

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Las películas de Sam Fuller

Autor/es:
Aguilar Ricardo Aldarondo, Carlos

Citar como:
Aguilar Ricardo Aldarondo, C. (1993). Las películas de Sam Fuller. Nosferatu. Revista de cine. (12):78-113.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40865>

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

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



PELICULAS DE FULLER

LAS PELICULAS DE SAMUEL FULLER

Balas vengadoras

(*I Shot Jesse James*, 1949)

El famoso bandido Jesse James, tras un atraco, vive retirado en una casa de campo con su amigo y cómplice Bob Ford. La recompensa ofrecida por entregar a Jesse James vivo o muerto es de 10.000 dólares y Bob Ford lo traiciona y lo mata. Después se enrola como buscador de plata e intenta casarse con Cynthia, pero ésta ya no lo ama y se va a casar con Kelley. Los dos hombres se enfrentan y Bob muere arrepentido de su traición a Jesse James.

Hay que decir que el debut como director de Samuel Fuller no causó sensación a ningún lado del Atlántico, probablemente porque era una serie "B" mal distribuida en América y que no debió contar con publicidad ni promoción suficiente. "Una más sobre Jesse James", se dirían los perezosos registradores de estrenos, probablemente incapaces de percibir lo mucho que esta *opera prima* tiene de excepcional. Pese a que tienden a abundar los "bautismos de cámara" extraordinariamente valiosos y prometedores -tanto que a veces, demasiadas, quedan como lo mejor que nunca ha hecho su autor-, hay pocas primeras películas tan magistrales e innovadoras, tan personales ya, como *I Shot Jesse James*, y hay que buscarlas, por lo general, entre las que tienen prestigio -no siempre del todo merecido, en ocasiones exagerado-, como *Nanook Of The North*, *Stachka*, *Applause*, *L'Age d'Or*, *Le sang d'un poète*, *Zéro de conduite*, *Espoir*, *The Great McGinty*, *Citizen Kane*, *The Maltese Falcon*, *Ossessione*, *Les anges du péché*, *Jour de fête*, *Force Of Evil*, *Les dernières vacances*, *All The King's Men*, *Cronaca di un amore*, *Singin' In The Rain*, *Pather Panchali*, *The Night Of The Hunter*, *The Left Handed Gun*, *Les quatre cents coups*, *Hiroshima mon amour*, *A bout de souffle*, *Shadows*, *Lola*, *Accattone*, *Ivanovo detstvo*, *I pugni in tasca*, *Five Easy Pieces*, *El espíritu de la colmena*, *Huang tudi*, *Shoah*, *Dances With Wolves*...; se podrían añadir otras tantas que, sin conquistarlo definitivamente, al menos fueron polémicas y tuvieron sus defensores, o debieran conseguirlos algún día, como *None But The Lonely Heart*, *Vida en sombras*, *They Live By Night*, *The Boy With Green Hair*, *Un hombre va por el camino*,

Esa pareja feliz, *Lo sceicco bianco*, *Koibumi*, *The Burglar*, *Poema o morie*, *La tête contre les murs*, *Classe tous risques*, *Le signe du lion*, *Paris nous appartient*, *One-Eyed Jacks*, *Jazz On A Summer's Day*, *Adieu Phillipine*, *La commare secca*, *Pour la suite du monde*, *Rysopis*, *La vie à l'envers*, *Nicht versöhnt*, *De Man die zijn haar kort liet knippen*, *Shakespeare Wallah*, *Covek nije tica*, *L'enfance nue*, *Rachel, Rachel*, *Tres tristes tigres*, *More*, *Play Misty For Me*, *Silent Running*, *American Graffiti*, *Dillinger*, *Je tu il elle*, *Badlands*, *Inserts*, *Trás-os-Montes*, *Las palabras de Max*, *Killer Of Sheep*, *Permanent Vacation*, *Grauzone*, *El hombre de moda*, *Ordinary People*, *Body Heat*, *Art Pepper: Notes From A Jazz Survivor*, *La mémoire fertile*, *Testament*, *Le destin de Juliette*, *Tasio*, *Desert Bloom*, *Northern Lights*, *La historia oficial*, *Boy Meets Girl*, *She's Gotta Have It*, *House Of Games*, *Le maître de musique*, *The Fabulous Baker Boys*... Esta larga enumeración -no son tantas, para los años y países que cubre- tiene por finalidad señalar que el fenómeno que comento es menos frecuente en América, probablemente por el protector equipo técnico de veteranos con que se "neutraliza" el riesgo que supone un director bisoño y por las precauciones con que los productores suelen rodear -para "cubrirse"- a los debutantes.

Pues bien, Fuller eligió para romper los moldes uno de los géneros más tradicionales y "serializados" de Hollywood, el *western*, y dentro de él un personaje a caballo entre la historia y la leyenda sobre el que se habían hecho ya -y se seguirían haciendo después- multitud de películas, del cual parecía haberse contado todo. Pero faltaba el punto de vista fulleriano. De modo característico, no son los hermanos James los que de verdad despiertan su interés... en el fondo, son personajes lógicos y relativamente lineales; lo que a Fuller le intriga es cómo se puede llegar a ser el asesino de Jesse James -siendo un pariente y un amigo-, y cómo se sobrevive a esa traición, y cómo afecta a sus relaciones con los demás, desde la mujer de la que está enamorado -porque *I Shot Jesse James* es una trágica historia de amor, si no dos- hasta los antiguos amigos y compañeros de Jesse o los ambiciosos jovencitos sedientos de gloria, como él mismo, que querrán pasar a la historia como "el hombre que mató al hombre que mató a Jesse James".

Este planteamiento recordaría, por un lado, el de *All About Eve*, y más concretamente, el de *The Gunfighter*, de no ser porque tanto el film

de Mankiewicz como el de Henry King -con guión de André De Toth- datan de 1950, es decir, del año siguiente. De hecho, es notable la "originalidad precursora" de esta película que nadie pareció ver en su momento, de la que nadie suele hablar y que incluso hoy es poco conocida.

Porque hay más coincidencias sorprendentes. Por ejemplo, ¿cómo no pensar en **The Girl in the Red Velvet Swing** de Fleischer y **Lola Montès** de Max Ophuls, ambas de 1955, al contemplar cómo, para ganarse la vida, Bob Ford (un trágico y angustiado John Ireland) se ve condenado a representar sobre la escena, una y otra vez, la escena del crimen, teatralmente reconstruida, y a escuchar la popular balada de Jesse James, en la que se le nombra para insultarle y llamarle cobarde y traidor?

Es más, si se recuerda su segundo *western*, el no menos insólito y paradójico **The Baron of Arizona** (1950), que tanto se parece a la genial novela de Blaise Cendrars "L'Or", cabría pensar que Fuller vivía con la obsesión de agregar capítulos a la "Historia universal de la infamia" de Jorge Luis Borges, publicada en 1935 pero que ni se había traducido al inglés ni es verosímil que Fuller conozca, incluso ahora. El caso es que la película, de una plástica original y memorable, ha debido ejercer alguna forma sutil de anónima y subterránea influencia inconsciente, porque detecto un eco de sus planos más señalados y extraños en multitud de *westerns* "revisionistas" o "desmitificadores" de los últimos años 60, de los 70, de los 80, y hasta en **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992) de Clint Eastwood.

Miguel Marías

The Baron of Arizona

("El Barón de Arizona", 1950)

En el curso de una fiesta, John Griff nos cuenta la historia de James Reavis que, en 1872, pretendió apoderarse de todo el territorio de Arizona. Para ello utilizó a Sofía, una joven a la que, según Reavis, Fernando VI de España le había concedido la baronía



de Arizona. Griff consiguió demostrar el engaño y Reavis cumplió siete años de cárcel.

Cualquiera que haya asistido alguna vez al regocijante espectáculo que supone Fuller hablando y gesticulando, con un largo habano en ristre, tal vez eche de menos en sus películas más recientes el humor socarrón del que hace gala tanto en monólogos públicos como en conversaciones privadas (que suele monopolizar, con el consentimiento encantado de los que le escuchan). Por ello, el encuentro con **The Baron of Arizona** puede resultar especialmente grato, ya que en ella Fuller nos narra, con una celeridad multiplicada por la escasez de recursos, una de las historias más barrocas, retorcidas, dramáticas y cómicas a la vez, que nos ha contado en toda su carrera, y lo hace con un sentido del humor sólo comparable al brío con que ha sabido conducir su zigzagueante e imprevisible relato.

Se trata, en el fondo, de una tragedia, pero viste ropajes mitad de *western*, mitad de cine de "aventuras" en su variante "gótica", matiz este último al que no es ajena la brillante y arrolladora presencia de un casi juvenil Vincent Price, al mismo tiempo héroe romántico y antihéroe picaresco, fabuloso y fantasioso mixtificador y mitómano e idealista defensor de ciertos principios, sacrificado padre y marido y picapleitos obsesivo contra el Gobierno de los Estados Unidos, estafador particularmente osado y ambicioso -pues trata de despojar a los Estados Unidos del territorio de Arizona- y calculador falsificador de archivos históricos, para lo cual lo mismo monta a caballo y se bate a tiros con sus enemigos que se pasa varios años en España, metido a monje trapense, alterando silenciosamente un documento de propiedad.

Es el del llamado "Barón de Arizona" uno de esos destinos paradójicos por los que tan atraídos se han sentido Jorge Luis Borges, en su terreno, por un lado, y Fritz Lang, en el suyo, por

otro, y que suelen ser el imprevisible y sorprendente resultado de la feroz ironía con que el destino se venga del hombre que trata de labrarse su propio destino -o el de los suyos- negando la realidad y el presente, yendo contra el curso de la historia, intentando borrar o enmendar el pasado para jugar con cartas trucadas la partida que decidirá su futuro. En parte, es una biografía ficticia -basada, al parecer, en hechos reales, imagino que convenientemente embellecidos- emparentable con las "Vidas imaginarias" de Marcel Schwob y con la "Historia Universal de la Infamia" inventada por el urdidor de "Ficciones", así como con varias de las mejores novelas de Blaise Cendrars, en particular "Rhum" y, todavía más, "L'Or".

Añádase a un argumento tan original y sorprendente como el que -evitando cuidadosamente contarlo- he dejado entrever la aportación decisiva del director de fotografía James Wong Howe, la interpretación shakespeariana, truculenta y patética de Vincent Price y el manifiesto entusiasmo que puso en su realización el entonces joven director, y se empezará a estar en condiciones de imaginar una película delirante y barroca, cuya visión no defraudará las más descabelladas expectativas que pueda concebir el lector. Porque se trata de una obra de peculiar encanto, breve y confidencial, de una belleza plástica asombrosa para su presupuesto, tan divertida como emocionante, y que ocupa un lugar tan absolutamente único y solitario como el de **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955) de Lang, **La noche del cazador** (*The Night of the Hunter*, 1955) de Charles Laughton o **Track of the Cat** (1954), de Wellman en el cine americano; algo así como la casi surrealista confluencia de John Ford y Louis Feuillade.

Miguel Marías

Casco de acero

(*The Steel Helmet*, 1951)

Zack, sargento veterano, sobrevive al exterminio de una patrulla americana en una emboscada, durante la guerra de Corea. Ayudado por un muchacho surcoreano se une a una patrulla que, mandada por el teniente Driscoll, debe ocupar un templo en lo alto de una colina. Driscoll y Zack no se entienden

bien. Consiguen tomar el templo pero pronto los enemigos los rodean. Cuando llegan los refuerzos americanos casi toda la patrulla ha muerto y Zack, de nuevo superviviente, coloca su casco, como homenaje, sobre la tumba de Driscoll.

La primera vez que vi **Casco de acero** todavía no me sentía especialmente interesado por el cine: las películas no pasaban de ser la diversión favorita de los domingos o de algún que otro día especial de la semana, por lo que no me preocupaba por retenerlas, ni tampoco de memorizar el nombre del director o de los actores, con frecuencia hasta me despreocupaba de los títulos. Sin embargo, pese a este desapego, previo a una etapa en la que comencé a ir al cine con ávida curiosidad, algunas de las imágenes y situaciones de **Casco de acero** se me quedaron grabadas para siempre.

Más adelante, cuando ya me preocupaba por sistematizar lo que veía, anotando títulos, género, actores y directores, me preguntaba muchas veces a qué película pertenecería un casco en primer plano que, una vez terminados los títulos de crédito, comenzaba a moverse revelándonos que se trataba de un soldado americano herido al que inmediatamente descubría un niño surcoreano; y de qué película sería un templo con un enorme Buda, refugio de un oficial enemigo con cara de niño malo, inclinado a plantear preguntas insolentes. ¿Era la misma que la que incluía a un soldado obsesionado por su calvicie en medio de la guerra y a otro con cara de pasar absolutamente de todo, encerrado en un hermético mutismo sólo roto a la oreja de un burro?

Años después tuve ocasión de volver a ver la película y salí de dudas. Se trataba de **Casco de acero**, dirigida por Samuel Fuller. En estas fechas ya conocía **Yuma**, **La casa de bambú**, **Underworld USA**, **Invasión en Birmania**, **Corredor sin retorno** y **Una luz en el hampa**. Todas ellas me habían interesado vivamente. Comprobé entonces que **Casco de acero** reunía ya, junto a la fuerza plástica de sus imágenes, esa singular intensidad que la hace inolvidable, dos de los temas predilectos de su autor: la locura de la guerra y la preocupación por las tensiones raciales dentro de un mismo grupo humano. Se me hizo evidente, además, que Fuller no necesitaba grandes medios para realizar sus corrosivas películas, ni siquiera cuando eran de guerra; su particularidad consistía en la fuerza con que nos introducía desde el principio en sus historias y la intensidad con la que sabía mantener la narración. Sabía, en fin, como pocos, im-

plicarnos en lo que nos contaba, hacemos partícipes de sus obsesivas preguntas: ¿cómo eludir la guerra?, ¿cómo evitar la violencia?, ¿cómo superar el racismo?, reiteradas de un modo u otro a lo largo de su filmografía.

Fuller pasó a ser así uno de mis directores favoritos. Y **Casco de acero** se confirmó como una de mis películas bélicas preferidas, a la que no han hecho ni pizca de sombra ninguna de las del género que he visto hasta el día de hoy.

M. Vidal Estévez

Fixed Bayonets

("Bayonetas caladas", 1951)

En el frente, durante la guerra de Corea en los años cincuenta, el Estado Mayor de Estados Unidos decide retirar tácitamente al grueso de sus tropas, sin que las fuerzas enemigas se den cuenta. Para ello se queda en la línea del frente una compañía de cincuenta y ocho hombres simulando que todas las tropas siguen allí. Estos hombres luchan no sólo contra el enemigo, sino contra el frío y las condiciones infrahumanas en que se encuentran. Los jefes van muriendo y finalmente es el cabo Denno el que tiene que tomar el mando demostrando, contra lo que él creía, que es capaz de mandar, de matar y de cumplir la misión asignada.

Las películas "de guerra" de Samuel Fuller tienen poco que ver con las triunfalistas epopeyas que edificaron el género, y tampoco guardan el menor parentesco con las que supusieron la aportación de las grandes y pequeñas productoras de Hollywood, y de sus técnicos y artistas -que trataban de compensar su mala conciencia por disfrutar de California en lugar de arriesgar el pellejo en lugares incómodos y remotos como Guadalcanal, Monte Cassino, o más tarde Corea-, mediante el llamado "esfuerzo de guerra", que además tenía el propósito de infundir moral a la tropa y tranquilizar a las familias de los combatientes. No parece necesario agregar que tampoco ha caído nunca en la realización de obras de propaganda destinadas a estimular el alistamiento de civiles en cualquiera de las tres armas.

Prueba de ello es que ni una de sus películas "bélicas" -que, por lo demás, pueden estar dedicadas a la 1ª División, en la que sirvió Fuller, a un batallón concreto o a los Marines en general- ha contado con el apoyo -que se considera indispensable en el género- de las fuerzas armadas americanas. Las dos primeras, **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951) y **Fixed Bayonets** (1951), fueron rodadas con cuatro perras y en un par de semanas, sin ir más lejos del Griffith Park de Los Angeles, con una patente falta de efectivos militares. **Casco de acero** se estrenó en España con diez años de retraso, la segunda quedó inédita hasta su muy tardío pase televisivo; no es que fuesen comercialmente muy atractivas, y no me consta que la censura -siempre muy belicista- del franquismo les pusiera pegas -como a **Bitter Victory** de Nicholas Ray, reiteradamente prohibida con la connivencia de un par de devotos "fans" del cineasta-, pero no hubiese sido extraño ni incoherente.

Tampoco es que Fuller sea un pacifista convencido, ni un subversivo anarquista, deseoso de desprestigiar al Ejército o de minar la confianza del país en sus fuerzas armadas. La diferencia básica es que Fuller sí hizo la guerra, fue soldado de infantería, estuvo en batallas muy duras y debió destacarse lo bastante como para conseguir una buena colección de medallas.

Como se dice en **The Wings of Eagles** de las películas navales de Frank "Spig" Wead, están escritas "*mojando la pluma en agua salada, no en martini seco*". Por eso, la imagen de la guerra que ofrece Fuller carece de falsificaciones e idealismos, en contra o a favor, y no contiene vibrantes arengas, impulsos épicos, cánticos al heroísmo ni nada semejante, y el alto mando no está compuesto de tontos y déspotas, ni la tropa de asesinos reciclados, psicópatas reclutados a la fuerza o prófugos de la justicia y del desengaño enrolados como voluntarios.

En el número que le dedicó *Présence du Cinéma*, Fuller publicó "los seis mandamientos del film de guerra", que no siempre ha cumplido él mismo, pero que constituyen una crítica sangrienta y aguda de las convenciones con que Hollywood envuelve la guerra, para no hablar de ella ni mostrarla tal como es. Por puro realismo, Fuller ni siquiera da crédito a las "reglas de la guerra" -la Convención de Ginebra y otras semejantes-, pues sabe que no se respetan en ningún bando.

Su guerra es la que él ha vivido, hecha de marchas agotadoras, tensas y embotadoras esperas,



caos y desconcierto, órdenes y contraórdenes igualmente incomprensibles que se obedecen mecánicamente, miedo y fatiga, aburrimiento y esfuerzo, muertes y heridas, frío o calor, incomodidades y molestias de todo tipo, enfermedades o hambre, falta de municiones, avituallamientos y refuerzos, reemplazos inexpertos, muertes súbitas y absurdas... en fin, algo poco glorioso y atractivo, bastante confuso y en lo que los combatientes matan y se arriesgan a morir sin motivaciones muy claras, si no caen -como se decía en **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962)- de "A.D.T." ("Acumulación De Todo"), o se quedan inválidos por accidente o error de las propias fuerzas.

De todas sus películas de guerra, la más rara y abstracta -rodada íntegramente en estudio, en blanco y negro, con muy pocos actores y casi sin extras- es **Fixed Bayonets**, adaptada de una novela de John Brophy. Tal como la ha filmado Fuller, evoca **El desierto de los tártaros** de Dino Buzzati, y constituye un curioso precedente de alguna de las películas que -entre 1965 y 1968- hicieron efímeramente célebre al director húngaro Miklós Jancsó.

Es una película invernal y nevada, en la que una patrulla perdida -como es frecuente en Fuller-

tras las líneas enemigas se ve progresivamente aislada, con el lógico estallido de los conflictos latentes entre sus variopintos y contrapuestos miembros -toda patrulla militar americana es una muestra reducida y tomada al azar del gigantesco *melting pot* que son los Estados Unidos: en Fuller hay siempre algún negro y algún *nisei*, un soldado profesional y un civil movilizado-, acentuados por la tensión de la situación bélica en que se encuentran, y que en este caso multiplica el enemigo utilizando trompetas chinas como medio de "guerra psicológica". De una enorme sobriedad y elegancia visual, pero sin asomo de esteticismo, y despojada de la previsible dramaturgia -a lo "Diez negritos" de Agatha Christie- y de las tentaciones expresionistas que reducían el alcance del film de Ford, tiene algo que ver con **La patrulla perdida** (*The Lost Patrol*, 1934), lo mismo que **Merrill's Marauders** sigue el patrón de **Objetivo Birmania** (*Objective, Burma!*, 1945) de Walsh, aunque esa semejanza superficial lo que realmente permite es medir la distancia que separa de los modelos clásicos -por buenos que sean- el enfoque de Fuller, siempre insólito y sorprendente, centrado en aspectos que, de no ser por él, permanecerían inéditos en la pantalla.

Miguel Marías

Park Row

("Park Row", 1952)



A principios de siglo, Phineas Mitchell, periodista, es despedido del Star por denunciar la política sensacionalista que apoya la directora del periódico, Charity Hackett. Mitchell funda The Globe y hace la competencia al Star. La rivalidad entre los dos periódicos crece hasta llegar al sabotaje, pero finalmente acaban fusionándose y Mitchell se casa con Charity.

El quinto largometraje de Samuel Fuller ha quedado como un islote en su filmografía, una pequeña película escasamente relacionada con las demás, al menos a primera vista. Después de dos *westerns*, **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*, 1949) y **The Baron of Arizona** ("El Barón de Arizona", 1950) y dos películas bélicas, **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951) y **Fixed Bayonets** ("Bayonetas caladas", 1951), Fuller cambió otra vez de género, pero esta vez para realizar su única obra centrada directamente en el mundo del periodismo, una producción planteada dentro de la sencillez, con escenarios reducidos, y sin grandes estrellas. Fue producida por el propio Fuller para la United Artists, aprovechando los huecos para realizar otros trabajos que le permitía su contrato con la Fox. "Lo que me interesaba de la historia", explica Fuller, "era la grandeza de cuatro o cinco hombres representativos del nacimiento del periodismo americano. Con un gran presupuesto tenía el riesgo de perder la precariedad, la proximidad en la que trabajaban estas personas" (1).

Algunos de los guiones que escribió antes de convertirse en director tenían relación con la

prensa: **Bowery Boy** (William Morgan; 1940), **Confirm or Deny** (Archie L. Mayo; 1941), o **Power of the Press** (Lew Landers; 1942). Y años más tarde, el protagonista de **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963) sería un periodista, aunque la historia desembocaba en otros terrenos, en el drama de la locura. Así que **Park Row** queda como el homenaje directo de Fuller a un mundo que le ha fascinado siempre.

A pesar de ser un título aislado y uno de los más desconocidos de Fuller, su autor le tiene un cariño especial, y la considera una de sus mejores películas. Efectivamente, **Park Row** (1952) consigue que se le coja afecto, aunque una lectura más distante no la convierta en una película excepcional, por el poder que tiene para ir atrayendo al espectador en una sencilla aventura, con ribetes de drama y romanticismo, en torno a los primeros tiempos de la prensa. Aparentemente tiene los rasgos de una producción más de Hollywood biografiando un nacimiento, las primeras peleas entre dos empresas periodísticas, correcta, interesante, amena. Quizás el hecho de estar ambientada en el siglo XIX y la historia de amor intermitente entre la dueña de The Star y el impulsor del periódico oponente, no concuerden demasiado con lo que se pueda esperar de Fuller. Las imágenes no buscan la ruptura sorpresiva o el impacto, como en otras obras fullermanas, sino que discurren dentro de la lógica del relato. Sin embargo esta película contiene rasgos personales, como esa tendencia, ensayada tímidamente en **Casco de acero**, y brillantemente aplicada en **Forty Guns** ("Cuarenta pistolas", 1957) o **Verboten!** ("¡Prohibido!", 1958), a reunir diversas escenas en un solo plano con un extenso movimiento de cámara, como esa pelea que se extiende desde un bar hasta otro que está en la calle de enfrente.

A la emoción por el descubrimiento y el primitivo desarrollo de una vía de comunicación que será fundamental en el siglo siguiente, Fuller añade otro asunto: la doble moral y las luchas por acaparar el mercado se detectan ya en los primeros pasos del periodismo. Pero lo que interesa ahí es la lucha por la libertad de las ideas, el empeño de un hombre por defender su sueño por encima de todo. Ahí se reconoce de nuevo, sin duda, a Fuller.

NOTA

1. Entrevista de Jean Narboni y Noël Simsolo en "Il était une fois... Samuel Fuller" (Ed. Cahiers du Cinéma, 1986).

Ricardo Aldarondo

Manos peligrosas

(Pickup on South Street, 1953)



Skip McCoy, carterista habitual, le roba el bolso a Candy, sin saber que ésta es perseguida por el F.B.I. a causa de sus actividades de espionaje. En el bolso de Candy había un valioso microfilm. Joey, jefe de los espías, y Tiger, del F.B.I., se lanzan a la búsqueda de McCoy, quien, enterado del valor del microfilm, pretende venderlo al mejor postor. Candy se enamora de McCoy. Este finalmente se enfrenta a Joey y tras una violenta pelea McCoy entrega a Joey y el microfilm a la policía, que decide perdonar su turbulento pasado.

De las cinco películas plenamente adscritas al género negro que Fuller realizó en Hollywood antes de iniciar su periplo europeo, **Manos peligrosas**, **La casa de bambú**, **The Crimson Kimono**, **Underworld USA** y **Una luz en el hampa** (dejemos en una calificación fronteriza a **Corredor sin retorno**), la primera es una de las más extrañas, si es que el término supone algo en una filmografía tan preñada de extrañeza como es la de Fuller. En **La casa de bambú** hay una enigmática relación/fascinación masculina, pero los cauces genéricos por los que se mueve el film son finalmente ortodoxos. **Una luz en el hampa** es el *thriller* interior, fundido con abismal elegancia con el melodrama. **The Crimson Kimono** y **Underworld USA** se adaptan, al modo fulleriano, al cine policíaco de espacios y sentimientos urbanos: ¿Y **Manos peligrosas**? Nadie podrá negar la capacidad que tiene Fuller para concebir personajes y situaciones únicas. Pero ¿alguien podría imaginar, en 1956, una en-diablada trama sobre un carterista que opera en los pasadizos del metro y roba por casualidad un microfilm con una fórmula química que se

disputan los comunistas y los agentes gubernamentales, mientras que una chica obligada a hacer de enlace con los comunistas se redime enamorándose del ladrón metropolitano? ¿Alguien podría concebir un hábitat tan peculiar como la casa del citado carterista, un lúgubre y humedecido espacio de madera situado en el muelle, sin apenas mobiliario y con una improvisada nevera que se mantiene bajo el agua y esalzada hasta el "palacio" mediante correas, para que el protagonista disponga de cerveza fría después de sus correrías? Así es Fuller.

Sobre el tema de las posibles implicaciones anti-comunistas de la película, que personalmente me interesa tan poco como la eterna cuestión de si **La invasión de los ladrones de cuerpos** (versión Siegel) expone o no las maquinaciones comunistas en clave de ciencia-ficción, si **Solo ante el peligro** es una parábola sobre la caza de brujas, o si la patrulla ataviada de negro de **Johnny Guitar** también es un reflejo de la cruzada contra el comunismo, sólo dos observaciones ajenas, una del propio Fuller: "*Todo lo que hice fue trasladar hechos a la pantalla. ¿Cuál era el clima de la época en Estados Unidos? El anti-comunismo*". Otra, de José María Latorre y Javier Coma en su libro "Luces y sombras del cine negro": "*En Manos peligrosas se llevaba a cabo una irónica pirueta sobre sus significados aparentes: los alegatos contra el comunismo eran puestos en boca nada menos que del propio lumpen de la delincuencia norteamericana, quedando así parabólicamente desvirtuadas tanto sus formulaciones (delirantes por su esencia) como sus formulantes (desde un carterista hasta una confidente de la policía)*". Además, al film le dieron el León de Bronce en Venecia.

Más interesante me parece resaltar las relaciones de equilibrio, fuerza y afecto que se establecen entre esos representantes del lumpen urbano, desposeídos de su propia dignidad y obligados, por la fuerza de las circunstancias, a venderse al mejor postor: el carterista Skip McCoy (excelente Richard Widmark), que simplemente quiere sacar tajada de ese inesperado regalo que se ha encontrado en un bolso robado; la confidente Moe Williams (magistral Thelma Ritter), protagonista de una de las mejores secuencias del film cuando sucumbe con dignidad ante la violencia de un agente comunista; y la ingenua Candy (Jean Peters, la aguerrida mujer pirata de Tourneur y la bulliciosa gitana del **Captain from Castilla** de King), peonza de un destino aciago y trágico. Y sobre todo la fisicidad que se acentúa en el gesto, el naturalismo del deco-

rado urbano, la mirada fulleriana a través de la utilización del plano-secuencia (diez minutos, y treinta y dos movimientos de cámara, como Fuller les recordó orgulloso a Noël Burch y André-S. Labarthe en una emisión de la serie **Cinéastes de notre temps** en 1967, dura la secuencia entre Moe y los policías que buscan a Skip), que establece el personal orden narrativo de la película, o la plasmación directa y descarada de la violencia (pelea entre Candy y el asesino, recogida en un largo plano fijo, o la lucha final en la estación del metro).

Cuatro notas finales. El personaje de Jean Peters fue diseñado para Marilyn Monroe, que al final hizo por las mismas fechas **Los caballeros las prefieren rubias**; habría sido curioso presenciarse en pantalla el trabajo, entre dos extraños al sistema, Fuller y Marilyn. El film tuvo un *remake* 15 años más tarde, **Intriga en ciudad de El Cabo**, con escenario sudafricano. En Francia, **Manos peligrosas** se estrenó como **Le port de la drogue**, ya que por dudosas razones políticas se adulteró toda la trama del relato y los agentes comunistas a la caza del microfilm se convirtieron en traficantes de droga a la búsqueda y captura de un alijo (por si algún día se encuentran con una copia francesa de la película). **Manos peligrosas** se rodó con el título de "Pickpocket", aunque el estudio impuso el definitivo de **Pickup on South Street** que poco gustaba al director; Fuller en sintonía con Bresson.

Quim Casas

El diablo de las aguas turbias

(*Hell and High Water*, 1954)

El profesor Montel, que dirige una organización pacifista, pretende destruir una base atómica de las islas árticas. Para ello consigue la colaboración de Adam Jones, ex-oficial de la Marina, y en un submarino se dirigen a su objetivo. El enemigo pretende lanzar un bombardeo atómico responsabilizando a Estados Unidos, pero Montel y Jones consiguen desde el submarino derribar el avión que con su carga destruye la base atómica.



En una primera, y apresurada, lectura **El diablo de las aguas turbias** (1954) podría ser fácilmente considerada como una película de propaganda antisoviética, un producto más de los años de la Guerra Fría. Y sin duda esta lectura contribuyó al fortalecimiento de la etiqueta de reaccionario que durante tanto tiempo acompañó a Fuller. Hay evidencias que podrían abonar esa lectura, no cabe duda. Si recordamos su esquema argumental podría parecer innegable: un grupo de científicos y aventureros fletan un submarino con el objetivo de vigilar de cerca los experimentos atómicos que se realizan en una base más o menos veladamente relacionada con los soviéticos, que nunca aparecen citados como tales en la película. El reparto de papeles, buenos y malos, es sintomático. Hay que dejar claro para empezar que Fuller nunca estuvo en el origen de la película y que más tarde ha renegado de sus resultados. Ese origen está en un guión de Jesse L. Lasky Jr. que Zanuck, en nombre de la Fox, ofreció a Fuller. Lo importante para Zanuck no era tanto ese mensaje anticomunista como el hecho de realizar una película en CinemaScope, eran los primeros años de este nuevo formato, que huyese del gran espectáculo. El mítico productor quería demostrar que con él también se podían hacer películas normales. Desde el principio Fuller no conectó con el guión de Lasky y procedió a efectuar los suficientes cambios como para hacerle ir por otros derroteros.

Para empezar introdujo en la historia la figura de la protagonista femenina, Denise (Bella Darvi), hija del profesor Montel (Victor Francen), que vivirá una historia de amor con el comandante Jones (Richard Widmark). Esta inclusión resulta crucial porque modifica la película al incorporar un componente romántico y, a la postre, melodramático que roba interés a la primitiva idea argumental. Sus personajes adquieren así una mayor complejidad, más en la línea de sus guiones originales, alejándose del previsible

tratamiento como personajes de una sola pieza que se les habría otorgado en el primer borrador del guión. El personaje que interpreta Richard Widmark, que repite papel protagonista tras la anterior **Manos peligrosas** (1953), se beneficia de una ambivalencia de hombre duro y tierno que aporta a la historia una necesaria dosis de complejidad psicológica. También la aparición de Denise enriquece el papel del profesor que se sacrificará al final de la película para salvar al comandante y, con ello, el amor de su hija. Por otro lado Fuller salpica el guión de detalles humorísticos que le convierten por momentos más en comedia que en drama. El propio Fuller la califica incluso de "dibujo animado". Con estos dos golpes de timón argumentales, Fuller concentró su puesta en escena en intentar conseguir una película de acción, donde la progresión dramática mantuviese la atención del espectador, cosa que debió de lograr si tenemos en cuenta su enorme éxito en taquilla. Recurrió a maquetas para sus escenas submarinas y se embarcó en un submarino atómico para captar la claustrofobia y la sensación de asfixia que se reprodujeron luego en las mejores secuencias de la película.

Sin duda el argumento original lastra excesivamente los resultados y ni siquiera los cambios introducidos hacen de **El diablo de las aguas turbias** un título digno de figurar en ninguna antología de su realizador, pero tampoco parece pertinente despachar ideológicamente la película con la etiqueta de anticomunista. Seguramente Fuller estaría más cerca del rechazo a un desarrollo desmesurado de la energía atómica, que más tarde explicitaría por medio de la figura de uno de sus personajes de **Corredor sin retorno** (1963).

Jesús Angulo

La casa de bambú

(*House of Bamboo*, 1955)

Tras la Segunda Guerra Mundial, muchos soldados americanos, desmovilizados en Tokio, se dedican a la delincuencia organizada. El sargento Kenner se infiltra en la principal banda, con nombre falso, y se gana la confianza de Dawson, el jefe. Kenner se enamora de la viuda de un gangster asesi-

nado y es ella quien lo salva, cuando, descubierta su identidad, Dawson le tiende una trampa para matarlo.

Un tren avanza lentamente por un apacible paisaje nevado. Una carreta atascada en las vías le obliga a detenerse. Cuando el maquinista baja para urgir al campesino que intenta hacer que el tozudo buey se mueva, es estrangulado rápida y hábilmente. En acciones igualmente rápidas corren la misma suerte sus compañeros de locomotora y los dos militares japoneses que custodian el tren. Finalmente el soldado americano que les acompaña es acribillado a balazos, la acción adquiere a partir de aquí un mayor ritmo: los asaltantes aparecen por todas partes; un camión se coloca bajo el puente en el que el tren ha sido obligado a detenerse y el cargamento de armas objeto del robo es trasladado a él. El camión desaparece y una campesina que ha llegado corriendo al oír los disparos descubre los cadáveres. La cámara se detiene sobre un primer plano de su rostro crispado por un grito, que da entrada a la música de Leigh Harline y la sucesión de los carteles de crédito.

Una vez más, la violencia es el punto de arranque de un film de Sam Fuller. Una violencia tratada con dureza, pero sin rastros de efectismo; seca, sin ningún asomo de recreación. La misma sobriedad que utilizará en las dos mejores secuencias de la película. Una, cuando Sandy Dawson dispara sobre su lugarteniente Griff, mientras éste toma un baño, pensando que es él el que le ha delatado a la policía. La otra, la secuencia final en el parque de atracciones, en la que una persecución más o menos larga, en la que no se escatiman tiroteos ni víctimas, se salda con un disparo que se podría calificar de "limpio". La cámara de Fuller sólo insiste durante breves segundos en mostrar el cadáver de Sandy dando vueltas lentamente en la gigantesca rueda giratoria, como antes lo hiciera con el de Griff (también su brazo cuelga, inerte, como el de Sandy) en la ya citada secuencia. En el





resto de las muertes violentas de la película, como en general en todo su cine, la cámara es tan concisa como una bala, se diría que Fuller usa, magistralmente, la concisión como una especie de elipsis.

La casa de bambú fue la tercera y última colaboración de Sam Fuller con Joseph McDonald, responsable de la fotografía de sus dos anteriores películas **Manos peligrosas** y **El diablo de las aguas turbias**. Su CinemaScope se resiente, quizás, de cierta tendencia a la postal que podría dar la razón a José María Latorre cuando califica algunas secuencias de "*convencional documento turístico*". Lo cierto es que la atracción de Fuller por el mundo oriental es clara a lo largo de su carrera. El mismo ha declarado que una de las cosas que más le atrajo de este proyecto fue el hecho de que fuera a rodarse en Japón, y más tarde situaría en paisajes asiáticos **China Gate** o **Invasión en Birmania**, por no mencionar entre ambas **The Crimson Kimono**, rodada en el *Little Tokyo* de Los Angeles. No obstante, habría que decir que la idea de Fuller era rodar en la calle, recrear el auténtico color de las calles japonesas. Esa fue la auténtica razón por la que no aceptó que se contratase a Gary Cooper. Para él el astro norteamericano, muy conocido en Japón, haría imposible rodar con cámaras ocultas algunas de las secuencias, como efectivamente hizo. Esta contradicción es posiblemente una de las causas de que esta fascinante película contenga a su vez numerosos traspiés. Traspies que adquieren cierta gravedad en la torpeza, seguramente originada por la falta de tiempo suficiente para el rodaje, pero quizás también por ese intento de captar la espontaneidad circundante, con que es filmada la secuencia del frustrado robo en desencadenante del desenlace de la película.

Sea como fuere esa atracción por lo oriental en Fuller enlaza aquí, como en **The Crimson Kimono** o **China Gate**, con su obsesión con los conflictos raciales, centrados en la relación en-

tre Eddie y Mariko, que cuesta a ésta la reprobación general de su entorno social. Puede resultar extraño que estemos hablando de constantes temáticas al analizar la única película de Fuller en la que éste no aparece acreditado como guionista, ni argumentista, sino sólo como autor de los diálogos. El propio Fuller ha aclarado esto en más de una entrevista cuando afirma que en realidad el guión de Harry Kleines fue tan sólo un punto de partida y fue él mismo quien lo reescribió de arriba a abajo. Es imprescindible esta aclaración para poder seguir adelante en el análisis de la película. **La casa de bambú** es, en principio, un *thriller* más o menos convencional desarrollado en un escenario más o menos exótico. Superficialmente su trama podría centrarse en la investigación de las policías japonesa y norteamericana en torno a la organización dirigida por Sandy Dawson, a raíz del ya descrito asalto a un tren, con el consiguiente asesinato de un soldado americano. Un policía militar llegará a Tokio haciéndose pasar por un recluso, Eddie Spanier, que contacta con la banda de Dawson. Si bien en este hecho encontramos una constante argumental en el cine de Fuller (el espía que, como en **Underworld USA** o **Muerte de un pichón**, se introduce en una organización criminal para desarticularla), la atención del realizador se va a centrar en una serie de personajes más o menos rastreables a lo largo de su obra. La pareja formada por Dawson y Spanier, recuerda a las de Jesse James y Bob Ford de su primera película, **Balas vengadoras**, o al general Merrill y el teniente Stockton de **Invasión en Birmania** por citar sólo los casos más evidentes, aunque aquí la sutileza y la riqueza de matices se multiplique. El propio Fuller ha explicitado en diversas declaraciones que la debilidad de Dawson hacia Spanier es producto de una clara atracción hacia él. ¿Cómo si no se explica que le salve la vida tras el primer golpe en el que participan juntos, contraviniendo sus propias reglas de rematar a todo aquél que resulte herido en una acción para no dejar con vida posibles testigos? Una debilidad que le costará cara, como a Jesse James la de salvar a Bob Ford en la secuencia inicial de **Balas vengadoras** para acabar siendo víctima de su traición. ¿Cómo se explicaría su ceguera, cuando uno de sus hombres descubre a Mariko con el policía norteamericano, y su única sospecha es la infidelidad de ésta hacia Spanier? ¿Cómo ha de creer que el delator ha sido su fiel Griff? Dawson y Spanier forman parte de dos curiosos y ambiguos triángulos, en los que Mariko, en su caso, y Griff, en el otro, son el tercer vértice. Mientras Mariko es tolerada, salvo cuando es amenazada tras su supuesta in-

fidelidad, Griff plantea más problemas. Entre Dawson y Griff estalla un claro conflicto de celos, por mucho que el origen quede evidente y necesariamente ambiguo. Griff es desplazado por el nuevo favorito y esa evidencia molesta cegará y perderá, ya lo hemos dicho, a Dawson, un personaje que pese a su carácter de villano de la historia, tiene unos componentes emocionantes que le convierten no sólo en auténtico protagonista, sino en víctima más que verdugo. Dawson es apasionado, a su modo honesto y, desde luego, leal. Por su parte Spanier es frío, inmovible y, se mire desde donde se mire, el traidor de la película. Dawson, que se siente dolorosamente traicionado por Griff en la secuencia en la que dispara contra él, "una escena de violencia y erotismo entre dos hombres" como la calificó el propio Fuller, dará una y otra vez sucesivas oportunidades a Spanier. Este no dudará en acabar con él en la primera oportunidad que se le presenta. Paralelamente, Robert Ryan construye un personaje rico en matices, como corresponde al gran actor que fue siempre, mientras que Robert Stack no pasa de una interpretación correcta, siempre a su sombra.

Jesús Angulo

Yuma

(*Run of the Arrow*, 1957)



El soldado O'Meara del ejército sudista, decide, al final de la Guerra de Secesión, quedarse a vivir con los indios sioux. Estos lo aceptan después de superar la prueba de la flecha y se casa con Yellow Moccasin, una joven sioux. Una vez firmada la paz con los indios, O'Meara se dedica a guiar a los convoyes militares a través del territorio sioux. Cuando los indios atacan un convoy,

O'Meara tiene que matar al teniente Driscoll para abreviar la tortura a que lo someten los sioux cuando lo hacen prisionero.

El encargo por parte de la RKO de que produjese, además de realizar, una película para ellos, con total libertad a la hora de elegir el argumento, llevó a Fuller a fundar en 1956, el año siguiente a realizar **La casa de bambú**, su propia productora, Globe Enterprises, con la que produjo y dirigió las seis películas que van desde **Yuma** (1957) hasta **Underworld USA** (1960). En todas ellas fue, además, autor absoluto tanto del guión como del argumento, si se exceptúa la última en la que su guión partió de un artículo periodístico de Joseph F. Dineen. También en todas, con la excepción de **Underworld USA** contó con el gran director de fotografía Joseph Biroc, autor entre otros muchos trabajos de la fotografía de quince films de Robert Aldrich, en cierto modo compañero generacional de Fuller. Aunque no corresponde aquí analizar este período, es casi obligado decir que con **Yuma** se abre una etapa que contiene algunos de sus títulos más personales y creativos.

Yuma, pese a ello, es su *western* más clásico, al menos formalmente. Desde los aspectos más intimistas, tratados con un ritmo pausado, a los más épicos, resueltos con un brío basado en un montaje rápido, pasando por las inevitables cabalgadas recortadas sobre grandes horizontes, muchas veces recuerda a su admirado John Ford. La breve andadura del protagonista, O'Meara, con el viejo y enfermo Walking Coyote resume por sí sola todos esos aspectos: el jinete solitario casi aplastado por un soberbio paisaje es atraído por los buitres hacia el lugar donde descansa exhausto Walking Coyote; el fuego nocturno en la pradera da lugar a que los dos hombres se confiesen mutuamente recuerdos, fantasmas y frustraciones; el encuentro con los sioux es el clásico "enfrentamiento a primera vista" vibrante y culminado por la antológica secuencia de la carrera de la flecha. Pero como todo asomo de clasicismo debe de ser matizado si hablamos de Fuller, hay aspectos que le sirven de contrapunto. Desde el punto de vista formal, quizás el más evidente, ese cierto toque documental, algo poco habitual en un género épico por excelencia. Secuencias como las que describen la vida cotidiana en el poblado sioux durante el período de aclimatación de O'Meara a su nuevo pueblo o la construcción del fuerte por parte de los hombres de la caballería yanqui, dan sobradas muestras de ello. Algo subrayado por la obsesión de Fuller de mantener una fidelidad histórica a la hora de retratar las cos-

tumbres sioux. La ya citada carrera de la flecha está extraída de los ritos guerreros y de iniciación de aquel pueblo.

Aunque donde realmente Fuller se separa de los tópicos del género es en la configuración de sus personajes. Más allá del envoltorio genérico, **Yuma** es una profunda reflexión acerca del desarraigo. Pocos son los personajes de una pieza en ese sentido, como el capitán Clark (Brian Keith) o Búfalo Azul (Charles Bronson), jefe de los sioux. O'Meara (Rod Steiger), alrededor de quien gira toda la acción, es un soldado sudista que reniega de su país y de su raza para intentar rehacer su vida en un pueblo teóricamente hostil. Para él, con la derrota del Sur ha caído todo un mundo basado en una organización rural, ligada a la naturaleza, bajo el empuje de una sociedad industrial que necesita expandirse a lo largo de todo aquel inmenso país para proseguir un desarrollo imparabile. El conflicto racial, tan presente siempre en la obra de Fuller, ni siquiera contempla aquí la lucha por la liberación de la esclavitud. No hay un solo hombre negro en la película, porque para él esa liberación no fue sino una excusa para la necesaria penetración económica del Norte. Sin embargo es evidente en el enfrentamiento entre el hombre blanco y los pieles rojas. Enfrentamiento que acentúa más aún esa persecución de la cultura pegada a la tierra que, para Fuller, es el motor de la causa del Norte. O'Meara es, pues, un desarraigado que huye de su mundo para refugiarse en otro, cuyos valores le son tan distintos como reconfortantes. Sin embargo su falta de raíces es mucho más complicada y, tras luchar al lado de los sioux, tampoco entre estos podrá integrarse finalmente. No será el único incapaz de esa integración. Lo mismo le ocurrirá a Mocasín Amarillo (Sara Montiel, en su mejor interpretación hollywoodiense, quizás porque apenas habla y cuando lo hace es doblada por Angie Dickinson) que primero traiciona a su pueblo para salvar a O'Meara de una muerte segura, transgrediendo las leyes de la tribu, y luego lo abandona para seguir al hombre del que se ha enamorado. O al ya citado *Walking Coyote* (Jay C. Flippen), que regresa para vivir sus últimos años con los sioux, a los que dejó antes para servir de explorador a la caballería yanqui, y pagará con la muerte su vieja traición. Lo mismo ocurre con *Lobo Loco* (H. M. Wyant) y el teniente Driscoll (Ralph Meeker), quienes, cada uno desde su trinchera, se separarán de las leyes de sus respectivos pueblos para morir ambos en el enfrentamiento que han provocado. Una espléndida galería de personajes errantes y escépticos, a los que mueve un feroz

individualismo incapaz de encontrar asiento, magníficamente interpretados por un reparto diseñado a la perfección. El final, dejado expresamente al arbitrio del espectador, no podría ser más desolador.

Jesús Angulo

China Gate

("La puerta de China", 1957)



Las tropas de la Legión Extranjera que combaten en Indochina en 1954 se ven superadas por las tropas vietnamitas y sobre todo por su material bélico. Para destruir sus arsenales envían una patrulla guiada por Lia, una euroasiática que tuvo un hijo con un americano que la abandonó. Lia descubre que Brock, el jefe de la patrulla, es el padre de su hijo. Tras muchas dificultades consiguen volar el arsenal enemigo, pero Lia queda sepultada y Brock se hace cargo de su hijo.

Indochina, 1944. Documental y ficción se mezclan para mostrar una ciudad, bajo dominio francés, en la que se suceden los amenazadores bombardeos con los víveres lanzados en paracaídas. El hambre en la ciudad no necesita más explicaciones: mientras sus habitantes se pelean por alcanzar la preciosa mercancía, un niño (que pasará a ser un personaje esencial en la película) protege a su perro del asalto de uno de tantos hambrientos. Pronto sabremos que el gran problema de la Legión Extranjera francesa es la inaccesibilidad del depósito donde la guerrilla comunista guarda el grueso de sus armas, de procedencia soviética. Una mujer, Lia "Lucky Legs" Surmer, se presenta como una

posible solución al problema. "Lucky Legs", magníficamente interpretada por Angie Dickinson (que había sido descubierta por Fuller cuando en su película anterior -Yuma, 1957-dobló a Sara Montiel), es un personaje marginal, entre prostituta y comerciante de bebidas alcohólicas, con buenas relaciones con la guerrilla. Ella debería de servir de guía para un pequeño grupo de hombres que tiene por misión destruir el arsenal. El precio es que su pequeño hijo, el antes citado, sea enviado a Estados Unidos, fuera del horror de la guerra. Acepta la misión a pesar de que en el pelotón se encuentra el sargento Brock, el marido que la abandonó años antes al comprobar que el hijo de ambos tiene "ojos rasgados". Este es el arranque de esta insólita película, a caballo del melodrama, el cine bélico y el de aventuras. Del primero, tiene la relación entre un hombre y una mujer, penetrada de un trasfondo claramente racista; del segundo la localización; del tercero el desarrollo de la acción.

Siete personas parten hacia su objetivo a través de la jungla de Indochina, enfrentándose a todos los peligros fácilmente imaginables. La épica marcha hacia un objetivo claro mezcla tres dramas de diferente signo. El de la propia supervivencia, el de las motivaciones de cada uno de los integrantes del grupo y el enfrentamiento personal entre Brock y "Lucky Legs". De la empresa sólo volverán dos de ellos, pero el objetivo se habrá cumplido. Poco a poco, uno a uno, sus integrantes quedarán en el camino. La dosificación de las bajas guarda perfecta consonancia con la acción. La aventura lo exige. Pero siempre hay momentos para el sosiego, en los que el tema del racismo y el de el "por qué combatimos", como diría Capra, ocupan las reflexiones de los personajes. Es ahí donde la película se tambalea en ocasiones. El continuo reproche de la mujer al hombre que la ha abandonado por claros motivos racistas va ganando terreno. Fuller es meridianamente claro en su postura. La pena es que la melodramática historia entre ambos se hace a veces demasiado ternurista, llegando incluso a bordear el ridículo cuando, justo antes del asalto final al arsenal, el sargento declara solemnemente: *"Te quiero y a ese hijo le quiero tal como es"*. Menos clara es sin embargo la serie de justificaciones de los distintos personajes respecto a la guerra en la que están inmersos. Pese a las protestas de Fuller es difícil no ver en esta historia un mensaje anticomunista. Goldie (personaje interpretado por el cantante Nat King Cole) explica que él está en la Legión Extranjera porque *"todavía quedan muchos comunistas vivos"*. Frase sin fi-

suras difícil de matizar por mucho que el mismo personaje se pregunte *"¿Quién sabe quiénes son nuestros amigos?"* al recordar que los ahora enemigos soviéticos estuvieron a su lado entrando a las víctimas de los campos de concentración nazis. Tampoco parece muy coherente el calificativo de "idealista" que Fuller daría después al Mayor guerrillero Cham, al que en el film hace decir: *"Los franceses son tan imbéciles como los americanos. No bombardean iglesias... Nosotros bombardeamos todo"*.

No obstante, los siete personajes parecen movidos más por profundas y complejas motivaciones personales, que por estrictas razones ideológicas. Personajes, una vez más, inclasificables, contradictorios, hundidos en el fondo de la jungla tanto como en el de sus propias dudas. Y esto es lo que da a su avance más el carácter de aventura que de misión bélica. Esto es, por otro lado, lo más logrado de la película. La acción se dosifica, como la desaparición de los protagonistas, con secuencias realmente conseguidas. La lenta, interminable, muerte de uno de los soldados con la espalda rota; la secuencia en la que Goldie se clava un enorme clavo en el pie y se ve obligado a ahogar el grito de dolor ante la presencia del enemigo; la tensión de la voladura del arsenal, que exigirá el sacrificio de "Lucky Legs". Y otra vez un final amargo.

Jesús Angulo

Forty Guns

("Cuarenta pistolas", 1957)



El sheriff Griff Bonnell acompañado de sus hermanos Wes y Chico llega a Tombstone con el encargo de acabar con una banda de forajidos que dirige Jessica Drummond. El sheriff detiene a Brock, hermano de Jessica, pero ella consigue liberarlo. Brock, intentando vengarse del sheriff, mata a Wes. Cuando va a escaparse de nuevo escudándose en Jessica, el sheriff dispara sobre ella y luego lo mata a él. Jessica va recuperándose de las heridas y, enamorada de Griff, emprende con él una nueva vida.

Ochenta minutos de rabia, delirio y frenesí, en blanco y negro y Scope. Pocos, poquísimos, días de rodaje -se dice que diez, tiempo en el que cualquier director actual, salvo Garrel, Godard y Kaurismäki, filmaría poco más de un par de secuencias-. Un impulso y vigor creativo fuera de toda consideración, por eso se hace realmente difícil un acercamiento "objetivo" a la película. Emociona, avasalla y acelera el latido básico. O, también, puede dejar indiferente; un simple alarde técnico sin nada que decir, escribía hace muchos años un "cahierista" de cuyo nombre no quiero acordarme. Una película que abre la retina del espectador para no cerrarla nunca jamás. Sus incombustibles imágenes quedan prendidas en el recuerdo. Siendo la película de Fuller menos vista en nuestro país junto a *Verboten!* y *Fixed Bayonets*, es una de las que permanece imborrables. Los que la hemos visto, inmensa suerte, podemos dar fe. Caudal de ideas expresivas, de angulaciones, grúas, contrapicados, *travellings*, panorámicas y cortes bruscos de plano general a primer plano al servicio de una lógica (la de Fuller, la de los personajes). Nada de formalismo hueco, ni demostración técnica, ni vanidad. Fuller, que no tenía normas y se planteaba cada una de sus películas con arrojo y absoluta libertad, quiso llegar más lejos que nunca con *Forty Guns*. Concibió el film como un torbellino, como un arrebato constante y continuado, sin tiempo para el respiro, sin pausas, sin baches en su ritmo delineado con minuciosa perfección. Si Godard -que, por cierto, homenajea este saludable film fulleriano repitiendo uno de sus más célebres planos, el visto a través del cañón de un fusil, en *Al final de la escapada*-, se hartó de repetir que un *travelling* es una cuestión moral -como Nicholas Ray advertiría cuando la cámara se aleja de la madre de Asiak en *Los dientes del diablo*-, Fuller demuestra en prácticamente todos los planos de *Forty Guns* que un movimiento, un encuadre o un corte de montaje son sinónimo de emoción.

Puede que Fuller, rendido admirador de John Ford, pensara en *Pasión de los fuertes* a la hora de esbozar las líneas maestras del argumento que enfrenta a los hermanos Bonnell (Barry Sullivan, Gene Evans y Robert Dix) con los caciques Drummond (Barbara Stanwyck y John Ericson) en la localidad de Tombstone, morada del mítico y romántico OK Corral. De hecho, hay una secuencia que podría ratificar esta idea, aquélla en la que los Bonnell, llegando a la ciudad, se encuentran por vez primera con los Drummond. Fue Miguel Marías quien escribió primero que el enfrentamiento entre los Earp y los Clanton (con Doc Holliday de tuberculoso convidado) latía, aunque lejano, en la historia de *Forty Guns*. Pero es sólo eso, un bosquejo en el horizonte. La propia idiosincrasia de las relaciones establecidas entre los dos clanes diluye el parecido: Griff Bonnell y Jessica Drummond mantienen miradas de deseo en la distancia; Griff hace encarcelar a Brockie, el hermano de Jessica, pero ésta lo hace liberar (como en las hawksianas *Río Bravo* y *El Dorado*); Brockie asesina a Wes Bonnell (como Pa Clanton mataba a Virgil Earp), pero después no duda en escudarse en su propia hermana para salvarse de la venganza de Griff. El barroquismo delirante de la historia tiene su eminente correspondencia en la puesta en escena, donde el paroxismo se da la mano con la ternura mientras la violencia irrefrenable y el deseo amoroso pueden llegar a conciliarse en un rincón del polvoriento escenario panorámico. Cuatro momentos para la biblia fulleriana: 1) el citado plano visualizado desde el interior del cañón de un fusil, la subjetividad de la violencia; 2) la secuencia de la tormenta, elemento imprescindible en una película de tan torrencial textura, con el objetivo puesto en Jessica, arrastrada por su asustado caballo, y en Griff, intentando detener la frenética carrera del animal, mientras los matorrales, las cercas y los tejados de la mansión revolotean entre el cielo y la tierra movidos por la furia de los elementos; 3) el plano-secuencia (el plano con grúa más largo de la Fox, según Fuller) que se inicia en la habitación de Griff, prosigue cuando diversos personajes bajan a la calle, hablan, caminan, llegan a la oficina de telégrafos y ven pasar el grupo de cuarenta pistoleros comandados por la orgullosa Jessica; y 4) la escena de apertura, justo antes de que aparezca el nombre de Fuller como guionista, productor y director, una auténtica sinfonía de planos generales (de los Bonnell) y de planos cortos de los cascos de caballos horadando la tierra en su trepidante marcha (Jessica y sus *forty guns*), que firmaría gustoso el Clint Eastwood de la secuencia inicial de *El jinete pálido*; los

contrastes entre rostros y cascos polvorientos, entre el lustroso caballo blanco de Jessica y las monturas negras de sus hombres, entre el plano general y el primer plano de Griff y sus hermanos (rostros cercanos encuadrados, no se olvide, en formato Scope), son toda una premonición de la furia nada contenida con que está construida esta obra maestra de Sam Fuller. Eso es emoción, y la técnica, en Fuller, siempre está al servicio del sentimiento.

Quim Casas

Verboten!

("¡Prohibido!", 1958)

David, sargento americano, herido durante un combate en la Alemania de la Segunda Guerra Mundial, es ayudado por Helga, joven alemana antinazi. Después de la guerra, David se queda en Alemania para casarse con Helga. Pero jóvenes grupos de muchachos pro-nazis crean dificultades al nuevo gobierno. Entre estos muchachos está Franz,

hermano de Helga, y su amigo Bruno. Cuando Helga se entera de las actividades de su hermano lo lleva a Nuremberg para que asista a algunas sesiones del proceso que juzga a los nazis acusados de criminales de guerra. Franz se da cuenta de la verdad del nazismo y en un enfrentamiento con Bruno, éste muere accidentalmente, mientras Franz inicia una nueva vida.

Además de ser un filme singular dentro de las películas bélicas de Fuller, al no estar ambientada en el campo de batalla, sino alrededor de la presencia de las fuerzas americanas en Alemania al terminar la Segunda Guerra Mundial, **Verboten!** ("¡Prohibido!", 1958) partía de dos consideraciones básicas: exponer la idea de que no es lo mismo un nazi que un alemán (frase repetida en numerosas ocasiones a lo largo de la película) y advertir de la posibilidad de que el nazismo conociera un resurgimiento. Son dos conceptos claros, y muy claramente expuestos a través del filme, con una escena puente que, además de marcar el paso de una idea a otra, muestra el cuidado visual con que Fuller ideó esta película, una de las más subyugantes y cohesionadas que ha realizado. Me refiero a la escena en que la chica alemana despidió al soldado americano, y a continuación aparece por otro lado de la calle un amigo alemán que será



el instigador de un nuevo grupo nazi: no sólo se produce el cambio de un personaje a otro, antagonistas, en un mismo plano, cosa de por sí insólita, sino que además la película pasa, con ese ligero movimiento de cámara y personajes, de una a otra de las premisas básicas de **Verboten!**, de la distinción de alemanes y nazis, a la idea latente del nuevo nazismo.

Es uno de los momentos, pero sólo uno, de los muchos que muestran la capacidad de síntesis y sugerencia de Fuller en este filme. Toda la primera parte, que sin un momento de respiro crea una extraña tensión por las calles ruinosas y vacías que recorren los soldados americanos, posee una precisa medida de la acción, escueta y seca, coronada por la conjunción de música e imágenes con la Quinta Sinfonía de Beethoven dotando de una rara majestuosidad a las evoluciones de los soldados por las calles. Vibrante plano a plano, el ritmo es rápido y seco, hasta el encuentro del soldado americano y la chica alemana. Previamente se habrá producido el breve tiroteo en el vagón del tren, ejemplo de la capacidad narrativa de Fuller, que resuelve una tensa escena en un momento, con un preciso movimiento de cámara, en un escenario que luego servirá de encuentro de los jóvenes nazis. Sin descanso, los momentos brillantes se suceden, en un derroche de inventiva visual: la llegada del americano a la casa de la chica, con la cámara recorriendo los soldados muertos entre las ruinas, los carteles de la pared con el retrato de Hitler, y la chica agachándose, todo ello encadenado con el soldado que cae desmayado y rueda hasta chocar con un libro sobre Hitler, para pasar al primer plano del ojo que se abre y escudriña la habitación, crea una sucesión de ideas y sensaciones tan densa como sugerente.

Pero aún hay más. Fuller pone en práctica con pulso firme esa tendencia a pasar de unos personajes a otros en largos planos que por medio de un trabajado *travelling* agilizan las conversaciones y otorgan a la película una elegancia vi-



sual nada aparente. La discreción es la norma en la efectiva y extensa secuencia en la que la cámara entra en las dependencias del Gobierno Americano, y va pasando de una conversación a otra, sin ruptura alguna, de la trivialidad a la tragedia, con ese alemán que decide denunciar a su padre, quien ha sido capaz de asesinar a miembros de su propia familia, además de a 71 prisioneros americanos, en nombre del III Reich. Igualmente, la conversación entre Helga y Bruno pasa en un solo y extenso plano de la tragedia a la risa. Las largas secuencias con sólo uno o dos planos, están realizadas así no para epatar, sino por pura funcionalidad narrativa, aunque no hayan pasado a la historia como el inicio de **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958; Orson Welles). Una de las más asombrosas utilizaciones de esos largos planos se centra en las relaciones entre la pareja protagonista: los diversos encuentros en los que van fortaleciendo su relación están filmados con los dos unidos en un duradero plano, dejando que los personajes se expresen y relacionen; pero cuando discuten, también se produce una ruptura en la forma de filmarlos, y en lugar de presentarlos unidos en un plano continuo, aparecen separados por un agitado paso del plano al contraplano. Otros detalles, como la foto de Hitler situada justo entre la chica alemana y el soldado americano que están confraternizando a pesar del odio existente entre sus respectivos países, los dos hombres sin piernas que pasan delante del Gobierno Americano como en **Berlín Occidente** (*A Foreign Affair*, 1948; Billy Wilder), o las palabras escritas en carteles, letreros y pintadas diseminados por toda la película, que se van conformando en una especie de mensaje subliminal, van completando la riqueza visual de **Verboten!**.

En la última parte del filme, la mirada se acerca al personaje más joven (una vez más, un niño víctima de la guerra), el hermano de la chica alemana, un adolescente aún inmaduro, capaz de ser seducido por la barata palabrería del nazi Bruno. Fuller pone ante sus ojos, y ante los del espectador, los horrores de los campos de concentración y señala a los culpables, no tanto para denunciar, como para recordar lo que no debe ser olvidado. Como en otros momentos de la película, aunque esta vez con más eficacia, Fuller recurre a las escenas documentales. Un hábil montaje que sitúa a los dos hermanos de la película en el juicio de Nuremberg, mostrando a través de la mirada del chaval el cambio que se va produciendo en su conciencia, en contraposición con el rostro triunfante que mostraba en las reuniones del grupo nazi. Es

uno de los posicionamientos ideológicos más claros de Fuller, muy lejos de ese reaccionarismo que sin fundamento tantas veces se le ha achacado.

Ricardo Aldarondo

The Crimson Kimono

("El kimono carmesí", 1959)

Una joven que se dedica al *strip-tease* es asesinada y el caso es asignado a los policías Bancroft y Kojaku, este último de origen japonés. Las investigaciones los llevan hacia Christine, una diseñadora que pudo ver al asesino. Entre los policías y Christine surgen problemas amorosos que Kojaku complicará con cuestiones racistas. El descubrimiento del asesino coincidirá con la solución del triángulo amoroso.

A la sombra de la emblemática definición del cine que Fuller proponía en *Pierrot le fou* (Godard, 1965) se ha desarrollado un pernicioso y superficial equívoco tendente a considerar su obra en términos exclusivos de movimiento, fisicidad y emoción. Es una óptica que frecuentemente conduce el análisis de su cine por derroteros puramente fenomenológicos y "behavioristas", haciendo abstracción del fuerte y a veces determinante peso que las ideas tienen en el interior e incluso en la forma de sus imágenes.

De hecho, el verdadero motor que mueve **The Crimson Kimono** (un film producido y escrito en solitario por Fuller, y del que se le puede considerar -por tanto- completo responsable) pivota sobre la ilustración de dos vigorosas ideas-fuerza: una primera de carácter moral (la apropiación subjetiva de la mirada del "otro") y una segunda explícitamente ideológica, fundamentada por la anterior y de carácter radicalmente antirracista: la consideración de la diferencia como generadora del conflicto.

En sus coordenadas genéricas y narrativas, la película estaría cerca del *thriller*, su atmósfera remite a la del cine negro y el *McGuffin* de la historia es la clarificación de un crimen y la



búsqueda del asesino. Sin embargo, a Fuller le interesa poco o nada la mecánica resolutive del caso y el guión llega, prácticamente, a desentenderse de ella para centrarse en los elementos sobre los que vuelca toda la intensidad: los vínculos de amistad entre los dos policías (uno americano y otro japonés *nisei*, es decir, de raza oriental pero nacido en Estados Unidos), la relación de ambos con la pintora Chris, la creación artística como nexo de comunicación entre ésta y Joe, el racismo como amenaza latente...

La densidad que desvela el trabajo de puesta en escena en torno a estos núcleos desnaturaliza y difumina las convenciones genéricas (más en su desarrollo que en su procedencia) hasta casi neutralizarlas: **The Crimson Kimono** es más una película de tesis que cine de género, aunque se valga de las apariencias de éste para construir una historia y también, muy probablemente, para pasar de contrabando en Hollywood un alegato antirracista que afecta a la médula profunda del *melting pot* nacional.

El montaje paralelo con que se narran las investigaciones de uno y otro policía, la aproximación entre Joe y Chris tomando como pretexto la sensibilidad creativa de ambos en torno a la pintura y la música (una de las secuencias más densas del film), el combate de *Kendo* entre los dos amigos, el poso de las deudas contraídas por ambos entre sí durante la Guerra de Corea, los planos dedicados al cementerio donde yacen enterrados los japoneses *nisei* muertos en la Segunda Guerra Mundial o el impulso confesado por la asesina, son algunos de los elementos formales y dramáticos con los que Fuller cons-



tras las trepidantes notas jazzísticas ceden paso a una música más funcional y dramática y aparecen los títulos de crédito de **The Naked Kiss** (ex-*Iron Kiss*, que es como se describe el beso de un necrófilo).

Coherente con sus consideraciones sobre la acción como detonante emocional de un film, Fuller siempre ha iniciado sus películas de forma agresiva, física, arrolladora, violenta. Recuérdese, como ejemplos más ilustrativos, la paliza mortal al padre de Cliff Robertson en la secuencia de apertura de **Underworld USA**; la detención de un delincuente en plena calle y la posterior huida de éste en la clínica, con niños en incubadora y hombre en silla de ruedas como testigos impotentes, en **Muerte de un pichón**; el ataque del caballo encabritado a Lee Marvin en **Uno Rojo, división de choque**; el aullido en la oscuridad del can atropellado en **Perro blanco**; o el espasmódico golpe de martillo en la cabeza de un joven negro que abre de buenas a primeras **Calle sin retorno**.

El inicio de **Una luz en el hampa**, título español por una vez tan acertado, aunque cambiante, como el original, es el más definitorio de

todos, el más arrojado y frenético, una porción de cine puro que delimita a la perfección los rasgos de la protagonista y su ímpetu ante la vorágine del relato. Cuando Kelly abandona el apartamento de su cliente, la cámara se acerca a un pequeño calendario donde vemos la fecha, 4 de julio de 1961. En el plano siguiente, un cartel con la fecha del 12 de agosto de 1963 adorna la calle de la ciudad que se convertirá en escenario de la liberación personal de Kelly. En dos años, de prostituta a enfermera de niños con problemas físicos. Un viaje desde las tinieblas a la luz, a la inversa del film anterior de Fuller, **Corredor sin retorno**, también con la excelente Constance Towers. Cuando Kelly llega a la ciudad, en el cine cercano a la parada de autobuses proyectan **Corredor sin retorno**.

Si el film se inicia con una paliza de Kelly, concluye en seco con un golpe mortal de teléfono. Entre medio, seducciones engañosas con fondo sonoro del querido Beethoven, secuencias en el límite -Kelly y los niños cantando en el hospital-, choques emocionales -el burgués que pretende redimir a Kelly tiene perversiones infantiles-, y un tratado, bello, lúcido, hierático, escabroso, directo, sobre la moralidad de su tiempo.

Pese a tan notable película, Fuller conoció desde entonces los injustos rigores del ostracismo.

Quim Casas

Arma de dos filos

(*Shark!*, 1969)

Caine, un aventurero, llega a un pueblo de las costas africanas donde se hace amigo de Doc, un americano que, como él, sobrevive con trampas y engaños. Caine decide ayudar al oceanógrafo doctor Mallare en la búsqueda de un cargamento de lingotes de oro hundido en el mar. Cuando encuentran el tesoro, el doctor Mallare muere despedazado por un tiburón. Anna, su ayudante, intenta quedarse con el tesoro pero se hunde con el yate y Caine llega a tierra sano y salvo.

Dentro de la obra filmica de Sam Fuller, **Arma de dos filos** (*Shark!*, 1969) representa un punto de inflexión importante, pero, por desgracia, en sentido negativo, y además por partida doble. Primero, porque, atendiendo a la trayectoria del realizador, supone el comienzo de la facción menos frecuentable de su cine, a saber los films rodados en régimen de coproducción o fuera de la órbita cinematográfica norteamericana, tras un bloque filmográfico perfectamente sólido, definido y personal (con todos los altibajos cualitativos que se quiera) dentro de la industria de Hollywood, que abarcó desde 1949 -su *opera prima*, la insólita **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*)- hasta 1964 -**Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*)- y que ya sólo prolongarían las muy estimables y hartas ásperas **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980) y **Perro blanco** (*White Dog*, 1981). Y en segundo lugar, debido a la propia mediocridad del film, en verdad alarmante puesto que hasta entonces ninguna película de Fuller había revelado tan ínfima calidad, ni las menos conseguidas o más discutibles.

Realizada en régimen de coproducción con México, con una pareja protagonista no precisamente afortunada, compuesta por un incipiente Burt Reynolds y una fondona Silvia Pinal (a propósito, obsérvese el poco tino/mal gusto ha-

bitualmente denotado por la filmografía de Fuller en cuanto a los intérpretes centrales, con las excepciones de John Ireland, Vincent Price, Richard Widmark, Jean Peters, Robert Ryan, Angie Dickinson, Barbara Stanwyck, Barry Sullivan, Peter Breck, Constance Towers y Lee Marvin, en orden cronológico de películas), así como el inefable Herbert L. Strock -toda una institución del *Fantastique* norteamericano de "Serie Z", cuyas realizaciones más representativas son **Blood of Dracula** ("La sangre de Dracula", 1957), **I Was A Teenage Frankenstein** ("Yo fui un Frankenstein adolescente", 1957), **How To Make A Monster** ("Cómo fabricar un monstruo", 1958) y **The Crawling Hand** ("La mano reptante", 1963), esta última curiosamente protagonizada por el mentado Peter Breck, el héroe de **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963)- a cargo de la postproducción, **Arma de dos filos** fastidia básicamente porque su trazado argumental y las relaciones entre los personajes revelan una estricta coherencia con la obra anterior de Fuller (pese a que los créditos indiquen que el guión adapta la novela de Victor Canning "His Bones Are Coral", por mí desconocida), y, por ende, permitían prorrogar oportunamente la filmografía del cineasta. En cambio, paradójicamente, buena parte del metraje de este desdichado film arroja un resultado cercano a la autoparodia, voluntaria o no.

De acuerdo, puede entenderse que, como es sabido, las demenciales condiciones de rodaje que padeció, la miseria del presupuesto asignado y, sobre todo, la falta de entendimiento entre Fuller y los productores (que finalmente desembocó en un montaje contrario a las disposiciones del director, quien acabaría renegando de su paternidad respecto a la película) motivasen un progresivo desinterés en el realizador, traducido en la fórmula del "todo vale" a la hora de filmar, sin otro propósito que finalizar el rodaje cuanto antes. Ello explicaría, cierto, una planificación anárquica, donde aparecen hasta flagrantes errores técnicos o de punto de vista, y un excesivo apoyo en el diálogo, pero, honradamente, no basta para disculpar que Fuller convierta a la pareja protagonista en una especie de caricatura de la que formaron Cliff Robertson y Dolores Dorn en **Underworld USA** (1960), o que ni tan siquiera intente arrojar sobre el Sudán donde transcurre la acción una perspectiva dramático-visual equiparable con la que vertió de Japón en **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955). O que se desinterese por robustecer la historia hasta tal extremo que ésta acaba perdiendo su teóricamente fullericana entraña, para

asemejar más bien una indigente mezcolanza de **Tener y no tener** (*To Have and Have not*, 1944) de Howard Hawks, **La dama de Shanghai** (*The Lady from Shanghai*, 1948) de Orson Welles y **El salario del miedo** (*Le salaire de la peur*, 1955) de Henri-Georges Clouzot, cuya ramplonería llega al punto de incluir la enésima copia de la secuencia de amor en la playa de **De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*, 1953) de Fred Zinnemann.

Así las cosas, sólo algunos aciertos parciales sostienen la visión de **Arma de dos filos**, elevándola apreciablemente por encima de la condición de bodrio. Entre ellos, puede destacarse el trazado de determinados personajes secundarios (especialmente el médico alcohólico que encarna el inolvidable Arthur Kennedy, pero también los incorporados por Barry Sullivan, en su segunda interpretación para Fuller, y Francisco Regueira, el mismísimo "Don Quijote", de Orson Welles), varios diálogos indudablemente conseguidos ("¿Sabes tratar a una zorra?" le pregunta, insinuante, Silvia Pinal a Burt Reynolds; "Me parió una", contesta éste), el ingenioso y divertidísimo desenlace y, en especial, la relación que surge entre el protagonista y un niño vagabundo, pues concede un rango dramáticamente relevante dentro de la historia a una constante del cine de Fuller que sólo suele manifestarse a título episódico (obsérvese que en la mayor parte de las películas de éste asistimos a un momento donde el protagonista entabla conversación con un niño, o una niña).

Carlos Aguilar

Muerte de un pichón

(*Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse*, 1972)

Un investigador privado que debía recuperar unas fotografías comprometedoras, es asesinado en Bonn, en la Beethovenstrasse. El asesino es detenido, pero huye del hospital donde había sido internado. Sandy, otro detective, se encarga del caso. En Colonia entra en contacto con una banda de

chantajistas, gracias a la intervención de Christa. Cuando ella le confiesa su amor, Sandy le descubre su verdadera identidad, pero todo acaba en un grave enfrentamiento entre los dos, porque Christa es la auténtica jefa de la banda.

Vaya por delante la convicción de que el paso del tiempo ha trabajado en favor de esta película. Si cuando su (mal, pésimo) estreno en 1973 era fácil y en gran medida lógico considerarla un tropiezo lamentable en una carrera hibernada desde 1969 y despacharla como a una especie de *rentrée* voluntariosa pero fallida, ahora, justo dos décadas después y a la vista de los siguientes títulos del autor y, por qué no, del estado del medio en general, **Muerte de un pichón** es susceptible de revalorización hasta el extremo de poder equipararse a **Uno Rojo, división de choque** (1980) como la última muestra químicamente pura de una personal e irrepetible forma de sentir y hacer cine.

Lástima que para llegar a entender y compartir tales conclusiones el espectador se vea obligado a hacer ciertos esfuerzos de abstracción y haya de tener bien presente que **Muerte de un pichón** contiene sólo cien minutos de un metraje original de más del doble (visto en los festivales de Edimburgo y Londres), disculpar la vergonzosa labor de sus intérpretes y estar dispuesto a reinterpretar la rudeza, brusquedad de sus formas, ya especulando acerca de dónde acaba la culpa del director y dónde empieza la del criminal de la mesa de montaje, ya emparentándolas con los procedimientos literarios de la más genuina narrativa negra americana y del propio Fuller en particular. Un trabajo duro, lo sé; pero creo que vale la pena, y constituye un acto de justicia.

Surgido de un contrato con el canal O de la televisión germana, en el marco de un amplio ciclo dedicado a la vida y milagros de Fuller, **Muerte de un pichón** revisa dos piezas de oro como son **La casa de bambú** (1955) y **Underworld USA** (1960), a la vez que (sin venir demasiado a cuento) homenajea la figura del compositor Ludwig van Beethoven, fetiche fulleriano reiteradamente citado en obras tan dispares como **Verboten!** (1958) o **Una luz en el hampa** (1964) y cuya biografía cinematográfica fue un proyecto largamente acariciado por nuestro director durante los años sesenta. De las dos obras maestras antes citadas, **Muerte de un pichón** aprovecha los temas del individuo que se entromete con una maquinaria delictiva guiado por el afán de venganza, y la cuestión

del topo, el infiltrado que debe luchar desde el interior del campo enemigo, enmascarando sus señas de identidad y conviviendo hasta el extremo de la empatía o el amor, o el riesgo de tales, con aquellos a quienes está abocado a exterminar. Ahora bien, las diferencias de textura, de óptica cabría decir, entre **Underworld USA / La casa de bambú** y **Muerte de un pichón**, lejos de obedecer a un simple capricho reflejan a las claras la distancia moral que separa los años cincuenta y sesenta de los setenta, o acaso al pensamiento de un vitalista de mediana edad del de otro que acaba de cumplir los sesenta y dos. La dureza y el escepticismo del panorama se han acentuado: si los protagonistas de los primeros films todavía ostentaban algunos valores tradicionalmente identificables como positivos (amor filial, capacidad de duda y compasión) aquí nadie se libra de las marcas de la mentira y la traición, de igual manera que los maleantes de turno desalojan las calles para convertirse en artistas del chantaje, metidos hasta el cuello en las aguas del cálculo egoísta de la política internacional (ocasión que Fuller aprovecha para arremeter contra casi todos los totems de la progresía sesenta y ochista, de Mao a los nacionalismos africanos, anticipándose a nuestra cotidianidad post-perestroika).

Con la expresividad que le caracteriza, su autor definía **Muerte de un pichón** como un relato que *"asume la tesis de que entre el dinero y el amor siempre gana el dinero porque su fuerza es superior a cualquier sentimiento"* (1), y uno supone que Fuller es indulgente, pues las relaciones entre Christa (Christa Lang) y Sandy (Glenn Corbett) no se nos muestran como un fin sino como un medio (un arma, de hecho), quedando la libertad de elección de ambos personajes del todo supeditada a la realidad del submundo en que se desenvuelven. El detective Sandy viaja a Alemania con la única finalidad de vengar a Johnson, el socio muerto, y recuperar un material que compromete la carrera de cierto senador demócrata (encarnado por Fuller en la copia original) y su encuentro/asociación con Christa se basará en una falsificación, un chantaje más. El es un hombre recto en el peor sentido de la expresión y ella una actriz educada en esconder y reprimir emociones. En un inspirado chiste cinéfilo, el sabueso se identifica con la fuerza bruta de John Wayne en **Río Bravo** (1959) mientras que al confesar Christa su pasado frente a las cámaras, se insertan dos secuencias de la helada y cerebral **Alphaville** de Godard. Criaturas irreconciliables, la relación que establecerán tiene tal carácter simbiótico.



tico que deja escaso margen al sentimentalismo: presos de una estructura narrativa circular (recurso muy querido por Fuller), Sandy y Christa se necesitan, sí, pero por motivos antagónicos al mundo del espíritu. El uno busca un guía que le conduzca hasta Mensur (Anton Diffring), el cerebro de la organización; la otra, experimenta con un nuevo patrón, más espléndido en términos crematísticos.

Inveterado demolidor de las convenciones de los géneros, el autor de *Yuma* (1957) no se priva de envolver la historia con todo tipo de extravagancias visuales, de carácter casi conceptual y provistas, a ratos, de una poderosa carga de humor negro que hacen oscilar al film entre lo onírico y la comedia macabra. De la lluvia dentro del hospital de *Corredor sin retorno* (1963) a la botella que gotea lejos de los labios de Keith Carradine en *Calle sin retorno* (1989), el derroche imaginativo a la hora de la planificación ha sido una de las constantes más aplaudidas del realizador, pero pocos títulos de su filmografía contienen tal acumulación de hallazgos como éste. Ya que no es cuestión hacer una lista exhaustiva me permito señalar tres, escogidos por su poder de sugerencia y por su peso específico en la arquitectura del film, y que son... el vuelo de la paloma, el disparo (sonido, no imagen) y la caída del pichón humano que abren la película tras unos créditos completamente estáticos, la mezcla de contrapicado (suave) y *ralenti* cuando Sandy y su colaborador alemán transportan a la dopada Christa y, como colofón, la sucia y sorprendente sesión de esgrima entre Sandy y Mensur. Cita aparte merece la alucinada atmósfera del carnaval de Colonia, registrada en 16mm. para acentuar la impresión de irrealidad, y la patética y poco comprensible (desmanes del montaje) muerte del asesino Umlaut (Eric P. Caspar) disfrazado de payaso.

Cabe la posibilidad, concluyendo, de que una visión íntegra de *Muerte de un pichón* matice o ponga en entredicho el contenido de estas líneas. Por ahora, me basta con subrayar que es un título que clama por un redescubrimiento o segunda oportunidad.

NOTA

1. Cinema 2002, n. 23, "Muerte de un pichón: Samuel Fuller comenta su última película", págs. 46-48.

Miguel Angel Barral

El odio de los McGuire

(The Meanest Men in the West, 1976)

Advertencia urgente: este largometraje no es una película de Samuel Fuller. Al menos no fue concebido como tal por el director. Si aparece codirigida con Charles F. Dubin no es por otra causa que la unión física de dos trozos de celuloide que nada tenían que ver. Así, *El odio de los McGuire* es el resultado de montar, mezclados, dos episodios de la serie de televisión *El virginiano*, uno filmado por Fuller en 1962, y otro realizado posteriormente por Dubin. El resultado es, por supuesto, delirante, aunque queda ya como una película más en la filmografía de Fuller.

Tamaña idea ya se había llevado a cabo poco antes con otra película, *Cambalache*, en la que Robert de Niro era uno de los escasos puntos de unión entre materiales de diversa procedencia. *El odio de los McGuire* está confeccionada básicamente con el episodio televisivo *It Tolls for Thee*, que Fuller realizó (era su primer trabajo televisivo) a instancias de Charles Marquis Warren, aunque nunca le había interesado demasiado el personaje. Pero pensó que la historia le podría servir para mostrar que la diferencia entre un bandido y un juez a veces no es demasiado grande. Aunque la idea era espinosa, le dieron el visto bueno. Se creó cierta expectación ante la emisión de este capítulo, pues era el primero que se hacía en color.

Lo que se mostró unos años más tarde en cine, y se estrenó en España en 1981 con el título de *El odio de los McGuire*, quedaba troquelado por las imágenes de Dubin. José Luis Guarnier, en la crítica que publicó sobre la película en *Fotogramas* (n. 1653, 15 de abril de 1981), explicaba: "*El material de Fuller, donde se entrevén de lejos sus preocupaciones habituales, puede identificarse en el bloque inicial -Kalig niño mata a su padrastro, responsable de la muerte (de parto) de su madre- y en el final, con el rapto del juez Garth que le humilló por Kalig adulto (Marvin), no por casualidad los únicos momentos de interés de la función. La sección central, cuyo héroe*

es Bronson -quien no aparecía en el trabajo de Fuller- es por completo amorfa y contamina irremediablemente el atractivo potencial de la otra, amén de deformarla -a base de falsos raccords, etc.- en el clímax (para que Bronson pueda intervenir, aunque sea a golpe de tijera)".

Ricardo Aldarondo

Uno Rojo, división de choque

(*The Big Red One*, 1980)



Desde 1942 hasta 1945, la división de choque de la infantería americana, a la que pertenecen los soldados Johnson, Vinci, Griff y Zab, con un sargento veterano de la Primera Guerra Mundial, recorren los escenarios más importantes de las campañas de la Segunda Guerra Mundial. El norte de Africa, Sicilia, Bélgica y Checoslovaquia son lugares donde esos hombres se encontrarán con los horrores de la guerra.

Uno de los temas más queridos de Fuller es la historia del soldado que dispara o acuchilla a un enemigo después de finalizada la guerra que le ha tocado vivir. O'Meara, moderado y altivo Rod Steiger en *Yuma*, lo hacía al mismo tiempo que Lee se rendía a Grant para terminar con la fratricida guerra de Secesión. Su disparo de rifle no resultaba mortal y el oficial nordista, Ralph Meeker, sobrevivía. Pero cuando el film llegaba a su cenit, esa misma bala, guardada por el protagonista como lacerante recuerdo de su derrota e inadaptación, servía

para acabar con el tormento del mismo oficial que la había recibido en la primera secuencia, ahora despellejado en vida por los indios.

Esta afortunada estructura cíclica, entre cuyos polos acontece la carrera de la flecha, una historia de amor (con Sarita Montiel), la construcción de un fuerte y la revuelta de los orgullosos sioux a los que O'Meara se une porque son los únicos que siguen combatiendo a la Union, se repetiría 23 años después, con ligeras modificaciones en **Uno Rojo, división de choque**, la última gran película clásica de Fuller, materialización de uno de los proyectos que más tiempo rondó por su cabeza y por las oficinas de productores y estudios, y ajuste de cuentas final del cineasta con un género que ha dominado a placer.

Uno Rojo, división de choque se remonta hacia 1957, cuando Darryl F. Zanuck se hizo eco del proyecto, que fue antes voluminosa novela que película, y lo anunció a bombo y platillo, con John Wayne al frente de su reparto. Por aquel entonces, Fuller sólo tenía una vaga idea del trazado narrativo; estaban todas las situaciones y personajes, surgidos unas y otros de sus experiencias durante la Segunda Guerra Mundial en distintas partes de Europa y Africa, pero no sabía cómo darles forma e hilazón. La producción no prosperó, Fuller siguió escribiendo páginas y páginas de guión hasta que, después de las sucesivas intenciones de Peter Bogdanovich, Lorimar asumió el proyecto. Gene Corman, hermano de Roger, se encargó de la producción, Fuller se espabiló con el reparto y encontró en Lee Marvin al modélico sargento que debía interpretar Wayne según los diseños equivocados de Zanuck, y en los casi imberbes Mark Hamill, Bobby Di Cicco, Robert Carradine (que encarna al *alter ego* del propio Fuller, el escritor amateur Zab, siempre puro en ristre en los momentos de descanso) y Kelly Ward a los cuatro cabezas visibles de la división Uno Rojo. El rodaje se efectuó en Israel e Irlanda, Fuller montó seis horas de película, redujo a cuatro y media y tuvo que aceptar finalmente una versión de dos horas al gusto de la productora. Hoy aún sigue esperando que le dejen hacer un montaje de cuatro horas para la televisión.

Uno Rojo, división de choque es un film absolutamente itinerante, rara modalidad en el género bélico. Su prólogo se sitúa en el último día de la Primera Guerra Mundial: el sargento encarnado por Marvin mata a un soldado alemán sin saber que se ha firmado el armisticio. Su epílo-

go, en tierras checoslovacas, repite la misma situación: el sargento vuelve a acuchillar a un enemigo una vez la Segunda Gran Guerra ha llegado a su fin; cansado de equivocarse, cansado de sesgar existencias ajenas, el protagonista hará lo posible para reanimar al alemán y salvará su vida de la misma forma que O'Meara salvó del tormento a su enemigo nordesta.

Uno Rojo, división de choque es un film hecho de objetos, ruidos, sudores, espasmos y sentimientos epidérmicos. En el recuerdo, atropellados en melódica narración entre las costas africanas, la playa de Omaha, las tierras quemadas de Sicilia y diversos escenarios alemanes, belgas y checos, quedan la imagen del caballo encabritado que ataca al sargento en el prólogo en blanco y negro (porque acontece en la Primera Guerra Mundial, y en esa época el cine era en blanco y negro), el Cristo crucificado con las cuencas de los ojos vacías, los carros blindados alemanes que aplastan los hoyos donde se esconden los americanos, los preservativos utilizados indistintamente para proteger el cañón de los fusiles del agua salada o para proteger los dedos de las manos de la suciedad cuando Marvin y su *troupe* ayudan a parir a una mujer dentro de un tanque, el tocadiscos de un soldado alemán que gira monacorde en una duna del desierto, el niño italiano que lleva en un carro el cadáver descompuesto de su madre, la expresión de Mark Hamill mientras dispara obsesivamente contra el nazi escondido en un horno crematorio, la impotencia del sargento ante el niño desnutrido que muere en sus brazos, el reloj de pulsera de un soldado sin vida que marca el lento paso del tiempo en la playa de Omaha, y el tiroteo en un manicomio con un grupo de retrasados mentales como testigos mudos de la barbarie bélica.

Quim Casas

Perro blanco

(*White Dog*, 1981)

Julie Sawyer atropella a un perro lobo blanco y tras hacerlo curar por un veterinario intenta encontrar al dueño, pero finalmente se queda con él. Descubre que el

perro ha sido adiestrado por un racista del Ku-Klux-Klan para atacar solamente a los negros. Julie, que ya se ha encariñado con el perro, no quiere desprenderse de él, y pretende que lo reeduquen en un centro adecuado.

Si el antirracismo y la reunión de personas de distintas culturas se pueden detectar de forma bastante insistente en la mayor parte de las películas de Fuller, **Perro blanco** (*White Dog*, 1981), su última película americana antes del retorno definitivo a Europa, queda como el más incisivo y directo tratado de su autor sobre el tema. Sin embargo Fuller no aborda la lacra del racismo a través de algún drama humano entre blancos y negros, ni propone un embaucador discurso sobre injusticias. Fuller acomete lo general desde lo particular, consigue llegar a un problema que afecta a toda la humanidad simplemente con una pequeña experiencia aparentemente muy localizada. Pero ni siquiera es el original planteamiento temático (una mujer atropella a un perro, descubre posteriormente que es un animal entrenado para atacar a los negros, y se empeña en reeducarlo), extraído de la novela de Romain Gary, lo que convierte la película de Fuller en uno de los más impactantes acercamientos al odio irracional, sino la proximidad física con que el espectador siente el horror, gracias a la puesta en escena que Fuller elabora con muy pocos elementos, sin recurrir al fácil dramatismo de la víctima y el verdugo: ejemplo de la



habilidad de Fuller para ser impactante sin recurrir a la espectacularidad pueden ser aquella secuencia en que un negro es atacado por el perro en el interior de la iglesia, mientras la cámara se queda atrás, hasta que se acerca a las vidrieras religiosas, testigos mudos; o la que muestra en primer término al perro suelto por la calle, con un niño al fondo que sale de casa a la vuelta de la esquina.

En sus primeras escenas funcionales e informativas, después del atropello en *off*, **Perro blanco** podría denotar incluso un aire televisivo que queda definitivamente superado cuando ya se ha presentado a la protagonista, una chica que aspira a ser actriz y vive en una casa solitaria, y se inicia el proceso de reeducación del animal. A partir del encuentro entre el educador negro (originalmente presentado por medio de un cartel con su nombre que hay en la puerta por la que pasa) y el perro, los primeros planos son el instrumento que eficazmente maneja Fuller, estableciendo un soberbio juego de miradas y sensaciones entre los ojos de un hombre asustado pero decidido, empeñado en hacer frente al odio que le amenaza, y un perro de mirada fría cuyas intenciones nunca podrán adivinarse, ni siquiera cuando esté aparentemente reeducado. El enfrentamiento entre la piel negra y la blanca deja de ser algo teórico y se convierte en físico. El empleo de la cámara lenta, tan molesta y redundante en otros filmes, no hace sino acentuar la peligrosa fachada del animal, dotando de majestuosidad y belleza a sus peligrosos movimientos: su piel es bella, pero su cerebro resulta terrible.

No es nada complaciente el acercamiento de Fuller al racismo. La chica se empeña por encima de todo en regenerar al perro; el negro lo ha intentado con otros "perros blancos" y a pesar de haber fracasado se niega a renunciar a un nuevo intento: el problema del racismo no tiene fácil solución, pero hay que seguir intentándolo. No se debe caer en la resignación. Pero la posibilidad de que el racismo resurja de sus propias cenizas es constante. La cámara de Fuller es especialmente incisiva en el enfrentamiento agitado, descarnado y valiente a ese hombre inofensivo, el más peligroso, el primer dueño del perro que lo ha convertido en un animal racista, con su aparienciencia de cariñoso abuelo. Como en **Verboten!** ("¡Prohibido", 1958), hay que saber distinguir al verdadero enemigo.

Paralelamente, algunos guiños cinéfilos ponen



un poco de sarcasmo privado a la función: el personaje de Burl Ives con su granja de animales para películas, la representación de un rodaje en el que el director comenta que, aunque la transparencia se mueva, a Truffaut le hubiera parecido genial, y la aparición momentánea del propio Fuller, así como su compañera Christa Lang y su hija Samantha.

Ricardo Aldarondo

Ladrones en la noche

(Les voleurs de la nuit, 1983)

François e Isabelle, desesperados por no encontrar trabajo y verse rechazados una y otra vez, deciden vengarse. Cuando entran en el apartamento de Tartuffe, éste, asustado, cae al vacío y se mata. Los dos muchachos deben huir y en un pueblo cerca de la frontera, Isabelle muere en un tiroteo, mientras François se ve obligado a defenderse matando a dos hombres. De regreso a París, François consigue su sueño: por una noche tocará el violoncelo en una gran orquesta. Pero la muerte de los dos hombres y la de Isabelle quedan pendientes.

Dos años y un continente median entre **Perro blanco** (1981) y **Ladrones en la noche** (1983), y sin embargo comparten una serie de elementos dignos de ser tenidos en cuenta. Ambos escogen como punto de partida un material literario francés (Romain Gary y el oscuro Olivier Beer, respectivamente), son producciones de presupuesto mediano sin que parez-



can resentirse por ello (antes al contrario), y ofrecen un terreno resbaladizo para las etiquetas simplistas. Revelan a un Samuel Fuller conservador y moderado en lo tocante a la forma y levantan, o pretenden levantar, sendos discursos trascendentes sobre anécdotas minimalistas. Fuller suele admitir que su cine es el de un periodista -y algo de esto hay en **Una luz en el hampa** (1964) y en sus crónicas de guerra, sin olvidar esa loa al cuarto poder llamada **Park Row** (1952)- y, en verdad, la peripécia de la actriz de segunda categoría que encuentra, adopta y mira de reeducar a un perrazo perseguidor de negros y las desventuras de dos jóvenes en busca de empleo convertidos en ladrones de poca monta y homicidas accidentales, parecen extraídas de la más recóndita columna de sucesos de cualquier periódico del globo. Fuller jamás ha renunciado a sus orígenes en la plantilla del *New York Evening Graphic*, e insiste en asomarse a la tramoya oculta detrás de la simple noticia con el doble propósito de encontrar materiales aptos para la dramatización y extraer conclusiones con destino a un cuadro ideológico a ratos simplista y no exento de moralina, pero también profundamente sentido y visceral.

No obstante, parece ya casi lugar común declarar que **Ladrones en la noche** es el menos fullerriano de los films de Fuller, y aun admitiendo que esta obra se resiente de graves defectos -el limitado interés de su argumento (riesgo que el realizador debería de haber tenido más en cuenta a la hora de esbozar el proyecto), o la contención de su puesta en escena parece exagerado deshacerse de ella tachándola de burdo auto-homenaje, o interpretándola como un frustrado intento de trasladar convenciones del cine norteamericano a un marco europeo, cosa que desmiente el fluido, limpio acabado del film. Llevando la defensa de **Ladrones en la noche** hasta las últimas consecuencias, podríamos apedrear nuestro propio tejado al cuestionar el significado, la entidad real del calificativo de "fullerriano" y

preguntarnos si el cineasta, tipo independiente donde los haya, no tiene pleno derecho a romper cuando, donde y como quiera con los signos de una mitología de la cual parecen (o parecemos) más responsables sus numerosos exégetas e imitadores que el propio autor.

Desde aproximadamente 1984, Fuller vive afincado/exiliado en París y, con una perspectiva serena, **Ladrones en la noche** se deja percibir como un esfuerzo bastante conseguido de adaptación a unos sistemas de trabajo y a unos formalismos netamente europeos, y como un posible, hipotético reconocimiento a aquellos críticos, y más tarde realizadores, de la llamada *nouvelle vague* que serían los primeros en elevar la firma de Samuel Fuller a la condición de autor. De aquí, quizá, el singular *cameo* de Claude Chabrol como el *voyeur* Crépin (¿y no es la obra de Chabrol un espionaje enfermizo y obsesivo de los usos y abusos de la media y pequeña burguesía?), la imposición de un juego de distancias y la tenaz impresión de que esta vez Fuller se aproxima más al universo de algunos realizadores franceses contemporáneos (pienso en un Jean-Jacques Beineix sin pretensiones esteticistas) que al de su querido Nick Ray. Todo un prodigioso ejercicio de transformismo para un hombre que en 1964 proclamó que una película equivale a un campo de batalla lleno de amor, odio, acción, violencia y muerte (1). Y no lo digo en tono peyorativo...

Casi todo resulta premeditadamente chato, mortecino en **Ladrones en la noche**, para nada una cinta de las llamadas crepusculares, aquí no se entierra ningún género ni se despiden ningún arquetipo. Fuller combina el clásico drama épico del acoso y derribo de unas criaturas inocentes a manos de un sistema que oculta un corazón petrificado, con la desnudez del informe de un asistente social. Es una operación de vaciado, demasiado perfecta para ser accidental, que redunde en favor de la atmós-



fera de credibilidad del film, su aire cotidiano, su adscripción a principios naturalistas. Ni Isabelle (Véronique Jannot) ni François (Bobby Di Cicco) son Bonnie y Clyde, ni tan siquiera Carol y Doc McCoy, sino personajes que podemos ver cada día en el metro o en la cafetería más cercana (su escasa entidad física sirve para remarcar su mediocridad), Crépin se reduce a un pobre cretino, un rijoso, y el policía perseguidor (Sam Karmann) tiene más aires de plácido dominguero que de hombre de acción. La muerte de Crépin es un acontecimiento estúpido, rayano en la comicidad y se nos narra en tono de ironía cómplice, sin apenas dramatismo; la consabida e inevitable huida hacia ninguna parte de Isabelle y François no parece otra cosa que el errático vagabundeo de quienes se saben muertos de antemano. Hasta José (Andréas Voutsinas), el personaje más vigoroso de la cinta, ha de esconder su verdadera naturaleza en la trastienda de un grisáceo negocio de venta de instrumentos musicales, presidido, ¿lo adivinan?, por un póster de Beethoven.

Tanta desgana magnífica, empero, aquellos contados momentos donde Fuller, a la manera de una firma, introduce su habitual imaginaria -la luz de las linternas de François e Isabelle desvelando el terror de la empleada de la seguridad social, la persecución en el metro, François presenciando un concierto oculto en el fondo del escenario- y hay que estar especialmente atentos a la gran, bella secuencia final, de feroz aliento romántico.

Es cierto que la tesis de **Ladrones en la noche** es demasiado evidente (lo que no ocurría en **Perro blanco**, abierta a toda suerte de lecturas) y mediatiza más de la cuenta el discurrir de la trama dando pie a generosas dosis de maniqueísmo, pero me es difícil, por no decir imposible, dejar de simpatizar con esta mirada radical, prueba de que Samuel Fuller ha descubierto cómo mantenerse mucho más joven y beligerante que la mayoría de las generaciones que le han sucedido.

NOTA

1. Era en **Pierrot el loco** de Jean-Luc Godard. También, curioso, el film de un rebelde y la crónica de una escapada, si bien la mentalidad de Godard jamás ha sido tan simplista como la de Fuller, lo que no supone ninguna ventaja ni nos lo hace más atractivo.

Calle sin retorno

(*Sans espoir de retour*, 1989)



Michael, antiguo ídolo de la canción, es ahora un vagabundo borracho. Años atrás, Eddie le destruyó las cuerdas vocales en una pelea por el amor de Celia. Tras unos disturbios raciales, Michael descubre a Eddie y a Celia viviendo en una lujosa villa. Acusado de la muerte de un policía, Michael es detenido. Consigue escapar y se refugia en un carguero donde se esconden Gérard y su banda, descubriendo que esta banda es la que provoca los disturbios raciales por encargo de Eddie, que persigue con ello una operación de especulación inmobiliaria. Michael consigue denunciarlos, vengándose de ellos, y empieza con Celia una nueva vida.

Realmente, cuesta trabajo asumir que Sam Fuller, tras debutar en la realización en 1948, tardara nada menos que cuarenta años en traducir cinematográficamente al gran escritor de Filadelfia David Goodis (1917-1967). La amistad personal y la admiración mutua que relacionó a ambos, el nada parco número de concomitancias existentes entre la obra, cinematográfica y literaria, de Fuller y la novelística de Goodis (tanto desde el punto de vista formal -el espíritu de síntesis, la forma de construir las historias, el empleo del diálogo- como ético y argumental -la indignación ante las desigualdades sociales y raciales, la fatalidad, el individualismo, los amores contrariados por causas ajenas a la pareja, la debilidad por los marginados, a veces colaborando con la Ley, y revelándose más eficaz que ésta en misiones que únicamente corresponden a la policía-) y el hecho de que ambos debutaran profesional-

Miguel Angel Barral



mente en la misma época (el primer guión de Fuller data de 1936, la primera novela de Goodis apareció en 1939), y tras ejercer el periodismo, en buena lógica permitía presagiar todo lo contrario. Pero, francamente, aún en mayor medida sorprende que llevar a la pantalla **Calle sin retorno** jamás figurase entre los planes de Fuller, y la idea de su adaptación partiera del productor (atendiendo a las declaraciones del cineasta publicadas en el número 176 de *Dirigido*), quien, con todo fundamento, consideró a nuestro hombre el realizador apropiado para responsabilizarse del proyecto... Ello no significa, a todo esto, que hasta entonces el Cine no hubiese contemplado la obra de Goodis, si bien no es fácil reconocer una pluma común en la base de títulos tan diferentes entre sí como los norteamericanos **La senda tenebrosa** (*Dark Passage*, 1946) de Delmer Daves y **Nightfall** (1957) de Jacques Tourneur y los franceses **Tirez sur le pianiste** (1960) de François Truffaut, **El furor de la codicia** (*Le casse*, 1971) de Henri Verneuil, **Como liebre acosada** (*La course du lièvre à travers les champs*, 1972) de René Clément o **La lune dans le caniveau** (1982) de Jean-Jacques Beineix.

Afortunadamente (y menudo alivio...) los antedichos, temibles y paradójicos augurios (resumamos: fastidio histórico respecto a una conexión cineasta-escritor que los enamorados de la Serie Negra hubiéramos deseado temprana, prolongada y fértil; trabajo de encargo, además nacido de pintorescas condiciones de

coproducción franco-portuguesa) no han cristalizado negativamente, y **Calle sin retorno** refleja simultáneamente la literatura de David Goodis y el cine de Samuel Fuller. Empero, llama la atención que el realizador -a partir de un guión que se ciñe a la novela (en verdad magnífica, apasionada y apasionante) con bastante fidelidad argumental y no poca espiritual, exceptuando la introducción de un *Happy End* sorprendente, aunque repleto de tal ambigüedad realidad/ensoñación que autoriza a sospechar que para Fuller significa lo mismo que para Murnau el epílogo de **El último** (*Der Letzte Mann*, 1924)- opte por una tonalidad visual y un procedimiento narrativo de todo punto inéditos en su filmografía y que, contrariamente a lo que él mismo declaraba en la aludida entrevista, no remiten tanto a la idiosincrasia del lenguaje del *comic* cuanto a cierta cualidad onírica, tan marcada que con frecuencia hasta insinúa que toda la historia no constituye sino un delirio del patético mendigo protagonista.

Ahora bien, tal opción, sobre el papel válida, en modo alguno justifica que la puesta en escena carezca de forma, incluso dentro de su carácter dislocado-delirante: personalmente, estimo que no puede, ni debe, confundirse un estilo narrativo febril y entrecortado, deliberadamente espontáneo y abrupto, jadeante, con la pura y simple desidia, o, cuando menos, la falta de rigor, y **Calle sin retorno**, por desgracia, abunda en momentos donde resulta arduo discriminar entre lo primero y lo segundo.

Amén de caer en el ridículo durante la práctica totalidad del *flash-back*, especialmente en las secuencias con desnudos y en los fragmentos que recrean el glorioso pasado musical del protagonista (la actuación, el inenarrable *video clip* con Valentina Vargas montando a caballo sin más ropa que un tanga blanco).

Por suerte, el ímpetu expositivo de que hace gala la película, su aliento visceral, los diálogos rudos y característicamente "negros" ("*Hablas con la polla y no con la cabeza*"; "*Jamás bebo alcohol, es de perdedores*"), las anotaciones maliciosas que desgrana, cierto humor sangrante (un mendigo leyendo atentamente *The Wall Street Journal*...) y su sentido de la violencia, enérgico y en absoluto complaciente o efectista, compensan suficientemente los defectos, encandilan al cinéfilo e identifican **Calle sin retorno**, como ya indicamos, con Goodis y Fuller. Diferenciándola brutalmente de la totalidad del "cine negro" coetáneo, sobre todo del, por lo general decepcionante, resurgir industrial del género en la producción norteamericana de finales de los años ochenta/primeros noventa, léase los apestosos *thrillers* "de diseño" de/con/para Michael Douglas, los insoportables y petulantes engendros de los hermanos Coen, las últimas aportaciones de Scorsese -la equivocada **Uno de los nuestros** (*Goodfellas*, 1990), el horrible **Cabo del miedo** (*Cape Fear*, 1991)- el fallido **Los timadores** (*The Grifters*, 1990) de Stephen Frears, el extremadamente pretencioso **El Padrino III** (*The Godfather, Part III*, 1991) o tonterías vagamente ingeniosas como ese **Reservoir Dogs** (*Reservoir Dogs*, 1991) de Quentin Tarantino en el que se ha querido ver, precisamente, la

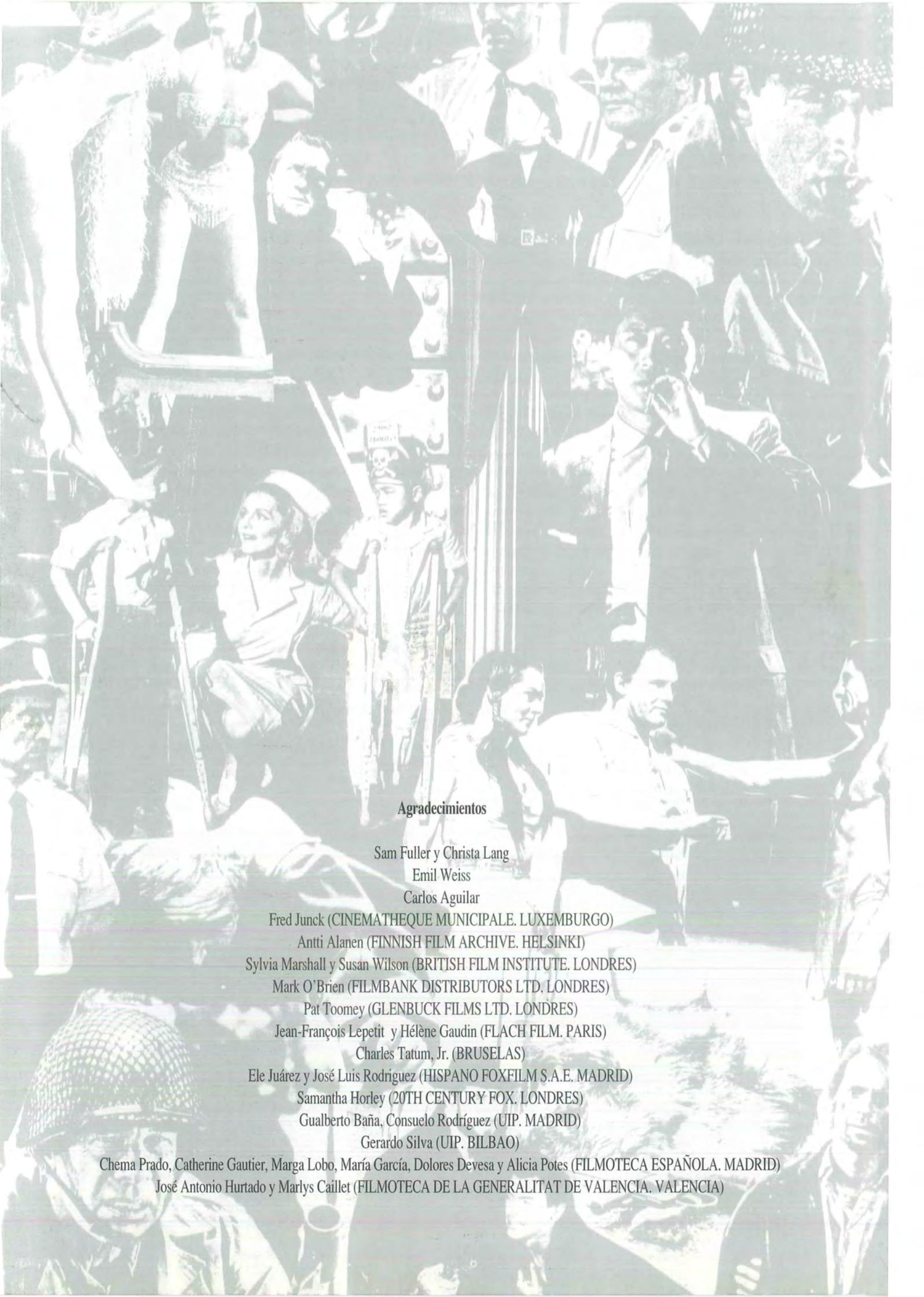


influencia de Fuller, y todo porque copia un par de cosas de **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955). Y delatando, en último grado, una lucidez en su realizador que, dada la avanzada edad que contaba éste cuando efectuó el rodaje, no puede sino despertar una callada y respetuosa admiración. Lucidez además al tiempo vital y metagenérica, que se traduce en una fidelidad a uno mismo, al Fuller "de toda la vida", todo lo desmañada y crepuscular que se quiera, pero honesta, noble y consecuente, perfectamente resumida en el siguiente, y genial, diálogo (puesto en labios de un mendigo de color...): "*Los policías de hoy no saben reconocer a un asesino porque sólo entienden de ordenadores*".

Carlos Aguilar

PELICULAS DE FULLER





Agradecimientos

Sam Fuller y Christa Lang

Emil Weiss

Carlos Aguilar

Fred Junck (CINEMATHEQUE MUNICIPALE. LUXEMBURGO)

Antti Alanen (FINNISH FILM ARCHIVE. HELSINKI)

Sylvia Marshall y Susan Wilson (BRITISH FILM INSTITUTE. LONDRES)

Mark O'Brien (FILMBANK DISTRIBUTORS LTD. LONDRES)

Pat Toomey (GLENBUCK FILMS LTD. LONDRES)

Jean-François Lepetit y Hélène Gaudin (FLACH FILM. PARIS)

Charles Tatum, Jr. (BRUSELAS)

Ele Juárez y José Luis Rodríguez (HISPANO FOXFILM S.A.E. MADRID)

Samantha Horley (20TH CENTURY FOX. LONDRES)

Gualberto Baña, Consuelo Rodríguez (UIP. MADRID)

Gerardo Silva (UIP. BILBAO)

Chema Prado, Catherine Gautier, Marga Lobo, María García, Dolores Devesa y Alicia Potes (FILMOTECA ESPAÑOLA. MADRID)

José Antonio Hurtado y Marlys Caillet (FILMOTECA DE LA GENERALITAT DE VALENCIA. VALENCIA)



*Balas vengadoras
(I Shot Jesse James,
1964)*

no analizarlas. Una entrevista esencial es la que publicó Jean-Louis Noames en *Présence du Cinéma*, n. 19 (diciembre 1963-enero 1964) y que en España reprodujo *Film Ideal* en 1964, fragmentada en cuatro números (del 152 al 155). Igualmente pueden ser accesibles para el lector la entrevista realizada por Noël Burch, André S. Labarthe y Luc Moullet y publicada en *Cahiers du Cinéma* n. 193 (1967), la de Bill Krohn y B. Frank en la misma revista (n. 311, 1980), la de Olivier Eyquem y M. Henry en *Positif* (n. 244-245, 1980) o la de Antonio Castro en *Dirigido por* (n. 176, 1989), así como la de Jordi Torrent en *Casablanca* (n. 28, 1983). Aunque entrevistas con Fuller no faltan en otras publicaciones, me he limitado a reseñar aquéllas que, al menos en alguna de las pocas bibliotecas especializadas del país, puede hallarse sin mayores dificultades.

No es mucho el material, al menos hasta el presente número de *Nosferatu*, que en España puede encontrarse sobre Fuller, si nos limitamos a estudios de carácter general y dejando al margen las innumerables críticas de películas concretas que pueden rastrearse en diversas revistas (aunque el lector joven no lo crea, hubo tiempos en los que en este país abundaban las revistas de cine). Los textos generales más pertinentes sobre Fuller podemos encontrarlos en *Dirigido por...*, de los que cabría destacar dos:

"Los westerns de Samuel Fuller", por Miguel Marías (n. 71, 1980), que repasa, de forma apasionada, las películas que el cineasta ha realizado moviéndose dentro del género y aunque constituyan una parcela "menor" en la obra de Fuller.

Y "Samuel Fuller, el cine de la intuición y de la emoción", por Quim Casas (n. 175 y 176, 1989), constituye un amplísimo y exhaustivo repaso de toda la obra del cineasta, realizado con la meticulosidad propia de Casas, que, tras una introducción general, habla ordenadamente de toda la obra del realizador. Quizás no sea un texto definitivo, pero está realizado con la suficiente competencia como para poder considerarlo el único estudio de interés que sobre Fuller se ha publicado en este país. Le acompaña una filmografía (como de costumbre en la publicación realizada por mano anónima), la única completa entre nosotros, al menos hasta la que aparece en este número de *Nosferatu*, así como la entrevista por Antonio Castro señalada antes y que, según la incomprensible costumbre de *Dirigido*, no aparece reseñada como tal en los útiles índices de textos que periódicamente publica.

El diablo de las
aguas turbias
(*Hell and High
Water*, 1954)



Filmografía

Dolores Devesa y Alicia Potes

Como director

Balas vengadoras (*I Shot Jesse James*, 1949)

Producción: Lippert Product. (EEUU). **Argumento:** basado en un artículo de Homer Croy. **Guión:** Samuel Fuller. **Supervisión del guión:** Moree Herring. **Fotografía:** Ernest Miller. **Música:** Albert Glasser. **Montaje:** Paul Landres. **Intérpretes:** Preston Foster (*John Kelley*), Barbara Britton (*Cynthy Waters*), John Ireland (*Bob Ford*), Reed Hadley (*Jesse James*), J. Edward Bromberg (*Harry Kane*), Victor Kilian (*Soapy*), Barbara Woodell (*Mrs. Zee James*), Tom Tyler (*Frank James*). **Duración:** 81 min. B/N. **Estreno:** Madrid: Calatravas y Paz: 22 de julio de 1954.

The Baron of Arizona ("El Barón de Arizona", 1950)

Producción: Deputy Corporation-Lip-

pert Productions (EEUU). **Argumento:** basado en un artículo publicado en American Weekly. **Guión:** Samuel Fuller. **Supervisión del guión:** Dorothy B. Cormack. **Fotografía:** James Wong Howe. **Música:** Paul Dunlap. **Montaje:** Arthur Hilton. **Intérpretes:** Vincent Price (*James Addison Reavis*), Ellen Drew (*Sofía Peralta Reavis*), Beulah Bondi (*Lorna Morales*), Vladimir Sokoloff (*Pepito Alvarez*), Reed Hadley (*John Griff*), Robert Barratt (*Juez Adams*), Robin Short (*Lansing*), Barbara Woodell (*Carry Lansing*). **Duración:** 97 min. B/N. **Nota:** Según Sam Fuller, se basó en hechos reales, pero se cita el artículo del American Weekly en los créditos por dar prestigio al argumento.

Casco de acero (*The Steel Helmet*, 1951)

Producción: Deputy Corporation-Lippert Productions (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Ernest Miller. **Música:** Paul Dunlap. **Montaje:** Philip Cahn. **Intérpretes:** Gene Evans

(*Sargento Zack*), Robert Hutton (*Soldado "Conchie" Bronte*), Richard Loo (*Sargento Tanaka*), Steve Brodie (*Teniente Driscoll*), James Edwards (*Cabo Thompson*), Sid Melton (*Joe*), Richard Monahan (*Soldado Baldy*), William Chun (*"Short Round"*, *muchacho coreano*). **Duración:** 84 min. B/N. **Estreno:** Madrid: Paz: 22 de junio de 1959.

Fixed Bayonets ("Bayonetas caladas", 1951)

Producción: Twentieth Century Fox (EEUU). **Argumento:** basado en la novela "The Immortal Sergeant" de John Brophy. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Lucien Ballard. **Música:** Roy Webb. **Dirección musical:** Lionel Newman. **Montaje:** Nick De Maggio. **Intérpretes:** Richard Basehart (*Cabo Denno*), Gene Evans (*Sargento Rock*), Michael O'Shea (*Sargento Lonergan*), Richard Hylton (*Wheeler*), Craig Hill (*Teniente Gibbs*), Skip Homeier (*"Belvedere" Whitey*), Henry Kulky (*Vogl*), Richard Monahan (*Walowicz*). **Duración:** 92

min. B/N. **Nota:** El guión es original de Samuel Fuller, pero el productor Darryl Zanuck decidió acreditar la novela de John Brophy en la que se había basado el film de 1943 *Immortal Sergeant* ("El sargento inmortal") de John M. Stahl.

Park Row ("Park Row", 1952)

Producción: Samuel Fuller Productions para United Artists (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Supervisión del guión:** Helen McCaffay. **Fotografía:** Jack Russell. **Música:** Paul Dunlap. **Montaje:** Philip Cahn. **Intérpretes:** Gene Evans (*Phineas Mitchell*), Mary Welch (*Charity Hackett*), Bela Kovacs (*Otmar Mergenthaler*), Herbert Heyes (*Josiah Davenport*), Tina Rome (*Jenny O'Rourke*), George O'Hanlon (*Steve Brodie*), J.M. Kerrigan (*Dan O'Rourke*), Forrest Taylor (*Charles A. Leach*). **Duración:** 83 min. B/N.

Manos peligrosas (*Pickup on South Street*, 1953)

Producción: Twentieth Century Fox (EEUU). **Argumento:** basado en el relato de Dwight Taylor. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joe MacDonald. **Música:** Leigh Harline. **Dirección musical:** Lionel Newman. **Montaje:** Nick De Maggio. **Intérpretes:** Richard Widmark (*Skip McCoy*), Jean Peters (*Candy*), Thelma Ritter (*Moe Williams*), Murvyn Vye (*capitán Dan Tiger*), Richard Kiley (*Joey*), Willis B. Bouchee (*Zara*), Milburn Stone (*Wineki*), Henry Slate (*MacGregor*). **Duración:** 80 min. B/N. **Estreno:** Madrid: Rex: 12 de abril de 1954. **Nota:** Argumento y guión son originales de Samuel Fuller, pero Zanuck decidió acreditar el argumento de D.T.



China Gate
("La puerta de China", 1957)

El diablo de las aguas turbias (*Hell and High Water*, 1954)

Producción: Twentieth Century Fox (EEUU). **Argumento:** basado en un relato de David Hempstead. **Guión:** Jesse L. Lasky Jr. y Samuel Fuller. **Fotografía:** Joe MacDonald. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** James B. Clark. **Intérpretes:** Richard Widmark (*Adam Jones*), Bella Darvi (*Denise Gérard*), Victor Francen (*profesor Montel*), Cameron Mitchell (*"Ski" Brodski*), Gene Evans (*"Jefe" Holter*), David Wayne (*Dugboat Walker*), Stephen Bekassy (*Neuman*), Richard Loo (*Fujimori*). **Duración:** 103 min. Technicolor. **CinemaScope.** **Estreno:** Madrid: Palacio de la Música: 15 de noviembre de 1954.

La casa de bambú (*House of Bamboo*, 1955)

Producción: Twentieth Century Fox (EEUU). **Argumento y guión:** Harry Kleiner. **Diálogo adicional:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joe MacDonald. **Música:** Leigh Harline. **Dirección musical:** Lionel Newman. **Montaje:** James B. Clark. **Intérpretes:** Robert Ryan (*Sandy Dawson*), Robert Stack (*Eddie Spanier/Sargento Kenner*), Shirley Yamaguchi (*Mariko*), Cameron Mitchell (*Griff*), Brad Dexter (*Capitán Hanson*), Sessue Hayakawa (*Inspector Kita*), Biff Elliott (*Webber*), Sandro Giglio (*Ceran*). **Duración:** 102 min. DeLuxe. **CinemaScope.** **Estreno:** Madrid: Carlos III, Roxy A: 23 de enero de 1961.

Yuma (*Run of the Arrow*, 1957)

Producción: Globe Enterprises para R.K.O. (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel

Fuller. **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Victor Young. **Montaje:** Gene Fowler Jr. **Intérpretes:** Rod Steiger (*O'Meara*), Sara Montiel (*Yellow Moccasin*), Brian Keith (*Capitán Clark*), Ralph Meeker (*Teniente Driscoll*), Jay C. Flippen (*Walking Coyote*), Charles Bronson (*Blue Buffalo*), Olive Carey (*Mrs. O'Meara*), H.M. Wynant (*Crazy Wolf*). **Duración:** 86 min. Technicolor. **Primer título:** "The Last Bullet". **Estreno:** Madrid: Real Cinema y Paz: 6 de abril de 1958.

China Gate ("La puerta de China", 1957)

Producción: Globe Enterprises para Twentieth Century Fox (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Victor Young, Max Steiner. **Montaje:** Gene Fowler Jr, Dean Harison. **Intérpretes:** Gene Barry (*Brock*), Angie Dickinson (*Lia "Lucky Legs" Surmer*), Nat "King" Cole (*Goldie*), Paul Dubov (*Capitán Caumont*), Lee Van Cleef (*Mayor Cham*), George Givot (*Cabo Pigalle*), Gerald Milton (*Andreades*), Neyle Morrow (*Leung*). **Duración:** 97 minutos. **CinemaScope.**

Forty Guns ("Cuarenta pistolas", 1957)

Producción: Globe Enterprises para Twentieth Century Fox (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Harry Sukman. **Montaje:** Gene Fowler Jr. **Intérpretes:** Barbara Stanwyck (*Jessica Drummond*), Barry Sullivan (*Griff Bonnell*), Dean Jagger (*Ned Logan*), John Ericson (*Brock Drummond*), Gene Barry (*Wes Bonnell*), Robert Dix (*Chico Bonnell*), Paul Dubov (*Juez Macy*). **Duración:** 80 min. B/N **CinemaScope.** **Nota:** Título de rodaje: "Woman with a Whip".

Verboten! ("¡Prohibido!", 1958)

Producción: Globe Enterprises para R.K.O. (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Joseph Biroc. **Música:** Harry Sukman; temas de Richard Wagner y Ludwig van Beethoven. **Montaje:** Philip Cahn. **Intérpretes:** James Best (*Sargento David Brent*), Susan Cummings (*Helga Schiller*), Tom Pittman (*Bruno Eckart*), Paul Dubov (*Capitán Harvey*), Harold Daye (*Franz*), Dick Kallman (*Helmuth*), Stuart Randall (*coronel*), Steven Geray (el alcalde), Anna

Invasión en Birmania
(*Merrill's Marauders*,
1962)



Hope (señora Schiller). **Duración:** 94 min.

The Crimson Kimono ("El kimono carmesí", 1959)

Producción: Globe Enterprises para Columbia (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Sam Leavitt. **Música:** Harry Sukman. **Montaje:** Jerome Thoms. **Intérpretes:** James Shigeta (*detective Joe Kojaku*), Glenn Corbett (*Sargento inspector Charlie Bancroft*), Victoria Shaw (*Christine Downes*), Anna Lee (*Mac*), Paul Dubov (*Casale*), Jacylne Greene (*Roma Wilson*), Neyle Morrow (*Hansel*), Gloria Pall (*Sugar Torch*). **Duración:** 82 min. B/N.

Underworld USA ("Bajos fondos USA", 1960)

Producción: Globe Enterprises (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento:** basado en artículos de Joseph F. Dineen. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Hal Mohr. **Música:** Harry Sukman. **Montaje:** Jerome Thoms. **Intérpretes:** Cliff Robertson (*Tolly Devlin*), Beatrice Kay (*Sandy*), Larry Gates (*Driscoll*), Richard Rust (*Gus*), Dolores Dorn (*Cuddles*), Robert Emhardt (*Connors*), Paul Dubov (*Gela*), Gerald Milton (*Gunther*). **Duración:** 98 minutos. B/N **Nota:** Argumento original de Samuel Fuller; el título del film está tomado de un artículo del Saturday Evening Post.

Invasión en Birmania (*Merrill's Marauders*, 1962)

Producción: United States Productions

(EEUU). **Argumento:** basado en la novela "The Marauders" de Charlton Ogburn Jr. **Guión:** Samuel Fuller, Milton Sperling. **Fotografía:** William Clothier. **Fotografía segunda unidad:** Higinio J. Fallorida. **Música:** Howard Jackson. **Montaje:** Folmar Blangsted. **Intérpretes:** Jeff Chandler (*General de brigada Frank Merrill*), Ty Hardin (*Teniente Lee Stockton*), Peter Brown (*Bullseye*), Andrew Duggan (*Mayor "Doc" Nememy*), Will Hutchins (*Crowhound*), Claude Akins (*Sargento Kolowicz*), Luz Valdez (*chica birmana*), John Hoyt (*General "Vinegar Joe" Stilwell*). **Duración:** 98 min. Technicolor. CinemaScope. **Estreno:** Madrid: Lope de Vega: 22 de junio de 1963. **Nota:** Título de rodaje: "The Marauders".

Corredor sin retorno (*Shock Corridor*, 1963)

Producción: Leon Fromkess & Sam Firks (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento:** "Straitjacket" de Samuel Fuller. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Stanley Cortez. **Secuencias color:** Samuel Fuller. **Música:** Paul Dunlap. **Montaje:** Jerome Thoms. **Intérpretes:** Peter Breck (*Johnny Barrett*), Constance Towers (*Cathy*), Gene Evans (*Boden*), James Best (*Stuart*), Hari Rhodes (*Trent*), Larry Tucker (*Pagliacci*), William Zuckert (*Swanne*), Philip Ahn (*doctor Fong*). **Duración:** 101 min. B/N, secuencias Technicolor. **Estreno:** Madrid: Carlos III, Consulado, Regio, Roxy A: 16 de enero de 1967. **Notas:** Título inicial: "Long Corridor". Título de rodaje: "Straitjacket". Se utilizaron secuencias rodadas por Fuller en el Matto Grosso (Brasil) durante localizaciones para "Tigrero", película no realizada; y secuencias rodadas para **La casa de bambú**.

Una luz en el hampa (*The Naked Kiss*, 1964)

Producción: Leon Fromkess & Sam Firks Productions (EEUU). **Productor:** Samuel Fuller. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Supervisión del guión:** John Dutton. **Fotografía:** Stanley Cortez. **Música:** Paul Dunlap. **Montaje:** Jerome Thoms. **Intérpretes:** Constance Towers (*Kelly*), Anthony Eisley (*Griff*), Michael Dante (*Grant*), Virginia Grey (*Candy*), Patsy Kelly (*Mac*), Betty Bronson (*Miss Josephine*), Marie Devereux (*Buff*), Karen Conrad (*Dusty*). **Duración:** 93 min. B/N. **Estreno:** Madrid: Imperial, Argüelles, Barceló: 21 de noviembre de 1966. **Notas:** Título de rodaje: "The Iron Kiss". Escenas en Venecia rodadas por Fuller en 16 mm.

Arma de dos filos (**Un arma de dos filos**) (*Shark!*, 1969)

Producción: Heritage Enterprises (EEUU); Cinematográfica Calderón (México). **Argumento:** basado en la novela "His Bones Are Coral" de Victor Canning. **Guión:** John Kingsbridge y Samuel Fuller. **Fotografía:** Raúl Martínez Solares. **Música:** Rafael Moroyocqui. **Montaje:** Carlos Savage. **Intérpretes:** Burt Reynolds (*Caine*), Barry Sullivan (*Mallare*), Arthur Kennedy (*Doc*), Silvia Pinal (*Anna*), Enrique Lucero (*Barok*), Carlos Berriochea (*Smokey*), Manuel Alvarado (*Latalla*), Emilia Stuart (*Asha*). **Duración:** 94 min. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: Madrid: 17 de noviembre de 1969. **Notas:** Títulos de rodaje: "Twist of the Knife", "Caine". También conocida con el título: "Maneater". En el doblaje de la versión proyectada en España probablemente se cambiaron los nombres de los personajes.

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

Producción: Bavaria Atelier/Chrisam (Alemania). **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Jerzy Lipman. **Música:** "The Can"; extractos de la 5ª Sinfonía de Ludwig van Beethoven. **Montaje:** Liesgret Schmitt-Klink. **Intérpretes:** Glenn Colbert (*Sandy*), Christa Lang (*Christa*), Anton Diffring (*Mensur*), Eric P. Caspar (*Charlie Umlaut*), Sieghart Rupp (*Kressin*), Anthony Chin (*Chiang Fong*), Hans C. Blumenberg (*Spindell*). **Duración:** 105 min. Eastmancolor, copias DeLuxe. **Nota:** Título alternativo: "Dead Pigeon on Beethoven Street".

El odio de los McGuire (*The Meanest Men in the West*, 1976)

Ver: Serie TV **El virginiano** (*The Virginian*)

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

Producción: Lorimar Productions (EEUU). **Director segunda unidad:** Lewis Teague. **Argumento y guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Adam Greenberg. **Música:** Dana Kaproff. **Supervisión musical:** Bodie Chandler. **Montaje:** Morton Tubor. **Intérpretes:** Lee Marvin (*Sargento*), Mark Hamill (*Griff*), Robert Carradine (*Zab*), Bobby Di Cicco (*Vinci*), Kelly Ward (*Johnson*), Stéphane Audran (*Walloon*), Siegfried Rauch (*Schroeder*), Serge Marquand (*Ransonnet*). **Duración:** 113 min. Metrocolor; copias Technicolor. **Estreno:** Madrid: Carlos III, Princesa y Windsor B: 16 de noviembre de 1981.

Perro blanco (*White Dog*, 1981)

Producción: Paramount Pictures (EEUU). **Argumento:** basado en la novela "Chien blanc" de Romain Gary. **Guión:** Samuel Fuller y Curtis Hanson. **Fotografía:** Bruce Surtees. **Música:** Ennio Morricone. **Montaje:** Bernard Gribble. **Intérpretes:** Kristy McNichol (*Julie Sawyer*), Paul Winfield (*Keys*), Burl Ives (*Carruthers*), Jameson Parker (*Roland Gray*), Lynne Moody (*Molly*), Marshall Thompson (*director*), Bob Minor (*Joe*), Vernon Weddle (*Vet*). **Duración:** 90 min. Panorámico. Metrocolor. **Estreno:** Madrid: Palace: 4 de abril de 1985.

Ladrones en la noche (*Les voleurs de la nuit*, 1983)

Producción: Parafrance Films (París). **Argumento:** basado en la novela "Le chant des enfants morts" de Olivier Beer. **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Philippe Rousselot. **Música:** Ennio Morricone. **Montaje:** Catherine Kelber. **Intérpretes:** Véronique Jannot (*Isabelle*), Bobby Di Cicco (*François*), Victor Lanoux (*inspector Farbet*), Stéphane Audran (*madre de Isabelle*), Claude Chabrol (*Louis "Tartuffe" Crépin*), Camille de Casabianca (*Corinne Desterne*), Micheline Presle (*Geneviève*), Rachel Salik (*Mussolini*). **Duración:** 98 minutos. Panorámico. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: Azul: 27 de julio de 1984.

Calle sin retorno (*Sans espoir de retour*, 1989)

Producción: Thunder Films International, FR3 Films Production, Soficas Investimage, Investimage 2, Slav 2 (París); Animatografo, Instituto Portugues de Cinema (Lisboa). **Argumento:** basado en la novela de David Goodis. **Guión:** Jacques Bral y Samuel Fuller. **Fotografía:** Pierre-William Glenn. **Música:** Karl-Heinz Schafer. **Montaje:** Samuel Fuller (supervisión), Jacques Bral, Jean Dubreuil, Nadine Fareri, François Tourtet, Anne Boissel, Catherine Bonnetat, Pascale Chrétién. **Intérpretes:** Keith Carradine (*Michael*), Valentina Vargas (*Celia*), Bill Duke (*Borel*), Andréa Ferréol (*Rhoda*), Bernard Fresson (*Morin*), Marc de Jonge (*Eddie*), Rebecca Potok (*Bertha*), Jacques Martial (*Gérard*). **Duración:** 93 min. Fujicolor. Panorámico. **Estreno:** Madrid: V.O. subtitulada: Boga; V. doblada: Lope de Vega, Amaya, Aluche: 1 de junio de 1990. **Nota:** Rodada en inglés con el título "Street Of No Return".

Televisión:

It Tolls for Thee (4º episodio de la serie **The Virginian** (El virginiano) (1962)

Producción: MCA para NBC. **Fotografía:** Lionel Lindon. **Intérpretes:** James Drury (*El virginiano*), Lee J. Cobb (*Juez Garth*), Doug McClure (*"Trampas"*), Lee Marvin (*Martin Kalig*), Gary Clarke (*Steve*), Albert Salmi (*Quim*), Pippa Scott (*Molly*), Roberta Shore (*Betsy Garth*). Color.

Combinado con otro episodio de la serie titulado "The Reckoning" de Charles S. Dubin, fue distribuido como largometraje con el título **The Meanest Men in the West** (El odio de los McGuire). **Estreno:** Madrid: Progreso y Juan de Austria: 13 de octubre de 1980.

Dogface (1962)

Programa piloto para serie no realizada sobre las tropas de infantería americana en la Segunda Guerra Mundial.

Independence S.W. (330 episodio de la serie **The Dick Powell Reynolds Alluminium Show**) (1962)

Producción: Four Star-NBC (EEUU).

Guión: Allan Sloane. **Fotografía:** George E. Diskant. **Música:** Herschel Burke Gilbert. **Intérpretes:** William Bendix (*"Guts" Finney*), David McLean (*Jim Cochran*), Julie Adams (*Robin*), Alan Reed Jr. (*Guy Vista*), Yale Summers (*Jeff*), Ed Kemmer (*Mac*), Les Damon (*señor Somers*), Adrienne Ellis (*Connie*).

The Man from New Chicago (4º episodio de la serie **Iron Horse**) (1966)

Producción: Screen Gems-Dagonet Production (EEUU). **Argumento:** Mort R. Lewis. **Fotografía:** Fred Jackman. **Música:** Dominic Frontière. **Intérpretes:** Dale Robertson (*Ben Calhoun*), Gary Collins (*Dave Tarrant*), Rob Random (*Barnabas Rogers*), Duane Grey (*Reno*), Sy Prescott (*Aces*), Anthony Brand (*Clay*), Jim Shepard (*Boaz*), Tom Steele. Color.

High Devil (10º episodio de la serie **Iron Horse**) (1966)

Producción: Screen Gems-Dagonet Production (EEUU). **Guión:** Samuel Fuller. **Fotografía:** Fred Jackman. **Música:** Dominic Frontière. **Intérpretes:** Dale Robertson (*Ben Calhoun*), Gary Collins (*Dave Tarrant*), Bob Random (*Barnabas Rogers*), Charles Grey (*Red Vitel*), Hardie Albright (*señor Wilson*), Dal Jenkins (*Razor Joe*), George Winters (*empleado del telégrafo*), Fred Dale (*Ruck*). Color.

Volcano Wagon (17º episodio de la serie **Iron Horse**) (1966)

Producción: Screen Gems-Dagonet Productions (EEUU). **Guión:** Ken Travey. **Fotografía:** Fred Jackman. **Música:** Dominic Frontière. **Intérpretes:** Dale Robertson (*Ben Calhoun*), Gary Collins (*Dave Tarrant*), Bob Random (*Barnabas Rogers*), Roger Torrey (*Nils Torvald*). Color.

Hellcat (20º episodio de la serie **Iron Horse**) (1966)

Producción: Screen Gems-Dagonet Productions (EEUU). **Argumento:** Samuel Fuller, Oliver Crawford. **Fotografía:** Fred Jackman. **Música:** Dominic Frontière. **Intérpretes:** Dale Robertson (*Ben Calhoun*), Harry Landers (*Yancey*), Vincent Beck (*Lanker*), Noshima (*Noshima*). Color.

SAM FULLER

Banner with a Strange Device (21º episodio de la serie **Iron Horse**) (1966)

Producción: Screen Gems-Dagonet Productions. **Guión:** John O'Dea, Arthur Rowe. **Fotografía:** Fred Jackman. **Música:** Dominic Frontière. **Intérpretes:** Dale Robertson (*Ben Calhoun*), Bob Random (*Barnabas Rogers/Jeff Clayborne*), Roger Torrey (*Nils Torvald*), Tony Young (*Tower*), Robert B. Williams (*propietario*). Color.

Red Tornado (episodio de la serie **Iron Horse**) (1966)

Producción: Screen Gems-Dagonet Productions. **Fotografía:** Fred Jackman. **Música:** Dominic Frontière. **Intérpretes:** Dale Robertson (*Ben Calhoun*), Bob Random (*Barnabas Rogers*), Roger Torrey (*Nils Torvald*). Color.

Saldo de cuentas. Serie **Escalofríos** (1990)

Producción: Tesauro (España) para Televisión Española, HTV (Reino Unido). **Productoras asociadas:** Crossbow Films, Vamp Productions-M6. **Argumento:** basado en relatos de Patricia Highsmith. **Guión:** Samuel Fuller, Christa Lang. **Fotografía:** Alain Levent. **Música:** Milan Svoboda. **Montaje:** Suzan Koch. **Intérpretes:** Assumpta Serna (*Helen*), Philippe Leotard (*Ernie*), Cris Campion (*John*), Manuel Pereiro, Samantha Fuller (*Susan*), Christa Lang (*Sra. Ferguson*), William Doherty, Christian Erikson. **Duración:** 52 min. Color. **Fecha emisión:** 5 de noviembre de 1991.

La Madone et le dragon (1991)

Producción: Canal Plus, Flach TV, TF1; con la participación del C.N.C. (París). **Argumento:** basado en un relato contado por Reza Deghathi y Selim Nassib. **Guión:** Jean-Pierre Sinapi, Daniel Tonachella y Samuel Fuller. **Adaptación y diálogos:** Samuel Fuller. **Música:** Marc Hillman, Patrick Roffé. **Intérpretes:** Jennifer Beals (*Patty*), Luc Merenda (*Simon*), Patrick Bauchau (*Pavel*), Ben Cervantes (*Mindanao*), Pilar Pilapil (*Muffled Voice*), Christa Lang (*Mama*), Reginald Singh (*King*), Samuel Fuller (*periodista*). **Duración:** 90 min.

Simon, reportero gráfico, llega a Filipinas para realizar su trabajo en apoyo de Cory Aquino "La Madona". Con él está su ex-esposa también periodista y, rodeados de una serie de personajes curio-

sos, serán testigos de la lucha de todo un pueblo en medio de las intrigas políticas.

Trailers:

The Bullfighter and the Lady (1951)

Contiene algunos planos de Bud Boetticher toreando rodados por Samuel Fuller en 16 mm.

Underworld USA (1960)

Contiene una entrevista a Sam Fuller que explica los motivos que le llevaron a realizar el film y el proceso de investigación que llevó a cabo.

Colaboraciones:

Argumento y guión:

Hats Off (Fuera sombreros) (EEUU, Boris Petroff, 1936) (arg. y co-guión.)

It Happened in Hollywood (EEUU, Harry Lachman, 1937) (co-arg.)

Gangs of New York (EEUU, James Cruze, 1938) (arg. y co-guión.)

Adventure in Sahara (EEUU, Ross Lederman, 1938) (arg.)

Federal Man Hunt (EEUU, Nick Grinde, 1938) (guión.)

Bowery Boy (EEUU, William Morgan, 1940) (co-arg.)

Confirm or Deny (EEUU, Archie Mayo, [Fritz Lang (no acred.)] 1941) (co-arg.)

Power of the Press (EEUU, Lew Landers, 1943) (arg.)

Gangs of the Waterfront (EEUU, George Blair, 1945) (arg.). *Remake* de **Gangs of New York**, 1938

Shockproof (Más fuerte que la ley) (EEUU, Douglas Sirk, 1948) (arg.)

The Tanks are Coming (EEUU, D. Ross Lederman, Lewis Seiler, 1951) (arg.)

Scandal Sheet (Trágica información) (EEUU, Phil Karlson, 1952) (arg. novela: *The Dark Page*)

The Command (Retaguardia) (EEUU, David Butler, 1954) (Adapt.)

Prince of Players (EEUU, Philip Dunne, 1954) (co-guión, no acreditado)

The Cape Town Affair/Escape Route Cape Town (Intriga en la ciudad de El Cabo) (EEUU/Sudáfrica, Robert D. Webb, 1967) (co-guión.). *Remake* de **Manos peligrosas**

The Deadly Trackers (Furia en la sangre) (México, Barry Shear, 1973) (arg.). Título de rodaje: "Riata". Se empezó a rodar en España y se terminó en México con un nuevo guión de Lukas Heller.

The Klansman (El hombre del clan) (EEUU, Terence Young, 1974) (co-guión.)

Let's Get Harry (EEUU, Stuart Rosenberg, 1986) (co-arg.)



Trágica información (Scandal Sheet, 1952), de Phil Karlson

El hombre del clan
(*The Klansman*, 1974), de Terence Young



Interpretación:

House of Bamboo (La casa de bambú) (EEUU, Samuel Fuller, 1955)

Pierrot le fou (Pierrot el loco) (Fr.-Ita., Jean-Luc Godard, 1965)

Brigitte et Brigitte (Fr, Luc Moullet, 1965)

The Last Movie (The Last Movie) (EEUU, Dennis Hopper, 1971)

The Young Nurses (EEUU, Clinton Kimbro, 1973)

Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse (Muerte de un pichón) (Al., Samuel Fuller, 1972)

Scott Joplin (EEUU, Jeremy Paul Kagan, 1976)

Der Amerikanische Freund (El amigo americano) (Al.-Fr., Wim Wenders, 1977)

1941 (1941) (EEUU, Steven Spielberg, 1979)

White Dog (Perro blanco) (EEUU, Samuel Fuller, 1981)

Hammett (El hombre de Chinatown) (EEUU, Wim Wenders, 1982)

Der Stand der Dinge / The State of Things (El estado de las cosas) (Al.-EEUU-Port., Wim Wenders, 1982)

Slapstick of Another Kind (EEUU, Steve Paul, 1982)

Les voleurs de la nuit (Ladrones en la noche) (Fr, Samuel Fuller, 1983)

Scotch Myths (GB, Murray Grigor, 1983)

Bleeding Star (Bertrand Fevre)

The Blood of Others/Le sang des autres (TV) (Can.-Fr., Claude Chabrol, 1984)

Helsinki Napoli-All Night Long/Helsingfors Napoli (Helsinki-Nápoles- Todo en una noche) (Fin.- Sui.- Al.-Ita., Mika Kaurismäki, 1987)

Sans espoir de retour (Calle sin retorno) (Fr.-Portugal, 1989, Sam Fuller, 1989)

A Return to Salem's Lot (EEUU, Larry Cohen, 1987)

Sons (EEUU, Alexander Rockwell, 1988)

La vie de bohème (Fin.-Fra.-Al.-Sue., Aki Kaurismäki, 1991)

La Madone et le dragon (Fr. Samuel Fuller, 1991)

Golem, l'esprit de l'exil (Hol.-Ita.-Fr., Amos Gitai, 1992)

Documentales sobre S. Fuller

Samuel Fuller, Independent Film-Maker (Francia, Noël Burch, André S. Labarthe, 1967). Serie: Cinéastes de notre temps

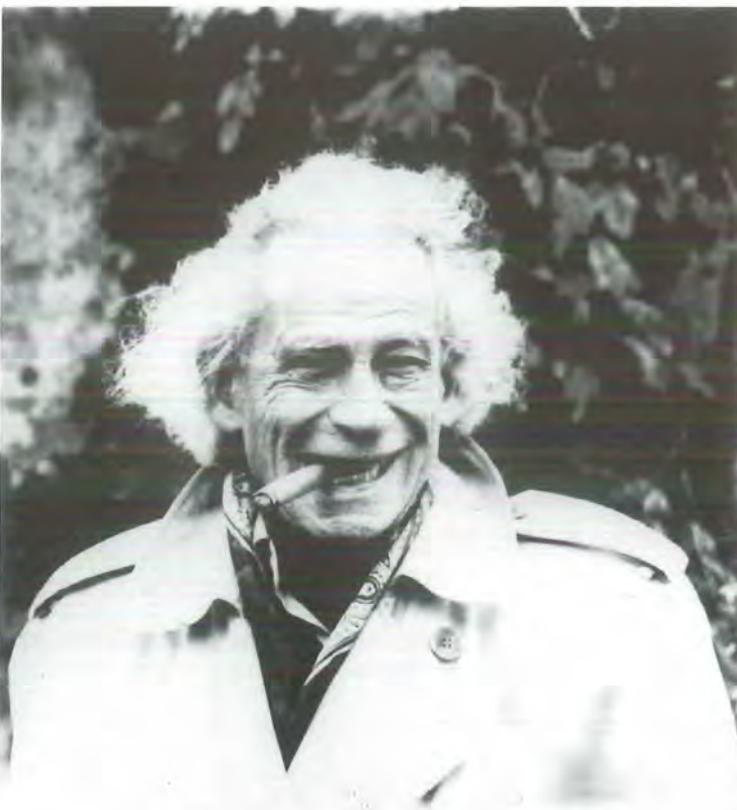
Beyond Samuel Fuller (Australia, Barrett y Bruce Hedson, 1973)

Samuel Fuller and the Big Red One (Hol, Thijs Ockersen, 1979)

Sam Fuller, ou un travelling est un affaire de morale (Francia, Yann Lardeau y Emil Weiss, 1986)

Falkenau, vision de l'impossible (Falkenau the Impossible) (Francia, Emil Weiss, 1988)

Tell Me, Sam (Francia, Emil Weiss, 1989)



Tell Me, Sam
("Cuéntame, Sam", 1989), de Emil Weiss

SAM FULLER

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



PELICULAS DE FULLER

LAS PELICULAS DE SAMUEL FULLER

Balas vengadoras

(*I Shot Jesse James*, 1949)

El famoso bandido Jesse James, tras un atraco, vive retirado en una casa de campo con su amigo y cómplice Bob Ford. La recompensa ofrecida por entregar a Jesse James vivo o muerto es de 10.000 dólares y Bob Ford lo traiciona y lo mata. Después se enrola como buscador de plata e intenta casarse con Cynthia, pero ésta ya no lo ama y se va a casar con Kelley. Los dos hombres se enfrentan y Bob muere arrepentido de su traición a Jesse James.

Hay que decir que el debut como director de Samuel Fuller no causó sensación a ningún lado del Atlántico, probablemente porque era una serie "B" mal distribuida en América y que no debió contar con publicidad ni promoción suficiente. "Una más sobre Jesse James", se dirían los perezosos registradores de estrenos, probablemente incapaces de percibir lo mucho que esta *opera prima* tiene de excepcional. Pese a que tienden a abundar los "bautismos de cámara" extraordinariamente valiosos y prometedores -tanto que a veces, demasiadas, quedan como lo mejor que nunca ha hecho su autor-, hay pocas primeras películas tan magistrales e innovadoras, tan personales ya, como *I Shot Jesse James*, y hay que buscarlas, por lo general, entre las que tienen prestigio -no siempre del todo merecido, en ocasiones exagerado-, como *Nanook Of The North*, *Stachka*, *Applause*, *L'Age d'Or*, *Le sang d'un poète*, *Zéro de conduite*, *Espoir*, *The Great McGinty*, *Citizen Kane*, *The Maltese Falcon*, *Ossessione*, *Les anges du péché*, *Jour de fête*, *Force Of Evil*, *Les dernières vacances*, *All The King's Men*, *Cronaca di un amore*, *Singin' In The Rain*, *Pather Panchali*, *The Night Of The Hunter*, *The Left Handed Gun*, *Les quatre cents coups*, *Hiroshima mon amour*, *A bout de souffle*, *Shadows*, *Lola*, *Accattone*, *Ivanovo detstvo*, *I pugni in tasca*, *Five Easy Pieces*, *El espíritu de la colmena*, *Huang tudi*, *Shoah*, *Dances With Wolves*...; se podrían añadir otras tantas que, sin conquistarlo definitivamente, al menos fueron polémicas y tuvieron sus defensores, o debieran conseguirlos algún día, como *None But The Lonely Heart*, *Vida en sombras*, *They Live By Night*, *The Boy With Green Hair*, *Un hombre va por el camino*,

Esa pareja feliz, *Lo sceicco bianco*, *Koibumi*, *The Burglar*, *Poema o morie*, *La tête contre les murs*, *Classe tous risques*, *Le signe du lion*, *Paris nous appartient*, *One-Eyed Jacks*, *Jazz On A Summer's Day*, *Adieu Philippine*, *La commare secca*, *Pour la suite du monde*, *Rysopis*, *La vie à l'envers*, *Nicht versöhnt*, *De Man die zijn haar kort liet knippen*, *Shakespeare Wallah*, *Covek nije tica*, *L'enfance nue*, *Rachel, Rachel*, *Tres tristes tigres*, *More*, *Play Misty For Me*, *Silent Running*, *American Graffiti*, *Dillinger*, *Je tu il elle*, *Badlands*, *Inserts*, *Trás-os-Montes*, *Las palabras de Max*, *Killer Of Sheep*, *Permanent Vacation*, *Grauzone*, *El hombre de moda*, *Ordinary People*, *Body Heat*, *Art Pepper: Notes From A Jazz Survivor*, *La mémoire fertile*, *Testament*, *Le destin de Juliette*, *Tasio*, *Desert Bloom*, *Northern Lights*, *La historia oficial*, *Boy Meets Girl*, *She's Gotta Have It*, *House Of Games*, *Le maître de musique*, *The Fabulous Baker Boys*... Esta larga enumeración -no son tantas, para los años y países que cubre- tiene por finalidad señalar que el fenómeno que comento es menos frecuente en América, probablemente por el protector equipo técnico de veteranos con que se "neutraliza" el riesgo que supone un director bisoño y por las precauciones con que los productores suelen rodear -para "cubrirse"- a los debutantes.

Pues bien, Fuller eligió para romper los moldes uno de los géneros más tradicionales y "serializados" de Hollywood, el *western*, y dentro de él un personaje a caballo entre la historia y la leyenda sobre el que se habían hecho ya -y se seguirían haciendo después- multitud de películas, del cual parecía haberse contado todo. Pero faltaba el punto de vista fulleriano. De modo característico, no son los hermanos James los que de verdad despiertan su interés... en el fondo, son personajes lógicos y relativamente lineales; lo que a Fuller le intriga es cómo se puede llegar a ser el asesino de Jesse James -siendo un pariente y un amigo-, y cómo se sobrevive a esa traición, y cómo afecta a sus relaciones con los demás, desde la mujer de la que está enamorado -porque *I Shot Jesse James* es una trágica historia de amor, si no dos- hasta los antiguos amigos y compañeros de Jesse o los ambiciosos jovencitos sedientos de gloria, como él mismo, que querrán pasar a la historia como "el hombre que mató al hombre que mató a Jesse James".

Este planteamiento recordaría, por un lado, el de *All About Eve*, y más concretamente, el de *The Gunfighter*, de no ser porque tanto el film

de Mankiewicz como el de Henry King -con guión de André De Toth- datan de 1950, es decir, del año siguiente. De hecho, es notable la "originalidad precursora" de esta película que nadie pareció ver en su momento, de la que nadie suele hablar y que incluso hoy es poco conocida.

Porque hay más coincidencias sorprendentes. Por ejemplo, ¿cómo no pensar en **The Girl in the Red Velvet Swing** de Fleischer y **Lola Montès** de Max Ophuls, ambas de 1955, al contemplar cómo, para ganarse la vida, Bob Ford (un trágico y angustiado John Ireland) se ve condenado a representar sobre la escena, una y otra vez, la escena del crimen, teatralmente reconstruida, y a escuchar la popular balada de Jesse James, en la que se le nombra para insultarle y llamarle cobarde y traidor?

Es más, si se recuerda su segundo *western*, el no menos insólito y paradójico **The Baron of Arizona** (1950), que tanto se parece a la genial novela de Blaise Cendrars "L'Or", cabría pensar que Fuller vivía con la obsesión de agregar capítulos a la "Historia universal de la infamia" de Jorge Luis Borges, publicada en 1935 pero que ni se había traducido al inglés ni es verosímil que Fuller conozca, incluso ahora. El caso es que la película, de una plástica original y memorable, ha debido ejercer alguna forma sutil de anónima y subterránea influencia inconsciente, porque detecto un eco de sus planos más señalados y extraños en multitud de *westerns* "revisionistas" o "desmitificadores" de los últimos años 60, de los 70, de los 80, y hasta en **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992) de Clint Eastwood.

Miguel Marías

The Baron of Arizona

("El Barón de Arizona", 1950)

En el curso de una fiesta, John Griff nos cuenta la historia de James Reavis que, en 1872, pretendió apoderarse de todo el territorio de Arizona. Para ello utilizó a Sofía, una joven a la que, según Reavis, Fernando VI de España le había concedido la baronía



de Arizona. Griff consiguió demostrar el engaño y Reavis cumplió siete años de cárcel.

Cualquiera que haya asistido alguna vez al regocijante espectáculo que supone Fuller hablando y gesticulando, con un largo habano en ristre, tal vez eche de menos en sus películas más recientes el humor socarrón del que hace gala tanto en monólogos públicos como en conversaciones privadas (que suele monopolizar, con el consentimiento encantado de los que le escuchan). Por ello, el encuentro con **The Baron of Arizona** puede resultar especialmente grato, ya que en ella Fuller nos narra, con una celeridad multiplicada por la escasez de recursos, una de las historias más barrocas, retorcidas, dramáticas y cómicas a la vez, que nos ha contado en toda su carrera, y lo hace con un sentido del humor sólo comparable al brío con que ha sabido conducir su zigzagueante e imprevisible relato.

Se trata, en el fondo, de una tragedia, pero viste ropajes mitad de *western*, mitad de cine de "aventuras" en su variante "gótica", matiz este último al que no es ajena la brillante y arrolladora presencia de un casi juvenil Vincent Price, al mismo tiempo héroe romántico y antihéroe picaresco, fabuloso y fantasioso mixtificador y mitómano e idealista defensor de ciertos principios, sacrificado padre y marido y picapleitos obsesivo contra el Gobierno de los Estados Unidos, estafador particularmente osado y ambicioso -pues trata de despojar a los Estados Unidos del territorio de Arizona- y calculador falsificador de archivos históricos, para lo cual lo mismo monta a caballo y se bate a tiros con sus enemigos que se pasa varios años en España, metido a monje trapense, alterando silenciosamente un documento de propiedad.

Es el del llamado "Barón de Arizona" uno de esos destinos paradójicos por los que tan atraídos se han sentido Jorge Luis Borges, en su terreno, por un lado, y Fritz Lang, en el suyo, por

otro, y que suelen ser el imprevisible y sorprendente resultado de la feroz ironía con que el destino se venga del hombre que trata de labrarse su propio destino -o el de los suyos- negando la realidad y el presente, yendo contra el curso de la historia, intentando borrar o enmendar el pasado para jugar con cartas trucadas la partida que decidirá su futuro. En parte, es una biografía ficticia -basada, al parecer, en hechos reales, imagino que convenientemente embellecidos- emparentable con las "Vidas imaginarias" de Marcel Schwob y con la "Historia Universal de la Infamia" inventada por el urdidor de "Ficciones", así como con varias de las mejores novelas de Blaise Cendrars, en particular "Rhum" y, todavía más, "L'Or".

Añádase a un argumento tan original y sorprendente como el que -evitando cuidadosamente contarlo- he dejado entrever la aportación decisiva del director de fotografía James Wong Howe, la interpretación shakespeariana, truculenta y patética de Vincent Price y el manifiesto entusiasmo que puso en su realización el entonces joven director, y se empezará a estar en condiciones de imaginar una película delirante y barroca, cuya visión no defraudará las más descabelladas expectativas que pueda concebir el lector. Porque se trata de una obra de peculiar encanto, breve y confidencial, de una belleza plástica asombrosa para su presupuesto, tan divertida como emocionante, y que ocupa un lugar tan absolutamente único y solitario como el de **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, 1955) de Lang, **La noche del cazador** (*The Night of the Hunter*, 1955) de Charles Laughton o **Track of the Cat** (1954), de Wellman en el cine americano; algo así como la casi surrealista confluencia de John Ford y Louis Feuillade.

Miguel Marías

Casco de acero

(*The Steel Helmet*, 1951)

Zack, sargento veterano, sobrevive al exterminio de una patrulla americana en una emboscada, durante la guerra de Corea. Ayudado por un muchacho surcoreano se une a una patrulla que, mandada por el teniente Driscoll, debe ocupar un templo en lo alto de una colina. Driscoll y Zack no se entienden

bien. Consiguen tomar el templo pero pronto los enemigos los rodean. Cuando llegan los refuerzos americanos casi toda la patrulla ha muerto y Zack, de nuevo superviviente, coloca su casco, como homenaje, sobre la tumba de Driscoll.

La primera vez que vi **Casco de acero** todavía no me sentía especialmente interesado por el cine: las películas no pasaban de ser la diversión favorita de los domingos o de algún que otro día especial de la semana, por lo que no me preocupaba por retenerlas, ni tampoco de memorizar el nombre del director o de los actores, con frecuencia hasta me despreocupaba de los títulos. Sin embargo, pese a este desapego, previo a una etapa en la que comencé a ir al cine con ávida curiosidad, algunas de las imágenes y situaciones de **Casco de acero** se me quedaron grabadas para siempre.

Más adelante, cuando ya me preocupaba por sistematizar lo que veía, anotando títulos, género, actores y directores, me preguntaba muchas veces a qué película pertenecería un casco en primer plano que, una vez terminados los títulos de crédito, comenzaba a moverse revelándonos que se trataba de un soldado americano herido al que inmediatamente descubría un niño surcoreano; y de qué película sería un templo con un enorme Buda, refugio de un oficial enemigo con cara de niño malo, inclinado a plantear preguntas insolentes. ¿Era la misma que la que incluía a un soldado obsesionado por su calvicie en medio de la guerra y a otro con cara de pasar absolutamente de todo, encerrado en un hermético mutismo sólo roto a la oreja de un burro?

Años después tuve ocasión de volver a ver la película y salí de dudas. Se trataba de **Casco de acero**, dirigida por Samuel Fuller. En estas fechas ya conocía **Yuma**, **La casa de bambú**, **Underworld USA**, **Invasión en Birmania**, **Corredor sin retorno** y **Una luz en el hampa**. Todas ellas me habían interesado vivamente. Comprobé entonces que **Casco de acero** reunía ya, junto a la fuerza plástica de sus imágenes, esa singular intensidad que la hace inolvidable, dos de los temas predilectos de su autor: la locura de la guerra y la preocupación por las tensiones raciales dentro de un mismo grupo humano. Se me hizo evidente, además, que Fuller no necesitaba grandes medios para realizar sus corrosivas películas, ni siquiera cuando eran de guerra; su particularidad consistía en la fuerza con que nos introducía desde el principio en sus historias y la intensidad con la que sabía mantener la narración. Sabía, en fin, como pocos, im-

plicarnos en lo que nos contaba, hacemos partícipes de sus obsesivas preguntas: ¿cómo eludir la guerra?, ¿cómo evitar la violencia?, ¿cómo superar el racismo?, reiteradas de un modo u otro a lo largo de su filmografía.

Fuller pasó a ser así uno de mis directores favoritos. Y **Casco de acero** se confirmó como una de mis películas bélicas preferidas, a la que no han hecho ni pizca de sombra ninguna de las del género que he visto hasta el día de hoy.

M. Vidal Estévez

Fixed Bayonets

("Bayonetas caladas", 1951)

En el frente, durante la guerra de Corea en los años cincuenta, el Estado Mayor de Estados Unidos decide retirar tácitamente al grueso de sus tropas, sin que las fuerzas enemigas se den cuenta. Para ello se queda en la línea del frente una compañía de cincuenta y ocho hombres simulando que todas las tropas siguen allí. Estos hombres luchan no sólo contra el enemigo, sino contra el frío y las condiciones infrahumanas en que se encuentran. Los jefes van muriendo y finalmente es el cabo Denno el que tiene que tomar el mando demostrando, contra lo que él creía, que es capaz de mandar, de matar y de cumplir la misión asignada.

Las películas "de guerra" de Samuel Fuller tienen poco que ver con las triunfalistas epopeyas que edificaron el género, y tampoco guardan el menor parentesco con las que supusieron la aportación de las grandes y pequeñas productoras de Hollywood, y de sus técnicos y artistas -que trataban de compensar su mala conciencia por disfrutar de California en lugar de arriesgar el pellejo en lugares incómodos y remotos como Guadalcanal, Monte Cassino, o más tarde Corea-, mediante el llamado "esfuerzo de guerra", que además tenía el propósito de infundir moral a la tropa y tranquilizar a las familias de los combatientes. No parece necesario agregar que tampoco ha caído nunca en la realización de obras de propaganda destinadas a estimular el alistamiento de civiles en cualquiera de las tres armas.

Prueba de ello es que ni una de sus películas "bélicas" -que, por lo demás, pueden estar dedicadas a la 1ª División, en la que sirvió Fuller, a un batallón concreto o a los Marines en general- ha contado con el apoyo -que se considera indispensable en el género- de las fuerzas armadas americanas. Las dos primeras, **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951) y **Fixed Bayonets** (1951), fueron rodadas con cuatro perras y en un par de semanas, sin ir más lejos del Griffith Park de Los Angeles, con una patente falta de efectivos militares. **Casco de acero** se estrenó en España con diez años de retraso, la segunda quedó inédita hasta su muy tardío pase televisivo; no es que fuesen comercialmente muy atractivas, y no me consta que la censura -siempre muy belicista- del franquismo les pusiera pegas -como a **Bitter Victory** de Nicholas Ray, reiteradamente prohibida con la connivencia de un par de devotos "fans" del cineasta-, pero no hubiese sido extraño ni incoherente.

Tampoco es que Fuller sea un pacifista convencido, ni un subversivo anarquista, deseoso de desprestigiar al Ejército o de minar la confianza del país en sus fuerzas armadas. La diferencia básica es que Fuller sí hizo la guerra, fue soldado de infantería, estuvo en batallas muy duras y debió destacarse lo bastante como para conseguir una buena colección de medallas.

Como se dice en **The Wings of Eagles** de las películas navales de Frank "Spig" Wead, están escritas "*mojando la pluma en agua salada, no en martini seco*". Por eso, la imagen de la guerra que ofrece Fuller carece de falsificaciones e idealismos, en contra o a favor, y no contiene vibrantes arengas, impulsos épicos, cánticos al heroísmo ni nada semejante, y el alto mando no está compuesto de tontos y déspotas, ni la tropa de asesinos reciclados, psicópatas reclutados a la fuerza o prófugos de la justicia y del desengaño enrolados como voluntarios.

En el número que le dedicó *Présence du Cinéma*, Fuller publicó "los seis mandamientos del film de guerra", que no siempre ha cumplido él mismo, pero que constituyen una crítica sangrienta y aguda de las convenciones con que Hollywood envuelve la guerra, para no hablar de ella ni mostrarla tal como es. Por puro realismo, Fuller ni siquiera da crédito a las "reglas de la guerra" -la Convención de Ginebra y otras semejantes-, pues sabe que no se respetan en ningún bando.

Su guerra es la que él ha vivido, hecha de marchas agotadoras, tensas y embotadoras esperas,



caos y desconcierto, órdenes y contraórdenes igualmente incomprensibles que se obedecen mecánicamente, miedo y fatiga, aburrimiento y esfuerzo, muertes y heridas, frío o calor, incomodidades y molestias de todo tipo, enfermedades o hambre, falta de municiones, avituallamientos y refuerzos, reemplazos inexpertos, muertes súbitas y absurdas... en fin, algo poco glorioso y atractivo, bastante confuso y en lo que los combatientes matan y se arriesgan a morir sin motivaciones muy claras, si no caen -como se decía en **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962)- de "A.D.T." ("Acumulación De Todo"), o se quedan inválidos por accidente o error de las propias fuerzas.

De todas sus películas de guerra, la más rara y abstracta -rodada íntegramente en estudio, en blanco y negro, con muy pocos actores y casi sin extras- es **Fixed Bayonets**, adaptada de una novela de John Brophy. Tal como la ha filmado Fuller, evoca **El desierto de los tártaros** de Dino Buzzati, y constituye un curioso precedente de alguna de las películas que -entre 1965 y 1968- hicieron efímeramente célebre al director húngaro Miklós Jancsó.

Es una película invernal y nevada, en la que una patrulla perdida -como es frecuente en Fuller-

tras las líneas enemigas se ve progresivamente aislada, con el lógico estallido de los conflictos latentes entre sus variopintos y contrapuestos miembros -toda patrulla militar americana es una muestra reducida y tomada al azar del gigantesco *melting pot* que son los Estados Unidos: en Fuller hay siempre algún negro y algún *nisei*, un soldado profesional y un civil movilizado-, acentuados por la tensión de la situación bélica en que se encuentran, y que en este caso multiplica el enemigo utilizando trompetas chinas como medio de "guerra psicológica". De una enorme sobriedad y elegancia visual, pero sin asomo de esteticismo, y despojada de la previsible dramaturgia -a lo "Diez negritos" de Agatha Christie- y de las tentaciones expresionistas que reducían el alcance del film de Ford, tiene algo que ver con **La patrulla perdida** (*The Lost Patrol*, 1934), lo mismo que **Merrill's Marauders** sigue el patrón de **Objetivo Birmania** (*Objective, Burma!*, 1945) de Walsh, aunque esa semejanza superficial lo que realmente permite es medir la distancia que separa de los modelos clásicos -por buenos que sean- el enfoque de Fuller, siempre insólito y sorprendente, centrado en aspectos que, de no ser por él, permanecerían inéditos en la pantalla.

Miguel Marías

Park Row

("Park Row", 1952)



A principios de siglo, Phineas Mitchell, periodista, es despedido del Star por denunciar la política sensacionalista que apoya la directora del periódico, Charity Hackett. Mitchell funda The Globe y hace la competencia al Star. La rivalidad entre los dos periódicos crece hasta llegar al sabotaje, pero finalmente acaban fusionándose y Mitchell se casa con Charity.

El quinto largometraje de Samuel Fuller ha quedado como un islote en su filmografía, una pequeña película escasamente relacionada con las demás, al menos a primera vista. Después de dos *westerns*, *Balas vengadoras* (*I Shot Jesse James*, 1949) y *The Baron of Arizona* ("El Barón de Arizona", 1950) y dos películas bélicas, *Casco de acero* (*The Steel Helmet*, 1951) y *Fixed Bayonets* ("Bayonetas caladas", 1951), Fuller cambió otra vez de género, pero esta vez para realizar su única obra centrada directamente en el mundo del periodismo, una producción planteada dentro de la sencillez, con escenarios reducidos, y sin grandes estrellas. Fue producida por el propio Fuller para la United Artists, aprovechando los huecos para realizar otros trabajos que le permitía su contrato con la Fox. "Lo que me interesaba de la historia", explica Fuller, "era la grandeza de cuatro o cinco hombres representativos del nacimiento del periodismo americano. Con un gran presupuesto tenía el riesgo de perder la precariedad, la proximidad en la que trabajaban estas personas" (1).

Algunos de los guiones que escribió antes de convertirse en director tenían relación con la

prensa: *Bowery Boy* (William Morgan; 1940), *Confirm or Deny* (Archie L. Mayo; 1941), o *Power of the Press* (Lew Landers; 1942). Y años más tarde, el protagonista de *Corredor sin retorno* (*Shock Corridor*, 1963) sería un periodista, aunque la historia desembocaba en otros terrenos, en el drama de la locura. Así que *Park Row* queda como el homenaje directo de Fuller a un mundo que le ha fascinado siempre.

A pesar de ser un título aislado y uno de los más desconocidos de Fuller, su autor le tiene un cariño especial, y la considera una de sus mejores películas. Efectivamente, *Park Row* (1952) consigue que se le coja afecto, aunque una lectura más distante no la convierta en una película excepcional, por el poder que tiene para ir atrayendo al espectador en una sencilla aventura, con ribetes de drama y romanticismo, en torno a los primeros tiempos de la prensa. Aparentemente tiene los rasgos de una producción más de Hollywood biografiando un nacimiento, las primeras peleas entre dos empresas periodísticas, correcta, interesante, amena. Quizás el hecho de estar ambientada en el siglo XIX y la historia de amor intermitente entre la dueña de The Star y el impulsor del periódico oponente, no concuerden demasiado con lo que se pueda esperar de Fuller. Las imágenes no buscan la ruptura sorpresiva o el impacto, como en otras obras fullerianas, sino que discurren dentro de la lógica del relato. Sin embargo esta película contiene rasgos personales, como esa tendencia, ensayada tímidamente en *Casco de acero*, y brillantemente aplicada en *Forty Guns* ("Cuarenta pistolas", 1957) o *Verboten!* ("¡Prohibido!", 1958), a reunir diversas escenas en un solo plano con un extenso movimiento de cámara, como esa pelea que se extiende desde un bar hasta otro que está en la calle de enfrente.

A la emoción por el descubrimiento y el primitivo desarrollo de una vía de comunicación que será fundamental en el siglo siguiente, Fuller añade otro asunto: la doble moral y las luchas por acaparar el mercado se detectan ya en los primeros pasos del periodismo. Pero lo que interesa ahí es la lucha por la libertad de las ideas, el empeño de un hombre por defender su sueño por encima de todo. Ahí se reconoce de nuevo, sin duda, a Fuller.

NOTA

1. Entrevista de Jean Narboni y Noël Simsolo en "Il était une fois... Samuel Fuller" (Ed. Cahiers du Cinéma, 1986).

Ricardo Aldarondo

Manos peligrosas

(Pickup on South Street, 1953)



Skip McCoy, carterista habitual, le roba el bolso a Candy, sin saber que ésta es perseguida por el F.B.I. a causa de sus actividades de espionaje. En el bolso de Candy había un valioso microfilm. Joey, jefe de los espías, y Tiger, del F.B.I., se lanzan a la búsqueda de McCoy, quien, enterado del valor del microfilm, pretende venderlo al mejor postor. Candy se enamora de McCoy. Este finalmente se enfrenta a Joey y tras una violenta pelea McCoy entrega a Joey y el microfilm a la policía, que decide perdonar su turbulento pasado.

De las cinco películas plenamente adscritas al género negro que Fuller realizó en Hollywood antes de iniciar su periplo europeo, **Manos peligrosas**, **La casa de bambú**, **The Crimson Kimono**, **Underworld USA** y **Una luz en el hampa** (dejemos en una calificación fronteriza a **Corredor sin retorno**), la primera es una de las más extrañas, si es que el término supone algo en una filmografía tan preñada de extrañeza como es la de Fuller. En **La casa de bambú** hay una enigmática relación/fascinación masculina, pero los cauces genéricos por los que se mueve el film son finalmente ortodoxos. **Una luz en el hampa** es el *thriller* interior, fundido con abismal elegancia con el melodrama. **The Crimson Kimono** y **Underworld USA** se adaptan, al modo fulleriano, al cine policíaco de espacios y sentimientos urbanos: ¿Y **Manos peligrosas**? Nadie podrá negar la capacidad que tiene Fuller para concebir personajes y situaciones únicas. Pero ¿alguien podría imaginar, en 1956, una en-diablada trama sobre un carterista que opera en los pasadizos del metro y roba por casualidad un microfilm con una fórmula química que se

disputan los comunistas y los agentes gubernamentales, mientras que una chica obligada a hacer de enlace con los comunistas se redime enamorándose del ladrón metropolitano? ¿Alguien podría concebir un hábitat tan peculiar como la casa del citado carterista, un lúgubre y humedecido espacio de madera situado en el muelle, sin apenas mobiliario y con una improvisada nevera que se mantiene bajo el agua y es alzada hasta el "palacio" mediante correas, para que el protagonista disponga de cerveza fría después de sus correrías? Así es Fuller.

Sobre el tema de las posibles implicaciones anti-comunistas de la película, que personalmente me interesa tan poco como la eterna cuestión de si **La invasión de los ladrones de cuerpos** (versión Siegel) expone o no las maquinaciones comunistas en clave de ciencia-ficción, si **Solo ante el peligro** es una parábola sobre la caza de brujas, o si la patrulla ataviada de negro de **Johnny Guitar** también es un reflejo de la cruzada contra el comunismo, sólo dos observaciones ajenas, una del propio Fuller: "*Todo lo que hice fue trasladar hechos a la pantalla. ¿Cuál era el clima de la época en Estados Unidos? El anti-comunismo*". Otra, de José María Latorre y Javier Coma en su libro "Luces y sombras del cine negro": "*En Manos peligrosas se llevaba a cabo una irónica pirueta sobre sus significados aparentes: los alegatos contra el comunismo eran puestos en boca nada menos que del propio lumpen de la delincuencia norteamericana, quedando así parabólicamente desvirtuadas tanto sus formulaciones (delirantes por su esencia) como sus formulantes (desde un carterista hasta una confidente de la policía)*". Además, al film le dieron el León de Bronce en Venecia.

Más interesante me parece resaltar las relaciones de equilibrio, fuerza y afecto que se establecen entre esos representantes del lumpen urbano, desposeídos de su propia dignidad y obligados, por la fuerza de las circunstancias, a venderse al mejor postor: el carterista Skip McCoy (excelente Richard Widmark), que simplemente quiere sacar tajada de ese inesperado regalo que se ha encontrado en un bolso robado; la confidente Moe Williams (magistral Thelma Ritter), protagonista de una de las mejores secuencias del film cuando sucumbe con dignidad ante la violencia de un agente comunista; y la ingenua Candy (Jean Peters, la aguerrida mujer pirata de Tourneur y la bulliciosa gitana del **Captain from Castilla** de King), peonza de un destino aciago y trágico. Y sobre todo la fisicidad que se acentúa en el gesto, el naturalismo del deco-

rado urbano, la mirada fulleriana a través de la utilización del plano-secuencia (diez minutos, y treinta y dos movimientos de cámara, como Fuller les recordó orgulloso a Noël Burch y André-S. Labarthe en una emisión de la serie **Cinéastes de notre temps** en 1967, dura la secuencia entre Moe y los policías que buscan a Skip), que establece el personal orden narrativo de la película, o la plasmación directa y descarada de la violencia (pelea entre Candy y el asesino, recogida en un largo plano fijo, o la lucha final en la estación del metro).

Cuatro notas finales. El personaje de Jean Peters fue diseñado para Marilyn Monroe, que al final hizo por las mismas fechas **Los caballeros las prefieren rubias**; habría sido curioso presenciarse en pantalla el trabajo, entre dos extraños al sistema, Fuller y Marilyn. El film tuvo un *remake* 15 años más tarde, **Intriga en ciudad de El Cabo**, con escenario sudafricano. En Francia, **Manos peligrosas** se estrenó como **Le port de la drogue**, ya que por dudosas razones políticas se adulteró toda la trama del relato y los agentes comunistas a la caza del microfilm se convirtieron en traficantes de droga a la búsqueda y captura de un alijo (por si algún día se encuentran con una copia francesa de la película). **Manos peligrosas** se rodó con el título de "Pickpocket", aunque el estudio impuso el definitivo de **Pickup on South Street** que poco gustaba al director; Fuller en sintonía con Bresson.

Quim Casas

El diablo de las aguas turbias

(*Hell and High Water*, 1954)

El profesor Montel, que dirige una organización pacifista, pretende destruir una base atómica de las islas árticas. Para ello consigue la colaboración de Adam Jones, ex-oficial de la Marina, y en un submarino se dirigen a su objetivo. El enemigo pretende lanzar un bombardeo atómico responsabilizando a Estados Unidos, pero Montel y Jones consiguen desde el submarino derribar el avión que con su carga destruye la base atómica.



En una primera, y apresurada, lectura **El diablo de las aguas turbias** (1954) podría ser fácilmente considerada como una película de propaganda antisoviética, un producto más de los años de la Guerra Fría. Y sin duda esta lectura contribuyó al fortalecimiento de la etiqueta de reaccionario que durante tanto tiempo acompañó a Fuller. Hay evidencias que podrían abonar esa lectura, no cabe duda. Si recordamos su esquema argumental podría parecer innegable: un grupo de científicos y aventureros fletan un submarino con el objetivo de vigilar de cerca los experimentos atómicos que se realizan en una base más o menos veladamente relacionada con los soviéticos, que nunca aparecen citados como tales en la película. El reparto de papeles, buenos y malos, es sintomático. Hay que dejar claro para empezar que Fuller nunca estuvo en el origen de la película y que más tarde ha renegado de sus resultados. Ese origen está en un guión de Jesse L. Lasky Jr. que Zanuck, en nombre de la Fox, ofreció a Fuller. Lo importante para Zanuck no era tanto ese mensaje anticomunista como el hecho de realizar una película en CinemaScope, eran los primeros años de este nuevo formato, que huyese del gran espectáculo. El mítico productor quería demostrar que con él también se podían hacer películas normales. Desde el principio Fuller no conectó con el guión de Lasky y procedió a efectuar los suficientes cambios como para hacerle ir por otros derroteros.

Para empezar introdujo en la historia la figura de la protagonista femenina, Denise (Bella Darvi), hija del profesor Montel (Victor Francen), que vivirá una historia de amor con el comandante Jones (Richard Widmark). Esta inclusión resulta crucial porque modifica la película al incorporar un componente romántico y, a la postre, melodramático que roba interés a la primitiva idea argumental. Sus personajes adquieren así una mayor complejidad, más en la línea de sus guiones originales, alejándose del previsible

tratamiento como personajes de una sola pieza que se les habría otorgado en el primer borrador del guión. El personaje que interpreta Richard Widmark, que repite papel protagonista tras la anterior **Manos peligrosas** (1953), se beneficia de una ambivalencia de hombre duro y tierno que aporta a la historia una necesaria dosis de complejidad psicológica. También la aparición de Denise enriquece el papel del profesor que se sacrificará al final de la película para salvar al comandante y, con ello, el amor de su hija. Por otro lado Fuller salpica el guión de detalles humorísticos que le convierten por momentos más en comedia que en drama. El propio Fuller la califica incluso de "dibujo animado". Con estos dos golpes de timón argumentales, Fuller concentró su puesta en escena en intentar conseguir una película de acción, donde la progresión dramática mantuviese la atención del espectador, cosa que debió de lograr si tenemos en cuenta su enorme éxito en taquilla. Recurrió a maquetas para sus escenas submarinas y se embarcó en un submarino atómico para captar la claustrofobia y la sensación de asfixia que se reprodujeron luego en las mejores secuencias de la película.

Sin duda el argumento original lastra excesivamente los resultados y ni siquiera los cambios introducidos hacen de **El diablo de las aguas turbias** un título digno de figurar en ninguna antología de su realizador, pero tampoco parece pertinente despachar ideológicamente la película con la etiqueta de anticomunista. Seguramente Fuller estaría más cerca del rechazo a un desarrollo desmesurado de la energía atómica, que más tarde explicitaría por medio de la figura de uno de sus personajes de **Corredor sin retorno** (1963).

Jesús Angulo

La casa de bambú

(*House of Bamboo*, 1955)

Tras la Segunda Guerra Mundial, muchos soldados americanos, desmovilizados en Tokio, se dedican a la delincuencia organizada. El sargento Kenner se infiltra en la principal banda, con nombre falso, y se gana la confianza de Dawson, el jefe. Kenner se enamora de la viuda de un gangster asesi-

nado y es ella quien lo salva, cuando, descubierta su identidad, Dawson le tiende una trampa para matarlo.

Un tren avanza lentamente por un apacible paisaje nevado. Una carreta atascada en las vías le obliga a detenerse. Cuando el maquinista baja para urgir al campesino que intenta hacer que el tozudo buey se mueva, es estrangulado rápida y hábilmente. En acciones igualmente rápidas corren la misma suerte sus compañeros de locomotora y los dos militares japoneses que custodian el tren. Finalmente el soldado americano que les acompaña es acribillado a balazos, la acción adquiere a partir de aquí un mayor ritmo: los asaltantes aparecen por todas partes; un camión se coloca bajo el puente en el que el tren ha sido obligado a detenerse y el cargamento de armas objeto del robo es trasladado a él. El camión desaparece y una campesina que ha llegado corriendo al oír los disparos descubre los cadáveres. La cámara se detiene sobre un primer plano de su rostro crispado por un grito, que da entrada a la música de Leigh Harline y la sucesión de los carteles de crédito.

Una vez más, la violencia es el punto de arranque de un film de Sam Fuller. Una violencia tratada con dureza, pero sin rastros de efectismo; seca, sin ningún asomo de recreación. La misma sobriedad que utilizará en las dos mejores secuencias de la película. Una, cuando Sandy Dawson dispara sobre su lugarteniente Griff, mientras éste toma un baño, pensando que es él el que le ha delatado a la policía. La otra, la secuencia final en el parque de atracciones, en la que una persecución más o menos larga, en la que no se escatiman tiroteos ni víctimas, se salda con un disparo que se podría calificar de "limpio". La cámara de Fuller sólo insiste durante breves segundos en mostrar el cadáver de Sandy dando vueltas lentamente en la gigantesca rueda giratoria, como antes lo hiciera con el de Griff (también su brazo cuelga, inerte, como el de Sandy) en la ya citada secuencia. En el





resto de las muertes violentas de la película, como en general en todo su cine, la cámara es tan concisa como una bala, se diría que Fuller usa, magistralmente, la concisión como una especie de elipsis.

La casa de bambú fue la tercera y última colaboración de Sam Fuller con Joseph McDonald, responsable de la fotografía de sus dos anteriores películas **Manos peligrosas** y **El diablo de las aguas turbias**. Su CinemaScope se resiente, quizás, de cierta tendencia a la postal que podría dar la razón a José María Latorre cuando califica algunas secuencias de "*convencional documento turístico*". Lo cierto es que la atracción de Fuller por el mundo oriental es clara a lo largo de su carrera. El mismo ha declarado que una de las cosas que más le atrajo de este proyecto fue el hecho de que fuera a rodarse en Japón, y más tarde situaría en paisajes asiáticos **China Gate** o **Invasión en Birmania**, por no mencionar entre ambas **The Crimson Kimono**, rodada en el *Little Tokyo* de Los Angeles. No obstante, habría que decir que la idea de Fuller era rodar en la calle, recrear el auténtico color de las calles japonesas. Esa fue la auténtica razón por la que no aceptó que se contratase a Gary Cooper. Para él el astro norteamericano, muy conocido en Japón, haría imposible rodar con cámaras ocultas algunas de las secuencias, como efectivamente hizo. Esta contradicción es posiblemente una de las causas de que esta fascinante película contenga a su vez numerosos traspiés. Traspies que adquieren cierta gravedad en la torpeza, seguramente originada por la falta de tiempo suficiente para el rodaje, pero quizás también por ese intento de captar la espontaneidad circundante, con que es filmada la secuencia del frustrado robo en desencadenante del desenlace de la película.

Sea como fuere esa atracción por lo oriental en Fuller enlaza aquí, como en **The Crimson Kimono** o **China Gate**, con su obsesión con los conflictos raciales, centrados en la relación en-

tre Eddie y Mariko, que cuesta a ésta la reprobación general de su entorno social. Puede resultar extraño que estemos hablando de constantes temáticas al analizar la única película de Fuller en la que éste no aparece acreditado como guionista, ni argumentista, sino sólo como autor de los diálogos. El propio Fuller ha aclarado esto en más de una entrevista cuando afirma que en realidad el guión de Harry Kleines fue tan sólo un punto de partida y fue él mismo quien lo reescribió de arriba a abajo. Es imprescindible esta aclaración para poder seguir adelante en el análisis de la película. **La casa de bambú** es, en principio, un *thriller* más o menos convencional desarrollado en un escenario más o menos exótico. Superficialmente su trama podría centrarse en la investigación de las policías japonesa y norteamericana en torno a la organización dirigida por Sandy Dawson, a raíz del ya descrito asalto a un tren, con el consiguiente asesinato de un soldado americano. Un policía militar llegará a Tokio haciéndose pasar por un recluso, Eddie Spanier, que contacta con la banda de Dawson. Si bien en este hecho encontramos una constante argumental en el cine de Fuller (el espía que, como en **Underworld USA** o **Muerte de un pichón**, se introduce en una organización criminal para desarticularla), la atención del realizador se va a centrar en una serie de personajes más o menos rastreables a lo largo de su obra. La pareja formada por Dawson y Spanier, recuerda a las de Jesse James y Bob Ford de su primera película, **Balas vengadoras**, o al general Merrill y el teniente Stockton de **Invasión en Birmania** por citar sólo los casos más evidentes, aunque aquí la sutileza y la riqueza de matices se multiplique. El propio Fuller ha explicitado en diversas declaraciones que la debilidad de Dawson hacia Spanier es producto de una clara atracción hacia él. ¿Cómo si no se explica que le salve la vida tras el primer golpe en el que participan juntos, contraviniendo sus propias reglas de rematar a todo aquél que resulte herido en una acción para no dejar con vida posibles testigos? Una debilidad que le costará cara, como a Jesse James la de salvar a Bob Ford en la secuencia inicial de **Balas vengadoras** para acabar siendo víctima de su traición. ¿Cómo se explicaría su ceguera, cuando uno de sus hombres descubre a Mariko con el policía norteamericano, y su única sospecha es la infidelidad de ésta hacia Spanier? ¿Cómo ha de creer que el delator ha sido su fiel Griff? Dawson y Spanier forman parte de dos curiosos y ambiguos triángulos, en los que Mariko, en su caso, y Griff, en el otro, son el tercer vértice. Mientras Mariko es tolerada, salvo cuando es amenazada tras su supuesta in-

fidelidad, Griff plantea más problemas. Entre Dawson y Griff estalla un claro conflicto de celos, por mucho que el origen quede evidente y necesariamente ambiguo. Griff es desplazado por el nuevo favorito y esa evidencia molesta cegará y perderá, ya lo hemos dicho, a Dawson, un personaje que pese a su carácter de villano de la historia, tiene unos componentes emocionantes que le convierten no sólo en auténtico protagonista, sino en víctima más que verdugo. Dawson es apasionado, a su modo honesto y, desde luego, leal. Por su parte Spanier es frío, inmovible y, se mire desde donde se mire, el traidor de la película. Dawson, que se siente dolorosamente traicionado por Griff en la secuencia en la que dispara contra él, "una escena de violencia y erotismo entre dos hombres" como la calificó el propio Fuller, dará una y otra vez sucesivas oportunidades a Spanier. Este no dudará en acabar con él en la primera oportunidad que se le presenta. Paralelamente, Robert Ryan construye un personaje rico en matices, como corresponde al gran actor que fue siempre, mientras que Robert Stack no pasa de una interpretación correcta, siempre a su sombra.

Jesús Angulo

Yuma

(*Run of the Arrow*, 1957)



El soldado O'Meara del ejército sudista, decide, al final de la Guerra de Secesión, quedarse a vivir con los indios sioux. Estos lo aceptan después de superar la prueba de la flecha y se casa con Yellow Moccasin, una joven sioux. Una vez firmada la paz con los indios, O'Meara se dedica a guiar a los convoyes militares a través del territorio sioux. Cuando los indios atacan un convoy,

O'Meara tiene que matar al teniente Driscoll para abreviar la tortura a que lo someten los sioux cuando lo hacen prisionero.

El encargo por parte de la RKO de que produjese, además de realizar, una película para ellos, con total libertad a la hora de elegir el argumento, llevó a Fuller a fundar en 1956, el año siguiente a realizar **La casa de bambú**, su propia productora, Globe Enterprises, con la que produjo y dirigió las seis películas que van desde **Yuma** (1957) hasta **Underworld USA** (1960). En todas ellas fue, además, autor absoluto tanto del guión como del argumento, si se exceptúa la última en la que su guión partió de un artículo periodístico de Joseph F. Dineen. También en todas, con la excepción de **Underworld USA** contó con el gran director de fotografía Joseph Biroc, autor entre otros muchos trabajos de la fotografía de quince films de Robert Aldrich, en cierto modo compañero generacional de Fuller. Aunque no corresponde aquí analizar este período, es casi obligado decir que con **Yuma** se abre una etapa que contiene algunos de sus títulos más personales y creativos.

Yuma, pese a ello, es su *western* más clásico, al menos formalmente. Desde los aspectos más intimistas, tratados con un ritmo pausado, a los más épicos, resueltos con un brío basado en un montaje rápido, pasando por las inevitables cabalgadas recortadas sobre grandes horizontes, muchas veces recuerda a su admirado John Ford. La breve andadura del protagonista, O'Meara, con el viejo y enfermo Walking Coyote resume por sí sola todos esos aspectos: el jinete solitario casi aplastado por un soberbio paisaje es atraído por los buitres hacia el lugar donde descansa exhausto Walking Coyote; el fuego nocturno en la pradera da lugar a que los dos hombres se confiesen mutuamente recuerdos, fantasmas y frustraciones; el encuentro con los sioux es el clásico "enfrentamiento a primera vista" vibrante y culminado por la antológica secuencia de la carrera de la flecha. Pero como todo asomo de clasicismo debe de ser matizado si hablamos de Fuller, hay aspectos que le sirven de contrapunto. Desde el punto de vista formal, quizás el más evidente, ese cierto toque documental, algo poco habitual en un género épico por excelencia. Secuencias como las que describen la vida cotidiana en el poblado sioux durante el período de aclimatación de O'Meara a su nuevo pueblo o la construcción del fuerte por parte de los hombres de la caballería yanqui, dan sobradas muestras de ello. Algo subrayado por la obsesión de Fuller de mantener una fidelidad histórica a la hora de retratar las cos-

tumbres sioux. La ya citada carrera de la flecha está extraída de los ritos guerreros y de iniciación de aquel pueblo.

Aunque donde realmente Fuller se separa de los tópicos del género es en la configuración de sus personajes. Más allá del envoltorio genérico, **Yuma** es una profunda reflexión acerca del desarraigo. Pocos son los personajes de una pieza en ese sentido, como el capitán Clark (Brian Keith) o Búfalo Azul (Charles Bronson), jefe de los sioux. O'Meara (Rod Steiger), alrededor de quien gira toda la acción, es un soldado sudista que reniega de su país y de su raza para intentar rehacer su vida en un pueblo teóricamente hostil. Para él, con la derrota del Sur ha caído todo un mundo basado en una organización rural, ligada a la naturaleza, bajo el empuje de una sociedad industrial que necesita expandirse a lo largo de todo aquel inmenso país para proseguir un desarrollo imparabile. El conflicto racial, tan presente siempre en la obra de Fuller, ni siquiera contempla aquí la lucha por la liberación de la esclavitud. No hay un solo hombre negro en la película, porque para él esa liberación no fue sino una excusa para la necesaria penetración económica del Norte. Sin embargo es evidente en el enfrentamiento entre el hombre blanco y los pieles rojas. Enfrentamiento que acentúa más aún esa persecución de la cultura pegada a la tierra que, para Fuller, es el motor de la causa del Norte. O'Meara es, pues, un desarraigado que huye de su mundo para refugiarse en otro, cuyos valores le son tan distintos como reconfortantes. Sin embargo su falta de raíces es mucho más complicada y, tras luchar al lado de los sioux, tampoco entre estos podrá integrarse finalmente. No será el único incapaz de esa integración. Lo mismo le ocurrirá a Mocasín Amarillo (Sara Montiel, en su mejor interpretación hollywoodiense, quizás porque apenas habla y cuando lo hace es doblada por Angie Dickinson) que primero traiciona a su pueblo para salvar a O'Meara de una muerte segura, transgrediendo las leyes de la tribu, y luego lo abandona para seguir al hombre del que se ha enamorado. O al ya citado *Walking Coyote* (Jay C. Flippen), que regresa para vivir sus últimos años con los sioux, a los que dejó antes para servir de explorador a la caballería yanqui, y pagará con la muerte su vieja traición. Lo mismo ocurre con *Lobo Loco* (H. M. Wyant) y el teniente Driscoll (Ralph Meeker), quienes, cada uno desde su trinchera, se separarán de las leyes de sus respectivos pueblos para morir ambos en el enfrentamiento que han provocado. Una espléndida galería de personajes errantes y escépticos, a los que mueve un feroz

individualismo incapaz de encontrar asiento, magníficamente interpretados por un reparto diseñado a la perfección. El final, dejado expresamente al arbitrio del espectador, no podría ser más desolador.

Jesús Angulo

China Gate

("La puerta de China", 1957)



Las tropas de la Legión Extranjera que combaten en Indochina en 1954 se ven superadas por las tropas vietnamitas y sobre todo por su material bélico. Para destruir sus arsenales envían una patrulla guiada por Lia, una euroasiática que tuvo un hijo con un americano que la abandonó. Lia descubre que Brock, el jefe de la patrulla, es el padre de su hijo. Tras muchas dificultades consiguen volar el arsenal enemigo, pero Lia queda sepultada y Brock se hace cargo de su hijo.

Indochina, 1944. Documental y ficción se mezclan para mostrar una ciudad, bajo dominio francés, en la que se suceden los amenazadores bombardeos con los víveres lanzados en paracaídas. El hambre en la ciudad no necesita más explicaciones: mientras sus habitantes se pelean por alcanzar la preciosa mercancía, un niño (que pasará a ser un personaje esencial en la película) protege a su perro del asalto de uno de tantos hambrientos. Pronto sabremos que el gran problema de la Legión Extranjera francesa es la inaccesibilidad del depósito donde la guerrilla comunista guarda el grueso de sus armas, de procedencia soviética. Una mujer, Lia "Lucky Legs" Surmer, se presenta como una

posible solución al problema. "Lucky Legs", magníficamente interpretada por Angie Dickinson (que había sido descubierta por Fuller cuando en su película anterior -*Yuma*, 1957-dobló a Sara Montiel), es un personaje marginal, entre prostituta y comerciante de bebidas alcohólicas, con buenas relaciones con la guerrilla. Ella debería de servir de guía para un pequeño grupo de hombres que tiene por misión destruir el arsenal. El precio es que su pequeño hijo, el antes citado, sea enviado a Estados Unidos, fuera del horror de la guerra. Acepta la misión a pesar de que en el pelotón se encuentra el sargento Brock, el marido que la abandonó años antes al comprobar que el hijo de ambos tiene "ojos rasgados". Este es el arranque de esta insólita película, a caballo del melodrama, el cine bélico y el de aventuras. Del primero, tiene la relación entre un hombre y una mujer, penetrada de un trasfondo claramente racista; del segundo la localización; del tercero el desarrollo de la acción.

Siete personas parten hacia su objetivo a través de la jungla de Indochina, enfrentándose a todos los peligros fácilmente imaginables. La épica marcha hacia un objetivo claro mezcla tres dramas de diferente signo. El de la propia supervivencia, el de las motivaciones de cada uno de los integrantes del grupo y el enfrentamiento personal entre Brock y "Lucky Legs". De la empresa sólo volverán dos de ellos, pero el objetivo se habrá cumplido. Poco a poco, uno a uno, sus integrantes quedarán en el camino. La dosificación de las bajas guarda perfecta consonancia con la acción. La aventura lo exige. Pero siempre hay momentos para el sosiego, en los que el tema del racismo y el de el "por qué combatimos", como diría Capra, ocupan las reflexiones de los personajes. Es ahí donde la película se tambalea en ocasiones. El continuo reproche de la mujer al hombre que la ha abandonado por claros motivos racistas va ganando terreno. Fuller es meridianamente claro en su postura. La pena es que la melodramática historia entre ambos se hace a veces demasiado ternurista, llegando incluso a bordear el ridículo cuando, justo antes del asalto final al arsenal, el sargento declara solemnemente: *"Te quiero y a ese hijo le quiero tal como es"*. Menos clara es sin embargo la serie de justificaciones de los distintos personajes respecto a la guerra en la que están inmersos. Pese a las protestas de Fuller es difícil no ver en esta historia un mensaje anticomunista. Goldie (personaje interpretado por el cantante Nat King Cole) explica que él está en la Legión Extranjera porque *"todavía quedan muchos comunistas vivos"*. Frase sin fi-

suras difícil de matizar por mucho que el mismo personaje se pregunte *"¿Quién sabe quiénes son nuestros amigos?"* al recordar que los ahora enemigos soviéticos estuvieron a su lado entrando a las víctimas de los campos de concentración nazis. Tampoco parece muy coherente el calificativo de "idealista" que Fuller daría después al Mayor guerrillero Cham, al que en el film hace decir: *"Los franceses son tan imbéciles como los americanos. No bombardean iglesias... Nosotros bombardeamos todo"*.

No obstante, los siete personajes parecen movidos más por profundas y complejas motivaciones personales, que por estrictas razones ideológicas. Personajes, una vez más, inclasificables, contradictorios, hundidos en el fondo de la jungla tanto como en el de sus propias dudas. Y esto es lo que da a su avance más el carácter de aventura que de misión bélica. Esto es, por otro lado, lo más logrado de la película. La acción se dosifica, como la desaparición de los protagonistas, con secuencias realmente conseguidas. La lenta, interminable, muerte de uno de los soldados con la espalda rota; la secuencia en la que Goldie se clava un enorme clavo en el pie y se ve obligado a ahogar el grito de dolor ante la presencia del enemigo; la tensión de la voladura del arsenal, que exigirá el sacrificio de "Lucky Legs". Y otra vez un final amargo.

Jesús Angulo

Forty Guns

("Cuarenta pistolas", 1957)



El sheriff Griff Bonnell acompañado de sus hermanos Wes y Chico llega a Tombstone con el encargo de acabar con una banda de forajidos que dirige Jessica Drummond. El sheriff detiene a Brock, hermano de Jessica, pero ella consigue liberarlo. Brock, intentando vengarse del sheriff, mata a Wes. Cuando va a escaparse de nuevo escudándose en Jessica, el sheriff dispara sobre ella y luego lo mata a él. Jessica va recuperándose de las heridas y, enamorada de Griff, emprende con él una nueva vida.

Ochenta minutos de rabia, delirio y frenesí, en blanco y negro y Scope. Pocos, poquísimos, días de rodaje -se dice que diez, tiempo en el que cualquier director actual, salvo Garrel, Godard y Kaurismäki, filmaría poco más de un par de secuencias-. Un impulso y vigor creativo fuera de toda consideración, por eso se hace realmente difícil un acercamiento "objetivo" a la película. Emociona, avasalla y acelera el latido básico. O, también, puede dejar indiferente; un simple alarde técnico sin nada que decir, escribía hace muchos años un "cahierista" de cuyo nombre no quiero acordarme. Una película que abre la retina del espectador para no cerrarla nunca jamás. Sus incombustibles imágenes quedan prendidas en el recuerdo. Siendo la película de Fuller menos vista en nuestro país junto a *Verboten!* y *Fixed Bayonets*, es una de las que permanece imborrables. Los que la hemos visto, inmensa suerte, podemos dar fe. Caudal de ideas expresivas, de angulaciones, grúas, contrapicados, *travellings*, panorámicas y cortes bruscos de plano general a primer plano al servicio de una lógica (la de Fuller, la de los personajes). Nada de formalismo hueco, ni demostración técnica, ni vanidad. Fuller, que no tenía normas y se planteaba cada una de sus películas con arrojo y absoluta libertad, quiso llegar más lejos que nunca con *Forty Guns*. Concibió el film como un torbellino, como un arrebato constante y continuado, sin tiempo para el respiro, sin pausas, sin baches en su ritmo delineado con minuciosa perfección. Si Godard -que, por cierto, homenajea este saludable film fulleriano repitiendo uno de sus más célebres planos, el visto a través del cañón de un fusil, en *Al final de la escapada*-, se hartó de repetir que un *travelling* es una cuestión moral -como Nicholas Ray advertiría cuando la cámara se aleja de la madre de Asiak en *Los dientes del diablo*-, Fuller demuestra en prácticamente todos los planos de *Forty Guns* que un movimiento, un encuadre o un corte de montaje son sinónimo de emoción.

Puede que Fuller, rendido admirador de John Ford, pensara en *Pasión de los fuertes* a la hora de esbozar las líneas maestras del argumento que enfrenta a los hermanos Bonnell (Barry Sullivan, Gene Evans y Robert Dix) con los caciques Drummond (Barbara Stanwyck y John Ericson) en la localidad de Tombstone, morada del mítico y romántico OK Corral. De hecho, hay una secuencia que podría ratificar esta idea, aquélla en la que los Bonnell, llegando a la ciudad, se encuentran por vez primera con los Drummond. Fue Miguel Marías quien escribió primero que el enfrentamiento entre los Earp y los Clanton (con Doc Holliday de tuberculoso convidado) latía, aunque lejano, en la historia de *Forty Guns*. Pero es sólo eso, un bosquejo en el horizonte. La propia idiosincrasia de las relaciones establecidas entre los dos clanes diluye el parecido: Griff Bonnell y Jessica Drummond mantienen miradas de deseo en la distancia; Griff hace encarcelar a Brockie, el hermano de Jessica, pero ésta lo hace liberar (como en las hawksianas *Río Bravo* y *El Dorado*); Brockie asesina a Wes Bonnell (como Pa Clanton mataba a Virgil Earp), pero después no duda en escudarse en su propia hermana para salvarse de la venganza de Griff. El barroquismo delirante de la historia tiene su eminente correspondencia en la puesta en escena, donde el paroxismo se da la mano con la ternura mientras la violencia irrefrenable y el deseo amoroso pueden llegar a conciliarse en un rincón del polvoriento escenario panorámico. Cuatro momentos para la biblia fulleriana: 1) el citado plano visualizado desde el interior del cañón de un fusil, la subjetividad de la violencia; 2) la secuencia de la tormenta, elemento imprescindible en una película de tan torrencial textura, con el objetivo puesto en Jessica, arrastrada por su asustado caballo, y en Griff, intentando detener la frenética carrera del animal, mientras los matorrales, las cercas y los tejados de la mansión revolotean entre el cielo y la tierra movidos por la furia de los elementos; 3) el plano-secuencia (el plano con grúa más largo de la Fox, según Fuller) que se inicia en la habitación de Griff, prosigue cuando diversos personajes bajan a la calle, hablan, caminan, llegan a la oficina de telégrafos y ven pasar el grupo de cuarenta pistoleros comandados por la orgullosa Jessica; y 4) la escena de apertura, justo antes de que aparezca el nombre de Fuller como guionista, productor y director, una auténtica sinfonía de planos generales (de los Bonnell) y de planos cortos de los cascos de caballos horadando la tierra en su trepidante marcha (Jessica y sus *forty guns*), que firmaría gustoso el Clint Eastwood de la secuencia inicial de *El jinete pálido*; los

contrastes entre rostros y cascos polvorientos, entre el lustroso caballo blanco de Jessica y las monturas negras de sus hombres, entre el plano general y el primer plano de Griff y sus hermanos (rostros cercanos encuadrados, no se olvide, en formato Scope), son toda una premonición de la furia nada contenida con que está construida esta obra maestra de Sam Fuller. Eso es emoción, y la técnica, en Fuller, siempre está al servicio del sentimiento.

Quim Casas

Verboten!

("¡Prohibido!", 1958)

David, sargento americano, herido durante un combate en la Alemania de la Segunda Guerra Mundial, es ayudado por Helga, joven alemana antinazi. Después de la guerra, David se queda en Alemania para casarse con Helga. Pero jóvenes grupos de muchachos pro-nazis crean dificultades al nuevo gobierno. Entre estos muchachos está Franz,

hermano de Helga, y su amigo Bruno. Cuando Helga se entera de las actividades de su hermano lo lleva a Nuremberg para que asista a algunas sesiones del proceso que juzga a los nazis acusados de criminales de guerra. Franz se da cuenta de la verdad del nazismo y en un enfrentamiento con Bruno, éste muere accidentalmente, mientras Franz inicia una nueva vida.

Además de ser un filme singular dentro de las películas bélicas de Fuller, al no estar ambientada en el campo de batalla, sino alrededor de la presencia de las fuerzas americanas en Alemania al terminar la Segunda Guerra Mundial, **Verboten!** ("¡Prohibido!", 1958) partía de dos consideraciones básicas: exponer la idea de que no es lo mismo un nazi que un alemán (frase repetida en numerosas ocasiones a lo largo de la película) y advertir de la posibilidad de que el nazismo conociera un resurgimiento. Son dos conceptos claros, y muy claramente expuestos a través del filme, con una escena puente que, además de marcar el paso de una idea a otra, muestra el cuidado visual con que Fuller ideó esta película, una de las más subyugantes y cohesionadas que ha realizado. Me refiero a la escena en que la chica alemana despidió al soldado americano, y a continuación aparece por otro lado de la calle un amigo alemán que será



el instigador de un nuevo grupo nazi: no sólo se produce el cambio de un personaje a otro, antagonistas, en un mismo plano, cosa de por sí insólita, sino que además la película pasa, con ese ligero movimiento de cámara y personajes, de una a otra de las premisas básicas de **Verboten!**, de la distinción de alemanes y nazis, a la idea latente del nuevo nazismo.

Es uno de los momentos, pero sólo uno, de los muchos que muestran la capacidad de síntesis y sugerencia de Fuller en este filme. Toda la primera parte, que sin un momento de respiro crea una extraña tensión por las calles ruinosas y vacías que recorren los soldados americanos, posee una precisa medida de la acción, escueta y seca, coronada por la conjunción de música e imágenes con la Quinta Sinfonía de Beethoven dotando de una rara majestuosidad a las evoluciones de los soldados por las calles. Vibrante plano a plano, el ritmo es rápido y seco, hasta el encuentro del soldado americano y la chica alemana. Previamente se habrá producido el breve tiroteo en el vagón del tren, ejemplo de la capacidad narrativa de Fuller, que resuelve una tensa escena en un momento, con un preciso movimiento de cámara, en un escenario que luego servirá de encuentro de los jóvenes nazis. Sin descanso, los momentos brillantes se suceden, en un derroche de inventiva visual: la llegada del americano a la casa de la chica, con la cámara recorriendo los soldados muertos entre las ruinas, los carteles de la pared con el retrato de Hitler, y la chica agachándose, todo ello encadenado con el soldado que cae desmayado y rueda hasta chocar con un libro sobre Hitler, para pasar al primer plano del ojo que se abre y escudriña la habitación, crea una sucesión de ideas y sensaciones tan densa como sugerente.

Pero aún hay más. Fuller pone en práctica con pulso firme esa tendencia a pasar de unos personajes a otros en largos planos que por medio de un trabajado *travelling* agilizan las conversaciones y otorgan a la película una elegancia vi-



sual nada aparente. La discreción es la norma en la efectiva y extensa secuencia en la que la cámara entra en las dependencias del Gobierno Americano, y va pasando de una conversación a otra, sin ruptura alguna, de la trivialidad a la tragedia, con ese alemán que decide denunciar a su padre, quien ha sido capaz de asesinar a miembros de su propia familia, además de a 71 prisioneros americanos, en nombre del III Reich. Igualmente, la conversación entre Helga y Bruno pasa en un solo y extenso plano de la tragedia a la risa. Las largas secuencias con sólo uno o dos planos, están realizadas así no para epatar, sino por pura funcionalidad narrativa, aunque no hayan pasado a la historia como el inicio de **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958; Orson Welles). Una de las más asombrosas utilizaciones de esos largos planos se centra en las relaciones entre la pareja protagonista: los diversos encuentros en los que van fortaleciendo su relación están filmados con los dos unidos en un duradero plano, dejando que los personajes se expresen y relacionen; pero cuando discuten, también se produce una ruptura en la forma de filmarlos, y en lugar de presentarlos unidos en un plano continuo, aparecen separados por un agitado paso del plano al contraplano. Otros detalles, como la foto de Hitler situada justo entre la chica alemana y el soldado americano que están confraternizando a pesar del odio existente entre sus respectivos países, los dos hombres sin piernas que pasan delante del Gobierno Americano como en **Berlín Occidente** (*A Foreign Affair*, 1948; Billy Wilder), o las palabras escritas en carteles, letreros y pintadas diseminados por toda la película, que se van conformando en una especie de mensaje subliminal, van completando la riqueza visual de **Verboten!**.

En la última parte del filme, la mirada se acerca al personaje más joven (una vez más, un niño víctima de la guerra), el hermano de la chica alemana, un adolescente aún inmaduro, capaz de ser seducido por la barata palabrería del nazi Bruno. Fuller pone ante sus ojos, y ante los del espectador, los horrores de los campos de concentración y señala a los culpables, no tanto para denunciar, como para recordar lo que no debe ser olvidado. Como en otros momentos de la película, aunque esta vez con más eficacia, Fuller recurre a las escenas documentales. Un hábil montaje que sitúa a los dos hermanos de la película en el juicio de Nuremberg, mostrando a través de la mirada del chaval el cambio que se va produciendo en su conciencia, en contraposición con el rostro triunfante que mostraba en las reuniones del grupo nazi. Es

uno de los posicionamientos ideológicos más claros de Fuller, muy lejos de ese reaccionarismo que sin fundamento tantas veces se le ha achacado.

Ricardo Aldarondo

The Crimson Kimono

("El kimono carmesí", 1959)

Una joven que se dedica al *strip-tease* es asesinada y el caso es asignado a los policías Bancroft y Kojaku, este último de origen japonés. Las investigaciones los llevan hacia Christine, una diseñadora que pudo ver al asesino. Entre los policías y Christine surgen problemas amorosos que Kojaku complicará con cuestiones racistas. El descubrimiento del asesino coincidirá con la solución del triángulo amoroso.

A la sombra de la emblemática definición del cine que Fuller proponía en *Pierrot le fou* (Godard, 1965) se ha desarrollado un pernicioso y superficial equívoco tendente a considerar su obra en términos exclusivos de movimiento, fisicidad y emoción. Es una óptica que frecuentemente conduce el análisis de su cine por derroteros puramente fenomenológicos y "behavioristas", haciendo abstracción del fuerte y a veces determinante peso que las ideas tienen en el interior e incluso en la forma de sus imágenes.

De hecho, el verdadero motor que mueve *The Crimson Kimono* (un film producido y escrito en solitario por Fuller, y del que se le puede considerar -por tanto- completo responsable) pivota sobre la ilustración de dos vigorosas ideas-fuerza: una primera de carácter moral (la apropiación subjetiva de la mirada del "otro") y una segunda explícitamente ideológica, fundamentada por la anterior y de carácter radicalmente antirracista: la consideración de la diferencia como generadora del conflicto.

En sus coordenadas genéricas y narrativas, la película estaría cerca del *thriller*, su atmósfera remite a la del cine negro y el *McGuffin* de la historia es la clarificación de un crimen y la



búsqueda del asesino. Sin embargo, a Fuller le interesa poco o nada la mecánica resolutive del caso y el guión llega, prácticamente, a desentenderse de ella para centrarse en los elementos sobre los que vuelca toda la intensidad: los vínculos de amistad entre los dos policías (uno americano y otro japonés *nisei*, es decir, de raza oriental pero nacido en Estados Unidos), la relación de ambos con la pintora Chris, la creación artística como nexo de comunicación entre ésta y Joe, el racismo como amenaza latente...

La densidad que desvela el trabajo de puesta en escena en torno a estos núcleos desnaturaliza y difumina las convenciones genéricas (más en su desarrollo que en su procedencia) hasta casi neutralizarlas: *The Crimson Kimono* es más una película de tesis que cine de género, aunque se valga de las apariencias de éste para construir una historia y también, muy probablemente, para pasar de contrabando en Hollywood un alegato antirracista que afecta a la médula profunda del *melting pot* nacional.

El montaje paralelo con que se narran las investigaciones de uno y otro policía, la aproximación entre Joe y Chris tomando como pretexto la sensibilidad creativa de ambos en torno a la pintura y la música (una de las secuencias más densas del film), el combate de *Kendo* entre los dos amigos, el poso de las deudas contraídas por ambos entre sí durante la Guerra de Corea, los planos dedicados al cementerio donde yacen enterrados los japoneses *nisei* muertos en la Segunda Guerra Mundial o el impulso confesado por la asesina, son algunos de los elementos formales y dramáticos con los que Fuller cons-



tras las trepidantes notas jazzísticas ceden paso a una música más funcional y dramática y aparecen los títulos de crédito de **The Naked Kiss** (ex-*Iron Kiss*, que es como se describe el beso de un necrófilo).

Coherente con sus consideraciones sobre la acción como detonante emocional de un film, Fuller siempre ha iniciado sus películas de forma agresiva, física, arrolladora, violenta. Recuérdese, como ejemplos más ilustrativos, la paliza mortal al padre de Cliff Robertson en la secuencia de apertura de **Underworld USA**; la detención de un delincuente en plena calle y la posterior huida de éste en la clínica, con niños en incubadora y hombre en silla de ruedas como testigos impotentes, en **Muerte de un pichón**; el ataque del caballo encabritado a Lee Marvin en **Uno Rojo, división de choque**; el aullido en la oscuridad del can atropellado en **Perro blanco**; o el espasmódico golpe de martillo en la cabeza de un joven negro que abre de buenas a primeras **Calle sin retorno**.

El inicio de **Una luz en el hampa**, título español por una vez tan acertado, aunque cambiante, como el original, es el más definitorio de

todos, el más arrojado y frenético, una porción de cine puro que delimita a la perfección los rasgos de la protagonista y su ímpetu ante la vorágine del relato. Cuando Kelly abandona el apartamento de su cliente, la cámara se acerca a un pequeño calendario donde vemos la fecha, 4 de julio de 1961. En el plano siguiente, un cartel con la fecha del 12 de agosto de 1963 adorna la calle de la ciudad que se convertirá en escenario de la liberación personal de Kelly. En dos años, de prostituta a enfermera de niños con problemas físicos. Un viaje desde las tinieblas a la luz, a la inversa del film anterior de Fuller, **Corredor sin retorno**, también con la excelente Constance Towers. Cuando Kelly llega a la ciudad, en el cine cercano a la parada de autobuses proyectan **Corredor sin retorno**.

Si el film se inicia con una paliza de Kelly, concluye en seco con un golpe mortal de teléfono. Entre medio, seducciones engañosas con fondo sonoro del querido Beethoven, secuencias en el límite -Kelly y los niños cantando en el hospital-, choques emocionales -el burgués que pretende redimir a Kelly tiene perversiones infantiles-, y un tratado, bello, lúcido, hierático, escabroso, directo, sobre la moralidad de su tiempo.

Pese a tan notable película, Fuller conoció desde entonces los injustos rigores del ostracismo.

Quim Casas

Arma de dos filos

(*Shark!*, 1969)

Caine, un aventurero, llega a un pueblo de las costas africanas donde se hace amigo de Doc, un americano que, como él, sobrevive con trampas y engaños. Caine decide ayudar al oceanógrafo doctor Mallare en la búsqueda de un cargamento de lingotes de oro hundido en el mar. Cuando encuentran el tesoro, el doctor Mallare muere despedazado por un tiburón. Anna, su ayudante, intenta quedarse con el tesoro pero se hunde con el yate y Caine llega a tierra sano y salvo.

Dentro de la obra filmica de Sam Fuller, **Arma de dos filos** (*Shark!*, 1969) representa un punto de inflexión importante, pero, por desgracia, en sentido negativo, y además por partida doble. Primero, porque, atendiendo a la trayectoria del realizador, supone el comienzo de la facción menos frecuentable de su cine, a saber los films rodados en régimen de coproducción o fuera de la órbita cinematográfica norteamericana, tras un bloque filmográfico perfectamente sólido, definido y personal (con todos los altibajos cualitativos que se quiera) dentro de la industria de Hollywood, que abarcó desde 1949 -su *opera prima*, la insólita **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*)- hasta 1964 -**Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*)- y que ya sólo prolongarían las muy estimables y hartas ásperas **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980) y **Perro blanco** (*White Dog*, 1981). Y en segundo lugar, debido a la propia mediocridad del film, en verdad alarmante puesto que hasta entonces ninguna película de Fuller había revelado tan ínfima calidad, ni las menos conseguidas o más discutibles.

Realizada en régimen de coproducción con México, con una pareja protagonista no precisamente afortunada, compuesta por un incipiente Burt Reynolds y una fondona Silvia Pinal (a propósito, obsérvese el poco tino/mal gusto ha-

bitualmente denotado por la filmografía de Fuller en cuanto a los intérpretes centrales, con las excepciones de John Ireland, Vincent Price, Richard Widmark, Jean Peters, Robert Ryan, Angie Dickinson, Barbara Stanwyck, Barry Sullivan, Peter Breck, Constance Towers y Lee Marvin, en orden cronológico de películas), así como el inefable Herbert L. Strock -toda una institución del *Fantastique* norteamericano de "Serie Z", cuyas realizaciones más representativas son **Blood of Dracula** ("La sangre de Dracula", 1957), **I Was A Teenage Frankenstein** ("Yo fui un Frankenstein adolescente", 1957), **How To Make A Monster** ("Cómo fabricar un monstruo", 1958) y **The Crawling Hand** ("La mano reptante", 1963), esta última curiosamente protagonizada por el mentado Peter Breck, el héroe de **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963)- a cargo de la postproducción, **Arma de dos filos** fastidia básicamente porque su trazado argumental y las relaciones entre los personajes revelan una estricta coherencia con la obra anterior de Fuller (pese a que los créditos indiquen que el guión adapta la novela de Victor Canning "His Bones Are Coral", por mí desconocida), y, por ende, permitían prorrogar oportunamente la filmografía del cineasta. En cambio, paradójicamente, buena parte del metraje de este desdichado film arroja un resultado cercano a la autoparodia, voluntaria o no.

De acuerdo, puede entenderse que, como es sabido, las demenciales condiciones de rodaje que padeció, la miseria del presupuesto asignado y, sobre todo, la falta de entendimiento entre Fuller y los productores (que finalmente desembocó en un montaje contrario a las disposiciones del director, quien acabaría renegando de su paternidad respecto a la película) motivasen un progresivo desinterés en el realizador, traducido en la fórmula del "todo vale" a la hora de filmar, sin otro propósito que finalizar el rodaje cuanto antes. Ello explicaría, cierto, una planificación anárquica, donde aparecen hasta flagrantes errores técnicos o de punto de vista, y un excesivo apoyo en el diálogo, pero, honradamente, no basta para disculpar que Fuller convierta a la pareja protagonista en una especie de caricatura de la que formaron Cliff Robertson y Dolores Dorn en **Underworld USA** (1960), o que ni tan siquiera intente arrojar sobre el Sudán donde transcurre la acción una perspectiva dramático-visual equiparable con la que vertió de Japón en **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955). O que se desinterese por robustecer la historia hasta tal extremo que ésta acaba perdiendo su teóricamente fullericana entraña, para

asemejar más bien una indigente mezcolanza de **Tener y no tener** (*To Have and Have not*, 1944) de Howard Hawks, **La dama de Shanghai** (*The Lady from Shanghai*, 1948) de Orson Welles y **El salario del miedo** (*Le salaire de la peur*, 1955) de Henri-Georges Clouzot, cuya ramplonería llega al punto de incluir la enésima copia de la secuencia de amor en la playa de **De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*, 1953) de Fred Zinnemann.

Así las cosas, sólo algunos aciertos parciales sostienen la visión de **Arma de dos filos**, elevándola apreciablemente por encima de la condición de bodrio. Entre ellos, puede destacarse el trazado de determinados personajes secundarios (especialmente el médico alcohólico que encarna el inolvidable Arthur Kennedy, pero también los incorporados por Barry Sullivan, en su segunda interpretación para Fuller, y Francisco Regueira, el mismísimo "Don Quijote", de Orson Welles), varios diálogos indudablemente conseguidos ("*¿Sabes tratar a una zorra?*" le pregunta, insinuante, Silvia Pinal a Burt Reynolds; "*Me parió una*", contesta éste), el ingenioso y divertidísimo desenlace y, en especial, la relación que surge entre el protagonista y un niño vagabundo, pues concede un rango dramáticamente relevante dentro de la historia a una constante del cine de Fuller que sólo suele manifestarse a título episódico (obsérvese que en la mayor parte de las películas de éste asistimos a un momento donde el protagonista entabla conversación con un niño, o una niña).

Carlos Aguilar

Muerte de un pichón

(*Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse*, 1972)

Un investigador privado que debía recuperar unas fotografías comprometedoras, es asesinado en Bonn, en la Beethovenstrasse. El asesino es detenido, pero huye del hospital donde había sido internado. Sandy, otro detective, se encarga del caso. En Colonia entra en contacto con una banda de

chantajistas, gracias a la intervención de Christa. Cuando ella le confiesa su amor, Sandy le descubre su verdadera identidad, pero todo acaba en un grave enfrentamiento entre los dos, porque Christa es la auténtica jefa de la banda.

Vaya por delante la convicción de que el paso del tiempo ha trabajado en favor de esta película. Si cuando su (mal, pésimo) estreno en 1973 era fácil y en gran medida lógico considerarla un tropiezo lamentable en una carrera hibernada desde 1969 y despacharla como a una especie de *rentrée* voluntariosa pero fallida, ahora, justo dos décadas después y a la vista de los siguientes títulos del autor y, por qué no, del estado del medio en general, **Muerte de un pichón** es susceptible de revalorización hasta el extremo de poder equipararse a **Uno Rojo, división de choque** (1980) como la última muestra químicamente pura de una personal e irrepetible forma de sentir y hacer cine.

Lástima que para llegar a entender y compartir tales conclusiones el espectador se vea obligado a hacer ciertos esfuerzos de abstracción y haya de tener bien presente que **Muerte de un pichón** contiene sólo cien minutos de un metraje original de más del doble (visto en los festivales de Edimburgo y Londres), disculpar la vergonzosa labor de sus intérpretes y estar dispuesto a reinterpretar la rudeza, brusquedad de sus formas, ya especulando acerca de dónde acaba la culpa del director y dónde empieza la del criminal de la mesa de montaje, ya emparentándolas con los procedimientos literarios de la más genuina narrativa negra americana y del propio Fuller en particular. Un trabajo duro, lo sé; pero creo que vale la pena, y constituye un acto de justicia.

Surgido de un contrato con el canal O de la televisión germana, en el marco de un amplio ciclo dedicado a la vida y milagros de Fuller, **Muerte de un pichón** revisa dos piezas de oro como son **La casa de bambú** (1955) y **Underworld USA** (1960), a la vez que (sin venir demasiado a cuento) homenajea la figura del compositor Ludwig van Beethoven, fetiche fulleriano reiteradamente citado en obras tan dispares como **Verboten!** (1958) o **Una luz en el hampa** (1964) y cuya biografía cinematográfica fue un proyecto largamente acariciado por nuestro director durante los años sesenta. De las dos obras maestras antes citadas, **Muerte de un pichón** aprovecha los temas del individuo que se entromete con una maquinaria delictiva guiado por el afán de venganza, y la cuestión

del topo, el infiltrado que debe luchar desde el interior del campo enemigo, enmascarando sus señas de identidad y conviviendo hasta el extremo de la empatía o el amor, o el riesgo de tales, con aquellos a quienes está abocado a exterminar. Ahora bien, las diferencias de textura, de óptica cabría decir, entre **Underworld USA / La casa de bambú** y **Muerte de un pichón**, lejos de obedecer a un simple capricho reflejan a las claras la distancia moral que separa los años cincuenta y sesenta de los setenta, o acaso al pensamiento de un vitalista de mediana edad del de otro que acaba de cumplir los sesenta y dos. La dureza y el escepticismo del panorama se han acentuado: si los protagonistas de los primeros films todavía ostentaban algunos valores tradicionalmente identificables como positivos (amor filial, capacidad de duda y compasión) aquí nadie se libra de las marcas de la mentira y la traición, de igual manera que los maleantes de turno desalojan las calles para convertirse en artistas del chantaje, metidos hasta el cuello en las aguas del cálculo egoísta de la política internacional (ocasión que Fuller aprovecha para arremeter contra casi todos los totems de la progresía sesenta y ochista, de Mao a los nacionalismos africanos, anticipándose a nuestra cotidianidad post-perestroika).

Con la expresividad que le caracteriza, su autor definía **Muerte de un pichón** como un relato que *"asume la tesis de que entre el dinero y el amor siempre gana el dinero porque su fuerza es superior a cualquier sentimiento"* (1), y uno supone que Fuller es indulgente, pues las relaciones entre Christa (Christa Lang) y Sandy (Glenn Corbett) no se nos muestran como un fin sino como un medio (un arma, de hecho), quedando la libertad de elección de ambos personajes del todo supeditada a la realidad del submundo en que se desenvuelven. El detective Sandy viaja a Alemania con la única finalidad de vengar a Johnson, el socio muerto, y recuperar un material que compromete la carrera de cierto senador demócrata (encarnado por Fuller en la copia original) y su encuentro/asociación con Christa se basará en una falsificación, un chantaje más. El es un hombre recto en el peor sentido de la expresión y ella una actriz educada en esconder y reprimir emociones. En un inspirado chiste cinéfilo, el sabueso se identifica con la fuerza bruta de John Wayne en **Río Bravo** (1959) mientras que al confesar Christa su pasado frente a las cámaras, se insertan dos secuencias de la helada y cerebral **Alphaville** de Godard. Criaturas irreconciliables, la relación que establecerán tiene tal carácter simbiótico.



tico que deja escaso margen al sentimentalismo: presos de una estructura narrativa circular (recurso muy querido por Fuller), Sandy y Christa se necesitan, sí, pero por motivos antagónicos al mundo del espíritu. El uno busca un guía que le conduzca hasta Mensur (Anton Diffring), el cerebro de la organización; la otra, experimenta con un nuevo patrón, más espléndido en términos crematísticos.

Inveterado demolidor de las convenciones de los géneros, el autor de *Yuma* (1957) no se priva de envolver la historia con todo tipo de extravagancias visuales, de carácter casi conceptual y provistas, a ratos, de una poderosa carga de humor negro que hacen oscilar al film entre lo onírico y la comedia macabra. De la lluvia dentro del hospital de *Corredor sin retorno* (1963) a la botella que gotea lejos de los labios de Keith Carradine en *Calle sin retorno* (1989), el derroche imaginativo a la hora de la planificación ha sido una de las constantes más aplaudidas del realizador, pero pocos títulos de su filmografía contienen tal acumulación de hallazgos como éste. Ya que no es cuestión hacer una lista exhaustiva me permito señalar tres, escogidos por su poder de sugerencia y por su peso específico en la arquitectura del film, y que son... el vuelo de la paloma, el disparo (sonido, no imagen) y la caída del pichón humano que abren la película tras unos créditos completamente estáticos, la mezcla de contrapicado (suave) y *ralenti* cuando Sandy y su colaborador alemán transportan a la dopada Christa y, como colofón, la sucia y sorprendente sesión de esgrima entre Sandy y Mensur. Cita aparte merece la alucinada atmósfera del carnaval de Colonia, registrada en 16mm. para acentuar la impresión de irrealidad, y la patética y poco comprensible (desmanes del montaje) muerte del asesino Umlaut (Eric P. Caspar) disfrazado de payaso.

Cabe la posibilidad, concluyendo, de que una visión íntegra de *Muerte de un pichón* matice o ponga en entredicho el contenido de estas líneas. Por ahora, me basta con subrayar que es un título que clama por un redescubrimiento o segunda oportunidad.

NOTA

1. Cinema 2002, n. 23, "Muerte de un pichón: Samuel Fuller comenta su última película", págs. 46-48.

Miguel Angel Barral

El odio de los McGuire

(The Meanest Men in the West, 1976)

Advertencia urgente: este largometraje no es una película de Samuel Fuller. Al menos no fue concebido como tal por el director. Si aparece codirigida con Charles F. Dubin no es por otra causa que la unión física de dos trozos de celuloide que nada tenían que ver. Así, *El odio de los McGuire* es el resultado de montar, mezclados, dos episodios de la serie de televisión *El virginiano*, uno filmado por Fuller en 1962, y otro realizado posteriormente por Dubin. El resultado es, por supuesto, delirante, aunque queda ya como una película más en la filmografía de Fuller.

Tamaño idea ya se había llevado a cabo poco antes con otra película, *Cambalache*, en la que Robert de Niro era uno de los escasos puntos de unión entre materiales de diversa procedencia. *El odio de los McGuire* está confeccionada básicamente con el episodio televisivo *It Tolls for Thee*, que Fuller realizó (era su primer trabajo televisivo) a instancias de Charles Marquis Warren, aunque nunca le había interesado demasiado el personaje. Pero pensó que la historia le podría servir para mostrar que la diferencia entre un bandido y un juez a veces no es demasiado grande. Aunque la idea era espinosa, le dieron el visto bueno. Se creó cierta expectación ante la emisión de este capítulo, pues era el primero que se hacía en color.

Lo que se mostró unos años más tarde en cine, y se estrenó en España en 1981 con el título de *El odio de los McGuire*, quedaba troquelado por las imágenes de Dubin. José Luis Guarnier, en la crítica que publicó sobre la película en *Fotogramas* (n. 1653, 15 de abril de 1981), explicaba: "*El material de Fuller, donde se entrevén de lejos sus preocupaciones habituales, puede identificarse en el bloque inicial -Kalig niño mata a su padrastro, responsable de la muerte (de parto) de su madre- y en el final, con el rapto del juez Garth que le humilló por Kalig adulto (Marvin), no por casualidad los únicos momentos de interés de la función. La sección central, cuyo héroe*

es Bronson -quien no aparecía en el trabajo de Fuller- es por completo amorfa y contamina irremediablemente el atractivo potencial de la otra, amén de deformarla -a base de falsos raccords, etc.- en el clímax (para que Bronson pueda intervenir, aunque sea a golpe de tijera)".

Ricardo Aldarondo

Uno Rojo, división de choque

(*The Big Red One*, 1980)



Desde 1942 hasta 1945, la división de choque de la infantería americana, a la que pertenecen los soldados Johnson, Vinci, Griff y Zab, con un sargento veterano de la Primera Guerra Mundial, recorren los escenarios más importantes de las campañas de la Segunda Guerra Mundial. El norte de Africa, Sicilia, Bélgica y Checoslovaquia son lugares donde esos hombres se encontrarán con los horrores de la guerra.

Uno de los temas más queridos de Fuller es la historia del soldado que dispara o acuchilla a un enemigo después de finalizada la guerra que le ha tocado vivir. O'Meara, moderado y altivo Rod Steiger en *Yuma*, lo hacía al mismo tiempo que Lee se rendía a Grant para terminar con la fratricida guerra de Secesión. Su disparo de rifle no resultaba mortal y el oficial nordista, Ralph Meeker, sobrevivía. Pero cuando el film llegaba a su cenit, esa misma bala, guardada por el protagonista como lacerante recuerdo de su derrota e inadaptación, servía

para acabar con el tormento del mismo oficial que la había recibido en la primera secuencia, ahora despellejado en vida por los indios.

Esta afortunada estructura cíclica, entre cuyos polos acontece la carrera de la flecha, una historia de amor (con Sarita Montiel), la construcción de un fuerte y la revuelta de los orgullosos sioux a los que O'Meara se une porque son los únicos que siguen combatiendo a la Union, se repetiría 23 años después, con ligeras modificaciones en **Uno Rojo, división de choque**, la última gran película clásica de Fuller, materialización de uno de los proyectos que más tiempo rondó por su cabeza y por las oficinas de productores y estudios, y ajuste de cuentas final del cineasta con un género que ha dominado a placer.

Uno Rojo, división de choque se remonta hacia 1957, cuando Darryl F. Zanuck se hizo eco del proyecto, que fue antes voluminosa novela que película, y lo anunció a bombo y platillo, con John Wayne al frente de su reparto. Por aquel entonces, Fuller sólo tenía una vaga idea del trazado narrativo; estaban todas las situaciones y personajes, surgidos unas y otros de sus experiencias durante la Segunda Guerra Mundial en distintas partes de Europa y Africa, pero no sabía cómo darles forma e hilazón. La producción no prosperó, Fuller siguió escribiendo páginas y páginas de guión hasta que, después de las sucesivas intenciones de Peter Bogdanovich, Lorimar asumió el proyecto. Gene Corman, hermano de Roger, se encargó de la producción, Fuller se espabiló con el reparto y encontró en Lee Marvin al modélico sargento que debía interpretar Wayne según los diseños equivocados de Zanuck, y en los casi imberbes Mark Hamill, Bobby Di Cicco, Robert Carradine (que encarna al *alter ego* del propio Fuller, el escritor amateur Zab, siempre puro en ristre en los momentos de descanso) y Kelly Ward a los cuatro cabezas visibles de la división Uno Rojo. El rodaje se efectuó en Israel e Irlanda, Fuller montó seis horas de película, redujo a cuatro y media y tuvo que aceptar finalmente una versión de dos horas al gusto de la productora. Hoy aún sigue esperando que le dejen hacer un montaje de cuatro horas para la televisión.

Uno Rojo, división de choque es un film absolutamente itinerante, rara modalidad en el género bélico. Su prólogo se sitúa en el último día de la Primera Guerra Mundial: el sargento encarnado por Marvin mata a un soldado alemán sin saber que se ha firmado el armisticio. Su epílo-

go, en tierras checoslovacas, repite la misma situación: el sargento vuelve a acuchillar a un enemigo una vez la Segunda Gran Guerra ha llegado a su fin; cansado de equivocarse, cansado de sesgar existencias ajenas, el protagonista hará lo posible para reanimar al alemán y salvará su vida de la misma forma que O'Meara salvó del tormento a su enemigo nordesta.

Uno Rojo, división de choque es un film hecho de objetos, ruidos, sudores, espasmos y sentimientos epidérmicos. En el recuerdo, atropellados en melódica narración entre las costas africanas, la playa de Omaha, las tierras quemadas de Sicilia y diversos escenarios alemanes, belgas y checos, quedan la imagen del caballo encabritado que ataca al sargento en el prólogo en blanco y negro (porque acontece en la Primera Guerra Mundial, y en esa época el cine era en blanco y negro), el Cristo crucificado con las cuencas de los ojos vacías, los carros blindados alemanes que aplastan los hoyos donde se esconden los americanos, los preservativos utilizados indistintamente para proteger el cañón de los fusiles del agua salada o para proteger los dedos de las manos de la suciedad cuando Marvin y su *troupe* ayudan a parir a una mujer dentro de un tanque, el tocadiscos de un soldado alemán que gira monacorde en una duna del desierto, el niño italiano que lleva en un carro el cadáver descompuesto de su madre, la expresión de Mark Hamill mientras dispara obsesivamente contra el nazi escondido en un horno crematorio, la impotencia del sargento ante el niño desnutrido que muere en sus brazos, el reloj de pulsera de un soldado sin vida que marca el lento paso del tiempo en la playa de Omaha, y el tiroteo en un manicomio con un grupo de retrasados mentales como testigos mudos de la barbarie bélica.

Quim Casas

Perro blanco

(*White Dog*, 1981)

Julie Sawyer atropella a un perro lobo blanco y tras hacerlo curar por un veterinario intenta encontrar al dueño, pero finalmente se queda con él. Descubre que el

perro ha sido adiestrado por un racista del Ku-Klux-Klan para atacar solamente a los negros. Julie, que ya se ha encariñado con el perro, no quiere desprenderse de él, y pretende que lo reeduquen en un centro adecuado.

Si el antirracismo y la reunión de personas de distintas culturas se pueden detectar de forma bastante insistente en la mayor parte de las películas de Fuller, **Perro blanco** (*White Dog*, 1981), su última película americana antes del retorno definitivo a Europa, queda como el más incisivo y directo tratado de su autor sobre el tema. Sin embargo Fuller no aborda la lacra del racismo a través de algún drama humano entre blancos y negros, ni propone un embaucador discurso sobre injusticias. Fuller acomete lo general desde lo particular, consigue llegar a un problema que afecta a toda la humanidad simplemente con una pequeña experiencia aparentemente muy localizada. Pero ni siquiera es el original planteamiento temático (una mujer atropella a un perro, descubre posteriormente que es un animal entrenado para atacar a los negros, y se empeña en reeducarlo), extraído de la novela de Romain Gary, lo que convierte la película de Fuller en uno de los más impactantes acercamientos al odio irracional, sino la proximidad física con que el espectador siente el horror, gracias a la puesta en escena que Fuller elabora con muy pocos elementos, sin recurrir al fácil dramatismo de la víctima y el verdugo: ejemplo de la



habilidad de Fuller para ser impactante sin recurrir a la espectacularidad pueden ser aquella secuencia en que un negro es atacado por el perro en el interior de la iglesia, mientras la cámara se queda atrás, hasta que se acerca a las vidrieras religiosas, testigos mudos; o la que muestra en primer término al perro suelto por la calle, con un niño al fondo que sale de casa a la vuelta de la esquina.

En sus primeras escenas funcionales e informativas, después del atropello en *off*, **Perro blanco** podría denotar incluso un aire televisivo que queda definitivamente superado cuando ya se ha presentado a la protagonista, una chica que aspira a ser actriz y vive en una casa solitaria, y se inicia el proceso de reeducación del animal. A partir del encuentro entre el educador negro (originalmente presentado por medio de un cartel con su nombre que hay en la puerta por la que pasa) y el perro, los primeros planos son el instrumento que eficazmente maneja Fuller, estableciendo un soberbio juego de miradas y sensaciones entre los ojos de un hombre asustado pero decidido, empeñado en hacer frente al odio que le amenaza, y un perro de mirada fría cuyas intenciones nunca podrán adivinarse, ni siquiera cuando esté aparentemente reeducado. El enfrentamiento entre la piel negra y la blanca deja de ser algo teórico y se convierte en físico. El empleo de la cámara lenta, tan molesta y redundante en otros filmes, no hace sino acentuar la peligrosa fachada del animal, dotando de majestuosidad y belleza a sus peligrosos movimientos: su piel es bella, pero su cerebro resulta terrible.

No es nada complaciente el acercamiento de Fuller al racismo. La chica se empeña por encima de todo en regenerar al perro; el negro lo ha intentado con otros "perros blancos" y a pesar de haber fracasado se niega a renunciar a un nuevo intento: el problema del racismo no tiene fácil solución, pero hay que seguir intentándolo. No se debe caer en la resignación. Pero la posibilidad de que el racismo resurja de sus propias cenizas es constante. La cámara de Fuller es especialmente incisiva en el enfrentamiento agitado, descarnado y valiente a ese hombre inofensivo, el más peligroso, el primer dueño del perro que lo ha convertido en un animal racista, con su aparienciencia de cariñoso abuelo. Como en **Verboten!** ("¡Prohibido", 1958), hay que saber distinguir al verdadero enemigo.

Paralelamente, algunos guiños cinéfilos ponen



un poco de sarcasmo privado a la función: el personaje de Burl Ives con su granja de animales para películas, la representación de un rodaje en el que el director comenta que, aunque la transparencia se mueva, a Truffaut le hubiera parecido genial, y la aparición momentánea del propio Fuller, así como su compañera Christa Lang y su hija Samantha.

Ricardo Aldarondo

Ladrones en la noche

(Les voleurs de la nuit, 1983)

François e Isabelle, desesperados por no encontrar trabajo y verse rechazados una y otra vez, deciden vengarse. Cuando entran en el apartamento de Tartuffe, éste, asustado, cae al vacío y se mata. Los dos muchachos deben huir y en un pueblo cerca de la frontera, Isabelle muere en un tiroteo, mientras François se ve obligado a defenderse matando a dos hombres. De regreso a París, François consigue su sueño: por una noche tocará el violoncelo en una gran orquesta. Pero la muerte de los dos hombres y la de Isabelle quedan pendientes.

Dos años y un continente median entre **Perro blanco** (1981) y **Ladrones en la noche** (1983), y sin embargo comparten una serie de elementos dignos de ser tenidos en cuenta. Ambos escogen como punto de partida un material literario francés (Romain Gary y el oscuro Olivier Beer, respectivamente), son producciones de presupuesto mediano sin que parez-



can resentirse por ello (antes al contrario), y ofrecen un terreno resbaladizo para las etiquetas simplistas. Revelan a un Samuel Fuller conservador y moderado en lo tocante a la forma y levantan, o pretenden levantar, sendos discursos trascendentes sobre anécdotas minimalistas. Fuller suele admitir que su cine es el de un periodista -y algo de esto hay en **Una luz en el hampa** (1964) y en sus crónicas de guerra, sin olvidar esa loa al cuarto poder llamada **Park Row** (1952)- y, en verdad, la peripécia de la actriz de segunda categoría que encuentra, adopta y mira de reeducar a un perrazo perseguidor de negros y las desventuras de dos jóvenes en busca de empleo convertidos en ladrones de poca monta y homicidas accidentales, parecen extraídas de la más recóndita columna de sucesos de cualquier periódico del globo. Fuller jamás ha renunciado a sus orígenes en la plantilla del *New York Evening Graphic*, e insiste en asomarse a la tramoya oculta detrás de la simple noticia con el doble propósito de encontrar materiales aptos para la dramatización y extraer conclusiones con destino a un cuadro ideológico a ratos simplista y no exento de moralina, pero también profundamente sentido y visceral.

No obstante, parece ya casi lugar común declarar que **Ladrones en la noche** es el menos fullerriano de los films de Fuller, y aun admitiendo que esta obra se resiente de graves defectos -el limitado interés de su argumento (riesgo que el realizador debería de haber tenido más en cuenta a la hora de esbozar el proyecto), o la contención de su puesta en escena- parece exagerado deshacerse de ella tachándola de burdo auto-homenaje, o interpretándola como un frustrado intento de trasladar convenciones del cine norteamericano a un marco europeo, cosa que desmiente el fluido, limpio acabado del film. Llevando la defensa de **Ladrones en la noche** hasta las últimas consecuencias, podríamos apedrear nuestro propio tejado al cuestionar el significado, la entidad real del calificativo de "fullerriano" y

preguntarnos si el cineasta, tipo independiente donde los haya, no tiene pleno derecho a romper cuando, donde y como quiera con los signos de una mitología de la cual parecen (o parecemos) más responsables sus numerosos exégetas e imitadores que el propio autor.

Desde aproximadamente 1984, Fuller vive afincado/exiliado en París y, con una perspectiva serena, **Ladrones en la noche** se deja percibir como un esfuerzo bastante conseguido de adaptación a unos sistemas de trabajo y a unos formalismos netamente europeos, y como un posible, hipotético reconocimiento a aquellos críticos, y más tarde realizadores, de la llamada *nouvelle vague* que serían los primeros en elevar la firma de Samuel Fuller a la condición de autor. De aquí, quizá, el singular *cameo* de Claude Chabrol como el *voyeur* Crépin (¿y no es la obra de Chabrol un espionaje enfermizo y obsesivo de los usos y abusos de la media y pequeña burguesía?), la imposición de un juego de distancias y la tenaz impresión de que esta vez Fuller se aproxima más al universo de algunos realizadores franceses contemporáneos (pienso en un Jean-Jacques Beineix sin pretensiones esteticistas) que al de su querido Nick Ray. Todo un prodigioso ejercicio de transformismo para un hombre que en 1964 proclamó que una película equivale a un campo de batalla lleno de amor, odio, acción, violencia y muerte (1). Y no lo digo en tono peyorativo...

Casi todo resulta premeditadamente chato, mortecino en **Ladrones en la noche**, para nada una cinta de las llamadas crepusculares, aquí no se entierra ningún género ni se despiden ningún arquetipo. Fuller combina el clásico drama épico del acoso y derribo de unas criaturas inocentes a manos de un sistema que oculta un corazón petrificado, con la desnudez del informe de un asistente social. Es una operación de vaciado, demasiado perfecta para ser accidental, que redunde en favor de la atmós-



fera de credibilidad del film, su aire cotidiano, su adscripción a principios naturalistas. Ni Isabelle (Véronique Jannot) ni François (Bobby Di Cicco) son Bonnie y Clyde, ni tan siquiera Carol y Doc McCoy, sino personajes que podemos ver cada día en el metro o en la cafetería más cercana (su escasa entidad física sirve para remarcar su mediocridad), Crépin se reduce a un pobre cretino, un rijoso, y el policía perseguidor (Sam Karmann) tiene más aires de plácido dominguero que de hombre de acción. La muerte de Crépin es un acontecimiento estúpido, rayano en la comicidad y se nos narra en tono de ironía cómplice, sin apenas dramatismo; la consabida e inevitable huida hacia ninguna parte de Isabelle y François no parece otra cosa que el errático vagabundeo de quienes se saben muertos de antemano. Hasta José (Andréas Voutsinas), el personaje más vigoroso de la cinta, ha de esconder su verdadera naturaleza en la trastienda de un grisáceo negocio de venta de instrumentos musicales, presidido, ¿lo adivinan?, por un póster de Beethoven.

Tanta desgana magnífica, empero, aquellos contados momentos donde Fuller, a la manera de una firma, introduce su habitual imaginaria -la luz de las linternas de François e Isabelle desvelando el terror de la empleada de la seguridad social, la persecución en el metro, François presenciando un concierto oculto en el fondo del escenario- y hay que estar especialmente atentos a la gran, bella secuencia final, de feroz aliento romántico.

Es cierto que la tesis de **Ladrones en la noche** es demasiado evidente (lo que no ocurría en **Perro blanco**, abierta a toda suerte de lecturas) y mediatiza más de la cuenta el discurrir de la trama dando pie a generosas dosis de maniqueísmo, pero me es difícil, por no decir imposible, dejar de simpatizar con esta mirada radical, prueba de que Samuel Fuller ha descubierto cómo mantenerse mucho más joven y beligerante que la mayoría de las generaciones que le han sucedido.

NOTA

1. Era en **Pierrot el loco** de Jean-Luc Godard. También, curioso, el film de un rebelde y la crónica de una escapada, si bien la mentalidad de Godard jamás ha sido tan simplista como la de Fuller, lo que no supone ninguna ventaja ni nos lo hace más atractivo.

Calle sin retorno

(*Sans espoir de retour*, 1989)



Michael, antiguo ídolo de la canción, es ahora un vagabundo borracho. Años atrás, Eddie le destruyó las cuerdas vocales en una pelea por el amor de Celia. Tras unos disturbios raciales, Michael descubre a Eddie y a Celia viviendo en una lujosa villa. Acusado de la muerte de un policía, Michael es detenido. Consigue escapar y se refugia en un carguero donde se esconden Gérard y su banda, descubriendo que esta banda es la que provoca los disturbios raciales por encargo de Eddie, que persigue con ello una operación de especulación inmobiliaria. Michael consigue denunciarlos, vengándose de ellos, y empieza con Celia una nueva vida.

Realmente, cuesta trabajo asumir que Sam Fuller, tras debutar en la realización en 1948, tardara nada menos que cuarenta años en traducir cinematográficamente al gran escritor de Filadelfia David Goodis (1917-1967). La amistad personal y la admiración mutua que relacionó a ambos, el nada parco número de concomitancias existentes entre la obra, cinematográfica y literaria, de Fuller y la novelística de Goodis (tanto desde el punto de vista formal -el espíritu de síntesis, la forma de construir las historias, el empleo del diálogo- como ético y argumental -la indignación ante las desigualdades sociales y raciales, la fatalidad, el individualismo, los amores contrariados por causas ajenas a la pareja, la debilidad por los marginados, a veces colaborando con la Ley, y revelándose más eficaz que ésta en misiones que únicamente corresponden a la policía-) y el hecho de que ambos debutaran profesional-

Miguel Angel Barral



mente en la misma época (el primer guión de Fuller data de 1936, la primera novela de Goodis apareció en 1939), y tras ejercer el periodismo, en buena lógica permitía presagiar todo lo contrario. Pero, francamente, aún en mayor medida sorprende que llevar a la pantalla **Calle sin retorno** jamás figurase entre los planes de Fuller, y la idea de su adaptación partiera del productor (atendiendo a las declaraciones del cineasta publicadas en el número 176 de *Dirigido*), quien, con todo fundamento, consideró a nuestro hombre el realizador apropiado para responsabilizarse del proyecto... Ello no significa, a todo esto, que hasta entonces el Cine no hubiese contemplado la obra de Goodis, si bien no es fácil reconocer una pluma común en la base de títulos tan diferentes entre sí como los norteamericanos **La senda tenebrosa** (*Dark Passage*, 1946) de Delmer Daves y **Nightfall** (1957) de Jacques Tourneur y los franceses **Tirez sur le pianiste** (1960) de François Truffaut, **El furor de la codicia** (*Le casse*, 1971) de Henri Verneuil, **Como liebre acosada** (*La course du lièvre à travers les champs*, 1972) de René Clément o **La lune dans le caniveau** (1982) de Jean-Jacques Beineix.

Afortunadamente (y menudo alivio...) los antedichos, temibles y paradójicos augurios (resumamos: fastidio histórico respecto a una conexión cineasta-escritor que los enamorados de la Serie Negra hubiéramos deseado temprana, prolongada y fértil; trabajo de encargo, además nacido de pintorescas condiciones de

coproducción franco-portuguesa) no han cristalizado negativamente, y **Calle sin retorno** refleja simultáneamente la literatura de David Goodis y el cine de Samuel Fuller. Empero, llama la atención que el realizador -a partir de un guión que se ciñe a la novela (en verdad magnífica, apasionada y apasionante) con bastante fidelidad argumental y no poca espiritual, exceptuando la introducción de un *Happy End* sorprendente, aunque repleto de tal ambigüedad realidad/ensoñación que autoriza a sospechar que para Fuller significa lo mismo que para Murnau el epílogo de **El último** (*Der Letzte Mann*, 1924)- opte por una tonalidad visual y un procedimiento narrativo de todo punto inéditos en su filmografía y que, contrariamente a lo que él mismo declaraba en la aludida entrevista, no remiten tanto a la idiosincrasia del lenguaje del *comic* cuanto a cierta cualidad onírica, tan marcada que con frecuencia hasta insinúa que toda la historia no constituye sino un delirio del patético mendigo protagonista.

Ahora bien, tal opción, sobre el papel válida, en modo alguno justifica que la puesta en escena carezca de forma, incluso dentro de su carácter dislocado-delirante: personalmente, estimo que no puede, ni debe, confundirse un estilo narrativo febril y entrecortado, deliberadamente espontáneo y abrupto, jadeante, con la pura y simple desidia, o, cuando menos, la falta de rigor, y **Calle sin retorno**, por desgracia, abunda en momentos donde resulta arduo discriminar entre lo primero y lo segundo.

Amén de caer en el ridículo durante la práctica totalidad del *flash-back*, especialmente en las secuencias con desnudos y en los fragmentos que recrean el glorioso pasado musical del protagonista (la actuación, el inenarrable *video clip* con Valentina Vargas montando a caballo sin más ropa que un tanga blanco).

Por suerte, el ímpetu expositivo de que hace gala la película, su aliento visceral, los diálogos rudos y característicamente "negros" ("*Hablas con la polla y no con la cabeza*"; "*Jamás bebo alcohol, es de perdedores*"), las anotaciones maliciosas que desgrana, cierto humor sangrante (un mendigo leyendo atentamente *The Wall Street Journal*...) y su sentido de la violencia, enérgico y en absoluto complaciente o efectista, compensan suficientemente los defectos, encandilan al cinéfilo e identifican **Calle sin retorno**, como ya indicamos, con Goodis y Fuller. Diferenciándola brutalmente de la totalidad del "cine negro" coetáneo, sobre todo del, por lo general decepcionante, resurgir industrial del género en la producción norteamericana de finales de los años ochenta/primeros noventa, léase los apestosos *thrillers* "de diseño" de/con/para Michael Douglas, los insoportables y petulantes engendros de los hermanos Coen, las últimas aportaciones de Scorsese -la equivocada **Uno de los nuestros** (*Goodfellas*, 1990), el horrible **Cabo del miedo** (*Cape Fear*, 1991)- el fallido **Los timadores** (*The Grifters*, 1990) de Stephen Frears, el extremadamente pretencioso **El Padrino III** (*The Godfather, Part III*, 1991) o tonterías vagamente ingeniosas como ese **Reservoir Dogs** (*Reservoir Dogs*, 1991) de Quentin Tarantino en el que se ha querido ver, precisamente, la



influencia de Fuller, y todo porque copia un par de cosas de **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955). Y delatando, en último grado, una lucidez en su realizador que, dada la avanzada edad que contaba éste cuando efectuó el rodaje, no puede sino despertar una callada y respetuosa admiración. Lucidez además al tiempo vital y metagenérica, que se traduce en una fidelidad a uno mismo, al Fuller "de toda la vida", todo lo desmañada y crepuscular que se quiera, pero honesta, noble y consecuente, perfectamente resumida en el siguiente, y genial, diálogo (puesto en labios de un mendigo de color...): "*Los policías de hoy no saben reconocer a un asesino porque sólo entienden de ordenadores*".

Carlos Aguilar

PELICULAS DE FULLER

