LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA
–
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL

UNIVERSIDAD
DE GRANADA

ENERO 2023

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VII):

ROBERT ALDRICH
(3ª parte: los años 60/I)

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

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

tares
A GRANADA.
inserta en el
o del Ejército»
o al Gobierno
comandante de
Rodríguez Leal,

Avisos
rá con un apa
RAYOS X.

TEATROS y Cines

El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

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

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

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

Así pues en este curso 2022-2023, cumplimos 69 (73) años.

ENERO 2023

JANUARY 2023

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VII): ROBERT ALDRICH (3ª parte: los años 60/I)

MASTERS OF MODERN FILMMAKING (VII): ROBERT ALDRICH (part 3: the 60's /I)

Martes 10 / *Tuesday 10th* *21 h.*
EL ÚLTIMO ATARDECER (1961) [112 min.]
(*THE LAST SUNSET*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 13 / *Friday 13th* *21 h.*
¿QUÉ FUE DE BABY JANE? (1962)
[134 min.]
(*WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE?*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 17 / *Tuesday 17th* *21 h.*
CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER (1964) [133 min.]
(*HUSH...HUSH, SWEET CHARLOTTE*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 20 / *Friday 20th* *21 h.*
EL VUELO DEL FÉNIX (1965) [136 min.]
(*THE FLIGHT OF THE PHOENIX*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Seminario
"CAUTIVOS DEL CINE" nº 54
Miércoles 11 / *Wednesday 11 th* **17'30 h.**.

EL CINE DE ROBERT ALDRICH (II)
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza
Entrada libre hasta completar aforo / *Free admission up to full room*

Todas las proyecciones en la SALA MÁXIMA del ESPACIO V CENTENARIO (Av. de Madrid).
ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO
All projections at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid). FREE ADMISSION UP TO FULL ROOM

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:
- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

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

"THE PHOENIX

(...) En las películas de Robert Aldrich la violencia no es solo una cuestión diegética, hecha de encuentros físicos, homicidios, humillaciones, o, en líneas generales, de una dramaturgia basada en choques extremadamente conflictivos entre los personajes. Es también una cuestión de cuerpos, de pesadez o de deformación de la carne, de actores de una fisicidad imponente que atraviesan toda su filmografía, de Burt Lancaster a Ernest Borgnine, de Jack Palance a Lee Marvin, Charles Bronson o Burt Reynolds. Y es sobre todo una cuestión lingüística, de dispositivo que permite tensar las formas en el ámbito de la perspectiva iconoclasta que recorre toda su obra. No por casualidad la imagen más célebre de toda su filmografía continua siendo la final de **El beso mortal**, con la maletita que al abrirse deja escapar una blancura cegadora, capaz de llevar al mundo hasta su catástrofe definitiva: una violencia absoluta, que lo cierra todo, y precipita en el color blanco la tradición del cine negro.

Pero la otra imagen recurrente es la de Bette Davis en **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**, con su exhibición granguiñolesca de reacciones y sentimientos: como si la explosión nuclear de **El beso mortal** hubiese desembocado después en una implosión subterránea, que perturba desde dentro todo el cine americano clásico. La crítica apreció mucho la denuncia y la deflagración explícita de la primera etapa de Aldrich; por el contrario, tuvo grandes dificultades en reconocer y aceptar este segundo movimiento, destinado a desembocar en el que permanece como el periodo más controvertido de su carrera: el Aldrich de los años setenta, el de los clamorosos fracasos comerciales y críticos (...).

La fama de Aldrich está ligada sobre todo al periodo comprendido entre 1954 y 1956, cuando estrenó en los cines cinco películas que en el transcurso de pocos meses lo situaron de golpe entre las grandes promesas del cine americano, capaz de interpretar los géneros de un modo muy personal, hasta el punto de suponer un acta de acusación contra la sociedad entera (...). Las cinco películas que impusieron su nombre son **Apache** (1954), **Veracruz** (1954), **El gran cuchillo** (1955), **El beso mortal** y **¡Ataque!** (1956), pero poco a poco ha sido reconocida la importancia seminal de **World for Ransom** (1954), donde Aldrich analiza críticamente el personaje del héroe idealista y anticipa ciertas soluciones visuales que volverán en **El beso mortal** (...). Los otros títulos de este primer periodo aldrichiano exaltan su radical relectura de géneros y temas, de la desesperada fuga western de **Apache** a la claustrofobia del bélico **¡Ataque!**, pasando por el melodrama **Hojas de otoño** (1956). Bajo una mirada retrospectiva, la otra película fundamental del primer periodo es empero **Veracruz**, prieta mezcolanza de western y aventuras en la cual Aldrich anticipa esa vía carnavalesca que posteriormente constituirá su eje principal, aparentemente desmadrado pero violentamente crítico, de su obra futura: con sus duelos burlones, su ambientación mexicana, la desvergonzada amoralidad de Burt Lancaster, la brutal avidez por un botín convencional (un cargamento de oro), el film es, entre otras cosas, un precursor de esa estilización de los estereotipos y de la violencia que llevará a **Los siete magníficos** (1960) o al western a la italiana.

Justo mientras está en el ápice del éxito, Aldrich sufre en 1957 un conflicto que de hecho cierra la primera fase de su carrera: Harry Cohn lo echa del *set* de **Bestias de la ciudad** (1957), un *thriller* que afronta temas políticamente audaces, como la presencia del hampa en las relaciones entre empresarios y sindicatos. En este punto, Aldrich de golpe se encuentra en los márgenes de Hollywood, y tras un breve periodo de inactividad comienza una infructuosa fase de exilio, que lo lleva a trabajar en Alemania –**A diez segundos del infierno** (1959)-, Grecia -**Traición en Atenas** (1959)-, México -**EL ÚLTIMO ATARDECER** (1961)- e Italia: **Sodoma y Gomorra** (1962). (...) **A diez segundos del infierno** es uno de los primeros ejemplos de grupos masculinos aldrichianos, destinados a ser rápidamente diezmados (...); es también el enésimo retrato de un idealista en crisis (Jack Palance), debatiéndose entre las ruinas de su mundo a fin de liquidar definitivamente los horrores del pasado y permitir la construcción de un futuro ajeno a su grupo de condenados por la historia.

En estos años Aldrich ve drásticamente redimensionadas las esperanzas que se habían creado sobre él, pero justo cuando regresa a los Estados Unidos, abandonado ya por casi toda la crítica que le había sostenido, realiza un par de películas que no solo obtienen un gran éxito sino que además le permiten emprender con decisión un camino hasta entonces latente en su obra. Las películas son **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** y **Doce del patíbulo**, y este camino consiste en sustituir el planteamiento a menudo enfático de su cine por un estilo ferozmente cáustico, casi de dibujos animados, donde la deformación grotesca o la sátira a menudo grosera comportan una nueva dirección en su obra en cuanto

a la deflagración de las formas. Aunque Aldrich rechazara una interpretación abiertamente metacinematográfica, **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** nos recuerda que la nueva dirección emprendida es asimismo un replanteamiento del cine de Hollywood, donde el mito se ve reducido a una fúnebre y pútrida mascarada y la memoria se ha convertido en una locura grotesca: casi una lectura actualizada de **El gran cuchillo** y de su teatralidad, ahora volcada en la violencia formal antes incluso que en la física propia del *grand guignol.* (...)

Texto (extractos):

Renato Venturelli , "Robert Aldrich", en *José Mª Latorre (coord.),*
La generación de la violencia en el cine norteamericano, rev. Nosferatu, nº53-54, octubre 2006.

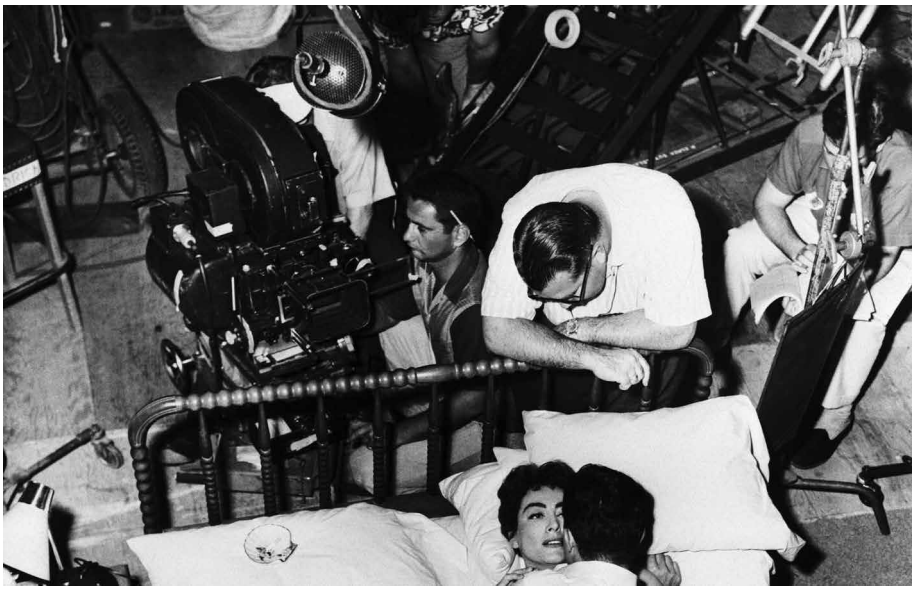
(...) La presentación de **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** en el Festival de Cannes de 1963 supuso el fin del idilio que hasta entonces había mantenido Robert Aldrich con la crítica francesa, la única que podía presumir de haberse interesado por películas como **Apache**, **Veracruz**, **El beso mortal, El gran cuchillo** o **¡Ataque!** reducidas por la crítica americana a la insignificante categoría de meros pasatiempos de género, con salvedades como la de Andrew Sarris, que en 1968 siguió considerándolo como *"uno de los más*

vigorosos directores de los últimos cuatro lustros". También Truffaut y Chabrol incluían a Aldrich en la lista de directores a reivindicar frente a la generalizada ceguera de sus colegas americanos, y si la admiración llegó a enfriarse con títulos como **A diez segundos del infierno** o **Traición en Atenas**, cuyas debilidades se disfrazaron con la fácil disculpa de las penosas circunstancias del exilio europeo del director, la puesta en cuestión de **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**, no precisamente por parte de las taquillas, casi logró borrar aquellas viejas esperanzas, con esporádicas excepciones como **La leyenda de Lylah Clare**, **La banda de los Grissom**, **La venganza de Ulzana**, **La patrulla de los inmorales** o **Destino fatal**, y eso en el mejor de los casos, ante el aceptado tópico de un director entregado a la oportunista tarea de seguir las modas de cada momento (...).

Pero la consideración de un cineasta marcado por unas primeras películas en sintonía con los temas recurrentes de su generación, protagonizadas por individuos desbordados por la violencia institucionalizada en su país, sin otra opción que la de oponerse con esas mismas armas para sobrevivir, y muy influidas por la estética barroca de otro *enfant terrible* que también había empezado en la R.K.O., como es Orson Welles, con su compartido interés por agotar las posibilidades expresivas de la planificación, el montaje, el ritmo y la iluminación, terminará diluyéndose en reproches hacia lo que primero se entiende como un grandilocuente estilo propio y como una fácil fórmula después, que definitivamente deja de tener sentido en la vacía y calculada aparatosidad de **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**, cuyo retorcido manierismo pasa ya a encuadrarse en la

peyorativa etiqueta de *grand guignol* , que no ha dejado de perseguirlo desde entonces, con la objeción añadida de que, cuanto más valioso es el material de partida, o más comprometido el tema en cuestión -como ya se había apuntado a propósito de la pieza de Clifford Odets adaptada en **El gran cuchillo** y que traducía en términos de la rebelión de un actor contra el engranaje de Hollywood el esquema general de la violencia individual frente a un aniquilador engranaje que responde a los mecanismos de una "caza de brujas", por no decir de la "caza del indio" que se muestra en **Apache**-, mayores son sus limitaciones a la hora de dar rienda suelta a sus deseos de abandonarse al placer que le proporciona el juguete del cine, a su gusto por improvisar imaginativas formulas de resolver cada plano, rindiéndose finalmente al subrayado enfático de los contenidos ya propuestos por el guion.

Es evidente que las películas de Aldrich acusan un antes y un después del siniestro episodio en el que fue despedido por Harry Cohn, el doméstico magnate de la Columbia, del rodaje de **Bestias de la ciudad**, y sustituido por Vincent Sherman cuatro días antes de terminarlo, con el pretexto del exceso de violencia y compromiso social con el que se proponía abordar esta historia sobre la penetración de la mafia en la industria textil norteamericana, y con la sospecha de que Cohn tuvo que sentirse forzosamente aludido por el retrato del feroz productor interpretado por Rod Steiger en **El gran cuchillo**. El enfrentamiento con Cohn, para el que había trabajado en su anterior **Hojas de otoño** dentro de un estudio que no volvería a pisar, supuso un corto exilio en Europa (...) con películas de las que insistió en declarar que eran las que menos le gustaban de su filmografía, y tras las que regresó definitivamente a Estados Unidos para rodar para la



Warner **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**, cuyo extraordinario éxito comercial volvió a impulsar, no solo su carrera, sino también la de su protagonista, Bette Davis y, en menor medida, la de Joan Crawford. (...)

Con **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** y **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** mantuvo su ecléctica costumbre de mezclar y alternar toda clase de arbitrarias etiquetas; tanto desde el punto de vista de una filmografía que se alimenta de todos los géneros como en el caso concreto de cada película, que evidencia su voluntad de burlar los códigos en vigor, de traspasar sus límites y de ir en contra de sus convenciones, en la representación de sus intransferibles mundos agónicos y antagónicos. Su desafío a las normas clásicas del cine de géneros no responde, sin embargo, a ninguna premeditada voluntad de rebeldía, sino más bien a su personal sentido del espectáculo, palabra clave que termina por unificar la heterogénea apariencia de su filmografía, más allá de etapas, exilios, modas y géneros. De entrada sorprende su inequívoco gusto por la acción, entendido en su físico sentido etimológico, hasta el punto de traducir los rasgos psicológicos de sus personajes, sus motivaciones y conflictos, en imágenes de puro enfrentamiento corporal, de duelo se diría que lúdico, a juzgar por su afición al béisbol y por sus tres películas (**The Big Leaguer**, **Rompehuesos** y **Chicas con gancho**) de ambientes deportivos, curiosamente la que abre y la que cierra su filmografía entre ellas. El duelo de **Veracruz** entre Gary Cooper y Burt Lancaster, incluso entendido antes desde el punto de vista de las estrellas que de sus

personajes, o el que se entabla entre Rod Steiger y Jack Palance, como el productor y el director en la ficción de **El gran cuchillo**, se corresponden, más allá de las apariencias, con las extenuantes competiciones de fuerza, dominio y crueldad a las que se entregan como titanes de premeditada guardarropía Bette Davis y Joan Crawford en **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**, Bette Davis y Olivia de Havilland en **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER**, Peter Finch y Kim Novak en **La leyenda de Lylah Clare**, Ernest Borgnine y Lee Marvin en **El emperador del Norte**, y hasta Beryl Reid y Susannah York en **El asesinato de la hermana George** (...). Sus películas se concentran en la plasmación visual de esos antagonismos, en la espectacular representación de esos enfrentamientos, literalmente en una puesta en escena que encuentra en los espacios claustrofóbicos su medio ideal: las contundentes mansiones con vida propia de **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** y **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER**, también la muy ampulosa del director de **La leyenda de Lylah Clare** o el modesto apartamento de **El asesinato de la hermana George**, así como los platós de estas dos últimas y el desquiciante tren de **El emperador del Norte**. Escenarios que puede que expliquen la frecuencia con que se habla, a propósito de Aldrich, de teatralidad, no por oposición a la mirada cinematográfica, sino como consecuencia de su visceral rechazo del realismo, así como de la frecuente figura del propio director de la representación incluido en la película, de personajes autoritarios que van desde el siniestro productor de **El gran cuchillo** al megalómano director de **La leyenda de Lylah Clare**, de la sádica influencia que ejerce el personaje de Bette Davis sobre el de Joan Crawford en **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**, o el de Beryl Reid sobre el de Susannah York en **El asesinato de la hermana George,** y ese otro ejemplo tan evidente de **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** donde Olivia de Havilland y Joseph Cotten ponen en escena, ante los ojos de la alucinada Bette Davis, verdaderas representaciones de teatro macabro, iluminadas por una inequívoca luz de gas. Incluso no es difícil encontrar en cada película ejemplos de pequeñas representaciones incorporadas al propio argumento: las que, en **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**, corresponden

al personaje de Bette Davis en el pasado y en el presente, o la conseguida suplantación de su hermana que improvisa por teléfono para asegurarse el necesario pedido de whisky, otro elemento indispensable en las películas de Aldrich, o los ensayos y rodajes de **La leyenda de Lylah Clare** y **El asesinato de la hermana George**, y también la secuencia de la fiesta de esta última en la que la pareja protagonista se traviste de Laurel y Hardy. Aunque tampoco se trata de una característica limitada a estas películas especialmente dependientes de los espacios cerrados en los que transcurren hasta la claustrofobia: el aire libre de sus westerns y de sus películas bélicas, en los casos de **Apache**, **Veracruz** o **¡Ataque!**, por citar tres ejemplos de los años cincuenta, o **EL ÚLTIMO ATARDECER** y **EL VUELO DEL FÉNIX**, por citar dos de los primeros sesenta, insisten en la misma idea de encerrar a sus personajes en un irrespirable callejón sin salida donde a la fuerza termina por estallar el conflicto.

El menosprecio de sus películas de los años sesenta y setenta terminó incluso por sobrevalorar sus títulos de los años cincuenta, a los que siempre se aludía con nostalgia a la hora de recibir con frialdad sus estrenos, subrayando así ese antes y después marcado por la frontera de sus años europeos y negándole la posibilidad de un presente independiente de aquel pasado que parecía irrecuperable. Lo sorprendente es que su relación con la crítica parece reproducir la misma historia que se repite en tantas de sus películas, en las que el

peso de un pasado traumático condiciona un presente que no puede entenderse sin él. (...) La recurrencia de unos personajes abrumados por un pasado oscuro, cuando no atroz, no tiene nada que ver con el lugar común de un Aldrich obligado a recordar con nostalgia sus películas anteriores, sumido en una recurrencia imparable en comparación con sus éxitos de los años cincuenta, con la que la mayoría de la crítica se ha empeñado en identificarle. Si, por un lado, parece evidente que la única salida de sus personajes pasa por recuperar y así superar ese recuerdo que les impide enfrentarse al presente, por otro, la figura del protagonista maniatado por un ayer inconfesable tampoco es ajena a sus películas de los años cincuenta, donde, por ejemplo, el Burt Lancaster de **Veracruz** no hace otra cosa que repetir con Gary Cooper la relación que le llevó a asesinar a un viejo amigo, bien es verdad que con resultados muy diferentes, o donde el Cliff Robertson de **Hojas de otoño** o el Eddie Albert de **¡Ataque!** tienen que enfrentarse al trauma que los convirtió, al primero en un cleptómano y al otro en un cobarde. El actor que interpreta Jack Palance en **El gran cuchillo** también está atrapado por el hecho de haber atropellado a un peatón mientras conducía borracho, y que es el secreto de su pasado con el que el siniestro productor bordado por Rod Steiger lo chantajea para que no abandone el estudio. Otra historia que debería permanecer en el olvido y que terminará arruinando la carrera del protagonista hasta arrastrarlo al suicidio. Y esa misma película que Aldrich dirigió en 1955, **El gran cuchillo**, es una visión lúcida y sórdida del mundo del cine, como lo será dieciocho años después **La leyenda de Lylah Clare**, en prueba de que el interés de Aldrich, además de abarcar la representación del mundo como mero espectáculo, también se centra en el propio mundo del espectáculo, donde se desarrollan igualmente **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** y **El asesinato de la hermana George**, que cuenta la decadencia de una actriz de una popular serie de la television inglesa, y, apurando la idea, sus tres películas sobre el mundo del deporte, con sus estrellas y entrenadores movidos por los mismos intereses, enfrentamientos y motivos que actores, directores y comparsas de cine, teatro y televisión. Es un tema que se extiende a lo largo de toda su filmografía y cuyos ejemplos pueden compararse a los grandes desquites de Minnelli, Mankiewicz o Wilder sobre el

mismo mundo, desde **Cautivos del mal** (*The Bad and the Beautiful,* 1952) a **Fedora** (*Fedora,* 1978), pasando por **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa,* 1954*),* **Eva al desnudo** (*All about Eve,* 1950) o **El crepúsculo de los dioses** (*Sunset Boulevard,* 1950), cuya Gloria Swanson es algo más que una referencia indispensable a la hora de hablar de Bette Davis en **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?,** donde Aldrich no solo se refiere a las trágicas consecuencias de una rivalidad fomentada por Hollywood en la ya difícil relación entre dos hermanas cegadas por el brillo de los focos y de las pantallas, sino también a la legendaria rivalidad entre dos divas como Bette Davis y Joan Crawford, de la misma forma en que Kim Novak, en **La leyenda de Lylah Clare**, no solo da cuenta del penoso proceso por el que una actriz llega a suplantar hasta sus últimas consecuencias a un mito del pasado, sino también de los esfuerzos de la propia Kim Novak por volver a ser la gran estrella que diez años atrás había protagonizado para Hitchcock **Vertigo** (1958), en una atractiva fusión de ficción y realidad que enriquece las ya de por sí complejas dimensiones de la película. (...)

Texto (extractos):

Manuel Cuervo , "Peligrosamente hasta el fin", en *José A. Hurtado & Carlos Losilla (coord.),* **La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich**, Filmoteca de Valencia, 1996.

(...) En 1966 Robert Aldrich estrena **EL VUELO DEL FÉNIX**, un título que, por un lado, marca su regreso al universo de "lo masculino" tras dos obras como **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** y **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER**, centradas en el lado oscuro de la naturaleza femenina, y, por otro, consolida su posición en Hollywood, donde ya para entonces se le considera un cineasta especialmente dotado para conectar con los gustos del público, lo que en la Meca del Cine equivale a tener tratamiento de "Alteza".

La situación de los protagonistas de la mencionada película bien puede ser reflejo de aquella por la que atravesó el propio Robert Aldrich, quien vivió su particular período de peregrinaje por el desierto tras ser desterrado del Edén hollywoodiense a raíz de la rescisión de su contrato con Columbia. En medio de su extravío recaló en Europa e hizo unos cuantos trabajos indignos de su talento pero en los que concentró todos sus esfuerzos con vistas a reconquistar la posición de privilegio que antaño ocupó. El fracaso de todas estas tentativas fue el que le llevó a asumir que estaba solo y que, como les ocurre a los personajes de **EL VUELO DEL FÉNIX**, nadie iba a acudir a su rescate. La única solución que parecía imponerse era que fuera él mismo quien, fabricando un producto a su medida, obrara el milagro de resurgir de sus propias cenizas, imitando así al Ave Fénix de la mitología que sobrevivió a la furia vengadora del Ángel que dictó la expulsión del Paraíso de sus primeros inquilinos. Una figura incombustible, como lo fue el propio Robert Aldrich, acostumbrado a que su talento sobreviviera a todas las tentativas aniquiladoras que, periódicamente, se cernían sobre el mismo.

Muchos de sus biógrafos asumen que la tentativa de rodar **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**, la película que le devolvió al firmamento hollywoodiense, fue una apuesta de

riesgo. Aldrich atravesaba una situación dificil, todo su crédito como cineasta parecía haberse agotado, por lo que se jugó mucho con aquella película; realmente realizarla fue un envite a todo o nada del que salió maravillosamente librado. Sin embargo resulta improbable que de haber sucumbido a este desafio su carrera se hubiese visto perjudicada con carácter definitivo. Robert Aldrich fue una de esas figuras que hacen bueno el dicho "quien resiste gana" y para resistir resulta indispensable una resolución y una confianza en las propias posibilidades de uno más allá de lo común, virtudes estas que formaban parte de la audaz personalidad del cineasta. Así las cosas, de haber fracasado con el proyecto de **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**, a buen seguro él hubiese persistido en el empeño de dar con aquella película que volviera a situarle en primera línea de fuego, todo hubiese sido cuestión de tiempo.

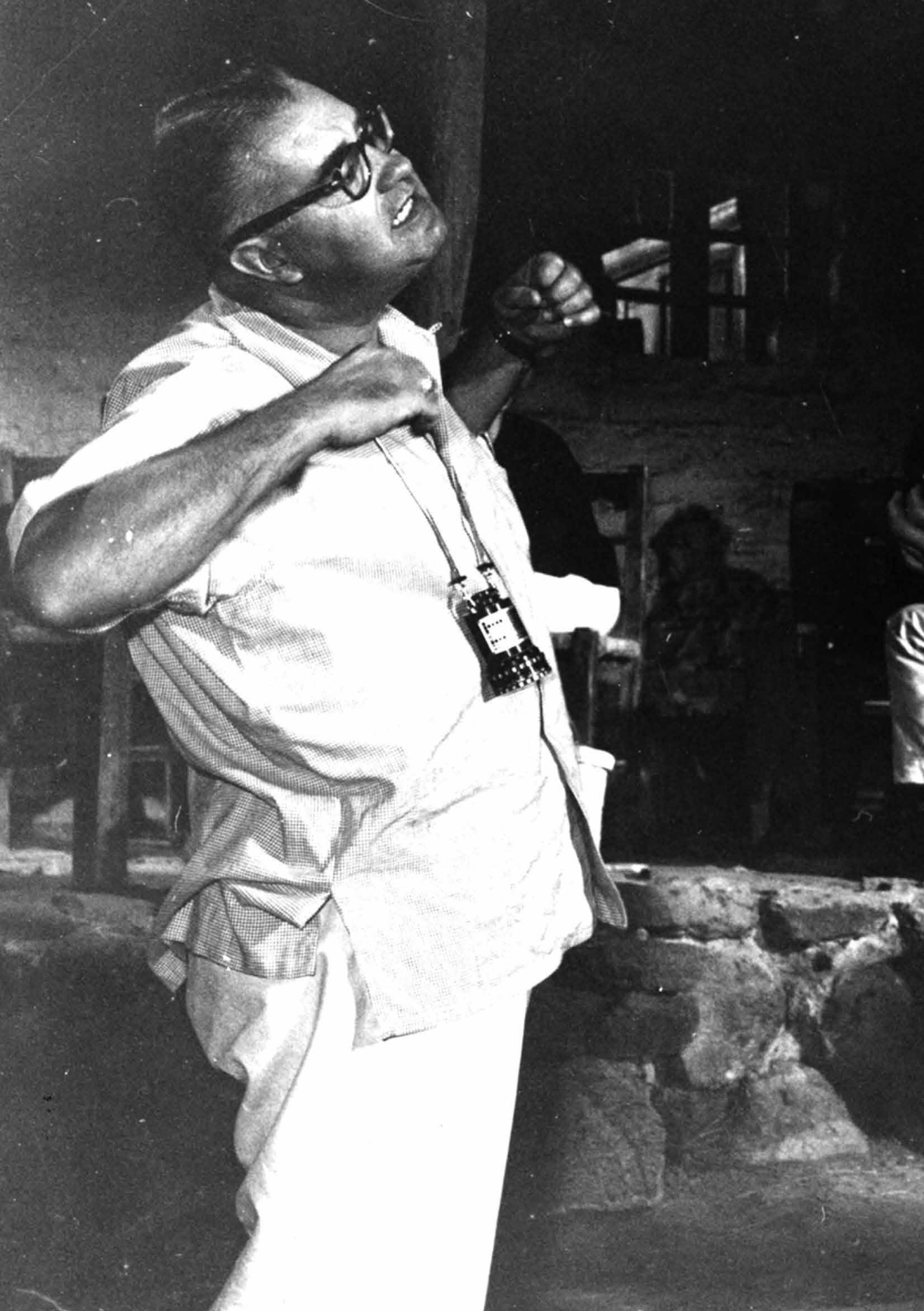
Lo único cierto es que, tras el pelotazo que supuso **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**, la década de los 60 marcaría su esplendor como cineasta, más allá de lo cuestionable que resulta el hecho de basar buena parte de esa gloria en la insistencia con la que abordó aquellas fórmulas de las que solía extraer los mejores réditos comerciales. Pero por encima de este continuismo está la voluntad de llegar un poco más lejos en su discurso en cada nueva realización que emprendía y si bien es verdad que en **Doce del patíbulo** la mirada escéptica que se proyecta sobre el concepto de heroísmo resultaba herencia directa de **¡Ataque!**, no es menos cierto que en esta película todo lo referente al conflicto que vivían los personajes quedaba expuesto de manera harto elocuente en un discurso articulado a partir de una retórica eminentemente teatral. Sin embargo en **Doce del patíbulo** se impone el impacto visual inherente al propio medio cinematográfico, con lo cual el mensaje resulta mucho más directo, más explosivo y, como tal, menos encubierto: el estilo barroco termina por imponerse y el afectado manierismo de antaño resulta, definitivamente, superado: se pierde en sutileza, pero a cambio, se gana en contundencia.

La furia aldrichiana emerge con fuerza durante este período en el que el director se hizo famoso, precisamente, por su derroche de energía, que le llevó a rodar, prácticamente, una película por año, y ya no se trataba, como antes, de producciones modestas engrandecidas por la fuerza de sus imágenes y el vigor de su discurso. Aprovechando la libertad que le proporcionó producir sus propios largometrajes desde su compañía Associates and Aldrich, así como los beneficios económicos que le fueron reportando, el cineasta se embarcó en proyectos realizados bajo el signo del más dificil todavía. La intensidad del relato se veía ajustada a una puesta en escena laboriosa, plena de momentos de gran tensión recogidos en secuencias cuya filmación destilaba puro nervio: la cámara dejaba de ser así un agente externo, un objeto referencial, para convertirse en un personaje más. Los tiempos de rodaje se vieron ampliados, el metraje de todas estas obras superaba considerablemente las dos horas de duración, el trabajo de edición se fundamentó en la necesidad de mantener al espectador en un permanente estado de shock que le hiciera implicarse plenamente en la pujanza de la narración que solía pasar de un estadio a otro sin solución de continuidad. Robert Aldrich, más que lograr captar la atención del público, directamente la avasalló, dejando a éste, la mayor parte de las veces sin capacidad de respuesta.

El atronador éxito de **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** tuvo continuidad con **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER**, que, aunque, con menor fortuna, prolongó el estado de gracia que parecía vivir el cineasta. Tras estas dos obras, donde aquel a quien siempre se acusó de tratar de manera superficial a las mujeres en sus películas se dio un auténtico atracón de perversidad femenina, Robert Aldrich afianzaría su carrera con sendas películas adscritas a eso que, con el paso del tiempo, se ha dado en llamar "cine de misiones". Frente al carácter competitivo que imperaba entre las mujeres protagonistas de **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** y **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER**, los personajes masculinos de **EL VUELO DEL FÉNIX** y **Doce del patíbulo** fiarán su instinto por sobrevivir a la necesaria cooperación y a la cohesión del grupo. Estos cuatro títulos marcarían el momento álgido de la carrera de Robert Aldrich, quien aún se mantendría pujante unos cuantos años más para rodar variaciones sobre las propuestas contenidas en los mismos, eso sí, con menor fortuna (...).

Texto (extractos):

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



Martes 10 **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

EL ÚLTIMO ATARDECER (1961) EE.UU. 112 min.

Título Original.- The last sunset. **Director.-** Robert Aldrich. **Argumento.-** La novela "Sundown at Crazy Horse" (1957) de Howard Rigsby. **Guion.-** Dalton Trumbo. **Fotografía.-** Ernest Laszlo (1.85:1 – Eastmancolor). **Montaje.-** Michael Luciano. **Música.-** Ernest Gold. **Productor.-** Eugene Frenke, Edward Lewis y Kirk Douglas. **Producción.-** Brynaprod. S.A. para Universal. **Intérpretes.-** Kirk Douglas (*Brendon O'Malley*), Rock Hudson (*Dana Stribling*), Dorothy Malone (*Belle Breckenridge*), Carol Lynley (*Missy Breckenridge*), Joseph Cotten (*John Breckenridge*), Neville Brand (*Frank Hobbs*), Jack Elam (*Ed Hobbs*), Regis Toomey (*Milton Wing*), James Westmoreland (*Julesburg Kid*), Adam Williams (*Calverton*), John Shay (*Bowman*). **Estreno.-** (EE.UU.) junio 1961 / (España) noviembre 1961.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 12 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)

Música de sala:
La música de Ernest Gold
– de Éxodo, El último atardecer, La cruz de hierro, Vencedores o vencidos, La herencia del viento, La hora final, Tom Horn...-

(...) **EL ÚLTIMO ATARDECER** fue una de esas producciones marcadas por la desconfianza recíproca que se instaló entre algunos de los miembros más destacados del equipo, hasta el punto de que, cuando concluyó el rodaje, ninguno de ellos estaba excesivamente entusiasmado respecto de su participación en la película. Para Robert Aldrich se trató de un mero film alimenticio, siendo el primer largometraje en toda su carrera donde se le privó de la capacidad de intervenir en todo el proceso de preproducción: nada pudo decir respecto del guion ni de la posibilidad de una reelaboración del mismo, ni pudo participar en la elección de los actores (ni siquiera para los personajes secundarios) como tampoco trabajar en la búsqueda de localizaciones, que ya estaban fijadas en el estado mexicano de Aguascalientes. Quizá fue este escenario el que predispuso Kirk Douglas, productor del film, a confiar en el cineasta, buscando reeditar con **EL ÚLTIMO ATARDECER** el éxito que su amigo y compañero Burt Lancaster había tenido, en su doble condición de actor y productor, con **Veracruz**, también a las órdenes de Aldrich.

Por lo demás es normal que se tratase de un proyecto cerrado. El guion venía firmado por Dalton Trumbo, quien recién liberado del ostracismo al que le condenó la "caza de brujas" de McCarthy, se había rehabilitado gracias al coraje de Kirk Douglas y Otto Preminger, quienes lucharon para que pudiera poner su rúbrica a los guiones de **Espartaco** y **Exodo**, respectivamente, dos superproducciones con ambiciones discursivas que convirtieron automáticamente a Trumbo en el guionista de moda en Hollywood. De

hecho, el de **EL ULTIMO ATARDECER** fue su primer crédito tras los de las películas referidas, lo que confería al proyecto un singular interés. Por lo tanto el guion ni tocarlo, algo que, acostumbrado como estaba a introducir variaciones sobre el mismo hasta adecuarlo a sus inquietudes expresivas, frustró, en esta ocasión, bastante a Robert Aldrich. Pero el hecho de estar sin trabajo y recibir pocas ofertas para dirigir cine, unido al mal sabor de boca que aún tenía de su experiencia laboral en Europa, le hizo decir que sí a la proposición de Kirk Douglas, aun manteniendo serias dudas sobre el proyecto (...).

(...) Lo cierto es que Aldrich comenzó por cuestionar el potencial del guion de Dalton Trumbo y termino por dudar de la idoneidad de Kirk Douglas para el papel protagonista de la cinta. Justamente los dos aspectos más innegociables del proyecto fueron los que provocaron las quejas de Aldrich, lo que habla del carácter abiertamente sincero y hasta cierto punto suicida del cineasta, quien durante el rodaje tensó su relación con Douglas hasta el punto de terminar por no dirigerse la palabra más allá de lo estrictamente necesario. (...) Bien es sabido, sin embargo, que de un estado de crisis puede salir uno hundido o reforzado. En el caso de Aldrich, a pesar de que él considerara **EL ÚLTIMO ATARDECER** como una de sus peores películas encuadrándola dentro de ese conjunto de obras impersonales de las que tuvo que hacerse cargo ante la imposibilidad de que le ofrecieran un proyecto a la medida de su talento, resulta evidente que el hecho de volver a rodar para una productora norteamericana, retomando los escenarios fronterizos que marcaron su puesta de largo como realizador de largometrajes en **Apache** y **Veracruz**,

fue motivo suficiente para que su talento floreciera de nuevo, aunque probablemente él no fuera consciente de ello. Pero de la desgana manifiesta que uno puede percibir en sus dos largometrajes precedentes, al aliento épico y crepuscular que desprenden las imágenes de este vigoroso *western* media un abismo. Y si bien es cierto que en aquellos rodajes imperó el caos y hubo tensiones de todo tipo, **EL ÚLTIMO ATARDECER** fue un proyecto que nació con los peores augurios y según fue desarrollándose no hizo otra cosa que confirmarlos. Pero, al menos para su director, representó una certeza: la de saberse en su elemento, de ahí que su trabajo detrás de la cámara desvele una naturalidad imposible de hallar en **A diez segundos el inferno** o **Traición en Atenas**, donde la mirada de Aldrich resulta, a menudo, impostada. Por el contrario, en la película que nos ocupa el cineasta vuelve a beber de las fuentes del clasicismo cinematográfico en su estado más puro para superarlo, apelando para ello a sus propias esencias, algo que ya había experimentado en algunos de sus mejores largometrajes de los años 50. De hecho, hay críticos como Michel Maheo que ven en **EL ÚLTIMO ATARDECER** una suerte de compendio recapitulativo de buena parte de todos los trabajos realizados por su director hasta ese momento: "*este western vuelve a visitar los lugares y a prolongar los temas y las situaciones de casi la totalidad de los títulos precedentes. Está México como en **Veracruz**, un hombre llamado Brackenridge cuyo pasado bélico ha estado dominado por el miedo y la cobardía, como el capitán Cooney de **¡Ataque!**; la idea fija de la posesión y de la codicia (representada aquí en la pugna por una mujer y en el caso de **El beso mortal** por un arcón); el pasado que persigue a los personajes como en **Hojas de otoño**; el enfrentamiento de dos hombres como en **Veracruz** y **A diez segundos del infierno** y el suicidio (como redención) como en el caso de **El gran cuchillo**. Todo encaja como si en **EL ÚLTIMO ATARDECER**, primera película de Aldrich en los sesenta, hubiera una firme voluntad por recapitular la riqueza de una obra*

que en aquellos momentos estaba conformada por apenas una decena de títulos".

Es cierto que la película que nos ocupa representa una vuelta a los orígenes por parte de Robert Aldrich, aunque también, y sobre todo, un anticipo de la renovación que experimentará su obra a partir de la gloriosa década de los 60 fruto de una capacidad de observación atemperada por el aplomo que otorga el paso de los años. De este modo, donde antaño había rabia, vehemencia y afan incriminatorio, se impondrá, en películas sucesivas, un escepticismo, que irá *in crescendo* sin que dicho enfoque conlleve renuncia alguna, más bien todo lo contrario.

Empecemos, no obstante, por analizar **EL ÚLTIMO ATARDECER** en lo que tiene de obra continuista respecto de la filmogría anterior de Aldrich, siendo deudora, sobre todo, de un título, **Veracruz** que era el que Kirk Douglas tenía en mente cuando contrató al director para este proyecto. Como en aquel film, en éste, la estructura interna del relato resulta bastante sencilla, basándose en el enfrentamiento entre dos personalidades antagónicas abocadas a terminar dirimiendo sus diferencias en la desnudez emocional que procura un duelo, pero que hasta alcanzar ese fatídico e inevitable momento pactan una tregua con vistas a aunar esfuerzos para atender la solicitud de alguien que reclama su ayuda. Si en **Veracruz** era un ejército rebelde en lucha por su libertad, lo que obligaba a que el duelo entre los protagonistas se dirimiera en términos ideológicos, aquí es una mujer la que recurre a ambos hombres para que la protejan, a ella y a su hija, en la trashumancia de una partida de ganado desde su rancho mexicano hasta territorio norteamericano. El hecho de que esa mujer, de nombre *Belle*, sea la ex amante de uno de esos hombres, *Brendon O'Malley* (Kirk Douglas), quien ha cruzado la frontera expresamente para reencontrarse con ella en la esperanza de hallar entre sus brazos la fuerza necesaria para poner orden en su vida, siempre al margen de la ley, confiere una tensión añadida al relato. Una tensión que acaba por explotar cuando, en el transcurso del viaje, *Belle* pase a erigirse en objeto del deseo del *sheriff Dana Stribling* (Rock Hudson), quien, a su vez, guarda cuentas pendientes con *O'Malley* más allá de lo que le exige el cumplimiento de la Ley.

De este modo lo que, en apariencia, resulta una *road movie* bastante convencional se va convirtiendo en un opresivo melodrama a tres bandas donde, a pesar de lo aparentemente liberador que resulta un paisaje vasto y diurno (el mayoritario a lo largo del film), se impone el carácter enrevesado y tortuoso que aflora del alma de estas tres personas, a las que el lastre de un pasado lleno de renuncias les pasa factura hasta el punto de conducirlas hacia un futuro lleno de incertidumbres pero, a la vez, esperanzador. Un futuro, del que, no obstante, uno de los dos protagonistas ha de quedar forzosamente excluído. De ahí que el duelo final entre ambos esté abocado a ser un duelo pasional, trascendiendo el resolutivo enfrentamiento entre la ley y quien la transgrede que suele darse como colofón en la mayoría de los westerns. Como ocurre en muchas de las películas de Aldrich, aquí la línea que separa el bien del mal, el orden del desorden y lo correcto de lo incorrecto, resulta bastante difusa. Cierto es que esa confusion ya estaba presente en **Veracruz**, pero frente a la nobleza de sentimientos que inspiraba al personaje

de Gary Cooper a la hora de dar muerte a *Joe Erin* (Burt Lancaster) cuya arrogancia había degenerado irremediablemente en mezquindad al querer aprovecharse de los más débiles, en **EL ÚLTIMO ATARDECER** no existe integridad alguna en el *sheriff* que interpreta Rock Hudson, su animadversión hacia *O'Malley* está fundada en motivos estrictamente personales. Al darle muerte busca vengar el suicidio de su hermana, antigua amante del forajido quien además asesinó a su marido. Asimismo, el egoísmo prima en *Stribling*, pues matando a su rival se asegura con carácter exclusivo si no el amor, sí al menos el cariño y el agradecimiento de *Belle* de cara a un futuro libre de sobresaltos emocionales.

Con todo lo complejo que resulta este tratamiento que ya daría, de por sí, para un relato que en su hondura fuera contenedor de un abanico de matices llamados a enriquecer cualquier propuesta narrativa, el guion de Trumbo aún atesoraba otras dos balas en la recámara, una de pequeño calibre y otra cuya fuerza detonadora amenazaba con arrasar una historia cuya intensidad residía en los pequeños destellos de intimidad sobre los que estaba tejida y no en grandes golpes de efecto. Afortunadamente ahí estaba Robert Aldrich para tirar de oficio y templar la situación, a base de certeza en sus disparos. La primera de esas balas es la que afecta a *John Breckedringe,* el marido de *Belle*, sobriamente interpretado por Joseph Cotten, quien nos regala momentos absolutamente conmovedores con un papel breve pero intenso. Sobre el guion, se trataba de un personaje sin más relevancia que la que le procura ser, en cierto modo, el catalizador del drama, pues su prematura muerte es la que propicia el desplazamiento de su mujer e hija guiando su ganado hasta Texas, un negocio para el que el difunto ya había pactado con *O'Malley* la prestación de sus servicios como guía y pistolero. Pero, queriendo acentuar el aire de derrota que pesa sobre el personaje, dada su demoledora condición de militar cobarde cuya actitud, en plena guerra, costó la vida de muchos de sus compañeros, Robert Aldrich consiguió infundir a esta figura un cariz trágico que sirve de antesala a la desgarradora odisea que vivirán su viuda y sus dos acompañantes en su peregrinar por tierras mexicanas hasta alcanzar la frontera texana: un viaje marcado por la necesidad compartida de superar ese pasado que les atormenta hasta el punto de impedirles vivir un presente pleno. Finalmente se trata de tres personajes en lucha por ser dueños de su destino, tres perfiles típicamente aldrichianos, como lo es también *Breckenridge*, quien en su renuncia, libera a *Belle* de la carga que supone envejecer al lado de alguien como él, superado por la más absoluta de las aflicciones, en un rancho remoto.

Pero él no será el único que renuncie, también lo hará *O'Malley* en el duelo final que mantiene con *Stribling*. Un duelo que no es tal, sino un acto de suicidio, puesto que el forajido ha vaciado previamente su cargador buscando una muerte segura a manos de su rival. De esta manera, al igual que *Breckenridge* al inicio de la película, cuando es tiroteado sin oponer resistencia al sentir que ése es su justo destino, el personaje interpretado por Kirk Douglas busca redimirse de una existencia miserable, lastrada por la incontinencia y el exceso, cuyo único legado ha sido el rastro de dolor y muerte que ha dejado a su paso. Este final, uno de los más bellos y controvertidos de la obra de Aldrich, es precipitado

por un giro inesperado de guión: la segunda de las balas que Dalton Trumbo se había guardado en la recámara concierne a *Missy*, la hija de *Belle*, casi una réplica exacta de su madre en sus lejanos años de adolescencia, cuando fue seducida por *O'Malley*. Cuando *Belle*, lejos de entusiasmarse ante la idea de reanudar aquel romance frustrado, prefiere mantenerse con los pies en la tierra asegurando su futuro con la estabilidad que le procura el proyecto de vida en común que le ofrece el *sheriff Stribling*, *O'Malley* resulta herido en su orgullo, lo cual dispara su animadversión y concentra sus esfuerzos en cortejar a *Missy*, quien, como años ha le ocurrió a su madre, atraída por el galante porte del forajido ya se había aproximado a él para confesarle su amor. En un principio *O'Malley* rechaza de plano las proposiciones de la joven, aunque más tarde las acepte movido por el rencor que siente hacia *Belle*, a quien, él lo sabe de sobra, nada le resultaría más dañino que perder a su hija a manos de aquel que un día la embaucó con vanas promesas para después abandonarla. Sin embargo el, en apariencia, impasible pistolero, va sintiendo un amor cada vez más sincero y tierno por la joven, un amor que trasciende los límites de la pura atracción fisica. Pronto sabremos por qué; *Belle* le confiesa la dolorosa verdad que impide que todos sus sueños de regenerarse al lado de una mujer buena y honrada puedan materializarse: *Missy* es el fruto de la pasión adolescente que ambos vivieron hace años y, como tal, su propia hija.

Esta revelación es la que provoca que O'Malley busque la muerte, pues sabe que ésa es la única manera de desprenderse de su existencia; una existencia de la que lleva

ya tiempo aborrecido, pero a la que termina por renunciar ante la evidencia de no estar capacitado para amar y ser amado. Realmente su cadáver tendido al sol ofrece la única imagen heroica del personaje, un recuerdo que acompañará a la joven *Missy* de por vida en su idealización de aquel a quien jamás llegó a conocer ni como padre ni como amante. Este estallido final, pleno de épica, desesperanza, ternura, abnegación, sacrificio y dolor hubiera quedado convertido en una auténtica impostura en manos de cualquier cineasta poco experimentado, incluso en las del Aldrich de primera época, ávido por epatar, sin entrar a valorar la repercusión que el impacto deseado pudiera tener sobre la estructura interna del relato. Pero el Robert Aldrich que rodó **EL ÚLTIMO ATARDECER** era un cineasta transformado; su experiencia europea, aunque frustrante en más de un sentido, le enseñó a valorar la toma de riesgos de otra manera. No se puede decir que se volviera un director más temeroso y mucho menos que el paso de los años acentuara en él una postura conservadora, al contrario, su radicalidad fue en aumento. Pero ese tono solemne, afectado, que se percibe en sus primeras obras no se volvería a repetir en un futuro, sencillamente porque, y eso se nota viendo esta película, empieza a emerger la figura de un director libre de prejuicios, al que su natural tendencia al exceso le sigue pudiendo, pero que ya no requiere de coartadas desde las que legitimar esa pose de francotirador permanente que en su audacia desconcertó a más de un crítico a raíz del extraordinario éxito de **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** A partir de ese título se le comenzó a reprochar cierta gratuidad en sus afanes transgresores, pero esa aparente gratuidad es la que finalmente

ennoblece películas como ésta y las que le sucedieron frente a títulos como **El gran cuchillo** o **Hojas de otoño**, donde la violencia emocional del relato se parapetaba sobre la aparente profundidad discursiva que emanaba del apego del director a ese *psicologismo* en auge promovido por una voluntad de denuncia que consigue anteponer el qué al cómo. De esas ataduras ya no hay rastro en la filmografia posterior del cineasta y no lo hay tampoco en **EL ÚLTIMO ATARDECER**, donde se impone la psicología sobre el *psicologismo.*

Y es que, en el fondo, (...) esta película es, ante todo, una tragedia griega trasladada al Oeste, lo cual no deja de tener su gracia si consideramos que Aldrich venía, precisamente, de un rodaje en tierras helenas, lo que muy bien pudiera haberle servido para imbuirse de los resortes de la dramaturgia griega, los cuales, por otra parte, no dejan de ser referentes universales que han trascendido en espacio y tiempo a quienes los formularon con carácter pionero. No obstante, lejos de querer superar el magisterio de quienes le precedieron, Aldrich ejerce, en esta ocasión, de alumno aplicado. Y si bien no se esfuerza por rebajar la intensidad melodramática de los elementos dispuestos en esta historia, sí que hay que valorar el empeño que pone por ajustarse a ellos desde el máximo rigor que le fue posible, consciente de que, en esta ocasión, su propensión a dinamitar la narración, hubiera resultado fatal para la película. Cualquier tentación por intensificar los fundamentos de la tragedia hubiera conferido al film un resuello folletinesco dificilmente asumible.

Esa estructura de tragedia clásica en la que queda encuadrada la película se puede percibir en elementos como la deslealtad, la traición, la venganza, el incesto (no consumado), que en lo que tienen de desestabilizadores resultan ingredientes habituales de cualquier obra dramática, ya que en ellos suele estar localizado el germen del infortunio que asola a sus protagonistas. Falta, eso sí, un *Deus ex machina* que, convenientemente invocado, acuda en auxilio de los personajes cuando éstos se ven en situaciones difíciles. Los tiempos han cambiado en ese sentido y los protagonistas de **EL ÚLTIMO ATARDECER** únicamente se valen de sí mismos para salvarse o condenarse. Pero, sobre todo, aflora de nuevo ese juego de caracteres opuestos que actúan complementándose y que hunde sus raíces en el mito de Némesis, algo que, lejos de ser un hallazgo puntual en **EL ÚLTIMO ATARDECER**, en lo que tiene de invocación de los resortes de la tragedia clásica, se extiende por toda la obra aldrichiana, como ya vimos a propósito de **Apache**, **Veracruz**, **El gran cuchillo** y **A diez segundos del infierno**. En esta película, como en aquéllas, el enfrentamiento entre ambos protagonistas no deja de ser un pulso cerrado entre dos personalidades que muy bien pudieran estar encarnando las dos caras de un mismo estereotipo, la del *cowboy* fatigado que busca dotar de un nuevo sentido a su vida desterrando de sí su pasado. Ése es el ánimo que pesa tanto en *O'Malley* como en *Stribling*, y si el primero quiere abandonar su existencia al margen de la ley retomando un viejo amor de juventud, el segundo vincula el anhelo de un futuro en paz a la destrucción del hombre que hace años alteró su felicidad. Desde ese punto de vista, ¿no resulta mucho más noble el empeño del forajido que el del justiciero? *O'Malley* busca redimirse; *Stribling*,

vengarse. Entendiendo las motivaciones revanchistas que prevalecen en el personaje del *sheriff,* según avanza la narración más superficiales nos parecen. Por el contrario, cuesta no dejarse embaucar por la caprichosa personalidad de *O'Malley,* en la cual, a pesar de su naturaleza canallesca, prevalece el hastío de un renegado contra su propio destino, lo que dota a su figura de un halo romántico ciertamente irresistible. (...)

(...) La pobre recepción del film por parte de la audiencia estadounidense, a la que esperaba reconquistar rodando una obra como ésta ajustada de manera precisa y exacta a los cánones del western más clásico -el género de mayor aceptación entre el público norteamericano-, desmoralizó un poco a Robert Aldrich. Este hecho, unido a los problemas de toda índole que tuvo en este rodaje, terminó por convencer al cineasta de que lo más oportuno era atender alguna de las ofertas que, en aquel momento, seguía recibiendo para dirigir en Europa. (...) Así fue como terminó por dejarse convencer por el productor norteamericano Joseph E. Levine para acudir a Italia a rodar una de esos mastodónticos *peplums* de resonancias bíblicas que fomentaron el régimen de coproducción entre ambos países por aquellos años. El hecho de rodarlos en Europa con técnicos y figuración local respondía a una estrategia de abaratamiento de costes, lo que en este tipo de proyectos resultaba algo primordial; asimismo, los escenarios naturales de los países mediterráneos procuraban unas magníficas localizaciones que ahorraban el tener que afrontar la construcción de vastos decorados. Aunque la presencia de capital norteamericano en la financiación del film le resultaba un aliciente, pues le otorgaba la seguridad de que las cosas se harían según imperativos industriales, Aldrich enseguida comprendió que se hallaba al frente de una producción independiente que no estaba respaldada por ningún estudio, por lo que no le quedó más remedio que tirar de oficio. Así las cosas, en torno a la historia clásica de **Sodoma y Gomorra**, su director orquestó una suerte de western ambientado en la Antigüedad, lo cual, después de dirigir una tragedia de resonancias grecolatinas ambientada en el Oeste americano, no deja de resultar una sutil paradoja, una más de entre las que pueblan la filmografía de este singular cineasta (...).

Texto (extractos):

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

(...) Decía el poeta inglés William Wordsworth (1770-1850) que la poesía es el espontáneo rebosar de intensos sentimientos. Pero lo que sorprende, y mucho, es que una película del cineasta estadounidense Robert Aldrich pueda hacernos recordar semejante máxima. De hecho, el autor de **¡Ataque!** o **Doce del patíbulo** (1967) no ha sido precisamente lo que se dice un realizador y/o artista romántico. A no ser, claro está, que ese romanticismo lo haya pasado previamente por el cedazo del más áspero nihilismo, de la ferocidad y la mala leche más angustiosas, potenciados por su estilo bronco, duro, directo y, en ocasiones, artificioso, *grandguiñolesco.* Sin embargo, **EL ÚLTIMO ATARDECER**, uno

de sus mejores westerns y también uno de sus mejores films, se erige en la excepción que confirma la regla. Aldrich parece más preocupado por las cualidades que por las normas, más por la integridad de los sentimientos que por la lucidez y frialdad del pensamiento, más por la poesía que por la prosa.

Es éste, pues, un western *raro,* donde el realizador manipula con calculada distancia algunas situaciones arquetípicas del género -la trashumancia de un gran rebaño de vacuno desde México hasta Texas-, para reubicarlas en el terreno del comentario personal, lejos de la desmitificación, de ese acento crepuscular que empezaba entonces a ponerse de moda. Por ejemplo, los indios no atacarán el convoy con el objeto de cortar cabelleras, sino que conseguirán llevarse unas reses con fines puramente alimenticios tras negociar con el capataz *Dana Stribling* (Rock Hudson); los *outlaws* se unirán a la expedición, en calidad de vaqueros, con el infame propósito de raptar a las mujeres, *Belle Breckenridge* (Dorothy Malone) y su hija *Missy* (Carol Linley), y venderlas a un tratante de blancas por 1.500 dólares cada una. Incluso el previsible *gunfight* en una cantina fronteriza carece de acento épico: unos antiguos soldados de la confederación matarán por la espalda al borrachín *John Breckenridge* (Joseph Cotten) -quien sirvió con deshonor, durante la guerra civil, bajo las órdenes del general "Stonewall" Jackson ... - , después de humillarlo en público obligándole a bajarse los pantalones a fin de que muestre sus "heridas" de guerra.

En éstos y otros detalles narrativos y visuales se advierte la mano de Robert Aldrich -cf. su telúrico sentido del paisaje, con ese sol abrasador que lo inunda todo, las formaciones rocosas y vastas planicies que empequeñecen a los hombres y sus disputas ... -, aunque estos parecen diluirse cuando focaliza su atención en el drama personal del verdadero protagonista de **EL ÚLTIMO ATARDECER**, *Brendon "Bren" O'Malley* (Kirk Douglas). Pistolero de retorcidas costumbres "profesionales" -lleva un pequeño "Derringer" ajustado al cinto porque *"le gusta sentirlo cerca"* y porque su calibre es mayor que el de un Colt 45- y enfermiza brutalidad -recordemos la escena en que está a punto de estrangular al perro de los *Breckenridge*-. Pendenciero y mujeriego, *O'Malley* vive inmerso en sus cavernosas contradicciones: amante de la poesía, de los detalles hermosos e instantes sublimes que adornan la triste existencia de los seres humanos -a *Missy* le muestra el pequeño nido de pájaros con sus polluelos dentro, situado entre un matorral de la pradera, que su caballo está a punto de pisotear; a *Belle* le descubre cómo brilla el fuego de San Telmo en la pradera-, el rudo forajido vive torturado por un amor de juventud que perdió a causa de su brutalidad (*Belle Breckenridge*). Su viaje a través de Río Grande es también su viaje mental, anímico, hacia un pasado en el cual le aguarda una muchacha de rubios cabellos y vestiduras amarillas -cf. el instante en que *Missy* se pone el viejo vestido de su madre ... -.

Aquí es donde resurge de nuevo Robert Aldrich, rendido a su particular mítica del *outsider* desarraigado, solitario, del perdedor que no puede zafarse de la fatalidad del destino, como en **Veracruz**. *O'Malley* cree poder reconstruir su vida en los brazos de *Missy*. La singular delicadeza con que el cineasta resuelve las secuencias íntimas entre ambos

otorga una mayor fuerza dramática a las intenciones de él y, de paso, al trágico desenlace: *Missy* es, en realidad, su hija, y destrozado por la revelación, se enfrenta a *Dana Stribling* con el arma descargada. Al igual que en el inicio de la película, Aldrich filma gran parte del duelo en campo largo, empequeñeciendo a sus personajes, hasta llegar a un sincopado montaje de planos cortos que, a *priori,* rompe la atmósfera elegíaca, poética, que envuelve el duelo entre ambos, visto como una experiencia catártica, como el espontáneo rebosar de intensos sentimientos según Wordsworth. Una concesión a la mecánica narrativa del género que no logra enturbiar este melodrama oscuro, triste y amargo -en la línea del mejor Aldrich- pero construido desde la emoción, sin cinismo. (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, "El último atardecer", en sección "Pantalla digital", rev. Dirigido, febrero 2007.

(...) **EL ÚLTIMO ATARDECER** es uná de las películas más interesantes filmadas por su realizador (y probablemente el guion de Dalton Trumbo no sea ajeno a ello). Comenzada bajo el recurso de la simetría formal (durante los genéricos, un jinete recorre los mismos paisajes que otro jinete ha recorrido antes que él, sugiriendo de ese modo la idea de la persecución), **EL ÚLTIMO ATARDECER** es un western cerrado e intimista marcado por el signo de la tragedia: un hombre que viste de negro, silba a Dimitri Tiomkin y cabalga bajo los acordes de Ernest Gold, en una bonita partitura que en algunas notas recuerda la de **Exodo**, reencuentra su pasado para morir poco después, en un momento en que parecía que podía rehacer su vida: se trata de un suicidio; un hombre que persigue al hombre vestido de negro para matarle, y está a punto de perdonarle la vida, se ve obligado a disparar contra él; una mujer (Dorothy Malone) lucha contra el pasado y el presente; una adolescente (Carol Lynley) se enamora del hombre de negro sin saber que se trata de su padre; un ganadero borrachín y lisiado trata de hacer fortuna por medio de la conducción y venta de una manada de reses, pero encuentra la muerte antes de llegar a su objetivo. Si es mérito de Trumbo haber creado unos personajes que interesan, es de Aldrich el haber creado por medio de la puesta en escena un pasado para esos personajes: cuando se miran, se valoran y se manifiestan hablando o en silencio, ese pasado está siempre latente en ellos. Hay intensidad. Con una excelente mirada paisajística, Aldrich dirige con buen pulso la conducción de esa manada de reses a cargo de unos hombres y mujeres marcados por la fatalidad, valorando la incidencia de los elementos naturales (tormentas, arenas movedizas, polvo, viento), y filmando con delicadeza unos momentos de reposo que transmiten un sentimiento de dulzura o de dolor (Kirk Douglas mostrando a Dorothy Malone el fuego de san Telmo; Douglas observando el beso de Dorothy y Rock Hudson dentro de la carreta). (...)

Texto (extractos):

José Mª Latorre, "En la frontera: El último atardecer", en sección "Films TV", rev. Dirigido, mayo 1994.

(...) Ese caballero solitario y polvoriento, de silueta desenvuelta y rechoncha, que muestra una sonrisa brillante y crispada en el momento de observar de reojo una pelea de gallos en un pueblo mexicano, ese caballero es, sin la menor duda, un "pistolero". Desde las primeras imágenes, se le identifica, etiqueta y cataloga. Primero, por el atuendo: camisa negra, sombrero negro, botas negras, pequeña pistola de lechuguino en la cintura. Después, por el comportamiento: escuchen si no el pequeño silbido que exhale cuando está contrariado; ¿no se diría que es la señal de alarma de una olla a presión, dejando escapar el vapor para prevenir al ama de casa? Y cuando *la señora Breckenridge* (la bella Dorothy Malone) rechaza renovar de inmediato los tiernos lazos que él mismo rompió unos veinte años antes y se niega a acogerlo en su lecho, observen cómo sube, todo agilidad, gracioso y humillado, los peldaños del granero, para ir a acostarse sobre la paja. ¿Acaso no parece una pantera a la que se hubiera molestado por entre los barrotes de su jaula? ¿A qué se debe esa gracia felina, esa agilidad secreta y oscura? Se debe a que el señor *O'Malley*, tenebroso caballero, es de la raza de los pistoleros.

Poco después, el justiciero, el llamado *Stribling*, vestido con colores claros, como conviene, y encarnado por Rock Hudson, como conviene, el justiciero, decimos, nos lo confirmará: él, *Stribling*, se ha encomendado la misión de llevar consigo a *O'Malley* a Texas para hacerle colgar. Pues este hombre, señores y señoras, ¡es un pistolero! *O'Malley*, indiferente, no lo negará.

"*En ese caso*", dirá el aficionado conocedor del buen western, es decir, del western no intelectual, "*en ese caso, una de dos: o bien este desafortunado O'Malley se redimirá a lo largo del trayecto, lo que, por otra parte, es probable si se tiene en cuenta que el papel lo interpreta una gran estrella (Kirk Douglas), y se convertirá entonces en sheriff, abatiendo a sus antiguos cómplices, que han venido a hostigarle, a menos que salve la vida de Rock-justiciero sacrificando la suya, o bien, si no se arrepiente, si no se redime, todos estaremos encantados de verle abatido al final del último rollo por el llamado Stribling y uniremos nuestros aplausos, altamente sofisticados y falsamente ingenuos, a los de todos los chicos del barrio.*"

Pero he aquí que las cosas no transcurren como debieran (¡al menos para el aficionado listillo!). Pues la nueva película de Robert Aldrich y Dalton Trumbo, suave, casi imperceptiblemente, desliza el guante negro de la mano del "pistolero" y, ¡oh milagro!, esa mano desnuda se revela endeble, fina, vulnerable y completamente blanca. Sí, *O'Malley*, el auténtico "pistolero", es también un poeta y, peor todavía, un perdedor condenado de antemano. Al igual que había hecho Hitchcock en numerosas ocasiones, en otros contextos, con magistral disimulo, Aldrich, también, en **EL ÚLTIMO ATARDECER**, hace girar secretamente nuestras simpatías. Para el que quiera prestar oídos a una discreta melodía, que se sitúa en el interior de la pura convención del western, la última película del autor de **Veracruz** desprende una rara visión de la condición humana, así como una ponderosa poesía. En cuanto a la puesta en escena propiamente dicha, consiste, como

siempre, en una mezcla perfecta de vitalidad y sutileza.

"Vaya", dirá sin duda el aficionado listillo, *"si ahora hace falta devanarse los sesos hasta en las desiertas arenas del Far West, prefiero, por lo que a mí se refiere, volver a ir a ver* ***El año pasado en Marienbad*** *(L'année derniére á Marienbad, 1961). En* ***Veracruz****, al menos te diviertes. Detesto el western de tesis."*

¡Bien! ¡Muy bien! ¿Pero no es éste el tipo de malentendido que nos podría estropear el placer que proporcionan toda una serie de buenas películas? Las películas denominadas "de acción" no deben estar necesariamente vacías de contenido intelectual, y eso es algo que no ha tenido que venir a decirnos Aldrich. Las convenciones del género, con sus infinitas posibilidades y variaciones, la rigurosa disciplina y la propia discreción que imponen al creador, ¿no se pueden utilizar, una y otra vez, para reflejar nuestras obsesiones de hombres modernos? Lo que reprochamos a **Raíces profundas** *(Shane,* 1953) y **Solo ante el peligro** *(High Noon,* 1952) no es su intelectualismo, sino más bien lo primario y pretencioso de sus intenciones. El tema de **Solo ante el peligro**, la soledad de los seres humanos ante la muerte, su incomunicación, es, y estarán ustedes de acuerdo, la más trillada, la más tópica de las necedades cinematográficas de nuestros tiempos. Por otra parte, podríamos encontrar ese tema, igual de trivial y aún más demagógico, en ciertas obras de gran prestigio, obras del más pesimista cine europeo, ése que ustedes serían los últimos en querer desaprobar.

Ahora bien, en **EL ÚLTIMO ATARDECER** no hay nada semejante. En ella, la linterna del voluminoso Robert alumbra a un personaje que vale la pena conocer: el *O'Malley* pistolero-poeta, el hombre que no sabe vivir, el enamorado de la muerte.

Y cuando el justiciero *Stribling,* su rival, poseedor de una vitalidad que nada en la complaciente grasa de los compromisos, cuando ese justiciero dice *"Yo no odio a O'Malley. No se puede odiar a un hombre que se conoce",* nos revela bruscamente la luz que nutre la linterna mágica de Aldrich. Es la luz que alumbra los corazones, es la luz del conocimiento humano. Ya que *O'Malley,* poeta y pistolero, rechaza la vida por querer rechazar el compromiso. Es un sediento de lo Absoluto y, por tanto, un enamorado de la muerte. Si ama a la bella, a la exuberante Dorothy, es tal y como la ha conocido antes, pura y virginal. La ve siempre con su hermoso vestido Amarillo (¡de nuevo la marca del vestuario!) en un baile de hace veinte años. Y cuando Dorothy, maravillosamente remodelada por la vida y por los hombres, exclama *"Pero, mírame. Soy mucho más bella ahora. Soy una mujer",* esto es cierto para nosotros, es cierto para *Stribling,* pero, para *O'Malley,* es la negoción misma de lo que busca en ella.

O'Malley, héroe negativo, antiamericano por excelencia, se ve cada vez más preso en ese engranaje suicida, y es el voluminoso, el pragmático *Stribling* quien gana la partida. ¿ Cómo podría ser de otro modo?

Un ejemplo: parece que una miserable banda de indios hambrientos y sucios quiere atacar la caravana. ¿Qué hace el "pistolero"? Mata a un pielroja, seguro. Después, es *Stribling* quien salva la apuesta. Arriesgando su vida, va a regatear con los indios y les deja una quinta parte de la manada. El hambre, para los salvajes, está por encima de su deseo de venganza. Compromiso razonable, diremos nosotros, no solamente humano, sino humanista. Pero una astucia tal está fuera de las posibilidades de un *O'Malley.* Las relaciones de *Stribling* con la naturaleza son realistas, prácticas. Las de *O'Malley* son pueriles, infantiles y torpes. Así, *Stribling,* para guiar a un ternero extraviado, le vendará los ojos, le hará olfatear un olor humano. El ternero, engañado de este modo, seguirá a su nueva madre directo hacia el matadero. *O'Malley* no sabrá hacer nada mejor que impedir que el caballo de su compañera aplaste un nido de pájaros, lo que le valdrá las mofas del hábil *Stribling.* Y después, cuando la última noche, junto al fuego, *O'Malley* baile gentilmente con *Missy,* la hija de la *señora Breckenridge,* inconsciente del efecto que ha producido en él el hecho de que ella lleve el vestido amarillo de su madre, observamos por un instante las reacciones de *Stribling*: sin la menor duda, ¡es odioso! Disimula mal su vívida sonrisa, sus pensamientos escabrosos de *yankee* puritano, pensamientos que, por lo demás, no le pueden causar ningún remordimiento, ningún escrúpulo, porque los atribuye al otro, al pistolero *O'Malley.*

¡Pero se engaña! Ese baile coincide con el momento mismo en que *O'Malley* cree haber reencontrado su inmóvil sueño de pureza. Así, puesto que la madre se obstina en exponer a la luz del día las marcas de su pasado, él traslada su adoración a la hija. Es entonces cuando la madre, presa del pánico, se verá obligada a revelarle la verdad: *Melissa,*

Missy, su hija, es también la hija de *O'Malley*. Éste, con su sed de Absoluto y su rechazo de la vida, por amor a sí mismo y a la muerte, ha estado a punto de caer en el incesto. Lejos de ser gratuitamente melodramático, como se ha afirmado, este final es fatalmente lógico. No le quedará otro recurso, al desgraciado pistolero-poeta, que dejarse abatir por el voluminoso *Stribling*.

Si no conociéramos el pasado y las ideas de Aldrich y Trumbo casi estaríamos tentados de ver en su película una apología del héroe fascista en relación al oportunista pragmatismo de la sociedad americana. Éste sería, creo yo, el más grande de los errores. Saber describir al adversario, captar sus gestos y su moral, compadecerse de sus males, comprender lo que le hace vivir, lo que le hace morir, he aquí la marca de los artistas sensibles y modernos. Pero no hará falta engañarse. Al héroe fascista no le importa nuestra piedad. Es admiración y respeto lo que reclama, y ésa es otra historia, una historia que Robert Aldrich no va a contarnos (...).

Texto (extractos):

Marcel Ophuls, "Vestido de negro: El último atardecer", Cahiers du Cinema, nº 130, 1962, recogido en *José A. Hurtado & Carlos Losilla (coord.)*, **La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich**, Filmoteca de Valencia, 1996.

ette DAVIS
Joan CRAWFOR

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

¿QUÉ FUE DE BABY JANE? (1962) EE.UU. 134 min.

Título Original.- What ever happened to Baby Jane? **Director.-** Robert Aldrich. **Argumento.-** La novela homónima (1960) de Henry Farrell. **Guion.-** Lukas Heller. **Fotografía.-** Ernest Haller (1.85:1 – B/N). **Montaje.-** Michael Luciano. **Música.-** Frank De Vol. **Productor.-** Robert Aldrich y Kenneth Hyman. **Producción.-** The Associates and Aldrich Company para Warner Bross. **Intérpretes.-** Bette Davis (*Jane Hudson*), Joan Crawford (*Blanche Hudson*), Victor Buono (*Edwin Flagg*), Marjorie Bennett (*Delia Flagg*), Wesley Addy (*Marty McDonald*), Maidie Norman (*Elvira Stitt*), Anna Lee (*sra. Bates*), Barbara Merrill (*Liza Bates*), Dave Willock (*Ray Hudson*), Ann Barton (*Cora Hudson*), Julie Allred (*Baby Jane Hudson, 1917*), Gina Gillespie (*Blanche Hudson, 1917*), Robert Cornthwaite (*dr. Shelby*). **Estreno.-** (EE.UU.) octubre 1962 / (España) diciembre 1963.

versión original en inglés con subtítulos en español

1 Óscar: Vestuario para film en B/N (Norma Koch).
4 candicaturas: Actriz principal (Bette Davis), Actor de reparto (Victor Buono), Fotografía B/N y Sonido (Joseph D. Kelly).

Película nº 14 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)

Música de sala:
Centenario del nacimiento de
MILT JACKSON
(1923-1999)
"Bags meets Wes!" (1961)
Milt Jackson & Wes Montgomery

"La gente jamás pudo haber imaginado las chispas que saltarían del encuentro de estas dos damas que, en el fondo, son tan diferentes ... Actúan de manera dispar y piensan de un modo muy distinto. Son dos mujeres de personalidades opuestas: tanto es así que basta con juntarlas en un espacio común para saber que allí -como se diría en términos teatrales- va a haber una explosión. Si fuerzas la aproximación entre ambas, inevitablemente, estás promoviendo una situación de fricción."

Robert Aldrich

(...) Justo en mitad de la filmación en Italia de **Sodoma y Gomorra**, Robert Aldrich recibió una carta de Geraldine Hersey, quien había sido su secretaria durante los rodajes, también en Europa, de **A diez segundos del infierno** y **Traición en Atenas.** Hersey sabía de la ansiedad que pesaba sobre Robert Aldrich por encontrar el material adecuado para desarrollar una producción de dimensiones modestas, pero con la suficiente carga explosiva en su interior como para actuar de detonante en lo que pretendía fuera su regreso triunfal a Hollywood. En su carta, su antigua colaboradora comunicaba al cineasta que creía haber encontrado un argumento a la altura de sus exigencies creativas en la novela "What Ever Happened to Baby Jane?" firmada por un tal Henry Farrell y cuya lectura recomendaba encarecidamente a Aldrich. El modelo que entonces manejaba el cineasta de cara a lograr una película de impacto sobre unos niveles de producción reducidos era el de **Psicosis** de Alfred Hitchcock. De ahí que cuando se enteró de que Henry Farrell, cuya novela le pareció un magnífico punto de partida para el tipo de película que pretendía hacer, había hecho sus pinitos como guionista de la serie de televisión **Alfred Hitchcock presenta**, ya no le quedó ninguna duda: ¡al fin había encontrado su particular mirlo blanco!

La adaptación del libro le fue encomendada a Lukas Heller devolviéndole así la confianza que éste había mantenido hacia el director pese a que todos los proyectos que habían comenzado a desarrollar juntos, uno tras otro, terminaron por malograrse por diferentes motivos, entre ellos una adaptación de la novela de Willi Heinrich **La cruz de hierro**, que, finalmente, terminaría siendo rodada por Sam Peckinpah en 1977. **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** marcaría así el inicio de una fructífera relación profesional que se extendería a lo largo de seis películas, todas realizadas en la década de los 60, por lo que la edad dorada de Aldrich como cineasta queda íntimamente ligada a su colaboración con Heller (...). Pese a los nada halagüenos antecedentes que había tenido en su relación laboral con Lukas Heller, Robert Aldrich estaba convencido de que, en esta ocasión, todo iba a ser distinto. El cineasta mantenía escondido un as en la manga que, de concretarse, le garantizaría la viabilidad comercial del Proyecto y un éxito seguro. Sin esperar a que el guión de la película estuviera terminado mando la novela original a Joan Crawford, sabiendo que ésta anhelaba volver a trabajar con él tras el buen entendimiento que ambos mantuvieron durante el rodaje de **Hojas de otoño**. De ahí que Aldrich confiara en la respuesta afirmativa de Joan Crawford ante aquella desquiciada historia que narraba el choque de egos entre dos mujeres, hermanas para más señas y, además -puestos a acumular elementos de tensión femenina-, antiguas estrellas del espectáculo, cuya relación siempre ha estado marcada por una envenenada rivalidad. Sabía que la actriz encontraría en aquel relato un personaje a la medida de su talento histriónico. De ella se decía que era la gran masoquista del cine norteamericano; quedaba, por tanto, el reto de encontrar su contraparte, es decir, a la gran sádica. Y ése era el as que el cineasta mantenía oculto y que comenzó a jugar

desde el mismo momento en que hizo llegar a Joan Crawford la novela en la que se iba a inspirar la película, a sabiendas de que la actriz llevaba tiempo persiguiendo un imposible al que su vanidad le impedía renunciar: realizar una película junto con Bette Davis.

Si Joan Crawford, con sus grandes ojos, sus cejas estilizadas y sus anchas hombreras, representaba la viva imagen del dolor y el sufrimiento, la de Bette Davis había sido la mirada del despecho, de la arrogancia, de la soberbia: nadie como ella para dar vida a mujeres frías, calculadoras, manipuladoras. La resignación no era un concepto que fuese con esta actriz de físico hosco y voz grave a la que le costó abrirse hueco en el *star system* hollywoodiense, pero que cuando lo logró se impuso con tal autoridad que incluso otras actrices mucho más experimentadas lucharon por labrarse una carrera a imagen y semejanza de la de ella. El deseo de Joan Crawford por vérselas en el *set* con Bette Davis respondía, sobre todo, a una cuestión de honor. Al fichar por la Warner a principios de la década de los 40 tras diecisiete años como estrella de la Metro, Joan Crawford se encontró en una situación incómoda a sabiendas de que allí la reina del estudio era Bette Davis. De hecho, los grandes papeles que le tocó interpretar en esa época, como el de **Alma en suplicio**, que terminaría por reportarle el Óscar en 1945, le llegaron de rebote tras la negativa de Bette Davis a asumirlos. Esa situación se hizo insostenible para su orgullo y ya en aquel período presionó a los directivos de la Warner para desarrollar un proyecto donde poder confrontar su talento con el de la Davis y que el público asumiera cuál de ellas brillaba a una altura más elevada. Su rival pareció no darse por aludida y haciendo bueno el refrán de que "el mejor desprecio es no hacer aprecio", obvio las pretensiones de Joan Crawford hasta 1949, año en el que daría por concluida su relación con el estudio.

Los años 50 todavía dieron para que Joan Crawford asumiera algunos buenos papeles; por el contrario, tras el éxito de **Eva al desnudo**, la carrera de Bette Davis pareció diluirse pero ni aun habiendo perdido de vista la estrella de su rival pudo desprenderse la primera de sus anhelos por mantener un duelo interpretativo con aquella cuyo aura había llegado a eclipsarla en las preferencias del público. De esa obsesión se aprovechó Robert Aldrich cuando ofreció, en primer lugar, a Joan Crawford el proyecto de **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**, pues sabía no solo que su respuesta iba a ser favorable, sino que automáticamente sugeriría al director el nombre de Bette Davis para que interpretara a su hermana en la ficción y si había alguna posibilidad de que ésta aceptara el embate era justo en ese momento cuando llevaba más de un lustro sin rodar para el cine. De ese retiro la había sacado justamente el año anterior el mítico Frank Capra para el que iba a convertirse en su film testamento **Un gángster para un milagro**, en un papel, por lo demás, imbuido de ese sentimentalismo y ternura, tan propios del cineasta y que tan alejados estaban de la determinación y el ardor que había manejado la actriz en sus personajes más emblemáticos. Bette Davis precisaba de emociones fuertes y el personaje de *Baby Jane Hudson* iba a proporcionárselas, para desgracia de Joan Crawford.

Pero, para Robert Aldrich, el hecho de tener bajo sus órdenes y en un mismo proyecto a ambas divas era algo que iba mucho más allá de un simple capricho mitómano:

representaba una oportunidad única para sembrar el morbo entre los espectadores utilizando como señuelo el descarnado intercambio de golpes que iban a librar dos auténticos pesos pesados de la actuación en un combate largamente anunciado y siempre postergado que, como tal, resultaba susceptible de despertar interés entre un público amplio. Además, la diferente técnica de cada una de ellas y sus estilos casi opuestos invitaban a recuperar el viejo reclamo pugilístico de "fino estilista contra duro fajador"que anunciaba las grandes veladas (...). Es de suponer que, para alguien como él, tan propenso a sacar lo mejor de sus intérpretes colocándolos en una situación de conflicto, la disparidad de genio existente entre ambas estrellas fue una dicha, habida cuenta de que la mitad del trabajo ya lo tenía hecho con aquel acierto de *casting*. La seguridad que le proporcionaba hallarse ante dos actrices tan experimentadas y profesionales, al punto que su asumida discordia no generó ningún foco de tensión durante el rodaje, donde cada cual se entregó a la defensa de su personaje con rigor y disciplina, fue aprovechada por el cineasta para redoblar sus esfuerzos en la dirección técnica del largometraje.

Porque desde que leyó el libro de Henry Farrell y asumió las múltiples posibilidades que dicha narración le brindaba de cara a ejecutar una puesta en escena basada en la dilatación de las distintas situaciones de tensión contenidas en la misma, Robert Aldrich se impuso el reto de convertir **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** en un laborioso ejercicio de estilo sostenido sobre el *crescendo* emocional. Desde ese punto de vista, la realización del largometraje requería de una minuciosidad extrema. Si al realizador se le iba la mano en la dosificación de los grandes momentos de tensión que contenía el guion, bien por exceso, bien por defecto, corría el riesgo de desactivar el impacto pretendido y dejar reducido todo el potencial del proyecto a un excedente de pólvora mojada. Existía, pues, un riesgo evidente, una situación que, lejos de amedrentarlo, estimuló el talento creativo de Robert Aldrich. La exhaustividad desde la que el director abordó el trabajo

de planificación fue, sin duda, un factor clave. Apenas un año antes, mientras rodaba en Italia **Sodoma y Gomorra**, el cineasta había asimilado lo ventajoso que resultaba el uso de más de una cámara en el proceso de filmación pensando, sobre todo, en el montaje final de la película. El contar con una amplia variedad de planos rodados enriquece, notablemente, las opciones de edición, con todo lo que ello conlleva de cara a insuflar una determinada cadencia al largometraje en su conjunto, así como a las diversas secuencias que lo integran. Así, al concienzudo trabajo llevado a cabo por Aldrich a la hora de crear la extraña atmósfera que demandaba la historia, se añadió el hecho de que cada escena fue interpretada, rodada y positivada desde una media de tres ángulos distintos, lo que habla de la meticulosidad del cineasta y de sus afanes por conseguir hacer de esta película un auténtica bomba de relojería cuyas cargas fueran detonándose de manera gradual y precisa hasta alcanzar el clímax final pretendido.

Desde este punto de vista, resulta digna de elogio la capacidad de contención mostrada por Robert Aldrich en la secuencia que cierra el film. Lejos de organizar una *mascletá* al uso el cineasta escenifica a la perfección la conclusión de ese viaje hacia la demencia que en su día emprendió *Baby Jane Hudson*, víctima de los celos y los rencores de su hermana. La serena parsimonia desde la que la afectada lleva a cabo su última actuación ante el improvisada audiencia que se congrega a su alrededor en las torridas arenas de una playa californiana con el cuerpo sin vida de su hermana tendido junto a ella, resulta realmente estremecedora. El efecto pretendido se logra no solo por la aterradora entereza de la que hace gala el personaje de *Jane Hudson* a la hora de ejecutar esa suerte de danza macabra, ajena, por completo, a todo cuanto acontece a su alrededor -lo cual resulta mérito exclusive de la soberbia interpretación de Bette Davis-, sino que buena parte del impacto que produce en el espectador dicha secuencia se debe al hecho de estar rodada en exteriores y a pleno sol, lo que supone un violento contraste con los ambientes

cerrados oscuros y opresivos que hasta ese momento han venido dominando la narración.

La residencia de las *hermanas Hudson* le sirve a Robert Aldrich para amplificar la resonancia de los golpes que alientan el encarnizado enfrentamiento entre ambas mujeres. En ese ambiente de mutua desconfianza y aprensión, cualquier objeto adquiere una dimensión siniestra: un teléfono, unas escaleras, una ventana, una simple bandeja para la cena donde basta levantar la campana que la cubre para encontrar sobre el plato sorpresas desagradables... Sin embargo, cuando puntualmente, y sobre todo en la secuencia final, el realizador saca la acción al exterior, esos excesos dramaticos se desvanecen para dejar paso a una tensión carente de ornamentos, donde el desasosiego adquiere protagonismo, en detrimento del sobresalto y el susto fácil. En este sentido, **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** Resulta una película muy equilibrada, donde queda patente la habilidad de Robert Aldrich para cambiar los ritmos, graduar los elementos de inquietud y jugar con las expectativas del público llevándolas de un extremo a otro, según convenga. En suma, un auténtico alarde de habilidades narrativas basado en un profundo conocimiento de los resortes propios del medio cinematográfico, un valor que no cabe hallar en la mayor parte de sus anteriores largometrajes. Todo lo que de admirable tenían títulos como **Apache**, **Veracruz**, **El beso mortal** o **¡Ataque!** estaba fundamentado en la intuición y el oficio demostrados por el cineasta, dos virtudes que siempre mantendría y que también pueden apreciarse en el film que nos ocupa. Pero con **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**, Aldrich fue un paso más allá, aquí no hay únicamente genio y perspicacia, hay discernimiento, claridad de ideas respecto a lo que se pretende hacer y al modo más inteligente de lograrlo. Hay conciencia de los peligros inherentes a la narración y resolución a la hora de determinar hasta dónde resulta conveniente llegar para no verse desbordado por los riesgos asumidos.

El talento demostrado en la realización de esta película no es un talento natural sino un talento trabajado, fruto de la experiencia de alguien que ya se siente legitimado para rodar aquello que ambiciona del modo en que a él le apetece y sin verse obligado a rendir cuentas más que a sí mismo. Desde este punto de vista bien puede considerarse **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** como el primer largometraje realizado por Robert Aldrich en pleno dominio de sus facultades como cineasta. Aunque, bien es verdad, que todas las virtudes enumeradas como propias de esta película en lo que a dosificación de los elementos y dilatación de los tiempos internos del relato se refiere, ya estaban presentes en un film como **El último atardecer**, las limitaciones que su genio sufrió en aquel rodaje por imperativos de producción, le desaconsejaron experimentar en estos frentes más de lo estrictamente necesario, limitándose a cumplir como director asalariado. Por el contrario, en el film que nos ocupa, al tratarse de un largometraje financiado por su propia compañía y haber coincidido en el tiempo con su reciente descubrimiento de las posibilidades técnicas que le ofrecía el rodaje simultáneo con más de una cámara Aldrich pudo explayarse a gusto en la búsqueda de unas señas de identidad que definieran si no su personal estilo como realizador, sí al menos, el estilo que demandaba la película. De ahí que su labor en el set de **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** se viera afectada de una exhaustividad en el trabajo

sin precedentes. Sus anteriores largometrajes, en comparación, parecen lienzos pintados a brochazos donde la inspiración y el sentido plástico, cuando aparecen, enaltecen la obra. Aquí, sin embargo, cada pincelada esta minuciosamente dispuesta, sabedor del efecto que ha de provocar el conjunto.

Sin embargo, pocos supieron reconocer esta madurez creativa en el cineasta. La mayoría de quienes, en el momento de su estreno, se aproximaron a esta obra, lo hicieron para quedarse en la superficie de la misma, sin atender al perfecto engranaje que la sostenía. Algo que resulta entendible en el grueso de espectadores, que por esa misma razon convirtieron **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** en un inmediato éxito de taquilla, valorando sobre todo la sensación de desasosiego generada por sus imágenes y en continuo flirteo con el terror. Sin embargo, cuesta entender que la crítica especializada, sobre todo en Europa donde la inventiva de Robert Aldnch siempre había sido celebrada con entusiasmo, desdeñase con virulencia los indudables méritos de esta realización, acaso la más perfecta de entre las emprendidas por el cineasta desde un punto de vista de orquestación técnica. Desde que fue proyectada a concurso en el festival de Cannes de 1963, se sucedieron en los medios franceses los comentarios condenatorios hacia este título al que algunos llegaron, incluso, a considerar *"un monumento de agresiva fealdad".* Sin atender a otras razones que a aquellas mismas que despertaron el entusiasmo de la audiencia norteamericana, la prensa europea abominó de la predisposición mostrada por Aldrich a la hora de apelar a los instintos más primarios del espectador en esta sucesión de golpes bajos, que parecía quedar legitimada, única y exclusivamente, por la presencia

de Bette Davis y Joan Crawford entregadas a una circense representación del horror en su vertiente más macabra y enfermiza. Los excesos dramáticos en los que incurrieron las dos actrices protagonistas a la hora de imprimir un sesgo de perversion a la lucha sin cuartel que libraban en la pantalla estaban justificados por la propia dinámica de la narración, planteada, como era norma habitual en las películas del director en clave de *match*. En este sentido, esa tendencia a la desmesura, que afecta tanto a la labor de los intérpretes como a los afanes discursivos del realizador, tiene sus antecedentes en otras obras de Aldrich como **El gran cuchillo** donde tanto el uso de los interiores para enfatizar el tono hostil y opresivo que domina la película, como la desgarradora composición de los actores, y de un modo especial la de Jack Palance y Rod Steiger cuando se hallan cara a cara, pueden ser interpretados como un esbozo de lo que siete años más tarde sería **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** y, a decir verdad, pese a la artificiosidad que desprendía el conjunto, **El gran cuchillo** fue unánimente aplaudida por la crítica europea, presa, quizá, de las convenciones de un mensaje de condena inequívoca hacia la dictadura de los estudios de Hollywood. Este "mensaje" de gran impacto en su época terminó por legitimar la película a los ojos de la crítica, pero ¿qué "mensaje" podía sacar ésta en claro de **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** En esta ocasión no había coartada incriminatoria que realzara a ojos de los analistas el valor de un largometraje donde, aparentemente, no se detectaba otra intención que avivar la intensidad de un *tour de force* cuyo desarrollo superaba todos los niveles de brutalidad previamente establecidos por el propio cineasta. (...).

Así las cosas, la mayoría de los críticos destacaron la gratuidad de un conflicto donde lo más que parecían percibir era la enfermiza rivalidad de dos mujeres abocadas a destruirse víctimas de la demencia que parece motivar cada una de sus acciones. ¿O ni tan siquiera eso? Porque, ya de entrada, a muchos les costó asumir el carácter ficticio de la enconada hostilidad que mantenían ambos personajes y allí donde, sobre

la pantalla, aparecían *Jane Hudson y Blanche Hudson*, había cierta predisposición a ver a Bette Davis y Joan Crawford. Así pues, los dos personajes protagonistas resultaron fagocitados por el arrollador temperamento artístico de ambas actrices. Este hecho, cuyas consecuencias Robert Aldrich no previno cuando pensó en ellas para su película, generó una notable confusión que hizo que se cuestionara, incluso, la propia honradez intelectual del cineasta, a quien se acusó, impunemente, de alimentar el morbo del gran público apelando al oportunismo y a la más elemental falta de pudor para recrear, sobre la gran pantalla, el legendario enfrentamiento que, fuera de foco, habían venido manteniendo ambas divas. De hecho, muchos se apresuraron en hacerle ver a Aldrich que su aparente despreocupación por conferir una cierta coherencia al relato, en aras de estimular la competitividad entre ambas actrices con vistas a extraer de ellas los réditos necesarios como para que la película se vendiese por sí sola, implicaba una renuncia intolerable en alguien como él, que hasta ese momento había dado muestras de una independencia creativa y de un vigor en la realización que elevaban su talento por encima de la media del de sus coetáneos (...).

Todo fueron reproches, reproches basados en la gratuidad de sus excesos violentos, en la crispación que parece atenazar el discurso del cineasta y en lo encolerizado que resulta el enfrentamiento entre las dos protagonistas como si todos estos factores constituyeran una novedad en la filmografía de Aldrich, cuando lo cierto es que siempre habían estado presentes, eso sí, nunca de un modo tan rotundo y evidente como en esta película donde, por lo demás, el valor icónico de Bette Davis y Joan Crawford anula la

efectividad del trabajo de Robert Aldrich detrás de la cámara: más que ante una película de autor, muchos pueden pensar que estamos ante un film de actrices. Tratemos, sin embargo, de entender que Robert Aldrich, acuciado por la necesidad de reactivar su carrera trascendiendo las limitaciones que le procuraba la "serie B", a la que parecía condenado tras su destierro de Hollywood, fió su suerte a la aceptación que, sabía de antemano, iba a tener si lograba convencer a Bette Davis y Joan Crawford para protagonizar el extenuante *tour de force* que tenía en mente montar a partir de la obra de Henry Farrell. Esta idea, en su momento, fue valorada negativamente incluso por Jack Warner, patrón del estudio donde se rodó la película y encargado de la distribución de la misma, quien había tenido bajo contrato a ambas estrellas en la década de los 40 y estimaba que resultaba imposible concebir una producción basada en la confrontación de sus respectivos talentos. Los temores de Warner resultaron infundados, toda vez que el rodaje en sí transcurrió sin incidencias, aunque nos consta que Joan Crawford se sintió desplazada por las atenciones que el director dedicaba a Bette Davis, que al fin y al cabo, era la primera vez que trabajaba con él, mientras que con su otra estrella Aldrich ya había coincidido en **Hojas de otoño**. En parte deslumbrado por la personalidad de la Davis, en parte consciente de que su personaje era el que requería de un mayor miramiento, dadas las dificultades y los peligros inherentes al mismo, poco a poco, el cineasta fue prodigándose en atenciones hacia la actriz, eso sí, sin descuidar a su *partenaire,* aunque Robert Aldrich siempre reconocería que para él la auténtica revelación de la película fue Bette Davis: *"Bette Davis tiene un conocimiento sobre los fines técnicos inherentes a este negocio, muy superior al de*

cualquier otro actor", diría el cineasta a propósito del genio de su estrella, una actriz con la que se entendió a las mil maravillas.

Pero más allá de las relaciones frías pero cordiales que se dieron en el plató, era inevitable que el público y cierto sector de la crítica asumieran como rigurosamente cierto que lo que estaban viendo sobre la pantalla no era sino el resultado del clima infernal que hubo de respirarse en el set de rodaje. Hecho éste que todos los que vivieron, en primera persona, tanto el rodaje como el período previo de ensayos que juntó a ambas actrices alrededor de una mesa con su director, desmienten. Otra cosa es lo que, fuera del set, hubiera entre ellas. (...).

Para su director **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** supuso un rotundo triunfo, pues a raíz de su éxito Robert Aldrich pasó de ser un renegado del *establishment* hollywoodiense a convertirse en uno de sus referentes, bendecido, como fue, con el título de "el director de moda". Un reconocimiento peligroso, por cuanto le condicionaría en futuras realizaciones a la hora de ofrecer al público exactamente aquello que se esperaba de él y no otra cosa, pero que, al menos, le sirvió para comprar su libertad, un bien que siempre ha cotizado al alza en Hollywood. Tras la experiencia frustrada que fue **4 tíos de Texas**, en su siguiente película iniciaría la vía de las concesiones volviendo sobre el modelo que le inspiró **¿QUÉ**

FUE DE BABY JANE? No se trataba de hacer una simple secuela, sino de profundizar en aquellos aspectos de la película cuyo desarrollo se había visto malogrado por culpa de esa voluntad de epatar a toda costa que marcó el orden de prioridades de Robert Aldrich en el momento de realizar el film que nos ocupa. De ahí que para **Canción de cuna para un cadáver** el cineasta se mostrara, sobre todo, interesado en explorar los límites entre locura y cordura, revelando hasta qué punto la demencia de un personaje
como el de *Charlotte* (de nuevo Bette Davis en lo que parece una transposición de su papel de *Baby Jane Hudson*) pudiera estar motivada por la confusión interesada a la que la someten otras personas. De este modo el verdugo se erige en víctima y más que una secuela, en este caso, cabría considerar **Canción de cuna para un cadáver** una suerte de precuela de **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** (...).

Texto (extractos):

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

(...) Tanto ¿**QUÉ FUE DE BABY JANE?** como **Canción de cuna para un cadáver** representan, de forma artificiosa, espectacular, una monstruosa psique femenina nacida, de una forma u otra, de la opresión ambiental. Ilustran aspectos o matices distintos de las tensiones propias de la psicología femenina, en busca de un equilibrio entre su supuesto rol sexual y los espacios físicos y mentales donde deben realizarse.

(...) **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** narra el enfermizo conflicto entre *"Baby" Jane Hudson* (Bette Davis) y su hermana inválida *Blanche* (Joan Crawford), dos marchitas ancianas que conviven en una decadente mansión de West Hollywood. Actrices en el pasado, ambas tuvieron carreras dispares: *"Baby" Jane* fue una estrella infantil -al estilo Shirley Temple- que se quedó sin trabajo al alcanzar la edad adulta; *Blanche,* por el contrario, se convirtió en una famosa actriz de carácter cuando se hizo mujer (...). El odio de *"Baby" Jane* hacia *Blanche,* producto de la frustración y la envidia, deriva hacia la tortura (física y psicológica) y el homicidio. En **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**, Robert Aldrich destruye la imagen "camp" de Hollywood, transformándola en una siniestra fábrica de pesadillas: las escenas en que *"Baby" Jane* baila al son de un charlestón tienen el sabor inconfundible de un sombrío *freakshow.* El viejo caserón de estilo colonial ofrece un escalofriante *huis clos* de barroca arquitectura, plagada de chirriantes puertas, de sinuosas escaleras, de oscuros sótanos, de sucias paredes grises, de enigmáticos (y reveladores) espejos; en suma, el símbolo físico de una mente caótica, resquebrajada, cuyo sufrimiento se alivia con el sadismo y la muerte. (...)

(...) Tanto **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** como **Canción de cuna para un cadáver** hunden sus raíces culturales en el grotesco "realismo" del "American Gothic", con sus maníacos homicidas, sus desvencijados caserones, sus malsanas relaciones familiares, su violencia salvaje. La idea que Robert Aldrich tiene del cine de terror se nos

antoja específicamente estadounidense, ya que reniega de las estructuras míticas legadas por la literatura y el cine de horror de la Vieja Europa. Asimismo, el autor de **Veracruz** articula un equivalente cinematográfico a la técnica narrativa, típicamente autóctona, de lo "sobrenatural explicado" (**Canción de cuna para un cadaver**) y experimenta con el lenguaje fílmico para plasmar en imágenes esa mirada tan norteamericana en torno a Lo Siniestro (**¿QUÉ FUE DE BABY JANE?**): cuando se desvanece el límite entre la fantasía y la realidad, cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real, cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, cuando todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, oculto, reprimido, ha salido a la luz. (...)

(...) En **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** se palpa cierto aliento cruel propio de la obra de Flannery O'Connor: poblada de falsos profetas, niños desalmados, criminales visionarios o malévolos ancianos, O'Connor suele presentar a sus personajes con perturbadora normalidad y, al mismo tiempo, de modo grotesco, mostrándolos tan horribles que parecen ridículos, tan ridículos que devienen patéticos, tan patéticos que se tornan monstruosos. Como *"Baby" Jane Hudson* y su hermana *Blanche,* consumidas por la nostalgia, por el miedo a envejecer, a morir... (...). Basada en una novela de Henry Farrell, escritor especializado en thrillers, **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** es un notable film de terror, una farsa negra en torno a Hollywood y el éxito, sobre la colisión entre la vida ficticia de la estrella y su vida real, en ocasiones, sórdida, escabrosa. El tono es crispado, trastornado: Robert Aldrich busca el escalofrío, la risa nerviosa, con el objeto de recordar al

público que todavía puede pasar miedo en el cine -o, al menos, un punzante desasosiego- y que el miedo puede ser una sensación muy agradable. Y a la película no se le puede pedir nada más -y nada menos- que funcione por saturación, exigencia que cumple con creces. En este sentido, la aportación de Bette Davis resulta impresionante, ya que la actriz llega a hacernos tan creíble y horrible su personaje que consigue mantener el tono abracadabrante del film -Davis diseñó su exagerado maquillaje, utilizando los mismos polvos de arroz que empleó en **La loba** (William Wyler, 1941)-, en clara complicidad con el fotógrafo Ernest Haller, cuya brillante fotografía en B/N evoca, de manera tortuosa, el cine de terror estadounidense de los años treinta y cuarenta.

Asimismo, Aldrich trabaja a fondo la textura terrorífica del relato, combinando estudiados golpes de efecto -el momento en que *"Baby" Jane* le ofrece a *Blanche* una rata muerta como cena, servida en bandeja de plata ... - , con una alarmante sensación de indefensión -la excelente secuencia en que *Blanche* baja lenta y dolorosamente por las escaleras hasta el teléfono en el *hall;* el asesinato, a golpes de martillo, de *Elvira* (Maidie Norman)- cuidando la puesta en escena, especialmente en lo que se refiere al protagonismo de la cámara, el delirante barroquismo de los encuadres -faltos de aire, que denotan un trastornado *horror vacui-*, el diseño de producción y el empleo de la música.

¿QUÉ FUE DE BABY JANE? posee la deliberada vaguedad de los cuentos de hadas, gracias a su abandono de la realidad cotidiana. Un cuento de hadas "para adultos" limpio de edulcorantes, de elementos maravillosos, como demuestran los dos prólogos que preceden a los títulos de crédito, uno localizado en 1917, y el otro en 1935, donde

el mundo del *show business,* ya sea el *music hall* o el cine, son presentados bajo el prisma del fracaso y el crimen. En **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** las "princesas" y las "niñas prodigio" de tiempos pasados se han convertido en brujas, en zombis, consumidas por su maldad. *Blanche,* antaño una hermosa seductora *made in Hollywood,* es ahora una inválida quejosa y falsamente "buena", que depende totalmente de su hermana loca; a su vez, *"Baby" Jane* es una chiquilla atrapada en el ruinoso cuerpo de una vieja -o si se prefiere, es una anciana *peterpanizada-,* víctima de fantasías paranoides, de neurosis declaradamente obsesivas. Pero, sobre todo, son dos mujeres frustradas sexualmente: resulta hiriente ver por televisión, a modo de espejito mágico de los cuentos, cómo le gustaría ser a *Blanche* -quien comenta en voz alta sus viejas películas, protestando sobre lo *"corta que era aquella escena"-;* y no menos cruel es el destino de *"Baby" Jane* -en tiempos, una repelente *Ricitos de Oro* retorcidamente erotizada mientras canta *"*I've written a letter to Daddy", le exige a gritos un helado ... ¡a su padre!-, decrépita harpía que parlotea, "juega", con unas viejas muñecas que reproducen su efigie infantil. (...).

Texto (extractos):

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

Martes 17 **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER (1964)

EE.UU. 133 min.

Título Original.- Hush...hush, sweet Charlotte. **Director.-** Robert Aldrich. **Argumento.-** El relato "What ever happened to cousin Charlotte? (1964) de Henry Farrell. **Guion.-** Henry Farrell y Lukas Heller. **Fotografía.-** Joseph Biroc (1.85:1 – B/N). **Montaje.-** Michael Luciano. **Música.-** Frank De Vol. **Canción**.- "Hush... hush, sweet Charlotte" de Frank De Vol (música) y Mack David (letra). **Productor.-** Robert Aldrich y Walter Blake. **Producción.-** The Associates and Aldrich Company para 20th Century Fox. **Intérpretes.-** Bette Davis (*Charlotte*), Olivia de Havilland (*Miriam*), Joseph Cotten (*Drew*), Agnes Moorehead (*Velma*), Cecil Kellaway (*Harry*), Victor Buono (*Big Sam*), Mary Astor (*Jewel*), Wesley Addy (*sheriff*), Bruce Dern (*John Mayhew*), William Campbell (*Paul Marchand*), Frank Ferguson (*el editor*), George Kennedy (*el capataz*), Dave Willock (*el taxista*), Teddy Buckner & His All-Stars. **Estreno.-** (EE.UU.) enero 1965 / (España) enero 1966.

versión original en inglés con subtítulos en español

7 candidaturas a los Óscars:
Actriz de reparto (Agnes Moorehead), Fotografía B/N, Montaje, Música, Canción, Dirección artística para film en B/N (William Glasgow y Raphael Bretton) y Vestuario para film en B/N (Norma Koch)

Película nº 16 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)

Música de sala:
Canción de cuna para un cadáver (1964) de Robert Aldrich
Banda sonora original compuesta por **Frank De Vol**

Robert Aldrich.-

(...) Para mi gusto personal, ***¿Qué fue de Baby Jane?*** *y* ***Canción de cuna para un cadáver*** *vinieron demasiado seguidas. Si hubiera habido dos o tres entre medias, habría sido mucho mejor para mí.*

Peter Bogdanovich.-

¿Por qué las hizo seguidas?

R.A.-

Me llevé a las mil maravillas con Bette Davis, y lo pasé muy bien trabajando con ella. Es una personalidad interesantísima, y eso se refleja en el trabajo del director, además del de ella; encontré la historia para ella y me pareció un poco pretencioso aplazarla solo porque no quería hacer dos películas tan parecidas seguidas, porque la historia estaba allí, ella estaba allí y yo estaba allí. A toro pasado diría que a lo mejor tendría que haber hecho alguna otra entre medias; pero es que tampoco había motivo para esperar.

P.B.-

Me gustó De Havilland.

R.A.-

Sí, está fabulosa. Está mejor de lo que habría estado Crawford. Sí, mucho mejor. Creo que su elección perjudicó a la película en el aspecto comercial, pero también la hizo muchísimo más creíble. Crawford es Crawford y es muy buena, pero habría sido incapaz de darle al personaje los matices que le dio De Havilland.

P.B.-

A mí me parece que, por algún motivo, De Havilland tiene más aire de malvada, intrínsecamente.

R.A.-

Por otro lado, si es De Havilland quien se baja del taxi, ya no estamos seguros de si el asesino es el mayordomo. Si es otra persona la que se baja del taxi, sabemos que el asesino es el mayordomo, y la historia se acaba. (...)

Texto (extractos):

Peter Bogdanovich, **El director es la estrella**, vol. 2º, T&B Editores, 2008.

(...) La reputación de **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** ha crecido con el paso del tiempo, en la medida en que las nuevas generaciones de aficionados al cine la han conseguido desligar de **¿Qué fue de Baby Jane?** cuyo espectro planeó durante muchos años hasta anular sus méritos en comparación con los del título precedente. Mentiríamos si dijésemos que Robert Aldrich emprendió la producción de este proyecto sin atender al atronador éxito logrado con **¿Qué fue de Baby Jane?**, pero, lejos de

hacer acopio de conservadurismo volviendo a apostar por un valor seguro de cara a la taquilla, lo que verdaderamente motivó al cineasta fue pensar que resultaría curioso volver a dirigir a aquellas dos fieras de la actuación, invirtiendo la singularidad de sus personajes respectivos. Robert Aldrich tenía la ilusión de compensar a Joan Crawford por el sufrimiento que había acumulado interpretando a *Blanche Hudson,* procurando su desquite frente a su vieja "enemiga" Bette Davis, que en esta ocasión ejercería de víctima de las perversas maquinaciones de la Crawford, justo lo contrario a lo acontecido en la película que las había reunido por primera vez en la gran pantalla. Con la idea de prolongar la partida justo allí donde la habían dejado dos años antes, el cineasta tuvo la feliz idea de trabajar, de nuevo, sobre una historia de Henry Farrell. La producción se planteó en idénticos términos a la de **¿Qué fue de Baby Jane?**: la acción transcurriría en torno a una gran mansión en decadencia cuyos opresivos interiores condicionarían el comportamiento de los personajes y la fotografía sería, nuevamente, en blanco y negro, lo que acentuaría el componente realista en la evocación de la decrepitud y el horror, una fotografía que, nuevamente, estaría dirigida por Joseph Biroc, el fiel camarógrafo de Aldrich tras la definitiva ruptura de éste con Ernest Laszlo. La reunión de todos estos nombres propios y su aparente predisposición a volver a poner sus respectivos talentos al servicio del cineasta en un proyecto con claras semejanzas a aquel que los había encumbrado, parece ponernos sobre la pista de aquello que sus responsables pretendían que fuera este largometraje: un film de reencuentros. Ésa era la intención, el resultado final deparo justo lo contrario: el anhelado reencuentro se tradujo en una cascada de desencuentros.

El primer contratiempo surgió con el propio autor de obra en la que se basa la película: Henry Farrell. Cuando Robert Aldrich le compró los derechos de su anterior

novela para adaptarla al cine, el escritor no había puesto ningún tipo de reparo a la hora de negociar las condiciones contractuales de adquisición, ni había presionado al cineasta en pos de mantener una fidelidad extrema al original literario, exigencia común en muchos autores cuando establecen negociaciones de esta naturaleza. El director, que ya había hecho un gran favor a Farrell, habida cuenta de que el descomunal éxito de su adaptación de **¿Qué fue de Baby Jane?** conllevo el inevitable incremento de las ventas de la novela que la inspira, quiso tener un gesto de agradecimiento personal hacia el escritor y volver a él, no únicamente en calidad de "musa", sino que, en esta ocasión le ofreció incluso que fuera él quien se hiciera cargo de la escritura del largometraje que preparaba. Aunque en el caso de **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER**, más que de novela cabría hablar de relato, puesto que "What Ever Happened to cousin Charlotte?" (tal era el título, casi calcado al de su anterior obra, de esta nueva intriga firmada por Farrell) era una narración breve. En lo esencial conectaba muy bien con el espíritu de **¿Qué fue de Baby Jane?** y eso, al fin y al cabo, era lo que interesaba a Robert Aldrich; eso y que se ajustaba perfectamente a sus fines lúdicos de perpetrar una suerte de segundo *round* entre sus dos estrellas.

Dado que el original literario del que se partía no era en sí muy extenso, Henry Farrell se las vio y se las deseó para darle una estructura de guión cinematográfico pues, a pesar de su experiencia como guionista para televisión, aquello suponía un trabajo más arduo, más exhaustivo, para el que no se sentía, en absoluto, capacitado. Aldrich no quedó muy contento con la primera versión del guion y le hizo notar a Farrell que allí, más allá de la intriga criminal que sostenía el relato y que, por lo demás, resultaba un tanto previsible, no había complejidad alguna que animara a los personajes. De ahí que le exigiera al autor dotar de un cierto peso a la narración, más allá del factor sorpresa sobre cuya revelación reposaba, en buena medida, el carácter inquietante de aquella historia. A Robert Aldrich siempre se le acusó de ser un cineasta cuya efectividad radicaba en la

interesada manipulación de emociones que tendía a ejercer sobre el espectador, pero manipular es todo un arte, ya que ha de acometerse sin que aquel cuyas expectativas van a ser modificadas perciba de dónde proviene el engaño, de lo contrario, cualquier tentativa de manipulación está condenada a fracasar. De ahí que el director no se conformase con apelar al impacto generado por el factor sorpresa para legitimar el contenido de la película, precisaba de algo más. Sobre todo, pensando en que la tensión que precede al impacto deseado requiere de un soporte muy sólido para ser asimilada por el espectador. Pero el escritor no entendió, o no quiso entender, las sugerencias que le llegaban desde el entorno de Aldrich y finalmente rompió con el cineasta, dejándole un guion carente de fuste que hubieron de mejorar el propio director y, ¡cómo no!, Lukas Heller, ya convertido en auténtico brazo derecho y hombre de confianza del realizador (...).

(...) Lo cierto es que el exhaustivo trabajo de Lukas Heller en aras de desterrar del argumento aquellas coartadas narrativas que más molestaban a Robert Aldrich no pudo evitar, sin embargo, que todo el peso de la historia recayera en las sucesivas revelaciones que iban aconteciendo a lo largo de la misma dejando la fuerza de ésta a merced de un suspense un tanto artero en lugar de edificarla sobre la solidez de una confrontación de caracteres de tanta contundencia como la que acontecía en **¿Qué fue de Baby Jane?** Tal y como afirma Michel Maheo al detectar las diferencias más sustanciales entre ambas películas: *"Esquemáticamente podríamos afirmar que en **¿Qué fue de Baby Jane?** se da prioridad a los retratos mientras que **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** se decanta por potenciar la intriga".*

La película juega en todo momento y hasta se diría que, interesadamente, con la confusión, a unos niveles de maniqueismo que superan, con mucho, los de **¿Qué fue de Baby Jane?** En este sentido, la revelación final que el personaje de Joan Crawford le hacía al de Bette Davis en aquella película, dejando entrever que era ella quien conducía el coche en la escena del atropello que vemos parcialmente en la introducción del film y que nos lleva a dar por sentada la responsabilidad de *Jane Hudson* en la paraplejia de su hermana, no posee, en su ambigüedad, idéntica contundencia a la hora de modificar el punto de vista del espectador sobre el perfil de los personajes que los multiples y retorcidos giros que acontecen en **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER**. Su prólogo resulta, eso sí, igual de inquietante que el de **¿Qué fue de Baby Jane?**: en él la dulce y caprichosa *Charlotte*, una consentida señorita sureña, vive su ardor juvenil en brazos de *John Mayhew*, un hombre casado que, tras frustrar los deseos de su amante, es asesinado. Desde ese momento asumimos la culpabilidad de *Charlotte* en el crimen, pese a que se nos diga que nunca pudo probarse su autoría, pero el hecho de encontrarla más de tres décadas después recluida en su mansión y sumida en una aparente locura que la hace regresar, una y otra vez, a aquel fatídico día que cambió el curso de su vida, no hace sino confirmarnos que se trata de una mente enferma. Ese vivir sistemáticamente en el pasado la lleva, por alguna razón, a oponerse al progreso y es por eso que anda en lucha con unos empresarios que pretenden comprarle su propiedad para construir sobre el solar que ocupa una autopista,

algo que anhela el resto de habitantes del lugar. En su demencia únicamente encuentra la complicidad de su ama de llaves y la comprensión de su médico, quien sin embargo accede a los deseos del sheriff del condado para que haga llegar hasta la mansión a *Myriam*, la prima de *Charlotte*, con la intención de que cuide de ella y la convenza de que ingrese en una institución psiquiátrica. Sin embargo, tras la llegada de *Myriam*, el estado de salud de *Charlotte* empeora y es ahí cuando asumimos que aquella que carga con el estigma de ser una asesina fuera de sí, lejos de representar un peligro público, resulta ser, en realidad, víctima de una conspiración, alentada por todos sus vecinos, que llevan años haciéndola creerse lo que no es, pues ni ella mató a su amante (cosa que sabremos al final, cuando la viuda de éste confiese su crimen al cabo de los años) ni su médico y su prima pretenden otra cosa que hacerse con su fortuna. Para ello llevan a cabo, en complicidad, un continuado ejercicio de "luz de gas" destinado a aniquilar la poca cordura que aún le queda a *Charlotte*.

Esta situación se presta a un prolongado juego de falsas apariencias, donde, rizando el rizo, se llega a alcanzar un premeditado barroquismo en la construcción del suspense. Un suspense cuyos puntos más álgidos consiguen concentrar de tal manera la atención del espectador que, en ocasiones, prima la sensación de que apenas ha lugar para otra cosa que no sea el aguardar, en medio de un gran desasosiego, que acontezca la próxima sacudida. Y ésa es una de las diferencias fundamentals entre **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** y **¿Qué fue de Baby Jane?**: mientras que en aquella película toda la tensión se concentraba en el *tour de force* que mantenían los personajes de las dos *hermanas Hudson*, siguiendo un patrón de juego típicamente aldrichiano, en el largometraje que nos ocupa es el propio cineasta quien asume la condición de púgil para enfrentarse al espectador, haciendo de los personajes unas simples figuras que le sirven de *puching ball* para aumentar el efecto de su pegada. De este modo, la narración, lejos

de estar sostenida por un continuo intercambio de golpes entre sus protagonistas, se soporta sobre el vigor de Robert Aldrich para golpear de manera constante e imprevista al espectador que sucumbe irremediablemente ante los arreones del director, aun permaneciendo en guardia.

Justamente ese protagonismo era el que no quería arrogarse el cineasta, quien había ideado este largometraje como un artefacto, no a la medida de su propio talento, sino destinado al lucimiento de Bette Davis y Joan Crawford. Pero, por desgracia, ahí tuvo Aldrich su segundo desencuentro, tras el vivido con Henry Farrell a propósito de la escritura del guion. Joan Crawford, la actriz a quien primero había convencido para sacar adelante el proyecto de **¿Qué fue de Baby Jane?,** la diva con la que había mantenido una complicidad total en el rodaje de **Hojas de otoño** renunciaba a participar en esta nueva producción alegando necesidad de reposo ante una dolencia crónica que padecía en la espalda y que al parecer se le había acentuado en los últimos meses, lo cual no le impediría participar ese mismo año, como protagonista absoluta, en dos largometrajes (...). Todo indica que el ego de la actriz, que ya había quedado seriamente tocado tras su experiencia en **¿Qué fue de Baby Jane?**, parece que no estaba en condiciones de entrar, nuevamente, en confrontación con el de Bette Davis. Por mucho que en esta nueva película su papel le permitiera desquitarse de los tormentos a los que la había sometido su rival en la película

que las había reunido con anterioridad, el hecho de que en aquélla siendo la "buena" muriera y en esta, ejerciendo de "mala", su destino fuera el mismo, terminó por convencer a la actriz de que Robert Aldrich, únicamente la requería para ser víctima de Bette Davis condición que no estaba dispuesta a asumir de nuevo.[1] De esta manera, y tras la renuncia de Joan Crawford, el cineasta se vio obligado a suspender momentáneamente el proyecto, que permaneció en *stand by* entre el 29 de julio y el 9 de septiembre de 1964. Durante este tiempo, el equipo de producción se empleó a fondo en la búsqueda de una actriz de primer nivel cuyo talento quedara a la par del de Bette Davis, puesto que Aldrich seguía obsesionado con la idea de orquestar un *tour de force* entre dos grandes damas de la actuación. Pero la negativa, primero de Katherine Hepburn y, despues, de Vivien Leigh ante el ofrecimiento que se les hizo para que asumieran el papel de *Myriam Deering*, desmotivo terriblemente a Robert Aldrich. Parece ser que ninguna de estas dos actrices estaba muy por la labor de vérselas con Bette Davis, intérprete que suscitaba admiración y recelo, a partes iguales entre sus compañeros de profesión, con lo cual el planteamiento inicial del director de montar un escenario semejante al desarrollado en **¿Qué fue de Baby Jane?** quedaba seriamente trastornado.

Fue entonces cuando, a instancias de su estrella, Aldrich transigió en que fuera Olivia de Havilland la encargada de dar vida a la pérfida prima de *Charlotte*. Al parecer la Havilland era una de las escasas amigas que tenía Bette Davis dentro del mundillo. Con ella había coincidido años atrás en películas como **La vida privada de Elizabeth y Essex** o **Como ella sola** y desde entonces ambas actrices mantenían una muy buena sintonía

1 De esta forma se truncaba la idea de Aldrich de invertir los papeles de **¿Qué fue de Baby Jane?,** intercambiando las funciones de "víctima" y "verdugo" entre ambas actrices, algo que sí conseguiría hacer en 1972, si bien con solo un actor: con el Burt Lancaster que persigue a los indios como el explorador de **La venganza de Ulzana**, después de haber padecido, él como indio, la persecución de los blancos en **Apache**.

tanto dentro como fuera de los platós. Al principio el director no se mostró excesivamente entusiasmado ante esta posibilidad, pues no veía en la *Melania* de **Lo que el viento se llevó** a una actriz con el vigor suficiente para sostener una disputa psicológica, de igual a igual, con Bette Davis, y menos aún para someter la voluntad de ésta, tal y como requería el guion. Sin embargo, repentinamente Robert Aldrich, alentado por la posibilidad de retomar el carácter lúdico que pretendía imprimir a este *tour de force,* pensó que la elección de Olivia de Havilland bien podía servirle a sus fines. De hecho, los papeles de "buena chica, solícita y atenta" que habían labrado la imagen de la actriz suponían un magnífico punto de partida para subvertir las expectativas del publico, tal y como era deseo del cineasta. Ese intercambio de roles entre Olivia de Havilland y Bette Davis se ajustaba perfectamente a sus expectativas de elaborar un producto donde la confusión alimentara la tensión y acentuara el suspense hasta el paroxismo. De ahí que, tras el rechazo inicial que le generó la propuesta de Bette Davis, Aldrich terminará por aceptarla de buen grado.

Sin embargo, la elección de Olivia de Havilland para un personaje que, mediada la película, se nos revela un ser frío, calculador, inmoral y profundamente perverso, lejos de constituir un acierto para la película a la hora de enfatizar el carácter súbito e inesperado de ese giro argumental sobre el que se basa buena parte del impacto del relato, provocó un nuevo desencuentro, esta vez insalvable, entre el cineasta y el público. Las esperanzas de Robert Aldrich de inducir al desconcierto al grueso de espectadores al confrontarlos con las malvadas maquinaciones que era capaz de acometer una mujer con el dulce rostro de Olivia de Havilland se vieron, efectivamente, materializadas. Pero ese estado de perplejidad no se tradujo en una respuesta positiva por parte de la audiencia, sino que

condujo a ésta a un distanciamiento respecto de las situaciones que se iban sucediendo a lo largo de una narración en la que cada nuevo embate resultaba más rocambolesco que el anterior. Todo lo que en **¿Qué fue de Baby Jane?** resultaba aterrador por la propia naturaleza de los personajes de las *hermanas Hudson* enfatizada para la ocasion por el desmesurado histrionismo de Bette Davis y Joan Crawford, a cuyos excesos se concedía un fondo de verdad incuestionable, evidenciaba en **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** un carácter artificioso que sucumbía por su propia ampulosidad, pues solo Bette Davis en la progresiva demencia en la que iba cayendo su personaje parecía generar algo de inquietud en el público. No así la figura de Olivia de Havilland, cuya idoneidad para el papel de la pérfida prima *Myriam* fue, durante muchos años después, objeto de debate y controversia (...).

(...) Bien es cierto que vincular la poca aceptación que tuvo el film a la elección como coprotagonista de la que fuera compañera de aventuras de Errol Flynn la mayoría de las películas que éste rodó para la Warner veinticinco años antes, parece un poco injusto, pero no resulta del todo inexacto. De hecho, la rehabilitación de **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** se ha concretado a lo largo de la última década, cuando ha dejado de verse como una simple secuela de **¿Qué fue de Baby Jane?** y, también, en la medida en que el peso del *star system* sobre el subconsciente colectivo ha dejado de tener la fuerza de antaño. Pocos espectadores actuales valoran como un elemento negativo la presencia de Olivia de Havilland, más que nada porque casi nadie posee ya las referencias necesarias como para ubicarla en un tipo de papeles concretos. El público actual, cuando afronta el visionado de un film como el que nos ocupa, se deja embaucar, principalmente, por la inquietante atmósfera que transpira una realización donde el suspense, pese a intensificarse en momentos muy determinados donde el cineasta tiende a asestarnos algunos de sus característicos golpes de efecto, está muy sabiamente dosificado a lo largo de todo el metraje, no por lo que en él se nos va contando sino por el cómo se nos cuenta. Este dominio formal del medio ya estaba en **¿Qué fue de Baby Jane?**, pero allí no había una implicación real de su realizador en la trama por cuanto ésta era, prácticamente, inexistente. Todo se fiaba a la creación de un ambiente estimulante para un auténtico duelo de titanes lo cual no implicaba que no hubiera por parte de Robert Aldrich una busqueda de elementos referenciales a partir de los cuales pudiera acelerar, frenar o reconducir a su antojo la intensidad del relato. Pero en **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** se pliega de un modo más preciso a las claves de un género concreto como es el cine de suspense, y a partir de ellas, consigue armar una maquinaria que funciona a pleno rendimiento, creando el desasosiego en el espectador.

Mucho se ha hablado de lo que esta película, en el aspecto formal, debe al legado de Orson Welles, en lo que tiene de hábil dominio de unos recursos básicos para hacer penetrar al espectador en los resortes de una intriga mínima donde todo el peso radica en las reacciones que los personajes arrastran en medio de una situación de gran tensión localizada en un único y exclusivo escenario. A partir de ahí y con los elementos precisos,

Aldrich se serviría de estos personajes para introducir múltiples variaciones en el ánimo del público sin modificar, en lo sustancial, el número de recursos con los que cuenta, limitándose a invertir su disposición en aras de generar el efecto deseado según convenga despertar una determinada reacción u otra en la audiencia. En una palabra: se trata de crear una atmósfera y trabajar sobre ella manteniendo su nivel de pureza.

El resultado final es una película que, más allá de lo turbadora que resulta de acuerdo con la historia que narra, apabulla por sus virtudes formales y justo ahí es donde algunos críticos quisieron ver cierta ascendencia de Orson Welles sobre el ingenio de Robert Aldrich para pergeñar un largometraje como éste, donde la fotografía, el montaje, la dirección artística, la música, eclosionan en paralelo formando un conjunto de lo más excitante, al que tampoco es ajeno, se diga lo que se diga, el trabajo de los actores. Pues al margen de Bette Davis y Olivia de Havilland, Joseph Cotten y Agnes Moorehead –ambos presencias habituales en el cine de Welles, lo que quizá tuvo algo que ver en la comparación a la que antes aludíamos- brillan a gran altura en sus personajes, sobre todo esta última como la fiel y sufrida ama de llaves de *Charlotte*, de quien se ocupa sin atender a las murmuraciones de la gente acerca de la decrepitud psíquica de su señora. Asimismo, aunque en un papel pequeño pero de vital importancia en el desenlace de la narración, aparece Mary Astor, reputada profesional, solvente donde las hubiera, que vivió su momento de mayor gloria como coprotagonista de **El halcón maltés** y que con la película que nos ocupa firmaría su despedida del cine.

La armonización de todos estos elementos en perfecto ensamblaje habla, a las claras, del dominio del oficio demostrado por Robert Aldrich, quien jamás conseguiría

tributo alguno por parte de la Academia hollywoodiense, ni siquiera en su época de máximo predicamento dentro de la industria, a la que pertenece **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER**. Y aunque la película no repitió el éxito de **¿Qué fue de Baby Jane?**, sí que superó a este título en número de candidaturas al Óscar, convirtiéndose en el largometraje que más nominaciones acapararía de todos cuantos integran la filmografía del cineasta. (...) **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** mantuvo a Aldrich en el candelero, dejándole en la mejor situación posible para afrontar un nuevo proyecto al que se aventuró más confiado que nunca en sus posibilidades, a pesar de representar un coyuntural cambio de registro. La exploración del universo femenino acometida de manera consecutiva en **¿Qué fue de Baby Jane?** y **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** quedaba atrás, había llegado la hora de volverle a tomar el pulso a la idiosincrasia masculina en su estado más primitivo y, de paso, levantar el vuelo (...).

Texto (extractos):

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

(...) Como ocurría en **¿Qué fue de Baby Jane?**, **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** también comienza con un prólogo previo a los títulos de crédito, treinta y siete años antes del presente en el que se desarrolla la historia, en el que asistiremos al

truculento asesinato que marcará la vida de la protagonista para siempre, el de su amante casado, con el que pensaba huir esa misma noche de la fiesta en la que todo parece indicar que es ella quien termina cortándole la cabeza al dejarla plantada. El episodio no deja de insistir en aspectos de utilidad para el futuro: la poderosa figura del padre a cargo de Victor Buono, que obliga al amante a abandonar a su hija, y cuyo ostentoso retrato preside la conversación, al igual que la fiesta la domina otro retrato similar en compañía de su hija, y, en un segundo plano, la prima *Myriam,* cuya llegada a la mansión familiar en 1964 desencadenará el conflicto tras los títulos de crédito[2], movida en principio por la necesidad de que *Charlotte* abandone su querida "Tara", expropiada para construir una carretera, a lo que, por supuesto, se niega rifle en mano, con sus coletas y altos tacones de vieja señorita sureña, considerada por todos como una asesina demente que aún espera la fantasmagórica llegada de su supuesta víctima para escapar con ella. Pero... ¿es posible que los muertos regresen de su tumba? ¿Es todo fruto de la desbocada imaginación de *Charlotte*? ¿Está realmente loca? (...). Por todo esto, advertimos que el William Faulkner de "Una rosa para Emily" ("A Rose for Emily", 1930) se halla en el origen de **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER***:* una vetusta mansión, una muchacha del Sur a punto de entregarse a su amado, la violenta prohibición paterna, un cadáver, un sirviente que sabe más de lo debido, necrofilia ... (...) La película se encargará, con la misma intensidad que en

2 Estos desfilan precisamente sobre esa poderosa imagen de Bette Davis esperando a su amante decapitado en la noche, con la caja de música que repite la canción que compuso para ella -la canción de cuna del título original: "Hush, hush, sweet Charlotte"- y tal vez con el mismo vestido cursi y blanco con el que iba a fugarse antes del baño de sangre.

¿Qué fue de Baby Jane?, de dinamitar esas preconcebidas imágenes del comienzo, cierto que con los lícitos trucos del más convencional cine de intriga y suspense, pero también con más intención de la que cabría esperar de un mero producto comercial al amparo de tales etiquetas y del viejo prestigio de los sonoros nombres que encabezan el reparto. (...)

(...) Aquí Bette Davis es la imagen deformada de *Scarlett O'Hara,* la célebre protagonista de la novela de Margaret Mitchell "Lo que el viento se llevó" (1936), un clásico de la literatura de los Estados Unidos, y debido a su adaptación al cine, uno de los más grandes iconos de la cultura popular del siglo XX. (...) Significativamente, Davis fue una de las candidatas a encarnar a *O'Hara* en la gran pantalla, pero, al no obtener el papel, se "consoló" interpretando a otra temperamental dama sureña, la *Julie Marsden* de **Jezabel** (William Wyler, 1938). No es accidental, pues, que uno de los retratos que domina la biblioteca de los *Hollis* sea un facsímil de Bette Davis tal y como aparecía vestida en una secuencia del film de Wyler. Como tampoco es casual la cruel ironía que aporta la presencia de Olivia de Havilland, la pusilánime *Melania* de **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the wind,* Victor Fleming, 1939), que regresa treinta años más tarde en una vision granguiñolesca de aquel viejo Sur que Margaret Mitchell pintó con tan bucólicos colores (...).

(...) El recuerdo de un atroz asesinato -que Robert Aldrich visualiza haciendo hincapié en la mutilación / castración del amante de *Charlotte Hollis*-; las sombras deslizándose de noche sobre las lápidas del pequeño cementerio familiar; la asfixiante presencia del pasado, palpable en el retrato de *Sam Hollis* (Victor Buono), el edípico padre dominador cuyo amor por su hija adquiere tintes incestuosos; el clavecín que en medio de la oscuridad, empieza a *tocar solo* una canción de amor con aires de nana infantil; "cadáveres" cubiertos de fango que regresan del Más Allá -la escena en que *Charlotte* ve al *dr. Drew Bayliss* (Joseph Cotten), amante y cómplice de su prima *Miriam*, avanzar

hacia ella, recuerda por su trabajado *look* a cualquiera de los zombis que poblaban las morbosas historias de E.C. Comics-; los gritos de la desequilibrada *Charlotte* resonando por los sobrecogedores salones de Hollis Manor; la espeluznante figura de la criada, *Velma* (Agnes Moorehead), que arrastra su cojera por la vetusta mansión como si fuese un alma en pena... En **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER**, un aura tétrica y, al mismo tiempo, melancólica, rodea a los personajes, a los espacios, a los objetos, convirtiendo el relato en una fantasmagoría que habla de otra fantasmagoría, proveniente del lado oscuro, siniestro del "American Gothic". De ahí que **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** no sea, en modo alguno, una "continuación" de su predecesora, sino una interesante variación sobre el tema de la locura y el crimen, de la frustración sexual y, en este caso, la codicia desmedida. En este sentido, todo el andamiaje truculento y (falsamente) fantástico del film reposa en las perversas maquinaciones de unos personajes nada inocentes, la *prima Miriam* y el *dr. Bayliss*, tratados como los protagonistas de una farsa. Ella resulta demasiado "sofisticada", él, demasiado borracho, y sus maniobras para hacerle perder el juicio a *Charlotte*, excesivamente teatrales, burdas, Recordemos el instante en que se abre la caja que *Miriam* sujeta en sus brazos, y de su interior cae, rebotando por las escaleras, la cabeza cercenada de *John Mayhew*, o la muerte del *dr. Bayliss*, tiroteado por una *Charlotte* en trance, después de una alucinación / pesadilla consistente en una espectral recreación de la fiesta en que fue asesinado su amante, una fiesta poblada de personas sin rostro... Robert Aldrich filma **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** con una seguridad desconcertante, por medio de una excitante combinación de detalles visuales capaces de provocar esa chispa de reflexión, de pavor, sin la cual sería un film muerto. Detalles que establecen la interacción entre las diversas tramas y líneas temáticas: el avance del progreso -cf. la carretera estatal que debe cruzar las tierras de los Hollis- airea las miserias y horrores del "Viejo Sur"; las pullas al provincianismo, a la prensa sensacionalista

-señalemos la repulsiva ilustración, digna de la peor revista *pulp,* del semanario sobre crímenes-, a una justicia mal administrada; la laberíntica composición espacial de algunos planos, radiografía de una mente trastornada, halla en la neoexpresionista fotografía de Joseph F. Biroc un perfecto aliado. Aldrich ejecuta en **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** un llamativo estudio sobre el delirio, sombra amplificada y deformada de la realidad. (...)

(...) Con frecuencia, la crítica ha afeado el notable trabajo de Robert Aldrich en **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** y **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER**, tachándolas peyorativamente de *granguiñolescas.* Es cierto que una de las señas de identidad de "Le Theatre du Grand Guignol"[3] era, según la historiadora Agnes Pierron, *"una explotación melodramática de la vesanía con una curiosidad malsana, dolorosa, por todo el sufrimiento humano".* Y que en ambas películas todo es grotesco, excesivo. Aunque no es menos cierto que la tradición literaria del "American Gothic" -e incluso, cinematográfica: recordemos **La noche del cazador** (*Night of the hunter,* Charles Laughton, 1955) y **Psicosis** (*Psycho,* Alfred Hitchcock, 1960)-, junto a la influencia de algunos títulos que, en tono

3 Creado en 1897 por Oscar Méténier (1859-1913) -antiguo secretario privado del Prefecto de Policía de París, reconvertido para la ocasión en empresario teatral-, "Le Theatre du Grand Guignol" se dedicó ininterrumpidamente, durante sesenta y cinco años, a representar *"todas nuestras pesadillas sobre el sadismo* y *la perversión",* en intuitivas palabras de la escritora Anäis Nin. Morbidez, brutalidad y efectismo se daban cita en títulos tan truculentos como "El laboratorio de las alucinaciones" (1916), "Crimen en una mansión de locos" (1925) o "El fabricante de monstruos" (1929), donde todos los horrores imaginables se acumulaban a fin de llevar la angustia del respetable hasta límites extremos.

melodramático, tocan algunos de los temas / situaciones abordados en las dos cintas -**El crepúsculo de los dioses** (*Sunset Boulevard,* Billy Wilder, 1950), o **La estrella** (*The star,* Stuart Heisler, 1952), interpretada por Bette Davis (¡), incluso **Hojas de otoño** (1956), del propio Aldrich-, pesan más que cualquier ansia por convertir sus propuestas en puro espectáculo de barraca de feria.

Aceptar el sesgo truculento de **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** y **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADAVER** es la única condición que el cineasta impone al espectador para poder entrar en su mundo*:* la recreación extrema de ciertas naturalezas apasionadas, demoníacas, víctimas de ese fermento atormentador y convulso que las empuja hacia todo lo peligroso, hacia el éxtasis..., en este caso, perverso. (...) Algunas facetas de su trabajo, como la extremada *subjetividad* de su estilo, que siempre transmite el punto de vista del cineasta sobre la historia que está contando, acabaron encontrando prolongación en los lugares más insospechados: cinismo e intervención autoral son rasgos típicos de la narración posmoderna. (...) La destacada personalidad de Aldrich como *poete du macabre* queda fijada cuando se repasan las imitaciones que produjo (...): la pervivencia durante una década de un *género* que literalmente se inventó. **¿QUÉ FUE DE BABY JANE?** y **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER** fueron el germen del *psycho-biddy* o *hag horror* (u "horror gerontológico"), términos coloquiales que designan a aquellas películas de horror que participan del melodrama psicológico, del policíaco terrorífico, incluso de la comedia macabra, con un tipo de personajes (...) y ambientes muy estrafalarios y característicos y en las que una mujer mayor -interpretada casi siempre por una estrella en decadencia- se halla en peligro o, debido a su demencia, supone un peligro letal para los demás: recordemos a Olivia de Havilland en **Lady in cage** (Walter Grauman, 1964), Tallulah Bankhead en **La muerte te espera, querida** *(Die, die, my Darling,* Silvio Narizzano, 1965), Eleanor Parker en **La gata en la terraza** *(Eye of the cat,* David Lowell Rich, 1969), Geraldine Page, Ruth Gordon y Mildred Danning en **¿Qué fue de tía Alice?** (*What ever happened to aunt Alice,* Lee H. Katzin, 1969) -producida por el propio Aldrich, que también contaba entre sus proyectos no realizados con **Whatever happened to dear Daisy?**-, Shelley Winters y una Debbie Reynolds en el proceso de liquidar su carrera (y con guión de Henry Farrell) en **¿Qué le pasa a Helen?** (*What's the matter with Helen?,* Curtis Harrington, 1971) y **¿Quién mató a tía Roo?** (*Who slew auntie Roo?,* Curtis Harrington, 1971), Ruth Roman en **Jaula sin techo** *(The baby,* Ted Post, 1973) o Lana Turner en **Persecution** (Don Chaffey, 1975).

Aldrich además puede considerarse también "responsable" de la carrera posterior de sus actrices: Joan Crawford, ya con sus cejas kabuki, rodó films como **El caso de Lucy Harbin** (*Strait Jacket,* 1963) y **Jugando con la muerte** *(I saw what you did,* 1965), ambos de William Castle, así como la producción inglesa **El circo del crimen** *(Berserk!,* 1967) -ninguno de los cuales, sin embargo, podría rivalizar en horror *camp* con la biografía de su hija Christina, "Mommie Dearest"-. En cuanto a Bette Davis, rodó para la Hammer **A merced del odio** *(The nanny,* 1968) y **The anniversary** (1967), para llegar hasta **Pesadilla diabólica**

(*Burnt offerings,* 1976). Pero para entonces la explotación de *viejas* estrellas había pasado a ser patrimonio de otro cementerio de elefantes genérico: el cine de catástrofes (...).

Texto (extractos):

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

Manuel Cuervo, "Peligrosamente hasta el fin", en *José A. Hurtado & Carlos Losilla (coord.),* **La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich**, Filmoteca de Valencia, 1996.

Antonio Weinrichter, "¿Qué fue de Robert Aldrich?", en *José A. Hurtado & Carlos Losilla (coord.),* **La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich**, Filmoteca de Valencia, 1996.

Viernes 20 **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

EL VUELO DEL FÉNIX (1965) EE.UU. 136 min.

Título Original.- The flight of the Phoenix. **Director.-** Robert Aldrich. **Argumento.-** La novela homónima (1964) de Elleston Trevor. **Guion.-** Lukas Heller. **Fotografía.-** Joseph Biroc (1.85:1 - DeLuxe). **Montaje.-** Michael Luciano. **Música.-** Frank De Vol. **Productor.-** Robert Aldrich y Walter Blake. **Producción.-** The Associates and Aldrich Company para 20th Century Fox. **Intérpretes.-**James Stewart (*Frank Towns*), Richard Attenborough (*Lew Moran*), Peter Finch (*capitán Harris*), Hardy Kruger (*Heinrich Dorfmann*), Ernest Borgnine (*Trucker Cobb*), Ian Bannen (*Crow*), Ronald Fraser (*sargento Watson*), Christian Marquand (*doctor Renaud*), Dan Duryea (*Standish*), George Kennedy (*Bellamy*), Gabriele Tinti (*Gabriele*), Alex Montoya (*Carlos*), Peter Bravos (*Tasso*), William Aldrich (*Bill*). **Estreno.-** (EE.UU.) diciembre 1965 / (España) noviembre 1966.

versión original en inglés con subtítulos en español

2 candidaturas a los Óscars:
Actor de reparto (Ian Bannen) y Montaje

Película nº 17 de la filmografía de Robert Aldrich (de 31 como director)

Centenario del nacimiento de
RICHARD ATTENBOROUGH
(1923-2014)

Música de sala:
El vuelo del Fénix (1965) de Robert Aldrich
Banda sonora original compuesta por **Frank De Vol**

Peter Bogdanovich.-

¿Qué fue lo que más le interesó del libro "The Flight of the Phoenix" a la hora de hacer la película?

Robert Aldrich.-

Es mucho más que una historia de aventuras, tiene todos los buenos ingredientes comerciales de una historia de aventuras; solapado con eso hay un dilema de supervivencia, lo que son capaces de hacer los hombres para sobrevivir en condiciones de presurización; en tercer lugar, un giro argumental que creo que nunca se había hecho en el cine, y que hace que el final sorpresa no sea una simple pirueta. El final se vuelve coherente, casi razonable. No hay paralelismos. No se puede decir que se parezca a ninguna otra clase de película. Espero que no lo sea.

P.B.-

Ya había usted tratado el tema de un grupo de hombres bajo presión: **A diez segundos del infierno**, **¡Ataque!**, etcétera.

R.A.-

Sí, cómo combaten esos hombres esta presión tan excesiva para sobrevivir, que si desfallecen, que si no se derrumban...

P.B.-

¿Es muy violenta esta película?

R.A.-

No, curiosamente, no mucho. Solo hay un breve episodio de violencia, y es

violencia neurótica, no física. Solo es física en el sentido de que tienen que vérselas con [Ernest] Borgnine, que está tremendamente trastornado por un incidente. Pero no hay violencia como tal. Hay un asesinato fuera de campo. No se ve.

P.B.-

¿Improvisó usted mucho, o algo?

R.A.-

Le voy decir lo que pasa, y en las grandes producciones pasa mucho: que se acaba haciendo una película un poco más larga de lo que hubiera querido uno normalmente, y seguramente un poco más densa de lo que esperaba. Porque se improvisa, sí. El guionista, Lukas Heller, se toma libertades respecto al libro que ayudan a la película, y uno se toma libertades con el guión que cree que van a ayudar a la película, y en ese aspecto se han añadido muchas cosas a la idea original.

P.B.- ¿Esta película ha sido un intento deliberado de apartarse del género de terror y escalofríos al que se ha dedicado últimamente?

R.A.-

Sí. No quiero ser un Hitchcock de mediana edad. Creo que los directores mejoran cuando hacen películas de todas clases. No es bueno hacer solo de una clase. (...)

P.B.-

¿Qué tal estuvo Jimmy Stewart?

R.A.-

Maravilloso. Yo pensaba que a lo mejor había alguna colisión, porque algunos son, no distintos como actores, sino que tienen criterios distintos respecto a lo que es una buena película, lo que constituye una buena película, distintos de los de Stewart. Yo pensaba que alguna colisión habría. Como son más cinéfilos que la mayoría de las figuras del cine americano, se conocían todas las películas de Stewart, las habían visto, y le piropeaban sinceramente, lo contrario de lamer el culo. Stewart no se podía creer que hubiera tanta gente que supiera tanto de sus películas, y de otras. Se llevaron todos a las mil maravillas.

P.B.-

En la elección del reparto, ¿buscó expresamente que fueran físicamente muy distintos entre sí?

R.A.-

No, la clave de la elección del reparto fue la idea de que el muchacho joven e inteligente, tipo ingeniero, fuera alemán. En mi grupo hubo mucha resistencia a la idea, porque habría que asumir todas las lecturas que haría la gente -más que cualquier cosa que pudiera decir el guion- del hecho de que el personaje fuera alemán; habría que asumir muchos problemas de teoría política y social. Después de pensarlo mucho llegué a la conclusión de que esas objeciones no eran válidas. Una vez decidida la idea, acordamos que solo dos actores podían interpretar el papel, tres, quizás. Pensé que el más indicado era Krüger, y tuvimos la suerte de que aceptara. Una vez contratados Krüger y Stewart

-cosa que ya cambió por completo el concepto de la película-... entonces dije, como fan de Attenborough de muchos años, que qué bien estaría que Attenborough hiciera el otro personaje importante.Y tuvimos la suerte de que aceptara. Y entonces, ahora que contábamos con Stewart, con Attenborough y con Krüger, qué caray, ¿por qué no hacer una película mucho más panorámica? Una película con más aspectos internacionales.

P.B.-

En principio, ¿los actores iban a ser de una sola nacionalidad?

R.A.-

Es que en el libro son todos británicos, y eso ya lo habíamos cambiado nosotros a que fuera una mayoría de americanos, con un toque de otras nacionalidades. Y la cosa se convirtió en una espiral. La clave fue Krüger. Una vez decidimos que el ingeniero joven fuera alemán...

P.B.-

¿Lo de darle a Stewart el papel lo decidió desde el principio?

R.A.-

No, pasó lo siguiente: encontramos el libro por un golpe de suerte: en Inglaterra tengo a alguien que me lee galeradas; este hombre me habló del libro y entramos en la puja desde el principio. Luego, al cabo de un mes, la revista "Life" publicó una crítica muy positiva del libro: el precio se disparó y la gente se volcó para comprar los derechos. Conseguimos imponernos y los compramos nosotros. Nada más firmar el contrato me llamó el representante de Stewart: "¿Es verdad que tiene usted los derechos de "Flight of the Phoenix"?". "Sí, ¿por qué?", contesté. "Porque llevo dos semanas intentando comprarlos yo para Jimmy Stewart". Dije: "Entonces supongo que quiere comprarlos porque quiere hacer la película. Podría hacer el papel; estaría fantástico, fabuloso". Pero todavía no habíamos empezado a escribir el guion y el acuerdo al que llegamos es que Stewart estaba dispuesto a aceptar con el libro como única referencia. (...)Y así contratamos a Stewart.

P.B.-

¿Adaptó el papel a Stewart, lo cambió de alguna forma?

R.A.-

Una vez supimos que lo iba a hacer él, desde luego lo escribimos en función de lo que él representa. (...)

Texto (extractos):

Peter Bogdanovich, **El director es la estrella**, vol. 2º, T&B Editores, 2008.

(...) Cuando en febrero de 2005 se estrenó **El vuelo del Fénix** *(Flight of the Phoenix,* 2004), de John Moore, muy pocos críticos se acordaron de film original de Robert Aldrich en el que se basaba, también titulado **EL VUELO DEL FÉNIX** , y algunos de

quienes lo hicieron, fue para reseñar (mal) algunos de los aspectos más superficiales de su argumento. Una lamentable actitud de la que pudimos encontrar un buen ejemplo en estas mismas páginas[1], y que confirmaba nuestra sospecha de que, hoy por hoy, el autor de **Veracruz** y **¡Ataque!** es poco conocido y peor valorado.

Revisar **EL VUELO DEL FÉNIX** es enfrentarse a un Aldrich en estado puro y, al mismo tiempo, a una propuesta fílmica polimorfa. A lo largo de toda su filmografía, el cineasta estadounidense formuló una visión del mundo -y del cine- centrada en la lucha del hombre contra un entorno hostil a fin de sobrevivir. Así pues, **EL VUELO DEL FÉNIX** es una profética intuición del cine de catástrofes de los años setenta -la presencia de George Kennedy, ubicua presencia en la serie **Aeropuerto** (1970, 1975, 1977 y 1979) adquiere hoy la categoría de singular guiño al respecto... -, prototipo de *macho movie* -es decir, una película interpretada por un elenco exclusivamente masculino, construida alrededor de una historia lineal sustentada sobre un conflicto dramático extremadamente sencillo-, y relato de aventuras de corte existencialista: a ratos, se palpa un profundo pesimismo, ya que el ser humano es arrojado violentamente a una existencia que le ha sido impuesta,

1 En su crítica "Volar es para pájaros", Hilario J. Rodríguez decía que *"el personaje de Hardy Krüger servía para poner de relieve los sentimientos xenófobos* y *aislacionistas de quienes le rodeaban. Un variopinto grupo de anglosajones* y *estadounidenses mostraba, en realidad, sus enormes semejanzas al recelar con diferente intensidad de un alemán".* Para acabar diciendo, *"**El vuelo del Fénix** no es una obra maestra ahora y tampoco lo fue antes, en su versión de 1965".* Dirigido por, nº 342, febrero 2005.

abandonado a la angustia que le revela su *humanidad,* el hecho de que ha de morir. Aldrich incluso se plantea su propia versión del *huis clos* sartriano, pues el Infierno es un lugar real, un desierto inmenso e implacable, escenario de una lenta tortura física -la sed, el hambre, el calor, el paulatino desfallecimiento de los cuerpos, los labios ajados, la piel quemada por el sol. .. - y de un martirio psicológico, pues aquella reflexión que apuntaba que *"el infierno son los otros"* -el juicio implacable de los otros sobre nuestros actos y pensamientos, el papel de víctima que adopta cada personaje bajo la implacable mirada acusadora de los demás, sufriendo su eterno reproche ... - se materializa en los infructuosos intentos por escapar de los supervivientes del avión siniestrado, en la tensión existente entre todos ellos. Pero **EL VUELO DEL FÉNIX** es, sobre todo, un extraño ejemplo, viniendo de Aldrich, de ilustración *física* de la psicología humanista, reacción contra al conductismo y al psicoanálisis, y que pretende la consideración global de la persona y la acentuación en sus aspectos existenciales (la libertad, el conocimiento, la responsabilidad, la historicidad), criticando a una psicología que, hasta entonces, se había inscrito exclusivamente como una ciencia natural, intentando reducir al ser humano a variables cuantificables, o que, en el caso del psicoanálisis, se había centrado en los aspectos negativos y patológicos de las personas.

EL VUELO DEL FÉNIX rinde tributo a los héroes cotidianos, a esa gente común haciendo cosas poco comunes, una idea desmitificadora del heroísmo que nació con la implicación de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, y que se convirtió en arte gracias a Aaron Copland y su "Fanfare for the Common Man"[2]. Aunque Robert Aldrich va más lejos, ya que sus héroes comunes son hombres de acción, trabajadores de una

2 Composición que abrió el concierto inaugural de la temporada sinfónica de 1943 de la Cincinnati Symphony Orchestra.

remota explotación petrolífera en África: al inicio del film, mediante breves planos (el tipo que mira el "Playboy", el que toca el banjo...), precisas escenas (cómo se nos muestra el alcoholismo del personaje de Richard Attenborough), incluso por su vestimenta, se nos describe a cada uno de ellos, tipos rudos, decididos, aunque poco inteligentes... El personaje del alemán, *Dorffman* (Hardy Krüger) destaca entre ellos no solo por su nacionalidad -el amargo recuerdo de la Segunda Guerra Mundial sigue viva en todos sus compañeros de desgracia, excombatientes en el frente europeo-, sino por su *intelecto* -es ingeniero aeronáutico-, por su clase social -patente en sus modales, su manera de vestir, en sus dotes para el mando, en su arrogancia ...-, lo cual le hace granjearse la antipatía y la desconfianza del grupo por muy diversas razones vinculadas a la ignorancia, al miedo a lo desconocido, a las propias inseguridades personales. Reducirlo todo a xenofobia sería muy injusto con los múltiples matices del relato sobre este particular. Tanto como no darse cuenta que Aldrich plantea el conflicto de la película de tal modo que el intelecto "superior" de *Dorffman* no sería nada sin el temperamento de *Frank Towns* (James Stewart), el tacto de *Lew Moran* (Richard Attenborough) y la fuerza de trabajo del resto de hombres... Un conflicto que destruye el llamado "sueño americano", el cual asegura que todos los individuos pueden establecer diferencias con el resto, incluso en el caso que participen todos en un mismo empeño. Pero **EL VUELO DEL FÉNIX** confirma que la individualización es algo prácticamente imposible, puesto que esta sería el fin de ese supuesto empeño común, y según el film, la muerte misma del sujeto (...).

Texto (extractos):

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

(...) A partir de la segunda mitad de los años 60 parecería que el cine de Aldrich abandona tanto el radicalismo ideológico como el atrevimiento estético para lanzarse en los brazos del conformismo. No obstante, un examen atento de películas como **Doce del patíbulo** o **EL VUELO DEL FÉNIX** revela justamente lo contrario: esta última, por ejemplo, acaba convirtiendo el estudio psicológico de un grupo en un nuevo enfrentamiento dual, esta vez entre el obsesivamente idealista James Stewart y el pragmático recalcitrante Hardy Krüger, y, a su vez, ese enfrentamiento en otro despiadado análisis de la autorrepresión. De ahí que nunca se expliciten las verdaderas motivaciones de uno y otro, y de ahí también que Aldrich se dedique a interponer ruidosamente su puesta en escena entre la cámara y la realidad filmada a través de filtros mucho más sofisticados e inaprehensibles que los de sus anteriores películas: la tensión entre los elementos que conforman el encuadre ya no es tan evidente como en **El beso mortal** o **El gran cuchillo**, pero su presencia sigue siendo agobiante, constante, como demuestra el hecho de que, tratándose de una película que transcurre enteramente en exteriores, nunca se vea el cielo con absoluta claridad, siempre oculto por los restos del avión siniestrado, filmado a modo de tétrico, asfixiante marco arquitectónico. Como las ondulantes y engañosas dunas del desierto, tras las cuales puede agazaparse la salvación o simplemente un espejismo, también el relato esconde información, se estructura en pliegues que simbolizan a la vez las rugosidades de la narrativa postclásica y la imposibilidad de acceder al interior de los personajes, de las cosas, de la realidad. Y, al igual que ocurría en **El último atardecer**, es la moral dominante, siempre brumosa e indefinible, omnipresente pero intangible, la que obliga a los personajes a formarse ideas preconcebidas de sí mismos que luego se empeñan en llevar a sus últimas consecuencias, en este caso con resultados milagrosamente positivos: la supervivencia del grupo acaba basándose en la total asunción del papel que cada uno se ha autoimpuesto. (...)

Carlos Losilla, "El último fulgor del crepúsculo", en *José A. Hurtado & Carlos Losilla (coord.),* **La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich**, Filmoteca de Valencia, 1996.

(...) En la filmografia de Robert Aldrich, tan copiosa como perfectamente organizada en torno a unos temas y a unas inquietudes manifiestas, muchas de sus películas pueden ser agrupadas en parejas, incluso en temas, pues parten de idéntico interés por explorar las posibilidades de un territorio cuya extensión hace imposible que sea recorrido en un único largometraje, prestándose a sucesivas indagaciones en torno al mismo. Esta lógica interna operativa en la obra de cualquier cineasta fue, sin embargo, contemplada con suspicacia en el caso de Aldrich. Un error de percepción que bien puede deberse a que Robert Aldrich rara vez dejó pasar el tiempo suficiente entre sus

películas como para que éstas pudieran ser consideradas obras independientes entre sí. Si **EL VUELO DEL FÉNIX** no hubiese sido la película que precede en su filmografia a ese *megahit* que fue **Doce del patíbulo**, a buen seguro no hubiera tenido la consideración de "película menor" que arrastró durante años, lo que ciertamente no es, ni en intenciones, ni, mucho menos, en resultados. Con el paso del tiempo, sin embargo, **EL VUELO DEL FÉNIX** ha alcanzado un estatus de clásico si no parejo, sí al menos semejante, al de **Doce del patíbulo**. Este continúa siendo de uno de esos títulos referenciales sobre los que nadie se atreve a volver para rodar una nueva versión que acerque el argumento original a las nuevas generaciones de espectadores. **EL VUELO DEL FÉNIX** sí que conoció un *remake* realizado treinta y nueve años después de su estreno por el anodino artesano John Moore, una película cuyo eco en las taquillas fue escaso y cuya campaña de promoción únicamente sirvió para suscitar el interés por el film original.

La producción del largometraje que nos ocupa fue asumida, nuevamente, por Associates and Aldrich, lo cual puede resultarnos sorprendente, habida cuenta de que hasta ese momento momento la empresa del cineasta se había ceñido a proyectos pequeños, susceptibles de ser rodados en pocas semanas con un número limitado de recursos, un equipo reducido y pocas localizaciones. Un modelo de película donde la tensión del relato quedaba supeditada a la explotación de una situación de confrontación entre los distintos personajes que en él interactuaban. A grandes rasgos, todas estas constantes se dan también en esta adaptación de la novela de Elleston Trevor, firmada, otra vez, por Lukas Heller, de ahí que partiendo del guion bien pudieramos considerar **EL VUELO DEL FÉNIX** como un film cuyo contenido se ajusta a las características de una producción modesta en la línea de las acometidas hasta entonces por la compañía del cineasta. Sin embargo, su continente reveló, de inmediato, la necesidad de poner en pie un proyecto pleno de dificultades desde el punto de vista logístico, cuyas dimensiones

sobrepasaban, con mucho, aquellas que se habían venido manejando en los títulos previamente financiados por Associates and Aldrich. De ahí que para el film que nos ocupa se contara con el respaldo financiero de 20th Century Fox, pues, siendo realistas, se consideraba demasiado arriesgado embarcarse en un largometraje como **EL VUELO DEL FÉNIX** sin tener las espaldas cubiertas por un gran estudio.

A poco que uno se fije en el argumento de esta película, encontrará algunas similitudes con los dos títulos precedentes de su director, pues tanto aquí como en **¿Qué fue de Baby Jane?** y **Canción de cuna para un cadáver** el elemento que dinamiza y hace avanzar la narración no es otro que el enfrentamiento de unos personajes con características antagónicas, aislados en un espacio asfixiante, lo que alimenta la rivalidad entre ellos y provoca el consiguiente conflicto. Ese conflicto a su vez está planteado en términos de *match,* es decir de duelo, de contienda, un referente heredado de la retórica del western clásico que, convenientemente actualizado según el patrón de la alta competición deportiva, nutre la práctica totalidad del cine de Robert Aldrich. Eso sí, en la medida en que dicha rivalidad es sostenida por dos mujeres, la confrontación entre ellas quedará definida por la mutua necesidad de destruirse. Por el contrario, en **EL VUELO DEL FÉNIX**, a pesar de los evidentes signos de desencuentro que presiden las relaciones entre este grupo de trabajadores de una compañía petrolera a los que un accidente aéreo les deja incomunicados en mitad del desierto, la disputa no tiene por objeto aniquilar al rival, sino antes, garantizar la propia supervivencia.

Este punto de diferenciación entre situaciones semejantes en función de la identidad sexual de sus protagonistas, le valió repetidamente a Robert Aldrich acusaciones de machismo, sin considerar que la tensión destructiva implícita en su díptico sobre la rivalidad femenina, ya estaba presente en otras realizaciones previas como **Veracruz**, **El gran cuchillo**, **¡Ataque!** o **A diez segundos del infierno**, donde la confrontación entre

sus protagonistas conducía a una situación de no retomo basada en la máxima "uno de los dos sobra en este pueblo", tan característica del western. Ese planteamiento se reproducía exactamente en los mismos términos en **¿Qué fue de Baby Jane?** y **Canción de cuna para un cadáver**, donde lo menos relevante quizá fuera la filiación de sus dos protagonistas al género femenino, si acaso solo para constatar el grado de perversidad que tradicionalmente se atribuye a las mujeres a la hora de buscar la humillación y aniquilación de su rival. Un empeño destructivo mucho más sofisticado que el de los hombres, que únicamente disponen de la fuerza bruta como elemento para imponerse sobre sus adversarios. Por lo tanto, no deberíamos caer en la simplificación de decir que, para Aldrich, el ideal femenino estaría proyectado en las protagonistas de estas dos películas, mientras que su representación de lo masculino responde a valores de solidaridad, cooperación, camaradería y lealtad, porque si bien es cierto que esos atributos rara vez aparecen en sus heroínas, hasta que rodó **EL VUELO DEL FÉNIX**, tampoco habían emergido de una manera tan resuelta en sus héroes, pues en la exaltación de su individualidad éstos rara vez contemplaban a sus semejantes como aliados, sino antes, como rivales.

Desde este punto de vista, el film que nos ocupa constituye toda una novedad dentro de la filmografia del cineasta, pues se trata de una película planteada y resuelta en clave positiva; aquí no hay tensión destructiva sino antes, tension constructiva. Este escenario inédito bien pudo deberse al deseo por parte de Robert Aldrich de aprovechar este largometraje para introducir un punto de reflexión en su obra. En la mayor parte de sus títulos de los años 50 y aun en algunos de los que hizo al inicio de los 60, cabe hallar una mirada plagada de desconfianza y recelos hacia el género humano, donde incluso aquellos que aparecen reflejados como víctimas del sistema, tienen su cuota de responsabilidad en la degradación de éste, pues de un modo u otro han participado del deseo de triunfar socialmente sin valorar la suerte de aquellos que se interponían entre

ellos y sus metas, caso del *Charlie Castle* de **El gran cuchillo**, del *Mike Hammer* de **El beso mortal**, del *Massai* de **Apache**, o de tantos otros personajes típicamente aldrichianos. Es de suponer que ese escepticismo respecto del destino de sus protagonistas, estuviera fuertemente influido por el escenario político bajo cuyos ecos fueron rodadas todas estas películas, donde la herencia del *mccarthismo* continuaba de un modo u otro, vigente.

Sin embargo, en la medida en que la década de los 60 iba trayendo aires de cambio y el propio Robert Aldrich abandonaba sus ímpetus juveniles para adentrarse en una etapa de madurez creativa, ese viejo paradigma liberal de confianza plena en las posibilidades del ser humano para sobrevivir incluso a los peores designios y salir triunfante de las situaciones más comprometidas, pareció aflorar de nuevo en el ánimo del cineasta, aunque atemperado por ese cinismo que solía reservarse para no pecar de incrédulo. En **EL VUELO DEL FÉNIX**, de hecho, lo que se nos narra es un proceso de desalienación colectivo: los supervivientes del accidente aéreo, tras comprobar lo infructuoso que resulta que cada cual ponga en marcha, por su cuenta y riesgo, su propia iniciativa de salvamento sin contar con el resto, asumen que la única posibilidad que tienen de salir de semejante situación, pasa por remar todos en una única dirección. Así, dejando los individualismos al margen, se impone la obediencia a aquel que, aportando la mejor respuesta posible a las necesidades comunes, termina por erigirse en líder natural del grupo, otro viejo *tótem* liberal que, en Europa, siempre ha solido confundirse con argumento legitimador del fascismo, un apelativo que también tuvo que soportar Robert Aldrich a propósito de esta película y aún en mayor medida con su siguiente realización: **Doce del patíbulo**. Sin embargo, la necesidad de someterse a los dictados de un líder, no encaja con la retórica fascista, al menos no en esta película donde el personaje de *Heinrich Dorfmann*, interpretado por Hardy Krüger, despierta más recelos que simpatías en el grupo. Su reconocimiento como líder viene dado no por ser el más fuerte, ni por estar en posesión de un discurso incendiario o de un carisma superior al de sus compañeros, sino por la supremacía de sus conocimientos aeronáuticos frente a los del resto de supervivientes. Éstos, por lo tanto, le otorgan su voto de confianza, pensando que en esa coyuntura no hay nadie más capacitado que él para sacar al grupo adelante: no hay, pues, voluntad alguna de concederle un poder ilimitado, ni de claudicar frente a *Dorfmann* atendiendo a su presunta ascendencia moral sobre sus compañeros, que no es tal. **EL VUELO DEL FÉNIX** de tener alguna implicación ideológica, sería en todo caso, la de refrendar los resortes de los sistemas democráticos de inspiración liberal, en los que el cuerpo social elige por pura conveniencia a aquel que considera más cualificado para gestionar unos recursos en aras del progreso común. El discurso que enaltece la película, en este sentido, es modélico.

Se puede reprochar a Robert Aldrich, eso sí, participar de una cierta maldad al determinar que el elegido para desarrollar ese liderazgo intelectual sobre el grupo sea, precisamente, un ingeniero alemán, cuando lo cierto es que veinte años después del final de la Segunda Guerra Mundial y a pesar de haberse convertido en un país aliado, la imagen

de los alemanes en el subconsciente colectivo norteamericano no había variado mucho respecto del aterrador perfil difundido por la poderosa maquinaria de propaganda bélica. De hecho el cine de Hollywood contribuyó a consolidar este perfil, tendiendo a presentar al alemán como una personalidad culta, arrogante, de gustos refinados y fría por naturaleza, lo cual generaba bastante desconfianza en el espectador medio estadounidense. El *Heinrich Dorfmann* de **EL VUELO DEL FÉNIX** es un personaje que responde al estereotipo de manera bastante exacta y es que a Robert Aldrich no le interesaba desarmar el mito, en todo caso subvertirlo haciendo ver que hasta un tipo tan soberbio, tan distante y tan retorcido como el interpretado por Hardy Krüger puede ser, en un momento dado, el Mesías que todos estamos esperando cuando una coyuntura inesperada viene a sumirnos en la más oscura desesperación. Para colmo, esta figura que tantos recelos provoca, no solo entre sus compañeros de grupo, sino, también, en el espectador, asume su autoridad imponiéndose sobre el líder natural de este grupo de supervivientes, el *capitán Frank Towns*, que, no en vano, lleva los rasgos de James Stewart, presencia ejemplarizante en el cine hollywoodiense a lo largo de cuatro décadas cuando de lo que se trataba era de sintetizar las virtudes del buen americano y que en esta ocasión, al igual que el resto de personajes, se ve obligado a ponerse al servicio de la arrogancia germana en aras de lograr el éxito de la misión. Esta teoría sobre la "utilidad" que cualquier elemento puede llegar a tener en una situación de crisis está llevada al extremo en **Doce del patíbulo**, donde los encargados de integrar la misión que ha de contribuir a la victoria final de los aliados sobre los nazis, son una docena de desechos sociales de la peor calaña que, sin embargo, logran, con su sacrificio, "salvar los muebles" al Ejército norteamericano en una situación de suma trascendencia.

En el caso concreto de **EL VUELO DEL FÉNIX**, todos los personajes que aparecen en la película resultan un catálogo de las mejores virtudes y los peores defectos

de la naturaleza humana, tal y como precisa el crítico Jean-Pierre Piton cuando afirma: *"Heroísmo y pacifismo son así atribuidos al médico francés y al oficial inglés, la cobardía al sargento inglés. Todos ellos, sin embargo, tienen en común el apego y la fidelidad a una misma causa. Frente a James Stewart que encarna, una vez más, a un individuo obstinado y gruñón, Hardy Krüger es un intelectual también obstinado e intransigente (...). Al margen del conflicto que le enfrenta con Stewart, es el único personaje que no toma partido en las disputas del grupo. Es así como consigue imponer su Plan (...)".*

Es decir, la película funciona por lo que tiene de clásica en la explotación de unos elementos estereotípicos, pero también en lo que tiene de innovadora en su empeño por trascender los mismos. A Aldrich no le interesa crear la imagen de un alemán bueno del mismo modo que cuando rodó **Apache** huyó del mito del "buen salvaje" para dotar de legitimidad moral la acción guerrillera emprendida por su protagonista. Del mismo modo, tampoco busca desmitificar la imagen pública de James Stewart ofreciéndole un papel de villano, antes pretende aprovecharse de ella para cargarla de matices. Ni panegirista, ni denostador con sus personajes, al cineasta siempre le atrajo la idea de transgredir a partir de la aceptación de una cierta lógica. De ahí que siendo cierto que los personajes de esta película resultan estereotipados, no lo es menos que aquellos con un cierto peso en el relato (*Dorfmann* y *Towns*, principalmente) presentan una complejidad bastante superior a la que el cine de Hollywood suele reservar a los protagonistas de una película de estas características, un género que se ha degradado hasta convertirse en "cine de acción" sin más, curiosa denominación para un largometraje como **EL VUELO DEL FÉNIX** donde más que acción lo que hay es emoción. (...)

(...) La confianza que Robert Aldrich mostró con esta película hacia la voluntad

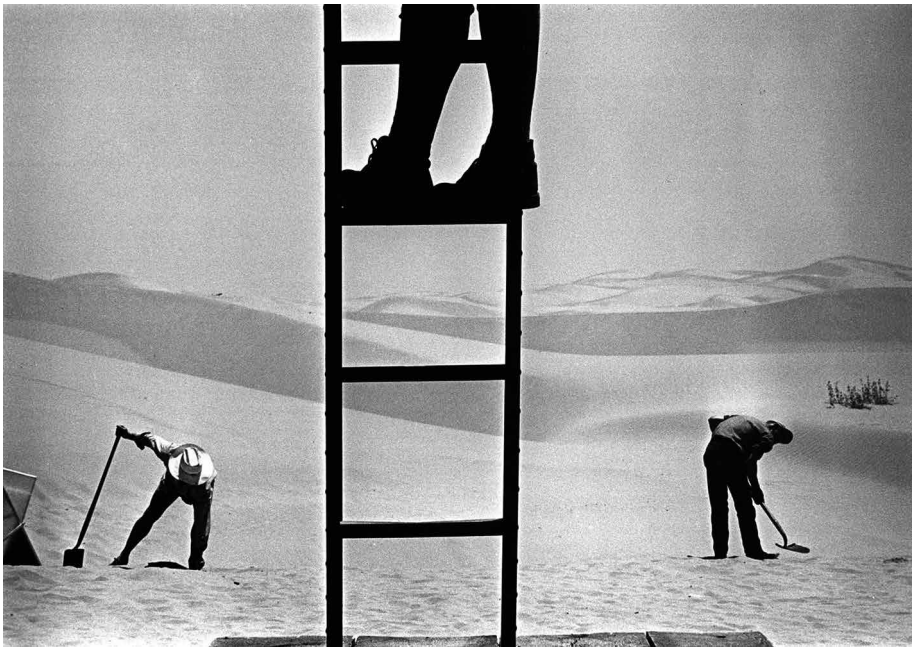
de superación del ser humano, encajaba con el espíritu norteamericano de una manera mucho más precisa que la airada radicalidad exhibida previamente por el realizador en algunos de sus largometrajes más celebrados. No obstante, ni **EN EL VUELO DEL FÉNIX** ni en los largometrajes que sucedieron a éste, cabe hablar de claudicación y mucho menos de atenuación del discurso por parte del cineasta, que conserva intacto el vigor incendiario de antaño. No hay ningún ánimo reparador en este nuevo enfoque, pues como acabamos de ver, lejos de reforzar el estereotipo, Aldrich se preocupó de superarlo incluso con afanes de transgresión, pero sí que en su persistente búsqueda de ese equilibrio formal que impuso en la mayor parte de sus películas de los años 60 el cineasta descuidó un poco ese fondo de escepticismo que contenían algunas de sus obras más celebradas de los 50.

Ese interés por trasladar el impacto del relato desde su contenido hasta su continente le condujo a un grado de experimentación evidente no solo en la manera de dotar de complejidad a sus personajes potenciando el conflicto entre ellos hasta extremos exagerados -un logro que ya puede apreciarse, aunque de forma más sutil, en títulos anteriores-, sino en la significación que confiere a los espacios en los que éstos llevan a cabo sus acciones, hasta el punto de condicionar, en muchos casos, el resultado de las mismas. A Robert Aldrich siempre le gustó recrearse en los paisajes hasta integrarlos directamente en la narración como si fueran un personaje más, pero nunca de una manera tan explícita como en sus películas de los años 60 adquirirán una naturaleza tan opresiva. Y ya no se trata de una vieja villa en decadencia como la de las *hermanas Hudson* en **¿Qué fue de Baby Jane?** o de una mansión sureña poblada de recuerdos fatales, como la que habita la dulce *Charlotte* en **Canción de cuna para un cadáver***:* se acabaron los espacios cerrados y lúgubres. Rizando el rizo, en **EL VUELO DEL FÉNIX** Aldrich se aventura por un camino que ya enfiló en **Apache** y **El último atardecer** y que terminaría de transitar en **La venganza de Ulzana** y **El emperador del Norte**, el de mostrar la naturaleza en su máximo

esplendor ofreciendo su cara más inhóspita y desapacible. Los grandes espacios abiertos, lejos de procurar libertad y ansias emancipadoras, sumen a los personajes de estas obras en el catastrofismo más absoluto.

En esta película, el desierto en su infinita amplitud proporciona un escenario tan asfixiante como lo eran las casas de las protagonistas de las dos películas precedentes; en ambos casos se trata de lugares que enajenan la capacidad de discernimiento de todos aquellos que se ven abocados a desenvolverse en ellos. Prueba de que el ser humano es un animal social y en su aislamiento solo consigue verse superado por los acontecimientos hasta distorsionar la imagen que tiene de sí mismo y creerse el centro del universo. Una actitud que le conduce al abismo de la demencia y que estaba presente en muchos de los antihéroes aldrichianos de los cincuenta, víctimas de los ambientes materialistas en los que se desenvuelven y cuya redención únicamente acontece con la propia muerte. En **EL VUELO DEL FÉNIX** no ha lugar para ese fatalismo y sí un espíritu positivista que lleva a sus protagonistas a cooperar como una forma de socialización, anteponiendo el interés colectivo al individual. Por primera vez en un film de Robert Aldrich -si exceptuamos el final impuesto de **Apache**- el hombre es capaz de vencer la hostilidad del medio y salir triunfante de tamaño desafio.

Pero más allá del modo en que el cineasta enfatiza la complejidad de sus personajes desde el estereotipo y juega con el espacio como foco de tensión, su madurez creativa queda patente en toda una serie de alardes técnicos que confieren nervio, rigor e inquietud a la narración. Entre esos alardes están los excelentes prólogos que Robert Aldrich orquesta a modo de obertura para sus películas y que comenzaron con la inquietante recreación del mundo del *show business* infantil en **¿Qué fue de Baby Jane?**, continuaron con el emocionante asalto a la diligencia de **4 tíos de Texas** -sin duda, la mejor



escena del film-, llegaron a su apogeo con las fúnebres notas de un anónimo asesinato en **Canción de cuna para un cadáver** y culminaron en la excelencia de **EL VUELO DEL FÉNIX**, donde la habilidad del director para cautivar la atención del espectador aun sin enunciar diálogo alguno, tan solo con una sucesión de planos virtuosamente construidos en los que se reflejan los restos del naufragio, resulta apabullante, llevando hasta el público la desazón propia de quien está contemplando una situación anómala. El propio Aldrich, para justificar esta tendencia, afirmaba: *"Ignoro las razones por las que algunos directores se rigen por un modelo narrativo concreto. En cualquier caso, yo tengo tendencia a incluir al principio de la película una escena cuya importancia obliga al espectador a estar ya sentado y atento porque en esa escena hay demasiada información sobre lo que vendrá después. Si tú consigues ese efecto, entonces ya tienes medio camino andado y puedes continuar"*.

Esa pulcritud formal, esa templanza en su ánimo reivindicativo, esa manera de trascender los lugares comunes propios de un género plagado de trampas como es el "cine de misiones", esa habilidad a la hora de explotar las claves del conflicto sin dejarse arrastrar por la vehemencia de antaño, la sagacidad mostrada en la configuración de estereotipos desde los que familiarizar al espectador con la singularidad de los distintos personajes para, más tarde, transgredirlos sin que quepa desconcierto alguno por semejante atrevimiento... No resulta nada fácil simultanear todos estos logros y menos aún lograr aunarlos en una única propuesta donde, lejos de destacar por sí mismos, aparecen diluidos en el conjunto. Porque **EL VUELO DEL FÉNIX** dista mucho de ser una película con pretensiones y como

tal su discurso no aparece articulado en torno a la necesidad de transmitir mensaje alguno. Antes se trata de un film de entretenimiento, aunque para su director, entretener, como hemos visto, no equivale a adormecer conciencias sino, antes, a activarlas ya desde la primera secuencia.

Hacía falta un verdadero torrente de energía para, desde unos rudimentos tan primarios, conseguir armar una narración tan sólida y, sobre todo, resultaba indispensable tener las ideas muy claras para desarrollar el engranaje deseado a partir de esos materiales sin dejar a la vista ni una sola fisura. Y si de algo andaba sobrado Robert Aldrich cuando rodó esta película era de energía y claridad de ideas, de ahí que sin forzar la máquina consiguió acometer una puesta en escena funcional donde los grandes golpes de efecto de antaño aparecen tamizados al quedar despojado su discurso de ambiciones incriminatorias. Esa vehemencia pasada cede el testigo, en esta ocasión, a una perspectiva mucho más relajada y es ahí donde aflora esa riqueza de matices antes comentada. Así, ese final emocionante en el que ese viejo reactor destartalado consigue resurgir de sus cenizas gracias al buen entendimiento entre el ingenio europeo y la diplomacia norteamericana, amen de resultar bastante simbólico del tono conciliador empleado por el cineasta, es del todo conmovedor en lo que tiene de testimonial del nuevo rumbo adquirido en la carrera de Robert Aldrich, quien, a partir de ese momento, consigue elevarse, igual que el Fénix mitológico y el avión al que da nombre, emergiendo de sus cenizas y abogando por un cine pleno de hondura, emotividad, entereza. Donde antes había intuición ahora hay un conocimiento profundo, no solo de los fundamentos del medio cinematográfico, sino de las personas.

De hecho, **EL VUELO DEL FÉNIX** puede ser contemplado como su primer gran film de madurez, aquel donde nos da las pautas de su percpción sobre la grandeza y las miserias del ser humano habiendo superado ese hastío de sus primeros años que le llevo a militar en contra de casi todo y a favor de muy pocas cosas. Pero, que duda cabe, la edad y la experiencia atemperan el carácter, ¿acaso lo radicalizan? (...).

Texto (extractos):

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

ROBERT ALDRICH

Robert Burgess Aldrich

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

FILMOGRAFÍA (*como director*)[1]

1952 **"Straight settlement" / "Shanghai clipper"** [episodios de la serie de televisión **China Smith**] ; **"The Pussyfootin' Rocks"** [episodio de la serie de televisión **Schlitz Playhouse of Stars**] ; **"Blackmail" / "The guest" / "A tale of two Christmases"** [episodios de la serie de televisión **The Doctor**]

1953 **"Take the odds"** [episodio de la serie de televisión **The doctor**] ; **The Big Leaguer** ; **"The squeeze" / "The witness" / "The hard way" / "The gift"** [episodios de la serie de televisión **Four Star Playhouse**]

1954 **"The bad streak"** [episodio de la serie de televisión **Four Star Playhouse**]
World for Ransom
APACHE (*Apache*)
VERACRUZ (*Vera Cruz*).

1955 **EL BESO MORTAL** (*Kiss me deadly*)
EL GRAN CUCHILLO (*The big knife*).

1956 **¡ATAQUE!** (*Attack!*)
HOJAS DE OTOÑO (*Autumn leaves*).

1957 **BESTIAS DE LA CIUDAD** (*The garment jungle*)
[co-dirigida por Vincent Sherman]

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

1959 **A DIEZ SEGUNDOS DEL INFIERNO** (*Ten seconds to hell*)
TRAICIÓN EN ATENAS (*The angry hills*)
"Sundance returns" [episodio de la serie de televisión **Hotel de Paree**] **;**
"Safari at Sea" / "The
Black Pearl" [episodios de la serie de televisión **Adventures in Paradise**].

1961 **EL ÚLTIMO ATARDECER** (*The last sunset).*

1962 **Sodoma y Gomorra** (*Sodoma e Gomorra / Sodom and Gomorrah*)
¿QUÉ FUE DE BABY JANE? (*What ever happened to Baby Jane*).

1963 **Cuatro tíos de Texas** (*Four for Texas*).

1964 **CANCIÓN DE CUNA PARA UN CADÁVER**
(*Hush... hush, sweet Charlotte*).

1965 **EL VUELO DEL FÉNIX** (*The flight of the Phoenix*).

1967 **Doce del patíbulo** (*The dirty dozen*).

1968 **La leyenda de Lylah Clare** (*The legend of Lylah Clare*)
El asesinato de la hermana George (*The killing of sister George*).

1969 **The greatest mother of them all** [cortometraje]

1970 **Comando en el mar de China** (*Too late the hero*).

1971 **La banda de los Grissom** (*The Grissom gang*).

1972 **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's raid*).

1973 **El Emperador del Norte** (*Emperor of the North Pole*).

1974 **Rompehuesos** (*The longest yard*).

1975 **Destino fatal** (*Hustle*).

1977 **Alerta: misiles** (*Twilight's last gleaming*)
La patrulla de los inmorales (*The choirboys*).

1979 **El rabino y el pistolero** (*The Frisco kid*).

1981 **Chicas con gancho** (*All the marbles*).

Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2023

Agradecimientos:
Ramón Reina/Manderley
Imprenta Del Arco
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón,
Lourdes García & Ana María Araque)
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda & Antonio Fernández Morillas)
Mª José Sánchez Carrascosa

In Memoriam
Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá , Juan Carlos Rodríguez
& Francisco Fernández

Organiza: Cineclub Universitario / Aula de Cine

Síguenos en Redes Sociales: Facebook, Twitter e Instagram

En anteriores ediciones de

MAESTROS DEL CINE MODERNO

han sido proyectadas

(I) JOHN FRANKENHEIMER (febrero 2011)

El hombre de Alcatraz (*Birdman of Alcatraz*, 1962)
El mensajero del miedo (*The Manchurian candidate*, 1962)
Siete días de mayo (*Seven days in may*, 1964)
El tren (*The train*, 1964)
Plan diabólico (*Seconds*, 1966)
Los temerarios del aire (*The gypsy moths*, 1969)
Yo vigilo el camino (*I walk the line*, 1970)
Orgullo de estirpe (*The horsemen*, 1971)

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

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

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

Fahrenheit 451 (1966)

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

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

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

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

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

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

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

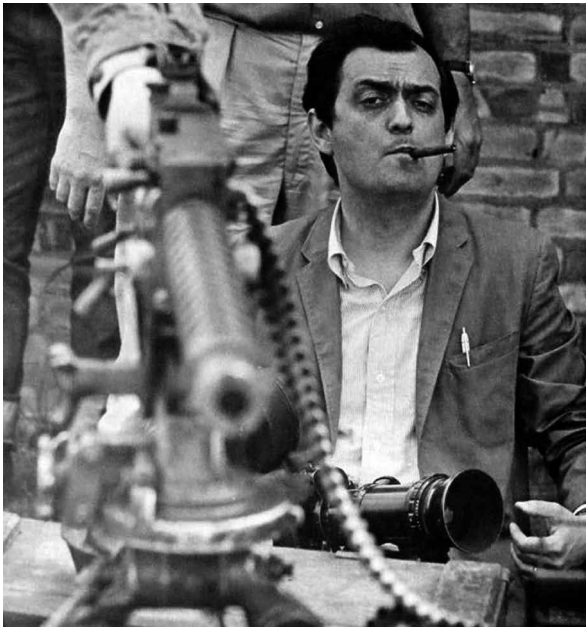
Al final de la escapada (*À bout de souffle*, 1959/1960)
El soldadito (*Le petit soldat*, 1960/1963)
El desprecio (*Le mépris*, 1963)
Lemmy contra Alphaville (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965)
Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, 1965)
Made in U.S.A. (1966)
Pasión (*Passion*, 1982)

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

El zurdo (*The left-handed gun*, 1958)
El milagro de Ana Sullivan (*The miracle worker*, 1962)
Acosado (*Mickey One*, 1965)
La jauría humana (*The chase*, 1966)
Bonnie y Clyde (*Bonnie & Clyde*, 1967)
El restaurante de Alicia (*Alice's restaurant*, 1969)
Pequeño gran hombre (*Little big man*, 1970)
La noche se mueve (*Night moves*, 1975)

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

El terror de las chicas (*The ladies man*, 1961)
Un espía en Hollywood (*The errand boy*, 1961)
El profesor chiflado (*The nutty professor*, 1963)



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

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

El padre volador (*Flying padre*, 1951)

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

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

Atraco perfecto (*The killing*, 1956)

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

Espartaco (*Spartacus*, 1960)

Lolita (1962)

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

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

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

Barry Lyndon (1975)

El resplandor (*The shining*, 1980)

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

Eyes wide shut (1999).

(VII) **ROBERT ALDRICH** (marzo 2020) / (enero 2022) / (enero 2023)

Apache (*Apache*, 1954)
Veracruz (*Vera Cruz*, 1954)
El beso mortal (*Kiss me deadly*, 1955)
El gran cuchillo (*The big knife*, 1955)
¡Ataque! (*Attack!*, 1956)
Hojas de otoño (*Autumn leaves*, 1956)
Bestias de la ciudad (*The garment jungle*, 1957) co-dirigida por Vincent Sherman
A diez segundos del infierno (*Ten seconds to hell*, 1959)
Traición en Atenas (*The angry hills*, 1959)
El último atardecer (*The last sunset*, 1961)
¿Qué fue de Baby Jane? (*What ever happened to Baby Jane*, 1962)
Canción de cuna para un cadáver (*Hush...hush, sweet Charlotte*, 1964)
El vuelo del Fénix (*The flight of the Phoenix*, 1965)

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

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

Los inútiles (*I vitelloni*, 1953)

Amor en la ciudad (*L'amore in città*, 1953) co-dirigida por Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Cesare Zavattini, Francesco Maselli & Alberto Lattuada [episodio **Agencia matrimonial** (*Un'agenzia matrimoniale*)]

La strada (1954)

Almas sin conciencia (*Il bidone*, 1955)

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

La dolce vita (1960)

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

Fellini Ocho y medio (*Otto e mezzo*)

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

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VII):
ROBERT ALDRICH (3ª PARTE: LOS AÑOS 60/I)

ENERO 2023

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

UNIVERSIDAD DE GRANADA

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