

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Sam Fuller: the cinema fuller of life

Autor/es:  
Guarner, José Luis

Citar como:  
Guarner, JL. (1993). Sam Fuller: the cinema fuller of life. Nosferatu. Revista de cine. (12):4-11.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40855>

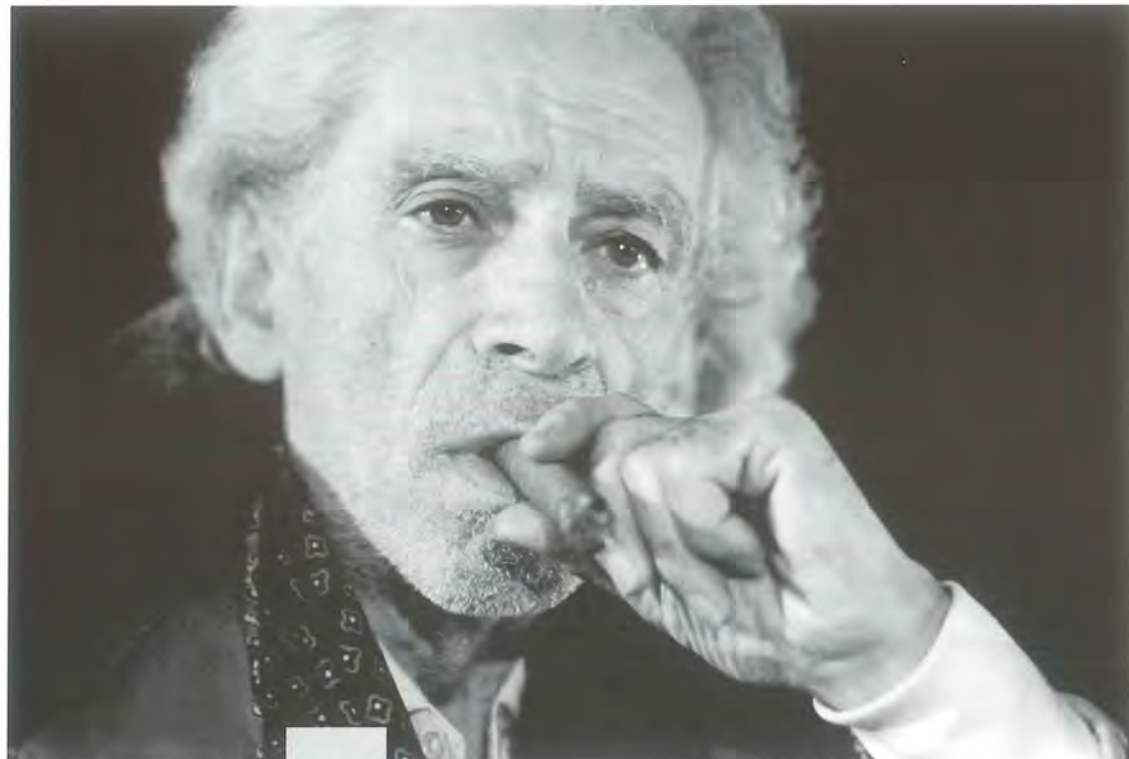
Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# Sam Fuller: *the cinema fuller of life*

José Luis Guarner

*A Peter von Bagh*

**1.** La muerte de Joseph L. Mankiewicz -a quien Samuel Fuller consideraba el mejor guionista de Hollywood junto con Ben Hecht y Billy Wilder- nos ha hecho morir a todos un poco, ha matado otra porción más del cine que siempre hemos amado y defendido. Cuando se piensa en Mankiewicz y en sus películas, vienen inmediatamente a la memoria docenas de frases memorables. "Fasten your seat-belts, it's going to be a bumpy night" (1), por ejemplo, modesto anuncio de que Margo Channing la va a armar, y buena, en **Eva al desnudo** (*All About Eve*, 1950)...

Pero no se recuerda, en cambio, casi ninguna imagen de las películas de Mankiewicz, como no sea la -relativamente típica por otra parte- de Barbara Bates multiplicada por los espejos, al final de **Eva al desnudo**. O tal vez el ballet frenético con que Rex Harrison pretende detener el tiempo que pasa, implacable, en **Mujeres en Venecia** (*The Honey Pot*, 1967). Cuando se piensa en Fuller y en sus películas, por el contrario, no acuden frases a nuestro pensamiento, nos asaltan literalmente docenas de imágenes fulgurantes. Los soldados que caen bajo el fuego de las ametralladoras a un

ritmo casi musical en el lento *travelling* final de **Casco de acero** (*The Steel Helmet*, 1951). Los golpes que llueven sobre Candy en **Manos peligrosas** (*Pickup on South Street*, 1953). Los pies en escorzo del cadáver de un soldado, con el monte Fuji al fondo, en **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955). La bala que se aloja en la frente del sudoroso, torturado Driscoll en **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1957). Las piernas de Lucky Legs, en CinemaScope, en su primera aparición en **China Gate** ("La puerta de China", 1957). Las lágrimas del exhausto sargento Kolowicz

cuando un niño birmano le acaricia la barba y le ofrece comida en **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962). El pánico de Johnny Barrett cuando le asaltan las ninfómanas en el manicomio de **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963). La paliza que Kelly propina a un chulo apenas comienza **Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*, 1964). Una falsa loca baila sobre una mesa y degüella nazis en **Uno Rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980). El alsaciano albino que carga al *ralenti* sobre la cámara en **Perro blanco** (*White Dog*, 1981)...

Que no cunda el pánico. Esos ejemplos, tomados al azar, no van a servir como armas para defender una supuesta superioridad de la imagen sobre la palabra. Sirven, sin más, para definir, afirmar el carácter eminentemente visual del cine de Fuller. Son la perfecta tarjeta de visita de ese *Little Big Man*. Aunque Guillermo Cabrera Infante le haya descrito, a raíz de su primer encuentro, "a benign Jew professor stranded in downtown Los Angeles" (2), tengan mucho cuidado con él, porque su fuerza es inagotable, arrastra lo que sea. *Fasten your seat-belts, it's going to be a bumpy paper* (3).

2. En la conversación, como en las películas, la estrategia de Sam Fuller es simple: tomar al interlocutor/espectador por asalto. La charla de Fuller -el cronista puede dar fe después de muchas comidas, cenas y encuentros- es una verdadera catarata de recuerdos, ideas, anécdotas, proyectos, chistes... Fuller habla como filma, en un torrente de imágenes caprichoso al compás del Montecristo del número uno que fuma, esgrimido no como un florete sino como la batuta

de un director de orquesta. Su discurso es tan inagotable como su energía -es de suponer que no ya cuando habla, sino cuando rueda-, tiende a subyugar desde el principio. "Los principios son importantes, en los libros y en las películas", ha dicho Fuller (4).

Juzguen ustedes: he aquí las líneas iniciales -bajo el lema "Prelude"- de su novela "The Big Red One", publicada en 1980: "The shell-shocked horse ran toward the statue of Christ. In the cold French mist, the horse zigzagged through the cratered Norman's land that was loud with the silence of death. The crazed animal thundered over corpses of Yanks and Huns that were lying in grotesque positions" (5).

Las aperturas de las películas de Fuller no son menos deslumbrantes. He aquí la de **Yuma**, producida en 1957, tal como la describe Luc Moullet en un artículo memorable: "L'appareil glisse sur la gauche en contrebas d'un champ de maïs aux admirables tons jaune foncé, jonché de cadavres de soldats en uniformes sales et sombres, recroquevillés dans les positions les plus curieuses, puis remonte cadrer Meeker, endormi sur sa monture, en pitoyable état. Sur un fond de fumée noire très dense, se détache Steiger, tout aussi crasseux, mais habillé en paysan. Il tire sur Meeker, s'en va fouiller sa victime, découvre à manger dans ses poches, s'installe sur le corps pour casser la croûte; s'apercevant qu'il y a aussi du pain, il en prend; il allume un cigare. Meeker commençant à râler, incommode, il s'en va un peu plus loin. Gros plan de Steiger, qui mâche et qui fume. Alors, en énormes lettres rouges, s'inscrit sur son front et

sur son menton le titre du film" (6).

El arranque de **Forty Guns** ("Cuarenta pistolas"), la tercera de las películas que Fuller estrenó en 1957, es más convencional, pero no menos efectivo. En la gigantesca pantalla del CinemaScope, un grupo de jinetes cabalga por una llanura desértica. Una carreta ocupada por tres hombres cruza el fotograma en diagonal. Imágenes de los jinetes y la carreta se alternan a ritmo cada vez más entrecortado. Hasta que los jinetes -como si se hubieran desatado todos los diablos del infierno- casi arrollan la carreta, que desaparece unos instantes bajo una espesa nube de polvo, mientras el título en letras monumentales -**FORTY GUNS**- invade la pantalla. En Berlín, la noche del pasado 14 de febrero, el público que asistía a la proyección de la película, dentro de una retrospectiva dedicada al CinemaScope, se puso a aplaudir. Añadamos que ese relampagueante prólogo contiene el tema entero de la película: la llegada del *sheriff* Bonnell y sus hermanos a Tombstone para enfrentarse a la rica, despótica Jessica Drummond y a sus sicarios.

Todo eso no es nada, sin embargo, comparado con la apertura de **Una luz en el hampa**, sin duda única en la historia del cine. La primera imagen, a corte seco, sin "abre de negro" ni nada, muestra a Kelly, una prostituta, propinando una feroz paliza al chulo que ha intentado engañarla. Sólo que la cámara se identifica con el punto de vista del hombre y recibe, literalmente, los golpes; es -en una palabra- como si los recibiera el público. Toque sorprendente, la violencia de los golpes hace caer la peluca negra de la mujer, cuyo

cráneo aparece inesperadamente rapado. Concluido el castigo -y recuperado el dinero-, ante un espejo Kelly vuelve a ponerse la peluca, con nada disimulada satisfacción, mientras sobre su rostro en primer plano empiezan a desfilar los títulos de crédito.

3. Ese estilo -muy *pulp*, muy en la frontera del sensacionalismo- tiene mucho que ver con la experiencia de Fuller como periodista -reportero criminalista a los 19 años- quien gusta de definir sus películas como *front page material*. Sus imágenes tienen efectivamente la contundencia, la urgencia de titulares de periódico. Pero el peculiar estilo fullerriano, hecho de imágenes esenciales, tiene también mucho que ver con el espíritu de síntesis, la estilización extrema, la agresividad gráfica, del cómic. A eso se refiere Martin Scorsese -"fullerófilo" convicto y confeso- cuando afirma que las películas de Fuller "*tienen la fuerza de storyboards. En términos generales, me parece que el storyboard tiene más poder que las imágenes de la película terminada. Es muy difícil obtener exactamente la imagen que se ha dibujado. Sólo las películas de Fuller lo*

*consiguen en mi opinión. Lo que quiere decir que son las más logradas visualmente"* (7).

En cualquier caso, la visión de Fuller es tan extrema, que nos lleva más allá de la realidad. En *Corredor sin retorno* -crónica descarnada de la tragedia casi griega de un reportero que se finge loco para esclarecer un crimen cometido en un manicomio- las alucinaciones del héroe acaban por parecer más realistas que las escenas "reales". A eso se refiere también Scorsese cuando afirma que Fuller "*lleva la realidad al límite del absurdo, y eso lo hace más realista"*.

Yo quisiera ir un poco más lejos y defender la noción de Fuller como cineasta surrealista (sin saberlo, claro). Ciertas imágenes fullerrianas -como en Hitchcock- constituyen una suerte de "revelación", que el espectador contempla deslumbrado, atónito, transportado, más o menos como Marlene Dietrich en la escena más peregrina de *Capricho imperial* (*The Scarlet Empress*, 1934), donde es testigo sorprendida, fascinada, de que un icono de su dormitorio está siendo perforado por un berbiquí, espiral

obscura que gira en el ojo de (quizás) un santo, movido por algún furtivo aspirante a *voyeur*. Marlene podría observar con esa misma mirada, surrealista por antonomasia, la pasmosa escena de *Una luz en el hampa* en la que Kelly se entrega a un apasionado interludio romántico con Grant, rico y cultivado -Beethoven y Goethe son sus dioses- pero peligroso paidófilo (eso no lo sabremos hasta más tarde) en la intimidad de un salón; el anfitrión completa el recuento de un viaje veneciano con la ayuda de una *home movie* (filmada por el propio Fuller) y es tal el poder sugestivo de su evocación, entre góndolas y canales, que el diván se balancea, sopla la brisa, caen hojas sobre la pareja, y -Fuller *dixit*- "*no sabemos si eso ocurre realmente o sólo en la mente de ella*". ¿Se atreverá alguien a negar que Fuller alcanza aquí la "surrealidad" más genuina, ortodoxamente bretoniana?

4. *Una luz en el hampa* sería la prueba *ad absurdum* de que Fuller, tosco, primario en sus efectos, puede ser a la vez inmensamente sofisticado. Su arma secreta -¿o habría que decir surrealista?- es la de jugar sistemáticamente con los contrastes más extremos. "*Amo el contraste, para mí en eso consiste el cine*", ha confesado Fuller. Carteristas se enfrentan a comunistas -los verdaderos patriotas son desechos de la sociedad- en *Manos peligrosas*. La invención de la linotipia y la suscripción para sufragar el pedestal de la estatua de la Libertad se hermanan para hacer el argumento de *Park Row* ("Park Row", 1952). El humor lunático de la imagen del sudista hambriento arrodillado sobre el nordista agonizante en el arranque de *Yuma*. Atracadores y *racketeers* que actúan



Sam Fuller, reportero del *New York Evening Journal*, en julio de 1929



Corredor sin retorno  
(Shock Corridor,  
1963)

## SAM FULLER

como unidades militares en **La casa de bambú** y **Underworld USA** ("Bajos fondos USA", 1960). El soldado americano David se despide de la alemana Elsa que le salvó la vida y se va, mientras "en el mismo plano, sin corte" llega el superviviente nazi Bruno y Beethoven deja paso a Wagner en la banda sonora, en **Verboten!** ("¡Prohibido!", 1958). Un negro se cree activista del Ku Klux Klan, un científico sufre la completa regresión a la infancia en el manicomio de **Corredor sin retorno**. Una prostituta abandona el oficio y se convierte en enfermera/ángel guardián de los niños paráliticos de un hospital, la única persona decente en la bienpensante población de Grantville en Franklin County, Nueva Inglaterra, en **Una luz en el hampa**. Un parto ocurre dentro de un tanque, un soldado alemán aparece oculto en un horno crematorio, en **Uno Rojo, di-**

**visión de choque**. Un perro blanco es entrenado para atacar a los negros en **Perro blanco**.

Esa búsqueda del contraste más exagerado posible no obedece a un mero deseo de epatar al público. Es el vehículo de intuiciones a veces sorprendentes. En la botella de plasma en la mano del Buda en **Casco de acero** hay algo más que la ironía de que sea, en apariencia, el dios quien cede su sangre para la transfusión, hay una noción de misterio por una parte, de encuentro entre culturas muy distintas por otra, que desde entonces será una de las constantes en la carrera de Fuller. Resulta irónico que sea una piscina -"el lugar más limpio del mundo", comenta el cineasta- el escenario de las reuniones de los directivos de National Projects, el sindicato del crimen en **Underworld USA**, y también ambiguo: el agua posee

una textura estancada, inquietante, pero es redentora, acaba con el cerebro de la organización. **Una luz en el hampa** abunda en sugerencias sorprendentes, desde la nunca explicada aparición inicial de la prostituta con la cabeza rapada -el castigo tradicional infligido a las mujeres para humillarlas, un signo ostensible del rechazo de Kelly por la sociedad- hasta el detalle malicioso de que una *call-girl* mate al hipócrita millonario con lo que constituye su instrumento de trabajo: un teléfono.

(Habría que citar igualmente el toque extraordinario de que Kelly decida abandonar su profesión el Día de la Independencia americana, inspirado a Fuller por la nota escrita antes de morir en una bolsa de papel con lápiz de maquillaje por una prostituta encinta y suicida: "*Hoy es mi Día de la Independencia y voy a celebrarlo ahora. Que Dios me*

*perdone*". Parece obligado agregar aquí que muchas de estas notaciones se le ocurren a Fuller a partir de su experiencia como periodista: el clima de los disturbios de Harlem que presenció en 1929 aplicado a la escena del intento de linchamiento en **The Baron of Arizona** ("El Barón de Arizona", 1950); el uso de South Street, la calle del Journal, como escenario de **Manos peligrosas**; la reconstrucción de Park Row, la calle de los periódicos, en la película de ese título; el viaje en submarino como fuente de inspiración en **El diablo de las aguas turbias** (*Hell and High Water*, 1954); las vivencias de la guerra en sus películas bélicas en general y **Uno Rojo, división de choque** en particular... Es evidente que Fuller sabe de lo que habla).

5. El cine de Fuller es un cine en libertad, donde no hay otras reglas que las que el susodicho Fuller inventa a su medida para cada momento. Puede resolver sus escenas en planos-secuencia vertiginosos, como el justamente célebre de **Park Row**, con la refriega que empieza en un bar, continúa en plena calle y concluye en el bar de enfrente, "sin cortes, ni cambios de plano". O como en el similar de **Forty Guns**, donde Griff se levanta de la cama, se arregla, sale a la calle, se reúne con sus hermanos, atraviesa todo el pueblo -y todo quiere decir "todo"- hasta la estación, donde pone un telegrama. O puede hacer cosas imposibles para la época, como rodar largos *travellings* en CinemaScope dentro de un submarino, en **El diablo de las aguas turbias**. O si dos personajes hablan, filmarlos durante cinco minutos sin contraplano, como en **Yuma**, si el diálogo le parece lo bastante interesante o importante.

O puede cambiar de tercio, si le place, y hacer justamente lo contrario. Verbigracia, fragmentar la acción en un montaje frenético, como en el momento no menos célebre de **Forty Guns** en que Griff, desarmado pero inexorable, sale al encuentro del borracho Brockie y le pone fuera de combate, una larga marcha dilatada hasta lo indecible con insertos de pies que caminan y los ojos del sheriff que ocupan la inmensa pantalla del CinemaScope. (En otra escena de la misma película, cuando Jessica despide a Ned Logan, su cómplice y ex-amante, para no cortar la acción ni el plano Fuller hace salir a Griff de campo por la izquierda y pasar por detrás de la cámara para volver al encuadre entrando por la derecha, una estratagema usada luego por Resnais en **El año pasado en Marienbad** (*L'année dernière à Marienbad*, 1961).

Las ideas de puesta en escena fullerianas pueden ser todavía más atrevidas y/o arriesgadas en su espíritu de síntesis. **Forty Guns** contiene dos muestras igualmente notorias en este sentido. Una es el encuentro de Wes y Louvenia en la armería, cargado de graciosos sobreentendidos sexuales, donde el hombre busca un fusil, apunta para probarlo, tras lo cual Fuller -impávido- monta un plano subjetivo del rostro de la muchacha vista a través del cañón, seguido de otro con los dos besándose, copiado por Godard -sustituyendo el arma por un periódico enrollado- en **Al final de la escapada** (*A bout de souffle*, 1959). Y la salida de la boda de Wes y Louvenia, atacados por un grupo de jinetes, donde todo es -deliberadamente- tan rápido, que no se sabe quién ha disparado, ni quién ha muerto, hasta que la novia

aparece abrazada al cadáver del hombre con quien acaba de casarse.

La rapidez es un componente esencial en el cine de Fuller. Recuérdese la reacción instantánea, casi un reflejo condicionado, con que Griff -que no ha matado a un hombre en diez años- dispara sobre Jessica, utilizada como escudo por su hermano Brockie, y acaba con éste como si fuera un perro, en el climax de **Forty Guns**. O la brusquedad sublime de la carrera de Lucky Legs, sin un segundo de vacilación, hacia el detonador que provocará la explosión del depósito de armas y su muerte, el mejor momento de **China Gate**. Es un plano digno del no menos memorable del suicidio de Edmund en **Germania, anno zero** ("Alemania, año cero", 1947). Y no es ése el único aspecto que hermana a Fuller con, de entre todos, Rossellini. Es obvio que Fuller nada tiene que ver con Rossellini, pero se le parece mucho en el carácter sustancialmente sintético de su discurso, en su aproximación directa y sin florituras a la realidad, en la urgencia por llegar a lo esencial, en el desprecio decidido a todo cuanto sea secundario a ese propósito.

6. Todas esas características hacen de Fuller un cineasta eminentemente paradójico: Baroja habría encontrado en él a su perfecto Silvestre Paradox.

Veamos. Fuller pasa por ser un cineasta descuidado, primario, tosco en sus efectos. Pero pocos directores usan el decorado más imaginativamente: la casa flotante de Skip en **Manos peligrosas**; la pared de papel del club de juegos que Eddie atraviesa, impulsado por un puñetazo, para

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



## SAM FULLER

caer a los pies de Sandy en **La casa de bambú**; una calle "europea" de estudio, media docena de soldados que combaten y Beethoven le bastan para recrear, con asombroso vigor, el final de la guerra en Alemania durante los primeros minutos de **Verboten!**; el laberinto de cemento de Shadazup que deviene el escenario surreal de la más encarnizada batalla de **Invasión en Birmania**; el pasillo del manicomio -verdadero *locus solus*- sumergido por el agua de la lluvia en **Corredor sin retorno**. Y menos todavía los que han sacado un partido mayor y más dinámico -cuando había devuelto las cámaras a la inmovilidad de **L'assassinat du Duc de Guise** ("El asesinato del Duque de Guisa", 1908)- del formato CinemaScope, "sólo bueno para filmar serpientes, y entierros" como decretó Fritz Lang (8). Los efectos más manidos parecen nuevos cuando los emplea Fuller, como el *ralenti*, tan

desacreditado por el uso y el abuso después de Kurosawa y Peckinpah, tan genialmente utilizado en los aterradores planos del perro cargando contra la cámara en **Perro blanco**. O la inventiva con que se emplea algo tan convencional como los titulares de periódico en **Underworld USA** -"CONNORS DEFIES UNCLE SAM", reza el titular del periódico que flota en la piscina junto al cadáver del ahogado jefe de National Projects- o en **Una luz en el hampa**.

No acaban aquí las paradojas. Resulta irónico que Fuller, tan recio y viril, no haya dudado en abordar el tema del amor entre hombres en **Balas vengadoras** (*I Shot Jesse James*, 1949) o **La casa de bambú**, que prácticamente concluye con la imagen del cadáver del traicionado Sandy dando vueltas en la noria, una auténtica bofetada moral para Eddie. Y también que con toda la repu-

tación de fascista y racista creada abusivamente en torno a su figura, haya defendido el amor entre personas de razas distintas, como en **La casa de bambú** -donde una japonesa, interpretada por una japonesa, se acuesta con un americano por primera vez en una película de Hollywood-, en **China Gate**, o en **The Crimson Kimono** ("El kimono carmesí", 1959) -donde una mujer blanca prefiere el amor de un *nisei* al de un hombre de su raza-. Y todavía que ese presunto belicista haya filmado las películas más duras sobre la guerra, de **Invasión en Birmania** -que a pesar de la coda marcial y patriótica encasquetada por el productor mereció este juicio sublime de un hijo del general Patton: "Es formidable, pero no dará a nadie ganas de alistarse en el ejército"- a **Uno Rojo, división de choque**.

Quizá sea el momento oportu-

no de vindicar a Fuller no sólo como surrealista, sino como anarquista, que no tiene ni Dios, ni amo, ni en estilo ni en concepto. Nadie, después del Lang de **Furia** (*Fury*, 1936) y **Sólo se vive una vez** (*You Only Live Once*, 1937) ha hecho películas más anarquistas en Hollywood. Ni ha creado personajes más genuinamente anarquistas que James Addison Reavis en **The Baron of Arizona**, Skip en **Manos peligrosas**, Tolly Devlin en **Underworld USA**, Kelly en **Una luz en el hampa**, y por supuesto O'Meara en **Yuma**, el irlandés sudista que prefiere ser sioux a nordista.

7. Como ya ha indicado Scorsese, Samuel Fuller es un personaje de excepcional importancia en la historia del cine americano. En los años 50 y primeros 60, hizo películas increíbles, únicas en tema y tratamiento "dentro del sistema

de Hollywood". Fuller es un cineasta americano al ciento por ciento y sólo tiene sentido en América, el tema central de todas sus películas. Eso explica el porqué el exilio europeo no le ha sentado bien, al contrario que a Joe Losey. De quedarse en América, Losey no habría pasado de director de películas de serie B -excelentes, probablemente- mientras que en Europa pudo acceder a producciones importantes y *highbrow*. El cine de Fuller, en cambio, resulta desplazado fuera de sus raíces, puede degenerar fácilmente en parodia, como muestran **Muerte de un pichón** (*Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse*, 1972) o **Calle sin retorno** (*Sans espoir de retour*, 1989).

Algo asombroso, sin embargo, ocurrió con Fuller. Cuando a fines de los 70 se le creía acabado, renació brusca, fugaz-

mente de sus cenizas al comenzar la nueva década con dos películas no menos imaginativas y vigorosas que las de su mejor época. La primera, **Uno Rojo, división de choque** materializaba el proyecto del cineasta, demorado durante 25 años, de contar su historia y la de su división a través de Argelia, Sicilia, Francia, Checoslovaquia, Bélgica y Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, un reportaje bélico transfigurado en danza macabra que exorciza los horrores de la guerra gracias a un estilo ceñido, brioso, siempre a la caza de la imagen fulgurante. Es una de las pocas películas demasiado tiempo esperadas que, a pesar de todo, no decepciona; habría que conocer la versión no exhibida de tres horas, la preferida de Fuller, para valorarla debidamente; tal vez sea accesible alguna vez y nos llevemos una nueva sorpresa.

Más notable aún sería la segunda, **Perro blanco**, la primera película de Fuller para una *major* en dos décadas: una dinámica, inteligente parábola antirracista con un perro alsaciano blanco entrenado para atacar a los negros, a la vez verdugo, víctima y héroe. Porque el odio de los racistas que le programaron le desequilibra y empieza a atacar a los blancos, hasta obligarles a acabar con él. Hay una secuencia magistral donde se descubre al propietario del animal, el culpable de su "educación", personaje que -suprema ironía- Fuller hace interpretar al mismo actor que encarnó a un comunista en **Manos peligrosas**. La audacia del tema, unida a la campaña estúpidamente desencadenada contra la película por un "asesor moral" contratado por la compañía y que siguió todo el rodaje sin poner objeciones, hizo renunciar a Paramount al lanzamien-



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





John Cassavetes y Sam Fuller en Berlín, en 1984

to en salas, limitándose a distribuir la película en vídeo. Eso liquidó las posibilidades de una segunda carrera final en Hollywood para Fuller, que se exilió definitivamente en Francia.

Y eso, naturalmente, es una tragedia. Pues aparece innegable -creo haber presentado ya suficientes pruebas de convicción- que en diez minutos de cualquier película de Fuller hay más ideas de cine que en la producción entera de un año del Hollywood actual. Que no haya sitio en Hollywood para un director como Fuller es todo un síntoma de la situación del cine americano. Su huella ahí queda, a pesar de todo. Sin Fuller no habría Scorsese. Sin Fuller no habría Abel Ferrara, ni Quentin Tarantino. La lección que sus películas supone para todo aquél dispuesto a ponerse detrás de una cámara, ahí está, tan fresca, vibrante, viva como en el día en el que se proyectaron por primera vez. Nadie podrá

quitarle el valor de esa lección -que es también una lección de integridad profesional- que no tiene precio. Y nadie podrá quitárnoslo a nosotros tampoco.

#### NOTAS

1. "Abróchense los cinturones, va a ser una noche movida". (Nota de la traductora)
2. "Un bondadoso profesor judío, perdido en el centro de Los Angeles". (N.T.)
3. Abróchense los cinturones, va a ser un artículo movido. (N.T.)
4. Las declaraciones de Sam Fuller citadas a lo largo de este artículo están tomadas de "Il cinema di Samuel Fuller", de Piero Tortolina y Antonio Rubini (Padua, 1984) e "Il était une fois... Samuel Fuller", de Jean Narboni y Noël Simsolo (París, 1986).
5. "El caballo, asustado por el bombardeo, corrió hacia la estatua de Cristo. En la fría niebla francesa, el caballo fue zigzagueando por aquella tierra de nadie, desgarrada y hundida, y que resonaba con el silencio de la muerte. El enloquecido animal pasó estruendosamente por encima de cadáveres de yanquis y alemanes, que yacían en posturas grotescas". ("The Big Red One", Bantam Books, Nueva York, 1980). (N.T.)
6. "La cámara se desliza a la derecha, más abajo de un campo de maíz de admirables tonalidades amarillo oscuro, cubierto de cadáveres de soldados con uniformes sucios y sombríos, acurrucados en las posturas más curiosas, luego vuelve a subir para encuadrar a Meeker, dormido sobre su montura, en lamentable estado. Sobre un fondo de humo negro muy denso, se destaca Steiger, igualmente mugriento, pero vestido de campesino. Dispara sobre Meeker, va a registrar a su víctima, descubre algo de comida en sus bolsillos, se instala sobre el cuerpo para comer un bocado; al darse cuenta de que también hay pan, lo toma; enciende un cigarro. Meeker comienza a gemir con estertores de muerte, por lo que, incomodado, Steiger se aleja un poco. Primer plano de Steiger, que mastica y fuma. Entonces, en enormes letras rojas, sobre su frente y sobre su barbilla aparece el título de la película". (Cahiers du Cinéma, n. 93, marzo 1959). (N.T.)
7. Prefacio de "Il était une fois... Samuel Fuller".
8. Frase en los diálogos de *Le mépris*.