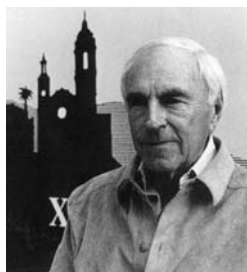


Any 2007. Programa especial. Suplement del núm. 2

15 gener – 25 febrer 2007

Filmoteca de Catalunya



Richard Fleischer

Richard Fleischer

Richard Fleischer va néixer el 1916, dos anys més tard que jo. Però no ens vam conèixer fins quaranta-dos anys més tard, quan Richard va dirigir *THE VIKINGS*, de la qual jo vaig ser el director de fotografia.

Fins llavors, les nostres trajectòries cinematogràfiques havien seguit camins semblants, i tots dos teníem antecedents en el món de l'espectacle. El pare de Richard era el famós dibuixant Max Fleischer, el creador de Popeye i Betty Boop. El meu pare no va ser tan famós, però va tenir una llarga carrera com a actor i ballarí a Anglaterra. Quan ens vam conèixer, Richard ja era un gran director i havia obtingut prestigiosos èxits amb films com ara *20000 LEAGUES UNDER THE SEA*, *THE GIRL IN THE RED VELVET SWING*, *VIOLENT SATURDAY* i molts d'altres.

A *THE VIKINGS*, Richard i jo vam congeniar immediatament. De seguida vaig descobrir que, a més de ser molt intel·ligent, tenia un gran sentit de l'humor. I, sense cap dubte, el va necessitar per dirigir aquella pel·lícula. Kirk Douglas n'era el productor i l'estrella; per tant, sotmetia Richard a unes reunions interminables, de vegades fins a altes hores de la matinada, per parlar de com s'havia de realitzar el film.

Sigui com vulgui, no tan sols va sobreviure a aquestes batalles esgotadores, sinó que també va convertir *THE VIKINGS* en un gran clàssic. I el més important, per mi, és que, a mesura que el film avançava, Richard i jo anàvem afermant la nostra amistat, que perdura encara avui dia.



El estrangulador de Rillington Place de Richard Fleischer

La primera impressió que Richard produeix és la de ser una persona tranquil·la i modesta, sobretot comparat amb els excessos dels qui responen a la idea del típic "director de cinema". Però les seves amables maneres amaguen una força interior que ha fet que molts l'anomenessin "la papallona de ferro". La seva lògica intel·ligent i tranquil·la és molt més eficaç i persuasiva que les tàctiques de *prima donna* adoptades per altres directors.

Després de *THE VIKINGS*, Richard va obtenir molts més èxits: *COMPULSION*, *CRACK IN THE MIRROR*, *BARABAS*, *THE BOSTON STRANGLER*, *TORA! TORA! TORA!*, *10 RILLINGTON PLACE*, *THE JAZZ SINGER*, *CONAN THE DESTROYER*, etc. Per la meua banda, em vaig encarregar de la fotografia de quatre pel·lícules seves: *THE PRINCE AND THE PAUPER*, (rodada a Hongria), *CONAN THE DESTROYER* (a Mèxic), *MILLION DOLLAR MYSTERY* (Arizona) i *CALL FROM SPACE* (a Hollywood).

El sentit de l'humor de Richard sempre crea un ambient relaxat al plató. A *THE PRINCE AND THE PAUPER*, mentre rodàvem un primer pla d'Oliver Reed per a una escena de lluita, aquest últim va començar a moure frenèticament l'espasa contra els seus enemics imaginaris. El meu ajudant estava enfocant el pla al costat de la càmera, en la seva posició habitual, i quan va veure que l'espasa esquinçava l'aire molt a prop del seu cap, va dir: «Compte amb els meus ulls, Olly». Richard hi va afegir lacònicament: "En tenim suficients per a dues preses".

A la mateixa pel·lícula va passar també una cosa extraordinària. Un matí, mentre tot l'equip es preparava per traslladar-se a una altra localització, es va sentir un crit de desesperació: «Que no es mogui ningú i que vingui el metge!». Va resultar que un dels nostres ajudants, el que ens portava les begudes fredes a l'estudi hongarès on treballàvem, havia agafat la sífilis, i llavors li van dir al nostre productor que tots els qui haguéssim pres alguna d'aquelles begudes podia ser que ens haguéssim contagiats i que ens hàviem de sotmetre a unes anàlisis en un hospital proper.

El pànic ens va envair a tots, i fins i tot un parell de dones es van desmaiar. Ens preguntàvem qui deuria haver agafat la malaltia, però Richard no s'ho acabava de creure, tot allò. Així, doncs, va trucar al seu metge de Hollywood, que, al seu torn, va fer unes grans riallades i va dir que, si algú fos capaç d'agafar la malaltia d'aquella manera, es mereixeria passar a la història de la medicina. Finalment vam respirar tranquils.

Al llarg dels anys, i a totes les parts del món, he passat molt bones estones amb Richard i la seva esposa Micky. La nostra amistat és molt especial, i professionalment el considero com un director excel·lent amb qui sempre és un plaer de col·laborar. Qui ho sap, potser tornarem a treballar junts algun dia!

Jack Cardiff (Richard Fleischer. Entre el cielo y el infierno, coordinat per José A. Hurtado i Carlos Losilla, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997) ▶



Impulso criminal de Richard Fleischer

▶ L'ull que tot ho veu i la imatge prohibida

És que Fleischer resulta el director ideal a l'hora d'intentar una aproximació d'aquest tipus a una obra fílmica concreta. D'una banda, segurament mai un realitzador de Hollywood no deu haver conduït la seva carrera amb tant de respecte pel cinema com fins ara ho ha fet Fleischer. Així, doncs, hi ha en la seva obra: 1) un període d'aprenentatge que s'inscriu en les produccions de sèrie B de la RKO de la fi dels quaranta i l'inici dels cinquanta, i en els primers treballs de Stanley Kramer com a productor; 2) una llarga i decisiva col·laboració amb una *major*, la Fox, que abasta des del 1955 fins al 1970, i conté tots els trets bàsics d'aquesta fase de declivi del classicisme de Hollywood, des de la utilització en un sentit clarament manierista del color i els nous formats de pantalla fins a l'aprofitament de la decadència dels gèneres per recrear(-se en) la seva llarga agonia; 3) una inscripció conscient i decidida en els diversos crepuscles dels setanta, tant en el *thriller* com en el *western*, tant en l'àmbit estètic, amb un llenguatge més crispat i nebulós, com en l'ideològic, amb personatges límit, sempre a tocar de l'autoextinció; 4) una decadència també assumida com a tal, i en certs aspectes superposada al període anterior, paral·lela al lent declivi de la indústria i al servei de les seves diferents nèmesis, tant si es diuen Charles Bronson com Arnold Schwarzenegger, i 5) petits i diferents parèntesis que, a la seva manera, marquen també el ritme de la història del cinema nord-americà i coincideixen amb altres trajectòries similars, tant si es tracta de la temptació de les noves tecnologies dels cinquanta, en aquest cas el 3-D, com de la típica aventura europea de l'inici dels seixanta.

D'altra banda, potser tampoc mai un director nord-americà deu haver arrencat literalment de la pedrera de Hollywood temes tan abstractes, tan «metafísics», sense forçar gens ni mica el material de partida i recorrent sempre a una simbiosi d'una fluïdesa sorprenent i massissa. En aquest sentit, Fleischer converteix en tema, en pivot de la seva obra, la raó de ser del cinema mateix, la visió, i al seu torn la utilitza com a símbol principal del seu mètode cinematogràfic.

Tornem, per aclarir les coses, a *VIOLENT SATURDAY*, una pel·lícula concebuda de manera que l'única raó



20.000 leguas de viaje submarino de Richard Fleischer

de ser dels seus espectadors consisteix a veure el que altres veuen, a mirar el que els personatges miren. Els gàngsters que preparen l'atrancament al banc d'una petita localitat dels Estats Units no són al film per mostrar-se com a tals ni per exhibir els seus arquetips, sinó per convertir-se en mirall dels altres, dels habitants d'aquesta ciutat llanguidament provinciana. En una escena, un d'ells entra en una biblioteca per ser testimoni d'un fet inusual: la bibliotecària és, en realitat, una lladre. En un altre moment, un segon delinqüent, dedicat a inspeccionar tots els racons del banc amb vista al *hold up* de l'endemà, descobreix un dels empleats mirant luxuriosament una bonica noia a qui no deixarà de seguir amb la mirada durant tota la pel·lícula, fins al punt d'espiar-la des del carrer quan ella es despulla cada nit.

La figura del *voyeur*, doncs, es converteix en metàfora de la pel·lícula mateixa, de l'espectador mateix, i alhora en indicatiu del desig últim del cinema: veure-ho, dominar-ho i controlar-ho tot. Hi ha múltiples representacions d'aquesta obsessió a l'obra de Fleischer. Ja una de les escenes més aconseguides de la primerenca *TRAPPED* presenta un grup de detectius, convenientment disfressats per no ser reconeguts, contemplant una interacció entre gàngsters com si fossin en un teatre, encara que amb una petita diferència: qualsevol reliscada els obligarà a intervenir, a deturar-los. De la mateixa manera, la totalitat de la pel·lícula es fonamenta en un acte substitutori de l'acte de veure mateix: ja que no poden ser presents en totes les accions del personatge de Lloyd Bridges, els policies muntan un sistema d'escoltes per mitjà del qual intenten reconstruir les escenes. La visió mai no és passiva, sempre implica una espècie de circuit tancat de fluids vitals on l'home surt d'ell mateix amb la finalitat de projectar-se, d'encarnar-se en allò altre, en el que veu, i, acte seguit, tornar al seu punt de partida per actuar en conseqüència: una visió dialèctica.

A *20000 LEAGUES UNDER THE SEA*, el Nautilus posseeix un enorme ull de vidre des d'on el capità Nemo pretén conquerir el món submarí, una missió condemnada, com tantes altres en la filmografia de Fleischer, al fracàs més rotund. Tant l'estrangulador de Boston com el de Rillington Place fonamenten la seva perversió precisament en la visió; el primer, en una visió furtiva —de la figura de la dona com a objecte, novament, del desig— que el transforma en assassí; el segon, en una visió premeditada —des de l'interior de casa seva i darrere el marc protector de la finestra— que li permet un accés privilegiat al món exterior, a l'univers de les seves víctimes. Fleischer, per descomptat, subratlla ambdues condicions mitjançant figuracions explícites d'aquesta pulsio abstracta: reenquadrant en un fons negre els ulls d'Albert de Salvo i acostant-se als de John Reginald Christie a la fi del film. A més, aquest últim utilitza unes ulleres d'un gruix considerable, una altra metàfora evident que es repeteix, de diferents maneres, en molts treballs de Fleischer, com ara a les ulleres de Judd Steiner a *COMPULSION*, l'ull monstruós d'Einar a *THE VIKINGS* o la ceguesa de Sarah a *BLIND TERROR*. Els defectes, els obstacles de la visió, són el símil d'una concepció distorsionada de la realitat, que al seu torn s'oposa a la sempre frustrada voluntat de totalitat de l'aparell cinematogràfic pel que fa a la realitat: el 3-D d'*ARENA* o *AMITYVILLE 3-D*, el rutilant Cinemascope de l'època Fox, la pantalla dividida de *THE BOSTON STRANGLER* i fins i tot el *Showscan* de *CALL FROM SPACE* són altres assaigs no tan sols d'abastar el més ampli camp d'acció possible per mitjà de la càmera, sinó també de mostrar tots els aspectes d'allò real, els cossos i les masses, però també els volums i els personatges, i també l'espai i l'aire que els envolta, l'exterior

i alhora l'interior, diversos àmbits i figures simultàniament. Intents condemnats a la inacció, a la immobilitat des del moment en què la realitat resulta sempre inabastable, desbordant, incompreensible, tant per al cineasta com per a les seves criatures, constantment a la recerca d'una comprensió absoluta de les coses però també en col·lisió permanent amb elles.

Novament, doncs, la dialèctica. I novament un intent de *veure*, ara en el sentit d'*entendre*, que acaba amb una impossibilitat, amb un tall bruscat del fluid vital en el moment en què la interacció es paralitza, en què s'hi esdevé un curt circuit. Els personatges de Fleischer persegueixen una llum en moviment constant, dèbil i fugissera, la visió final de la qual, paradoxalment, i si és que arriba a produir-se, els precipita en la foscor més absoluta. És el cas de Barrabàs a la pel·lícula homònima, construïda gairebé del tot, precisament, sobre l'oposició llum/foscor, no tan sols per l'equívoca llum que aconseguirà veure al final després del seu dolorós periple a través de les tenebres —i que Fleischer fa tangible mitjançant un pla equívocament crepuscular—, sinó també per la baixada als inferns de les mines de sofre, una al·lucinatòria representació d'una vertiginosa caiguda moral. O, sorprenentment, el de Roy a *THE NEW CENTURIONS*, llançat a un destí zigzaguejant que només li proporcionarà la destrucció, i finalment la mort, precisament quan, com ell mateix confessa, comença a comprendre-ho tot: la intractable violència de l'entorn, el fracàs del seu matrimoni, el suïcidi del seu company i amic Kilvinsky... En aquesta pel·lícula exemplar, una de les més commovedores del seu director, aquest final desconcertant és emmarcat en un altre enquadrament desassossegant d'uns ulls; aquesta vegada no els d'un psicòpata, com a *10 RILLINGTON PLACE*, sinó els d'un policia que mor en un tiroteig estúpid just quan començava a veure-hi. A *SOYLENT GREEN*, i ja per acabar això, Thorn, un policia del futur tan corrupte com el seu degradat entorn, aconseguirà també la comprensió en una escena gairebé ritual, durant el suïcidi —un altre suïcidi— del seu amic Sol Roth, quan veu com era la terra abans que l'ambició humana la destruís. En aquesta escena seminal, una de les més significatives de la carrera de Fleischer, l'espectador veu un home que, al seu torn, veu certes imatges animades que el condueixen al coneixement: es pot imaginar una posada en escena més contundent del cinema com a mecanisme i dispositiu?

A *THE GIRL IN THE VELVET SWING*, al meu entendre la millor pel·lícula del Fleischer dels cinquanta i una de les grans obres mestres del cinema nord-americà de l'època, Evelyn Nesbitt, una noia d'origen humil, accedeix a l'univers dels rics i poderosos únicament per mitjà de la seva bellesa. El que l'espera allà, això no obstant, no és la veritat, ni tan sols la felicitat, sinó un decorat buit, el que Stanford White, el famós arquitecte del qual queda sorpresa, va construir una vegada per a un dels seus clients: un llampanat trapezi vermell instal·lat al centre d'una vegetació artificial. Evelyn, fascinada, es deixa gronxar i gronxar, fins que pràcticament perd el sentit de la realitat. I Fleischer filma l'escena alternant allò objectiu i allò subjectiu, la ridícula de la situació per si mateixa i el punt de



Arena de Richard Fleischer

vista de la noia, que es veu pujant i pujant cap a dalt de tot per després tornar a baixar, una vegada i una altra, una vegada i una altra... És la mateixa sensació de vertigen embriagador que domina el capità Nemo davant la visió inefable del fons del mar, però també Albert de Salvo quan veu un cartell que representa una dona en actitud provocativa: un viatge, doncs, que pot conduir tant a la felicitat falsa com, el que és pitjor, a l'horror i la barbàrie. Les imatges prohibides gairebé sempre solen portar a l'autodestrucció: Evelyn mai no hauria d'haver contemplat aquesta habitació, de la mateixa manera que Artie i Judd no haurien d'haver vist mai la consumació del seu crim perfecte —una imatge, per cert, negada a l'espectador en una significativa el·lipsi—, Barrabàs mai no hauria d'haver vist el rostre de Jesús i John Reginald Christie mai no hauria d'haver mirat cap dona. La visió d'una realitat absoluta o mitificada, tant si és en termes estètics com místics, i tant si es tracta d'una realitat autèntica com només falsa i/o imaginada, porta implícita en ella mateixa la perdició moral, ja que no es pot contemplar la llum en estat pur sense quedar engegat, no es pot accedir a la sublimació d'allò real sense veure's rebaixat, automàticament, a la més patètica de les condicions. A l'última escena de *THE GIRL IN THE RED VELVET SWING*, Evelyn torna a gronxar-se en el que va ser el seu somni, però aquesta vegada davant desenes de persones, convertida en espectacle, en immoral pastura de la visió aliena, amb la mirada perduda i, segons que sembla, tan catatònica com Albert de Salvo a la fi del seu itinerari infernal; la visió de la imatge prohibida representa sempre el curt circuit definitiu.

Carlos Losilla (Richard Fleischer. Entre el cielo y el infierno, coordinat per José A. Hurtado i Carlos Losilla, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997) ▶



Richard Fleischer durant el rodatge de *Viaje alucinante*

▶ Un coneixement perfecte de la tècnica

Richard Fleischer forma part d'aquells cineastes la tècnica dels quals fa la sensació d'una creació instintiva. La seva posada en escena es troba totalment al servei de la història que ha d'explicar. I es distingeix per la sobrietat, la fluïdesa i el rebuig dels efectes gratuïts que alenteixen l'acció. La seva càmera és allà per contar una història i no per l'únic plaer de fer moviments de càmera superficials, com ara aquells a què és tan afeccionat Brian De Palma, per exemple. Comptat i debatut, el compliment més gran que se li pot fer a Fleischer és declarar que la seva tècnica és «invisible». Això no obstant, res no és més desmentit, ja que els seus films estan preparats minuciosament: tant al plató com al decorat, Fleischer no utilitza la tècnica habitual dels realitzadors de televisió que es cobreixen filmant el mateix pla des d'angles diferents o seqüències de diàleg amb una alternança de primers plans dels rostres dels actors i després amb un pla general que inclou els mateixos actors. Amb l'excepció de *20000 THOUSAND LEAGUES UNDER THE SEA* i *FANTASTIC VOYAGE*, en què va necessitar utilitzar *storyboards* (el film està fraccionat en centenars de dibuixos que representen cadascun un pla concret), cada film de Fleischer ja està muntat dins el seu cap.

Com molts realitzadors d'aquesta generació, sorgida de la RKO (Mark Robson, Robert Wise), Fleischer va fer un llarg aprenentatge fent de muntador de sèries com ara *FLICKER FLASHBACKS* o *THIS IS AMERICA*. Treballant en aquests curtmetratges, havia de visionar desenes de milers de metres de pel·lícula per tal de condensar-los en només uns deu minuts. Això li va ensenyar com anar directament a allò essencial i com treballar amb una gran economia de mitjans. En un film de Fleischer, no s'hi perd el temps; ell aconsegueix expressar al màxim



El estrangulador de Boston de Richard Fleischer

possible de coses en el mínim possible de temps (el començament de VIOLENT SATURDAY, on tots els personatges són esbossats en uns quants plans). Aquesta sobrietat i aquesta economia de mitjans li seran molt útils arran del seu pas a la posada en escena amb els films de sèrie B de la RKO rodats entre el 1946 i el 1952. Aquestes experiències de petit pressupost rodades en una setmana i mitja li ensenyaran les virtuts de la velocitat i la rapidesa de rodatge que, segons ell, donen el tempo, al ritme, al film. Mai no deu haver sofert tant com arran del llarg i feixuc FANTASTIC VOYAGE on alguns dies només filmava uns quants plans. Aquesta rapidesa, que li va permetre acabar un film tan complicat com TORA! TORA! TORA! amb més de deu dies d'anticipació, sempre farà que l'apreciïn els productors amb qui treballa.

Aquesta capacitat pel muntatge encertat, per donar ritme al film, es duplica amb una habilitat per al ràcord i l'encadenament d'un pla amb un altre del tot inhabitual. Per exemple, la bassa de fang que es transforma en una piscina on s'abracen Robert Wagner i Terry More a BETWEEN HEAVEN AND HELL.

A l'interior de l'enquadrament, Fleischer hi situa els seus actors a la perfecció i, per trencar la monotonia del camp/contracamp quan hi ha seqüències de diàleg, col·loca molt sovint un objecte al començament del pla, com a THE NARROW MARGIN, on utilitza aquesta tècnica en nombroses ocasions. Per tant, no és pas sorprenent que ell hagi estat un dels pocs directores de la Fox que han comprès instintivament les possibilitats que el Cinemascope ofería. I és sense cap mena de dificultat que ell instal·la els seus personatges enmig dels decorats i treu un profit admirable de la pantalla ampla.

Fleischer tampoc no dubta a posar el color al servei de la història que ha d'explicar. Dos exemples són especialment impressionants, pel que fa a això: THE BOSTON STRANGLER on, per mostrar la separació de la realitat de Tony Curtis, Fleischer retira progressivament tot el color del film, i 10 RILLINGTON PLACE on només utilitza tons marrons o grisos per reforçar més el sentiment de desesperació dels personatges. Michel Mardore ho va expressar molt bé a «Richard Fleischer en Scope i en color» (Positif, núm. 30, juliol del 1959): «D'altra banda, les recerques pel que fa al tractament del color indiquen, si no una preocupació de tipus pictòric, sí, com a mínim, la voluntat d'unir la textura dramàtica amb unes tonalitats precises. De vegades, això arriba fins a la creació d'una cadència acolorida. Per exemple, l'exaltació del desembarcament dels vikings a Anglaterra s'anuncia per mitjà d'una gradació cromàtica.

1) Els majestuosos drakars emergeixen d'una boira blavosa. Una presa de dalt a baix els mostra recoberts d'un or suau i amb els seus llargs remos acarant la tremolor platejada de les onades.

2) Una presa lateral, però encara llunyana, exposa l'arribada, a la punta de la riba anglesa, d'aquests tres dakars envoltats per la brillantor més sostinguda, vibrant, d'una llum on l'or és a punt de convertir-se en coure.

3) Un pla més pròxim ressegueix la confusió del desembarcament. Alegria dels homes, brillantors de les armes. Un raig vermellós inunda una part de la pantalla...»

Des de l'inici de la seva carrera, Fleischer manifesta una destacable afeció per tota mena d'innovacions tècniques. Per a SO THIS IS NEW YORK (1948), recorre a l'alentiment, a les imatges aturades i a l'acceleració. A THE NARROW MARGIN (1952), obliga el cap dels operadors a aguantar la càmera a la mà en les nombroses escenes d'acció. A ARENA (1953), intenta per primera vegada el relleu, abans de tornar-hi trenta anys després amb AMITYVILLE 3-D. El 1954, a 20000 LEAGUES UNDER THE SEA, Fleischer roda nombroses seqüències submarines en decorats reals i il·lustra

la seva planificació, pla rere pla, amb storyboards. A THE BOSTON STRANGLER (1968) haurà de recórrer al procediment de les imatges múltiples que donen punts de vista diferents d'una mateixa escena. Finalment, a BLIND TERROR (1971), utilitza el vídeo per vigilar simultàniament el rodatge de cada pla filmat.

Tot i que no consta en els títols de crèdit, Richard Fleischer participa de molt a prop en l'escriptura dels guions dels films que dirigeix. A través de gèneres tan diversos com el western, la ciència-ficció, el policíac o el peplum, unes línies de força es desprenen de la seva obra.

Els protagonistes dels seus films mai no són éssers d'una sola peça. Tant si són «bons» com «dolents», són individus al marge de la societat, solitaris i amb uns contorns mai no ben definits. Així, a propòsit d'ASHANTI, Alain Garel va escriure a La Revue du Cinéma: «El film narra l'odissea física i psíquica d'un individu col·locat en una situació per a la qual la seva formació i/o la seva condició no l'han preparat, un tema recurrent en l'obra del cineasta. Damunt l'enfrontament físic (en tots els sentits del terme) entre els individus i el medi natural o social, un destí habitual del protagonista de Fleischer, se superposen l'enfrontament de classes (les relacions dominants-dominats, posseïdors-posseïts, són al centre de la gran majoria de les seves obres) i el de les cultures (un altre element central de la seva obra)...

Ara bé, els "herois" de Fleischer no tenen mai res d'exemplar, tenen sempre dues cares i són tan ambigus que és pràcticament impossible delimitar la seva autèntica personalitat, ni tampoc les veritables motivacions



Cuando el destino nos alcance de Richard Fleischer

dels seus actes. El personatge que ens hauria de ser absolutament simpàtic es mostra generalment equívoc, brutal, venjatiu, egoista, envejós, arribista... En canvi, el «dolent» apareix sovint com un ésser patètic, digne de llàstima i presoner de la seva condició.»

El perill o la violència, omnipresents en Fleischer, actuen com a revelador pel que fa als seus personatges: descobren la seva autèntica naturalesa davant l'amor o la mort. Això no obstant, aquesta violència no és un fi en si mateixa, un desenllaç del film, perquè s'insinua gairebé d'amagat i sovint en els moments més inesperats. Els seus personatges femenins, per bé que aparentment reduïts a uns papers de segon terme, tenen una gran importància. Fleischer ens en mostra clarament la condició no sempre alegre, tant si són esclaves (ASHANTI, MANDINGO), «mobiliari» a la ciutat futura de SOYLENT GREEN o objecte del desig sexual a THE GIRL IN THE RED VELVET SWING.

Stéphane Bourgoïn (Richard Fleischer, Ed. Edilig, París, 1986)

Richard Fleischer parla de la seva obra

P.: Vostè va començar a dirigir pel·lícules el 1946. Entre el seu primer film i el primer que s'estrenà a Espanya, que em sembla que era 20000 LEAGUES UNDER THE SEA, hi ha ni més ni menys que uns altres dotze títols totalment desconeguts per a nosaltres. Quin record té d'ells, i quin interès poden tenir avui dia, per damunt de tot des del seu punt de vista personal?

R.: Bé..., eren pel·lícules de sèrie B, però la seva qualitat mitjana era superior al que era habitual en aquest tipus de cinema. La RKO, per a la qual vaig treballar fins al 1951, tenia un considerable pla de producció de pel·lícules de sèrie B. Van confiar amb mi, esporàdicament, per als productes que teòricament eren de més qualitat. Els meus primers films, doncs, eren de sèrie B amb un toc de qualitat... Si volen, puc estendre'm més entorn al tema, i diria que

entre aquestes dotze cintes hi ha alguna, com ara la primera, CHILD OF DIVORCE, que m'agrada molt. I per damunt de totes, THE NARROW MARGIN. També vaig fer dues pel·lícules per a Stanley Kramer... Fou un període de la meua vida molt important.

P.: M'agradaria preguntar-li com concep l'enquadrament... Com una manera de transmetre la seva idea visual? O més aviat allò fonamental és que cada pla sigui bell, generi impacte, o expressi una idea concreta...?

R.: Més que enquadrament és composició. Prefereixo parlar en termes de composició en el sentit que la composició visual de cada pla ha de ser en funció d'allò que es vol dir, d'allò que es vol narrar. No ha de ser pas un objectiu en si mateix; diguem que no s'ha de comprendre per comprendre, sinó que cal que estigui en funció d'un sentit dramàtic. Vaig estudiar art dramàtic a l'Escola d'art dramàtic de Yale, i durant sis mesos l'única cosa que vam estar estudiant fou com fer composicions dramàtiques, és a dir, els actors s'estaven quiets davant càmera, sense cap diàleg ni moviment, i nosaltres només analitzàvem l'emplaçament de la càmera, i apreníem a fer composicions estàtiques. Això que vaig aprendre a Yale, ho he aplicat sempre a les meves pel·lícules; la composició era motiu de comentari dramàtic sobre un personatge determinat... Per exemple, si un personatge és culpable, sempre farem una composició tot tenint en compte que és culpable; no l'acusarem dramàticament, però sí el tindrem en compte formalment.

A pel·lícules com COMPULSION o THE BOSTON STRANGLER, per posar algun exemple, vaig fer ús d'una cosa que m'agrada molt: Descentrar la càmera, és a dir, descompensar visualment una escena; és quelcom que com a espectador potser no crida l'atenció, i això és un avantatge; només es percep que hi ha un efecte de descompensació... un desequilibri, i és quelcom que funciona molt bé a històries de psicòpates criminals.

P.: Fou aquesta la causa per la qual va emprar a THE BOSTON STRANGLER la "manera" de la divisió de la pantalla en diversos quadres?

R.: No és tant el fet de dividir la pantalla sinó el disseny general de la divisió, és a dir, la composició de cada pla, no el fet de dividir en quatre. A cadascun dels quadres existeix aquella descompensació visual a la qual em referia, i això és molt important en aquesta pel·lícula... Seria molt subtil que el fet mateix de tallar la pantalla en quatre ja fos un indicatiu d'anormalitat, no?

P.: Amb freqüència, hom l'inclou a dins d'una generació de directores molt interessats per la violència, com ara Richard Brooks o Samuel Fuller. Tanmateix, a gairebé totes les seves pel·lícules la violència es desprèn més aviat dels enquadraments, de les relacions personals o de les relacions físiques dels actors dins el pla, abans que de la història que se'ns narra. Hom diria que la violència prové del fet que els seus personatges, com ara els de VIOLENT SATURDAY, viuen en un estat de tensió permanent... I això es produeix més a través de l'enquadrament que dels diàlegs o de l'acció. Projec-



Los vikings de Richard Fleischer

ta sempre cap a l'enquadrament aquest sentit de la violència?

R.: Sí, sí, i me n'alegro molt, que s'hagi donat d'això.

P.: Sóc de la generació que "va descobrir" el Cinemascope mercès als seus films (20000 LEAGUES UNDER THE SEA, THE GIRL IN THE RED VELVET SWING, VIOLENT SATURDAY...). Però alhora que el Cinemascope, descobria éssers humans mitjançant el seu cinema, en les pel·lícules de gènere. Pel que fa a això, m'agradaria que m'expliquéssiu alguna cosa; per exemple, com se li va ocórrer la idea de caracteritzar el personatge de



Duelo en el barro de Richard Fleischer

Lee Marvin amb un inhalador... És un detall que et fa conèixer més d'un personatge, que d'alguna manera el fa inoblidable!

R.: El treball del director és fer reals els personatges, és a dir, conferir-los detalls realistes que els facin versemblants. Però això depèn molt també dels actors. Normalment, un director pot fer dues coses: Esperar que un actor li digui el que sap fer, el que pot aportar com a actor, i aleshores optar pel que creu més convenient (haig de dir que aquest és el cas de George C. Scott, que és un dels meus actors predilectes i que sempre m'ofereix mil possibilitats); o bé, si l'actor no et diu res, estimular-lo per al seu treball; no obstant, allò ideal és que l'actor t'ofereixi diverses possibilitats de conducta i puguis elegir entre elles. El director sempre està ansiós per trobar la forma d'enriquir els personatges a través de certa economia de detalls, és a dir, que et diguin i comuniquin molt amb el menor èmfasi possible.

P.: Té vostè una manera particular d'afrontar les històries que narra, o això depèn de cada guió en concret? Organitzat les seqüències aïlladament, amb una estructura pròpia, o amb relació a les altres?

R.: Cada seqüència es planteja com un bloc, però no com un bloc autònom sinó sempre en relació amb l'indret que ocupa a la pel·lícula. Ja que no es roda cronològicament, tot seguint el desenvolupament del guió, el director ha de tenir sempre en compte les seqüències de la primera part, en la qual ja entra en joc el cansament del públic; per això, el desenvolupament de la intriga ha d'anar *in crescendo*. Això és quelcom que els actors no saben: De vegades els costa entendre per què una escena que es roda el primer dia de rodatge està filmada més de pressa o té més ritme. La tasca del director és saber establir aquest ritme, independentment de l'ordre amb què roda les escenes. En definitiva, cal

rodar cada seqüència com un bloc, però tot tenint sempre en compte la pel·lícula com a conjunt. Aquest és un dels inconvenients que té rodar sense seguir l'ordre cronològic del guió: Donar el ritme adient a cada seqüència tot tenint present l'indret que ocupa a la pel·lícula.

P.: Va treballar amb llibertat per a la Walt Disney a 20000 LEAGUES UNDER THE SEA? En veure el film, sembla que va ser així; s'hi percep una enorme vitalitat, una alegria gairebé contagiosa per rodar...

R.: Em van deixar fer el que vaig voler, i l'estudi de la Walt Disney va quedar tan satisfet amb el resultat com jo mateix. El rodatge va ser meravellós però molt difícil, ja que vaig haver de rodar moltes escenes submarines. No m'agrada pas l'aigua, i havia de capbussar-me amb els especialistes! A més, en aquella època els efectes eren més matussers que no pas ara, i va ser molt difícil. Va significar tot un repte, del qual en vaig sortir molt content, més que més perquè arran d'aquesta pel·lícula un productor em va contractar per tal que dirigís THE GIRL IN THE RED VELVET SWING... Recordo que tenia tendència a marejar-me sota l'aigua, el que és gravíssim, no? Entre el que més em va agradar de 20000 LEAGUES UNDER THE SEA hi ha el fet que vaig fer una de les coses més difícils d'assolir en cinema: Rodar a espais reduïts i aconseguir valors de composició i dinamisme; era un submarí ple de gent... crec que me'n vaig sortir. Aquest era també un dels meus objectius a 10 RILLINGTON PLACE, que en gran part evolucionava dins d'habitacions exigües, reduïdíssimes... A aquestes dues pel·lícules és on he pogut experimentar-ho millor. Per a mi això significava un repte personal.

P.: Potser només és fruit de l'atzar, o de coincidència en les ofertes de producció, però allò cert és que als seus films dels anys cinquanta hi ha un predomini de personatges obsessionats, neuròtics, esqueixats, violents... O potser tenia tendència a acceptar pel·lícules amb aquest tipus de personatges?

R.: Sempre m'han interessat aquests personatges. Ara bé, el fet que m'ofereixin tantes pel·lícules seguides amb ells va ser coincidència. El que va passar és el que acostuma a succeir sempre: Si fas una pel·lícula que funciona, els productors te n'ofereixen més en la mateixa línia. Hollywood té una tendència molt clara: Si un senyor ha fet quelcom que ha funcionat, li plouen ofertes semblants. Per exemple, no sóc pas un director de musicals, i quan estava rodant DOCTOR DOLITTLE em feien moltes ofertes per fer musicals.

P.: Algunes de les seves pel·lícules presenten una tonalitat terrosa, principalment a 10 RILLINGTON PLACE, però també a AMITYVILLE 3-D; THESE THOUSAND HILLS; ASHANTI; THE PRINCE AND THE PAUPER... Quin és el motiu quant a aquesta predilecció tonal?



Mandingo de Richard Fleischer

R.: El millor exemple pel que fa a això que esmenta es troba a THE VIKINGS, on hi ha moltes tonalitats terroses: Allà, tot es marró. El color sempre ha d'estar en funció de cada pel·lícula en concret. És a dir, no tinc pas una teoria general del color. Ara bé, és cert que a totes aquestes pel·lícules hi ha un predomini terrós, tot i que algunes pel·lícules continguin històries extravertides; això no obstant, totes presenten uns personatges molt a ras de terra, van molt per terra, molt... pel fang.

P.: Anem als westerns... A la seva obra hi ha tres westerns molt diferents entre sí: BANDIDO, que en certa mesura és un western clàssic; THESE THOUSAND HILLS que, tot simplificant, podríem titllar-lo de western psicològic, adult, molt cerebral, i molt humà també; i THE SPIKES GANG, que correspondria ja al western crepuscular...

R.: De fet, mai no he vist BANDIDO com un western. Més aviat penso en ell com a una història de "soldats de fortuna", tot i que s'adiu amb el gènere del western. En cert sentit, THESE THOUSAND HILLS és una història anti-western, perquè narra l'anècdota d'un home que puja socialment tot trepitjant els altres, mentre que l'heroi del western sovint és un home que es fa a si mateix: THESE THOUSAND HILLS és, des d'aquesta perspectiva, un western atípic, una pel·lícula antiamericana, amb un antiheroi americà. THE SPIKES GANG és més aviat una paràbola mística, bíblica, en el sentit que el personatge de Lee Marvin és el diable, i el que es narra al film és el procés de corrupció moral de tres nois a mans d'aquest diable.

Entrevista feta per José María Latorre i Luis Aller (Richard Fleischer parla de su obra. Fragments extrets de *Dirigido por...* nº 154, 1988. pp. 55-61) ▶

BIBLIOGRAFIA: RICHARD FLEISCHER

Monografies:

- Bourgoin, Stéphanie. *Richard Fleischer*. Paris: Edilig, 1986.
- Coma, Xavier. *Los Vikingos*. Barcelona: Dirigido, 1996.
- Delgado, Juan-Fabián. *Cine y mar: una aproximación*. Cádiz: Instituto Social de la Marina, 1975.
- Hurtado, José A.; Losilla, Carlos. *Richard Fleischer: entre el cielo y el infierno*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana; Festival de Cine de Gijón, 1997
- Richard Fleischer: el ojo que todo lo ve y la imagen prohibida. En Losilla, Carlos. *La Invención de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 2003. p. 191

Articles de revista:

- *Atraco en Bardenville: Sábado trágico*. "Dirigido por", no 235 (mayo 1995), p. 70-71.
- *Casi todo sobre Richard Fleischer, "el vikingo"*. "Film ideal", no 139 (marzo 1964).
- García Miranda, Nelson. *El estrangulador de Rillington place: Richard Fleischer*. "Hablemos de cine", no 63 (enero-feb.-marzo 1972), p. 67-70.
- Goimard, Jacques. *Poétique de la science-fiction. II: demain et après-demain*. "Positif", no 162 (oct. 1974), p.35-44.
- Gow, Gordon. *The Prince and the pauper*. "Films

- and filming", vol. 23, no 274, (July 1977), p. 35-44.
- *The Incredible Sarah*. "Films and filming", vol. 23, no 267 (Dec. 1976), p. 29-30.
- Latorre, José María. *Cronica de un asesinato (La muchacha del trapecio rojo)*. "Dirigido", no 211 (marzo 1993), p. 68-69.
- Latorre, José María. *Richard Fleischer*. "Dirigido por", no 49 (1977), p. 20-35.
- Latorre, José María; Aller, Luis. *Richard Fleischer habla de su obra*. "Dirigido por", no 154 (1988), p. 55-61.
- McGillivray, David. *Mandingo*. "Films and filming", vol. 22, no 253 (Oct. 1975), p. 42-43.
- Morsiani, Alberto. *Atrazione claustrofobica e gusto coloristico nel cinema di Richard Fleischer, uno degli ultimi Hollywood professionals*. "Cineforum", no 443 (Apr. 2005), p. 54-65.
- Navarro, Antonio José. *The Narrow margin: Richard Fleischer*. "Dirigido por", no 329 (dic. 2003), p.55-56.
- Pavés, Gonzalo M. *Richard Fleischer: los años en la RKO*. "Rosebud", no 5 (1995), p. 35.
- *Richard Fleischer: 1916-2006*. "Positif", no 544 (juin 2006), p. 77-110.
- Tejero, Juan. *Los vikingos*. "Cinerama", no 31 (dic. 1994), p.370-375.
- *Recontre avec Richard Fleischer*. "Cahiers du cinéma", no 186 (1967), p. 16

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

Pel·lícules :

- 10 Rillington Place (El estrangulador de Rillington place) (VHS). Regne Unit, 1971. V.E.
- 20000 Leagues Under the Sea (20.000 Leguas de viaje submarino) (VHS). Estats Units, 1954. V.E.
- Ashanti (Ébano) (VHS). Estats Units–Suïssa, 1979. V.E.
- Barabbas (Barrabás) (DVD). Itàlia, 1962. V.O., V.O.S.E., V.E.
- Compulsion (Impulso criminal) (VHS). Estats Units, 1959. V.O.S.E.
- Conan the Destroyer (VHS). Estats Units, 1984. V.O.
- The Don Is Dead (El Don ha muerto) (VHS). Estats Units, 1973. V.E.
- Fantastic Voyage (Viaje alucinante) (DVD). Estats Units, 1966. V.O., V.O.S.E., V.E.
- Mandingo (VHS). Estats Units, 1975. V.E.
- The New Centurions (Els Nous centurions) (VHS). Estats Units, 1972. V.C.
- Tora! Tora! Tora! (VHS). Estats Units–Japó, 1970. V.E.
- The Vikings (Los Vikingos) (VHS). Estats Units, 1958. V.E.

V.C. – Versió doblada en català
 V.E. – Versió doblada en castellà
 V.O. – Versió original
 V.O.S.E. – Versió original subtítulada en castellà