

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Fuller y la palabra

Autor/es:
La Torre, José Ma

Citar como:
La Torre, JM. (1993). Fuller y la palabra. Nosferatu. Revista de cine. (12):40-45.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40860>

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

Fixed Bayonets
("Bayonetas
caladas", 1951)



Fuller y la palabra

José María Latorre

Resulta difícil encontrar dentro del cine norteamericano a un realizador tan recalcitrante como Samuel Fuller a la hora de hacer adaptaciones literarias. "No me gustan las adaptaciones" -afirmaba Fuller-. "No me parece que sea condenable adaptar al cine una obra de teatro o una novela, pero no se debería mencionar al guionista mas que como adaptador y no habría que exagerar su aportación. Si yo escribo historias originales es porque, en primer lugar y ante todo, soy un escritor. No me avergüenzo de ello (sic). Incluso estoy orgulloso y monto en cólera con los guionistas de Hollywood aunque, no obstante, algunos de ellos sean amigos míos: me

enfado cuando no escriben guiones originales sino adaptaciones. Creo que se debería animar a la gente para que escribiera guiones originales. En mi opinión, no hace falta ser demasiado inteligente para enamorarse de 'David Copperfield', 'Los hermanos Karamazov' o 'Los tres mosqueteros'. Y es sencillo de llevar a cabo: el estudio compra los derechos y uno se encuentra con una novela terminada hace, pongamos por caso, doscientos años. En esas condiciones no se puede hacer un extraordinario trabajo de guión. Existen dos posibilidades: hacer de carnicero, cortando cosas, o coger la estilográfica y añadir. Pienso que es terrible ver que hay

personas consideradas grandes guionistas que viven de la obra de escritores muertos o vivos. A los guionistas no les gusta que se les llame adaptadores porque eso minimiza su trabajo. Laurence Olivier ha hecho films adaptados de Shakespeare, y, si no me equivoco, ponía en el genérico 'Por William Shakespeare'. Eso es honesto".

En cierto modo no le falta razón a Fuller. Son numerosos los cineastas, ya sean realizadores o guionistas profesionales, que ostentan prestigio de creadores cuando, en realidad, han dedicado su vida y sus esfuerzos a aprovecharse del talento creativo de los demás. Y si un cineasta es realmente

creativo (Fuller lo es, en lo bueno y en lo malo), resulta bastante lógico que pretenda poner en escena sus propias historias y no quiera vivir de las ideas ajenas.

Ahora bien, las circunstancias han hecho que Fuller, a lo largo de su carrera, se haya visto enfrentado a la tarea de poner en escena obras de otros autores: **Fixed Bayonets** ("Bayonetas caladas", 1951) es una adaptación de una novela de John Brophy (guión de Fuller); **El diablo de las aguas turbias** (*Hell and High Water*, 1954) lleva argumento de David Hampstead y guión de Fuller y Jesse L. Lasky Jr.; **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955) es un argumento y guión de Harry Kleiner (los diálogos son de Fuller); **Underworld USA** ("Bajos fondos USA", 1960) está basada en un artículo de Joseph F. Dineen convertido en guión por el realizador; **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962) está basada en una novela de Charlton Ogburn (el guión fue escrito por Fuller y Milton Sperling); **Arma de dos filos** (*Shark!*, 1969) es un guión de Fuller y John Kingsbridge construido a partir de una novela de Victor Canning -el mismo autor que escribió las novelas originales de **La trama** (*Family Plot*, 1976) de Alfred Hitchcock y de la interesante **Intriga en Venecia** (*Venetian Bird*; Ralph Thomas, 1954)-; **Perro blanco** (*White Dog*, 1981), guión de Fuller y Curtis Hanson, está basada en una novela de Romain Gary; **Ladrones en la noche** (*Les voleurs de la nuit*, 1983) es una novela de Olivier Beer, con guión del propio autor y de Fuller; y **Calle sin retorno** (*Sans espoir de retour*, 1989) se apoya sobre una novela de David Goodis convertida en guión por Fuller

y Jacques Bral. Si Fuller fuera un director de larga filmografía, nueve títulos no llamarían demasiado la atención; pero, si la memoria me es fiel, Fuller no ha llegado a finalizar veinticinco largometrajes, por lo que la cifra resulta llamativa teniendo en cuenta su animación hacia las adaptaciones.

En la mayor parte de esos casos, Fuller, buen autor de historias pero también buen rastreador de buenas historias ajenas, se ha dejado tentar a menudo por el atractivo de los puntos de partida, unas veces por hallarlos próximos a sus propios intereses (caso de **Invasión en Birmania**), otras veces porque "disparaban" su imaginación narrativa y visual (caso de **La casa de bambú**): Fuller pertenece a la estirpe de cineastas que necesitan el estímulo de tener en las manos una historia que les apasione: en este sentido, Fuller ha estado más cerca de Hitchcock y Preminger que de Minnelli o Sirk. Y si realizó **El diablo de las aguas turbias** por insistencia de Darryl F. Zanuck (Fuller quería que el director del film fuera Roy Baker), en los otros films sobre "temáticas ajenas" se puede apreciar que el interés de Fuller era fruto de ese "rastreo" o consecuencia de una intuición: en

La casa de bambú le interesaba el hecho de que "fuera el primer film americano rodado en Japón"; **Underworld USA** se filmó porque el productor Ray Stark había comprado una historia del Saturday Evening Post escrita por Joseph Dineen, y Fuller, a quien le parecía ridícula (la acción transcurría originalmente en 1920/1922, durante la época de los traficantes de licor), la reescribió completamente: así esa "historia mil veces contada" se convirtió en "una historia criminal tal y como ocurre en nuestros días, con el dinero y todos los negocios que hay detrás, sin mezclar melodrama inútil"; la novela original de **Invasión en Birmania** era, al decir de Fuller, muy buena, y considera el film como "un ensayo para mi libro *The Big Red One*"; y tanto **Perro blanco** como **Ladrones en la noche** y **Callejón sin retorno**, films de encargo, atrajeron inicialmente a Fuller por la idea del perro entrenado para atacar a negros (**Perro blanco**), por contar la odisea urbana de dos jóvenes proscritos (**Ladrones en la noche**) y por ser una novela de David Goodis (**Callejón sin retorno**), "un buen escritor al que tuve ocasión de conocer (...). Esta no es una de sus mejores novelas y puse cinco condi-



Underworld USA
("Bajos fondos USA",
1960)

ciones para realizar el film: trasladar la acción de los años cincuenta a nuestros días, cambiar la historia y sustituir a los portorriqueños por negros, darle un enfoque distinto porque a mi juicio las películas de la serie negra están un poco pasadas, que la Mafia de las drogas no fuera el tema fundamental sino sólo el telón de fondo, y dar al film el tratamiento de cómic que a mi juicio requería". Es decir: una idea brillante relacionada con la violencia racista (recuérdese **Callejón sin retorno**), el interés por la figura de los marginados, los *outsiders*, los perdedores -presente en el cine de Fuller desde **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*, 1949)-, y reconvertir una historia desarrollada en otra época (**Underworld USA**).

Es evidente que las adaptaciones realizadas por Fuller se ca-

racterizan por la intervención personal del director y guionista sobre las historias originales, lo cual está estrechamente relacionado con lo que decía al principio de este artículo: Fuller siempre ha manifestado su incapacidad para rodar un film cuyo guión no sea suyo o en el que, al menos, no haya colaborado, buscando tanto una motivación personal como una adecuación del texto a sus intereses como cineasta. Y si **Underworld USA** me sigue pareciendo modélica en esto (es la mejor de las películas de Fuller sugeridas por una obra ajena), **Perro blanco** ofrece una transformación espectacular teniendo en cuenta la naturaleza de la obra que le sirve como punto de apoyo.

La novela "Chien blanc", de Romain Gary, fue publicada por Gallimard en 1970 (su edición española, en traducción

de Gloria Martinengo, tuvo lugar en Editorial Juventud, enero de 1972). En ella, Gary narra un hecho que parte de una base real: su relación con un perro lobo perdido que "*pasó a formar parte de mi existencia el 17 de febrero de 1968, en Beverly Hills, donde acababa de reunirme con mi mujer, Jean Seberg, que estaba rodando una película*". Gary recupera a su perro Sandy, "*que el día antes se había ido de picos pardos al Sunset Strip*", pero el animal aparece con un compinche, "*un pastor alemán gris que tendría seis o siete años, un hermoso animal que daba impresión de fuerza e inteligencia (...) que no llevaba collar, cosa extraña en un perro de raza*". Como el perro recién llegado no es reclamado por nadie, poco a poco se va convirtiendo en un miembro de la familia. Pero este comienzo, de poco más de cuatro páginas, tiene poco de reposado, ya que el perro pastor, al que Gary llama Batka, no tarda en expresar "*un paroxismo de odio intenso y aterrador*" dirigido hacia un empleado negro que se dedica a revisar los filtros del agua de la piscina. "*La escena volvió a reproducirse a la mañana siguiente con un empleado de la Western Union que me traía un telegrama*". Y lo mismo sucede con el repartidor del supermercado. Los tres son negros. Gary lleva el perro a Jack Carruthers, un hombre que se encarga del adiestramiento de animales para el cine, y entonces comienza la odisea de Gary con su perro, quienes, al contrario que en la película, se ven inmersos en una acción protagonizada por extremistas negros, el FBI y la CIA, con referencias al asesinato de Martin Luther King y al parisino mayo de 1968. En la novela, Jean Seberg dialoga, incluso, con jóvenes de la



Rodaje de **Perro blanco**
(*White Dog*, 1981)

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



"Students for Democratic Society" a propósito de la guerra de Vietnam. Resumiendo, "Perro blanco" parte de una anécdota personal del autor para convertirse en una novela política en la que no faltan intervenciones de actores y directores de Hollywood (como Marlon Brando y John Frankenheimer), ni la del mismísimo Robert Kennedy. En definitiva, "Perro blanco" pretende ser una metaficción sobre el racismo formulada a partir del incidente del perro entrenado para atacar a ciudadanos negros.

El film realizado por Fuller es muy distinto: la acción no tiene la ramificación realista que existe en la novela. Curtis Hanson y Samuel Fuller, autores del guión, la convierten en dos historias paralelas: la relación amorosa de una pareja (Julie y Roland) y la que se desarrolla dentro de las dependencias de "El Arca de Noé"

(donde tiene lugar la tentativa de desentrenar al *white dog*). La vida de una pareja alterada por la aparición del perro. No hay en el film un retrato político directo de la sociedad americana: donde Gary, en una novela por lo demás discutible, propone una mirada frontal sobre el racismo como fenómeno político, Fuller, en un film irregular y desequilibrado, propone una mirada sesgada sobre el racismo como fenómeno social, más próximo a las alucinaciones de **Corredor sin retorno** que a las discusiones intelectuales que forman el núcleo del libro.

"Estoy escribiendo un libro, *The Big Red One*, que podría resumirse en una frase", declaraba Samuel Fuller. "Es la historia de la primera división de infantería americana. Es la guerra; pienso que es un tema que no se ha tocado nunca. Cuento la historia de la Segunda Guerra Mundial, desde

el primer disparo hasta el último. Cuento la historia del primer hombre que apretó el gatillo, del primer y el último hombre que murieron en la guerra. Muestro también cómo empezó la guerra: gente sentada, generales. Cuál es el papel de cada uno. Mi historia transcurre en siete países: cinco hombres, siete mujeres. Los personajes no tienen nombres, son símbolos. Y en este libro pondré todo lo que quiero contar en una historia de la guerra sin que haya demasiada acción y sí mucho humor, corazón y una formidable exposición de la superchería que, a mi modo de ver, existe en la guerra actual, una superchería que me enfurece". El libro, escrito en los años sesenta, sería convertido en film por el propio Fuller en 1980: **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*); una película que sufrió muchas modificaciones en relación con el proyecto original, sobre

SAM FULLER

todo en la versión final dada a conocer, desganadamente aprobada por Fuller (el primer montaje, de seis horas, se fue reduciendo progresivamente a cuatro horas y media y a ciento trece minutos); años después, Fuller seguía opinando que le gustaría difundir las seis horas del montaje primitivo de la película por medio de televisión, a la manera de una serie (una hora por cada país en el que se desarrolla la acción). Pero dentro de la obra de Fuller no es el único caso en que novela y film ostentan la misma firma: sucedió también con **Muerte de un pichón** (*Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse*, 1972). Y es que Samuel Fuller, director de cine, autor de varias novelas (las primeras de las cuales "Test Tube Baby" y "Make Up and Kiss", aparecieron en 1936), ha alternado a lo largo de su vida la escritura y la cámara. Unas veces, Fuller se ha servido de la

"libertad" de la novela para recomponer, ofreciéndolo de otra forma, algún film masacrado por los productores -son los casos de **Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*, 1964) y **Muerte de un pichón**-; en otras ocasiones Fuller ha reconvertido un guión en novela ("El rifle", sobre la guerra de Vietnam); pero no faltan tampoco las novelas escritas por el placer de narrar, independientemente de la simultánea práctica cinematográfica del autor ("Piccadilly 144", novela que, no obstante, estuvo a punto de ser llevada al cine a través del productor Emiliano Piedra).

A juzgar por las cuatro novelas de Fuller que he leído ("Muerte de un pichón", "Mi nombre es Quint", "Piccadilly 144" y "El rifle"), el autor dista de querer ser un estilista literario. Las cuatro se caracterizan por el predominio de la narración y por el descuido de

la forma: están más cerca de cierta "literatura" periodística de consumo rápido y fácil olvido que de cualquier otra cosa, las descripciones son inequívocamente cinematográficas, y los diálogos son ágiles pero a menudo también convencionales. Lo que, una vez más, surge en ellas es el Fuller preocupado por las "buenas historias", el Fuller interesado en narrar argumentos más o menos excitantes, más o menos originales. En este sentido, las cuatro novelas me recuerdan otra novela escrita por otro director de cine, Raoul Walsh: "La ira de los justos" (edición española en Grijalbo, 1974). Escrita por Walsh cuando se vio obligado a alejarse del cine, porque las compañías de seguros se negaban a extenderle pólizas de vida a causa de su edad y de lo peligroso de sus rodajes, "La ira de los justos" no es más que un manifiesto último, por parte de un cineasta involuntaria-



Muerte de un pichón
(*Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse*, 1972)



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

BRO-14

SAM FULLER

mente inactivo, de querer contar las historias que había contado y que deseaba seguir contando, sin tener en cuenta que lo estaba haciendo por medio de un medio de expresión muy diferente: Walsh, como Fuller, acumula incidencias en su novela con la idea de ofrecer lo mismo que solía ofrecer: acción.

Fuller, por lo demás, nunca se ha mostrado satisfecho con sus novelas, a las que con frecuencia tildaba de "horribles". *"Nacían así: un editor me mandaba un cheque y después me pagaba, digamos, cien dólares por semana durante siete u ocho semanas; me daba una fecha límite y el número de palabras. Si, por ejemplo, el telegrama ponía '12 octubre-74', quería decir setenta y cuatro mil palabras para el doce de octubre"*. Un encargo más como se ve. Pero en lo que Fuller siempre se ha mostrado firme es en su menospre-

cio de las adaptaciones: *"Muchos realizadores hacen de una obra escrita una obra en celuloide. Si yo le diese a usted varios millones de dólares, seis estrellas y un gran tema, usted haría un gran film. Pero en realidad no habría hecho nada, no sabría en qué había consistido su participación"*. Toda una lección para tanto cineasta vampiro que va de autor por la vida aprovechándose de la creatividad de los demás, consiguiendo incluso que algunos críticos hablen de "temáticas personales" y de "temas característicos del autor". Fuller se reiría de ellos.

OBRA ESCRITA DE SAM FULLER

1935. BURN, BABY, BURN

1936. TEST TUBE BABY
MAKE UP AND KISS

1944. THE DARK PAGE. Vendida al

cine daría lugar al film **Trágica información** (*Scandal Sheet*; Phil Karlson, 1952), con Donna Reed y Broderick Crawford.

1964. THE NAKED KISS

1966 CROWN OF INDIA

1969 THE RIFLE ("El rifle". Edición española en Editorial Fundamentos).

1971. 144, PICCADILLY ("Piccadilly 144". Edición española en Editorial Fundamentos).

1973. DEAD PIGEON ON BEETHOVEN STREET ("Muerte de un pichón". Edición española en Editorial Fundamentos).

1979. THE BIG RED ONE (comenzada en los años 60).

1984. BATTLE ROYAL

1986. PECOS BILL AND THE SOHO KID

1989. QUINT'S WORLD ("Mi nombre es Quint". Edición española en Ediciones B.).

1993. CEREBRO SHOCK (De próxima aparición).