

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Robert Aldrich

Autor/es:
Venturelli, Renato

Citar como:
Venturelli, R. (2006). Robert Aldrich. Nosferatu. Revista de cine. (53):32-39.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41467>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Robert Aldrich

Renato Venturelli

Kiss Me Deadlyren (1955) amaierako Pandoraren kutxaren zarta Robert Aldrichen obrako irudi zirraragarrietakoa da segur aski. Zinemagile horrek, bere belaunaldiko gainontzeko kideek bezala, genero gehienak landu zituen bere karreran. Plano horri darion giza patuari buruzko ezkortasun mina itzal ankerra bailitzan agertzen da bere obra osoan, eta ez da zaila bere narrazio frankotan haren aztarna aurkitzea.



En las películas de Robert Aldrich la violencia no es sólo 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 continúa siendo la final de *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly*, 1955), 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? (*Whay Ever Happened to Baby Jane?*, 1962), 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 de películas como **La patrulla de los inmorales** (*The Choirboys*, 1977), que continúan considerándose indefendibles incluso por los apasionados de su obra.

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: un autor debutante en grado de atraer la atención de las estrellas (Burt Lancaster), la exaltación de la nueva crítica francesa (Truffaut: "*Está claro que el acontecimiento cinematográfico de 1955 para nosotros es la revelación de Robert Aldrich*"), los premios de los festivales europeos. Un director, además, que hundía sus raíces en la tradición de un cine "de izquierdas" que el macartismo estaba intentando eliminar y que él devolvía a la luz desde una perspectiva mutada, menos atada explícitamente a ejemplares planteamientos políticos. Asimismo en este contexto fue considerado su prolongado periodo de formación, no tanto el transcurrido dentro de RKO cuanto el que lo vio atado a los Enterprise Studios y después a Joseph Losey –**El merodeador** (*The Prowler*, 1951), **M** (1951), **The Big Night** (1951)–, así como a Milestone, Renoir o Chaplin. En los Enterprise, en particular, tuvo ocasión de vivir en primera persona la más importante y radical de las tentativas de producción independiente en el primer periodo de posguerra, trabajando junto a Abraham Polonsky, Robert Rossen y John Garfield en películas como **Cuerpo y alma** (*Body and Soul*, 1947) o **Force of Evil** (1948); y esta idea de independencia, bien vivida siempre en términos problemáticos, permanecerá como una constante fundamental a lo largo de toda la carrera del cineasta, que en 1955 forma una compañía propia (Associates and Aldrich) y, tras el éxito comercial de **Doce del patíbulo** (*The Dirty Dozen*, 1967), su propio estudio (Aldrich Studios, 1968-1973), a fin de robustecer su autonomía dentro de Hollywood.

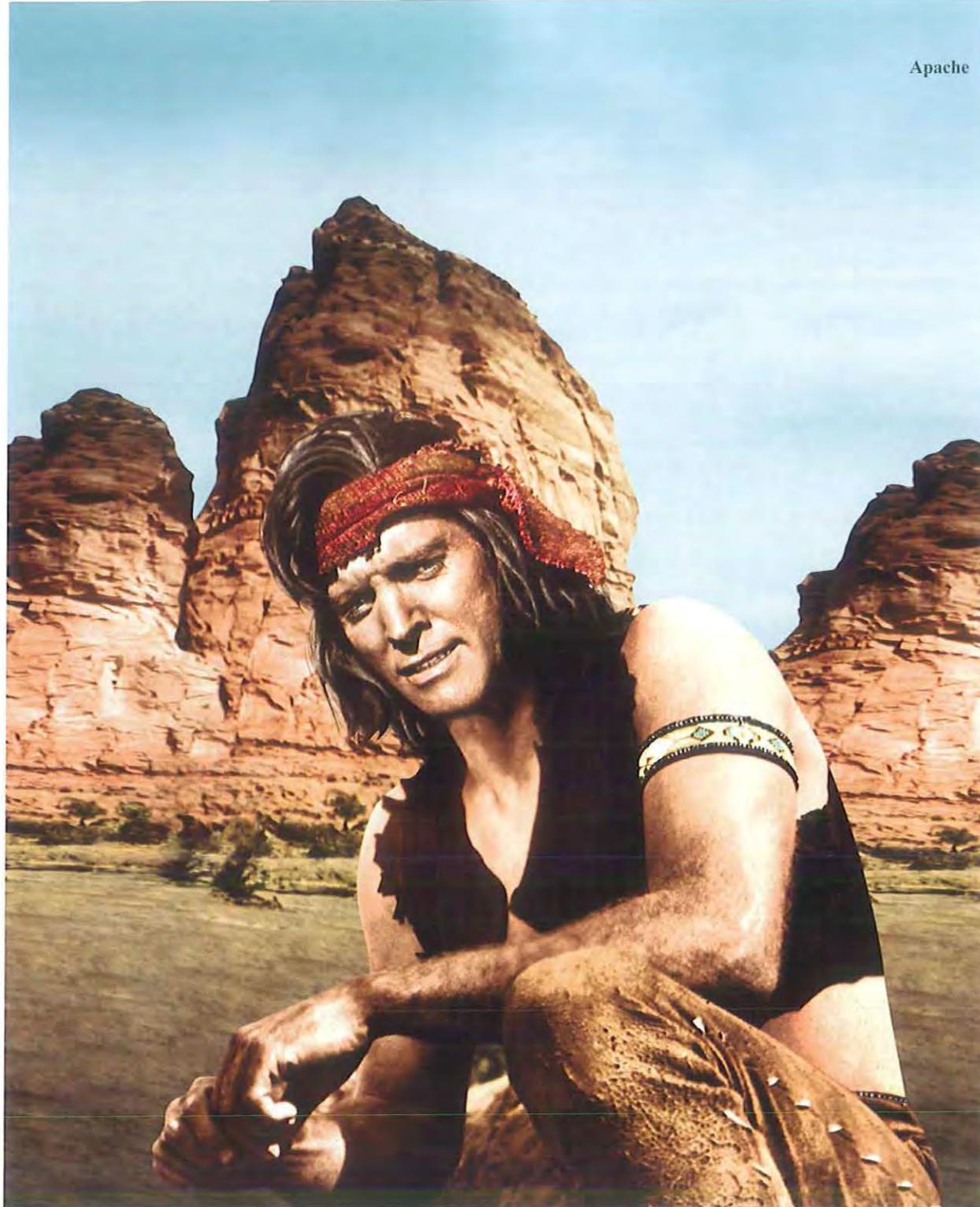
A propósito de la militancia política de los Enterprise, Aldrich será posteriormente bastante vago en sus



declaraciones ("*En aquella época cualquier persona creativa era de izquierdas: en consecuencia, el Enterprise era un estudio de izquierdas*"), pero es lícito pensar que los años transcurridos con Polonsky y los demás cuando menos inculcaron en él una inquietud respecto a un propósito artístico con sentido ético. La carga de violencia que recorre sus películas, y que en muchos casos tiende a manifestarse mediante tensiones rabiosas y melodramáticas antes que por encuentros físicos, brota, al menos en parte, de esta obstinada contraposición a cualquier forma



El beso mortal



de poder, de la profunda necesidad de independencia y de la búsqueda constante de una dignidad personal, expresada a través de actores de fuerte presencia física, pero también de atormentada angustia interna.

Las cinco películas que impusieron su nombre son *Apache* (*Apache*, 1954), *Veracruz* (*Veracruz*, 1954), *The Big Knife* (1955), *El beso mortal y Attack!* (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* (la angustiosa escalera donde es amenazado Dan Duryea, los encuadres en interiores con objetos compartiendo

primeros planos con los personajes, etc.). Más allá de la respetuosa acogida obtenida por *The Big Knife*, que sitúa una serie de prototipos del melodrama aldrichiano dentro de una convencional adaptación teatral (opresión claustrofóbica, rabia reprimida, desbordante fisicidad de Jack Palance: la teatralidad, además enfatizada, es parte integrante del universo expresivo de Aldrich), empero es *El beso mortal* el título más importante de este periodo, el film donde culmina su uso de la violencia para tensar la propia estructura formal y narrativa de la obra. Concebida por el director como una película contra la América macartista y contra Spillane, bien pronto es reconocido como uno de los filmes más subversivos del decenio, donde toda tentativa de comprensión del

mundo se revela inútil porque el mundo está al borde del Apocalipsis, y el propio relato puede ser leído como una progresiva descomposición de la perspectiva misma. No por casualidad en su interpretación del género negro como una "visión moral de la vida basada en el estilo", "capaz de resolver sus conflictos en términos visuales y no temáticos", Paul Schrader ve precisamente *El beso mortal* como la obra maestra terminal que culmina el ciclo mismo.

En ciertos aspectos, *El beso mortal* también puede entenderse como un análisis de la nueva imaginaria *pulp* que está empezando a condicionar el cine, en una dirección opuesta respecto a la tradición teatral afrontada en *The Big Knife*: en efecto aquí se parte de una imagen propia de la portada de una novelucha (una mujer desnuda bajo la gabardina, aterrorizada y en fuga, que de noche pide a un automovilista que la recoja) y después se pasa a analizar esta imagen, comenzando un recorrido alucinado y tortuoso que desemboca en la explosión final. Buena parte de las estrategias de Aldrich como director se despliegan aquí mediante la iluminación: fuerte y violenta, con luces deslumbrantes que casi deforman lo que iluminan. En lugar de los interiores oscuros que caracterizan la tradición *noir* encontramos así un amenazador triunfo de los ambientes luminosos, correspondiente a un mundo aparentemente gobernado por la razón y el progreso, donde los encuadres están determinados por la aséptica geometría de sus líneas. La mayor violencia del film, en definitiva, está expresada por



las luces, según un trayecto lumínico que parte de los faros del coche del inicio para concluir en la explosión atómica que ilumina definitivamente el mundo, deslumbrándolo.

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 *Attack!*, pasando por el melodrama *Autumn Leaves* (1956). Bajo una mirada retrospectiva, la otra película fundamental del primer periodo es empero *Veracruz*, prieta mezcla 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* (*The Magnificent Seven*, 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* (*The Garment Jungle*, 1957), un *thriller* que afronta temas políticamente



Robert Aldrich con Joan Crawford y Bette Davis durante el rodaje de ¿Qué fue de Baby Jane?



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 –**Ten Seconds To Hell** (1959)–, Grecia –**Traición en Atenas** (*The Angry Hills*, 1959)–, México –**El último atardecer** (*The Last Sunset*, 1961)– e Italia: **Sodoma y Gomorra** (*Sodom and Gomorrah*, 1962). Entre estas películas, la más interesante es tal vez **Ten Seconds To Hell**, centrada en un grupo de ex soldados alemanes que arriesgan la vida a diario buscando desenterrar bombas en el Berlín de la primera posguerra: es uno de

los primeros ejemplos de grupos masculinos aldrichianos, destinados a ser rápidamente diezmados, con los protagonistas que literalmente saltan por el aire, uno después de otro; 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 sólo 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 **The Big Knife** y de su teatralidad, ahora volcada en la violencia formal antes incluso que en la física propia del *grand guignol*.

Doce del patíbulo en cambio retoma uno de los temas más recurrentes del cine aldrichiano, el del grupo masculino llamado a afrontar una misión desesperada: el tono, empero, no es el turbio, claustrofóbico y un poco verboso de **Attack!, Ten Seconds To Hell** o del mismo **El vuelo del Fénix** (*The Flight of the Phoenix*, 1965), donde la violencia en buena parte se manifiesta a través de la palabra y la psicología tradicional, sino que remite al estilo veloz del cómic, define con nitidez figuras y objetos, recurre de modo burlón al elemento cómico y a una fuerte fisicidad. El nuevo rumbo del cine aldrichiano es ahora impostado: su constante búsqueda de imágenes fuertes, de una brutalidad visual y de una teatralización enfática de los conflictos está dirigiéndose hacia una distorsión de la imaginaria decididamente post-clásica.

Y de **¿Qué fue de Baby Jane?** y **Doce del patíbulo** brota así la última fase del cine de Aldrich, esa que



Doce del patíbulo

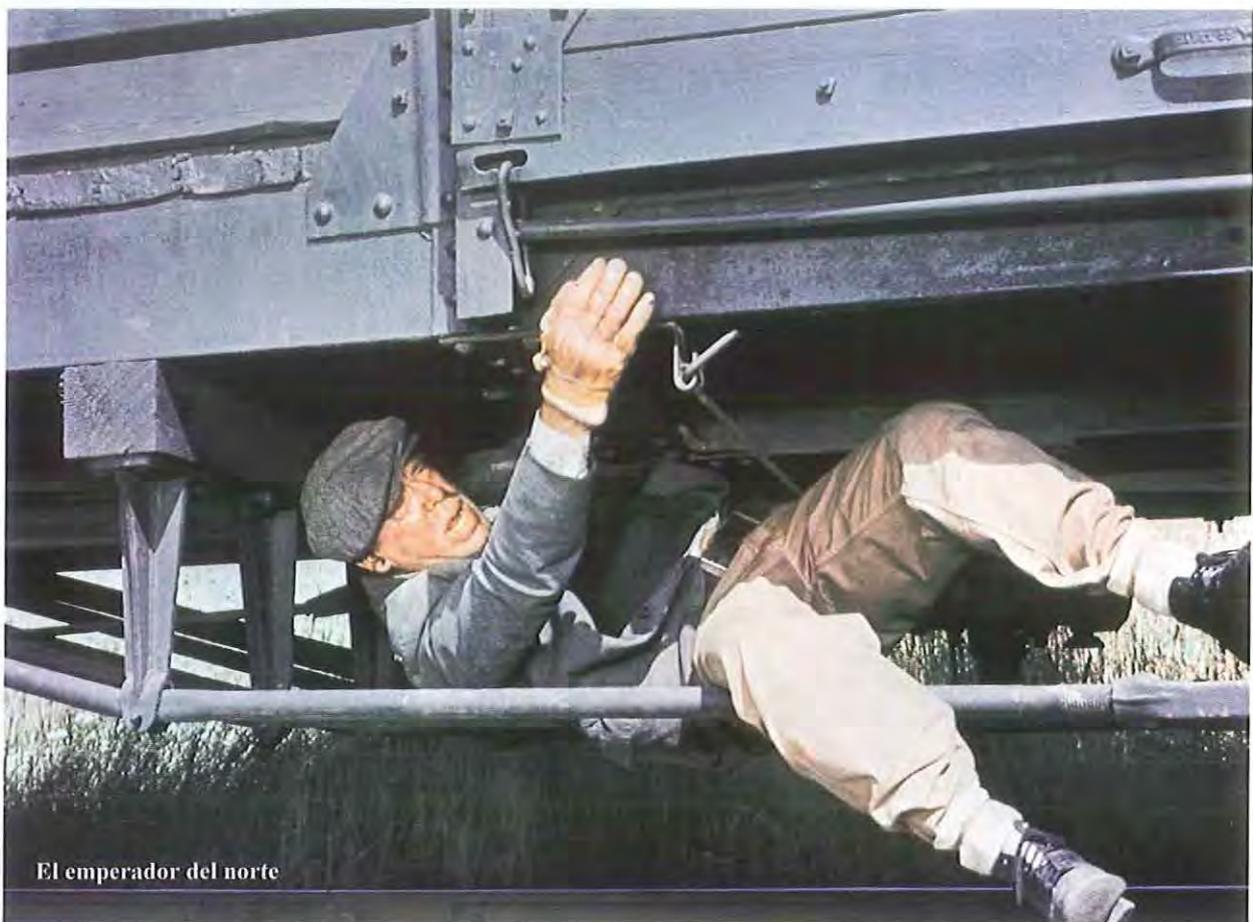
se desenvuelve en el transcurso de los años setenta y que actualmente constituye el nudo crítico fundamental a propósito del director. Desde el punto de vista comercial, fue un periodo desdichado, caracterizado por pocos éxitos –**El rompehuesos** (*The Longest Yard*, 1974)– e inexplicables fracasos: **Comando en el Mar de China** (*Too Late the Hero*, 1970), **La banda de los Grissom** (*The Grissom Gang*, 1971), **El emperador del norte** (*Emperor of the North*, 1973), **Alerta: misiles** (*Twilight's Last Gleaming*, 1976). Desde el punto de vista crítico, queda atrapado durante mucho tiempo en clamorosas incomprensiones, que vieron, por ejemplo, acusar de actitud racista y anti-india **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's Raid*, 1972), de banalidad **El emperador del norte**, de trivialidad **La patrulla de los inmorales**. En realidad, tras un par de melodramas de turbia violencia psicológica y visual –**The Killing of Sister George** (1968) y **La leyenda de Lilah Clare** (*The Legend of Lylah Clare*, 1968), con su célebre *final-shock* de la publicidad para perros que explica mucho de las imágenes de Aldrich en los años setenta–, es justo entre **Comando en el Mar de China** y **Alerta: misiles** cuando tiene lugar el periodo probablemente más importante de Aldrich desde los tiempos de su debut. Lo es por el valor de cada película, a menudo en lucha con las modas de la época: la evocación brutal y grotesca de los años treinta en **La banda de los Grissom** tiene bien poco que ver con la nostálgica “moda retro” que sin em-

bargo contribuyó a alimentar; la cuestión india es afrontada en **La venganza de Ulzana** con una energía narrativa y un pesimismo radical ajenos a los esquematismos ideológicos y formales del *western* del periodo; **El emperador del norte** afronta un discurso lúcido sobre el poder y el individuo, con imágenes de fuerte evidencia gráfica, que aíslan la fisicidad desbordante de los cuerpos contra fondos estilizados; **La patrulla de los inmorales** exaspera este último principio, contando la pérdida de la inocencia en el cine policiaco urbano, a través de una serie de relatos sobre comportamientos groseros, vulgares y violentos; **Alerta: misiles** hace pedazos la ideología americana con un anti-épico empleo de la pantalla dividida. Y el mismo **Destino fatal** (*Hustle*, 1975) es una variante, con tonos crepusculares e intimistas, de una análoga certeza de vivir en un mundo de mezquindad e injusticia.

En este periodo Aldrich se encuentra siendo, junto con Don Siegel, uno de los dos puntales ejemplares de una línea críticamente marginada que atraviesa los años setenta, por completo ajena tanto a las fáciles actitudes ideológicas y formales de un cine externamente anti-hollywoodiano, como a ese proceso nostálgico y referencial que poco después facilitará el renacimiento de la espectacularidad hollywoodiana, así como el emerger de unos autores nuevos (Scorsese, De Palma, etc.) que miran el cine clásico americano con admiración pero también con la con-

La venganza de Ulzana





El emperador del norte

ciencia de que históricamente ha finalizado. Aldrich en los años setenta, por el contrario, hoy puede ser visto, retrospectivamente, como la figura de mayor relieve de una especie de vuelta al cine violento de los cincuenta, como un director del periodo que finalmente hubiera encontrado el clima adecuado para recrear las tensiones de veinte años atrás. Aldrich probablemente es el más brutal y extremo director de la década en afrontar los géneros a fin de violentarlos y sacudirlos, permaneciendo empero dentro del clasicismo en el que se había formado: a su espalda, aparte de su colega al frente del pelotón Don Siegel, encontramos autores como Richard Fleischer –**Los nuevos centuriones** (*The New Centurions*, 1972), **El Don ha muerto** (*The Don Is Dead*, 1973)–, Phil Karlson –**Pisando fuerte** (*Walking Tall*, 1973), **Framed** (1975)–, Robert Parrish –**Contrato en Marsella** (*The Marseille Contract*, 1974)–, John Sturges –**McQ** (*McQ*, 1974)– y, entre los nuevos, figuras menores como Ted Post, Lamont Johnson y John Flynn. Es un cine al mismo tiempo nuevo y clásico, en muchos casos extremadamente físico y violentamente abstracto, volcado en una relectura libre y desprejuiciada de los géneros, que a menudo sustituye la descripción psicológica tradicional por la síntesis provocadora del gesto gráfico, prefiriendo la hipérbole, la elipsis, la urgencia de una fuerza tan agresiva que resulta casi visionaria.

Y en estos años de incandescencia formal, en que madura igualmente el ciclo de las producciones Corman, Aldrich toca la que quizá sea su fase más controvertida, hecha de choques críticos y de fracasos comerciales, pero también de gran inventiva, donde

su poética de la violencia alcanza las consecuencias más radicales en los límites del lenguaje clásico del cine americano. Más que nunca, en estas películas de los años hiperrealistas su visión del mundo se expresa a través de una aparente bastedad visual y narrativa mucho más que en los tratamientos temáticos tradicionales: la violencia formal se instala en el corazón de la visión del mundo expresada por sus películas. ¿Y tuvo alumnos o hijos? Probablemente no. Burt Reynolds –**Gator, el confidente** (*Gator*, 1976), **La brigada de Sharky** (*Sharky's Machine*, 1981)– durante algún tiempo parecía poder ser para él lo que Clint Eastwood fue para Don Siegel, pero la esperanza se desvaneció enseguida. Walter Hill está sin duda entre los miembros de esta generación que se afirma hacia finales de los años setenta donde se pueden encontrar los últimos ecos de una lección aldrichiana: pero se trata de una generación nacida de presupuestos completamente distintos, mientras la producción *mainstream* premiaba la otra línea carnavalesca, la referencial y formalmente restauradora de Spielberg. Al igual que los héroes problemáticos de sus películas, que nunca fundan un mundo, pero se descubren siempre en primera fila de la historia y de la condición humana, también Aldrich aparece en este periodo sobresaliendo en un mundo que desaparece. Y me pregunto si ha llegado el momento de leer definitivamente su obra a partir no tanto de las primeras obras maestras de los años cincuenta, como se hace habitualmente, cuanto de la globalidad de su trabajo en los setenta, y de una violencia visionaria destinada a permanecer en buena parte incomprendida u olvidada.

Traducción: Carlos Aguilar