



Director de la colección: Jenaro Talens

Joaquín Vallet



 **Cátedra**
Signo e Imagen / Cineastas

Diseño de la colección: Manuel Bonsoms

1.ª edición, 2023

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Fotograma de *Código del hampa*, 1964

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, plagiaran, 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.



© Joaquín Vallet Rodrigo, 2023
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2023
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 17.683-2023
I.S.B.N.: 978-84-376-4642-8
Printed in Spain

A Tina, con todo mi amor. Para siempre.

*Mi agradecimiento a Luis García Gil
y a Rafael Maluenda.*

Introducción

A pesar de que la revalorización de la obra de Don Siegel no es, precisamente, un fenómeno reciente, todavía da la sensación de que su figura queda habitualmente relegada a un segundo término. Incluso parece que una filmografía de tal extensión (abarca casi cuarenta años) y complejidad se halle simplificada al estreno en 1956 de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*) y a sus posteriores colaboraciones con Clint Eastwood, en muchas ocasiones, obviando completamente el alcance del resto de su trayectoria. Ciertamente es que Don Siegel es una de las presencias más inclasificables de su generación, muy a pesar de estar integrado en tres de los momentos más trascendentales del cine estadounidense. Tres periodos que dinamitarían el teóricamente acomodaticio territorio del mal llamado clasicismo estableciendo unas directrices que transformarían por completo su idiosincrasia.

Primero, ateniéndonos al año de su debut, la pertenencia de Don Siegel a la Generación de la Violencia sería más que evidente, coincidiendo cronológicamente, y también en algunos rasgos temáticos, con cineastas como Samuel Fuller, Richard Fleischer, Anthony Mann o Joseph Losey. Empero, además de la transversalidad de dicho movimiento, la cual se verá en su capítulo correspondiente, Siegel quebraría conscientemente algunos de sus rasgos tantee-

do una ambigüedad ideológica que sería constante a lo largo de su obra; un concepto de la violencia latente en cada secuencia que estallaría en escenarios catárticos, agónicos en sus rasgos psicológicos y profundamente significativos en sus características simbólicas; y un diseño de personajes que oscilaría entre la sequedad y la vulnerabilidad. Entre su necesidad de expresarse a través de la fuerza física y los anhelos rotos de una ansiada existencia radicalmente distinta a la que llevan.

Segundo, los años en los que estaría vinculado, casi en exclusividad, al medio televisivo coincidirían con la eclosión popular de este, lo que provocó que el cineasta dirigiera, además de varios telefilmes, algunos capítulos de series, como *The Twilight Zone* (1959-1964) o *Convoy* (1965). No obstante, Siegel no tomaría la televisión ateniéndose a las exigencias de este formato, sino que, en una línea similar a la de los cineastas de generaciones anteriores, como John Brahm o Mitchell Leisen, abordaría el medio catódico a través de una concepción estrictamente cinematográfica —*Código del hampa* (*The Killers*, 1964), por ejemplo, en origen, un telefilme, sería estrenado en salas comerciales— que colisionaría claramente con los preceptos de la generación de la televisión (John Frankenheimer, Sidney Lumet, Robert Mulligan, etc.) que, por aquellos años, integraban no pocos de los dispositivos del lenguaje televisivo en el cinematográfico.

Y tercero, su etapa de madurez como creador, los años setenta, sería, asimismo, la del cambio generacional del cine estadounidense: el Nuevo Hollywood, la completa desintegración de los sistemas de producción de las décadas anteriores y la instauración de un concepto de autoría y unas líneas formales que pretendían priorizar la perspectiva del cine de autor sobre cualquier otra consideración. Siegel, empero, tampoco representaría la vertiente megalómana de este periodo, cómodamente instalado en unas infraes-

estructuras de producción que beneficiarían la posibilidad de llevar a cabo sus propias piezas. Algo que también compartiría con Clint Eastwood, por edad mucho más cercano a cineastas como Peter Bogdanovich, William Friedkin o Francis Ford Coppola, aunque también completamente alejado de las líneas de acción del Nuevo Hollywood.

Por consiguiente, Don Siegel siempre aparecería como un verso suelto dentro de los diversos periodos que atravesaría el cine estadounidense durante las décadas en las que el cineasta se mantuvo activo. Conformando una filmografía tan diversa como atípica, su extrema singularidad y su inclasificable posición que rompe modos y maneras serían, en última instancia, la causa de que Don Siegel continúe siendo un director todavía necesitado de una consideración mucho más amplia de la que goza en la actualidad.



Actividades previas

Nacido en Chicago (Illinois) el 26 de octubre de 1912, Donald Siegel se hallaría inmerso, desde su infancia, en un ambiente claramente adscrito al arte y al mundo del espectáculo. Su padre era un virtuoso de la mandolina y, de hecho, la instrucción musical sería una prioridad en la formación de Siegel, hasta el punto de que su educación se completó íntegramente en Europa. Tras asistir a varios colegios en Nueva York, sería enviado al Jesus College en la Universidad de Cambridge, en Inglaterra, donde se graduaría a finales de los años veinte. Sus inquietudes artísticas le ha-

rían tomar la decisión de estudiar en la prestigiosa Escuela de Bellas Artes de París, aunque abandonaría los estudios en 1932 regresando a Estados Unidos e instalándose en Los Ángeles.

Ya desde estos primeros años de su trayectoria quedarían claramente reflejados en el perfil del futuro cineasta dos aspectos que lograría complementar perfectamente a lo largo de su posterior filmografía. Por un lado, unas inquietudes intelectuales que forjarían los dispositivos trascendentales de las líneas temáticas de una gran parte de su obra, especialmente en piezas como *La invasión de los ladrones de cuerpos* o *El seductor* (*The Beguiled*, 1971), películas cuya estructura interna y cuyos esquemas formales no corresponden, precisamente, a lugares comunes o a gustos populares sino que, por el contrario, saben subvertir estos condicionantes para elaborar un discurso complejo de extraordinaria profundidad. Por otro, su capacidad técnica, asumida a lo largo de los diez años que estuvo trabajando en la industria antes de dirigir su primer cortometraje. Un dominio seco y rotundo que, en muchas ocasiones, ofrecía la sensación de supeditarse al contenido. Una sensación, empero, tan lógica de ser percibida como, en el fondo, engañosa.

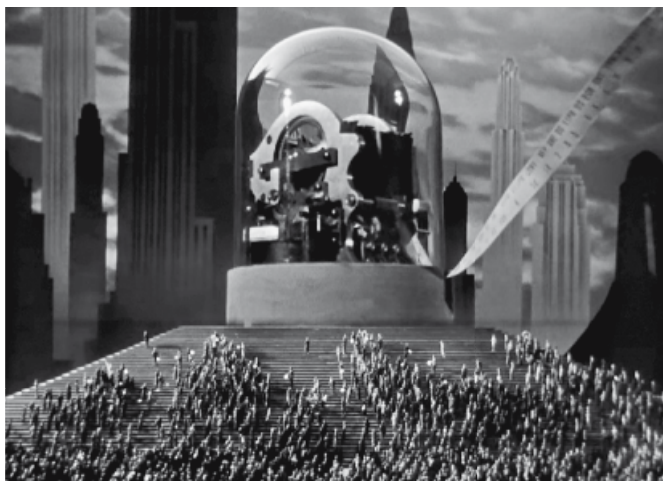
DENTRO DE LA INDUSTRIA DE HOLLYWOOD. EL MONTAGE

La entrada de Siegel en el mundo del cine se produciría apenas dos años después de su desplazamiento a Los Ángeles. Sin ninguna orientación profesional clara, su tío, Jack Saper, concertaría una entrevista entre Siegel y Hal B. Wallis, uno de los jefes de producción de la Warner, quien le consiguió un empleo en el archivo cinematográfico de los estudios. Durante los siguientes cinco años, la labor de

Siegel consistiría en trasladar los rollos de las películas a los laboratorios de la productora para que se procediera a su revelado, montaje y tratamiento en el departamento de efectos. Y, a lo largo de este tiempo, su interés en este campo iría creciendo hasta que, en 1939, llevaría a cabo sus primeros trabajos en una técnica específica denominada *montage*, de la que se convertiría en un consumado profesional.

Cabe explicar la naturaleza de este procedimiento, ya que, contrariamente a lo que su nombre puede hacer creer, no se trata del montaje propiamente dicho, aunque se halla integrado en él. A través de esta técnica, una serie de tomas cortas se editaban en una secuencia para condensar el espacio, el tiempo y la información. El término, que ha sido utilizado en diversos contextos, fue introducido, básicamente, a lo largo de la eclosión del cine soviético durante los años veinte y, sobre todo, por Sergei Mikhailovich Eisenstein, quien lo utilizaría como sinónimo de montaje creativo. Dentro de las cinematografías británicas y estadounidenses pronto adquiriría una función distinta al integrar trucajes y servir, esencialmente, como información hacia el espectador, simplificando la capacidad simbólica de los montajes soviéticos, sugiriendo, en la gran mayoría de los casos, el paso del tiempo con el fin de hacer avanzar la narración. Rodados e integrados en la película sin la intervención de su director, su vigencia se extendería durante gran parte del periodo clásico estadounidense combinando, a menudo, numerosas tomas cortas con efectos ópticos especiales: desvanecimientos, disoluciones, pantallas divididas, exposiciones dobles y triples, etc.

De esta manera, en 1939, Don Siegel llevaría a cabo esta labor en *Los violentos años veinte* (*The Roaring Twenties*, Raoul Walsh, 1939) y *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak, 1939), dos filmes trascendentales dentro de sus distintos campos (*Los violentos años veinte*, como coda al cine



El gigantesco teletipo que simboliza el crac de 1929 en *Los violentos años veinte*. Siegel realizaría el *montage* de decenas de películas en la Warner.

de gánsteres del que la Warner había sido un pilar fundamental; y *Confessions of a Nazy Spy*, como la primera película explícitamente antinazi realizada dentro de Hollywood), que, asimismo, también lo serían para el futuro cineasta. Siegel, a través de la película de Walsh, intentaría ofrecer una significativa variante a los tópicos ya establecidos por los estudios en materia de transiciones e insertos. A tenor de ello, evitaría drásticamente los habituales planos de los periódicos girando y mostrando la noticia con el fin de situar al espectador de manera explícita. Por el contrario, momentos como el crac de la Bolsa de 1929 quedarían reflejados de manera extraordinariamente simbólica a través de un teletipo que se va haciendo cada vez más gigantesco en lo alto de una escalinata, situándose por encima de la

gente que está en la parte inferior del plano y de los edificios que tiene a su alrededor. Todo ello precediendo un frenético montaje en el que se muestra la desesperación de toda la sociedad ante la tragedia económica que asolaría Estados Unidos. Un bloque perfectamente integrado en las líneas conceptuales del cine de Walsh (narración imparable y no poca profundidad interna) que, en un principio, desconcertaría a Hal B. Wallis (así como al jefe de los estudios, Jack L. Warner), aunque, finalmente, quedarían fascinados por su ejecución técnica y su creatividad. Ello supondría un punto de inflexión determinante en la trayectoria profesional de Don Siegel.

HOLLYWOOD DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

A lo largo de más de cinco años, el cineasta se encargaría de este cometido asistiendo, al mismo tiempo, a las inesperadas evoluciones de la industria cinematográfica durante la Segunda Guerra Mundial. A pesar de la citada *Confessions of a Nazi Spy*, de obvias denuncias antifascistas, como *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), o de claros alegatos a favor del intervencionismo, como *The Sea Hawk* (Michael Curtiz, 1940), la posición de Estados Unidos con respecto al conflicto era tremendamente tímida. No hay que olvidar que el 20 de febrero de 1939, nada menos que el Madison Square Garden de Nueva York había acogido una manifestación de nazis estadounidenses que llegó a congregarse a más de veinte mil personas, muchas de ellas miembros del German American Bund, partido financiado directamente por el gobierno de Hitler y liderado por Fritz Kuhn, quien poseía la nacionalidad estadounidense desde 1934. El mundo del cine, sin embargo, sí observaba, sin tapujos de ningún tipo, la terrible situación que se estaba viviendo en Europa y, a medida que esta fue

recrudeciéndose (especialmente, con la entrada del ejército alemán en París el 14 de junio de 1940), el gobierno de Roosevelt tomaría cartas en el asunto potenciando la realización de una ingente cantidad de películas con el fin de convencer a la opinión pública de la entrada de Estados Unidos en la guerra.

No ha habido, quizá, maquinaria más potente a la hora de impulsar un determinado mensaje ideológico que el cine de Hollywood a lo largo del lustro que duró la contienda. No solo debido a que la práctica totalidad de las películas surgidas en el periodo mostraban este posicionamiento, sino, también, a que ello se extendía fuera de los márgenes de la propia industria. Los bonos de guerra serían uno de los instrumentos financieros hacia los que la industria del cine se inclinaría con mayor fervor. Este método consistía en la inversión económica de particulares o instituciones que, a través de la adquisición de dichos bonos, financiaban las acciones militares de Estados Unidos. La operación generaba intereses para el acreedor que serían devueltos posteriormente por el gobierno. Hollywood incluiría en los créditos finales de la gran mayoría de sus películas una frase en la que se instaba a la adquisición de los bonos en los cines en los que se proyectaban: «America Needs Your Money. Buy Defense Bonds and Stamps Every Pay Day». Y, de igual manera, la práctica totalidad de los actores harían campaña para ello. Cary Grant, por ejemplo, destinó sus emolumentos de *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940) a esta causa y Greer Garson empleó gran parte del tiempo de su discurso de agradecimiento al conseguir el Oscar a la mejor actriz por *La señora Miniver* (*Miss Miniver*, William Wyler, 1942) a publicitar la compra de bonos.

Don Siegel desarrollaría su trayectoria en los departamentos de montaje y efectos ejerciendo estas funciones en varias piezas concebidas como vehículos ideológicos del

momento. Así, *Yanqui Dandy* (*Yankee Doodle Dandy*, Michael Curtiz, 1942), *Across the Pacific* (John Huston, 1942), *Action in the North Atlantic* (Lloyd Bacon, 1943), *Edge of Darkness* (Lewis Milestone, 1943), *Background to Danger* (Raoul Walsh, 1943), *Mission to Moscow* (Michael Curtiz, 1943), *Northern Pursuit* (Raoul Walsh, 1943) o *This is the Army* (Michael Curtiz, 1943) se beneficiarían del dinamismo que Siegel aportaría a las secuencias en las que se encargaría del *montage*, potenciando la necesaria tensión de las propuestas, así como su calculada progresión para impactar en el espectador. Asimismo, Siegel se encargaría de rodar el plano del globo terráqueo que abriría *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), otra pieza clave para la particular cruzada de Hollywood contra el fascismo.