Carter), Alun Armstrong (Keith), Bryan Mosley (Cliff Brumby), Glynn Edwards (Albert Swift), Terence Rigby (Gerald Fletcher), John Bindon (Sid Fletcher).



Versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 63 de la filmografía de Michael Caine (de 167 como actor) Película nº 13 de la filmografía de Mike Hodges (de 36 como director)

Música de sala: **Asesino implacable** (*Get Carter*, Mike Hodges, 1971)

Banda sonora original compuesta por **Roy Budd**



"(...) ¿Cuál sería mi próximo plan? Convertirme en productor. Esta decisión se basaba en la conclusión algo negativa de que, ya que había trabajado para varios presuntos cineastas importantes y había hecho aquas con ellos, quizá pudiera emprender solo aquel camino para variar. Para mi primera aventura como productor me asocié con un amigo llamado Michael Klinger. Era productor profesional y responsable de los primeros films de Roman Polanski, los únicos que había hecho en Inglaterra. Michael tenía los derechos de un libro titulado "Jack's Return Home" y lo filmamos bajo el título de ASESINO IMPLACABLE. Era una historia muy fuerte sobre un gangster londinense que se va a una ciudad rural del norte de Inglaterra para averiguar quién ha asesinado a su hermano y, por supuesto para vengar su muerte. Era mi ocasión de mostrar a los gangsters tal como son. Hasta entonces había sido tradición en las películas británicas que los gangsters fueran, bien gente divertida, o del tipo Robin Hood, que robaban a los ricos para dárselo a los pobres. No era un retrato realista (...) Otra característica de la violencia cinematográfica que siempre me había molestado, en lo relativo a peleas, era la escena que todos hemos visto millares de veces en la que el bueno y el malo se están pegando durante diez minutos y al día siguiente el héroe aparece con un simple esparadrapo en la frente. En la vida real cada puñetazo en la cara produce desgarros en la piel y los cartílagos y a veces rompe algún hueso. Nosotros decidimos hacer la película más realista en este sentido. Siempre me había molestado también que cuando tiran a alquien desde lo alto de un edificio nunca caiga sobre otra persona que esté en el suelo. Tuve ocasión de remediarlo en una escena en la que yo tiraba al malo desde una azotea y su cuerpo aterrizaba sobre un coche en el que iban una mujer y dos niños. Michael y yo estuvimos de acuerdo en que había que mostrar la violencia como era en realidad.



Ya teníamos el guión y todo lo que necesitábamos era un director. Una tarde estaba viendo una película en la televisión y decidí que quienquiera que la hubiese dirigido era nuestro hombre. En el momento en que terminó la película cogí el teléfono para llamar a Michael, y precisamente sonó el timbre de la otra línea. Contesté y era Michael.

- Ya sé lo que vas a decir -le anticipé
- Michael Hodges -anunció él, que era exactamente lo que yo iba a decirle.

Ya teníamos director.

Michael Hodges quería darle al film un toque de dureza y escogió para hacerlo una ciudad del norte de Inglaterra llamada Newcastle-upon-Tyne. Sede de constructoras navales en decadencia, que atravesaba tiempos difíciles, Newcastle poseía una severa belleza victoriana muy exclusiva y era esencialmente fotogénica. Estaba a caballo sobre el río Tyne y tenía un puente que me recordó inmediatamente el puerto de Sydney, en Australia, lo que no resulta sorprendente teniendo en cuenta que aquél era una copia de éste y había sido construido por la misma gente. Por entonces yo ya había visto tanta pobreza en varias partes del mundo que mi infancia me parecía del todo privilegiada, pero nunca había sido testigo de una miseria como aquélla en mi propio país; era un encuentro de Charles Dickens con Emily Brontë narrado por Edgar Wallace. Como estábamos en el extremo norte de Inglaterra, el tiempo era también oscuro y cargado de presagios, lo que daría una atmósfera perfecta a nuestra película.



Mi héroe John Osborne, el autor de "Mirando hacia atrás con ira", entró en el reparto como jefe de los malos u estuvo maravilloso. Casi no había actuado desde que triunfó como escritor u realmente parecía disfrutar con aquel papel de implacable jefe de banda, pese a no ser el actor típico para aquel tipo de personaje. No recuerdo quién sugirió su nombre para el papel, pero fue una gran idea. No llegué a conocerle en absoluto, pues era hombre muy reservado, y le dejé un poco de lado. Daba la impresión de que había muchas personas que no le gustaban, así que me aparté de su camino por si yo era una de ellas. El único contacto que tuve con él se debió a su propia iniciativa. Cada tarde entraba en mi camerino y me pedía prestado el periódico; y por la noche, justo antes de acabar el trabajo, se servía un trago de mi vodka, que había descubierto la primera vez que vino a buscar el periódico. Hacía mucho frío allí y el vodka resultaba necesario con fines medicinales, en lo que estuvimos ambos de acuerdo. A veces, en las películas, ocurren algunas cosas extrañas, como pasó en ésta. Había una escena en la que yo entraba en un bar; era una toma larga, con un hombre bebiendo una jarra de cerveza en primer plano. Al día siquiente Mike Hodges me pidió que fuera a visionar las primeras pruebas, para comprobar si en aquella escena había algo que se me había escapado. La vi dos veces y aún así no podía imaginar qué era lo que se suponía que había de ver, hasta que Mike dijo:

- Mira la mano del tipo que está bebiendo cerveza.

Miré y no podía dar crédito a mis ojos: ¡tenía seis dedos!

Mike Hodges hizo un buen trahajo en la película, quizá demasiado bueno, pues cuando se estrenó casi todos los críticos nos vapulearon por su violencia. Era demasiado realista para

aquella gente, acostumbrada a la coreografía sin sentido que se solía ver por entonces. Estoy convencido de que **ASESINO IMPLACABLE** es una película excelente y me siento muy orgulloso de ella. No ganamos mucho dinero, pero tampoco lo perdimos, así que nadie salió perjudicado. Desgraciadamente, Mike Hodges no correspondió después a las esperanzas que Klinger y yo habíamos depositado en él y ésta sigue siendo la mejor película que ha hecho (...)."

Michael Caine

Pese a que el submundo gangsteril de estraperlistas y criminales más o menos organizados había estado presente en la narrativa británica de preguerra e inmediata, a través de las novelas de James Curtis - "They Drive by Night", versionada en 1938 por Arthur B. Woods y con remake en el 40 por Raoul Walsh en EE.UU.- y Robert Westerby - "Wide Boys Never Work", entre otras- durante la década de los 30, o las de Arthur La Bern -novelas suyas estaban tras It Always Rains On Sunday de Robert Hamer en 1947 o Frenesí (*Frenzy*) de Alfred Hitchcok en 1972- y Gerald Kersh -suya es "Night and the city", adaptada por Jules Dassin en 1950- en los 40, ya en la década de los 50 la novela criminal había cambiado su objetivo de los ambientes sórdidos y degradados hasta una imitación de los modelos norteamericanos, que se habían impuesto poco a poco tanto desde las páginas como desde la gran pantalla.

Pero en la década de los 60, por mediación de la prensa populista y el fervor por la iconografía pop, una nueva raza de gangsters cien por cien ingleses había copado portadas e imaginaciones dominando de cabo a rabo el Swinging London. Así la explotación comercial de los juicios de los infames gemelos Ronnie y Reggie Kray, amos del East End, o de su homólogo en el West End, Charlie "El Torturador" Richardson, había reabierto el interés por el hampa local, con sus modismos, carisma y fascinación propios, muy alejados de cualquier modelo foráneo. El avispado productor, dueño de clubes de striptease, exhibidor y lo que tocase, Michael Klinger olisqueó el cambio de paradigma y desde la productora Tekli-Compton -la cual se había movido desde el exploit a los productos prestigiosos como el Repulsión (Repulsion, 1965) de Roman Polanski- que co-crease junto a Tony Tenser, se puso a buscar el material apropiado que atrapase en cine aquel zeitgeist. Una novela aún sin publicar titulada "Jack's return home", escrita por Ted Lewis, un animador y dibujante que ya había escrito un libro anterior, "All the Way Home and All the Night Through" (1965) y quien venía, con su estilo y origen de clase, a continuar la herencia de los Angry Young Men de una generación anterior, aquellos Alan Sillitoe, Shelagh Delaney o John Osborne (quien fue impuesto por Hodges para interpretar al serpentino Cyril Kinnear, némesis de Carter. Una decisión que conecta el film con toda una herencia realista de la ficción inglesa) que habían visto sus textos convertidos en free cinema.

De esta manera película y novela rompen de manera simultánea un estancamiento de la ficción británica, que ve, en la pantalla, como aparecen en paralelo a esta obra **El gángster** (*Villain*, 1971) de Michael Tuchner con Richard Burton a modo de trasunto de unos gemelos Kray fusionados en un solo personaje, el sádico *Vic Dakin*, o el **Performance** (1970) del dúo Nicolas Roeg-Donald



Cammell, lista en 1969, pero no estrenada hasta 1970, en que una hampón *cockney* colisiona contra una antiguo divo *pop*, James Fox y Mike Jagger, respectivamente.. Incluso los hombres de la ley reflejaran la brutalidad no adulterada, entre el documentalismo urgente y la estilización carismática de género, en la fundamental serie televisiva **The Sweeney**, emitida entre 1974 y 1978 siguiendo las andanzas de una brigada volante. La serie fue precedida por **Regan** (1974), su capítulo piloto distribuido como film, y ampliada con **Sweeney!** (1977) y **Sweeney 2** (1978), versiones para cine que extremaban los componentes más ásperos del original catódico.

ASESINO IMPLACABLE es la quintaescencia del film de gangsters británicos, el perfecto ejemplo del thriller tal y como se entiende en las islas y en muchos aspectos el formón, la medida: sordidez ambiental, violencia restallante, cutrez y anti-glamour. En compensación a una dura trama de cintas pornográficas y gangsters de segunda división pródiga en sexo puerco y asesinatos sin miramiento alguno, Michael Caine crea un personaje icónico, Jack Carter, que es la esencia del cool britannia, como puedan serlo en sus contextos distintivos el Frank Bullit (Steve McQueen) de Bullit (Peter Yates, 1968), el Jeff Costello (Alain Delon) de El silencio de un hombre (Le samouraï, Jean-Pierre Melville, 1967), el Walker (Lee Marvin) de Aquemarropa (Point Blank, John Boorman, 1967), el Gôro Hanada (Jo Shishido) de Marcado para matar (Koroshi no rakuin, Seijun Suzuki, 1967), o su propio Harry Palmer en la saga sobre el espía "anti-Bond". Caine había protagonizado algunos papeles dentro del thriller como este, incluso había hecho un personaje tan desagradable como Alfie (Lewis Gilbert, 1966), pero su imagen todavía no había sido puesta a prueba en un personaje enteramente negativo, que encima era protagonista absoluto del film (aparece en todas sus escenas menos en una, donde su ausencia es dramáticamente expresiva) y donde la tensión entre la presencia sofisticada del actor, su imperturbabilidad entre el naturalismo y la estilización, y el ambiente cochambroso que le rodea crean un efecto dialéctico que quizás sea lo mejor de toda la película. De hecho, Mike Hodges, quien fue alistado

como director tras un par de trabajos televisivos, pretendía a lan Hendry como *Jack Carter*. Hendry, quien finalmente se encargó del repulsivo *Eric Paice* en el film, era una actor sólido, popular por su presencia televisiva en diferentes series, con alguna interpretación memorable como el sargento sádico de **La colina** (*The Hill*, Sidney Lumet, 1965), y cuyo físico hosco había aparecido ya en algún *brit-noir* de los 60 como **Girl in the Headlines** (Michael Truman, 1963) o **The Beauty Jungle** (Val Guest, 1964) o en la misma producción de Kingler, **Repulsión**. En cualquier caso la productora impuso a Michael Caine, una estrella emergente que sostendría por si misma aquella producción de bajo presupuesto saturada de componentes bárbaros, depravados y brutales. El propio Hodges reconocería años más tarde que la sensación de ver a Caine llenar la pantalla en la primera secuencia que rodaron juntos (la llegada al bar donde pide una cerveza en vaso largo y contesta al teléfono) fue la de haber entrado en otra liga. Lo cierto es que la presencia mesmerizante del actor otorga al film una dimensión distinta, superior, que vacuna al film hasta contra sus contornos más toscos, otorgándole una dimensión icónica, perdurable.

Violentísima, más incluso en el plano (a)moral que en el gráfico (los momentos más perturbadores son aquellos en los cuales Carter actúa con absoluta frialdad y no tanto en los que se deja llevar por la ira), carismática en su conjunto y magníficamente ambientada; contando para ello con las localizaciones en Newcastle, ese Norte ominoso al cual se refieren enigmáticamente los personajes, que nuevamente, colabora a darle a la cinta su especial dimensión representativa, modélica. Las calles, la arquitectura entre obrera y señorial en decadencia, la ropa tendida, el factorial fondo de la calle en cuesta, una de las imágenes más poderosas del conjunto, el puerto, el oscuro del río y del mar... Newcastle es escenario vívido, simbolización del drama y prolongación atmosférica de la imagen de Jack Carter, con su gabardina negra y sus buenos trajes, clase fuera de lugar en el cuerpo de un obrero. Hodges afila el encuadre, siempre expresivo, en composiciones de belleza eficiente y no solo llamativa, rugosa siempre, a veces desmañada, enérgica y detallista (atención a la presencia durante el viaje en tren de los créditos del killer contratado para matar a Carter durante el tercio final), con una perfecta captación de un clima de deprimente miseria moral, que otra vez hace juego con el aspecto sucio y destartalado de la fotografía. Narrativamente elíptica pese a su aspecto directo, una cualidad que por ejemplo comparte con la excelente No habrá paz para los malvados (2011) de Enrique Urbizu, que hace que la trama, pese a ser lineal sea recibida de manera ligeramente distorsionada. A esto colabora una puesta en escena juguetona e inteligente, cuyas composiciones y triangulaciones relaciona unos personajes con otros, los oculta deliberadamente a la vista o establecen las posiciones de poder entre ellos: en este sentido la escena de presentación de Kinnear es ejemplar por la disposición de actores y manejo del espacio. De igual modo, Hodges emplea con sutileza el fuera de campo: Carter a veces está en ausencia y vemos el efecto aterrador que produce en otros (los ojos desorbitados de Paice en la escena del hipódromo, la cara de Swift al ver un puñal que la planificación nos oculta, la representación completa de personajes solo con una vista, dotando así al fragmento de la fuerza del conjunto o al objeto de la representatividad del sujeto -el brazo sosteniendo una pistola de Carter, el anillo del asesino contratado para eliminarle...-

Voluntariamente vulgar y al tiempo prodigiosamente sofisticado, ASESINO IMPLACABLE supone el mejor trabajo de toda la carrera de Mike Hodges. Director muy irregular que alterna cosa tan interesantes como la extrañísima El hombre terminal (*The terminal man,* 1974) adaptando a Michael Crichton o la injustamente desconocida Croupier (2000), un formidable *noir* existencialista protagonizado por Clive Owen, con ridiculeces del tamaño de Flash Gordon (1980) o Historias peligrosas (*Pulp,* 1972), una memez coyuntural y metalingüística también con Michael Caine encabezando el reparto. Pero aquí acierta por completo, entregando un film refundacional. El cual sirve además para comprobar donde estaban los estándares y la permisividad del cine de los 70 con respecto a la crueldad o la perversidad y, sobre todo, en cuanto a la libertad creativa y la posibilidad de mostrar personajes que se comporten como auténticos hijos de puta, sin ninguna necesidad de justificación más allá de la propia película y el mundo que esta crea (...).

Texto (extractos):

Michael Caine, **Mi vida y yo: autobiografía**, Ediciones B, Barcelona, 1993. Adrián Sánchez, "Asesino implacable: en el nombre de Carter", Cinearchivo.net.



Consolute 1972, 20th Conturn Fan Film Consolute All rights reserved. Provision on Maccoller reposition of the Newsbarner and Maccoller reposition of the Newsbarner and Maccoller rePalomar Pictures International presents Joseph L. Mankiewicz' Film of

SLEUTH
Released by 20th Century-Fox • Color by Deluxe*

SL/2 Michael Caine as Milo Tindle, who matches wits and plots with mystery author Andrew Wyke.

Viernes 7 de junio 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

LA HUELLA

(1972) Gran Bretaña - EE.UU. 138 min.

Título Orig.- Sleuth. Director.- Joseph L. Mankiewicz. Argumento.- La obra teatral homónima (1970) de Anthony Shaffer. Guión.- Anthony Shaffer. Fotografía.- Oswald Morris (1.85:1 - DeLuxe). Montaje.- Richard Marden. Música.- John Addison. Productor.- Morton Gottlieb, David Middlemas y Edgar J. Scherick. Producción.- Palomar Pictures para 20th Century Fox. Intérpretes.- Laurence Olivier (Andrew Wyke), Michael Caine (Milo Tindle), Alec Cawthorne (inspector Doppler), Eve Channing (Marquerite Wyke).

Versión original en inglés con subtítulos en español



4 candidaturas a los Óscars: Actor principal (Laurence Olivier & Michael Caine), Director y Banda Sonora.

Película nº 67 de la filmografía de Michael Caine (de 167 como actor) Película nº 20 de la filmografía de Joseph L. Mankiewicz (de 20 como director)

Música de sala: **La huella** (Sleuth, Joseph L. Mankiewicz, 1972)

Banda sonora original compuesta por **John Addison**



"(...) Los meses pasaban casi como en un sueño mientras me iba aproximando gradualmente a la mayor prueba de mi carrera: actuar frente a Laurence Olivier en LA HUELLA. Hacía ejercicio trabajando en el jardín, era abstemio y había dejado de fumar y de salir de noche, de modo que me encontraba más sano de lo que había estado en años. Creo que, de un modo inconsciente, me había preparado psicológicamente para el gran combate contra aquel campeón mundial que por entonces era Olivier. Por fin llegó el gran día, cuando empezaron los ensayos, que iban a tenernos ocupados las dos primeras semanas del programa. Fui en coche a los estudios Pinewood, donde debíamos ensayar en los decorados definitivos, muy bien diseñados por mi viejo amigo Ken Adams, el mismo que muchos años atrás había hecho los decorados de **Ipcress**. Durante el trayecto por el largo camino rural que conducía los estudios, a pesar de que estaba muy nervioso, decidí que aunque nunca pudiera superar a Olivier, tampoco me daría por vencido ni haría marcha atrás frente a él, de ningún modo. En otras palabras, como decían por mis barrios, "le haría sudar lo suyo". Y eso es lo que traté de hacer. (...) Desde que me incluyeron en el repato de LA HUELLA había tropezado con un problema típicamente inglés. Laurence Olivier tenía título nobiliario y sería de mala educación dirigirme a él de otro modo que no fuera "My Lord". Aquello, dado que éramos los dos únicos actores de la película, iba a sonar del todo ridículo. Fue Olivier, sin embargo, quien resolvió el problema, con su peculiar premeditación. Dos semanas antes de rodar me había enviado una carta que empezaba diciendo: "Se me ocurre que quizá te preguntes cómo dirigirte a mí cuando nos encontremos. Creo que sería una gran idea que me llamaras Larry". A pesar de aquello, yo aún estaba muy nervioso. Ya en el decorado se acercó a estrecharme la mano Joe Mankiewicz, el director, y me informó amigablemente de que Larry llegaría enseguida y entonces podríamos empezar a trabajar. Me sentía un poco inseguro mientras paseaba por allí examinando el decorado que había hecho Ken. No quería familiarizarme demasiado con el lugar pues en la película tenía que aparecer como un extraño que llega allí por primera vez. Éste es un aspecto de la actuación bastante desconocido por la gente: el hecho de que tengas que actuar en un decorado como un extraño o bien, más difícil todavía, que el decorado simule ser tu propia casa. Esta última situación ha de ser ensayada con cierta tranquilidad, para familiarizarte con la forma en que se abren las puertas y los armarios, así como también, por ejemplo, la ubicación de los interruptores de luz... todas las cosas, en fin, que conoces muy bien en tu casa pero no en un lugar que en realidad no lo es. Esos pequeños toques ayudan a conseguir realismo. Produce un efecto inmediato de artificialidad cuando un actor entra a oscuras en un ámbito que se supone extraño para él y sabe exactamente dónde está el interruptor de la luz. Esto parece obvio, pero yo lo he visto innumerables veces incluso en las mejores películas.

Joe me estaba mirando cuando regresé hacia él; sonrió y me pasó un brazo por los hombros diciendo:

- No te preocupes, Michael. Yo voy a ocuparme de ti.

Era lo mejor que podía haberme dicho y en aquel momento me relajé y disminuyó mi pánico mientras se acercaba el momento en que iba a llegar el gran hombre.

Entró a las diez en punto, más bajo de lo que yo creía, físicamente, pero un verdadero gigante en todo lo demás, sobre todo en seguridad. No anduvo sino que avanzó como un ejército conquitador a través del plató, ignorando a Joe y Elaine, la chica de continuidad, y dirigiéndose sin titubear hacia mí, con la mano tendida y una amplia y sincera sonrisa.

- Qué placer, Michael. Al fin nos encontramos -dijo estrechándome la mano.
- Hola, Larry -respondí; y al decirlo miré directamente al fondo de sus ojos y me di más cuenta aún de lo lejos que había llegado en el viaje a través de mi particular País de las Maravillas, el cine.

Tomamos todos una taza de café y charlamos un poco para romper el hielo, que en lo que me concernía estaba tan duro como para patinar sobre él, y luego empezamos a trabajar, leyendo despacio el guión mientras nos movíamos por el extraño decorado. Yo miraba a Larry y a Joe mientras dábamos traspiés por la enorme sala, definiendo las posiciones para ensayar cada escena. Me puse a pensar que Larry no sólo era un gran actor y director teatral, sino también un primer premio de la academia como actor y director cinematográfico, a lo que había que añadir el dato de que ya era una gran estrella en los años treinta



y en los cuarenta... Yo sabía que tenía enfrente a un formidable oponente... ¿o iba a ser un compañero? Lo descubriría durante las dos siguientes semanas. A Joe, en particular, no se le escapaba que Larry tenía un Oscar como director de cine; incluso mostró cierta aprensión cuando empezó a dirigirle. Pero detrás de su ancha sonrisa alcancé a percibir la firme resolución de aplastar cualquier intento de usurparle su autoridad, que en el caso de los directores de cine es omnipotente, pese a que con Joe resultaba benigna. Conforme el ensayo progresaba hacia la hora de almorzar se fue haciendo evidente que Larry tenía algún problema para acoplarse a su personaje. Incluso, aunque sólo era un ensayo, su actuación fue desde el primer momento tan intensa como si ya estuviéramos rodando, aunque él no parecía en absoluto satisfecho con lo que hacía. A mí me admiraba la energía que ponía en lo que, al fin y al cabo no era más que el primer ensayo. Se lo comenté durante el almuerzo y me dio un buen consejo:

- Haz siempre el papel como si de verdad lo estuvieras representando, aunque sea la primera vez que lees el guión.

Tomé nota y desde entonces he seguido este consejo: funciona. Durante el resto de la tarde Larry siguió esforzándose con su papel, aunque no consiguió manejarlo como deseaba, de modo que al final de la jornada nos sentíamos todos un poco frustrados. Larry fue el primero en marcharse y yo me quedé hablando con Joe, pero de pronto Larry volvió sobre sus pasos luciendo una muy amplia sonrisa.

- ¡Joe, tengo una gran idea para mi personaje! -dijo y, como si fuera un gran secreto, añadió-: Te lo enseñaré por la mañana. Se retiró por fin, y a la mañana siquiente llegó al plató lleno de impaciencia y entusiasmo.

- ¡Ya está arreglado! -gritó, y con un ampuloso ademán sacó un bigotito y se lo colocó sobre el labio superior- . ¿Qué te parece, Joe? -preguntó, posando con el trocito de pelo como si fuera un arma secreta.
- Puede estar bien, Larry -contestó Joe-, si tú crees que es necesario.
- Lo creo, Joe, lo creo -afirmó Larry, casi con desesperación-. Ayer noche, cuando salí de aquí, me di cuenta de repente de qué era lo que iba mal.
- ¿Y qué era? -se vio forzado a preguntar Joe mientras Larry hacía una pausa dramática.
- ¡Que no puedo actuar a cara descubierta! -exclamó Olivier-. Siempre necesito algún tipo de disfraz.
- Bueno, úsalo -accedió Joe inmediatamente.

Larry lo hizo así, y desde el momento en que se puso el mostacho le cogió las riendas al personaje. Era absolutamente asombroso observar el cambio que se producía en los ensayos, que fueron sobre ruedas hasta el final. Por fin llegó el momento de empezor a rodar. Desde la primera toma, un lunes por la mañana, quedó claro que Larry volvía a tener problemas; parecía preocuparle algo más importante que la película, y lo más sorprendente de todo era que no podía recordar sus textos ni siquiera en las escenas más breves. (...) Estuvimos dando tropezones otros dos días más, sintiendo pena por él y dejando que nuestro ánimo decayese. A la tercera mañana supimos el motivo de la situación, y no por Larry, sino que lo leímos en el periódico. Larry llevaba años montando la National Theatre Company en Londres; había trabajado duramente para conseguir los fondos para la compañía y para construir el complejo teatral, y ahora, precisamente cuando se iba a celebrar la inauguración oficial, se encontró con que le habían despedido. (...)

(...) Laurence Olivier, como recordarán, había sido el más relevante actor y director teatral durante muchísimos años. Había trabajado en un ambiente de autonomía y extraordinario poder en el que la tarea de todos cuantos le rodeaban -incluida la de los otros actores- estaba siempre al servicio de la actuación sobre las tablas del gran hombre. Yo me encontré de repente en una situación similar, que resultaba muy delicada. Él se colocaba en la mejor ubicación para una escena y a mí me dejaba actuar a su alrededor de un modo digamos teatral, en vez de representar la escena de modo realista, como se debe hacer en el cine. Si yo decía una frase que interfería alguno de sus movimientos, él le decía a Joe que la cortase. Al fin fui a hablar con Joe y le expliqué mis problemas, por si no se había dado cuenta, y me respondió:



- Ya te dije que te iba a cuidar. Cada vez que Larry ha sugerido que te cortase una frase le he prometido que la cortaría en el montaje.

Eso era cierto, lo recordé, pero entonces le dije:

- ¿Has visto la toma de los dos de esta mañana, en la que se suponía que habíamos de actuar a medias. Ha chupado cámara a mi costa y me las he tenido que componer para que me tomases al menos de perfil.
- Lo he visto -dijo Joe con simpatía-. La próxima vez que lo haga sigue girando hasta quedar de espaldas a la cámara y yo daré la vuelta para cogerte en un primer plano por encima de su hombro. Verás cómo enseguida cambia de táctica. -Sonrió-. No te preocupes, Michael. Esto no es el teatro; aquí podemos hacer montajes y primeros planos.

Volví a la lucha, con la confianza restablecida y habiendo aprendido otro valioso truco que desde entonce; me ha reportado grandes ventajas. Pasaron un par de días más de rodaje y gradualmente fuimos trabajando más en equipo hasta que, al fin, llegó la escena más difícil de la película, en la que el personaje de Olivier apoya un arma en mi cabeza diciendo que va a disparar y yo me pongo histérico suplicando clemencia. Esa escena me salió muy bien, y cuando volvíamos a nuestros camerinos Larry me pasó un brazo por los hombros y me dedicó el mayor cumplido que me han hecho en mi vida. Me susurró suavemente al oído:



- Cuando empezamos esta película veía en ti a un experto ayudante. -Hizo una de sus breves pausas dramáticas y añadió-: Ahora sé que tengo un compañero.

Ya habíamos llegado a la puerta de mi camerino, y entonces él me besó en la mejilla y siguió hacia el suyo. Desde aquel día quedó sellada nuestra amistad y establecimos una camaradería auténtica que le fue muy bien a la película y a mí me hizo la vida más agradable. (...)

(...) Un día Joe nos mostró un aspecto típico de este negocio. Ossie Morris, nuestro cámara, había ganado un Óscar por su fotografía en El violinista en el tejado. No pudo ir a recogerlo porque estaba trabajando con nosotros, pero su director, Norman Jewison, lo había recogido en su nombre, y una tarde, justo durante la pausa del té, se presentó secretamente en nuestro plató con el Oscar de Ossie. Sirvieron champaña en vez de té y Norman apareció de repente en escena y se plantó ante el sorprendido Ossie con su premio. La celebración fue rápida y nos fuimos a trabajar en otro decorado, donde pudimos presenciar lo siguiente: Ossie estaba a un lado del plató con el Oscar en una mano y un visor fotográfico en la otra, estudiando dónde emplazar la cámara para la toma siguiente; al otro lado del plató estaba Joe, mirando a través de su visor para decidir dónde quería poner la cámara él. Era evidente que existía una implícita diferencia de opinión sobre el eventual emplazamiento de la cámara. Al fin, Joe llamó a Ossie al otro lado del decorado.

- Ossie, yo he ganado cuatro como ése -dijo, señalando el Óscar que Ossie tenía en la mano-, y la cámara se pondrá aquí.



Restablecida la autoridad, seguimos trabajando (...).

(...) Desde que hice **LA HUELLA**, mucha gente me ha preguntado si aprendí algo de Larry y la respuesta es que no, nada específico, salvo quizá a cuidar de mí mismo. No obstante, un día tuve el privilegio de presenciar algo tan directamente como se vería por el cañón de un arma: Larry lanzado al vuelo desde la cima de su poder, en una escena fuertemente emotiva. Por un momento me sentí como en el ojo de un huracán. Trabajar con una persona así era un privilegio, y un honor. Hay tan pocas en el mundo del espectáculo... Quizá fue esto lo que aprendí. (...)."

Michael Caine

"(...) La última película que hice fue una adaptación de la obra teatral de Tony Shaffer "La huella"... Acepté el encargo porque, para mí, fue un reto. Me preguntaba si sería capaz, con tan sólo dos actores y sin ningún otro ser vivo -ni pájaros, ni perros, ni peces dorados...-, de mantener al público en vilo durante dos horas. Creo que funcionó. Michael Caine explotó como una bomba en aquella película. Durante el rodaje, Laurence Olivier me dijo: "¡Dios mío, este tipo es un actor fenomenal!" Sobre todo, en la escena de la escalera, cuando balbuceaba y se mostraba como lo que era: un cockney asustado. Le goteaba la nariz, su interpretación fue pura realidad (...) Laurence Olivier interpretaba a Andrew Wyke, un inglés chapado a la antigua. Aunque yo no era el guionista, conseguí incluir una línea de diálogo escrita por mí. Era cuando el cockney interpretado por Michael Caine explica que cuando su padre llegó de Italia quiso convertirse en inglés. Olivier le contempla y pregunta "¿Convertirse en inglés?

Uno puede convertirse en italiano o en americano, pero no en inglés. O eres inglés o no lo eres". De eso trataba la película y, al final, él quedaba como un niño pequeño llorando y rodeado de sus juguetes mientras esperaba la llegada de la policía. Ésta fue mi manera de hacer una observación sobre el personaje. Francamente, yo no veo el cine en términos del triunfo de los débiles o de los fuertes. Lo veo como comentarios sobre el ser humano. Creo que el ser humano tiene tantísimas facetas interesantes, sobre todo las mujeres, que pueden ser plasmadas en comedias, dramas, con humor, rabia... No creo que sea preciso que haya violencia en la pantalla, con disparos y explosiones. Sin embargo, hace falta tiempo para escribir bien y para dirigir: ésa es la responsabilidad del director. (...)"

Joseph L. Mankiewicz

Texto (extractos):

Michael Caine, Mi vida y yo: autobiografía, Ediciones B, Barcelona, 1993.

Joseph L. Mankiewicz, "Mankiewicz en Venecia", entrevista de Esteve Riambau en
AA.VV. Joseph L. Mankiewicz, revista Nosferatu, n° 38, noviembre 2001.

(...) LA HUELLA, última película de Joseph L. Mankiewicz cerró no solo una filmografía apasionante en su conjunto, sino una curiosa trilogía involuntaria que forman, junto a la película que nos ocupa, Mujeres en Venecia (The Honey Pot, 1967) y el western El día de los tramposos (There Was a Crooked Man..., 1970). Todo estos trabajos son una consecuencia del fracaso comercial de la monumental Cleopatra (1963), una especie de redención personal del realizador consistente en la búsqueda de las raíces de su cine posiblemente pérdidas en la gestación de dicho gigante cargado de egos, glamour y titanismo al estilo de un viejo Hollywood con el que Mankiewicz nunca se identificó. De esta manera, las tres últimas películas del realizador recuperarán el espacio físico y psicológico angosto, sean las lujosas mansiones de Mujeres en Venecia, la prisión de El día de los tramposos o ese nido de locura teatral donde tiene lugar LA HUELLA.

De esta forma, Mankiewicz volvió a sus raices teatrales que nunca fueron meramente representativas sino dialécticas. Casi toda su obra se centra entre las relaciones entre vida y representación, una especie de precedente del mismo tipo de metalenguaje narrativo que hoy en dia intenta explicar la relación entre mundo real y virtual y que ha generado en los últimos años tanta película dentro y fuera del campo meramente genérico. Y no es de extrañar que LA HUELLA, como película testamento, no sea más que un resumen minimalista, algo abstracto e intelectualizado de las preocupaciones básicas que Mankiewicz expresó en toda su carrera, tanto desde un punto de vista temático como conceptual. El *Andrew Wyke* (Laurence Olivier) de LA HUELLA es de esta manera la cristalización perfecta de un demiurgo juguetón, intervencionista o poco dado al libre albedrío con sus semejantes, amante de los complots maquiavélicos, del movimiento físico propio de la teatralidad, un personaje que resume en cierta manera otros de la filmografía del director como el *Nicholas Van Ryn* de



El castillo de Dragonwyck (Dragonwyck, 1946), el dúo Eva Harrington/Addison de Witt de Eva al desnudo (All About Eve, 1950), el Ulises Diello de Operación Cicerón (Five Fingers, 1952), la Violet Venable de De repente, el último verano (Suddenly, Last Summer, 1959) o el Cecil Fox de Mujeres en Venecia, por citar los más representativos. Dejando claro pues que tanto LA HUELLA como película asi como Andrew Wyke como personaje vienen a ser una especie de brillante recensión de la carrera de Mankiewicz, convendría recordar la trama de esta peculiar y magistral película.

Basada en una pieza teatral de Anthony Schaffer, LA HUELLA gira en torno a *Andrew Wyke*, decadente aristócrata y un exitoso escritor de novelas policíacas encerrado en una espectacular pero siniestra mansión decorada peculiarmente con todo tipo de juegos y autómatas. Un día, *Wyke* invita a su casa a *Milo Tindle* (Michael Caine), un joven peluquero que resulta ser el amante de su mujer Marguerite. El escritor propone a su joven invitado que se pase por un ladrón y robe las joyas aseguradas de su esposa para poder ir a vivir con ella y poder mantenerla, mientras que él se iría con su amante y el dinero del seguro. Cuando *Tindle* decide acceder, la situación de convierte en un macabro juego teatral donde las intenciones iniciales e incluso la propia personalidad de los participantes se distorsiona hasta el infinito.

Lo que realmente fascinaba a Mankiewicz era la idea del juego y LA HUELLA es, en esencia, el más grande de los juegos cinematográficos que se han visto. No en vano el territorio de la acción donde se destrozan los dos personajes está construido a base de instrumentos de entretenimiento mudos, siniestros, casi obscenos, símbolos de la propia trama grotesca y burlona que estamos presenciando. Pero el juego que desarrolla el realizador de Eva al desnudo no se

ciñe a reglas convencionales, sino que esta vivo, en constante movimiento hasta el punto de atrapar al propio demiurgo que lo puso en marcha, como le ocurre a Wyke, que termina siendo un simple peón en una inmensa tela de araña de la que ni él puede escapar. Y a la hora de hablar de juego...; qué naturaleza tiene el juego planteado por Mankiewicz y puesto en marcha por su personaje Andrew Wyke? Pues en esencia el eterno juego de la lucha de clases, pero con el twist de considerar al mismo como un monstruo que fagocita a los más débiles aparentemente. Tindle es consciente de su origen humilde, de no pertenecer a esa élite que representa de forma algo desfasada Wyke, pero al igual que la Eva Harrington de Eva al desnudo, Tindle no dudará en utilizar las armas de su contrincante y enemigo de clase para estar a su altura, para llegar a tener lo que la clase superior posee. Mankiewicz no cree en una lucha de clases revolucionaria y con potencial para cambiar el mundo, sino de un mero procedimiento de reproducción que convierte a ilusos revolucionarios en futuros explotadores, convirtiendo a LA HUELLA en la crónica del ascenso al poder de unos advenedizos con sed de revancha, una especie de conjura de mediocres enfurecidos de clara ideología, a la postre, reaccionaria aunque efímera. Lo único que consigue a la postre Tindle es la muerte y una rebelión estéril y meramente ilusoria de sus autómatas, pues para Mankiewicz estos arribistas llenos de ira están condenados a engendrar rápidas formas de extinción.

Y es en LA HUELLA (y quizá en Mujeres en Venecia), donde el director llegaba a cerrar de una manera más cínica su obra, dotándose al final del auténtico protagonismo. El plano final de la película, con los personajes convertidos en figurines de cartón de un teatrillo, conforma un ciclo demiúrgico fallido, una especie de aburrido juego de Dios, donde ficción y realidad se confunden, donde autor y obra pasan a ser lo mismo. Mankiewicz cierra así su trayectoria cinematográfica y su propia vida, convirtiéndose en ficción, mostrándose ante los espectadores como un extraño pero comprensible híbrido de hombre y obra, sin posibilidad de una operación posterior para separarlos, con el único horizonte que la propia muerte (...).

Texto (extractos):

Ángel Sala, "La huella", en Especial "40 aniversario de Dirigido por...", revista Dirigido, septiembre 2012.

(...) Existía una óptica inicial que prejuzgaba los resultados finales de esta película. Podía pensarse que se trataba de un encargo profesional, a partir de una conocida y exitosa obra teatral, respetuosa en extremo con los cánones tradicionales de la dramaturgia clásica y también de la novela policiaca; un vehículo comercial y de prestigio para dos actores consagrados. Sin duda tal apreciación no tenía en cuenta ni la fuerte personalidad ni el momento creativo que atravesaba Mankiewicz, en una fase de su carrera donde ya no necesitaba demostrar nada y mucho menos revalidar su capacitación profesional. Por consiguiente, el tour de force que suponía su realización (dos únicos personajes en un solo decorado, durante más de dos horas y cuarto) no constituía tampoco un reto a sí mismo. Aunque ese reto fuera de tal calibre que

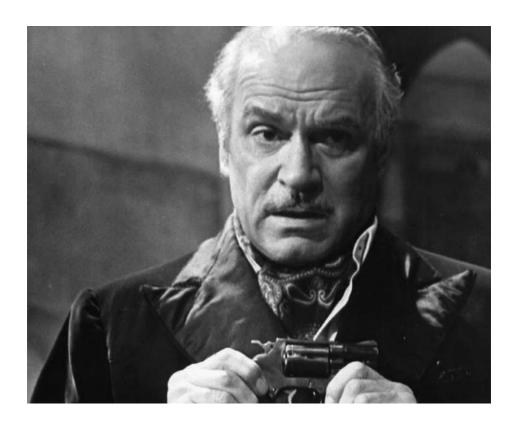


hubiera echado para atrás a muchos otros experimentados directores. Tenían que existir por consiguiente otros puntos de interés y otros motivos de atracción como para que el autor de La condesa descalza hubiera entrado en el proyecto. Y en efecto, los había... El guión elaborado por el propio Anthony Shaffer recogió finalmente numerosas aportaciones sugeridas por Mankiewicz y el director se declaró bastante satisfecho de la comprensiva cooperación del dramaturgo en todo el proceso de preparación y rodaje del film. Filmación que solo comenzó tras dos semanas de ensayos previos, en las que fue necesario engrasar el sofisticado decorado, armonizar las interpretaciones de los dos actores y poner a punto todos los resortes (...)

(...) El refinado enfrentamiento entre estos dos magníficos representantes de sendas clases sociales y diferentes concepciones del mundo, dá pie a Mankiewicz para profundizar hasta límites insospechados algunas de sus más sentidas preocupaciones. *Andrew Wyke* es un aristócrata y decadente escritor de novelas policíacas. Su mundo parece haberse detenido en los años treinta, conforme a cuyo estilo pretende redactar su literatura particular. Es un hombre cultivado, de gustos refinados y suaves modales. Pero su compleja personalidad se pone de relieve en presencia de un competidor que él considera un advenedizo, desvelando sus prejuicios de clase, su racismo encubierto, los celos, la envidia y la soberbia de su pretendida superioridad intelectual. La aparición de *Milo Tindle* en su mundo cerrado y claustrofóbico es utilizada por él como una ocasión para probar su poder, para manipular a su adversario y para humillarle. Para ello se entrega con pasión juvenil a poner en marcha las más rebuscadas estratagemas aprendidas de las novelas policíacas entre las que se refugia, buscando acorralar, someter y destruir a su antagonista. El escritor vive encerrado en un decorado permanente, en un mundo de ficción y de ilusión, sin contacto alguno con la realidad exterior. Incorregible

aficionado al juego y a la representación, "pone en escena" cada paso que dá, cada idea que se le ocurre y cada momento de su vida. Aislado en el centro de su laberinto y protegido por la trampa del seto giratorio; recluido entre las portadas de sus libros, que le ofrecen una imagen gratificadora y autocomplaciente; o atrincherado entre los pequeños autómatas que le rodean, a modo de cómplices mecánicos, Andrew Wyke utiliza todos los elementos a su alcance para humillar a su visitante, lo que él considera "el camino más corto para llegar al corazón de un hombre". Cuando Milo Tindle penetra en su laberinto, está entrando en el mundo interior de un solitario que se siente herido en su orgullo porque el amante de su mujer carece de "clase" y nunca podrá estar a su altura. La ficción construida por Wyke le protege de toda contaminación con la vulgaridad exterior y de todo contacto con una realidad que desvelaría de forma trágica la magnitud de su anacronismo. Como también es actor, encuentra un placer supremo al representar y protagonizar su propia puesta en escena. Disfruta ofreciéndose a sí mismo como espectáculo, lo que contribuye a construir la tela de araña en la que pretende atrapar a su compañero de juego. Actor y director de escena se complementan para poner en práctica su juego diabólico. Para el escritor, el juego es un placer en sí mismo y su único objetivo posible es la victoria sobre el contrincante. Entretenimiento lúdico que le permite controlar sus relaciones con Milo y regular sus funciones simultáneas de regidor y de espectador de su propia perfomance. El juego y la ficción persiguen hacer de su egolatría y de su impotencia instrumentos de humillación y de dominación: "El juego es mi verdadera pasión, lo que justifica mi vida".

Su derrota pone al descubierto la decadencia de su escala de valores y el desmoronamiento de todo su laberíntico universo. La última de sus novelas, "Muerte por doble error", parece ilustrar sus dos equivocaciones: despreciar altaneramente a su adversario y olvidar que Milo no juega sino es a contracorriente y con las cartas marcadas. Cuando su parafernalia de ilusionista se viene abajo y la luz del coche de policía (ahora de verdad) penetra por la ventana, se refugia en el interior oscuro de su descompuesta decoración: "al final tenía que parecer ridículo de todas formas ya que sus nuevos compañeros se vuelven contra él y se burlan; su único refugio es volver a ser un muchachito que lloriquea porque sus juquetes se han roto", en expresivas palabras de Mankiewicz. La irrupción de la luz lleva implícita la intervención de la vida en su mundo añejo y fosilizado, dejando al descubierto la fatua vacuidad de su pretendida superioridad. Para Mankiewicz se trataba de una ocasión de oro a fín de profundizar en las relaciones de poder que vienen determinadas por la estructura de clases: "He querido acentuar en la adaptación el contraste entre las clases y mostrar que el intelectual, por el hecho de serlo, cree ser mentalmente superior al que no lo es. Es el caso de Andrew Wyke. Ciertamente no es el más intelectual de los intelectuales; es pomposo, pero al fin y al cabo ha leído mucho y es autor de novelas policíacas de gran éxito... Pues bien cuando alquien con gran poder como él, un miembro de la alta sociedad, humilla a los pobres y débiles puede suscitar en el adversario un talento terrible para la revancha, que de no existir él, no hubiese tenido ninguna razón para que existiera. Y eso es para lo que Andrew Wyke no estaba preparado". Cuando



Milo Tindle penetra en el complicado laberinto de Wyke su imagen es la de un neófito en una prueba iniciática, manipulado por una mente superior. Es el momento en que pasa a formar parte de la ficción construida por el escritor, perdiendo contacto con la realidad. Es un peluquero arribista, hijo de emigrantes italianos; pertenece a la raza de los desheredados y al ejército de los perdedores, pero se acuesta con la mujer de su orgulloso, soberbio y aristocrático oponente. En tanto que para Andrew el juego es la pasión que justifica su vida, Milo no juega a nada como deporte, "especialmente a juegos de humillación. Ya sé demasiado sobre eso".

Su enfrentamiento con *Wyke* pone al descubierto el aspecto sádico del juego y de la puesta en escena orquestada por el anfitrión. Como desconoce las reglas del juego y las que puede intuir no son de su gusto, tampoco tiene porque respetarlas más que en su propio beneficio. La elipsis con que Mankiewicz separa el primer acto del segundo es utilizada por *Milo* para elaborar su propia estrategia y disponer los elementos de su representación particular. Al aparecer de nuevo, en la figura del *inspector Doppler*, se muestra ya como un discípulo aventajado del refinado malandrín que pretende humillarle. Después de reencontrar su pasión por el circo y de realizar su viejo sueño infantil (vestirse de payaso), empieza a experimentar y degustar los mismos placeres que su oponente. De la misma manera que al final el *sheriff Lopeman* termi-

naba por asumir los valores del forajido *Paris Pitman* en **El día de los tramposos**, *Milo Tindle* empieza a saborear el placer de la venganza; manjar del que sólo parecía disfrutar *Andrew Wyke* y para cuya degustación había preparado el escritor su maquiavélica comedia. Una vez que ha comprendido que debe jugar en el mismo terreno que su adversario y que le interesa más entrar en el juego que el juego propiamente dicho, su revancha supera el refinamiento y la maldad de su oponente, como alentada por la ira secular de los perdedores. Su ambición desmedida y su arribismo sin límites le impiden reconocer a tiempo donde acaba la ficción y donde empieza la realidad, sin comprender siquiera cuales son los límites del juego. Error fatal que le conduce a la muerte apenas había empezado a saborear las mieles de su efímero y fugaz triunfo. Derrota que, sin embargo, todavía le deja el suficiente tiempo para accionar el dispositivo que dispara el funcionamiento desenfrenado de los autómates, en un intento desesperado por recuperar su pasajero control sobre los resortes del escenario.

Incapaz de resistirse a los placeres de la paradoja, y en plena coherencia con el desenlace de Eva al desnudo o de Mujeres en Venecia. Mankiewicz se complace en la secuencia que representa la caída definitiva del prepotente y soberbio creador de ficciones a manos de un peluquero patán y desconsiderado, en medio de la burla sangrienta de sus amigos mecánicos. Es la victoria póstuma del amateur sobre el jugador profesional. El advenedizo que se impone al caballero; el aristócrata dominador del tiempo derrotado por el hijo de un pequeño relojero del Soho. Como en otras películas de Mankiewicz, el lenguaje es aquí un arma clasista de primera magnitud. El propio director lo pone de manifiesto al comentar al personaje del intruso que desbarata la ficción del escritor: "En la obra original. Milo Tindle no era cockney; dirigía una agencia de viajes y era mitad judío y mitad italiano. Preferí que fuera un peluguero, es decir, alquien que hubiera subido la escala social fornicando, ya que la peluquería es propicia a esto. Uno de los aspectos brillantes del papel de Michel Caine es su acento. Probé de hacerle utilizar su acento como un violinista se sirve de su violín. Michael, que al principio entra en el laberinto con su acento de gentleman, en el momento de su supuesto asesinato no es mas que un cockney histérico, que llora y solloza, y que abandona toda pretensión de ser un gentleman o de hablar como tal. Durante toda la película, según las tensiones de la situación le hice controlar o no su acento. Fue muy divertido". Por lo que una vez más resulta imprescindible presenciar este film en versión original, única manera de captar en todos sus matices esta fábula cruel del escritor aristócrata y el peluquero arribista.

Un elemento fundamental de este duelo escasamente florentino, lo constituyen esos muñecos mecánicos distribuidos por el escenario, que miran cara a cara a los personajes de carne
y hueso y que terminan por adquirir vida propia en función de la inteligente valoración visual
que la puesta en escena de Mankiewicz hace de su presencia y de sus movimientos. Condenados a repetir siempre los mismos gestos, llegamos a pensar sin embargo que responden a sentimientos propios y que mantienen una relación activa y consciente con los dos
protagonistas. Amigos y compañeros inseparables del escritor, terminan por establecer una



relación de complicidad con *Milo Tindle* y acaban rebelandose contra su dueño en una frenética y descontrolada sublevación. Si en el primer acto, *Jolly Jack Tar* (el marinero) parece burlarse del intruso, al final la bailarina parece enamorada de *Milo*, y así sucesivamente todos los demás. Al igual que el laberinto y el espejo, los autómatas constituyen una de las más sugerentes aportaciones de Mankiewicz a la puesta en escena de la obra de Shaffer: *"Las marionetas tampoco estaban en el guión y empezaron casi a dirigirme. Para cada película me gusta pasar por lo menos un día completo solo junto al decorado enteramente montado. De este modo pasé toda una tarde en disponer las marionetas en diversos sitios. Y mientras el film avanzaba tenía el sentimiento de que cada una de estas muñecas poseía una personalidad distinta. Una noche durmiéndome pensé que la bailarina estaba enamorada de Michael Caine y me puse a pensar en lo que todavía no había rodado en la manera en que ella esperaba que él bajaría la escalera donde giraría la espalda cuando es alcanzado por una bala o donde ella le miraría cuando él telefoneara a la policía. Y esa mujer que está en el piano, severa y dominante, que controlaba realmente a Andrew Wyke, él, que no quería la presencia femenina en esa casa... Pensé más en estos muñecos que en los actores reales".*

LA HUELLA comienza y termina de forma simétrica, descongelando y congelando la imagen sobre un teatrillo con figurines de cartón. Al principio, dando vida y otorgando movimiento a las figuras de la maqueta; en el desenlace, miniaturizando el decorado y desvelando todo lo



anterior como una ficción teatral. Lejos de ser un capricho intrascendente o un juego irrelevante, la idea constituye toda una declaración de principios por parte de Mankiewicz: "He empezado esta película con un proscenium y figurines de cartón que anuncian una escena en el sótano donde Wyke muestra cuadros con estos figurines como si fueran recreaciones de sus libros, y terminé la película con una parada sobre la imagen donde los personajes se vuelven siluetas de cartón mientras la cámara retrocede. Andrew Wyke y Milo Tindle, así como los acontecimientos que han vivido, se han vuelto la obra de Wyke, el papel se ha transformado en una de estas novelas, lo que dá una dimensión metafísica a la historia... Pero nadie ha encontrado que se volvían siluetas de cartón, que la cámara, es decir, el director, se retiraba con burla y declarando: Era mi juego; lo que acaban de ver es una de las obras de Andrew Wyke. Ya que la vida de este hombre empieza a ser su obra". De esta manera, Mankiewicz vuelve a plantear en su filmografía un tema que ya sacó a la superficie en La condesa descalza, haciendo suya la convicción de Oscar Wilde de que la vida imita al arte. Si a propósito de aquella ocasión, Bogart pensaba que la vida echaba a perder el guión, lo que ahora nos dice el autor es que Andrew Wyke ha hecho de su propia vida una prolongación de sus novelas policiacas. O, de otra manera, que hemos asistido a una representación teatral de un texto de Wyke, poniéndose a sí mismo en entredicho en tanto que demiurgo, Y reflexionando como todo creador en su madurez, sobre su función como artista y sobre las relaciones entre la vida y el arte.



Al igual que los protagonistas de Mujeres en Venecia, Milo Tindle y Andrew Wyke ponen en escena su propia destrucción. Aunque les separan sustanciales diferencias de clase y de cultura, una concepción del juego radicalmente distinta y ocupan papeles diferentes en la representación, ambos parecen arrancados de la realidad y condenados a encontrarse en la lucha por perpetuar su dominio sobre el adversario. Haciendo valer las diferencias económicas, los desequilibrios culturales, las relaciones sexuales o la naturaleza del lenguaje; instrumentos todos ellos para someter y humillar al oponente, poderosas armas de clase, que desvelan la naturaleza racional y dialéctica de la óptica con que Mankiewicz analiza las relaciones entre ambos. LA HUELLA tiene la apariencia formal de ser solamente una inteligente y bien urdida intriga policiaca, pero lejos de funcionar en torno a un solo eje temático, su estructura va desarrollando, de forma dialéctica, numerosos motivos, reflexiones y sugerencias que se van implicando los unos en los otros en un vertiginoso torbellino creativo. El crítico francés Alain Garsault ha descrito con acierto, en la revista "Positif", la compleja dinámica interna del film: "Cada elemento se integra en un sistema, cada componente remite a otro, toda relación es la metáfora de otra relación. El ponente remite a otro, toda relación es la metáfora de otra relación. El espectador no puede interrumpir el encadenamiento de significaciones, como ni Wyke ni Tindle pueden interrumpir el juego. El movimiento íntimo del film repercute en el espectador. La ilusión deviene realidad".

Ajeno a todo reduccionismo de talante unívoco o unilateral, ni siquiera en esta ocasión, forzado por la competitividad del juego o por la rivalidad enconada de ambos personajes, Mankiewicz se deja guiar por los mecanismos tradicionales de identificación entre personajes y espectadores,

que sólo permite de forma relativa, accidental o esporádica. El juego dialéctico de Mankiewicz, que alcanza aquí un sorprendente virtuosismo, implica tanto a los personajes como al espectador, retornando los temas de la ficción y de las relaciones de poder, en un reducido microcosmos de simbiología universal.

Verdadera antología del juego como perversión y como instrumento de dominación, LA HUELLA no recurre al infantilismo de forzar exteriores innecesarios, y las escasas salidas fuera del único decorado no hacen más que redoblar el espacio cerrado (caso del laberinto). La dificultad del empeño obligó a Mankiewicz a multiplicar su capacidad de invención en todos los terrenos. En el aspecto técnico, fue necesario utilizar un procedimiento especial, consistente en una gran bola redonda y transparente, con la cámara dentro, y que se podía dirigir a distancia. Así se pudo seguir a Michael Caine en el interior del laberinto y sacar incluso un primer plano en lo más intrincado del mismo, lo que no hubiera sido posible con una grúa o con un zoom. En el terreno creativo, ya se han citado algunas de las sugerencias visuales puestas en práctica por Mankiewicz (el laberinto, el espejo, los muñecos, la utilización de la luz), que contribuyen a enriquecer notablemente el guión original de Shaffer. Pero la película suponía ante todo "un desafío para forzar al público a escuchar nuevamente en el cine", lo que condicionaba sobremanera la estilística de la puesta en escena y el carácter de la planificación, dictada por el contenido dramático de cada secuencia y por la buscada repercusión en los espectadores. Sobre un torbellino de palabras, con sólo dos actores para toda la historia, constreñido a un único decorado, todavía consiguió Mankiewicz evitar toda tentación por buscar ángulos extraños, golpes efectistas o rebuscados, ópticas distorsionantes o florilegios decorativos. La nitidez y la transparencia de su estilo, la armonía de todos los registros y el firme pulso narrativo que mantiene todo el relato, terminan por hacer de LA HUELLA una limpia, lúcida y compleja obra maestra.

Sorprendente comprobar de nuevo como este cineasta de mujeres vuelve a dejar fuera de juego la presencia femenina, al igual que ya ocurrió en El día de los tramposos. Circunstancia que el propio Mankiewicz no dejo de lamentar: "En la película, la mujer ausente está mucho más presente que en la obra. Y hubiese preferido tener sobre la pantalla a dos mujeres mejor que a dos hombres. Una de las razones por las cuales he utilizado tanto las muñecas es debido sin duda a que mis dos personajes eran hombres. Con dos mujeres no hubiese podido sentir esta necesidad de las muñecas ya que hubiera encontrado un número suficiente de complicaciones y de contradicciones". Palabras que deben entenderse en añoranza de la mayor riqueza y complejidad que para el autor de Eva al desnudo tienen las mujeres. Las brillantes interpretaciones de Laurence Olivier y Michael Caine acertaron a crear la alquimia buscada por el director. Recelosos al principio uno del otro y mutuamente acomplejados por la respectiva categoría de su compañero, cada uno en su campo (teatro y cine respectivamente), lograron finalmente conjuntarse con acierto. Mankiewicz ha relatado que a Olivier le fallaba un poco la memoria para recordar las largas y complicadas parrafadas de Anthony Shaffer, lo que llegaba

a mortificarle y a ponerle nervioso, pero lo cierto es que su interpretación nunca se resiente y que la altura de ambos es verdaderamente excepcional. LA HUELLA alcanzó una repercusión pública y un éxito comercial que Mankiewicz no conocía desde sus primeros tiempos en la Fox. Parecía como si de nuevo hubiera vuelto a producirse esa feliz conjunción entre las expectativas comerciales del público y la expresión rigurosa de su mundo interior; algo que sólo es patrimonio de un determinado tipo de cine, de una escuela a la que, sin embargo, siempre perteneció este singular creador. Esta obra amarga y profundamente escéptica, que bien puede constituir el resumen de toda su filmografía, llevaba el camino de convertirse en el verdadero testamento cinematográfico de Joseph Leo Mankiewicz (...).

Texto (extractos):

Carlos F. Heredero, Joseph L. Mankiewicz, col. Directores de Cine nº 21-22, Ediciones JC, 1985.

SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2019

AGRADECIMIENTOS:

MANUEL TRENZADO
RAMÓN REINA/MANDERLEY
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN)
IMPRENTA DEL ARCO
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)
ADRIÁN DE LA FUENTE
Mª JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM
MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,
ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

DESCARGA NUESTRO **CUADERNO DEL CICLO** EN: LAMADRAZA.UGR.ES/PUBLICACIONES

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES: FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

En anteriores ediciones del ciclo *UN ROSTRO EN LA PANTALLA* han sido proyectadas

(1) RICHARD WIDMARK, en el centenario de su nacimiento (octubre 2014)

El beso de la muerte (*Kiss of death*, Henry Hathaway, 1947) La tela de araña (*The cobweb*, Vincente Minnelli, 1955)



(II) CLINT EASTWOOD (octubre 2014)

Por un puñado de dólares (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964) El seductor (*The beguiled*, Don Siegel, 1971) Un botín de 500.000 dólares (*Thunderbolt and Lightfoot*, Michael Cimino, 1974)



(III) Especial CENTENARIOS 1915-2015 (octubre 2015)

Ciudadano Kane [Orson Welles] (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)

Incidente en Ox-Bow [Harry Morgan & Anthony Quinn] (*The Ox-Bow incident*, William A. Wellman, 1943).

Indiscreta [Ingrid Bergman] (Indiscreet, Stanley Donen, 1958)

Como un torrente [Frank Sinatra] (Some come running, Vincente Minnelli, 1958)



(IV) JERRY LEWIS, in memoriam (enero 2018)

El Ceniciento (Cinderfella, Frank Tashlin, 1960)
El terror de las chicas (The ladies man, Jerry Lewis, 1961)
Un espía en Hollywood (The errand boy, Jerry Lewis, 1961)
El profesor chiflado (The nutty professor, Jerry Lewis, 1963)
Lío en los grandes almacenes (Who's minding the store?, Frank Tashlin, 1963)
Caso clínico en la clínica (The disorderly orderly, Frank Tashlin, 1964)
Los comediantes (Funny bones, Peter Chelsom, 1995)



(V) MICHAEL CAINE (mayo-junio 2018 / mayo-junio 2019)

Zulú (Zulu, Cy Endfield, 1964)

Ipcress (*Ipcress*, Sidney J. Furie, 1965)

Alfie (Alfie, Lewis Gilbert, 1966)

La caja de las sorpresas (The wrong box, Bryan Forbes, 1966)

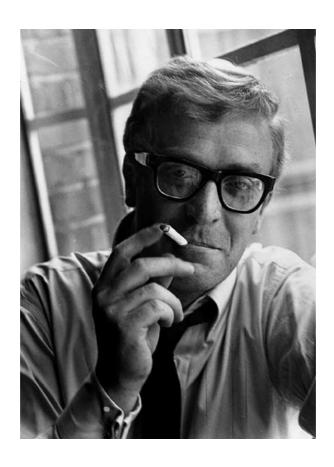
Funeral en Berlín (Funeral in Berlin, Guy Hamilton, 1966)

Comando en el Mar de China (*Too late the hero*, Robert Aldrich, 1970)

El último valle (The last valley, James Clavell, 1971)

Asesino implacable (Get Carter, Mike Hodges, 1971)

La huella (Sleuth, Joseph L. Mankiewicz, 1972)



CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

La Madraza
Centro de Cultura Contemporánea
Vicerrectorado de Extensión Universitaria
Universidad de Granada

Así ha sido el

CURSO 2018 - 2019





SEPTIEMBRE - OCTUBRE 2018

JORNADAS DE RECEPCIÓN 2018 LAS DÉCADAS DEL CINE (III)

LOS AÑOS 70 EN EL CINE ITALIANO

(1a PARTE)

MARTES 18 SEPTIEMBRE **ZABRISKIE POINT (1970)** Michelangelo Antonioni V.O.S.E.

VIERNES 21 SEPTIEMBRE LA CLASE OBRERA VA AL PARAÍSO (1971) Elio Petri V.O.S.E.

MARTES 25 SEPTIEMBRE NOVECENTO 1ª parte (1976) Bernardo Bertolucci V.O.S.E.

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/

VIERNES 28 SEPTIEMBRE NOVECENTO 2ª parte (1976) Bernardo Bertolucci V.O.S.E.

MARTES 2 OCTUBRE EL INOCENTE (1976) Luchino Visconti V.O.S.E.

VIERNES 5 OCTUBRE OPERACIÓN OGRO (1979) Gillo Pontecorvo V.E.

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina Avda. Madrid)













OCTUBRE 2018

CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS GRANADA PARADISO (II)

MATHIS/LUPINO/HAYWORTH - TRES CREADORAS, TRES ESTRELLAS

MARTES 16 octubre BEN-HUR (1925) Fred Niblo

(intertítulos en inglés subtitulados en castellano)

MARTES 23 octubre LA CASA EN LA SOMBRA (1951)

Nicholas Ray & Ida Lupino (V.O.S.E)

VIERNES 26 octubre LLEGARON A CORDURA (1959)

Robert Rossen (V.O.S.E)

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina Avda. Madrid)

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE GRANADA PARADISO FESTIVAL DE CINE MUDO Y CINE CLÁSICO







NOVIEMBRE 2018_ TALLER DE CINEMATOGRAFÍA

INICIACIÓN AL LENGUAJE DEL CINE (26° EDICIÓN)

Días 5, 8, 12, 14, 15, 19, 21, 22, 26, 28 y 29 de noviembre

Lugar: Aula de Cine del Palacio de La Madraza C/ Oficios, s/n (frente a Capilla Real)

Horario: a elegir Grupo de Mañana: de 11 a 13 horas Grupo de Tarde: de 17 a 19 horas

Impartido por JUAN DE DIOS SALAS Director del Cineclub Universitario / Aula de Cine de la Universidad de Granada.

Información e inscripción:

CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA Espacio V Centenario, Av. de Madrid s/n De 9 a 14 horas.

TEMARIO:

- I. Vocabulario Cinematográfico Básico.
- Nociones técnicas fundamentales sobre planificación, angulación, movimientos de cámara, iluminación, composición, sonido, música y montaje cinematográficos.
- III. Utilización expresiva de la planificación, la angulación, los movimientos de cámara, la iluminación, la composición, el sonido, la música y el montaje cinematográficos.

LA MADRAZA CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL





NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2018

CINEASTAS DEL SIGLO XXI (IV):

CHRISTOPHER NOLAN

MARTES 6 noviembre VIERNES 9 noviembre MARTES 13 noviembre MARTES 20 noviembre MARTES 27 noviembre VIERNES 30 noviembre 'EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE (2012) (V.O.S.E)

FOLLOWING (1998) (V.O.S.E) **MEMENTO** (2000) (V.O.S.E) INSOMNIO (2002) (V.O.S.E) VIERNES 16 noviembre *BATMAN BEGINS (2005) (V.O.S.E) EL TRUCO FINAL (2006) (V.O.S.E) VIERNES 23 noviembre *EL CABALLERO OSCURO (2008) (V.O.S.E) **ORIGEN** (2010) (V.O.S.E)

MARTES 4 diciembre MARTES 11 diciembre INTERSTELLAR (2014) (V.O.S.E) DUNKERQUE (2017) (V.O.S.E)

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/ AULA DE CINE

CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS GRANADA NOIR (II): TINTA NEGRA EN NEGRO CELULOIDE

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina Avda. Madrid)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 25 Miércoles 7 de noviembre, a las 17 h. **EL CINE DE CHRISTOPHER NOLAN** con la participación del profesor José Abad (autor del libro "Christopher Nolan", ed. Cátedra, col. Signo e Imagen/Cineastas nº 144) Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza







NOVIEMBRE 2018

CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS GRANADA NOIR (II): NEGRAS VIÑETAS EN NEGRO CELULOIDE

SABADO 10 noviembre CAMINO A LA PERDICIÓN (2002)

Sam Mendes (V.O.S.E)

VIERNES 16 noviembre *BATMAN BEGINS (2005)

Christopher Nolan (V.O.S.E)

SABADO 17 noviembre UNA HISTORIA DE VIOLENCIA (2005)

David Cronenberg (V.O.S.E)

VIERNES 23 noviembre *EL CABALLERO OSCURO (2008)

Christopher Nolan (V.O.S.E)

VIERNES 30 noviembre *EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA

RENACE (2012) Christopher Nolan (V.O.S.E)

*Estas películas también forman parte del ciclo CINEASTAS DEL SIGLO XXI (IV): CHRISTOPHER NOLAN organizado por el Cineclub Universitario / Aula de Cine y Festival Granada Noir

Las proyecciones de los sábados son a las 20 h.,

las de los viernes a las 21 h.

Todas las proyecciones en

la SALA MÁXIMA del ESPACIO V CENTENARIO

(Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/









NOVIEMBRE2018

LA CRIATURA ANTE SU CREADOR

(FRANKENSTEIN EN EL CINE, CONMEMORANDO EL BICENTENARIO DE LA NOVELA DE MARY SHELLEY)

Miércoles 14 noviembre EL DOCTOR FRANKENSTEIN (1931)

James Whale v.o.s.e.

&

LA NOVIA DE FRANKENSTEIN (1935)

James Whale v.o.s.e.

Miércoles 21 noviembre

FRANKENSTEIN (1910)

J. Searle Dawley intertítulos en ingles traducidos al castellano

t

EL CEREBRO DE FRANKENSTEIN (1969)

Terence Fisher v.o.s.e.

Miércoles 28 noviembre

EL JOVENCITO FRANKENSTEIN (1974)

Mel Brooks v.o.s.e.

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/ AULA DE CINE CÁTEDRA FEDERICO GARCÍA LORCA



TODAS LAS PROYECCIONES SON A

LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL

ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina Avda. Madrid) **LA MADRAZA** CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

ÅREA DE CINE Y AUDIOVISUAL





DICIEMBRE 2018

EVENTO ESPECIAL CIERRE 2018

SUPERMAN, LA PELÍCULA: 40 AÑOS (1978-2018)

Viernes 14 diciembre

SUPERMAN (1978)

Richard Donner v.o.s.e.

A las 21 horas en la SALA MÁXIMA del ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)



ORGANIZA_







EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI (Robert Wiene, 1919)

ENERO 2019_ TALLER DE CINEMATOGRAFÍA

TODO LO QUE SIEMPRE QUISISTE SABER SOBRE EL CINE MUDO... Y NUNCA ENCONTRASTE DÓNDE PREGUNTARLO (8ª EDICIÓN / ESPECIAL CINE ALEMÁN)

Días 10, 14, 16, 17, 21, 23, 24, 28, 30 y 31 de enero

Lugar: Palacio de La Madraza

C/ Oficios,s/n (frente a Capilla Real)

Horario: a elegir

Grupo de Mañana: de 11 a 13 horas Grupo de Tarde: de 17 a 19 horas

Impartido por

JUAN DE DIOS SALAS

Director del Cineclub Universitario / Aula de Cine

de la Universidad de Granada.

Información e inscripción:

LA MADRAZA-CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA Espacio V Centenario, Av. de Madrid s/n De 9 a 14 horas.

TEMARIO:

Concebido como "un acercamiento al cine mudo para no iniciados" el taller propone un recorrido histórico y crítico por la evolución de este período imprescindible de la Historia del Cine -en el que no resulta difícil encontrar un sinfín de obras maestras-, a través del estudio de las cinematografías, directores y películas más importantes.

En esta 8ª edición se pondrá una especial atención en la historia del cine alemán durante el periodo silente, ya que esta cinematografía será la principal protagonista del festival de cine mudo y cine clásico Granada Paradiso 2019.







ENERO 2019

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII): STEVEN SPIELBERG (Y 6ª PARTE)

Viernes 11 LAS AVENTURAS DE TINTÍN

(2011) v.o.s.e.

Martes 15 CABALLO DE BATALLA

(2011) v.o.s.e.

Viernes 18 LINCOLN

(2012) v.o.s.e.

Martes 22 EL PUENTE DE LOS ESPÍAS

(2015) v.o.s.e.

Viernes 25 MI AMIGO EL GIGANTE

(2016) v.o.s.e.

Martes 29 LOS ARCHIVOS DEL PENTÁGONO

(2017) v.o.s.e.

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/ AULA DE CINE TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina Avda. Madrid)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 26 Miércoles 9, a las 17 h. EL CINE DE STEVEN SPIELBERG (y V): 2011-2018

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza







FEBRERO 2019

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VI): STANLEY KUBRICK (Y 2ª PARTE)

Viernes 1	2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO
	(10.00)

(1968) v.o.s.e

Martes 5 2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO

(1968) v.o.s.e.

Viernes 8 LA NARANJA MECÁNICA

Martes 12 LA NARANJA MECÁNICA (1971) v.o.s.e.

(1971) v.o.s.e.

BARRY LYNDON

(1975) v.o.s.e.

Martes 19 EL RESPLANDOR

(1980) v.o.s.e.
Viernes 22 LA CHAQUETA METÁLICA

(1987) v.o.s.e

Martes 26 EYES WIDE SHUT

(1999) v.o.s.e

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina Avda. Madrid)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 27

Miércoles 6, a las 17 h.

EL CINE DE STANLEY KUBRICK (y II)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA_

Viernes 15







MARZO 2019

DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER

PROYECCIÓN ESPECIAL

Sábado 9 20.00 h

MUCHACHAS DE UNIFORME (MÄDCHEN IN UNIFORM) Leontine Sagan & Carl Froelich, Alemania, (1931) v.o.s.e.

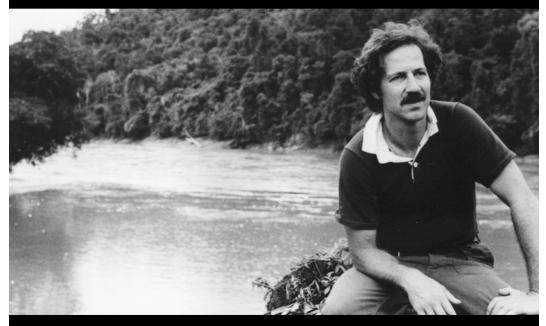
SALA MÁXIMA del ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Hedicina en Av. de Madrid)

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA_
CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE







MARZO 2019

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VIII): WERNER HERZOG (1ª PARTE)

Martes 5 HERACLES (1962) v.o.s.e.

ÚLTIMAS PALABRAS (1968) v.o.s.e. SIGNOS DE VIDA (1968) v.o.s.e.

Viernes 8 TAMBIÉN LOS ENANOS EMPEZARON PEQUEÑOS

(1970) v.o.s.e.

Martes 12 FATA MORGANA

Viernes 15 EL PAÍS DEL SILENCIO Y LA OSCURIDAD

(1971) v.o.s.e.

Martes 19 LOS MÉDICOS VOLADORES DE ÁFRICA ORIENTAL

1970) v.o.s.e.

FUTURO LIMITADO (1971) v.o.s.e.
Viernes 22 AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS

(1972) v.o.s.e

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina Avda. Madrid)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 28 Miércoles 6, a las 17 h. EL CINE DE WERNER HERZOG (I) Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA_







MARZO 2019_ TALLER DE CINEMATOGRAFÍA

INICIACIÓN AL LENGUAJE DEL CINE 2: IMÁGENES MAESTRAS (15ª EDICIÓN)

Días 7, 11, 13, 14, 18, 20, 21, 25, 27 y 28 de marzo

Lugar: Palacio de La Madraza

C/ Oficios,s/n (frente a Capilla Real)

Horario: a elegir

Grupo de Mañana: de 11 a 13 horas Grupo de Tarde: de 17 a 19 horas

Impartido por

JUAN DE DIOS SALAS

Director del Cineclub Universitario / Aula de Cine

de la Universidad de Granada.

Información e inscripción:

LA MADRAZA. CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA Espacio V Centenario, Avd. de Madrid, s/n. De 9 a 14 horas.

TEMARIO:

Análisis práctico y pormenorizado de diversas escenas y secuencias cinematográficas.

El examen detallado tanto de la extraordinaria calidad de unas como de la pésima condición de otras, busca desvelar la importancia capital que el acertado uso del lenguaje del cine en la puesta en escena de un film, debe tener en la valoración crítica, positiva o negativa, del mismo.







MARZO 2019

HISTORIA DE LA FICCIÓN TELEVISIVA (II):

"EL INVIERNO LLEGÓ... EL FINAL SE ACERCA..."

JUEGO DE TRONOS

(EN 11 EPISODIOS MÍTICOS)

Sábado 16 Programa 1º

	17.30 h	SE ACERCA EL INVIERNO [T.1º/E.1º]
		Timothy Van Patten, 2011 - v.o.s.e 62 min.
	18.40 h	BAELOR [t.10/e.90]
		Alan Taylor, 2011 - v.o.s.e 57 min.
	19.50 h	AGUASNEGRAS [1.2º/e.9º]
		Neil Marshall, 2012 - v.o.s.e 55 min.
	21.00 h	LAS LLUVIAS DE CASTAMERE [T.3°/E.9°]
		David Nutter, 2013 - v.o.s.e 51 min.
Sábado 23	Programa	1 2°
	17.30 h	LEYES DE DIOSES Y HOMBRES [t.43/e.60]
		Alik Sakharov, 2014 - v.o.s.e 51 min.
	18.30 h	LA MONTAÑA Y LA VÍBORA [1.4º/e.8º]
		Alex Graves, 2014 - v.o.s.e 52 min.
	19.30 h	CASA AUSTERA [t.5ª/e.8º]
		Miguel Sapochnik, 2015 - v.o.s.e 61 min.
	20.40 h	EL PORTÓN [t.6º/e.5º]
		Jack Bender, 2016 - v.o.s.e 57 min.
Sábado 30	Programa	13'
	17.30 h	LA BATALLA DE LOS BASTARDOS [1.6°/e.9°]
		Miguel Sapochnik, 2016 - v.o.s.e 60 min.
	18.45 h	VIENTOS DE INVIERNO [t.6°/e.10°]
		Miguel Sapochnik, 2016 - v.o.s.e 68 min.
	20.00 h	EL DRAGÓN Y EI LOBO [t.74/e.70]

Jeremy Podeswa, 2017 - v.o.s.e. - 80 min.

ENTRADA LIBRE

(HASTA COMPLETAR AFORO)
DESCARGA NUESTRO CUADERNO EN:
LAMADRAZA UGRES/PUBLICACIONES

TODAS LAS PROYECCIONES SON EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)

ORGANIZA_







ABRIL 2019

CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS FESTIVAL INTERNACIONAL DE JÓVENES REALIZADORES (I): CONTRAHISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

Martes 2

10.00 h. - Seminario a cargo de Luis E. Parés
CONTRAHISTORIA DEL CINE ESPAÑOL (I)
Gabinete de Teatro & Cine - Palacio de La Madraza

18.00 h. - Proyección **LA CAZA** Carlos Saura, 1966 - v.e. - 87 min. Sala Máxima - Espacio V Centenario

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

Miércoles 3

10.00 h. - Seminario a cargo de Luis E. Parés
CONTRAHISTORIA DEL CINE ESPAÑOL (y II)
Gabinete de Teatro & Cine - Palacio de La Madraza

21.00 h. - Proyección

TARDE PARA LA IRA Raúl Arévalo, 2016 - v.e. - 92 min.

Sala Máxima - Espacio V Centenario

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/ AULA DE CINE



<u>C</u>





MARZO - ABRIL 2019

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XI): WILLIAM WYLER (1ª PARTE: LA DÉCADA DE LOS 30)

Martes 26 marzo UNA CHICA ANGELICAL (1935) v.o.s.e.

Viernes 29 marzo ESOS TRES (1936) v.o.s.e.

Martes 2 abril DESENGAÑO (1936) v.o.s.e.

Viernes 5 abril CALLE SIN SALIDA (1937) v.o.s.e.

Martes 9 abril JEZABEL (1938) v.o.s.e.

Viernes 12 abril CUMBRES BORRASCOSAS (1939) v.o.s.e.

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina Avda. Madrid)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 29 Miércoles 3 abril, a las 17 h. EL CINE DE WILLIAM WYLER (I) Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA_





MAYO 2019

NO NECESITABAN PALABRAS, TENÍAN ROSTROS (JOYAS DEL CINE MUDO XI): **MAESTRO CHAPLIN** - ETAPA ESSANAY

Viernes 17 PROGRAMA nº1 (1915) v.o.s.e.

5 cortometrajes dirigidos e interpretados por Charles Chaplin CHARLOT CAMBIA DE OFICIO

CHARLOT TRASNOCHADOR
CHARLOT CAMPEÓN DE BOXEO CHARLOT EN EL PARQUE LA FUGA DE CHARLOT

Martes 21 PROGRAMA nº2 (1915) v.o.s.e.

5 cortometrajes dirigidos e interpretados por Charles Chaplin

CHARLOT VAGABUNDO CHARLOT EN LA PLAYA CHARLOT EMPAPELADOR CHARLOT PERFECTA DAMA CHARLOT PORTERO DE BANCO

Viernes 24 PROGRAMA nº3 (1915-1916) v.o.s.e.

4 cortometrajes dirigidos e interpretados por Charles Chaplin CHARLOT MARINERO

CHARLOT EN EL TEATRO

CARMEN

CHARLOT LICENCIADO DE PRESIDIO

ORGANIZA

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO (Antigua Facultad de Medicina Avda. Madrid)

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 31

Miércoles 15 mayo, a las 17 h. EL CINE DE CHARLES CHAPLIN Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)



ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



MAYO - JUNIO 2019

UN ROSTRO EN LA PANTALLA (V): MICHAEL CAINE (2ª PARTE: LOS AÑOS 70/1)

Martes 28 mayo COMANDO EN EL MAR DE CHINA (1970) Robert Aldrich v.o.s.e.

iernes 31 mayo EL ÚLTIMO VALLE
(1971) James Clavell v.o.s.e.

Martes 4 junio ASESINO IMPLACABLE (1971) Mike Hodges v.o.s.e.

Viernes 7 junio LA HUELLA (1972) Joseph L. Mankiewicz v.o.s.e.

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H EN LA SALA MÁXIMA DEL ESPACIO V CENTENARIO

ENTRADA LIBRE (HASTA COMPLETAR AFORO)

ORGANIZA_



¡¡ Muchas gracias por vuestro apoyo y asistencia !!

¡ Nos vemos en septiembre 2019!

MAYO - JUNIO 2019

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: lamadraza.ugr.es/publicaciones

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

