

DIÁLOGO

**RICHARD FLEISCHER.
LOS AÑOS EN LA RKO**

Diálogo con

RICHARD FLEISCHER

RICHARD FLEISCHER

LOS AÑOS EN LA RKO*

GONZALO M. PAVÉS

Richard O. Fleischer nació en Brooklyn, el 18 de diciembre de 1916, en el seno de una familia de emigrantes polacos de origen judío. Sus primeros pasos en la industria del cine los dio dirigiendo algunos cortometrajes en el estudio de animación fundado por su padre, Max Fleischer, uno de los pioneros de los dibujos animados en Estados Unidos y creador, entre otros muchos personajes, de Betty Boop. Aunque inicialmente coqueteó con la idea de convertirse en psiquiatra, pronto se inclinó por el mundo del espectáculo y comenzó sus estudios de arte dramático en la prestigiosa Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale. En la década de los cuarenta comenzó a trabajar para la RKO, primero como guionista y editor de los famosos noticiarios Pathé *This is America* y, más tarde, en la serie *Flicker Flahsbacks*, donde se compilaban secuencias de viejas producciones de

la época muda. Su debut como director de largometrajes de ficción tuvo lugar tras el final de la Segunda Guerra Mundial, con el film *Child of Divorce* (1946). Al año siguiente, obtuvo el único Oscar de toda su carrera, un premio que la Academia le concedió, paradójicamente, reconociendo su labor en la realización del film documental titulado *Design for Death* (1947). A pesar de haberse alzado con tan preciada estatuilla, este hecho no tuvo una repercusión inmediata en los siguientes proyectos del joven cineasta. Durante los años en los que el multimillonario Howard Hughes estuvo al frente de la RKO, Richard Fleischer se vio relegado a la producción de *thrillers noir* de bajo presupuesto que, como *Armored Car Robbery* (1950) y, sobre todo, *Testigo accidental* (*The Narrow Margin*, 1952), supusieron para él un verdadero desafío creativo.



Fotograma de *Los vikingos* (*The Vikings*, Richard Fleischer, 1958).

Infravalorado por la crítica y los historiadores, a Richard Fleischer se le ha regateado durante mucho tiempo su condición de autor. Como les ocurrió a otros directores de su generación —Robert Wise, Jacques Tourneur o Mark Robson— fue considerado como un eficiente y versátil artesano, capaz de sacar adelante una gran variedad de proyectos cinematográficos. Como testimonio de esta habilidad, nos ha legado una larga filmografía construida a lo largo de más de cinco décadas de trabajo, donde abundan títulos pertenecientes a los más diversos géneros. Con todos ellos, Fleischer supo ofrecer a su público productos cinematográficos donde combinaba su sentido del espectáculo, cierta complejidad narrativa y su eficiente, y para nada adocena-da, puesta en escena. Fleischer fue responsable de muchos éxitos de taquilla donde demostró su

competencia a la hora de cultivar géneros cinematográficos tan diversos como la ciencia ficción —*Viaje alucinante* (*Fantastic Voyage*, 1966) o *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, 1973)—, el de aventuras —*20.000 leguas de viaje submarino* (*20,000 Leagues Under the Sea*, 1954), posiblemente la mejor adaptación a la pantalla de una novela de Julio Verne, o *Los vikingos* (*The Vikings*, 1958)—, el bélico —*Tora, Tora, Tora* (*Tora! Tora! Tora!*, Richard Fleischer, Kinji Fukasaku y Toshio Masuda, 1970)— o el bíblico —*Barrabás* (*Barrabas*, 1961)—. También merece ser destacado por las vívidas recreaciones que hizo de las andanzas de famosos asesinos en serie estadounidenses y británicos, en films como *Impulso criminal* (*Compulsion*, 1959), *El estrangulador de Boston* (*The Boston Strangler*, 1968) y *El estrangulador de Rillington Place* (*10 Rillington Place*, 1971). ■

Quizás, Sr. Fleischer, podríamos comenzar hablando de sus inicios en la industria, de cómo entró a trabajar para la RKO.

Bueno, yo era estudiante de la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale. Durante mi estancia allí, organicé a un grupo de actores para poner en escena obras de un teatro muy experimental, conocido entonces como *theatre in the round*, en el que los espectadores se situaban alrededor del escenario. Este era un nuevo concepto teatral, del que había leído algo, pero nunca lo había visto en realidad. Solo existía un lugar en todo el país donde se estuviera llevando a la práctica, en un teatro de Seattle, Washington. Así que decidí realizar el experimento y resultó un éxito. Y, con este grupo de actores, estrenamos varias obras en esta misma línea en Nueva Inglaterra. Estábamos contratados en cinco hoteles, uno por noche, y cada semana representábamos una nueva obra. En una de estas representaciones se encontraba un buscador de talentos de la RKO Radio Pictures tras la pista de nuevos actores, que, después de haber visto el espectáculo que había dirigido, se acercó hasta mí y me dijo: «Lo que acabo de ver tiene mucho que ver con el cine, ¿qué tal si te trasladas a Hollywood y te dedicas a dirigir películas?». Como puedes ver, tiene mucho del cuento de Cenicienta. Y, por supuesto, le contesté: «Me encantaría».

Así que firmé un contrato con la RKO. Y cuando estaba listo para marchar hacia Hollywood y comenzar a trabajar para el estudio, este hombre, que más tarde se convertiría en un gran amigo mío, me llamó para decirme: «Mira, ahora han surgido muchos problemas dentro de la RKO, los ejecutivos del estudio están siendo sustituidos y todo el mundo está alterado y, la verdad, no me gustaría que te vieras perdido en medio de semejante tormenta. Será mejor que permanezcas en Nueva York, ya te encontraré un trabajo en la RKO Pathé News y allí podrás quedarte hasta que se normalicen las cosas en el estudio». Pues bien, esto fue lo mejor que me pudo ocurrir. Fue fantástico, porque estuve tres años en la RKO Pathé,

donde comencé como asistente mecanógrafo para los noticiarios cinematográficos y terminé escribiéndolos y dirigiéndolos yo mismo, bajo el título de *This Is America*. De modo que aprendí lo que era el cine realizando estos noticiarios, documentales deportivos, etc.

En cualquier caso, tres años después, una vez que la situación en la RKO estuvo más calmada, me vine a Hollywood, retomé el contrato y ya, para entonces, contaba con bastante experiencia en el teatro, por mis dos años en la escuela de Arte Dramático de Yale, y en el cine, por mis tres años en la RKO Pathé. En aquellos días, todavía no existían las escuelas de cine, de modo que esta última fue mi verdadera escuela. Así que me instalé en Hollywood y, de esta forma, comencé a realizar mis primeros largometrajes.

¿Cómo era el ambiente de trabajo que se respiraba en el estudio?

En aquel momento, era un lugar de trabajo maravilloso. Había dos secciones, una dedicada a la realización de películas de gran presupuesto y otra para las conocidas como de serie B, muchas de las que serían consideradas más tarde como *films noir*, aunque nosotros no las llamábamos de esa forma. Eran pequeños films, hechos rápidamente y muy baratos, y yo, precisamente, fui asignado a esa unidad de producción.

Sin embargo, he de decir que tuve mucha suerte, porque el jefe de esta unidad, Sid Rogell, un hombre muy duro, decidió tomarme como su *protégé*. Gracias a esto, pude asistir a las reuniones que tenían lugar en su oficina para discutir con los guionistas, confeccionar los presupuestos, etc. Él fue quien me enseñó cómo hacer películas baratas, de forma rápida y sin tener que perder, por ello, calidad. Era un hombre duro, rudo en ocasiones, pero creo que sin él me hubiera perdido en Hollywood. En realidad, nunca me asignó películas con presupuestos realmente bajos, sino que, por mi experiencia anterior, siempre se me adjudicaron proyectos que, en mi opinión, tenían

cierta calidad. El ambiente de trabajo era muy bueno. Para el estudio se encontraban trabajando una gran cantidad de jóvenes directores y, aunque la RKO fuese el más pequeño de los grandes estudios, sus producciones de elevado presupuesto eran muy buenas, con estrellas de nivel y destacados realizadores.

Gracias a Sid Rogell, también tuve la oportunidad de introducirme en los platós mientras se rodaban aquellas grandes películas. Pero, además, como he dicho, el estudio contaba con un gran número de prometedores directores entre los que existían unas relaciones bastantes amistosas. De hecho, compartí oficinas con dos de ellos, que con anterioridad habían sido montadores y, desde entonces, hemos mantenido una estrecha amistad; eran Bob Wise y Mark Robson.

Sin embargo, pese a ello, no debe olvidarse que estábamos bajo lo que se conoce como *studio system* y esto tenía sus cosas buenas y malas. Todo estaba programado, tenías un margen de manobra muy estrecho. Normalmente, te entregaban un guion y te decían: «Este es el guion, el rodaje comenzará en un par de semanas o en un mes, estos serán los actores, el director de fotografía y el artístico». Todo estaba allí, todo el mundo estaba bajo contrato para el estudio: directores, actores, guionistas, compositores, etc.; por tener, hasta tenían su propia orquesta. Y era el jefe del departamento el que decidía quién iba a trabajar en determinada producción. Algunas veces, te consultaban, pero era siempre una cuestión de quién estaba disponible en ese momento. Podía darse el caso, por ejemplo, de que desearas contar con un director de fotografía concreto y este estuviese trabajando en otra película. Entonces, te podían dar a elegir, pero siempre entre un grupo muy pequeño de nombres. No tenías más remedio que optar entre los que te ofrecían. Pero tengo que reconocer que, en ese aspecto, fui bastante afortunado, porque Sid Rogell, desde el principio, me dio la oportunidad de trabajar en la elaboración de los guiones, lo que era muy inusual. No recuerdo que

me dieran un guion y me dijeran: «Esto es lo que tienes que rodar». Normalmente, me entregaban un tratamiento o una idea para un guion, me daban un guionista y, junto con él, lo confeccionaba. Esta es una de las razones que explican el hecho de que, en los siete años que estuve en la RKO, no realizara tantas películas, porque parte del tiempo lo dediqué a la elaboración de los guiones.

Durante los años en que trabajó para la RKO, el estudio vivió una de sus etapas más tumultuosas, con bailes constantes en los puestos de dirección del estudio. Usted, creo, comenzó trabajando con Dore Schary.

No, él vino más tarde. En los siete años que estuve trabajando para la RKO, hubo catorce jefes en el estudio. No sé si ahora tendrá mucho sentido, pero, entonces, al encargado de turno lo llamábamos el «director de la jornada», porque parecía que casi cada día había una persona diferente al mando del estudio.

Con respecto a esto, recuerdo que siempre me ocurría lo mismo. Yo era considerado como un joven y prometedor director mientras realizaba estas películas de serie B y sucedía que, inevitablemente, con cada cambio que se producía al frente de la administración de la RKO, era llamado a las oficinas de los ejecutivos para oír siempre lo mismo: «Sí, hemos oído hablar mucho de ti y de tu trabajo, te vamos a sacar de las producciones de serie B y te vamos a asignar películas de gran presupuesto». Yo, claro, respondía: «Vale, me parece muy bien», y la siguiente noticia que tenía es que habían sustituido a aquel individuo por otro que volvía a llamarme, para decirme y prometerme lo mismo. Y lo cierto es que, durante todos los años que permanecí en la RKO, jamás realicé una película de tipo A, todas fueron de bajo presupuesto, porque ninguno de los ejecutivos duraba el tiempo suficiente para cumplir sus promesas. Pero sabían que yo tenía talento. Cada seis meses tenían la posibilidad de renovarme el contrato o despedirme y siempre volvían a contratarme, porque no que-



Cartel del film *Testigo accidental* (*The Narrow Margin*, Richard Fleischer, 1952).

rían perder mis servicios. De todas formas, llegó un momento en que deseé que me despidieran, que rompieran mi contrato, porque comenzaron a llegarme buenas ofertas de otros estudios. Sin embargo, la RKO no quería liberarme porque sabía que, cuantas más ofertas recibiera, tanto más valioso me hacía para el estudio. A lo largo de siete años, realicé películas de serie B hasta que, una vez finalizada *Testigo accidental*, me negué

en redondo a hacer más películas de ese tipo, lo que determinó que cayera sobre mí una suspensión, que no sé si sabrás en qué consiste.

Bueno, creo que sí, que no trabajaba.

Que no trabajas, que no puedes hacerlo en ninguna otra parte y que, además, no recibes salario alguno.

Es terrible.

Sí, fue una situación muy difícil. Estaba bajo contrato con el estudio, no me pagaban y no podía buscar trabajo en ninguna otra parte. Fue una especie de castigo y así estuve durante mucho tiempo en la RKO, porque me negué a realizar esas terribles películas.

¿Percibió que la situación, que la política de la RKO, cambió una vez que Howard Hughes se convirtió en dueño del estudio?

No, realmente no. Existía bastante miedo soterrado y un ambiente anti-comunista. Pero no estaba al tanto de lo que estaba sucediendo, y su llegada a la RKO no supuso diferencia alguna en mi vida. Cuando realicé mis películas nunca fui interrumpido, aunque muchos directores sí que lo fueron, seguramente porque yo no era lo suficientemente importante como para ser objeto de atención del Sr. Hughes,

al menos así fue hasta que dirigí *Testigo accidental*. A partir de entonces, me prestó demasiada atención, lo que fue toda una experiencia.

Será interesante comentar, más tarde, esa relación, pero antes me gustaría preguntarle, por un lado, de qué manera cree que ha influido en su trabajo el hecho de haber realizado algunos cursos de psicología antes de ingresar en la Escuela

de Arte Dramático de Yale y, por otro, su entrenamiento en la RKO Pathé con los documentales.

Bueno, creo que ambas circunstancias han tenido una gran influencia en mi carrera. Estudiando en la universidad elegí un curso preparatorio de medicina y, para ello, escogí todas las asignaturas relacionadas con la psicología que ofrecía la facultad. Lo escogí todo, incluyendo la asignatura de trastornos psicológicos, en la que se debía asistir a instituciones mentales y observar a los pacientes. También fui el único alumno que se había apuntado a los cursos especiales de psicología. Incluso el profesorado de la facultad creía que podía llegar a ser un buen psiquiatra. En realidad, lo que ocurrió es que, en un test psicológico, mis resultados estuvieron por encima de los obtenidos por los recién graduados en la escuela superior. Por ese motivo, me dijeron que tenía posibilidades. Así que he tenido un gran conocimiento de psicología, que después me ha sido muy valioso a la hora de tomarme en serio esto de realizar películas. Y esa influencia ha estado presente en mi trabajo cinematográfico, en mis escritos para las películas a la hora de construir correctamente una historia y para que los personajes se comportaran, psicológicamente, de una manera real, creíble.

Por otro lado, el hecho de haber trabajado en los documentales me ha dado la capacidad de aproximarme de forma realista a las cosas. En este sentido, creo que mis películas tienen un aire semidocumental. El haber estado en la RKO Pathé me ha permitido saber cómo debían aparecer y percibirse las cosas y qué hacer para lograr ese efecto. La verdad es que he sido muy afortunado, porque todo lo que he hecho en mi vida ha sido como una preparación para mi trabajo posterior.

Es curioso, el cine negro siempre se ha caracterizado por su tendencia a mostrar los rasgos psicológicos de los personajes y, al mismo tiempo, por hacerlo de una manera realista. En este sentido, usted parece el director perfecto para la realización de este tipo de películas. Pero, al hilo de esto, ¿cuál es su opinión acerca de lo que se conoce como *film noir*?

No sé qué decir, solo que en realidad esa era la manera en que hacíamos las películas en aquel momento. Nada podía hacernos pensar que estábamos haciendo algo realmente inusual, lo hacíamos de la mejor manera que sabíamos. Quizás había algo en el hecho de que todo el mundo estaba buscando buenos argumentos e historias

bien construidas, que tuvieran un punto en el que todo se transformaba, algo en lo que no parecen estar muy interesados hoy en día. Creo que la clave de los *films noir* estaba en que nada era tal y como parecía: el chico bueno era realmente el malo, y viceversa. Se sorprendía a la audiencia constantemente. Cuando comenzábamos la elaboración de un guion, siempre buscábamos la manera de volver loco al público, cómo podíamos engañar, sorprender, hacer que todo



Fotograma de *Testigo accidental* (*The Narrow Margin*, Richard Fleischer, 1952).

fuera distinto a lo que habían imaginado. Esto se encuentra en todo el cine negro, pero, por otra parte, es la forma de hacer una película. Ese era el estilo. Hoy no es así, los personajes no son tan importantes, no existe ese afán por sorprender al público.

Este tipo de cine es un producto típico de la década de los cuarenta, ¿por qué, de pronto, comenzaron a rodarse esta clase de historias? ¿Qué fue lo que cambió para que el público comenzara a demandarlas?

No sé lo que ocurrió, no soy tan inteligente como para darte una respuesta, pero, desde siempre, ha existido un proceso evolutivo por el que todo cambia y nada permanece exactamente igual. Puede haber un cierto tipo de películas en un periodo determinado y, sea lo que sea lo que estés haciendo, estarás reflejando el gusto del público en ese instante. Si ese gusto cambia buscando algo nuevo, tratarás de satisfacerlo, comenzarás a realizar modificaciones y las cosas evolucionarán hacia algo diferente; esto es algo constante.

Una vez analicé la manera en que las cosas evolucionaban de un estilo a otro y después traté de predecir en qué dirección se encaminaban y, para mi sorpresa, acerté plenamente. Creo que esta idea la llegué a publicar en algún artículo. Lo que planteaba en él es que la siguiente fase en el cine iba a estar caracterizada por una mayor fantasía, porque el público estaba cansado de vivir la realidad de forma cotidiana, que íbamos hacia películas de ciencia ficción y fantasía pura, del tipo que vemos en los dibujos animados, con personajes e historias provenientes de los cómics; este era, para mí, el siguiente paso, más allá de la realidad. Y creo que, en este sentido, acerté. Mi planteamiento fue simple: hacia dónde podíamos dirigirnos desde el punto en que se encontraba el cine en aquel momento.

Me viene ahora a la memoria la importante labor que su padre, Max Fleischer, llevó a cabo como

pionero de los dibujos animados. ¿Cree que ha influido en algo en su trabajo como director?

No lo sé, no lo sé. Si ha existido, nunca fue conscientemente. Nunca, de forma premeditada, traté de aprovechar cosas del mundo de los dibujos animados en mis films. Pero nací y crecí con todo eso a mi alrededor y en mi casa se respiraba por todos lados el trabajo de mi padre. Para mí, sus personajes fueron como amigos de infancia. Me crié entre ellos y eso lo llevo en la sangre.

Supongo que, de alguna manera, algo habrá quedado en lo más profundo de mi psique, pero no he sido consciente de ello, no lo he utilizado, aunque tampoco puedo decir que no se encuentre ahí.

Si le parece, podríamos comenzar a hablar de los films noir que dirigió para la RKO. Como usted sabe, en España es muy difícil verlos y es posible que algunos de ellos ni siquiera hayan sido estrenados jamás en mi país. Afortunadamente, aquí he podido verlos y me han resultado bastante interesantes. Creo que el primero fue *Follow Me Quietly* (1949), ¿qué recuerdos guarda de él?

¿De *Follow Me Quietly*? Pues casi nada, ha pasado ya tanto tiempo desde entonces. Pero, exactamente, ¿qué le gustaría saber?

Aspectos del rodaje, de la elaboración del guion, cosas así. Pienso que por su trama y por el personaje del criminal psicópata, de alguna manera, se deja entrever su interés por la psicología.

Puede que sí. En realidad, lo que más recuerdo es que en esos momentos todavía estaba aprendiendo el lado técnico de la realización cinematográfica. Fue como un entrenamiento. En cuanto a lo de la psicología, tendría que decir que siempre he tratado de construir personajes psicológicamente creíbles. Quizás, desde el punto de vista psicológico, el film mejor construido que hice en ese periodo fue *Child of Divorce*, donde insistí en que la historia fuera contada desde ese punto de vista. Fue muy efectivo el hecho de que los personajes actuaran con emociones y sentimientos reales,



Fotograma de *Child of Divorce* (Richard Fleischer, 1946).

sinceros, no cinematográficos, e incluso hice fuerza para que no tuviera un *happy ending*, lo que era totalmente inusual. La película era muy, muy buena, posiblemente la mejor que haya hecho jamás. En ella se contaba la historia de una niña de padres separados, que tenían nuevos compañeros, y de lo que ocurría con ella, cuando permanecía seis meses con su padre y los otros seis con su madre. No había una solución feliz posible para esta historia. Al final, esta niña acaba asistiendo a un colegio junto con otros niños de padres divorciados.

Parece claro entonces que era bastante difícil que un estudio aceptase una película sin final feliz.

Sí, sí que lo era. Pero siempre he procurado que mis películas terminaran con un final realista. De hecho, en muchos de mis films el personaje principal termina muriendo, y es que en la vida real estas cosas suceden.

En una de mis películas, *Trapped* (1949), que también es una buena película, tuve que rodar de nuevo el final y hacer un *happy ending*. Esto tuve que hacerlo con un par de films más. Incluso en una comedia como *So This Is New York* (1948), que dirigí para Stanley Kramer, el final original

era muy amargo, a la audiencia no le gustó nada y tuvimos que rehacerlo. En el caso de *Child of Divorce* esto no ocurrió y se mantuvo el final, tal y como había sido concebido, y había que ver cómo salían las mujeres llorando de las salas cinematográficas.

Una de las características del cine negro es su utilización de un tipo de iluminación bastante concreta, en la que existe un predominio de las sombras. Esto normalmente se ha señalado como influencia del expresionismo alemán. Me gustaría saber si se conocían entonces estas películas y si su influencia fue tan decisiva.

Bueno, sí existían. En aquel tiempo, comenzaron a trabajar una serie de directores bastante cultos, muy preparados, que habían estudiado las películas extranjeras, las alemanas, etc. El arte moderno, por otra parte, comenzaba a ser más conocido y todo el mundo trataba de experimentar en las composiciones cinematográficas, lo que es uno de los rasgos principales del cine negro, sus poderosas composiciones. Todo el mundo era consciente de este tipo de cosas, como la composición, la profundidad de campo. Más que por otra cosa, todo este afán venía motivado por *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles, todos tratábamos de copiar su trabajo. Pero, en cuanto al uso dramático de la luz, venía más porque todas las películas eran en blanco y negro y es mucho más fácil conseguir mejores efectos en blanco y negro que en color.

Era también más barato, ¿no?

Era menos caro, pero te diré una cosa, era más difícil para el director de fotografía conseguir unos tonos en blanco y negro realmente buenos. Rodar en blanco y negro es más difícil que hacerlo en color, de modo que, si el director de fotografía

era realmente bueno, enseguida se notaba en los resultados. Pero en las películas baratas, que se hacían rápidamente, se colocaban un par de focos, se iluminaba todo el decorado y se comenzaba a rodar. Sin embargo, y claro está, siempre y cuando el estudio no nos lo impidiera, los jóvenes directores estábamos siempre experimentando, tratando de que nuestras películas recordaran en su *look* a las pinturas de los grandes maestros e intentando conseguir sus efectos dramáticos. Nos interesaba la luz de los pintores alemanes y la de Rembrandt.

Entonces, en su opinión, cree que existió una influencia de la pintura en los films de aquella época. Sí, sin duda.

¿Y en usted?

Claro, por supuesto.

¿De quiénes, concretamente?

Exactamente, no sabría decirte de cuáles. Rembrandt y la escuela alemana, posiblemente. Solía ver sus obras, me interesaba mucho el uso dramático que hacían de la luz.

Me resulta bastante interesante esta relación que usted ha señalado entre el cine y la pintura.

También es verdad que dependía mucho del productor para el que estuvieras trabajando, porque yo podía tratar de conseguir esos efectos dramáticos con la iluminación y, de repente, llegaba el

Fotograma de *Armored Car Robbery* (Richard Fleischer, 1950).



productor y decía: «No puedo ver nada, ¿es que no hay suficiente luz? Si hemos pagado por ello, ¿por qué no veo nada?».

¿Las relaciones con los productores, entonces, eran bastante complicadas?

Nunca he tenido problemas con ellos, salvo en dos de mis películas, en las que los productores estaban claramente locos, eran dementes. Pero he hecho muchas películas y los productores se han mantenido al margen y, generalmente, he podido realizar buenas películas.

Otra de las películas que realizó para la RKO y que se ha venido considerando como dentro de este ciclo negro es *Armored Car Robbery*. ¿Recuerda algo de ella?

Aquel periodo fue una época de grandes cambios para mí y, en cierto sentido, estuvieron relacionados con todo lo que hemos estado hablando hasta ahora. Cuando estaba realizando *Follow Me Quietly*, todavía estaba aprendiendo los aspectos técnicos de la realización de un film y, a propósito de esto, recuerdo un incidente que ocurrió durante el rodaje de aquella película. Los miembros del equipo técnico de los estudios podían llegar a ser muy crueles con los jóvenes directores, y en una ocasión quise rodar un plano con dos actores en una determinada posición y el *cameraman* ni siquiera tomó en consideración mi propuesta, simplemente dio órdenes de seguir rodando a su asistente. Aquello me dolió muchísimo. Algunas veces podías tener asignado un director de fotografía que, simplemente, no quería molestarse en realizar un

trabajo extra y que únicamente te decía: «Eso no se puede hacer» y «terminemos con esto de una vez». Aquella actitud me indignaba y, aún hoy, cuando la recuerdo me hace sentir molesto.

Por aquellos tiempos comencé a realizar films automáticamente, resolviendo las secuencias del modo más fácil y pasando lo más rápido posible a la siguiente película, no preocupándome demasiado ni por las cualidades técnicas, ni por la interpretación de los actores. A continuación, hice *The Clay Pigeon* (1949) y, repentinamente, mientras la veía en una sala cinematográfica, me vino como una revelación y me dije: «Esta película podría haber sido hecha por cualquiera. Esto no es obra mía, es obra del director de fotografía, es la película de otra persona. Es un producto puramente mecánico». En aquel momento, me sentí bastante avergonzado, porque aquella película no reflejaba lo que creía que debía hacerse en un film. Técnicamente, estaba bien, pero no había nada interesante en ella. Después de esto entré en una larga depresión que me llevó a permanecer encerrado en casa durante meses. Al cabo del tiempo, recibí una oferta para dirigir una película fuera de la RKO en concepto

Fotograma de *Trapped* (Richard Fleischer, 1949).



de préstamo. El estudio accedió y decidí entonces que la realizaría a mi manera, que tendría lo que quisiera sin importar el tiempo que hiciera falta para conseguirlo, y, si al director de fotografía no le gustaba, lo cambiaría por otro que me diese lo que quería exactamente. Estaba determinado a plasmar en la pantalla todo aquello que siempre había visualizado. Así lo hice, y aquella película se llamó *Trapped*. El director de fotografía cooperó un montón, era un *cameraman* paciente, de gran calidad, que nunca me dijo «no». Yo le enseñaba posiciones de cámara extrañas, interesantes y dinámicas, y él siempre contestaba: «Claro, seguro. Hagámoslo». Un poco sorprendido, le preguntaba: «¿Algún problema?», y respondía: «No, ninguno, si esto es lo que quieres, esto es lo que tendrás». Cuando se estrenó *Trapped*, tuvo bastante éxito y, hoy en día, se ha convertido en una *cult movie* y vaya a donde vaya, en cada festival de cine al que asisto, siempre está incluida en la programación.

Después de esto, regresé a la RKO y la primera película que rodé fue *Armored Car Robbery*, pero esta vez lo hice de una manera distinta, esta vez

Fotograma de *Trapped* (Richard Fleischer, 1949).



lo hice a mi manera. Recuerdo que, durante el rodaje, llevé al productor hasta el borde de la locura. Los demás miembros del equipo me decían: «No entendemos lo que estás haciendo, pero esperamos que tú, al menos, lo sepas». Finalmente, el productor, un día, se acercó hasta el lugar donde nos encontrábamos rodando y me dijo: «Yo no sé, pero, para mí, todas las posiciones de cámara que estás utilizando parecen ser las mismas». Le contesté que no lo eran, a lo que exclamó: «¡Pero parecen iguales!». «¿Quieres decir que esta película parece como si estuviera hecha por un solo director?», le pregunté. Su respuesta fue, claro está, afirmativa, y entonces le dije: «Pues eso es exactamente lo que quiero, así que déjame en paz». Y así fue, no volvió a molestar, y la película se estrenó con ese *look*, con ese estilo con el que me sentía mucho más cómodo. La culminación de este cambio en mi trayectoria creo que se produjo con mi siguiente película, *Testigo accidental*.

A propósito de *Testigo accidental*, esta fue una película con una historia bastante peculiar que me gustaría que relatase. ¿Qué fue exactamente lo que ocurrió con ella?

Bueno, lo que ocurrió es que teníamos un magnífico guion, un presupuesto muy bajo y creo recordar que el rodaje duró tan solo trece días. Es realmente un *film noir*, todo está dentro de él. En el rodaje utilizamos muchos trucos, porque la mayor parte de la trama transcurre dentro de un tren; construimos una réplica en el estudio y, para dar la sensación de inestabilidad, hicimos uso del recurso de la «cámara en mano» y, cuando la cámara se encontraba sobre el trípode, la movíamos

para dar la impresión de las vibraciones. En cualquier caso, todo salió muy bien. El rodarla, como he dicho, solo ocupó trece días, y llevó mucho menos tiempo el montarla, porque, por la forma en que ruedo mis películas, solo hay una posibilidad para montarlas.

Pero Howard Hughes vio la película y se enamoró de ella y la retuvo en su sala de proyección personal algo más de un año, y no la estrenó hasta después de haber pasado todo este tiempo. Me llegaron rumores de que Hughes pensaba que era una película magnífica y que quería rehacerla a lo grande, con un presupuesto mayor y con Robert Mitchum y Jane Russell. Esto me puso enfermo, porque sabía que era un gran film y que a todo el mundo que lo había visto le había encantado. Es un film bastante inusual, no hay música, la gente no suele darse cuenta de este detalle, solo existe la melodía del fonógrafo, pero nada más, no existe música de fondo.

Todavía no se sabía lo que iba a hacer Hughes con ella cuando me ofrecieron un nuevo guion. El estudio en aquellos años se encontraba ya en una situación lamentable. Tras haber rodado *Testigo accidental*, el volver a rodar aquellas estúpidas películas de serie B me pareció un paso atrás en mi carrera y, por eso, rechacé aquella nueva propuesta. De modo que me decidí a escribir una carta a Howard Hughes pidiéndole que me liberara del contrato. Sinceramente, nunca pensé que llegaría hasta sus manos, pero sí que llegó. Por ese mismo tiempo, Stanley Kramer me había ofrecido dirigir un guion maravilloso para hacer una película bajo el título de *The Happy Time* (1952), pero me encontraba atado por mi contrato con la RKO.

Al mismo tiempo, recibí una llamada de la oficina principal del estudio para que acudiera a hablar con un intermediario de Howard Hughes. Fui hasta allí y este me dijo que el Sr. Hughes quería hacer un trato conmigo: «Tenemos una película cuya última parte el Sr. Hughes cree que está falta de acción y quiere que usted la rehaga». Se trataba de una película protagonizada por Robert



Fotograma de *Testigo accidental* (*The Narrow Margin*, Richard Fleischer, 1952).

Mitchum y Jane Russell, dirigida por John Farrow y titulada *His Kind of Woman* (1951). «Tienes diez días para pensar en ello, escribir el final y rodarlo. Solo se trata de añadirle un poco más de acción al final. Si lo haces, el Sr. Hughes te permitirá hacer la película de Kramer y, cuando la termines, tu contrato con la RKO habrá expirado y serás libre». Y eso fue lo que ocurrió. No voy a entrar en todos los detalles, pero tardé ocho meses en terminar con aquello y al final llegué a realizar hasta ocho bobinas para *His Kind of Woman*.

Realmente cuando vi la película me dio la sensación de que existían dos películas diferentes en una.

Sí, dos películas distintas. Trabajé con Hughes casi todos los días, nos hicimos muy buenos amigos, trabajamos juntos en el Beverly Hotel durante el

día y por la noche yo iba a rodar al estudio. De aquella colaboración, guardo muchas anécdotas, pero, en cualquier caso, fueron ocho meses de relación con Howard Hughes. Él amaba el nuevo final, era eso lo que quería. Cuando la terminé, lógicamente mi contrato hacía ya mucho tiempo que había finalizado. Afortunadamente, Stanley Kramer no había comenzado todavía el proyecto y pude trabajar con él y empezar una nueva etapa en mi carrera.



Richard Fleischer filmando.

Al final, ¿qué fue lo que sucedió con *Testigo accidental*, dirigió usted nuevas escenas?

No. *Testigo accidental* permaneció tal y como la rodé. Hughes, finalmente, decidió no realizar un *remake*, solo hizo un corte en el film, un corte desastroso, sin el que la película habría sido aún mejor; lo era ya antes de esa intervención. Me indignó tanto que cuando me pidieron que rodase una pequeña escena para que la historia funcionase y se acoplase a sus deseos, me negué en redondo y se lo ofrecieron a otro director.

Le pregunto esto porque he podido consultar en la USC [University of Southern California] los documentos que usted ha donado a la universidad y he encontrado entre ellos un memorando donde Hughes especifica el modo en que la trama debía ser modificada.

¿Se refiere a *Testigo accidental*? No recuerdo haber visto nunca esos papeles. Tengo sus notas acerca de *His Kind of Woman*, debe tratarse de esas. Él, cuando enviaba sus memorandos, siempre obligaba a devolvérselos, y esos sobre *His Kind of Woman* nunca llegué a entregárselos. Me llamó varias veces preguntándome por ellos, pero yo siempre le contestaba que me había olvidado, que ya se los enviaría. Y esa fue la historia de *Testigo accidental*, que fue estrenada con gran éxito, posiblemente uno de los mayores del estudio en varios años.

Una última pregunta acerca de *Testigo accidental*, ¿cree que su experiencia como director de teatro en obras del tipo *theatre in the round* influyó en su concepción de la película?

No creo que el *theatre in the round* tuviera mucha influencia en el trabajo que realicé en aquel tiempo, porque yo ya me había convertido en un profesional del cine. Lo que recuerdo es que decidí que, para otorgarle cierto ambiente claustrofóbico a la película, los objetivos de la cámara nunca estuvieran fuera del espacio delimitado por las paredes del decorado; el cuerpo de la cámara podía estar fuera, pero los objetivos, como mucho, estarían al mismo nivel de la pared. Esa es la razón de que la película tenga ese *look* tan especial, porque trataba de dar esa sensación de lugar cerrado, en el que no se tiene adonde ir. Esta es una de las cosas en las que falla el *remake* que hace unos años se hizo de mi película, se perdió toda esa presión claustrofóbica, incluso llegaron a rodar todo el final fuera del tren. ■

NOTAS

* Esta entrevista fue realizada por Gonzalo M. Pavés en Brentwood, California, el 19 de septiembre de 1992. Se publicó originalmente en la revista *Rosebud. Revista de Cine*, del Aula de Cine de la Universidad de La Laguna. La referencia del original es: Pavés, G. M. (1995). Richard Fleischer: los años en la RKO. *Rosebud. Revista de Cine*, 5, 35-44. *L'Atalante* agradece al autor su permiso para reeditarla y publicarla.

RICHARD FLEISCHER: LOS AÑOS EN LA RKO

Resumen

Esta entrevista a Richard Fleischer fue realizada por Gonzalo M. Pavés en Brentwood, California, el 19 de septiembre de 1992, y se publicó originariamente en 1995. En ella, Fleischer habla de sus primeros años en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale y los inicios de su carrera como escritor y director de noticieros en la RKO Pathé News de Nueva York. Posteriormente, la entrevista se centra en sus *films noir* de serie B que dirigió durante sus primeros años en Hollywood, en su mayoría para la RKO, tales como *Follow Me Quietly* (1949), *Trapped* (1949), *The Clay Pigeon* (1949), *Armored Car Robbery* (1950) y *Testigo accidental* (The Narrow Margin, 1952). En la entrevista se abordan aspectos tan relevantes del cine clásico de Hollywood como la estructura del *studio system*, el papel de los productores, los estrechos márgenes de libertad creativa de los directores, la participación del realizador en la escritura de los guiones de sus films y la influencia de sus estudios previos en el ámbito de la psicología en sus largometrajes.

Palabras clave

Richard Fleischer; cine clásico de Hollywood; sistema de estudios; cine negro; RKO; cine años cuarenta; cine años cincuenta.

Autores

Gonzalo M. Pavés (Puerto de la Cruz, 1963), licenciado en Geografía e Historia y doctor en Historia del Arte por la Universidad de la Laguna, es profesor titular en el departamento de Historia del Arte de esta universidad. En el ámbito de la investigación, sus líneas de trabajo se han centrado en diferentes aspectos relacionados con el arte cinematográfico y la historia del cómic. Además de diversos artículos académicos, entre sus publicaciones más destacadas se encuentran la monografía *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas* (T&B, 2003) y *Perdición-Double Indemnity* (Nau Llibres, 2020), así como las obras colectivas *Ciudades de cine* (coordinada con Francisco García Gómez; Cátedra, 2014), *Frankenstein. Un mito literario en diálogo con la filosofía, las ciencias y las artes* (coordinada con Tomás Martín; Berenice, 2018) y *El legado cinematográfico de Bigas Luna* (coordinado por Santiago Fouz-Hernandez; Tirant lo Blanch, 2020). Contacto: gpavores@ull.es.

Referencia de este artículo

Pavés, G. M. (2020). Richard Fleischer: los años en la RKO. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 30, 123-138.

RICHARD FLEISCHER: THE YEARS AT RKO

Abstract

This interview with Richard Fleischer was conducted by Gonzalo M. Pavés in Brentwood, California, on September 19, 1992, and was originally published in 1995. In it Richard Fleischer talks about his early years at the Yale University School of Drama and the beginning of his career as a writer and director of newsreels at RKO Pathé News in New York. Later, the interview focuses on his films noir in relation to B-production, directed during his early years in Hollywood, mostly for RKO, such as *Follow Me Quietly* (1949), *Trapped* (1949), *The Clay Pigeon* (1949), *Armored Car Robbery* (1950) and *The Narrow Margin* (1952). Among other issues, the filmmaker deals with such relevant aspects of the classical Hollywood cinema as the structure of the studio system, the role of the producers, the narrow margins of creative freedom of the filmmakers, Fleischer's participation in the writing of the scripts of his films and the influence of his previous studies in the field of psychology on his productions.

Key words

Richard Fleischer; Classical Hollywood cinema; Studio system; Film noir; RKO; Cinema in the 1940s; Cinema in the 1950s.

Authors

Gonzalo M. Pavés (Puerto de la Cruz, 1963) holds a bachelor's degree in Geography and History and a PhD in Art History from the Universidad de la Laguna, where he is currently senior lecturer at the Art History Department. In the field of research, his lines of work have focused on different aspects related to film art and the history of comics. In addition to several articles published in journals, his most outstanding publications are *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas* (T&B, 2003) and *Perdición-Double Indemnity* (Nau Llibres, 2020), and the collective works *Ciudades de cine* (coordinated together with Francisco García Gómez; Cátedra, 2014), *Frankenstein. Un mito literario en diálogo con la filosofía, las ciencias y las artes* (coordinated together with Tomás Martín; Berenice, 2018) and *El legado cinematográfico de Bigas Luna* (edited by Santiago Fouz-Hernandez; Tirant lo Blanch, 2020). Contact: gpavores@ull.es.

Article reference

Pavés, G. M. (2020). Richard Fleischer: The Years at RKO. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 30, 123-138.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com