

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Contra el murmullo ideológico que todavía persigue a Samuel Fuller

Autor/es:

Vidal Estévez, M.

Citar como:

Vidal Estévez, M. (1993). Contra el murmullo ideológico que todavía persigue a Samuel Fuller. Nosferatu. Revista de cine. (12):34-39.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40859>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Sam Fuller,
dando la orden
de ¡Acción!



SAM FULLER

Contra el murmullo ideológico que todavía persigue a Samuel Fuller

M. Vidal Estévez

Allá por los años sesenta hubo un crítico entre nosotros que no dudó en expulsar a John Ford del olimpo de los directores americanos dignos de toda atención al anatematizarlo políticamente afirmando "*nos repugna John Ford*". Tan drástica expresión sería impensable hoy en día. Pero, entonces, una loable y legítima militancia política, endurecida en nuestro país debido a la crudeza de la dictadura franquista, propiciaba una hipersensibilidad ideo-

lógica en constante y suspicaz alerta, muy vehemente y proclive a sectarismos arrogantes, que unida al desconocimiento de buena parte de la filmografía de muchos cineastas, incluso de los más destacados, daba lugar a opiniones sin matices, muy poco reflexionadas y peor informadas.

El caso de Ford es el más conocido. Pero no fue el único. Hubo otros. De muy distinto signo, por lo demás. Aunque por razones obvias era la críti-

ca de izquierdas la que más recelosa y combativa se tenía que mostrar. A la otra le allanaban el terreno desde la censura, a veces con la descarada manipulación de las películas. Recuérdense los cambios en la banda de sonido de algunas obras de Bergman, o el todavía más disparatado caso de **Mogambo** (*Mogambo*; John Ford, 1953), al convertir al matrimonio formado por Grace Kelly y Donald Sinden en una pareja de hermanos para escamotear moralmente un

adulterio apenas sugerido. En aquellas circunstancias, la parcialidad en el juicio era moneda corriente. Y como a John Ford también a Fuller le pasó algo parecido, aunque sin frase que pasase por consigna con tanto eco, tal vez porque sus películas tampoco suscitaron el mismo entusiasmo. Su cine fue acusado de conservadurismo recalciante, rayano incluso en el fascismo, portador desde luego de sugerencias racistas y próximo a un belicismo apoloético entregado a cantar las hazañas de la infantería americana en sus incursiones durante la Segunda Guerra Mundial y la posterior Guerra de Corea.

Un somero repaso a las críticas de la época indica que bastaron muy pocos indicios para establecer tan descabellado diagnóstico. Alguna que otra lectura poco contrastada de la crítica francesa; una pésima comprensión de las películas bélicas que nos llegaban, muy particularmente de **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962), dado su patrioterismo final impuesto por la productora, y sobre todo una anécdota, según la cual, Fuller, al rodar, daba la voz de ¡Acción! disparando un revólver. Muy pocas cosas más, en realidad, contribuyeron a generar ese murmullo ideológico que todavía pesa sobre Fuller como una maldición y le considera un autor por supuesto notable, el más personal e interesante de la generación de los cincuenta junto con Orson Welles, pero en abierto conflicto con un pensamiento claramente a favor de valores progresistas.

El malentendido, claro, no podía ser mayor. Superaba incluso al de Ford, ahora ya suficientemente revisado por mi-

nuciosos análisis posteriores. Se tomaba así el rábano por las hojas de un modo precipitado, sin tener en cuenta otras películas que no se habían estrenado y otorgando a informaciones extrafílmicas una importancia que obviamente no tienen. Porque si no es tomar el rábano por las hojas ver en un gesto de rodaje, probablemente en exteriores al rodar un *western*, un signo inequívoco de talante ultra partidario de un belicismo exaltado hasta en la cotidianidad más anodina, no sé qué otra cosa puede ser.

La obra de Fuller, sin embargo, nada tiene que ver con semejantes consideraciones. Se viene diciendo desde hace algún tiempo, en cada crítica de sus últimas películas estrenadas y en cada estudio global de su trabajo. Pero todavía no parecen haberse difuminado del todo.

Es cierto que películas como la ya citada o la menos conocida **Manos peligrosas** (*Pickup on South Street*, 1953), vistas aislada y sectariamente, pueden generar dudas respecto a su sentido. Pero resulta desde todo punto de vista incomprensible que se puedan mantener las mismas opiniones ante obras tan enjundiosas y claras como **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951), **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955), **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1957), **The Crimson Kimono** ("El kimono carmesí", 1959) o **Underworld USA** ("Bajos fondos USA", 1960), y menos aún ante **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963), **Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*, 1964) o **Perro blanco** (*White Dog*, 1981), e incluso las más endebles que les han seguido hasta la actualidad, por no citar otras más ignoradas, como **The Baron of Ari-**



Uno Rojo, división de choque
(*The Big Red One*, 1980)

SAM FULLER

zona ("El Barón de Arizona", 1950) o **Verboten!** ("¡Prohibido!", 1958), nunca estrenadas en nuestro país, si no me equivoco. En ninguna de ellas podrían encontrarse razones válidas para calificar a Fuller como se le calificó.

Sólo una de las acusaciones de las que ha sido objeto el cine de Fuller responde a un cierto fundamento: la de anticomunista. Y aún así, tal y como se suele formular, contiene no poca mala entraña.

Fuller, por supuesto, jamás ha sido comunista, ni fue acusado de tal por el maccarthysmo, ni ha dado nunca muestra alguna de interesarse por el marxismo. Pero de no ser comunista a ser anticomunista, en el sentido de identificarse y colaborar con los perseguidores, hay un amplio trecho, una gran distancia, que Fuller tampoco ha recorrido.

La película más explícita a este respecto es sin duda **Manos peligrosas**, un excelente *thriller* en el que amalgama el género negro con el cine social en el empeño de mostrar el clima político abiertamente anticomunista de la América de los años cincuenta. En otras

películas aparecen también personajes comunistas, o giran en torno a unas indeterminadas "fuerzas rojas", como creo recordar que sucede en **El diablo de las aguas turbias** (*Hell and High Water*, 1954), o se lucha contra el comunismo, como sucede en **Casco de acero** y en **China Gate** ("La puerta de China", 1957), del mismo modo que se combate contra el nazismo en **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980), pero ninguna de ellas supera en explicitud a **Manos peligrosas**. En ésta, el anticomunismo es el motor de la trama y la razón en la que se apoya su discurso, mientras que en las otras no es así exactamente. En **Casco de acero**, por ejemplo, se lucha en Corea contra el ejército rojo, y aparece un personaje comunista, el oficial del ejército norcoreano, pero su discurso es básicamente antibelicista. En **China Gate**, a su vez, no es tanto el belicismo anticomunista lo que importa como los problemas que genera el mestizaje cultural en un occidental casado con una china con la que tiene un hijo al que rechaza por ser chino. Y de **Uno Rojo, división de choque** no es preciso señalar su carácter de película emi-

nentemente bélica al describir las peripecias de un pelotón de soldados en la Segunda Guerra Mundial. Así pues, **Manos peligrosas** es la película en la que Fuller aborda al comunismo como enemigo infiltrado en el interior mismo de la sociedad americana. Pero del mismo modo que no ser comunista no implica necesariamente ser anticomunista, salvo para quienes creen que si no se está con ellos se está contra ellos, describir el anticomunismo paranoide de la América de los cincuenta no conlleva obligatoriamente asumir el punto de vista de quienes lo practican con las armas. La diferencia es sustancial; y está inscrita en la urdimbre misma de la película. Fuller no resbala en su propia estrategia narrativa, sino que, por el contrario, exhibe su maestría de director al tiempo que sus simpatías libertarias. Apegado a la realidad como siempre le ha gustado estar, quizá debido a sus orígenes de periodista, aunque sin aspirar jamás a ser realista, Fuller, en **Manos peligrosas**, consigue una de sus películas más significativas en todos los sentidos, que desmiente el cliché establecido por Truffaut, y reiterado posteriormente por muchos, al decir que su cine "no es elaborado, digerido o pensado. Samuel Fuller no tiene tiempo de pensar" (1). Todo lo contrario. El cine de Fuller está sumamente pensado y elaborado, no es en absoluto sólo consecuencia de ese espontaneísmo rudo que se le atribuye, de esa especie de visceralidad talentosa despreocupada por el sentido de las ideas que aborda. Muy elaborados están todos y cada uno de los personajes de, por ejemplo, **Casco de acero**, esa obra maestra del cine bélico, y las preguntas del oficial norcoreano al enfermero de color y al soldado *nisei*



Park Row
("Park Row",
1952)



(norteamericano con antepasados japoneses) no pueden estar más escogidas y pensadas; con ellas llega Fuller en pocos instantes al corazón mismo de los conflictos raciales en los Estados Unidos. Lo mismo podría decirse de los personajes y situaciones de cualquiera de sus películas. Tampoco es producto de la casualidad, evidentemente, ni siquiera de la tradición del género, un personaje como el que representa Richard Widmark en **Manos peligrosas**, un carterista tan hábil como lúcido, que vive al margen de todo en una miserable casucha del puerto y que no quiere que nadie "agite banderitas" ante sus narices para hacerle cambiar de actitud, ni los policías ni los militantes; que pone por encima de todo su independencia, su libertad equidistante de unos y otros; que no se pone al lado de nadie porque, individualista y solitario, sólo tiene una causa: él mismo. Skip McKoy -así se llama el personaje- no es un confidente de la policía, no colabora con ella en nombre del deber ciudadano, tal y como hace la vendedora de corbatas, Moe Williams, genialmente encarnada por Thelma Ritter, que afirma aborrecer a los comunistas, ni tampoco está dispuesto a denunciar a los comunistas para que la policía destruya sus antecedentes penales. La lucha que mantienen policías y conspiradores políticos nada tiene que ver con él. Unos y otros le parecen igualmente hipócritas y autoritarios. Y si al final acaba enfrentándose a los comunistas no es más que por haber matado fríamente a Moe e intentado hacer lo mismo a Candy (Jean Peters). Este final, naturalmente no podía agradar a los comunistas ortodoxos de los años cincuenta. Pero de ahí a poder considerarla una película de mera propaganda polí-

tica anticomunista sin más sólo es concebible desde razonamientos interesados. Fuller deja bien claro cuál es el personaje por el que siente todas las simpatías. Y no olvida exponer ninguna de las razones que presiden el comportamiento de todos los demás. Heredero del liberalismo de Jefferson, como él mismo ha declarado en más de una ocasión, Fuller lo expone con tintes libertarios, claramente partidario de un radical individualismo con todos sus riesgos sociales.

Si el comunismo no ha sido nunca santo de la devoción de Fuller, tampoco la guerra forma parte de sus diversiones favoritas. A la vista están sus películas de género bélico. De todas ellas mis preferencias se inclinan por **Casco de acero**, pero en todas se nos muestra la guerra como un proceso de demolición. Ninguna complacencia en los combates, sino locura y confusión. El frenesí más indiscriminado e irracional. La violencia como instinto demoledor de la razón. Fuller no escamotea la realidad de la guerra. La muestra tal y como la ve; la vio al combatir en la Segunda Guerra Mundial. Y la ve como nos sugiere el sargento Zack (Gene Evans)

en **Casco de acero**: inexorable, trágica, demencial. No hay sentido del humor, ni cinismo, que pueda frenar sus consecuencias. Se impone a la voluntad de los hombres para su desesperación. En la guerra, el hombre, el soldado, queda reducido a su propio furor, que acaba volviéndose siempre contra él mismo. El sargento Zack dispara ciegamente desesperado contra el oficial norcoreano, prisionero comunista a quien se ha propuesto respetar, una vez que muere el niño surcoreano, y se vuelve loco. Los soldados, en **Invasión en Birmania**, luchan ciega y frenéticamente, sin saber muy bien contra quién disparan, por entre las angostas callejuelas que, a modo de laberinto, forman un archipiélago de rocas. El general Frank Merrill, en esta misma película, muere al final por llevar hasta el límite su obligación como militar. La guerra, en fin, es para Fuller el escenario en el que la violencia se despliega en todo su paroxismo, una tragedia sin vocación alguna de terminar. Si belicismo hay no está precisamente en su descripción, sino en su mera existencia. Y a ella se remite Fuller al reproducirla fílmicamente, como un trágico universo en el que no cuentan

para nada los deseos de abolirlo. De **Casco de acero** a **Uno Rojo, división de choque**, la obsesión es la misma: mostrar la guerra en toda su dimensión destructora para que brote así el cuestionamiento de sus leyes; a sabiendas de que ningún otro género ofrece tantas dificultades para la crítica de su referente.

Pese a ser el tema de la guerra muy importante en su filmografía, son las tensiones raciales el objeto de un mayor número de alusiones y reflexiones, hasta el punto de poder considerarlo el tema predilecto de Samuel Fuller. En muchas de sus películas, al menos en las más importantes, se ven destellos de esta preocupación. En otras constituye la razón misma de su devenir narrativo. Las diferencias culturales entre razas dentro de una misma sociedad se hacen tangibles de muy distintas maneras, desde la presencia de soldados de color y *niseis* en el ejército, como en **Casco de acero**, hasta películas que las

abordan directamente, como **The Crimson Kimono**, en la que, bajo el pretexto de una investigación policial, llevada a cabo por dos policías, uno americano y otro *nisei*, o americano de cultura japonesa, se nos habla en realidad de la confrontación de culturas en el seno de una misma sociedad, sin dejar de tener en cuenta a variados personajes tan significativos como el que representa el interno de color en **Corredor sin retorno**, que en su locura se cree miembro del Ku Klux Klan y defiende la supremacía blanca. Para Fuller, el reconocimiento del otro forma parte de su mundo, es consustancial a la identidad nacional de su país, los Estados Unidos, y a una modernidad problematizada. El mestizaje, en suma, es en las películas de Fuller una característica de nuestro tiempo, no exenta de tensiones y conflictos, pero siempre con tendencia a superar, a pasar por alto, la noción de raza. De ahí que resulte particularmente chocante que se le haya acusado de racista,

una opinión completamente absurda, consecuencia de la más absoluta ceguera si no de la más insólita mala fe. Se diría que quienes así piensan sólo quisieran complacerse con panfletos simplistas y no observar el problema del racismo en su compulsiva existencia, como fuente de conflictos todavía por superar, que es en definitiva como nos lo muestra Fuller.

El mestizaje cultural asoma en **La casa de bambú**, está tratado en **Yuma** y también en **China Gate**. Pero es **The Crimson Kimono** la película más particularmente significativa. En ella, la investigación de un crimen es de lo más endeble, no pasa de ser un marco genérico para hablar de los problemas del mestizaje, del temor que alberga en su interior un hombre, en este caso un *nisei*, que se cree que la sociedad en la que vive, a la que defiende con su trabajo de policía, no le permitirá casarse con una mujer blanca. Ese temor, o complejo de excluido,



La casa de bambú
(House of Bamboo,
1955)

estalla en celos que se traducen en una violencia feroz contra su íntimo amigo, también policía, por creerle incapaz de aceptar que la mujer puede llegar a casarse con él. Al final, el amigo acepta esta decisión de la mujer, y el matrimonio mixto podrá celebrarse para irritación de los verdaderos racistas.

A la vista de películas como **The Crimson Kimono**, y otras aún más contundentes, **Corredor sin retorno** y **Una luz en el hampa**, no es posible sustraerse a la opinión de que Fuller es un cineasta mucho más reflexivo y consciente de lo que parece, muy interesado en un cine no sólo con un extraordinario vigor visual, sino con ideas y sobre ideas fuertes, cuya formalización está por lo general condimentada con esa energía insumisa a las convenciones narrativas prefabricadas y que constituye su particular estilo. Son esta intensidad en el contenido y su correspondiente vigor en la forma lo que le ha convertido en uno de los cineastas que mejor ha expresado la dialéctica amor-odio, por la que ha sido considerado uno de los cineastas de la violencia, acusado por el mundo de Caín, según Gilles Deleuze (2), y que a veces sólo ha sido apreciada en su plasticidad sin comprender las razones que la avalan.

Pero ciñéndonos al tema del racismo, del que Fuller ha sido estúpidamente considerado sospechoso, la película que deja nítidamente claras sus posiciones es **Perro blanco**, cultivación de un discurso mantenido a lo largo de toda su filmografía. En esta singular película ya no se trata de las tensiones raciales adheridas al mestizaje, sino del racismo puro y duro, del racismo como máquina de producción crimi-



Perro blanco
(White Dog, 1981)

nal, incrustado en el corazón mismo de una sociedad capaz de hacer de la crueldad el instrumento idóneo para la defensa de su hipotética pureza racial. **Perro blanco** es el punto sobre la "i", la lección magistral de quien tiene claras las ideas y desea exponerlas con sencillez. Una película que bajo la apariencia de un vulgar film de acción esconde todo el pensamiento del que carecen la gran mayoría de los directores americanos contemporáneos más cacareados y cacareantes. Escrita con un guionista y director (Curtis Hanson), realizada con escasos medios y desnuda de cualquier filigrana hasta parecer rudimentaria, **Perro blanco** pone contra las cuerdas a quienes todavía dudan del talante antiracista de Fuller. Más claro ya no se puede ser. Ni tampoco más complejo. Que no sea una obra maestra plenamente lograda en sus aspectos funcionales (reparto, fotografía, alguna que otra concesión a la espectacularidad tópica) no le quita un ápice de su energía, de su hondura, ni de su capacidad corrosiva, es decir, no le sustrae nada de lo fundamental, que es de lo que carecen tantos y tantos cineastas actuales, muy vistosos pero carentes de ideas, vacíos e inanes. De **Perro blanco** emana una

crítica durísima a quienes son capaces de educar para el crimen (concisa y rotunda secuencia la que muestra al abuelo que ha educado al perro para convertirle en asesino de negros). Fuller se introduce dentro del problema del racismo y nos lo muestra en toda su complejidad y abyección, sin fáciles maniqueísmos ni sofismas mistificadoras.

Sería muy interesante ver la relación de **Perro blanco** con **Corredor sin retorno**, su más claro precedente a mi juicio, y ver como ambas completan una interesante reflexión acerca de la educación con fines determinados, mal encaminada, y la dificultad posterior para desembarazarse de lo interiorizado. Pero ésta es otra historia. De lo que se trataba aquí era de reiterar una vez más que Fuller no es ni racista ni belicista sino todo lo contrario: un puente indiscutible entre el cine americano de los cincuenta y el mejor cine de los ochenta y noventa.

NOTAS

1. François Truffaut, en "Las películas de mi vida". Ediciones Mensajero. Bilbao-España 1976.
2. Gilles Deleuze, en "La imagen-movimiento. Estudios sobre cine, 1". Paidós Comunicación. Barcelona-Buenos Aires-México 1984.