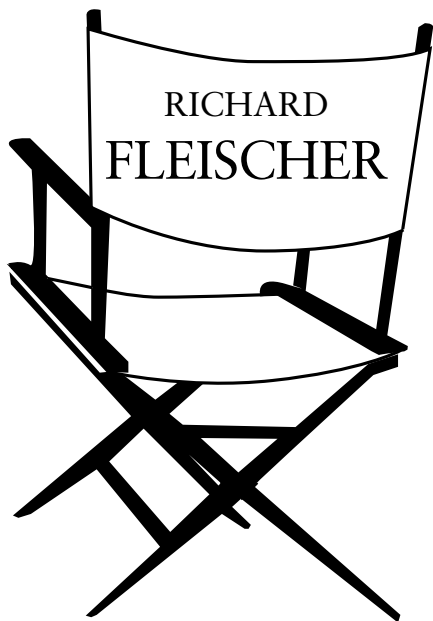


Director de la colección: Jenaro Talens

José Abad



Cátedra



Signo e Imagen / Cineastas

Diseño de la colección: Manuel Bonsoms

1.ª edición, 2023

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Kirk Douglas en *Los vikingos* (1958)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© José Abad, 2023

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2023

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

Depósito legal: M. 3.673-2023

I.S.B.N.: 978-84-376-4588-9

*Printed in Spain*

*A Jenaro Talens  
y Raúl García Bravo,  
por su encomiable labor*

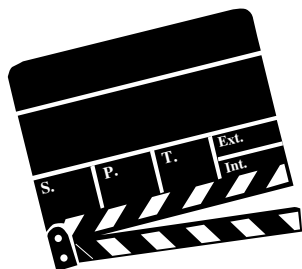


Yo soy un *movie maker*; me gusta hacer películas a condición de que tengan algo que me interese. Y hay muchas cosas que me interesan...

RICHARD FLEISCHER







## El hacedor de películas

Richard Fleischer nació el 8 de diciembre de 1916 en Brooklyn, Nueva York, y creció enredado en tiras de celuloide, podríamos decir. Su padre, Max Fleischer, y su tío, Dave Fleischer, fundaron en 1921 los Fleischer Studios, en donde se gestaron personajes icónicos como Betty Boop o se realizaron las aventuras de Popeye y Superman destinadas a la gran pantalla. Max y Dave Fleischer fueron los únicos en desafiar al todopoderoso Walt Disney en su propio terreno, ahí es nada; tras *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), el segundo lar-

gometraje de animación de la historia salió de los estudios Fleischer: *Los viajes de Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1939). A pesar de esto (tal vez *por esto*), el joven Fleischer se mantuvo lejos de los dibujos animados. Estudió Psicología en la Universidad de Brown, en Providence, y después de graduarse se inscribió en la Escuela de Arte Dramático de Yale; corría el año 1938. Allí conoció a Mary Dickson, su futura esposa. Durante el tercer y último año en Yale, él y otros compañeros fundaron un grupo teatral, The Arena Players, con el que hicieron pequeñas giras en la zona de Nueva Inglaterra. Sus montajes, basados en el trabajo con los actores, carecían de escenografías, de modo que podían representarse «en cualquier parte —escribió Fleischer—, en cualquier lugar grande, amplio, como por ejemplo un salón de baile, o un comedor donde se pudiesen quitar las mesas y las sillas»<sup>1</sup>. Solían actuar en hoteles en el período estival. Durante una representación, Arthur Willi, un cazatalentos de RKO Radio Pictures, quiso saber quién había dirigido la obra; acto seguido, le ofreció un contrato. Fleischer siempre tuvo a gala haber entrado en el mundo del cine sin el auxilio paterno. De hecho, RKO era la distribuidora oficial de los films de Walt Disney Productions, el enemigo de papá.

Fleischer empezó en RKO Pathé News, en Nueva York; estamos en 1942. En un primer momento, se ocupó de la redacción de textos para noticiarios. A continuación, en calidad de montador y realizador, colaboró en la serie de actualidad *This Is America* (1942-1945). Durante la contienda, firmó su primer cortometraje: *Memo for Joe* (1944), que ensalzaba el programa de ayudas del ejército aliado; su

---

<sup>1</sup> José A. Hurtado y Carlos Losilla, *Richard Fleischer. Entre el cielo y el infierno*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana-Festival de Cine de Gijón, 1997, pág. 79.

última realización será asimismo un corto: *Call from Space* (1989). Entre uno y otro título debe trazarse un arco temporal de cuarenta y cinco años, que nos lleva desde los verdes valles del Hollywood clásico hasta el pedregal de la década de 1980. El legado de Fleischer comprende casi medio centenar de largometrajes; entre ellos, una docena de títulos extraordinarios, alguno incluso magistral; dos docenas de trabajos muy dignos, alguno incluso notable, y ocho o diez mediocridades, varias de ellas deleznable, ubicadas en el bloque final de su filmografía. Hablamos de una contribución de primer orden al Séptimo Arte que sorprendentemente ha sido soslayada, cuando no ignorada, por historiadores y críticos; la bibliografía generada por una obra tan extensa e intensa es exigua. El carácter escurridizo de Fleischer explicaría este ostracismo; nadie sabe con exactitud en qué saco ha de meterse. Jean-Pierre Coursodon y Bertrand Tavernier, haciéndose eco de una idea muy extendida, dijeron de él: «si no es un autor en el sentido más noble del término, en cualquier caso, es mucho más que un simple artesano»<sup>2</sup>. En un lejano 1967, Serge Daney escribía: «Fleischer no es un autor, pero habla siempre de la misma cosa»<sup>3</sup>, mientras que José María Latorre, su principal valedor en el ámbito español, lo describía como «uno de los realizadores más misteriosos del cine norteamericano»<sup>4</sup>.

Tradicionalmente, Fleischer ha sido incluido en la llamada «Generación de la violencia» junto a Nicholas Ray, Samuel Fuller, Richard Brooks, Robert Aldrich o Donald Siegel, que debutaron en la dirección en la segunda mitad

---

<sup>2</sup> Jean-Pierre Coursodon y Bertrand Tavernier, *50 años de cine norteamericano*, Madrid, Akal, 2006, pág. 531.

<sup>3</sup> Citado por Quim Casas, «Richard Fleischer (2)», *Dirigido por...*, núm. 297, enero de 2001, pág. 63.

<sup>4</sup> José María Latorre, «Richard Fleischer», *Dirigido por...*, núm. 49, diciembre de 1977, pág. 33.



De izquierda a derecha, Walt Disney, Max Fleischer  
y el hijo de este último, Richard.

de los años cuarenta o en los primerísimos años cincuenta. Como toda etiqueta, la de «Generación de la violencia» quizás sea reduccionista, no desacertada: esta nueva hornada de cineastas fijaba la cámara allí donde los cineastas de la vieja escuela se habrían servido de elipsis más o menos exquisitas —ellos no eran exquisitos— y se hacía las preguntas que no se hicieron otros: ¿quién empuña el cuchillo, por qué, para qué? Estos cineastas compartían una misma postura crítica —en ocasiones, beligerante— hacia la realidad. Las mejores películas de todos ellos son problemáticas, no edificantes; la II Guerra Mundial había puesto en cuestión el optimismo espurio de la década anterior —no vivimos en el mejor de los mundos posibles, en absoluto— y sus ficciones introducen unos inusitados niveles de violencia,

nunca gratuita, que sirve de revulsivo y recordatorio del mal que el hombre hace al hombre: «La violencia nunca está puesta por sí misma —advertía Fleischer en 1964—, sino que siempre hay una razón que la justifica [...] siempre hay un apoyo moral en el uso de ella»<sup>5</sup>. En su cine, la violencia suele ser oblicua, incluso elíptica; cuando es frontal, carece de épica. El furor del relato repercute en la puesta en escena. Fleischer potencia los aspectos más descarnados mediante recursos que atentan contra la «invisibilidad del enunciado» del paradigma clásico; recuérdense la patada que un personaje propina a la cámara para quitársela de encima en *The Narrow Margin*; el plano cenital elegido para mostrar la muerte de Einar (Kirk Douglas) en *Los vikingos*; los planos inclinados e inestables dentro de la habitación de Judd Steiner en *Impulso criminal*, o la descentralización del plano llevada a su paroxismo gracias a la *split-screen* en *El estrangulador de Boston*. La «Generación de la violencia» dotó de una mayor fisicidad a sus historias; en el caso de Fleischer, esta fisicidad tiene un sugerente correlato cromático en los colores terrosos, ocres u otoñales, que dominan sus títulos señeros: *Sábado trágico*, *Los vikingos*, *Duelo en el barro*, *Barrabás*, *Fuga sin fin...*

Fleischer fue un gran narrador; debería haber empezado por aquí. Para él, la puesta en escena no es una labor meramente ilustrativa, sino un modo de realzar, exteriorizar o suscribir esos aspectos dramáticos o discursivos esbozados en el libreto, pues, como dijo Nicholas Ray, si todo estuviera contenido en el guion, ¿para qué hacer la película? En sus mejores trabajos sorprendemos una actitud atenta, alerta, reflexiva, siempre pronta a potenciar determinados personajes, acciones o situaciones. Su estilo (que lo tiene, aun-

---

<sup>5</sup> Citado por Quim Casas, «Richard Fleischer (1)», *Dirigido por...*, núm. 296, diciembre de 2000, pág. 50.

que a él le gustara presentarse como un cineasta sin estilo definido) fue refinándose a lo largo del tiempo y reafirmando o inhibiéndose según las condiciones de producción. Nunca dudó en adaptarse a la idiosincrasia de cada proyecto: «Mi estilo ha sido siempre el estilo de cada película. Las historias te marcan su propio estilo y tienes que respetarlo»<sup>6</sup>. Las fechorías del estrangulador de Boston no pueden narrarse en los mismos términos que las del estrangulador de Rillington Place, obviamente, pero ambas reconstrucciones están concebidas con similar rigor, con igual grado de exigencia. En el caso de Fleischer, el arte y el artesanado se amalgaman en una misma sólida aleación. En su obra no hay la menor apelación a algo tan voluble, tan volátil, como la genialidad: Fleischer se presentaba como un simple *movie maker*. El cine lo era todo para él. Cada película se bastaba y sobraba a sí misma para ser; no necesitaba ninguna otra coartada para existir. Esta falta de ambiciones puede resultar contraproducente. A menudo parecía no aspirar a nada mejor que lo que tenía entre manos; una postura desconcertante, desesperante a veces, sobre todo cuando lo vemos a la brega con productos alimenticios en los que resultaba hartamente difícil hacer alguna aportación de interés. Esta extrema profesionalidad es también responsable de su escaso crédito crítico.

Nuestro protagonista nunca puso en pie un proyecto propio. Todas las películas que dirigió se habrían hecho realidad sin su intervención; ahora bien, buena parte de ellas no habrían sido realidades tan satisfactorias de no haber sido por él. Fleischer no tenía un mundo personal tan acusado como el de Alfred Hitchcock ni esa poderosa vena poética que impregna el cine de John Ford. Tampoco fue un cineasta insolente como Robert Aldrich ni un rebelde a

---

<sup>6</sup> Ángel Comas, «Entrevista a Richard Fleischer», *Dirigido por...*, núm. 264, enero de 1998, pág. 64.

la manera de Nicholas Ray o Samuel Fuller, cuyos desencuentros con los gerifaltes de la industria los empujaron al exilio. Al contrario, mantuvo relaciones cordiales con RKO y Fox, así como con magnates como Howard Hughes, Darryl F. Zanuck o Dino De Laurentiis, y en su agenda raramente faltaron ofertas. No obstante, que no fuera un profesional conflictivo no significa que no luchara por conseguir sus propósitos: Jack Cardiff dijo que Fleischer era conocido como «La Mariposa de Hierro» por sus suaves maneras y su tesón. Por ello, aunque su inclusión en la «Generación de la violencia» esté fuera de discusión, me pregunto si no sería mejor colocarlo al margen de cualquier corriente, tal como hacemos con Raoul Walsh o Henry Hathaway. Al igual que estos últimos, Fleischer fue un típico exponente del sistema de estudios. El *Studio System* lo convirtió en un profesional de primer orden: no se pasaba del presupuesto, respetaba los plazos fijados y sacaba el máximo rendimiento al guion de turno. De resultas, su filmografía es muy compacta hasta principios de la década de 1960, en tanto estuvo respaldado por RKO y Fox, que sabían qué producciones encomendarle:

Los productores que controlaban nuestra vida eran conscientes de las capacidades de cada uno —declaró a Michel Ciment y Lorenzo Codelli—. Si no mostrábamos ningún interés por el western, no nos forzaban; elegían el tipo de film adecuado a nuestras aptitudes e inclinaciones<sup>7</sup>.

Cuando el sistema de estudios entró en crisis, su carrera empezó a zozobrar y fue hundiéndose a medida que aquel mundo se iba a pique.

---

<sup>7</sup> Alberto Morsiani (ed.), *Piovre, vichinghi e ladroni. Le 20.000 fantasie hollywoodiane di Richard Fleischer*, Alejandría, Falsopiano, 2016, pág. 138.



Un descanso en el rodaje de *Impulso criminal*.

Fleischer no acotó un terreno propio en ningún género, como hizo John Ford en el *western* o William Wyler en el melodrama. Aunque se hallara muy a gusto con historias entresacadas de la crónica de sucesos —ahí consiguió varios de sus mayores logros: *La muchacha del trapecio rojo*, *Impulso criminal*, *El estrangulador de Boston*, *El estrangulador de Rillington Place*—, no sentía aversión por ningún género, excepción hecha del *western*, que nunca le entusiasmó. Aun así, en su filmografía hallamos un poco de todo, también *westerns*: cine negro, melodramas, comedias, cine bélico, de aventuras, ciencia ficción, musicales, cine épico, de terror, *biopic*, *remakes*, secuelas, etc. Fleischer tuvo siempre a gala esta versatilidad: «Puedo decir que tengo mucha suerte, ya que pasar de un género a otro no me cuesta ningún trabajo y puedo hacer muchos tipos de cine diferentes



bastante bien»<sup>8</sup>. Estos cambios de registro eran un aliciente para él, pero, como es fácil de comprender, era harto improbable que brillara con igual intensidad en todos los géneros; lo cual introduce ulteriores altibajos en su obra. Ahora bien, la posición de Fleischer no es de vasallaje, al contrario: «Siempre procuro ir un poco en contra del género que estoy haciendo»<sup>9</sup>, dijo. Esta puntualización —*ir un poco en contra*— me parece esencial. Personalmente no hablaría de «subversión de los géneros» como han hecho otros críticos, sino de un intento de ampliar sus confines. No le importaba trabajar con determinadas convenciones, pero se atrevió con mixturas poco comunes, tanteó derroteros poco transitados y añadió algún que otro ingrediente inesperado a la receta.

Fleischer insistía en que su experiencia teatral previa le resultó de gran utilidad a la hora de trabajar con actores y actrices en el plató. Fleischer tuvo a sus órdenes a muchas de las estrellas más relevantes del firmamento hollywoodiense de la segunda mitad del siglo xx: Robert Mitchum, Kirk Douglas, James Mason, Ray Milland, Tony Curtis, Orson Welles, Anthony Quinn, Rex Harrison, Laurence Olivier, Henry Fonda, Raquel Welch, Omar Sharif, Mia Farrow, George C. Scott, Charlton Heston, Charles Bronson, Glenda Jackson, Michael Caine, Arnold Schwarzenegger, etc. Y consiguió interpretaciones aceptables, incluso entonadas, de intérpretes de recursos limitados como Victor Mature o Joan Collins. Sin embargo, no tuvo un actor fetiche que diera relieve a un determinado tipo humano, como Errol Flynn en el cine de Raoul Walsh o James Stewart en el de Anthony Mann, ni trabajó un determinado carácter

---

<sup>8</sup> José A. Hurtado y Carlos Losilla, *op. cit.*, pág. 98.

<sup>9</sup> José María Latorre y Luis Aller, «Richard Fleischer habla de su obra», *Dirigido por...*, núm. 154, enero de 1988, pág. 60.

a través de un intérprete concreto como hiciera Hitchcock con Cary Grant; por aquí tampoco hay por dónde cogerlo. Eso sí, en sus películas abundan los personajes ambiguos, atormentados, neuróticos, destructivos; «unos personajes muy a ras de tierra, muy por el suelo, muy... por el barro», decía él<sup>10</sup>. Fleischer los observa y ofrece estampas verosímiles de la sociedad a partir de las dudas y los miedos, las tribulaciones y los tropiezos de todos ellos. «Me gustan los antihéroes», confesó. Su filmografía lo suscribe: el capitán Nemo, el vikingo Einar, Barrabás o el gánster Harry Garmes no son nada ejemplares pero, a la postre, resultan infinitamente más interesantes desde el punto de vista dramático que los héroes o las heroínas tradicionales. Fleischer abominaba asimismo del *happy end*, esa convención narrativa por la cual las cosas recuperan la estabilidad perdida con la crisis, restaurando milagrosamente un orden ideal. En este sentido, el director mostró una inquietud —me atrevería a decir un «inconformismo»— tan sutil como incontestable.

En su vejez, ya retirado, a la pregunta de cuáles eran los directores que más le habían influido, Fleischer respondió:

Yo pienso que George Stevens ha sido uno de los hombres a quien más he admirado y he aprendido de su forma de trabajar. Para mí su cine es casi siempre la película perfecta. También me siento muy cerca de William Wyler y John Ford y, lógicamente, de Orson Welles. Hubo una época en que todo el mundo quería hacer su *Ciudadano Kane*<sup>11</sup>.

William Wyler, John Ford u Orson Welles son nombres cuasi forzosos al abordar el cine norteamericano que

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 59.

<sup>11</sup> Ángel Comas, art. cit., enero de 1998, pág. 64.



Fleischer junto a los intérpretes de *Ashanti* (*Ébano*).

va de principios de la década de 1940 a mediados de la de 1960; sorprende el brindis a George Stevens, otro «cinesta sin estilo» y «sin un género propio», otro director sin «un mundo acusadamente personal», difícil de etiquetar, escurridizo también él, que antepone el trabajo bien hecho a cualquier otra veleidad autoral y que en la actualidad tampoco cotiza muy alto en el mercado de valores de la crítica. Durante el período en la RKO, Fleischer entabló amistad con Robert Wise y Mark Robson, otros profesionales todoterreno, inclasificables a su manera, sin un proyecto personal definido, que aceptaban lo que les echaran, no importa si blanco o negro. En ocasiones, el cine de Fleischer está más cercano del de ellos que del de sus compañeros de generación. Tal vez —y digo solo *tal vez*— podría hacerse un ramillete con estos directores que aparecieron en las postrimerías del sistema de estudios, y

sucumbieron con él, y hablar de una generación perdida o dispersa. ¿Otras influencias? No he hallado ninguna referencia a Alfred Hitchcock en las declaraciones de Fleischer a mi disposición, pero sospecho que el ejemplo del autor de *Psicosis* o *Frenesí* debió de ser inspirador, y no solo por la querencia de ambos por las historias criminales, los personajes turbulentos —incluso abisales— o la relevancia dada a la mirada en la puesta en escena; de ahí que el nombre de Hitchcock aparezca a menudo en estas páginas.

Al igual que el autor de *La ventana indiscreta*, Fleischer siempre se mostró muy receptivo hacia los avances técnicos que se dieron en el medio. No debe extrañarnos, pues la historia del Séptimo Arte está condicionada por estas innovaciones. Cada nueva aportación lo ha obligado a redefinirse o incluso reinventarse, como sucedió con el paso del cine mudo al sonoro o, en el siglo XXI, con la introducción de la tecnología digital; el cine sonoro no podía ser igual que el cine mudo ni la imagen digital será igual a la imagen analógica. En la década de 1950, como tendremos ocasión de ver, los formatos panorámicos introdujeron importantes mutaciones. Para contrarrestar la vertiginosa pérdida de espectadores que estaban sufriendo las salas a consecuencia de la llegada de la televisión a los hogares estadounidenses, Hollywood decidió competir con la pequeña pantalla diseñando pantallas cada vez más grandes: Cinemascope, VistaVision, Todd-AO, Cinerama, etc. Algunos cineastas de la vieja escuela como John Ford o Fritz Lang las adoptaron de mala gana. Fleischer abrazó con entusiasmo el primero de ellos:

Este nuevo sistema me pareció totalmente maravilloso, me cautivó por completo, y me sentí muy cómodo trabajando con el CinemaScope desde el primer momento en que empecé a utilizarlo. Una de las razones de esto es que

cuando estuve en la Yale Drama School, estudié, por lo menos durante un año, composición dramática, y con este nuevo sistema podía poner en práctica los conocimientos que había adquirido<sup>12</sup>.

El inteligente uso del formato panorámico será un rasgo de estilo muy acusado durante un período crucial de su carrera. Lógicamente, si cambia el tamaño del lienzo, ha de cambiar forzosamente la disposición de los elementos dentro de él: «todo el encuadre es área potencial de juego», escribió Santos Zunzunegui a propósito de *Impulso criminal*<sup>13</sup>. El formato ancho le consentía trabajar con la profundidad de campo, el plano secuencia o el montaje interno —el que se da en el interior del plano— a través del emplazamiento de la cámara o su movimiento. La composición debía plantearse de un modo completamente distinto, y la composición era capital para él: «La composición visual de cada plano tiene que estar en función de lo que quieres decir, o de lo que quieres contar»<sup>14</sup>. Como hemos dicho, cada innovación técnica permite ampliar los recursos expresivos a disposición, pero este *aggiornamento* continuo forma parte además de una manera dinámica de entender el oficio. Por ejemplo, Fleischer no le hizo ascos al cine estereoscópico en *Arena* (1953), del mismo modo que tampoco Hitchcock se los hizo en *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954). A ninguno de los dos se les pasaba por la cabeza dedicarse a otra cosa, y esta actitud vigilante les aseguraba la continuidad laboral. Renovarse o morir, dice el refrán. En 1964, en unas declaraciones a *Film Ideal*, Fleischer lo dejaba bien claro:

---

<sup>12</sup> José A. Hurtado y Carlos Losilla, *op. cit.*, pág. 90.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 41.

<sup>14</sup> José María Latorre y Luis Aller, art. cit., pág. 56.

Pienso en que uno debe progresar en la medida en que el medio progresa y evoluciona; tengo la esperanza de que yo podré adaptarme a las nuevas técnicas como hasta ahora, porque aunque en principio yo no vea nada en ellas, si el público las acepta es que evidentemente hay algo digno de estudiarse [...] las películas son mi medio de vida; yo no sé hacer otra cosa y no quiero saber hacer otra cosa<sup>15</sup>.

En fin, hay razones suficientes para consagrar un estudio a Richard Fleischer y circunstancias añadidas para hacerse sin tardanza. Su nombre aparece continuamente aquí y allá a lo largo de la historia del cine, pero encabeza muy pocos ensayos o monografías. En España, estamos obligados a remontarnos hasta el año 1997 para encontrar un primer y último volumen dedicado a su figura: «Richard Fleischer. Entre el cielo y el infierno», coordinado por José A. Hurtado y Carlos Losilla, que he consultado con profusión. En 1977, José María Latorre le dedicó un estudio pionero en las páginas de *Dirigido por...*, y entre diciembre del año 2000 y febrero de 2001, Quim Casas publicó una amplia panorámica sobre su obra en esta misma revista. También estos trabajos me han sido de gran ayuda. Fuera de España, la situación es parecida; en Francia o en Italia puede encontrarse algún breve acercamiento a su obra, poco más, nada más. Este silencio clama al cielo. Estamos hablando del firmante de títulos admirables como *The Narrow Margin*, *20.000 leguas de viaje submarino*, *Los vikingos*, *Impulso criminal*, *Barrabás*, *El estrangulador de Boston*, *El estrangulador de Rillington Place*, *Fuga sin fin*, *Los nuevos centuriones...* Cineastas con menos logros pueden presumir de bibliografías más abultadas; es hora de hacerle justicia.

---

<sup>15</sup> Citadas por José María Latorre, «Richard Fleischer», art. cit., pág. 24.

En cuanto a esas discusiones bizantinas sobre qué lugar debería ocupar en la jerarquía no creo que valga la pena perder el tiempo. Quim Casas señalaba con finura: «Pocos reconocen a Fleischer como a un autor, pero tampoco son muchos los que no perciben en su obra una serie de preocupaciones, de rastros temáticos y formales que son los que en definitiva sedimentan el concepto de autoría»<sup>16</sup>. Podríamos resolver el dilema parafraseando las palabras que José María Latorre dedicara a Raoul Walsh: más allá de estériles (y envejecidas) discusiones a propósito de si Richard Fleischer fue o no un autor, lo que está fuera de discusión es que «fue un gran cineasta»<sup>17</sup>. Basta y sobra.

---

<sup>16</sup> Quim Casas, «Richard Fleischer (2)», art. cit., pág. 63.

<sup>17</sup> José María Latorre (coord.), *Raoul Walsh*, San Sebastián, Donostia Kultura, 2008, pág. 13.