

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Don Siegel. Un campo de minas

Autor/es:
Casas, Quim

Citar como:
Casas, Q. (2006). Don Siegel. Un campo de minas. Nosferatu. Revista de cine.
(53):58-67.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41470>

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

Don Siegel

Un campo de minas

Quim Casas

Bere izena ia beti Clint Eastwooden Harry zikinari eta *Invasion of the Body Snatchers* filma gogoangarriari lotuta agertu arren, Donald Siegelen obra ez da erreferentzia horietan soilik agortzen. Bere filmografia hogeita hamabost tituluk osatzen dute eta, bertan, genero guztiek dute tokia; gainera, bere belaunaldiko kide gehienek baino bilakaera konplexuagoa da berea.



La valoración de la obra de Don Siegel (1912-1991) ha estado condicionada casi siempre por el impacto sociológico de una película fantástica de serie B, **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), y por la asociación que el cineasta estableció con el actor Clint Eastwood. Y dentro de esta etapa, que no es autónoma en la filmografía del director ni está tan mediatizada por la presencia de Eastwood como mu-

chas veces se ha escrito, sino que es la prolongación de lo realizado por Siegel unos años antes, se tiende a entrar en conflicto entre los títulos de raíz más popular, como **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971), de nuevo en función del estereotipo que crea en la obra actoral de su protagonista, e incluso **La jungla humana** (*Coogan's Bluff*, 1969), experimento intergenérico entre *western* y policiaco que no se parece ni a un *thriller* rural ni a un *film noir* urbano pese a empezar como uno y acabar como el otro, y aquellas

películas de respuesta comercial menor que el director, consciente del fracaso que representan para su cotización en el mercado, acaba enarbolando como bandera de sus deseos de independencia en plena expansión del concepto autoral "A Siegel Film". Son **El seductor** (*The Beguiled*, 1971), una obra a contracorriente, de texturas físicas y psicológicas alucinadas, donde la violencia se ejerce de un modo muy distinto al que es habitual en Siegel, encerrando literalmente a un soldado nordista malherido en una residencia para señoritas sudistas; y, en menor medida, **Fuga de Alcatraz** (*Escape from Alcatraz*, 1978), una película voluntariamente estática que sigue al pie de la letra las normas no escritas del cine carcelario y puede verse como un antídoto al *thriller* urbano por el que es conocido el director.

Pero Eastwood sólo aparece en cinco de los treinta y cinco largometrajes que Siegel realizó entre 1946, año de **The Verdict**, y 1982, año de **Jinxed!**; ninguno de ellos estrenado en España; el primero es un modesto relato de misterio "a la Warner" en plena evolución hacia el artesanado aplicado, y el último una película fuera de tiempo realizada por un cineasta con una personalidad que había sufrido una regresión inexorable, como lo hicieron algunos de sus compañeros generacionales que sobrevivieron a la poda inflexible que significaron los años setenta para los cineastas nacidos cinematográficamente en los cuarenta.

Algunas notas sobre Siegel

Hasta sus *thrillers* de los sesenta, Siegel tiene muy buenas películas. **Duel at Silver Creek** (1952) es un *western* extraño en febriles colores sobre un grupo de salteadores de minas, repleto de momentos crueles y detalles originales. El personaje del maduro *sheriff* que interpreta Stephen McNally sigue siendo el más rápido desenfundando el *colt*, pero debido a una herida tiene agarrotado el dedo índice de la mano derecha, por lo que no puede apretar el gatillo. Una mujer, miembro de la banda de forajidos, se hace pasar por enfermera diplomada para estrangular al moribundo que podría delatarlos antes de expirar. El relato está narrado con la voz en *off* del *sheriff*, pero es un punto de vista totalmente equivocado, ya que la verdad está en lo que él no narra porque no sabe. Soterradamente enfermiza resultaría su otra aproximación al género, **Estrella de fuego** (*Flaming Star*, 1960), una tragedia sobre el mestizaje. **The Lineup** (1958) modela a lo bruto la personalidad de un matón adicto al odio (Eli Wallach), cuyo cometido es conseguir las partidas de droga que han sido escondidas en las maletas de los turistas sin que estos se dieran cuenta. El inicio es tan rápido como desconcertante: ni los personajes —el inspector dice que las piezas no encajan— ni el espectador saben a ciencia cierta a qué atenerse, desubicados, sin nada firme a lo que agarrarse, pero el relato se hace sólido poco a poco en torno al retrato de una violencia perturbado-



The Lineup

ra y espasmódica. **Comando** (*Hell Is for Heroes*, 1961) es a Siegel lo que **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1950) a Sam Fuller, **Take the High Ground** (1953) a Richard Brooks, **Attack!** (1956) a Robert Aldrich, **Los diablos del Pacífico** (*Between Heaven and Hell*, 1956) a Richard Fleischer, **Bitter Victory** (1957) a Nicholas Ray y **La colina de los diablos de acero** (*Men in War*, 1957) a Anthony Mann. Siegel explora la guerra desde una situación límite, la defensa de una posición por sólo media docena de soldados norteamericanos, y enfrenta la idea del grupo, aunque este tenga a un personaje tan bufonesco como el encargado de suministros que interpreta Bobby Darin, con la del individuo, aquí un Steve McQueen fantasmal que por la mañana, en la trinchera, levanta la cabeza y se pone de perfil, asumiendo la función de blanco humano para saber si hay alemanes cerca. Film a ras de tierra, excepto en el *travelling* en picado total que sigue a cuatro soldados trasladando a un compañero herido en el estómago, tiene en la secuencia nocturna del campo de minas uno de los mejores momentos de todo el cine de su autor.

Siegel es también el director de títulos discretos o medianos, como **The Big Steal** (1949), una producción RKO con la que Howard Hughes intentó repetir

Comando



la fórmula de **Retorno al pasado** (*Out of the Past*, 1947), emparejando de nuevo a Robert Mitchum y Jane Greer con el guionista Geoffrey Homes (Daniel Mainwaring). No salió bien la jugada, entre otras cosas porque **The Big Steal** tenía más relación con otros *thrillers* del estudio de ambiente mexicano que con la obra maestra de Jacques Tourneur, pero una vez fuera de RKO, Mainwaring se convirtió en guionista de algunos de los filmes más importantes de Siegel. El cineasta es igualmente responsable de obras perfectamente olvidables como **Aventura para dos** (*Spanish Affair*, 1957), paseo turístico por una España pastoral y global, con flamenco, toros, caballos, sardanas, picaresca, planos en la Costa Brava y escenas en el acueducto de Segovia. Es un film sin relato, suplido por el viaje monótono de un arquitecto estadounidense (Richard Kiley) y su secretaria medio gitana (Carmen Sevilla) en pos de los individuos que se oponen a su proyecto de hotel —lo que da pie a vulgares disquisiciones sobre la funcionalidad de la arquitectura moderna y el respeto por las tradiciones clásicas—, y cuyo único aliciente dramático es el acoso al que son sometidos por el joven prometido con la muchacha desde la niñez.

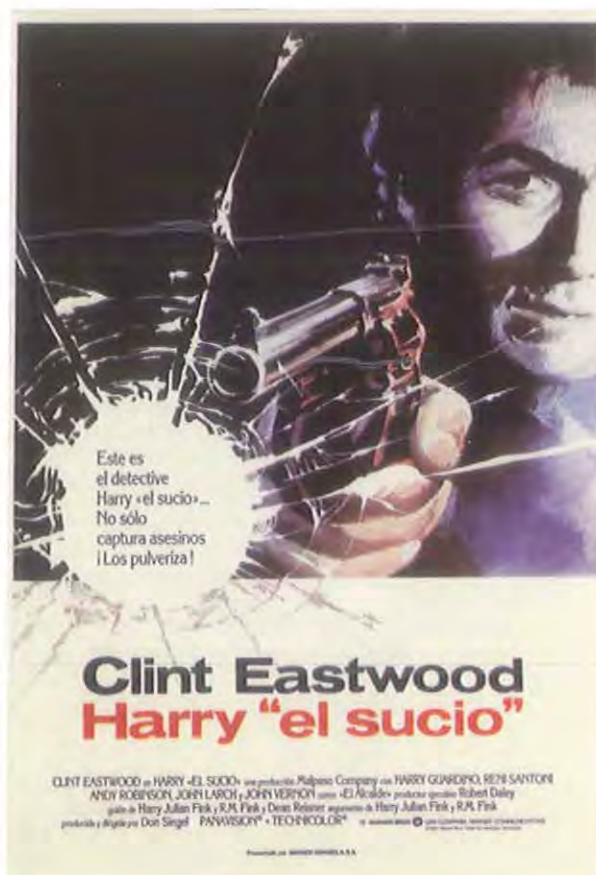
En el ocaso de los cincuenta, Siegel empezó a dirigir películas inspiradas en novelas que ya habían sido adaptadas: **The Gun Runners** (1958) reciclaba por tercera vez la obra de Ernest Hemingway llevada al cine por Howard Hawks —**Tener y no tener** (*To Have and Have Not*, 1944)— y Michael Curtiz —**The Breaking Point** (1950)—; **Código del hampa** (*The Killers*, 1964) retomaba el relato del mismo Hemingway que había servido de base para **Forajidos** (*The Killers*; Robert Siodmak, 1946); y **El carnaval de la muerte** (*The Hanged Man*, 1964) hacía lo propio con la novela de Dorothy B. Hughes versionada en **Persecución en la noche** (*Ride the Pink Horse*; Robert Montgomery, 1947). Estos títulos coinciden también con la etapa “televisiva” de Siegel, más de-



The Big Steal

terminante, en cuanto a figuras de estilo y dinámica narrativa, que en la de los otros directores que conforman la “generación de la violencia”. Siegel rodó pocos episodios de series de televisión –uno para “The Twilight Zone” en 1964, otro para “The Legend of Jesse James” un año después– pero El carnaval de la muerte fue realizada para la televisión, Código del hampa se empezó a gestar como una serie televisiva y Brigada homicida (*Madigan*, 1968) nació como el piloto de otra serie policial. No es de extrañar que las formas propias del lenguaje catódico resulten más acusadas en Siegel que en Aldrich, Fuller o Brooks, del mismo modo que resulta lógico que algunas producciones televisivas posteriores tengan bastante que ver con estas películas, caso de la serie de Michael Mann “Crime Story” (1986-1988).

Después del efecto Callahan, Siegel resituaría su posición en el género con obras de apariencia tan estandarizada, pero en el fondo nada revisionistas, como La gran estafa (*Charley Varrick*, 1973), Molino negro (*The Black Windmill*, 1974) y Teléfono (*Telefon*, 1977), tan equidistantes entre sí, dentro de los parámetros del *thriller*, como opuestos son sus intérpretes, Walter Matthau, Michael Caine y Charles Bronson, respectivamente. Los tres representan una vez más el concepto de individualidad frente al sistema, pero sus recursos son distintos a los del inspector Harry. Particularmente brillante es el Charley Varrick del film homónimo, un atracador de bancos cuya ética, después del fracaso parcial de su último



golpe, es extrapolable a la del propio Siegel como cineasta enfrentado a una noción extinta del Hollywood en el que creció. La situación con Fleischer es pareja: Fuga sin fin (*The Last Run*, 1971). Lástima que en esta última etapa apareciera la servil El último pistolero (*The Shootist*, 1976), que empequeñecía la ya de por sí modesta contribución del director al *western* en aras de mitificar aún más la figura de John Wayne.

Siegel dijo sobre Callahan y Scorpio, el asesino al que persigue en *Harry, el sucio*: “No concibo que cuando alguien es un asesino psicópata, y yo me preocupé de mostrarlo tal como es, crean que le doy mis simpatías. Lo mismo sucede con el policía, que en cierto modo es tan asesino como el psicópata. Creo que al público hay que sugerirle las cosas, estimularle para que piense” (1). Con *Harry, el sucio* se reproduciría, con mayor crudeza si cabe, la teórica dualidad ideológica de *La invasión de los ladrones de cuerpos*, aunque hoy se observan ambos fenómenos con relativa calma.

Algunas notas sobre cuatro filmes

Private Hell 36

Ya en esta modesta producción de The Filmmakers, la firma creada por la inquieta actriz y directora Ida Lupino con su esposo, el productor y guionista Co-





llier Young, se advierten ciertos modos televisivos que presidirán toda la obra de Siegel en los sesenta y setenta, pero en este caso los prefiguran más que asimilan: el inicio, por estilo de filmación y tipo de música, parece el de un episodio de cualquier serie policial de serie negra de las que estaban al caer, tipo “**Los intocables**” (“*The Untouchables*”, 1959-1963). **Private Hell 36** (1954) adquiere el tono de una investigación policial narrada sin urgencias, de tintes realistas y primeros intentos de adentrarse en los problemas cotidianos de los policías: escena del agente Jack Farnham (Howard Duff) discutiendo con su esposa Francey (Dorothy Malone) sobre la incapacidad de ella para ser la paciente esposa de un policía; escena en el hipódromo, cuando Jack y su compañero Cal Bruner (Steve Cochran) hablan de todo el dinero que hay en el mundo y que ellos nunca tendrán, mientras buscan los billetes falsos entre los apostadores. El personaje de Cal sintoniza prematuramente con una de las ramas temáticas del género negro cultivada con más ahínco en las dos décadas posteriores, la de la corrupción policial, ya que el drama se sustenta en la diferente actitud que Cal y Jack sostienen ante su idéntico trabajo y en la decisión del primero de quedarse con unos cuantos fajos de dólares procedentes del juego y la falsificación.

Private Hell 36 condensa, junto a **Riot in Cell Block 11** (1954), **La invasión de los ladrones de cuerpos**, **Baby Face Nelson** (1957) y **The Lineup**, lo mejor del paso de Siegel por la serie B más o

menos pura y la influencia que su economía de medios obligada tendría en la posterior evolución del cineasta. Formado primero en el departamento de montaje de la Warner (2), Siegel demuestra lo aprendido en las mesas de edición en dos partes de una misma y decisiva secuencia. Los dos policías persiguen en su coche al sospechoso de introducir los billetes falsos. A través del montaje, Siegel logra transmitir la sensación de que se acortan las distancias entre perseguidores y perseguido. Este primer bloque de la secuencia termina con el coche del falsificador saliéndose de la carretera y cayendo por un montículo. Cal y Jack descienden. El conductor está muerto. Empiezan a revolotear billetes por encima del automóvil. Los van recogiendo, uno a uno, y tanto la progresión de los dos actores en el encuadre como la planificación a ras de tierra y el montaje temperado, mostrando a la vez sorpresa, ansiedad y ambición, generan una duda instantánea que está tan en el aire como los papeles de color verde. Al final Jack desea el dinero, pero no se atreve a infringir las normas en las que cree, y es Cal quien coge algunos fajos de la maleta iniciándose entonces un proceso de degradación en sus relaciones dominado por el sentimiento de culpa de uno y la ambición desmedida del otro.

En esta película de guión algo vacilante a cargo de Lupino-Collier, que intentan sin demasiado éxito dar mayor empaque al personaje encarnado por la actriz, la cantante Lilli Marlowe, y con Sam Peckinpah (acreditado David Peckinpah) como responsable de la dirección de diálogos, estos no resultan especialmente hábiles ni definen mejor que los gestos del director y de los actores a los personajes principales. Sin embargo, tienen alguna que otra sugerencia inhabitual en un cine tan directo como el de Siegel. Lilli no quiere casarse, pero se limita a decir que el arroz es para comer, no para tirar, auténtico elogio del sobrentendido en un cineasta más tendente al acto epidérmico.

La invasión de los ladrones de cuerpos

Pese a ello, otra frase en la misma línea para explicar el estado civil de la pareja protagonista de **La invasión de los ladrones de cuerpos**: Miles Bennell (Kevin McCarthy), doctor de la pequeña y apacible localidad de Santa Mira, y Becky Driscoll (Dana Wynter), antigua novia de adolescencia que ha vuelto a la ciudad tras una larga estancia en Inglaterra, comentan que ambos han estado recientemente en Reno, la ciudad de los divorcios. Vía libre para una relación que cristalizará rápido en un relato donde todo lo demás aparece mesurado. Siegel es el único director de su generación que trató de forma abierta la ciencia ficción enraizada con la paranoia de la política internacional del momento, y qué mejor estudio de la

violencia, el tema medular en la obra de estos cineastas, que el de la ejercida desde los poderes gubernamentales y su efecto inmediato en la ciudadanía. Fleischer había rodado dos años antes **Veinte mil leguas de viaje submarino** (*Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, 1954), pero se trata de una película de aventuras fantásticas, mientras que Aldrich tan solo remitiría al peligro atómico en el desenlace de su *thriller* **El beso mortal** (*Kiss Me Deadly*, 1955).

Siegel se adecuó al estilo preciso del fantástico de serie B y modeló uno de los más singulares filmes sobre la pérdida de la identidad, uno de los temas del *fantastique* más acordes con el momento de la Guerra Fría, los experimentos atómicos y la paranoia violenta desarrollada en Estados Unidos en contra del comunismo. No nos extenderemos sobre el eterno tema de si la película de Siegel sirve a la causa macartista o, por el contrario, es un duro alegato contra la represión ejercida en diversos estratos de la sociedad norteamericana a partir de la caza indiscriminada de comunistas. El psiquiatra al que recurre el doctor Bennell para intentar comprender qué les está pasando a sus conciudadanos se limita a decir que es una epidemia de histeria colectiva. Hasta aquí perfecto. Teniendo en cuenta que cuando lo dice ya ha

sido “doblado” por las semillas multiformes procedentes del más allá, su conjetura tiene el mismo valor que las desarrolladas por el Comité de Actividades Antiamericanas. Si uno quiere seguir viendo a Siegel como constructor de películas policíacas donde se alaba la conducta impropia de tipos como Harry Callahan, **La invasión de los ladrones de cuerpos** entrará en el saco del cine anticomunista financiado por casi todos los estudios de Hollywood en aquellos años. Si, por el contrario, uno contempla a Siegel como pieza esencial en el desarrollo de determinados estilos temáticos críticos de la generación de la violencia, analizando al detalle, aunque sin el talante intelectual de Brooks ni el arrebatado creativo de Fuller, enfrentamientos como el de individualidad/ colectividad y orden/corrupción a través de puntos de vista ambiguos, el teórico discurso fascista de **La invasión de los ladrones de cuerpos** será engullido entre sus propias y abundantes grietas.

Curiosamente, el prólogo y el epílogo del film, que marcan su construcción en largo *flash-back* explicativo por parte de Bennell, fueron impuestos por el estudio. Siegel concibió el relato de forma lineal y lo terminó con el plano en que el protagonista pide ayuda en medio de la autopista, sin explicación posible ya que nadie le hace caso. Pese a esta injerencia



La invasión de los ladrones de cuerpos

y el rayo de esperanza que cruza el doliente rostro de Bennell en el plano último de la película, el diseño en *flash-back* acrecienta mejor la sensación de amenaza difusa que late en las primeras imágenes. Gracias a la escena inicial sabemos que algo ha pasado, pero no tenemos ni la más remota idea de lo que puede ser. Estamos pues sobre aviso, por lo que la rápida concatenación de hechos inusuales que se producen nada más arrancar el relato de Bennell alimentan nuestra inquietud como espectadores: el niño que corre enloquecido y está a punto de ser atropellado por el protagonista en su regreso a la ciudad; los comentarios de la prima de Becky, convencida de que su tío no es su tío; el mismo niño de antes, aterrorizado porque cree que su madre tampoco es su madre; los pacientes que anulan inesperadamente las citas con el médico; el puesto de carretera antes limpio y floreciente, ahora sucio y cerrado; el restaurante sin clientela desde hace unas semanas, hasta el extremo de que su propietario ha sustituido la orquesta por un tocadiscos. Cuando Miles y Becky encuentran en casa de sus amigos un cuerpo sin terminar, con la cara difuminada como si fuera la primera impresión que se hace de una moneda antes de acuñarla, la inquietud da paso al horror. Y aun así, fiel a su ánimo retratista, Siegel filma una secuencia que es el perfecto cuadro americano, con los protagonistas y sus amigos preparando una barbacoa en el jardín *martini* en mano. En el plano siguiente aparecen por vez primera las vainas que duplican a las personas. No es causalidad. Otro final para el sueño americano.

Código del hampa

De todos los trabajos cinematográficos de Siegel relacionados de un modo u otro con la televisión, **Código del hampa** es el que se muestra más deudor del lenguaje específico de los filmes y series para la pequeña pantalla en el diseño de los créditos con imágenes congeladas en bitono, la partitura musical de Johnny Williams y los momentos en que es utilizada, los colores muy vivos de Pathécolor, el formato cuadrado —en alguien que, como Fleischer, empleó tan bien toda la gama de formatos panorámicos— y el uso del *zoom* corrector o de aproximación. La nueva adaptación del relato de Hemingway impone con esos atributos específicos una nueva estética para el *thriller* de los sesenta, además de redimensionar en frío la figura piramidal de la mujer fatal, dibujar con mejor precisión a los villanos que a los antihéroes e imponer signos distintivos de futuras y más populares películas policíacas del propio Siegel, caso del voluminoso silenciador que corona el cañón de la pistola de Lee Marvin, evidente precursor del apabullante Magnum 44 que gastará pocos años después el inspector Harry Callahan al servicio de su concepto de la ley.

Código del hampa



A diferencia del film de Siodmak sobre la misma historia, **Código del hampa** utiliza la estructura en *flash-back* para otorgar mayor protagonismo a los dos asesinos que, en la secuencia inicial, dan muerte al protagonista del relato. La víctima no se llama Ole “Swede” Andersen ni es boxeador, como el personaje encarnado por Burt Lancaster en **Forajidos**, sino que responde a un nombre más neutro, el de Johnny North (John Cassavetes), y ha sustituido el piso de lona por las carreras de coches, algo en sintonía con la época: **Peligro... línea 7000** (*Red Line 7000*; Howard Hawks, 1965), **Grand Prix** (*Grand Prix*; John Frankenheimer, 1966) y **500 millas** (*Winning*; James Goldstone, 1969) son de la misma época. La secuencia de apertura marca la tendencia del film. Johnny trabaja en una escuela para ciegos y los dos asesinos, Charlie y Lee (Lee Marvin y Clu Gulager), no dudan en agredir a la secretaria del centro, también ciega, y se dirigen por el pasillo hacia la habitación en la que se encuentra Johnny filmados por Siegel con encuadres ligeramente torcidos. El personaje de Cassavetes espera a sus ejecutores sin inmuntarse y recibe el impacto de las balas a cámara lenta (otra declaración de intenciones de los nuevos tiempos, aunque Siegel no será un adicto del *ralentí*), pero la supuesta tensión física de la secuencia no es

comparable con la inquietante idea que pasa entonces por la cabeza de Charlie, idea que genera las posteriores indagaciones de los dos mercenarios hasta convertirse en el verdadero *leitmotiv* de la película: ¿por qué un hombre no quiere escapar y decidir morir?

Código del hampa establece entonces dos líneas de interés. La primera, en el tiempo presente del relato, es la más cercana a Hemingway, ya que atañe al retrato cotidiano de la pareja de asesinos y sus conversaciones sobre las proteínas y los hidratos de carbono, en la secuencia del restaurante, tan neutra como inusual para la época, o sobre el futuro inmediato y la necesidad del retiro, en la secuencia del tren (3). Lee, el más joven, es frío, metódico y algo psicótico. Charlie, el más maduro, personaje que Marvin debe armar de nuevo con objetos caracterizantes externos —aquí la pistola con silenciador, como en **Los sobornados** (*The Big Heat*; Fritz Lang, 1953) era la cafetera hirviendo, en **Sábado trágico** (*Violent Saturday*; Fleischer, 1955) el inhalador y en **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*; John Ford, 1962) el látigo—, teme el paso del tiempo y quiere conseguir el dinero suficiente para retirarse. La segunda línea temática, el meollo de la trama, aunque no por ello la más interesante, está diseñada en tres *flash-backs* narrados por otros tantos personajes a

expeditiva petición de los dos asesinos. El primero atañe a Earl Sylvester (Claude Akins), antiguo amigo y mecánico de Johnny. El segundo corresponde a Mickey Farmer (Norman Fell), ex socio del mafioso Jack Browning (Ronald Reagan), que es obligado a hablar en la sala de vapor de su gimnasio. El tercero, tras una breve estancia de Charlie y Lee en la oficina de Browning que no se salda con evocación alguna, rompiendo así la pauta del relato, tiene como protagonista a Sheila Farr (Angie Dickinson), la amante de Browning, auténtica coleccionista de hombres que viven en peligro (toreros, boxeadores, pilotos), cuyo cometido es el de seducir a Johnny e involucrarlo en el atraco a un furgón blindado organizado por Browning, ese gánster repeinado en cuyos principios cabe el robo pero nunca el homicidio. La construcción en largos *flash-backs* desde distintos puntos de vista tiene los problemas de estructura habituales (quien narra no ha estado presente en la mitad de lo que cuenta), pero Siegel lo resuelve a medias en un ardid ingenioso de guión. En el segundo *flash-back*, después de que Johnny tire a Browning del auto una vez cometido el atraco, el relato vuelve al narrador, Mickey, y Lee le pregunta cómo sabe que ocurrió exactamente eso si él no estaba en el coche. Mickey contesta que es la explicación dada por Browning, es decir, algo que puede ser verdad o mentira, por lo que la veracidad que sustenta el mecanismo dramático del relato debería ponerse también en tela de juicio.



Código del hampa



Brigada homicida

En la última película policiaca de Siegel antes de que el director iniciara su estrecha colaboración con Eastwood, colisionan durante todo el relato dos niveles argumentales o conflictos abiertos. Pero a diferencia de *Código del hampa*, cuya estructura en *flash-back* permite la cohabitación de dos mecanismos dramáticos distintos, en *Brigada homicida* se corre el peligro de dividir la película en dos. El primer nivel tiene el ritmo y el movimiento propio de los *thrillers* televisivos de la época, y es muy probable que sea la parte en la que más intervino uno de los dos guionistas acreditados, Henri Simoun, seudónimo de Howard Rodman, escritor de numerosas series televisivas y coguionista de otros dos títulos de Siegel, *La jungla humana* y *La gran estafa*. Se trata de una peripecia policial que se extiende a lo largo de tres días, de viernes a domingo, y en la que la pareja formada por los agentes Daniel Madigan (Richard Widmark) y Rocco Bonaro (Harry Guardino) debe encontrar al asesino que les robó sus pistolas cuando intentaron detenerlo en la secuencia de apertura del film.

El segundo conflicto se instala en la alta jerarquía del cuerpo policial. Su protagonista es el comisario jefe Anthony Russell, personaje que interpreta Henry

Fonda con la misma distante severidad con que afrontó el mismo año otro papel a las órdenes de un director de la "generación de la violencia", el del asesor del fiscal en *El estrangulador de Boston* (*The Boston Strangler*; Fleischer, 1968). La historia que protagoniza Russell carece de la ansiedad física con que debe manejarse Madigan. El comisario se encuentra ante un conflicto ético que no sabe cómo resolver: el inspector jefe Charlie Kane (James Whitmore), policía e hijo de policía como él, además de su mejor amigo desde la infancia, está involucrado en unos negocios con un mafioso. El conflicto se dilata durante la primera mitad del metraje, con las constantes indirectas sobre la fidelidad al cuerpo y el cumplimiento de sus obligaciones que Russell le lanza a Kane siempre que puede, aunque Siegel lo subraya innecesariamente cada vez con un golpe musical y un primer plano del comisario mirando fijamente a su amigo. Es en esta parte de la historia, con la corrupción y la ética policial como ejes vectores, donde más elementos pudo desarrollar el otro guionista de *Brigada homicida*, Abraham Polonsky, aunque la solución al conflicto derivado de la teórica traición del inspector jefe no está a la altura de la tensión generada.

Siendo dos peripecias paralelas, que sólo tienen en común el malestar de Russell hacia la poca efectivi-

dad demostrada por Madigan y su compañero en la detención inicial, encuentran el mejor nexo de unión en las relaciones que ambos personajes mantienen con sus compañeras sentimentales, allí donde el film abraza mejor la causa del melodrama que la del *thriller*, algo que ocurre también en otros títulos firmados por los contemporáneos de Siegel: **Los nuevos centuriones** (*The New Centurions*; Richard Fleischer, 1972) o **La patrulla de los inmorales** (*The Choirboys*; Robert Aldrich, 1977). En la historia de Madigan, el tradicional policía encallecido que odia el funcionariado y ostenta métodos poco ortodoxos, aunque aún no tan violentos como los de Harry, el sucio, aparece uno de los temas recurrentes del cine policiaco de la época, el de la relación viciada entre el agente de la ley y la esposa a la que desatiende (Julia: Inger Stevens). La situación del comisario Russell es bien distinta. Él mantiene relaciones con una mujer casada (Tricia: Susan Clark), y el adulterio les vuelve solitarios: se echan de menos incluso cuando están juntos, porque saben que su historia terminará tarde o temprano. En oposición a las disputas conyugales de Madigan y los problemas extramatrimoniales de Russell y su amante, Siegel coloca a Bonaro, el buen compañero; si **Brigada homicida** fuera un film bélico en vez de un *thriller*, moriría poco después de hablar de su esposa y sus dos hijos (aunque sin enseñar su fotografía). Pero Bonaro le sirve a Siegel para mostrar un atisbo de esperanza, más aún cuando Madigan es abatido en la secuencia final. "Rocky", como le llaman sus compañeros, desea terminar su turno para poder jugar con sus hijos y a él dedica el director la única estampa cotidiana apacible de la película, en casa disfrutando de la compañía de los suyos en oposición al malestar de todas las escenas entre Madigan y su esposa y la incertidumbre que preside las de Russell y su amante.

Brigada homicida se abre con uno de esos planos aéreos de la ciudad que Eastwood convertiría en apertura obligada de sus *thrillers*, y cuenta, en la presentación del personaje de Russell, con un *zoom* molesto, innecesario, hacia la terraza del apartamento del comisario, en las antípodas del *zoom* necesario, y bien diseñado, desde la azotea/piscina hasta el tirador apostado en el tejado del edificio de enfrente en **Harry, el sucio**. Por el contrario, su final es tan seco y concluyente como era habitual en Siegel, que acostumbraba a cerrar sus películas sin contemplaciones. "No lo sé, Charlie, mañana será otro día", le dice Russell al inspector jefe, entre escéptico y realista, después de haber encajado sin pestañear los insultos de la viuda de Madigan. Su coche arranca y la cámara se eleva, lo que recuerda a la grúa final de **Código del hampa**, después de que Lee Marvin tenga el acto reflejo de disparar sin pistola, caiga muerto y se abra el maletín lleno de dinero; al primer plano del sudoroso Kevin McCarthy escuchando al

policía que da por fin la alerta sobre la invasión vegetal en la imagen final de **La invasión de los ladrones de cuerpos**; o el *travelling* de aproximación hacia el cartel ardiendo con el nombre de Charley Varrick en el último plano de **La gran estafa**. Siegel siempre cerró sus películas en auténtico movimiento.

NOTAS

1. Robert Benayoun, "Vous vous croyez à Hollywood", entrevista con Siegel, en *Positif*, nº 71, septiembre de 1965.
2. Se ha escrito erróneamente que Siegel fue el montador de **Gentleman Jim** (*Gentleman Jim*, 1942) y **Northern Pursuit** (1943), las dos de Raoul Walsh, **Across the Pacific** (John Huston y Vincent Sherman, 1942), **Casablanca** (*Casablanca*, 1942) y **Mission to Moscow** (1943), ambas de Michael Curtiz, y **Edge of Darkness** (Lewis Milestone, 1943). Incluso en alguna filmografía aparece como el responsable de la segunda unidad de algunos de estos títulos. Siegel pasó varios años en el departamento de montaje de Warner Bros. y participó en todas las películas citadas, pero acreditado como responsable del *montage*, es decir, montador de escenas o ayudante de montaje.
3. Jordi Bernal ha advertido de la influencia que estos personajes tienen en los matones interpretados por Samuel L. Jackson y John Travolta en **Pulp Fiction** (*Pulp Fiction*; Quentin Tarantino, 1994) en "Don Siegel, el violento olvidado", *Dirigido por...*, nº 339, noviembre de 2004.