

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Richard Fleischer. La mirada de la cámara

Autor/es:
La Torre, José M^a

Citar como:
La Torre, JM. (2006). Richard Fleischer. La mirada de la cámara. Nosferatu.
Revista de cine. (53):7-14.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41464>

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



Richard Fleischer

La mirada de la cámara

José María Latorre

*Richard Fleischer-enak dira Estatu Batuetako zinemaren "indarkeriaren belaunaldia" delakoko kideek filmatutako pelikula onenetako batzuk, hala loraldi-garaian, nola hurrengo urteetan. **Violent Saturday** (1955), **The Girl in the Red Velvet Swing** (1955), **The Vikings** (1958), **Compulsion** (1959), **The Boston Strangler** (1968), **Ten Rillington Place** (1970), **Mandingo** (1975), **The New Centurions** (1972)... Bere estiloaren ezaugarri nabarmenena enkoadratze ia analitikoak hautatuz eta planoaren edukiaren zein plangintzaren bidez indarkeria tratatzeko era da.*

En sus primeros años como realizador, Richard Fleischer se encargó de rodar varios modestos filmes de serie B en los que figuraban nombres como Anthony Mann –coautor del argumento de **Follow Me Quietly** (1949); se asegura que también intervino en la filmación–, Richard Quine –actor en **The Clay Pigeon** (1949)–, Robert Altman –coautor del argumento de **Bodyguard** (1948)–, Stanley Kramer, Robert Aldrich, Carl Foreman y Dimitri Tiomkin, respecti-

vamente, productor, ayudante de dirección, guionista y compositor de la música para **So This Is New York** (1948). No trato de contribuir a la mitificación de la serie B, que poco parece necesitarlo ya, pero está claro que se trataba de una parcela de la producción donde trabajaban personas con talento. Observando las películas que realizó Anthony Mann en aquella misma época (y otras de Nicholas Ray) se advierte la coincidencia de algunos nombres en los equipos, que trabajaban contratados por los estudios



(incluso por los pequeños, como era el caso de la R.K.O. o la Eagle Lion): el montador Alfred De Gaetano, el director artístico Albert S. D'Agostino, los directores de fotografía Guy Roe, Jack Mackenzie y George E. Diskant, el músico Paul Sawtell... Sin embargo, los primeros filmes de Fleischer y de Mann (por no hablar de los de Ray) se asemejan poco, pese a tratarse de relatos policíacos que en algunas ocasiones hasta comparten ciertos rasgos comunes (por lo general, los escenarios elegidos para los desenlaces), una señal inequívoca de que sus personalidades eran bien diferentes: a Mann parecía interesarle ante todo la progresión rítmica, hallar la mejor posibilidad narrativa que le ofrecía cada historia, mientras que Fleischer se preocupaba de

expresarla por medio de la elaborada construcción de encuadres (él prefería llamarlo composición); para Mann, las calles y las casas de una ciudad eran un paisaje urbano (eso sí, siempre vivo), y Fleischer se proponía mostrar lo que se ocultaba tras ese paisaje. Dos formas distintas de realismo.

“En el rodaje trato de que el ángulo de la cámara escogido añada algo a lo que estoy tratando de decir a través de los actores o del argumento; la composición del encuadre ayuda a la historia a través de las emociones que provoca o a través de un cierto sentimiento abstracto difícil de definir. Lo cierto es que por la colocación de los actores y la relación entre ellos se puede transmitir cierta emoción independiente de la historia. Así que soy muy cuidadoso en este aspecto, puesto que creo en la propia fuerza del fotograma”.

El paisaje de esos primeros filmes rodados por Fleischer está poblado por falsos culpables, testigos protegidos, asesinos en serie, atracadores y falsificadores de moneda, un tipo de personajes que siguieron atrayendo al cineasta en años posteriores: **Sábado trágico** (*Violent Saturday*, 1955), **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968), **El estrangulador de Rillington Place** (*Ten Rillington Place*, 1970). Un universo violento al que se aproximó con la firmeza de quien no elude mirar los hechos de frente y, a un tiempo, sus implicaciones sociales y



Veinte mil leguas de viaje submarino



sus explicaciones psicológicas. En **Follow Me Quietly**, por ejemplo, se trata de un asesino en serie, de quien se dice que “*le divierte matar gente*” y que suele actuar en los días de lluvia; en cierto momento, el asesino mata al director de un periódico: este se encuentra trabajando sentado a su mesa y la sombra del homicida se proyecta en la pared; una vez cometido el crimen (el periodista es arrojado por la ventana), resta un vacío poblado sólo por objetos: el encuadre queda sin actores, cuya ausencia se hace notar como una expresión de muerte. En **Barrabás** (*Barabbas*, 1962) sucede algo similar cuando Barrabás mata en la arena del circo al gladiador Torwald, no sin titubear a causa de los destellos que el sol arranca del medallón cristiano que le pende del cuello (propuesto como una figura retórica de manifestación de la conciencia): después de clavar la espada en el cuerpo de Torwald fuera del encuadre, Barrabás la extrae y la alza para saludar con ella al vociferante público; el hecho físico de la muerte se superpone a la idea de la vacilación, a la voz del escrúpulo moral, superados por lo contundente del momento, igual que sucede con la ausencia de actores en el mencionado encuadre de **Follow Me Quietly** (téngase en cuenta además el detalle de que ambos mueren en el decorado que los identifica: el circo, la redacción de un periódico). En este sentido, merece ser citada asimismo la muerte del capitán Waco en **Los diablos del Pacífico** (*Between Heaven and Hell*, 1956): un plano fijo en el que los soldados se van aproximando poco a poco al *jeep* donde está Waco;

el primero que llega se vuelve a mirar a sus compañeros y mueve la cabeza indicando sin necesidad de articular ni una palabra que el capitán ha muerto. Momentos como esos revelan a un cineasta que selecciona con cuidado lo que debe figurar dentro del encuadre con objeto de transmitir una emoción que, como el propio Fleischer decía, puede ser independiente de la historia. “*Soy de los directores que siempre están mirando por el visor*”. Se habló de cámara-ojo a propósito de Dziga Vertov; Fleischer, en sus mejores filmes, era él mismo el ojo de la cámara. Y la mirada y los objetos a través de los que se mira (ventanas, claraboyas...) son figuras recurrentes en su cine, incluso en los filmes que no tienen la violencia como eje central: así, por ejemplo, la claraboya por la que el capitán Nemo observa el fondo del mar en **Veinte mil leguas de viaje submarino** (*Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, 1954). Véase también el pánico de Barrabás a haberse quedado ciego con motivo del oscurecimiento del cielo: el temor a tener que dejar de mirar, a dejar de ver. La mirada y una forma de mirar: esos serían el tema principal y la característica mayor del cine de Fleischer.

Ya que he hablado de objetos vinculados con la figura de la violencia, no está de más recordar dos buenos apuntes, ambos pertenecientes a **Sábado trágico** —sin entrar ahora en la tranquilidad con que Robert Mitchum, en **Bandido** (*Bandido!*, 1954), hace estallar cartuchos de dinamita en un ambiente dominado



por una violencia aparatosa: el inhalador que usa el gánster Dill, a quien interpreta Lee Marvin, el cual llega a producir un malestar casi físico, hasta el extremo de que se puede ver como un complemento de su personalidad a la vez que como un objeto agresivo; y la horca que el granjero *amish* Stadt le clava en la espalda a Dill: lo hace forzado por las circunstancias, en contra de sus creencias religiosas, y si recurre a ella como arma es porque se trata de una herramienta que forma parte de su entorno cotidiano. En este film figura también el otro extremo del tratamiento de la violencia en el cine de Fleischer: la agresión con la horca está filmada en un plano frontal en *scope* que relaciona directamente a uno y otro. El porqué de ese tratamiento diferente se encuentra en la naturaleza del relato, que no tiene relación con la investigación criminal de **Follow Me Quietly** ni con el retrato psicológico de **Barrabás**, ordenado en forma de itinerario físico y moral, ni con el ambiente bélico de **Los diablos del Pacífico**: en **Sábado trágico**, la irrupción de la violencia desequilibra la vida cotidiana en una comunidad que tiene poco de idílica: aunque hay no pocas zonas oscuras en la rutinaria existencia de sus habitantes, todos, incluido el pacífico granjero, se resisten a aceptar la invasión del desconocido, “del otro”, en especial

cuando este empuña una pistola. He aquí cómo la violencia se instala en la vida de unas personas que por principio la niegan; o cómo un problema inesperado que surge en una comunidad desenmascara la actitud colectiva de esta. Parece que me esté refiriendo asimismo a **El estrangulador de Boston**, donde el asesino Albert De Salvo es la consecuencia del medio en el que vive (la comunidad puritana de Boston: crímenes sexuales) y a **El estrangulador de Rillington Place**, que enfrenta violencia individual a violencia institucional. “*Me interesa el reflejo moral de la violencia y los efectos que produce. Debo decir que no soy una persona que esté a favor de la violencia, pero debe de haber algo oculto en mi naturaleza que hace que siempre me vea envuelto en películas muy violentas (...). La violencia nunca está puesta por sí misma, siempre hay una razón que la justifica. Por eso, en ese sentido, siempre hay un apoyo moral en su uso*”, declaró Fleischer. Hay ocasiones como estas en las que un film de ficción resulta más testimonial que un documental.

“Nunca muestro la violencia directamente, sino más bien las consecuencias de ella; casi la sugiero. Las consecuencias en sí son suficientes y ha habido gente que me ha contado escenas de mis películas que nunca se habían hecho y que, sin embargo, les habían sido sugeridas por aquello que habían visto. Para mí, es mucho más efectivo el sistema de mostrar las consecuencias y, al mismo tiempo, no resulta ofensivo”.

Dos jóvenes de la alta sociedad en el Chicago de 1924, Artie Strauss y Judd Steiner, fascinados por las lecturas de Nietzsche y la idea del superhombre, asesinan a un niño en un parque con la intención de demostrar que tienen una inteligencia superior y eso será una garantía de su impunidad, pues además se trata de un crimen cometido sin móvil (no es extraño que Judd se desmaye en la sala del tribunal, durante el juicio, al oír las palabras de compasión que le dedica su amiga Ruth: una mente superior no puede ser compadecida, sólo admirada). El asesinato no aparece visualizado, y, sin embargo, se hace notar a lo largo de **Impulso criminal** (*Compulsion*, 1959). El objeto —¡otro objeto!— que los implica en el crimen son unas gafas que pierde Judd en el parque, las cuales aparecen junto al cadáver del niño. En principio, las gafas son el detalle que los apunta como culpables, el único nexo que los une al muerto, pero el tratamiento que da Fleischer al objeto se erige en un continuo recordatorio de lo sucedido: con ello logra que el crimen esté presente como idea, convertido en una suerte de *leitmotiv* visual: las gafas pertenecían al muerto y por lo tanto las gafas representaban la muerte (la idea de la muerte se hace más intensa con ellas que durante la inspección del cuer-



po en el depósito de cadáveres). Por otra parte, **Impulso criminal** es el primer film de Fleischer donde, más allá de **La muchacha del trapecio rojo** (*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955) y de **Bandido**, la violencia institucional se manifiesta en paralelo a la violencia individual, como un completo fresco colectivo: en la actuación del fiscal hay más complacencia en el propósito de la venganza social (el castigo con la pena de muerte) que afán de justicia. Pero hay una escena que describe mejor que nada la tensa, incluso agobiante, atmósfera del film: Judd y Artie están en un bar con varios compañeros de universidad; Artie se entera de que la policía ha encontrado las gafas de Judd en el lugar del crimen y reacciona apretando con fuerza el vaso que tiene en las manos hasta romperlo, lo cual le provoca unos cortes; el encuadre en *scope* mostraba sólo a los amigos, pero coincidiendo con eso se llena detrás de ellos con un grupo de parejas entregadas a una danza frenética, precisamente “compulsiva”. Es como una exigencia de la atmósfera de la escena. Algo así sucede con la sucesión de *travellings* que en **Los diablos del Pacífico** siguen al soldado Gifford en busca de ayuda: necesita correr, es una necesidad vital expresada con movimientos de la cámara que no muestran a los enemigos, sólo la expresión de esa necesidad.

En cierto sentido, **Impulso criminal** tiene un antecedente en **La muchacha del trapecio rojo**. Los

dos se desarrollan en el pasado (uno, lo he dicho, en 1924; otro en 1906), se centran en un asesinato cometido por alguien que pertenece a un medio social elevado y en la composición de los planos hay un esfuerzo por hacer explícito el desequilibrio de los personajes. “*La composición visual de cada plano tiene que estar en función de lo que quieres decir o de lo que quieres contar. No debe ser un fin en sí mismo, digamos que no debe estar en función de un sentido dramático. Estudié arte dramático en Yale, y lo único que estudiamos durante seis meses fue cómo hacer composiciones dramáticas, es decir, los acto-*



Bandido

res fijos delante de la cámara, sin diálogos y sin movimiento, estudiando sólo el emplazamiento de la cámara, y aprendimos a hacer composiciones estáticas. Siempre lo he aplicado a mis filmes, de manera que la composición era un comentario dramático sobre un personaje determinado. Por ejemplo, si un personaje es culpable, harás una composición teniendo en cuenta que es culpable: no vas a acusarle dramáticamente, pero sí vas a tenerlo en cuenta formalmente". Con frecuencia, esas composiciones se complementan con los movimientos de la cámara dando lugar a momentos admirables, como el *travelling* que en **La muchacha del trapecio rojo** precede a Harry en la terraza del Madison Square Garden de camino a la mesa donde se encuentra la que será su víctima, el arquitecto Stanford White, que expresa la tensión del joven, a quien se acaba de ver librando una lucha interior ante la puerta del ascensor: la desdramatización del tono afecta a los hechos, no a los personajes, quienes viven en una tensión insoportable. Fleischer no filmó un melodrama, sino el análisis de un melodrama, del mismo modo que en la futura **Mandingo** (*Mandingo*, 1975) no filmaría un melodrama sureño, sino un rechazo frontal del arquetipo popularizado por el cine. El escenario de ese film es el de los grandes edificios sureños con porches de columnas y las plantaciones que lo rodean, pero no resulta fácil imaginar personajes más sórdidos que los plantadores descritos en él, ni mujeres más feas y desagradables que la blanca que vive con ellos. En **Mandingo** Fleischer no moraliza, muestra. Los comportamientos humanos (la inhumanidad de lo llamado humano) no son juzgados por el

Impulso criminal



cineasta, quien se limita a filmar con sequedad su impresión personal de lo que debió de ser la realidad de la esclavitud en los años inmediatamente anteriores a la Guerra de Secesión. En consecuencia, eso se prolonga incluso a la ambientación, a los movimientos de los personajes y a los de la cámara, así como a los encuadres, que provocan una sensación de claustrofobia, de ahogo, como si a cada plano le faltara "respiración": Fleischer no titubea en hacer que la cámara se balancee siguiendo el movimiento del cuerpo de un ahorcado, o en constatar fríamente cómo en una pelea entre dos individuos de color estos recurren a mordiscos y a sangrientos arañazos provocando la diversión de los blancos testigos de esa pelea. Cuando, retomando un momento memorable de **Sábado trágico** (citado antes), Hammond coge una horca para clavársela al mandingo Mede dentro de la caldera de agua hirviendo, lo que sobrecoge es la naturalidad con que se comete el acto, la autoridad que lleva implícita, la resignación de la víctima: el "impacto fuera de campo". Lo terrible es que, como sucede con la muerte del negro recién nacido, los motivos de la violencia se dan como aceptados por todos, sean del color que sean.



La muchacha del trapecio rojo

"Creo en algún tipo de destino, y lo que encontramos en filmes como **Impulso criminal**, **Los vikingos** [*The Vikings*, 1958] o **Barrabás** es, más que una referencia religiosa, la predestinación de los perso-

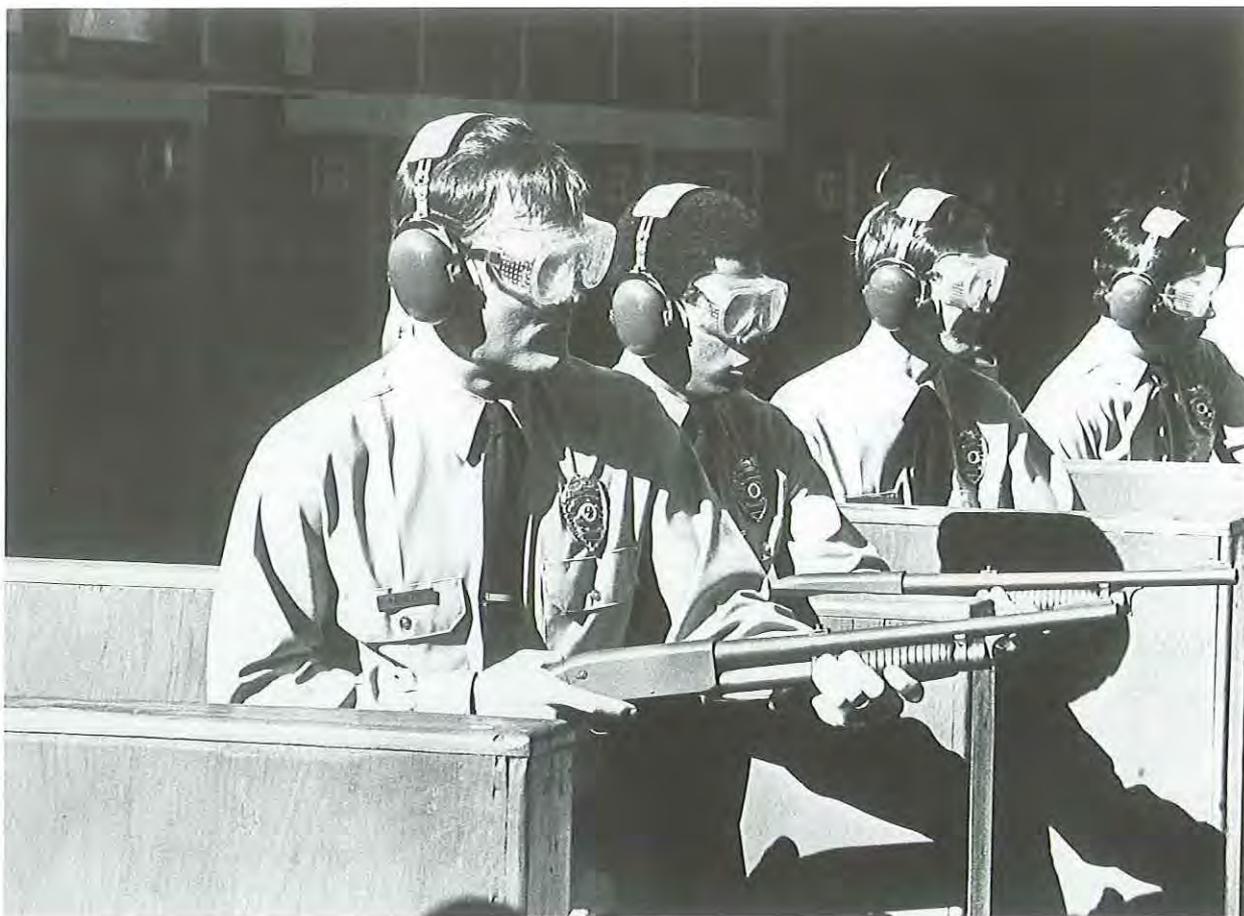


Los vikingos

najes de una u otra manera. Y este sentimiento, que es el de la tragedia griega, dramáticamente es algo muy valioso y útil que ayuda al sentimiento general del film. Por eso lo encontramos en casi todas mis películas. Creo que la moral de todo esto es que uno no puede escapar, haga lo que haga, a ese elemento del destino que siempre nos atrapa en algún momento (...). Los vikingos tenían unos dioses, y sobre la existencia de estos no había duda posible. Tenía que transmitir esa impresión al público. No era cuestión de que yo creyera en esas invocaciones, sino de que ellos, los hombres que yo trataba, creían en ellos. En la película que preparo ahora [Fleischer se refería a "Nightrunners of Bengal", que iba a rodar para Samuel Bronston; el proyecto no se llevó a cabo] estamos trabajando en las creencias de los hindúes y mahometanos en contraposición con las cristianas, que no sólo son tan fuertes sino más que las de muchos cristianos en su fe. Esa fue una de las causas del motín".

Resulta curioso que las aproximaciones de Fleischer al tema de las religiones estuvieran marcadas igualmente por el signo de la violencia. Al cineasta le agradaba explicar el hallazgo de las mencionadas gafas de **Impulso criminal** como una intervención divina, igual que hace el abogado defensor de los dos asesinos, prolongando su discurso sobre la predestinación. Pero la función de las gafas es, como he apuntado, servir de recordatorio del crimen: se eri-

gen en un testigo mudo, en símbolo de la violencia y ellas mismas originan violencia (no otra cosa es lo que saca a la luz el fiscal sirviéndose de ellas). El film que preparaba para Bronston se desarrollaba en la India colonial durante los días de la revuelta contra los británicos y, a tenor de sus palabras, estaba previsto que la religión ocupara un lugar importante en él. Seis años antes, Fleischer había realizado una de sus mejores películas, **Los vikingos**, donde sucedía lo mismo: la idea de las creencias religiosas pesaba sobre la acción tanto como base del conflicto que enfrentaba a vikingos y a ingleses (la elemental idea de la lucha entre barbarie y civilización) cuanto para acentuar el tono legendario del relato: Eric, sometido al castigo de la marea que lo hará ser devorado por los cangrejos, ve cómo el agua se acerca poco a poco a su boca; a su lado, la hechicera Kitara suplica de rodillas a Odín que envíe el viento para detener la marea; la luna se refleja en el agua, hay el inserto de un plano de los cangrejos y otro de los huesos de una víctima anterior; el inglés traidor Egbert, que ha acudido también junto a Eric, lo anima a que venza al frío; a una invocación de Kitara aún más desesperada sigue un plano del cielo que se va cubriendo de nubes, las cuales ocultan parcialmente la luna, y la mujer exclama: "¡Traen el viento!". Lo mismo sucede en la escena de la prueba de las hachas lanzadas a las esposas para cortar sus trenzas con el fin de comprobar si han sido fieles a sus maridos en ausencia de estos, confiada a la creencia de que la



respuesta está en manos de los dioses, o con la actitud de dignidad adoptada por el rey vikingo, Ragnar, cuando antes de ser lanzado al foso para ser devorado por los perros pide que le entreguen su espada, porque *“lo peor para un vikingo es morir sin una espada en la mano y no entrar en el Walhalla”*. En la casi inmediata **Barrabás**, Fleischer ofrecería la imagen más fúnebre del cristianismo, apoyada sobre el efecto de las torturas corporales y el culto sombrío a la muerte.

*“Algunas de las películas que hice en los setenta, como **Fuga sin fin** [The Last Run, 1971] y **Los nuevos centuriones** [The New Centurions, 1972], aunque son igual de violentas, son más nihilistas que las que hice en los cincuenta. (...) Probablemente se trata de un proceso evolutivo, pues en los setenta se inició un proceso general de rechazo de las típicas creencias sobre la moralidad y la religión. Era un nihilismo ético, no de carácter político. (...) Cambias igual que cambian los tiempos que te toca vivir, y el estado de ánimo de esos tiempos es parte de ti sin que te des cuenta: tú eres parte de esa época”*.

Las mejores sorpresas deparadas por Fleischer en los años setenta no llegarían con **Fuga sin fin**, film espiritualmente próximo a la literatura de la “genera-

ción perdida”, ni con **Tres forajidos y un pistolero** (*The Spikes Gang*, 1974), donde se cuenta con inesperada blandura un proceso de aprendizaje en el marco del *western*, ni con la decepcionante **El Don ha muerto** (*The Don is Dead*, 1973), sino con la mencionada **Mandingo** y con **Los nuevos centuriones**. En esta el tratamiento de la figura del policía tenía ese aspecto nihilista del que hablaba el cineasta. Así, el suicidio del personaje interpretado por George C. Scott (Kilvinsky) podía ser visto como una consecuencia del descubrimiento tardío de la falta de sentido de la actividad humana en cualquier área de la existencia y, por ello mismo, como una negación de los esfuerzos pasados: la idea de la futilidad puesta en primer término, por encima de otras consideraciones (la pistola sustituye a la idea en el momento en que Kilvinsky la lleva a su boca). La enfermiza pareja de asesinos de **Impulso criminal**, el sombrío paisaje de **Barrabás**, el patético criminal en serie de **El estrangulador de Boston** y el deprimente paisaje urbano de **El estrangulador de Rillington Place** eran, a su lado, casi como un juego de niños.

NOTA

Las declaraciones del realizador están extraídas de entrevistas publicadas en *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno* (Festival de Cine de Gijón / Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Gijón-Valencia, 1997), en *Film ideal* n° 139 y en *Dirigido por...*, n° 154.