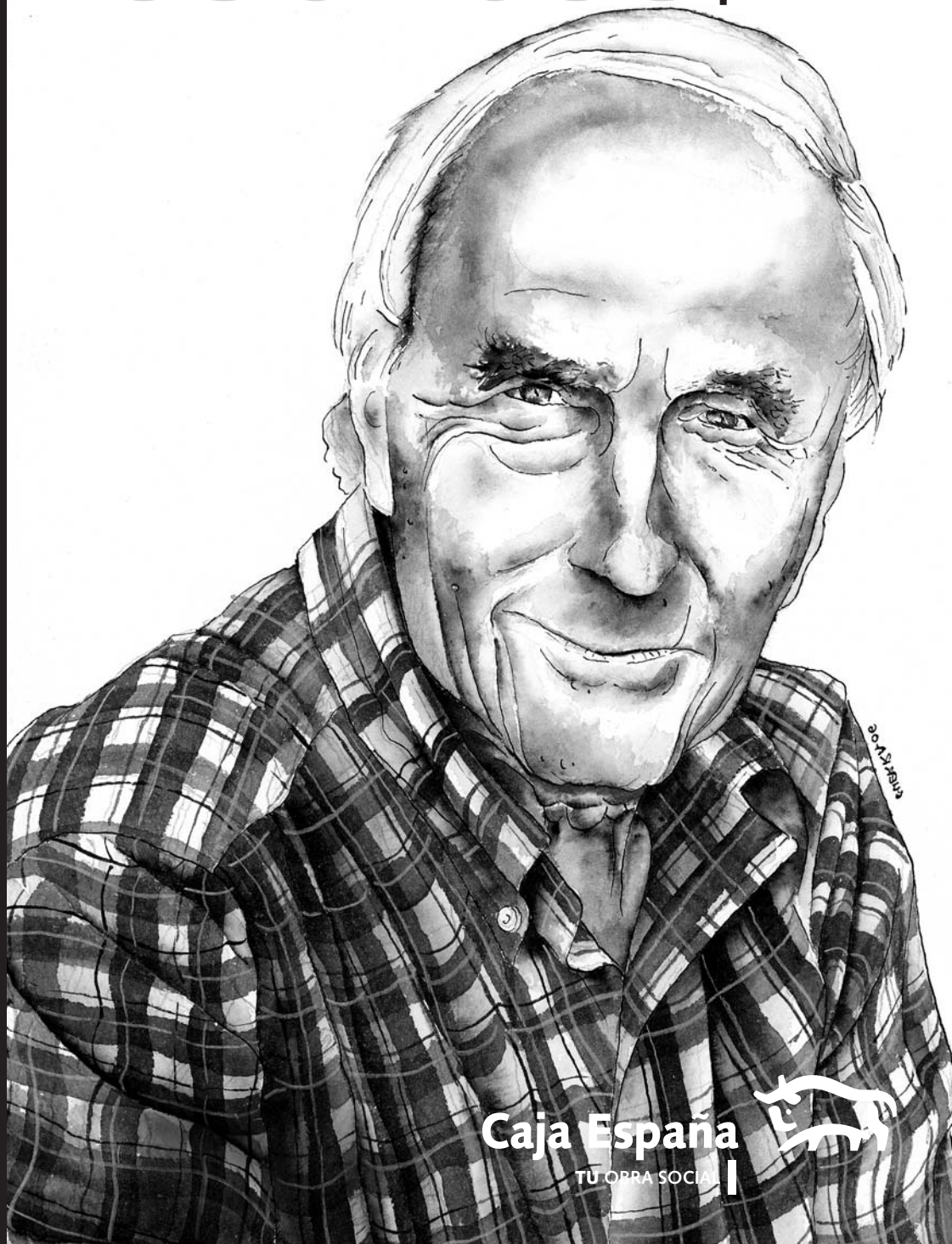


167

RICHARD FLEISCHER

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España
TU OBRA SOCIAL



F I L M O T E C A

ESCRITOS - 167

RICHARD FLEISCHER

EL JULIO VERNE DEL CINE

Entre los miembros más cinéfilos de mi generación, y también entre muchos de las inmediatas anteriores y posteriores, seguro que al menos hay una película de Richard Fleischer grabada en el recuerdo de aquellas viejas sesiones de domingo, casi siempre programas dobles en cines de reestreno. Películas como “Los vikingos” entusiasmaron a un público todavía no machacado por la televisión y que encontraba aún en el cine el espacio y el tiempo más propicios para su educación visual y sentimental.

Así lo ha señalado Antoni Peris i Grao en su artículo “El príncipe manco y el rey tuer-to” (“Miradas de cine” nº 48, marzo 2006: www.miradas.net): “A finales de los sesenta (..) todavía abundaban los cines de reestreno. Por un precio moderado podías zamparte una buena (o no tanto) doble sesión y tus padres podían dejarte colocado durante una tarde entera. Era en sesiones de éstas en las que “Los vikingos” adquirió fama entre mis compañeros de clase sin que yo (¡ay, el azar!) pudiera llegar a verla. Durante una década languidecí imaginando las imágenes que mis compañeros me habían contado (..). Pasaron diez años, (..) re-descubrí “Los vikingos”. Y la sorpresa fue que la película estaba a la altura del mito que durante más de 10 años había alimentado mi calenturienta imaginación. Y que, en la pantalla, cobraban vida aquellos personajes y aquellas luchas antaño descritos por mis amigos y posteriormente recreados en mis juegos”.

Fleischer tuvo pues la capacidad de saber llegar a toda una legión de espectadores, niños o adolescentes, pero también a un público adulto, debido a sus dotes para combinar una puesta en escena capaz de crear unas imágenes “modernas” (para su época: finales de los 50 y toda la década de los 60) pero que todavía esta-

ban al servicio de unas historias dotadas del interés y de la fascinación de siempre, de esa fuerza narrativa propia del mejor cine de Hollywood. Y es que, de entrada, el cineasta neoyorquino supo adaptarse perfectamente a los nuevos tiempos, sobre todo al uso del color y de los recién introducidos formatos, que iba ensayando la industria para evitar la competencia de la televisión, como podía ser el cinemascope. Por ejemplo, tanto “Los vikingos” como “Barrabás” (otra película que nunca faltaba en aquellas sesiones dobles, sobre todo en Semana Santa) fueron realizados en technicolor y technirama.

De este modo, podemos dividir la filmografía de Richard Fleischer claramente en dos etapas: la primera fue de aprendizaje, y transcurrió desde 1946 hasta 1952. En ella realizó sobre todo thrillers en blanco y negro de bajo presupuestos; inicios similares a los de otros cineastas manieristas y postclásicos, como Anthony Mann. Y es que las películas policíacas de serie B fueron una buena escuela para toda una generación de cineastas que habría de separarse del relato clásico hollywoodense. De entrada, el cine negro permitió siempre contar historias llenas de trasgresiones, tanto temáticas como formales, alejadas, incluso durante la etapa de dominio del clasicismo, de la estructura del relato (una precisión terminológica: vamos a distinguir entre “relato”, como tipo de estructura narrativa fuertemente simbólica, propia del clasicismo; de, por otra parte, la “narración” sin más, que sería todo aquel discurso volcado en contar una historia, pero sin la estructuración característica del relato).

La segunda etapa de Fleischer, la de su madurez creativa, empieza en 1953 con un alarde de experimentación técnica, al realizar “Arena” en “anscolor” y 3D (es decir, en tres dimensiones, para ver con gafas de

colores). A partir de este momento, todas las películas de Fleischer serán ya en color y en formatos novedosos y espectaculares, arrancando su carrera al año siguiente con “20.000 leguas de viaje submarino”, una de sus grandes películas, realizada en cinemascope y technicolor.

Su siguiente filme, “Sábado trágico” (1955), fue un thriller en color, con el que tomó distancia del “cine negro” del periodo dorado de Hollywood. Con él la industria fue consciente de la viabilidad de los avances técnicos: como Fleischer ha señalado “este filme fue muy importante para mi carrera porque fue la primera película en Cinemascope y color que costó menos de un millón de dólares”. En cuanto a su capacidad innovadora, hay que señalar también cómo se produce en esta película una mezcla de códigos genéricos, algo que va a ser característico del cine postclásico y que apunta ya (aunque todavía de manera incipiente) a lo que más adelante será paradigmático en el cine posmoderno, el de los años 70 en adelante, con su mezcla ecléctica y desperjuiciada de géneros. Como ha señalado Áurea Ortiz en un excelente artículo (“Lo que esconde la apariencia: La muchacha de rojo y Sábado trágico” en AA.VV. Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno, Filmoteca Valenciana, 1997): “La película se propone como una mezcla poco común de melodrama y relato de intriga, una invención dentro de las coordenadas genéricas establecidas que replantea, como en otras obras fleischerianas (“Barrabás”, “Bandido”, “Viaje alucinante”) la noción clásica de género”.

Pero otro poderoso signo de “modernidad” postclásica va a ser la propia estructura del filme, con varias líneas narrativas que se entrecruzan, de tal modo que la historia policíaca es más bien una excusa que crea suspense, para atrapar al espectador, para que preste atención a ese entrecruzarse de vidas, aparentemente anodinas,

pero que en realidad ocultan hechos oscuros y turbios. El filme se convierte así en el retrato de una sociedad cerrada y en descomposición, que se va reflejando en la pantalla gracias a los movimientos de los ladrones en sus preparativos para el atraco: “la cámara únicamente se desplaza siguiendo su mirada y encuadra a ese nuevo personaje para seguirle durante un rato. De ese personaje iremos a otro, como cuando de la foto de su esposa en la mesa de Boyd pasamos, por corte directo, a esa misma mujer en el club de campo. Estas idas y venidas descubren que la apacible vida en colores pastel de la ciudad esconde muchos secretos. El honorable gerente del banco, apocado y con aspecto de funcionario gris, es un mirón. La silenciosa bibliotecaria es una ladrona. La rica heredera naufraga en su matrimonio y coquetea con otros hombres en el elegante club de campo, mientras su marido está a punto de convertirse en un alcohólico”. De este modo, “los movimientos de cámara enlazan a los ladrones con los personajes sin que éstos lo sepan y permiten que asistamos a sus conflictos y acciones”. Para finalmente desvelarnos “ese lado oscuro de la tranquila vida ciudadana. Como en “La muchacha del trapecio rojo”, pero también como en “El estrangulador de Rillington Place” o en “El estrangulador de Boston”, Fleischer traza, con el escalpelo del rigor y la precisión, las grietas de la apariencia” (Áurea Ortiz, op. cit.).

En definitiva, desde mediados de los años 50, Fleischer se adaptó muy bien a los nuevos tiempos en cuanto a uso de elementos temáticos y, también, de innovadores elementos de puesta en escena. Así, en sus narraciones desaparece el héroe (elemento clave de lo que hemos denominado relato clásico) y en su lugar aparece otro tipo de protagonistas; por ejemplo, en “Los vikingos”: “Curiosamente, aquellos personajes (..) tenían muy poco que ver con los

héroes que durante niño había admirado. No hay en ellos el maniqueísmo o el optimismo vital de otras películas de aventuras (..), en “Los vikingos”, una persecución en medio de la niebla determina una inflexión en la trama y es premonitoria de la tragedia que seguirá para el grupo de vikingos. No se trata tampoco de heroicos jóvenes enfrentados a pérfidos malvados como en “*Beau Geste*” (William A. Wellman, 1939). Si el utópico heroísmo de los hermanos enrolados en la Legión Extranjera daba pie a una abstracta intriga con toques de fantástico, la acción de “Los vikingos” es esencialmente física y orgánica. En este sentido, la rudeza de “*Los vikingos*” (y la presencia literal de sangre, sudor y barro, de mutilaciones y esfuerzos, de corpiños desgarrados, asesinatos y violaciones) se aproxima, en un signo de modernidad (..) a los desplazados personajes de Peckinpah. Los vikingos de Fleischer no son sino personajes que saben matar mejor que vivir y pelean mejor que aman” (Antoni Peris, op. cit.).

Precisamente esta “fisicidad” de los combates en “Los vikingos” ha hecho decir a algunos comentaristas que se trata de la película con más mutilaciones de todas las realizadas hasta la llegada del “gore”. En cualquier caso, el uso de la violencia, aunque desde luego más contenido que en otros cineastas posteriores, establece vínculos entre el cine de Fleischer y el de Mann y, más lejanamente, con el de Peckinpah. En buena lógica, Fleischer seguirá tratando con éxito temas escabrosos y llenos de violencia, en películas en este sentido muy “modernas” como “El estrangulador de Boston” (precursora de ese subgénero contemporáneo que será el cine de psicópatas y asesinos en serie). Y es que, como se ha señalado “se trata de una película absolutamente revolucionaria, situándola en su contexto y época, no sólo por la crudeza gráfica con la que se relatan algunos de los asesinatos, que evidente-

mente a estas alturas ya está superada, sino por la forma en que se aborda la temática y el contenido sexual de la misma. También en el apartado técnico se trata de un film revolucionario y cabe remarcar la utilización de la técnica de división de la pantalla, posteriormente utilizada en innumerables ocasiones en el campo del video clip y la publicidad. También queda un pequeño espacio para la crítica social, en esta arriesgada película de Fleischer (..) los diálogos entre Fonda y el fiscal general o con el propio Desalvo evidencian el trasfondo ideológico del director, que sutilmente imprime su huella en el producto final, intentando romper algunos tabúes” (Homenaje a Richard Fleischer. En: www.fantastico.uma.es).

De todos modos, si bien es verdad que Fleischer “rompe tabúes”, al tiempo que la fisicidad de la violencia cobra un cierto protagonismo, lo definitivo habrá de ser que todo ello queda siempre supeditado al objetivo esencial de contar una buena historia, y contarla bien. Ese es el vínculo que mantendrá unido el cine de Fleischer al núcleo del cine de Hollywood de la época dorada, impidiendo una mayor deriva manierista y postclásica en su filmografía. Por eso mismo, los efectos especiales y los experimentos visuales (los títulos de crédito de “Viaje alucinante” o la ya mencionada pantalla dividida de “El estrangulador de Boston”, por ejemplo) van a quedar siempre por debajo de una narratividad que prevalece, como rasgo definitorio de un cineasta que verdaderamente sabía y quería contar historias.

Si la crisis del Hollywood clásico es la del gran relato (es decir, la decadencia de una estructura narrativa fuerte, que remitía al universo de la épica y a la mitología clásica, con un héroe trágico como figura central), el cine de Fleischer va a ocupar, entre finales de los 50 y principios de los 70, un lugar equivalente al que tuvo Julio Verne a finales

del siglo XIX, cuando se produce esa otra gran crisis, la de la novela clásica, que anticipaba ya todos los experimentos vanguardistas y deconstructores del siglo XX.

Fleischer es el Verne del cine, no sólo porque la mejor adaptación fílmica de este siga siendo “20.000 leguas de viaje submarino”, sino sobre todo por películas como “Viaje alucinante” (1966), un Verne moderno y cinematográfico, adaptado a las circunstancias de los años 60. Una vez que el gran relato ya no era posible, que la tremenda dramática del encuentro sexual no podía ser simbolizada mediante la narración; esta todavía conservaría en Fleischer (como en Verne) el encanto de la aventura; pues el viaje lleno de peligros y obstáculos pasó a ser metáfora de todo trayecto narrativo, en tanto que surco que abre el lenguaje en lo real.

Vamos a realizar ahora un somero análisis de “Fantastic Voyage” (Viaje alucinante), película, cómo no, realizada en “cinemascope” y “color de luxe” que ocupa en mi recuerdo adolescente ese lugar de honor que aquellas películas de Fleischer propiciaban en sus espectadores. De entrada, hay que mencionar la mezcla de géneros que aparece en este filme: por un lado están los códigos provenientes de la ciencia-ficción, por otro, aquellos que son más propios de las películas de aventuras, sobre todo merced a la presencia en la película de elementos típicos de las historias que transcurren en el fondo del mar, ya que es este el contexto más parecido al ambiente que enmarca el extraño viaje a través de la circulación sanguínea que realizan los personajes (se establece así un sorprendente vínculo, a través de códigos fantásticos, entre este filme de anticipación futurista y las narraciones de Julio Verne, lo cual entronca de nuevo a “Viaje alucinante” con ese otro filme seminal en la filmografía de Fleischer que es “20.000 leguas de viaje submarino”).

Podemos señalar en “Viaje alucinante” tres partes perfectamente delimitadas: un prólogo, que narra la llegada del profesor que posee el secreto militar, que se cierra con el atentado que sufre; después aparecen los títulos de crédito, segmento sumamente original y sugerente, que pone en escena una serie de alardes visuales que sirven para enmarcar una metáfora narrativa que resume el contenido de la historia que se cuenta en el filme. Y por último el tercer segmento, el más largo, será aquel en el que se cuenta la historia propiamente dicha.

El prólogo arranca con la llegada de un avión en medio de la noche (F.1). Se trata de un plano-secuencia que, mediante un travelling de acompañamiento sigue el aterrizaje del avión, siguiendo su movimiento de izquierda a derecha.



Foto 1

Por corte, vemos el siguiente plano (F.2): en ligera angulación en contrapicado y escala de plano medio cercano, se nos muestra en primer término a un inspector (¿del servicio secreto?: desde luego lo parece) y al fondo un soldado, que miran hacia la derecha.

Esta dirección en la mirada de los personajes (que mueven sus cabezas de derecha a izquierda del campo representado) obedece al hecho de que se ha producido un salto de eje (mediante un raccord de



Foto 2

180 grados, el más sofisticado y el último que se introdujo en el sistema clásico de raccords del cine de Hollywood). En efecto así lo comprobamos cuando vemos llegar al avión, mediante un plano detalle: entra en campo de derecha a izquierda (F.3), es decir con un movimiento simétrico y opuesto al de F.1.



Foto 3

Sutilezas de la puesta en escena que evocan un cierto misterio narrativo (alguien extraño llega en la noche) pues, como ha señalado Áurea Ortiz (op. cit.), en el cine de Fleischer podemos apreciar “la tremenda funcionalidad y rigor de la composición visual y la planificación” ya que “no hay un sólo plano o un movimiento de cámara que no dé información o sea significativo para el desarrollo de la acción”.

En la escena siguiente la banda sonora sigue ocupada por el ruido de los motores del avión, de tal modo que al no existir nin-

gún diálogo (como por otra parte va a ocurrir a lo largo de todo este primer segmento, el del prólogo) sólo la cuidadosa y metódica sucesión de las imágenes nos va contando lo que sucede. El avión se detiene y en angulación picada vemos como un soldado abre la puerta (F.4).



Foto 4

Esta posición de cámara anticipa el punto de vista de los personajes que van a llegar inmediatamente después en un coche (luego hay aquí una sutil utilización de la aprehensión retardada: miramos ahora desde ese lugar que van a ocupar después los personajes). De este modo, el montaje nos muestra la llegada del coche (F.5), ahora en una angulación en picado, simétricamente contrapuesta y equivalente a la de F.4.



Foto 5

En la sucesión de los planos F.4 / F.5 se plasma la consabida técnica visual del

campo / contracampo, pero en esta ocasión sin personajes que miren, que justifiquen ese lugar de mirada, ese punto de vista visual (en F.4 todavía no ha llegado el coche; mientras que en F.5 todavía no han salido los viajeros del avión). Este pequeño alarde técnico sin duda apunta a un cierto manierismo formal en Fleischer, pero como siempre ocurre en él está al servicio de la narración: sugiere misterio y suspense (¿quién llegará en el coche, pero sobre todo, quién llegará en el avión?).



Foto 6

Vemos salir al primer pasajero: se trata de Grant (Stephen Boyd), el protagonista masculino del filme (F.6). Pese a ser un actor apuesto, su papel en esta historia está muy lejos de la grandeza propia de los héroes clásicos, con sus luces y sus sombras. En el minimalismo narrativo de Fleischer importa ante todo la aventura, los acontecimientos concretos que se van sucediendo, de tal modo que Grant, aparte de ciertos actos de heroísmo puntuales (por supuesto, salvará a la chica del ataque de los anticuerpos) aparece como un personaje bastante plano e hierático. Incluso participará en la aventura sólo porque así se lo ordenan sus superiores, poniendo al principio multitud de pegas para no incorporarse a la misma.

Junto a Grant llega el profesor, asustado (F.7). Mira temeroso a un lado y a otro, anticipándonos el peligro que corre y sugirién-



Foto 7

donos el atentado que, inmediatamente después va a sufrir. Hemos de señalar que en F.6 y 7 la posición de mirada corresponde, ahora sí, de manera plenamente justificada por la narración, a los que aguardan abajo en el coche. Sin embargo, curiosamente, ahora ha desaparecido la angulación en picado que apreciábamos en F. 4 (por supuesto, es el espectador el que mira a través de la cámara; pero de nuevo se desvelan aquí los sutiles y precisos procedimientos de puesta en escena que moviliza Fleischer).



Foto 8

Con las imágenes del atentado que sufre el profesor (F.8) concluye el prólogo, en el que, insistimos, no ha habido un solo diálogo, y en cuya banda sonora sólo hemos oído los ruidos que acompañan a la acción de los personajes. Puesta en escena sobria, dinámica y precisa, donde el manierismo de la imagen está puesto al servicio

del mensaje de misterio y suspense que se quiere transmitir.

Comienza así el segundo segmento, el de los títulos de crédito, sin duda el más “vanguardista” y “moderno” de todo el filme, pues en él Fleischer va a experimentar con las imágenes anticipándonos procedimientos propios del video-clip o de la publicidad y la televisión actuales.



Foto 9

Desde un plano general en angulación ligeramente picada, vemos al profesor en la cama, observado en escorzo por otro personaje (F.9), con lo cual la imagen de este queda remarcada en negro. El montaje salta de manera vertiginosa y por simple corte a imágenes del rostro del profesor en escala cada vez más próxima, primero mediante un primer plano muy cercano (F.10).

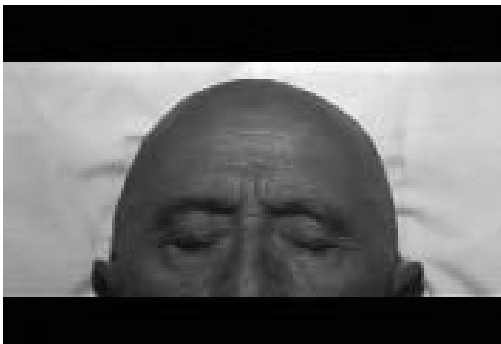


Foto 10

Hay que señalar la concisión con la que, de nuevo mediante el uso exclusivo de la imagen, nos narra Fleischer que el profesor ha resultado herido en el atentado, anticipándonos así visualmente lo que luego nos van a corroborar los diálogos de los personajes, en las primeras escenas del filme propiamente dicho (a lo largo de lo que hemos denominado como tercer segmento).



Foto 11

Por rápido montaje (ya lo hemos dicho, a ritmo de vertiginoso video-clip: recordemos que el filme está realizado en plena época de expansión del rock) pasamos a un inserto de la parte superior del rostro sobre el que se va sobreimpresionando el título del filme (F.11). Bella metáfora visual y narrativa que condensa el contenido de lo que vamos a ver a continuación: nos anticipa que precisamente en el interior de ese lugar, sobre el que se sobreimpresionan las palabras, hay un coágulo; y que el viaje fantástico que nos anticipa el título va a transcurrir a través de ese territorio que acota el encuadre: el cerebro del profesor.

El siguiente plano es un inserto que nos muestra un reloj (F.12). Una vez más, con certera precisión, la imagen nos anticipa gran parte del contenido narrativo posterior, metaforizándolo: esta aventura, toda aventura en realidad, es la narración de la lucha humana contra lo real del tiempo. El



Foto 12

tiempo pasa de manera peligrosa, y los protagonistas deberán cumplir su objetivo en tan solo una hora (es este filme un ejemplo de tiempo fílmico ampliado en la escala del tiempo real de la proyección, ya que esa hora en la que transcurre la aventura ocupa casi hora y media en la pantalla: justo lo contrario de lo que suele ocurrir mucho más habitualmente en el cine, donde las elipsis permiten acortar un tiempo real bastante más amplio).



Foto 13

Pero ese reloj real, reconocible, va a dar paso a un reloj de computador, a un verde y fluorescente marcador sobre el que se sobrepone el nombre del actor que interpreta al protagonista masculino (F.13), del mismo modo que en la imagen inmediatamente posterior (F.14) ese mismo círculo informático va a acompañar a la sobrepresión del nombre de la actriz que interpreta el papel de Cora, la protagonista femeni-

na (Raquel Welch). Por cierto que esta aparece en el filme de manera aún más hierática e inane de lo que lo hace Stephen Boy, demostrando que la presencia de dos actores, apuestos y famosos en su momento, cumple una mera función instrumental.



Foto 14

Hemos pasado así del reloj que metafóricamente el tiempo a este otro, más abstracto y evanescente de F.13 y 14, que nos anticipa la presencia fantástica de la técnica, de las máquinas (los computadores, como se decía por entonces), por contraposición a lo real del cuerpo anatómico. Pero el desarrollo de los títulos de crédito comenzará ahora a desandar lo andado, a emprender el camino de vuelta. Desde ese mundo de la técnica, de las máquinas, hasta, de nuevo el cuerpo.



Foto 15

En efecto, en el universo de las máquinas, de los computadores e instrumentos

médicos y científicos (metáfora de ese artificio humano que todo lo envuelve: el lenguaje) se dibuja de nuevo una imagen del cuerpo (F.15), una radiografía de esa cabeza que veíamos en F.10. Pero aquí la imagen es sólo un esbozo, sometido todavía a las palabras (de los títulos de crédito) y, sobre todo, a esos números en color rojo, que se sobreimpresionan sobre el cráneo, marcando de nuevo el trayecto de penetración en su interior, que la ciencia va a hacer posible inmediatamente después.



Foto 16

Efectivamente, si bien el plano siguiente (F.16) es absolutamente equivalente a otro anterior (F.10), ahora la cabeza rasurada del profesor aparece completamente rodeada de cables y electrodos: la máquina se va imponiendo al cuerpo. Es este un registro, el de la lucha entre la máquina y el cuerpo en el que el filme de Fleischer resulta pionero también de todo un subgénero



Foto 17

posterior de ciencia-ficción, del que sin duda puede ser un ejemplo acabado "Matrix" (Andy y Larry Wachowski, 1999).

El inserto siguiente (F.17) es un plano en cierto modo equivalente a otro anterior (F.11), sólo que ahora sobre el cráneo del profesor se sobreimpresiona el registro de un encefalograma. Esta serie de planos avanza en la puesta en escena de ese conflicto básico, para la historia que narra el filme, entre el mundo de la ciencia, de la técnica (del artificio, del lenguaje) y el del cuerpo, el de lo real del cuerpo, donde va a reinar el azar y el peligro.

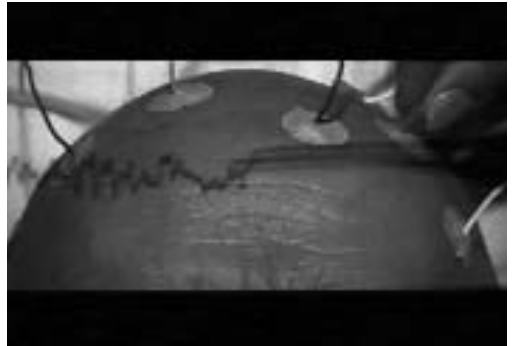


Foto 18

Otra vez, abandonamos el cuerpo, la imagen de la cabeza del profesor, para sumergirnos exclusivamente en su registro mecánico: lo que vemos es la huella semiótica de una máquina que mide la actividad cerebral (F.18). Contraposición dialéctica por tanto entre esos dos elementos clave: la naturaleza, indómita, y la ciencia que pretende someterla.

Ciencia que se ejemplifica en la tremenda maquinaria, médica e informática, que ocupa un enorme sótano (como una ciudad debajo de la ciudad, como una realidad subyacente a la realidad superficial) y que va a tratar de guiar el peligroso viaje. Esa maquinaria, de nuevo, emerge en los títulos de crédito a través del registro circular evanescente, en sobreimpresión, y de la



Foto 19

presencia de los mandos de un instrumento (F.19).



Foto 20

Pero sobre el círculo artificioso que dibuja el reloj en F.19, el montaje vertiginoso que Fleischer nos muestra ahora un ojo bien real (F.20), estableciendo así una rima icónica que repite ese movimiento que nos lleva, insistentemente, de la máquina al



Foto 21

cuerpo, y viceversa, en un vaivén a la vez mecánico y a la vez propio de la música sincopada que se iba imponiendo en la época.

Continuando con la rima visual, el plano siguiente nos ofrece la imagen de una máquina (F.21), en la que se va a sobreimprimir el nombre del propio director. De este modo se ha establecido la siguiente cadena: círculo del reloj → ojo → círculos rojos de un computador. Y con ella concluye el segundo segmento, el de los títulos de crédito.

La película va a pivotar a partir de ahora sobre ese conflicto básico que ya nos han anunciado los títulos de crédito. Tal y como ha sido señalado (Luis M. Díaz en: www.pasadizo.com) en este filme “asistimos al choque entre dos universos o concepciones. Por un lado, se encuentra el mundo artificial creado por el hombre, representado por ese subterráneo centro de operaciones, y en el cual se mantiene el orden gracias a la regia organización burocrática. Como contraposición a éste se encuentra el mundo natural, un universo totalmente nuevo en el que no ha intervenido la mano del hombre. Mientras que en el primero todo se rige por una cuadrículada planificación y en que los individuos quedan sometidos a las reglas de funcionamiento, en este último hay una mayor cabida a la improvisación dada la espontaneidad del cuerpo humano. De este modo, todo el viaje que habían planeado meticulosamente va poco a poco modificándose ante las inesperadas alteraciones del organismo. Y nada mejor para mostrar este conflicto que la alternancia narrativa entre ambos mundos: el exterior o artificial, y el interior o natural (.).”.

Muchos de los planos del filme representan ese conflicto básico interior / exterior, como cuando vemos una representación del cuerpo y su sistema vascular, a



Foto 22

gran escala (F.22), en medio de una proliferación de máquinas y aparatos.



Foto 23

Proliferación de máquinas y de técnicos y científicos (F.23) que vienen a ocupar, en esta narración minimalista postclásica, el lugar que corresponde al “destinador” en la estructura del relato clásico. En efecto, si bien en este universo racional del centro de operaciones, que es donde surge la idea del hacer el viaje y desde donde este pretende controlarse, hay dos altos mandos militares de cierta edad (que podrían evocar la figura paterna que todo destinador ocupa simbólicamente en el relato), su presencia en la narración resulta débil y desdibujada. En realidad el lugar del destinador lo ocupa ya una especie de “inteligencia artificial”, producto de la tecnología moderna.

En el centro de operaciones se desencadena una manipulación artificial de lo



Foto 24

real, como esa cuadrícula que han dibujado en el exterior del cráneo del profesor (F.24). Poderosa imagen que enuncia la contraposición entre el signo, lo previsible, lo razonable (el lenguaje) y el azar, lo imprevisible, lo irracional (el interior del cuerpo, lo real de su anatomía).



Foto 25

Después, veremos que también sobre ese cuerpo se ha dibujado una diana, sobre la que avanza un aguja (F.25), manejada por una especie de robot médico. Una jeringa en cuyo interior están los protagonistas, metidos a su vez en el fantástico submarino microscópico.

Avanza al interior del cuerpo el submarino (F.26), siguiendo una trayectoria opuesta a la que marcaba la llegada del avión que traía al profesor al inicio del filme (F.1), pero idéntica a la trayectoria de entrada en nuestro campo visual de ese mismo avión, gracias al *raccord* de 180 grados que se



Foto 26

producía en F.3. Es el emocionante momento que precede a las primeras imágenes del interior del cuerpo.



Foto 27

Dentro del submarino, la cámara nos va mostrando a los diversos integrantes del grupo, deteniéndose en los dos protagonistas, Cora y Grant, que aparecen juntos en el encuadre: en primer término Grant, al fondo Cora (F.27); en un plano encuadrado con gran detalle que, a la vez, mediante una economía de medios admirable, sintetiza la, por otro lado, pobre relación entre los protagonistas. Como hemos sugerido antes, la aventura en *Fleischer* es una forma de narración minimalista que no pretende simbolizar lo real de la relación sexual, ya que ni puede ni quiere llegar tan lejos.

Accedemos por fin al interior del cuerpo, produciéndose un estallido de color, (aunque en estas primeras secuencias predo-



Foto 28

minará el rojo). *Fleischer* está a sus anchas en este mundo de colores irreales y fantásticos, que los científicos observan desde las ventanas del submarino (F.28).

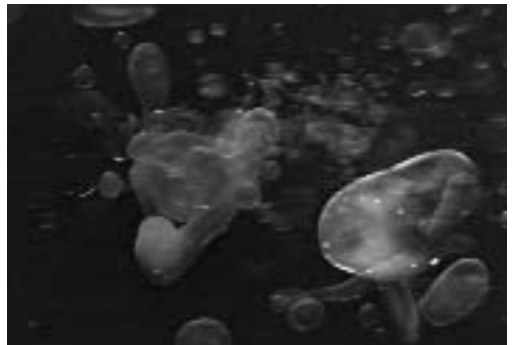


Foto 29

Un mundo que se nos va a mostrar, mediante una serie de insertos o planos detalle (que por otra parte pueden ser considerados como planos generales del “paisaje” sanguíneo) en todo su irreal colorido, que remite claramente a un registro de tipo “psicodélico”. En este sentido, el título español del filme, al incluir el adjetivo “alucinante” recoge muy bien este registro contextual, característico de una época cuya imaginación e imaginación estaba fuertemente influida por la visualidad alucinógena, propia de las drogas psicodélicas, y que sin duda preside el cromatismo alucinado de las escenas del interior del cuerpo.

Pero, de nuevo, esta puesta en escena, esta vez en su registro cromático, va a



Foto 30

estar subordinada a la historia, a lo que se cuenta. Para demostrarlo vamos a poner un ejemplo bien elocuente: cuando el saboteador Doctor Duval (Arthur Kennedy) pretende impedir que se repare el láser, aduciendo que en cambio se estropea el aparato para las transmisiones, esa acción de sabotaje queda sugerida a nivel visual (más allá de lo que proponen los diálogos)

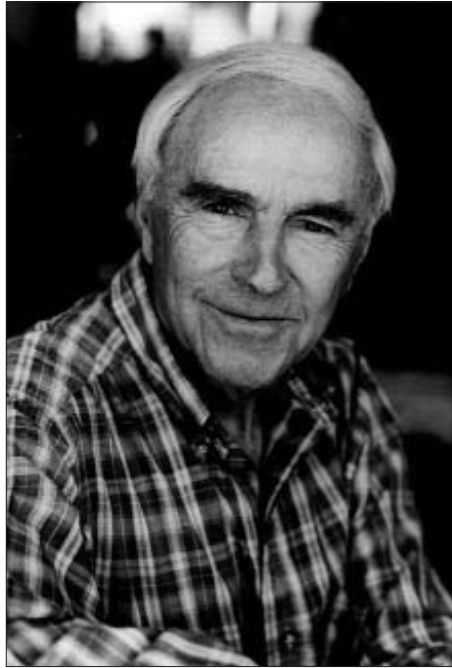
porque Duval aparece aislado a la izquierda del encuadre (F.30), y cubierto por el color rojo que, se supone, procede del exterior; mientras que tanto Grant como Cora aparecen al fondo en una tonalidad normal. El color rojo sugiere la maldad (diabólica) de Duval, pero también el que sea un espía al servicio de los soviéticos (estamos en plena Guerra Fría), del mismo modo que en varios de los pocos diálogos que van a tener lugar en el interior del submarino, Duval va a aparecer como un personaje descreído y ateo.

Vemos así como en el cine de Fleischer no se huye, ni siquiera, del discurso ideológico, a cuyo servicio se ponen sus fascinantes y precisas imágenes, pues ante todo se trata, como ya hemos sugerido repetidamente, de contar una historia y de contarla bien. Nada más y nada menos.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de RICHARD FLEISCHER



Nacido en 1916 en Brooklyn, Nueva York, e hijo del famoso dibujante de animación Max Fleischer, creador, junto con su hermano Dave, de personajes tan célebres del “cartoon” como “Popeye” y “Betty Boop” -aunque a partir de los años 30 los dibujos de la factoría Fleischer (entre los que hay que incluir también al payaso Koko) irían quedando relegados por la fuerza y el éxito de los estudios Disney-; Richard Fleischer falleció este mismo año, el 25 de marzo de 2006, en el hospital de Woodland Hills en Los Ángeles, a la edad de 89 años, dejando viuda, tres hijos y cinco nietos. Uno de sus hijos, Mark Fleischer, al informar de la muerte de su padre dijo recordarlo como un caballero

que siempre puso a su familia por delante, y aseguró: “Mis padres hicieron un gran esfuerzo para aislar a sus hijos de la locura de Hollywood”.

Richard se decidió en primer lugar por la psicología, a la hora de elegir donde realizar sus estudios universitarios. Como él mismo declaró más tarde: “Estudí Psicología en la Brown University de Providence. Este rigor casi científico que adquirí en mis estudios he tratado de aplicarlo siempre que he podido a todas mis películas. Yo pienso que los personajes han de tener un comportamiento lógico. Por eso no me gustan la mayoría de los thrillers modernos que prefieren centrarse más en

la acción o en los efectos especiales que en la parte humana. En mis películas, además de la acción hay una aproximación psicológica. No me gustan los filmes en que las cosas suceden irracionalmente sólo porque el director quiere que sucedan. Pierden credibilidad. Siempre que he aceptado un film ha sido con esta condición”.

Después de abandonar esta primera opción de convertirse en psicólogo, estudió interpretación en la Universidad de Yale. En el verano de 1941, y en su último año en la escuela de arte dramático, fundó la compañía teatral The Players, de la que fue productor, director y actor. Tras haber participado en varias obras teatrales, a comienzos de los años 40 es descubierto por un cazatalentos de los estudios RKO. Fleischer empezará a aprender cómo hacer cine desde abajo, de tal modo que fue ascendiendo por el escalafón: de actor y montador pasó después a la dirección de películas de bajo presupuesto y documentales bélicos. Los primeros filmes que dirigió y produjo para la RKO, fueron los cortos cómicos de la serie “Flicker Flashbacks”.

Sin embargo, el primer título de cierta entidad de Richard Fleischer fue “Así es Nueva York” (1947) una comedia protagonizada por Henry Morgan, Virginia Grey y Rudy Vallee, que dirigió para el productor independiente Stanley Kramer; además ese mismo año ganaría un Oscar por su documental antibélico “Design for Death” (1947). Hacia el final de esa década y principios de los 50 empezó a dirigir películas de bajo presupuesto, la mayoría thrillers. Estos inicios de Fleischer fueron similares a los de Anthony Mann, que también dirigió un buen número de policíacos de serie B. De los ocho thrillers iniciales de Fleischer destaca el último, “The Narrow Margin”, título decisivo para su despegue creativo y profesional y punto final a su contrato con la RKO. “The Narrow Margin”, filmada en

sólo 13 días con cámara en mano, fue la que le catapultó a la fama (se hizo un remake en los años 90: “Testigo accidental”, de Meter Hyams, interpretado por Gene Hackman).

Tras rodar el semi musical “The Happy Time” (1952), y probar fortuna con la 3 D en “Arena”, es contratado por el mismísimo Walt Disney, rival de su padre, para que dirija “Veinte mil leguas de viaje submarino” (1954), su primera producción de prestigio y, sobre todo, su primera experiencia con el Cinemascope, el que será su mejor medio de expresión durante años. Esta fue la primera película producida por Disney con actores de carne y hueso, y su Nautilus peleando contra un enorme calamar se volvió una de las atracciones de más éxito en Disneylandia.

A pesar de que pronunciar el nombre de la factoría Disney estaba prohibido en su casa, Fleischer recordó la firma del contrato con Disney y la alegría de su padre -excelente perdedor- ante la gran oportunidad que se le presentaba a su hijo. También evocó la dificultad de trabajar con el impositivo Kirk Douglas, protagonista de la adaptación de Julio Verne y de “Los vikingos” (1958), que hasta la aparición del gore era la película con más mutilaciones de la historia del cine. Muy distintas fueron sus palabras sobre Orson Welles, a quien dirigió como actor: “Era un hombre tan fascinante que no me atrevía a darle órdenes, pero también, un excelente profesional y eso facilitó las cosas”. Con Welles hizo “Crack in the Mirror” e “Impulso criminal”, el trabajo que el director hubiera salvado de la quema pese a que en el momento de su estreno no tuvo gran éxito. En Sitges también rememoró un emocionante momento de “Soylent Green”, el rodaje de la escena en la que el actor Edward G. Robinson, gloria del Hollywood clásico, se enfrentaba a la eutanasia mientras en la vida real luchaba contra un cáncer. Fue su último

papel. “Me impresionó tanto ver la entereza con la que rodó esa situación que me hizo pensar no sólo en la muerte sino también en su dignidad”, dijo el actor. En 1993, cuando publicó su autobiografía, titulada “Dime cuándo llorar”, Fleischer corroboró mucha de estas afirmaciones sobre su relación con los actores con los que había trabajado. Así, de Orson Welles confirmó que fue fácil compartir plató pero que le asustaba el hecho de que “él sabía más de dirección de lo que tú o cualquiera sabía”. De Rex Harrison recordaba que durante la filmación de “Doctor Dolittle” había querido darle “una patada en la cabeza”.

Sobre “Sábado trágico”, primera película que rodó para Fox, en 1955, dijo: “hay bastante violencia, sí, pero no injustificada. Por otro lado pienso que el film es bastante más que un thriller violento. A través de la historia tradicional de un atraco a un banco, hago un retrato de varios personajes que luchan con todas sus fuerzas para no renunciar a sus propias convicciones. Los atracadores, la gente del pueblo... Es por ello que para llegar a una situación límite, puse los personajes de la familia amish... Este film fue muy importante para mi carrera porque fue la primera película en Cinemascope y color que costó menos de un millón de dólares. Darryl Zanuck estaba encantado y gracias a este hecho, Buddy Adler el productor de la película, ascendió directamente a jefe del estudio ayudándome después muchísimo en mi carrera en la Fox”.

Efectivamente, a partir de mediados de los 50 tanto el cinemascope como el color, como elemento dramático, van a ser muy importante en el cine de Fleischer: hizo películas para el recuerdo, muchas de ellas en esplendoroso technicolor. En la filmografía de este director enérgico e inclinado a la aventura se encuentran joyas como, además de las ya mencionadas “Los vikin-

gos” y “Veinte mil leguas de viaje submarino”, otras en clave más desolada, como “El estrangulador de Boston”, “El estrangulador de Rillington Place”, “Barrabás”, y “Mandinga”, sin olvidar “Soylent Green, cuando el destino nos alcance”, feroz antiutopía, y “Viaje alucinante”, nostálgica muestra de ciencia ficción. “Viaje alucinante” fue estrenada en plena era de la carrera espacial, por eso sorprendió tanto la idea de que los científicos no exploraran el inmenso espacio exterior sino el interior del cuerpo humano. Ganadora del Oscar en 1966 a mejor dirección artística, decorados y efectos visuales, la película está basada en un relato de Jerome Bixby y Otto Klement. Isaac Asimov fue contratado para escribir la novelización de la película, a partir del guión de Harry Kleiner, y aceptó con la condición de corregir todos los errores científicos que había en él. La novela apareció antes que la película, lo cual ha inducido a algunos a pensar que el filme es una adaptación de la novela de Asimov. Años después, Asimov escribió una secuela; mientras que se haría también un semi-remake, “El chip prodigioso” (Innerspace, 1987), de Joe Dante.

A lo largo de su carrera, Fleischer tocó todos los palos con solvencia -thrillers, westerns y filmes de acción-, pero se manejó mejor en películas en las que podía dar rienda suelta a su energía, que no decayó en sus últimos y más anodinos trabajos, siempre con algún toque personal. Ahí están “El pozo del infierno” (secuela de la serie “Amityville”), “Conan, el destructor” -con Schwarzenegger, “un hombre muy listo, un actor muy limitado”, como lo definió burlescamente- y “El guerrero rojo”. Su última aparición en la gran pantalla fue en el documental “Cineastas contra magnates” (2005), dirigido por el catalán Carles Benpar, y que recoge el testimonio de directores como Woody Allen, Milos Forman, Sidney Pollack, Federico Fellini,

Luis García Berlanga o el propio Richard Fleischer, hablando sobre las presiones de la industria cinematográfica en las producciones. Fleischer creyó firmemente en las posibilidades dramáticas e ideológicas del cine y en sus recursos técnicos; aunque finalmente cabe recordarle por su uso del color, como uno de sus más importantes rasgos de estilo: el tono sombrío, descarnado, neurótico de algunas de sus obras más representativas viene presidido siempre por su uso de los colores terrosos y sus iluminaciones a ras de suelo, como si quisiera trascender físicamente el polvo de las minas y las canteras, la tierra reseca de los desiertos, la arena de los rodeos o la del circo de los gladiadores.

Largometrajes:

- 1946. Child of Divorce (Hija del Divorcio).
- 1947. Banjo
- 1948. Bodyguard
- 1948. So this is New York
- 1949. The Clay Pigeon
(Acusado de traición)
- 1949. Follow Me Quietly (Ven detrás de mi)
- 1949. Make Mine Laughs
- 1949. Follow me Quietly
- 1950. Armored Car Robbery
(Asalto al coche blindado)
- 1951. His Kind of Woman
- 1952. The Narrow Margin
- 1952. The Happy Time
- 1953. Arena
- 1954. 20,000 Leagues Under the Sea
(20.000 leguas de viaje submarino)
- 1955. The Girl in the Red Velvet Swing
(La muchacha del trapecio rojo)
- 1955. Violent Saturday (Sábado trágico)
- 1956. Between Heaven and Hell
(Los diablos del Pacífico)
- 1956. Bandido.
- 1958. These Thousand Hills
(Duelo en el barro)
- 1958. The Vikings (Los vikingos)
- 1959. Compulsión (Impulso criminal)
- 1959. Crack in the Mirror
- 1961. The Big Gamble
- 1962. Barabbas (Barrabás)
- 1966. Fantastic Voyager (Viaje alucinante)
- 1967. Doctor Dolittle
- 1968. The Boston Strangler
(El estrangulador de Boston)
- 1969. Che!
- 1970. Tor! Tor! Tor!.
- 1971. The Last Run (Fuga sin fin)
- 1971. 10 Rillington Place
(El estrangulador de Rillington Place)
- 1971. See No Evil (Terror ciego)
- 1972. The New Centurions
(Los nuevos centuriones)
- 1973. Soylent Green
(Cuando el destino nos alcance)
- 1973. The Don Is Dead (El Don ha muerto)
- 1974. The Spikes Gang
(Tres forajidos y un pistolero)
- 1974. Mr. Majestyk.
- 1975. Mandingo
- 1976. Sara
- 1978. Crossed Swords
(El príncipe y el mendigo)
- 1979. Ashanti (Ébano)
- 1980. The Jazz Singer.

1983. Tough Enough (El hombre más duro)

1983. Amityville 3-D

(Amityville 3-D: El pozo del infierno)

1984. Conan the Destroyer
(Conan el destructor)

1985. Red Sonja (El guerrero Rojo)

1989. Call from Space.

PROGRAMA

CICLO: "RICHARD FLEISCHER"

DICIEMBRE 2006

- **LEÓN:** CENTRO CULTURAL CAJA
ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4

- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54

- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12
(POLÍGONO "LAS
HUERTAS")

- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6

- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE
(excepto en PALENCIA y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

LOS VIKINGOS

(The Vikings)

EEUU. 1958.

Color. 114 minutos.

Guión: Dale Wasserman, basado en
la novela de Edison Marshall.

Fotografía: Jack Cardiff

Música: Mario Nascimbene.

Intérpretes: Kirk Douglas, Tony Curtis,
Ernest Borgnine, Janet Leigh

Una película mítica que marcó la infancia
de aquellos que la disfrutaron en su
momento, con su maravilloso color y sus



grandes batallas, lanzamientos de hachas,
rubias walkirias y luchas apoteósicas en un
castillo en el fin del mundo; esplendoroso
marco en el que se narra la lucha de los

saqueadores del Norte contra sus vecinos bretones y galeses. La pugna de reyezuelos traidores con aristócratas envidiosos de su poder; la de dos hombres, Einar (hijo de Ragnar y heredero de la saga vikinga) y Eric (esclavo de Ragnar, hermanastro no reconocido de Einar y heredero del trono inglés), lanzados a un combate fratricida, primero por la libertad, luego por una mujer y, finalmente, por el poder.

Hay que destacar la buena articulación de la fotografía y la banda sonora, con el guión y el diseño de producción, una producción que se aventuró a construir barcos vikingos de verdad, quemando uno de ellos en la impresionante secuencia final. En el dinamismo de la obra juega un papel primordial el componente físico, directo, de las escenas de combate, con sus detalles realistas (sorprendieron en aquella época, por ejemplo, la verosimilitud de las heridas y de las mutilaciones). Una épica bárbara que nos transporta a un mundo de trasgresiones, aventuras y conquistas insospechadas y refrescantes.

León: LUNES 11

Palencia: MARTES 12

Ponferrada: MIÉRCOLES 13

Valladolid: LUNES 18

Zamora: JUEVES 14

VIAJE ALUCINANTE

(Fantastic Voyage)

EEUU.1966.

Color. 96 min.

Guión: Harry Kleiner según la adaptación de David Duncan del relato de Jerome Bixby y Otto Klement

Fotografía: Ernest Laszlo

Música: Leonard Rosenman

Intérpretes: Stephen Boyd, Raquel Welch, Edmond O'Brien, Donald Pleasence



Un científico que está en posesión de una fórmula para mantener reducido el cuerpo humano a tamaño microscópico por tiempo ilimitado, se dispone a entregarla al Pentágono cuando unos espías provocan un accidente de circulación. Como el profesor, con un hematoma en el cerebro, se encuentra incapacitado para su labor científica, se pone en marcha un plan para operar desde el interior. Así, en una época en la que la carrera espacial y la próxima conquista de la luna atraían la atención del público, Fleischer se dejó maravillado por la perfección e imprevisibilidad de lo más próximo, contando la travesía de unos científicos a través de un lugar jamás explorado antes: el cuerpo humano.

Combinando a la perfección la ciencia-ficción con el cine de aventuras, los protagonistas van superando obstáculos hasta alcanzar su meta final; aunque aquí el ene-

migo no viene de fuera, pues los peligros son ocasionados por las propias defensas naturales del organismo. El montaje, mediante la alternancia narrativa del exterior artificial y el interior natural, nos ofrece el choque de dos universos: por un lado el mundo artificial creado por el hombre, representado por ese subterráneo centro de operaciones, organizado burocráticamente y en el que se mantiene el orden, y por otro el mundo natural, un universo totalmente nuevo en el que no ha intervenido la mano del hombre. Mientras que en el primero todo se rige por una cuadrículada planificación, en este último habita el azar.

León: MARTES 12

Palencia: MIERCOLES 13

Ponferrada: JUEVES 14

Valladolid: MARTES 19

Zamora: LUNES 11

SABADO TRAGICO

(Violent Saturday)

EE.UU. 1955.

Color. 90 minutos

Guión: Sydney Boehm, según el argumento basado en la novela homónima de William L. Heath

Fotografía: Charles G. Clarke

Música: Hugo Friedhofer

Intérpretes: Victor Mature, Richard Egan, Stephen McNally, Lee Marvin



De tremenda eficacia narrativa, esta historia coral, con varias acciones paralelas que confluyen en el momento del atraco, expone con claridad los hechos, no sólo gracias a un guión milimétrico y perfectamente ensamblado sino merced al engarce visual de las diferentes escenas y líneas de acción entre sí. A diferencia de otras películas de tema similar, no se centra en el atraco propiamente dicho, ya que sus preparativos y las relaciones entre los ladrones son sólo una mínima parte de la trama. Así, mezclando melodrama y relato de intriga, va recogiendo las vidas de varios de los habitantes de la ciudad, a los que el robo va a afectar en mayor o menor medida: un padre que no consigue el respeto de su hijo porque lo considera un cobarde; la bibliotecaria que no duda en robar para solventar sus problemas con el banco; el empleado del banco que ejerce de mirón espionando a una enfermera; y un matrimonio en crisis.

Los preparativos del atraco no son más que una ingeniosa excusa narrativa que capta, mediante el suspense, la atención del espectador para retratar una sociedad cerrada y en descomposición, pues los desplazamientos de los ladrones nos llevarán a conocer al resto de personajes y verlos actuar. La violencia estará en el atraco, sin duda, pero también en la serie de infidelidades, mentiras, robos domésticos, cobardías, borracheras y actos de voyeurismo que se repiten entre la fracasada

población de Bradenville. Así, Fleischer, con rigor y precisión, deja ver el lado oscuro que se oculta bajo la aparentemente tranquila vida de una ciudad.

León: MIERCOLES 13

Palencia: JUEVES 14

Ponferrada: LUNES 11

Valladolid: MIERCOLES 20

Zamora: MARTES 12

EL ESTRANGULADOR DE BOSTON

(The Boston Strangler)

EE.UU. 1968.

Color. 116 min.

Guión: Edward Anhalt, basado en la novela de Gerold Frank

Fotografía: Richard H. Kline

Música: Lionel Newman

Intérpretes: Tony Curtis, Henry Fonda, George Kennedy, Mike Kellin

Basada en hechos reales, ya que poco antes de que empezara el rodaje el verdadero asesino huyó de la clínica donde estaba recluso –fue capturado al poco tiempo–, se trata de una película rompedora en su momento, no sólo por la crudeza gráfica con la que se relatan algunos de los asesinatos, sino por la forma en que se aborda la temática sexual (en España sufrió cortes de censura en esas escenas; también el



doblaje fue suavizado en las alusiones al semen del asesino y similares).

También en el apartado técnico se trata de un filme revolucionario, sobre todo por el uso de la división de la pantalla como, por ejemplo, en el magistral pasaje en el que la policía inicia la detención e interrogatorio de los delincuentes sexuales fichados en Boston, donde por momentos llega a dividirse la pantalla hasta en ocho partes. El apartado de interpretación también es memorable, siendo la caracterización de Curtis una de las más acertadas de su carrera. El actor construye un personaje en apariencia corriente e incluso simpático que, al igual que la pantalla, es capaz de desdoblarse en su otra personalidad sin apenas inmutarse, transmitiendo también sensaciones encontradas. Henry Fonda encarna perfectamente al funcionario duro e idealista que persigue al estrangulador. También queda espacio para la crítica social: por ejemplo dos mujeres intencionalmente ridículas denuncian a un homosexual con la “evidente” prueba de que posee las obras completas del Marqués de Sade en la biblioteca de su casa.

León: JUEVES 14

Palencia: VIERNES 15

Ponferrada: MARTES 12

Valladolid: JUEVES 21

Zamora: MIERCOLES 13

www.cajaespana.es

