

## Don Siegel

### El miembro fantasma

En 1956, Donald Siegel filma *Invasion of the Body Snatchers* (*La invasión de los ladrones de cuerpos*), la que quizá sea su película más famosa junto a *Dirty Harry* (*Harry el sucio*, 1971). Suele decirse, sin embargo, que se trata de un trabajo atípico en su filmografía, una historia de ciencia-ficción dirigida por un cineasta que sin duda estaba mucho más dotado para el *thriller* o el *western*.

Pero ¿acaso no puede verse también como una exótica muestra de cine negro, una transposición de códigos en la que los criminales se infiltran literalmente en el cuerpo social para someterlo a la subversión máxima, a la despersonalización, a la automatización? Ése era, en el fondo, el temor tanto de los anticomunistas del senador McCarthy como de los progresistas que estuvieron a punto de hacerse con Hollywood: unos y otros se veían mutuamente como una amenaza para el normal curso de las cosas, de manera que la invasión podía proceder de cualquier lugar, la paranoia se convertía en un sentimiento generalizado, un terror de ida y vuelta. Más de veinte años después, en 1977, Siegel estrena *Telefon* (*Teléfono*), en apariencia una pequeña nota al pie más bien desfasada sobre los meandros todavía inextricables de la Guerra Fría, en realidad una inesperada rima con el clásico de 1956. En esta película extraña e incluso desmañada, un soviético estalinista infiltrado en Estados Unidos pone en marcha otra invasión inesperada: más de una cincuentena de agentes del Kremlin que permanecían “dormidos” por hipnosis inducida, perfectamente integrados en distintas comunidades del país y olvidados por quienes idearon ese plan al revelarse innecesario, despiertan súbitamente tras una llamada de teléfono que les recita, como contraseña, unos versos de Robert Frost, misterioso detalle no sabemos si cortesía de Siegel o de los guionistas Peter Hyams y Stirling Silliphant. El tema del cuerpo robado, del muerto viviente, continuaba obsesionando al responsable máximo de *Invasion of the Body Snatchers*. Sin embargo, mientras en 1956 su estilo había supuesto un cierto sobresalto en el interior de otro cuerpo, el del cine clásico, en 1977 *Telefon* parecía una película vieja, tímida, insípida, sobre todo contemplada en el contexto del Nuevo Hollywood, todavía en plena ebullición. ¿Puede seguir viéndose así? ¿O las cosas, como siempre, eran mucho más complejas de lo que parecían y esa persistencia de determinados temas puede que constituya una pista al respecto?

A comienzos de la década de los setenta, Siegel había dejado de lado lo que parecían sus intereses habituales –esta vez sí– para entregarse a un proyecto que continúa siendo un enigma visto a la luz del resto de su filmografía. Por un lado, *The Beguiled* (*El seductor*, 1971) representa un paso más en su colaboración con Clint Eastwood, con quien ya había filmado dos películas, *Coogan's Bluff* (*La jungla humana*, 1968) y *Two Mules for Sister Sara* (*Dos mulas y una mujer*, 1970), por lo que podría verse como el deseo de una cierta continuidad en un proyecto común. Por otro, está claro que es el trabajo más atrevido de Siegel en lo que se refiere no sólo a un abandono voluntario de su territorio habitual, sino a la adopción de determinadas formas narrativas, de ciertos ritmos y cadencias. Definitivamente, como habían hecho muchos de sus compañeros de generación, Siegel quería aprovechar las rendijas abiertas en el cine americano por las generaciones más jóvenes para infiltrarse con un relato cuya imaginaria inequívocamente localista se veía sometida a torsiones realizadas con instrumentos foráneos. (...) ¿Qué representa *The Beguiled* en este contexto? Para empezar, sorprende la precocidad de su aparición, apenas iniciada la década prodigiosa, como si Siegel tuviera prisa por poner las cartas sobre la mesa. Y luego, por supuesto, también el radicalismo de su propuesta, el modo en que expone, apenas sin anclajes genéricos, una tupida red a partir de la cual nos es dado rastrear una buena parte de los motivos

principales del cine de Siegel, por lo menos desde *Invasion of the Body Snatchers*. ¿O es que *The Beguiled* no es una película sobre un cuerpo invadido, rapiñado hasta la mutilación, maltratado hasta su desaparición?

En una de las escenas más turbadoras, las responsables del colegio de señoritas sudistas al que ha ido a parar el soldado herido al que interpreta Clint Eastwood deciden cortarles su pierna enferma, cuando a todas luces no era necesario. Sea como fuere, el hombre se despierta y es incapaz de percibir la ausencia de la extremidad cercenada, como si nada hubiera ocurrido. Estamos, por supuesto, ante el fenómeno del miembro fantasma, y eso es precisamente lo que interesa a Siegel. (...)

El fracaso económico de la película, sin embargo, disipó todas las dudas de Siegel. O por lo menos eso parece, a la vista de su trabajo posterior. A diferencia de Brooks, por ejemplo, que continuó su plan de asalto con *Looking for Mr. Goodbar* (*Buscando al señor Goodbar*, 1977), seguramente una de las películas más extremas del cine americano de los setenta, Siegel se replegó sobre sí mismo, pero de una manera extraña que no se puede confundir con la dimisión. Para llegar a *Telefon*, realizada el mismo año que la mencionada película de Brooks, hay que pasar por una serie de etapas que no dejan lugar a dudas: en un juego involuntariamente metalingüístico que dice mucho de su carácter tozudo y contumaz, Siegel toma el motivo del miembro fantasma como efecto estilístico que recorrerá una opción formal en apariencia igualmente automatizada. Películas que tratan sobre cuerpos robados que vuelven a la vida, aquellas que forman buena parte de la filmografía de Siegel en los setenta adoptan también una apariencia que no se corresponde con la realidad, como si el espectador se viera obligado a notar la ausencia de una voluntad estilística que quedó aparcada junto con el fiasco en taquilla de *The Beguiled*, pero que debe seguir latente para demostrar el carácter inaugural de *Invasion of the Body Snatchers*. Por supuesto, hay que dejar aparte *Dirty Harry*, acercamiento irónico al “nuevo thriller” de los setenta, y todavía más *The Shootist* (*El último pistolero*, 1976), que hace lo mismo con el western “crepuscular”, y sin duda alguna *Escape from Alcatraz* (*Fuga de Alcatraz*, 1979), demostración final de poderío autosuficiente, donde Siegel se acerca a Jacques Becker y Robert Bresson por la vía de la abstracción. Hay que dejar todas esas películas aparte porque su aparente entidad las define por sí sola, como si el cineasta quisiera demostrar de vez en cuando que él también puede estar al día. Y hay que dejarlas porque deben importarnos más las películas enterradas, o mejor, que entierran sus intenciones tras una fachada convencional, adornada con voluntariosa banalidad. En ellas se encuentra la venganza de Don Siegel contra el nuevo orden que le cerró las puertas.

De este modo, *Charley Varrick* (*La gran estafa*, 1973), *The Black Windmill* (*El molino negro*, 1974) y la propia *Telefon* forman una trilogía de curva descendente, que poco a poco parece querer abismarse en un completo anonimato que borre todas las huellas voluntariamente autorales de *The Beguiled*. Si el resto de sus compañeros de generación emprenden algún tipo de huida hacia adelante, se van de Hollywood o se quedan para enfrentarse a sus reglas, Siegel sigue el ejemplo de sus personajes y deviene una forma en apariencia cada vez más vacía que, no obstante, explica historias de cuerpos que se van llenando, que van tomando entidad a medida que transcurre la trama. (...) El poema de Robert Frost que activa a los durmientes de *Telefon* adquiere ahora otro significado: “El bosque es oscuro, hermoso y frondoso / Pero tengo promesas que cumplir / Y mucho que andar antes de dormir”. En otras palabras, aunque la existencia vacía y contemplativa sea una tentación, la vida activa debe imponerse. Curiosamente, mientras los agentes soviéticos camuflados de esa película pasan de la vida a la robotización, los protagonistas de la “trilogía” realizan el camino inverso. Aunque también puede que sea al revés, y la verdadera vida de aquéllos sea su destino como agentes de destrucción. La

ambigüedad de Siegel siempre permanece, pero su poética es estrictamente cinematográfica: desde la utilización de actores desajustados, desincronizados con su papel –lo cual aporta intensidad a los cambios que experimentan: Walter Matthau pasa de la gravedad a la socarronería en *Charley Varrick*, Michael Caine va de la impasibilidad funcional al movimiento incesante del padre que busca a su hijo secuestrado en *The Black Windmill*, y Charles Bronson utiliza su máscara para desacralizarla progresivamente en *Telefon-*, hasta el paso del estatismo a la hiperactividad tanto en las figuras como en la puesta en escena, esas tres películas configuran un universo cerrado sobre sí mismo donde se va a producir el milagro de la transfiguración, la acción inversa que pretenderá borrar los efectos del final de *Invasion of the Body Snatchers*: si ésta terminaba con un grito de alerta, las otras finalizan con un gesto de liberación.

Al principio de *Charley Varrick*, Matthau aparece con un pie enyesado y una máscara grotesca: peluca, gafas, bigote falsos. Aunque su intención es atracar un banco, su cuerpo está anquilosado, atrapado en una serie de convenciones del código gansteril que lo hacen ser otro, comportarse como otra persona. Pero ya el modo en que aparece el título en los créditos iniciales da una pista de la transformación que va a sufrir: su nombre, impreso en algo que no se distingue muy bien, es pasto de las llamas en primer plano, como si fuera el propio celuloide el que ardiera. La imagen se repite al final, y esa clausura del círculo no es más que el paso de la premonición a la realidad. La materia se quema, el nombre se quema, la identidad desaparece para que la energía resurja de las cenizas. En ese momento comprobamos que el nombre quemado corresponde a su estampación en la parte posterior del uniforme de Varrick, que acaba de tirar en una pira de objetos prestos a la destrucción. Y es curioso que ese juego con la firma alcance al propio Siegel, que desde el éxito de *Dirty Harry* rubrica todas sus películas con el anagrama *A Siegel Film*, a modo de logotipo.

Como Varrick, el escurridizo Siegel intenta desaparecer en el interior de su propia identidad, y el único medio para conseguir eso pasa tanto por la disolución como por la celebración. Si el cuerpo resucitado es a la vez una presencia y una ausencia, digamos que una celebración de la desaparición, *Charley Varrick* será la historia de ese proceso, o de cómo la materia constreñida, embalsamada, se hace volátil y evanescente, está a la vez en todas partes y en ninguna. Mientras Brooks intenta destruir el cine americano por la vía del enfrentamiento directo, mientras Aldrich practica la estrategia de la guerrilla, Siegel se despoja de todo no para hacer “arte”, sino para certificar la imposibilidad de esa misión en el seno de un sistema presto para el retorno de los muertos vivientes, no tanto los de George A. Romero como los de Lucas o Spielberg, que dominarán los ochenta con sus *revivals* posmodernos. Ante eso, *Charley Varrick* sólo puede tomarse como una metáfora de la renuncia, pues resucitar, convertirse en puro espíritu, en no-cuerpo inmune a los ladrones de cuerpos, significa dejar atrás el bosque de Robert Frost y andar, andar antes de dormir, quizá para siempre.

En este sentido, *Charley Varrick* también deja claro que esa renuncia, en consonancia con los versos de Frost, no es en absoluto pasiva, y que el renacimiento del espíritu supone una reactivación positiva de la materia, le insufla vida para que no sea un simple cuerpo automatizado. (...) Hay que preguntarse, entonces, los motivos de la curva descendente que va de *Charley Varrick* a *Telefon*, esa progresiva despersonalización de la puesta en escena que empieza con la limpieza quizá exagerada de la primera de ellas y culmina con el desaliño de la última, pasando por la impersonalidad de *The Black Windmill*, rodada en Inglaterra y sometida a diversas operaciones quirúrgicas de vaciado: del valor del plano, de la trascendencia de la escritura. En cualquier caso, aparece en ese gesto una especie de renuncia de Siegel al poder del cine, una

autodestrucción como cineasta que, por el contrario, lo revalorice como alguien que dice cosas por encima del lenguaje cinematográfico. Si Don Siegel es un cineasta nihilista, esa condición no responde tanto a la actitud de sus personajes como a su progresivo desencanto respecto a un medio y una industria. Visto desde la perspectiva del fracaso de *The Beguiled*, se trata, como decíamos, de una venganza. Visto desde su evolución a partir de *Invasion of the Body Snatchers*, nos encontramos frente a una “obra desobrada”, en términos de Maurice Blanchot, en su caso una obra que camina hacia atrás en el aspecto formal para liberarse hacia delante en el terreno existencial. Como si, reuniendo las dos opciones, Siegel llevara a cabo su venganza mediante la puesta en evidencia del silencio del cine: ante la exuberancia formal de los cineastas jóvenes, la pobreza de unas imágenes cada vez más tenues y exiguas. Para él, más allá del clasicismo, también la modernidad se había convertido en un miembro fantasma.

Pero ¿lo había sido siempre? Hay que retroceder unos cuantos años, realizar un pequeño *flashback*, para enfrentarnos a una circunstancia muy curiosa. En 1964, una película que Siegel realiza para la televisión termina –por diversos motivos que no vienen al caso, algunos de ellos relacionados con la censura hollywoodiense– proyectándose en los cines. E inesperadamente, *The Killers* (*Código del hampa*) se convierte en la gran película moderna de Donald Siegel, hasta el punto de hacernos dudar sobre la sinceridad de *The Beguiled*: quiero decir, mientras esta última es un trabajo conscientemente moderno, concebido y ejecutado con la intención de adaptarse a los nuevos tiempos, *The Killers* se desprende de una manera natural tanto de la filmografía anterior de Siegel como de la época en que aparece, siendo un perfecto cruce entre la evolución personal de un cineasta y las convulsiones de los tiempos que le ha tocado vivir. (...) Pero lo más importante es que *The Killers* aparece en un momento de la historia del cine cuyo *punctum* le otorga un realce especial. En Europa, muchas cosas tocaban a su fin, mientras que en Estados Unidos otras acababan de empezar. Las generaciones más veteranas, con Ingmar Bergman y Michelangelo Antonioni a la cabeza, habían llegado, o estaban a punto de llegar, a un límite expresivo que no se podía traspasar so pena de perder legibilidad frente a una cierta burguesía intelectual que constituía su mayor apoyo. Y los jóvenes, sobre todo en el seno de la *Nouvelle Vague*, empezaban a dispersarse en proyectos individuales, alejándose cada vez más de los objetivos comunes. La modernidad, en fin, estaba en crisis, pero ese testigo lo empezaban a recoger al otro lado del Atlántico. Si en 1964 aparece *Il deserto rosso* (*El desierto rojo*), de Antonioni, sólo un año después lo hace *Mickey One* (*Acosado*, 1965), de Arthur Penn, que aplicará la *malaise* europea al *thriller* canónico, convirtiendo la paranoia –quizá la de *Invasion of the Body Snatchers*– en un motivo más dependiente de Kafka que de la novela negra. Es curioso, en ese sentido, que *The Killers* sea la más temprana de esas muestras de contaminación entre continentes. ¿Quién iba a imaginar que el modesto Siegel se mostraría, en ese preciso instante, a la altura de Fuller –que en ese mismo año estrena *The Naked Kiss* (*Una luz en el hampa*), admirada por Godard y Truffaut– y por encima de Brooks o Aldrich? ¿Quién podía haberse atrevido a pensar, en algún momento, que *The Killers* funcionara como un policíaco existencial?

(...) Otra hipótesis, pues, se suma a las ya existentes. ¿No será *The Beguiled* una segunda oportunidad frustrada, debiéndose situar el contacto de Siegel con la modernidad, entonces, no tanto en paralelo con el Nuevo Hollywood como en el momento mismo de su disolución en Europa, como si el cine americano ya estuviera preparado para ello pero todavía no en las condiciones industriales adecuadas para desarrollarlo (y de ahí la procedencia televisiva de *The Killers*)? ¿Y no será el miembro fantasma, la pierna amputada de Clint Eastwood, precisamente una referencia a esa pérdida, a ese duelo por lo que pudo ser y no fue, ese temblor existencial del gánster que

el propio Siegel quiere reconfigurar en *The Beguiled* de manera más explícita? Ese estar y no estar, ese ser y no ser, ese vivir y no vivir, no sólo procede, pues, de *Invasion of the Body Snatchers*, sino también de esa época de experimentación que abarcará otra película igualmente fragmentaria, de sorprendente libertad estructural, y que regresa sobre los motivos de *The Killers* con una insólita energía creativa. *Madigan* (*Brigada homicida*, 1968) –el primer largometraje de Siegel para la pantalla grande desde 1964, realizado inmediatamente antes de iniciar su colaboración con

Eastwood en *Coogan's Bluff*, lo cual no deja de ser significativo– también filma a unos cuantos muertos vivientes, desde el detective Daniel Madigan (Richard Widmark) hasta su jefe el comisario Anthony X. Russell (Henry Fonda), seres cuya existencia parece anulada por el ritmo imparable de su trabajo. No es casual, en este sentido, que Siegel preste tanta atención a sus peripecias laborales como a su vida íntima: Madigan está a punto de perder a su mujer por preferir la lucha contra el crimen al amor, la eliminación del cuerpo extraño a la fusión con el cuerpo amigo, mientras que Russell ya ha pasado por eso y se encuentra en otra etapa igualmente frustrante, una relación secreta a la que su rigidez no permite un desarrollo relajado y espontáneo. Son dos fases igualmente inmovilizadoras, que convierten a esos dos hombres en dos autómatas que –esta vez, a diferencia de *The Killers*– no serán conscientes de su situación. Vista a modo de complemento de la película anterior, *Madigan* explora la imposibilidad de pensar, la vorágine de un cuerpo social en progresivo proceso de esclerosis cuya capacidad de cambio y movimiento actúa de manera inversamente proporcional al nivel de la clase social: entre Russell, el robot instalado en el poder que actúa como la contrapartida de los personajes interpretados por Pleasence en los setenta –y al que Fonda presta una falsa dignidad, una seriedad excesiva y autoimpuesta que lo delata como zombie–, y Rocco Bonaro (Harry Guardino), el ayudante italoamericano de Madigan que aún es capaz de disfrutar de un plato de espaguetis y de la complicidad de su mujer aunque perecerá en el intento–, el protagonista se mueve en un terreno indefinido, en perpetua inquietud –de nuevo los rostros resultan básicos: Widmark es como otra máscara que nunca encuentra la expresión adecuada–, incluso en el momento de enfrentarse a la posibilidad de la muerte.

(...) Pero *The Beguiled* queda, pues, como una extraña bisagra entre dos tipos de relación con la modernidad en la filmografía de Siegel. A un lado la excitación de saberse parte de un proceso en evolución, que viene de una cierta parálisis del cine europeo y va a encontrar acomodo en el cine americano: *The Killers* y *Madigan* podrían ser, según esto, una buena excusa para revisar el punto de arranque de la influencia de los nuevos cines, o simplemente del cine moderno europeo, en el discurrir de los códigos genéricos hollywoodienses, posición hasta ahora atribuida a cineastas más jóvenes, notablemente el Arthur Penn de *The Chase* (*La jauría humana*, 1966) y *Bonnie and Clyde* (*Bonnie y Clyde*, 1967), ambas posteriores a *The Killers*. Al otro lado, la decepción de haberse visto expulsado de ese cuerpo creativo mediante el rechazo de un cambio de registro en principio más acorde con el aire de los tiempos, el que precisamente se realiza en *The Beguiled*, y que dará lugar al deseo de una desaparición, a la persistencia del discurso en detrimento de las formas, proceso que culmina en *Telefon*. La bisagra, así, como miembro fantasma que mira hacia delante y hacia atrás, que siempre nota una ausencia a modo de presencia espectral e intranquilizadora: el “clasicismo” en los años sesenta, la “modernidad” en los setenta. Cineasta del intermedio y la interrupción, de la zona muerta y el no-lugar, de ese “bosque hermoso” en el que nunca podrá quedarse porque siempre hay mucho que andar aunque sea hacia el vacío, Siegel también es un cuerpo extraño, un miembro fantasma en el cine americano de la época. Por eso a menudo no sabemos qué hacer con él.

**Carlos Losilla**, en *Don Siegel*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián /  
Filmoteca Española, 2010.