

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
De Ford a Wenders, influencias y devociones

Autor/es:  
Casas, Quim

Citar como:  
Casas, Q. (1993). De Ford a Wenders, influencias y devociones. Nosferatu.  
Revista de cine. (12):46-51.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40861>

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**

Scotch Myths  
("Mitos escoceses", 1983),  
de Murray Grigor



# De Ford a Wenders, influencias y devociones

Quim Casas

**1.** Periodista, reportero de sucesos, guionista, novelista, director, actor, independiente, individualista, fantástico orador, columna vertebral de su generación (la de Ray, Siegel, Boetticher, Aldrich, Richard Brooks, Fleischer, de las mejores del cine USA) y espejo nada distorsionado en el que se han mirado posteriores generaciones (Godard, Fassbinder, Wenders, Kaurismäki, Rockwell, Bogdanovich). Son algunos de los atributos de Sam Fuller y en sus películas, desde las más logradas hasta las más desafortunadas, aparece siempre el germen del cine en estado libre.

Eso es lo que sin duda vieron,

apreciaron, valoraron y alabaron directores como Godard y Wenders, quienes no dudaron en utilizar al propio Fuller como representación "física" de esa libertad absoluta en **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1964), **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund*, 1977) o **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge*, 1982), como talismán, papel jugado también por Nicholas Ray, de ese cine reinventado en cierta forma por las generaciones post-1959. Las apariciones de Fuller como actor son ya numerosas y algo más que simbólicas o simpáticas. Su relación con otros directores (Sirk, Lang, Phil Karlson y otros trabajaron sobre guiones suyos) y la opinión que tiene

de ellos también vale su peso en oro.

Las siguientes líneas sólo pretenden proponer dos cosas: un sucinto repaso a la historia del cine americano a través de las citas y declaraciones del orador Sam, siempre sabias palabras, sobre sus compañeros de profesión; y un intento de hilvanar las influencias fulleriañas en los realizadores europeos y norteamericanos surgidos entre finales de los cincuenta y la actualidad, recorriendo sus significativas apariciones como actor en films de dichos cineastas. Tómese, si se quiere, como un divertimento personal (la verdad es que leer entrevistas a Fuller resulta tan grato e instructivo

como ver sus películas); como un simple complemento a los textos sobre su cine y literatura que conforman este número; como el testimonio de un hombre que conoció a los pioneros, se codeó con los más grandes y ha sido modelo de representación para los más jóvenes; o como una reivindicación más del papel que Fuller juega en el cine contemporáneo, capaz de suscitar el interés de directores opuestos pero rendidos por igual a la franqueza de su estilo rompedor y arrebatado.

2. Paladín del cine instintivo, Fuller siempre ha tenido una intuición especial para valorar el trabajo de sus compañeros. Sus razonamientos son ecuanimes y precisos. Gran observador, buen amigo de Ford, Lang, Boetticher y otros, conocedor profundo del medio en el que se desenvuelve y sensible espectador, Fuller cataloga así a algunos cineastas de cabecera. No se parece en casi nada a ellos, ésa es una de

sus cualidades -independencia de métodos, emociones, técnica, estilo, valores... ¿hay algún western que se parezca a **Forty Guns** ("Cuarenta pistolas", 1957)?-, pero sus definiciones son, a mi entender, de claridad meridiana.

Sobre Charles Chaplin, la honestidad: *"Envidia a Chaplin por muchas razones, pero sobre todo por la independencia de su cuenta bancaria. Es la mejor prueba de que el dinero no nos cambia siempre, no te convierte en un hijo de puta o un snob. El persiguió lo que quería hacer, eso es todo. Y sus films fueron mejores, más largos y más célebres"* (1).

Sobre Josef von Sternberg, la cualidad del artificio: *"Poseía algo que falta por regla general en el cine: la presencia, el artificio. Cuando hacía entrar a Marlene en Marruecos (Morocco, 1930)... ¡Eso es una entrada! Las apariciones de sus personajes femeninos..."* (1).

Sobre King Vidor, el liberalis-

mo: *"Fue uno de los pioneros del verdadero liberalismo en la pantalla, sin exagerar nada: la tierra, el pan, el agua, la injusticia. Era verdaderamente formidable"* (1).

De David Lean, la acción interior: *"Existen muchas formas de acción. Acción no es únicamente una pelea o unos disparos. Recuerdo una película de David Lean, **Breve encuentro** (Brief Encounter, 1946), pues allí sí que había acción. Se trataba de una acción en la que el personaje femenino luchaba consigo misma, entre irse con el hombre que había conocido en la estación o quedarse con su marido, al que no quería. Y el rostro del personaje expresaba esa lucha. Es uno de los momentos de acción más emocionantes que he tenido ocasión de ver en mi vida"* (2).

Sobre Paul Leni, un recuerdo lejano: *"El hombre que ríe (Laughing Man, 1928), con Conrad Veidt, dirigida por Paul Leni de una obra de Vic-*

SAM FULLER



*Forty Guns*  
("Cuarenta pistolas",  
1957)

tor Hugo, esa película me marcó mucho. Un hombre deforma el rostro de un niño porque siempre tiene la sonrisa en los labios. Yo estaba encolerizado, pero no contra ese hombre, sino contra los que pagaban para ver al niño" (1).

De Orson Welles, la excitación: "Cuando Welles filmó la persecución final de *Sed de mal* (Touch of Evil, 1958), creó a través de los ángulos de cámara el clima de una frontera. Conozco bien esa frontera, no tiene nada de extraordinario, pero reina una excitación tan grande en el aire, la noche. ¡Welles creó la excitación con nada!" (1).

De Luis Buñuel, la variedad entre la fantasía y el experimento: "Me gustan las películas donde convierte en fantástica una situación de tipo normal, *Viridiana* (Viridiana, 1961) por ejemplo. Pero prefiero *Bella de día* (Belle de jour, 1966). Una esposa desgraciada, curiosa, inquisidora, frustrada, ¡resulta algo familiar! Y el humor que pone en esta historia. Sus films ex-

perimentales eran una combinación de trabajo de cámara y de guión. ¡El ojo cortado! ¡Formidable!" (1).

Sobre Douglas Sirk, relaciones poco cordiales: "Uno de mis guiones, titulado "Shockproof" (*Más fuerte que la ley*, 1949), fue literalmente masacrado por un hombre que, ante mi sorpresa, ha logrado una cierta notoriedad sobre todo en Europa, y curiosamente desde que dejó de dirigir. Su nombre es Douglas Sirk" (2).

Sobre Budd Boetticher, compañero de generación: "Me gusta mucho su película *Arruza* ("Arruza", 1968). Tiene un gran coraje. Si yo tuviera que enfrentarme a un toro, sería con tres fusiles y seis metralletas" (1).

Admirando a Peckinpah, otro Sam violento: "A diferencia de cualquier otro film del Oeste, *La balada de Cable Hogue* (The Ballad of Cable Hogue, 1970), de Peckinpah, es un trabajo sensible, emocionado y casi propio de un cirujano sobre un ermitaño en el de-

sierto americano sin ninguna atadura familiar" (3).

Sobre Carlos Saura, el problema de las nacionalidades: "Cuando estuve en Madrid conocí a un hombre brillante, Carlos Saura. Tiene talento, es un buen director, pero hace 'películas españolas' y ¿a quién le importa España? ¡Hay que hacer un cine para el mundo! Un poeta tiene un espíritu universal. El sentimiento, la emoción, es universal, por eso me gusta Calderón" (4).

De Nagisa Oshima, un buen chico: "Me gusta mucho Kurosawa y también este japonés, Oshima, que además es un tipo estupendo" (2).

Para todos los gustos, con comentarios (Sirk, Saura) que podrían levantar ampollas en tiempos más propicios para la discusión y la polémica. Pero dos son los cineastas, clásicos y tuertos ambos, que más admira Fuller, John Ford y Fritz Lang. Ha radiografiado a la perfección el hálito poético del primero y la grandeza del segundo. Ford le visitaba asiduamente en sus rodajes, dándose la coincidencia de que *Corredor sin retorno* (*Shock Corridor*, 1963) se filmó en el mismo sitio donde tres décadas antes Ford había hecho *El delator* (*The Informer*, 1935). Siempre ha sido el preferido de Fuller, como de muchos otros cineastas de su generación -Boetticher, por ejemplo, estuvo orgulloso de que Ford le montara su film *The Bullfighter and the Lady* ("El torero y la dama", 1951)-. Según Fuller, "Ford me parece un extraordinario poeta" (2), "siempre se habla de sus westerns y se olvidan sus historias sobre la marina y los submarinos, sobre la pobreza en los Estados Unidos, sobre los mineros



Luis Buñuel  
y Sam Fuller  
(Foto: Christa Lang)

de carbón, etc. Hizo muchas películas que no tienen nada que ver con el Oeste, *El último hurra* (The Last Hurra, 1958), por ejemplo, una historia puramente política" (5). Fuller dedicó "Pecos Bill and the Soho Kid", un cuento para niños que publicó en 1986, a John Ford.

Con Fritz Lang tuvo una relación algo más estrecha. En 1941 vendió a la Fox un argumento, co-escrito con Henry Wales, sobre un grupo de periodistas durante un bombardeo nazi a Londres. "Confirm or Deny" fue reescrita por Jo Swerling. Rouben Mamoulian era el director previsto inicialmente, pero al final comenzó el rodaje Lang. Existen versiones enfrentadas al respecto de la deserción languiana del proyecto, que al final realizó Archie L. Mayo. Según le contó Lang a Peter Bogdanovich, en ningún momento le interesó rodar este film. Según Fuller, a Lang le apasionaba la historia pero discrepaba fuertemente del final impuesto por el estudio. A mediados de los cuarenta volvieron a tener un proyecto en común. Lang quería hacer un guión de Fuller titulado "Straitjacket", que se desarrollaba en un manicomio. En el texto original, el personaje principal era un hombre. Lang quiso convencerle de que lo transformara en mujer, para que fuera Joan Bennett la protagonista. Fuller no accedió. En 1963 dirigió él mismo la película: **Corredor sin retorno**. Para Fuller "*Lang era un creador incomparable, un símbolo lleno de significado para todos los cineastas*" (6).

3. Fuller llegó al cine en 1936 como guionista y debutó tras la cámara en 1948, de ahí su adscripción a la llamada generación de la violencia (Ray,



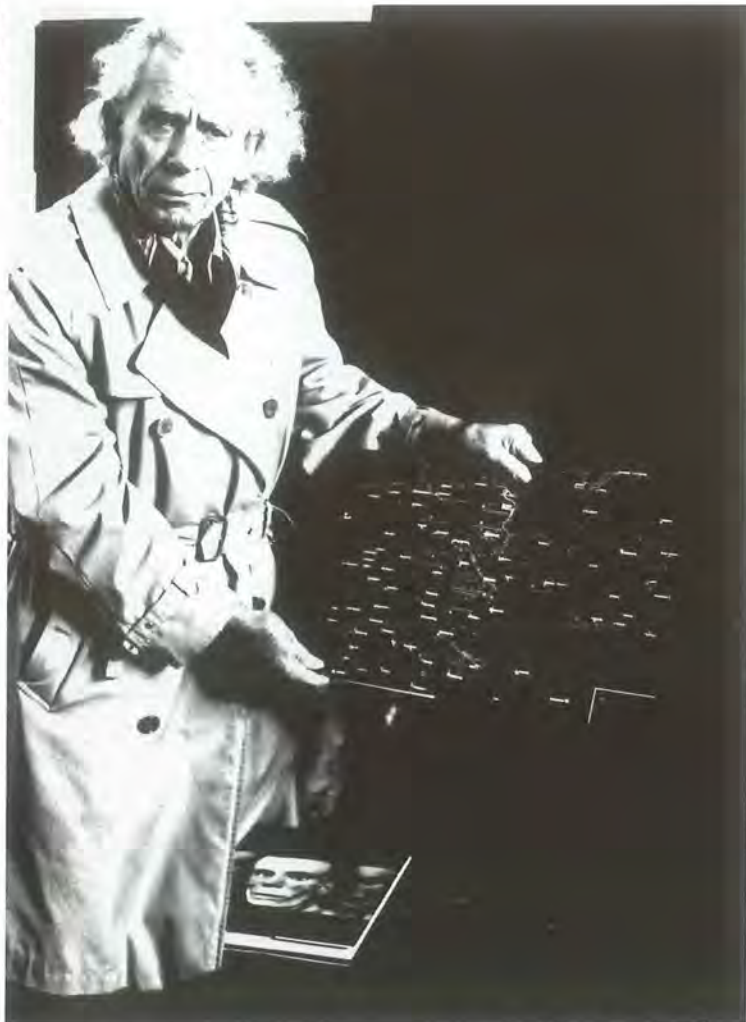
*Corredor sin retorno*  
(Shock Corridor, 1963)

Aldrich, Siegel) y no a la más dispersa que le tocaría en suerte junto a nombres tan dispares como Huston, Welles, Rosen o Minnelli. En 1965 inauguraba su faceta más curiosa, la de actor. Se encontraba en París, recibiendo un homenaje de Henri Langlois en la Cinémathèque. Godard le pidió que se interpretara a sí mismo en la secuencia de la fiesta de **Pierrot el loco**, para que "ocupiera" su definición incendiaria del cine: "*Una película es como un campo de batalla. Amor, odio, acción, violencia, muerte... En resumen, un conjunto de emociones*". Fuller junto a Belmondo, Anna Karina, fotografiado por Raoul Coutard en TechniScope. La conexión "cahiers" no pararía. En **Brigitte et Brigitte** ("Brigitte y Brigitte", 1965), Fuller y Claude Chabrol aparecían juntos en una breve escena; dirigía Luc Moullet, autor de un excelente libro sobre Fritz Lang -el mismo que lee Brigitte Bardot en la bañera en **El desprecio** (*Le mépris*, 1963) godardiano- y de un artículo dedicado a Fuller, "Sur les brisées de Marlowe", aparecido en Cahiers du Cinéma, número 93. Godard dedicaba después **Made in USA** (*Made in USA*, 1966) a Fuller y Ray. Una década más tarde, Wenders utilizaba a ambos como

actores en **El amigo americano**: el gangster y el pintor, fragmentos de cine genuino en una misma pantalla. Junto a ellos Dennis Hopper, que ya había dirigido a Fuller en **The Last Movie** (*The Last Movie*, 1971), en la piel del impulsivo director que orchestra el caos del rodaje peruano, y había estado a las órdenes de Ray en **Rebelde sin causa** (*Rebel Without A Cause*, 1955). El finlandés Mika Kaurismäki remachaba el ciclo natural al unir a Fuller, Wenders y Jim Jarmusch en el reparto de **Helsinki-Nápoles, todo en una noche** (*Helsinki-Napoli, All Night Long*, 1987): Fuller le había dado algunas sugerencias a Wenders para el guión de **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Stadten*, 1974), de la misma forma que Ray colaboró en el esbozo argumental de **Permanent Vacation** ("Vacaciones permanentes", 1980), la ópera prima de Jarmusch; éste pudo completar **Extraños en el paraíso** (*Stranger than Paradise*, 1984) porque Wenders le dejó película virgen en blanco y negro, y trabajó como ayudante de producción en **Relámpago sobre el agua** (*Lightning over Water*, 1979). Fuller siguió colaborando con Wenders y aparece fugazmente en **El hombre de Chinatown-Hammett**

SAM FULLER

Falkenau, vision de l'impossible ("Falkenau, visión de lo imposible", 1988), de Emil Weiss



## SAM FULLER

(*Hammett*, 1982) y encarnando al director de fotografía de *El estado de las cosas*, personaje inspirado en Joseph Biroc, operador de varios films de Fuller y de la citada *Hammett*. Entremedio, Rainer W. Fassbinder unía aún más a las dos generaciones y formas complementarias de entender el cine cuando dedicaba su primera película *Liebe ist Kalter als der Tod* ("El amor es más frío que la muerte", 1969), a Godard y Fuller, para cuatro años después solicitarle un papel en *Muerte de un pichón* (*Kressin und die tote Taube in der Beethovenstrasse*, 1972), rodada en Colonia; Fuller sólo podía ofrecerle el papel de un payaso loco y la experiencia no fructiferó. Pero queda el intento.

Los trabajos de Fuller como actor no son, pues, fruto de la

casualidad. Hay una lógica en cada aparición, más allá del homenaje o la evocación devota, un sentido y sentimiento únicos si se contemplan todos estos films en conjunto a partir de la presencia amistosa de Fuller en ellos. El y Ray son, para los jóvenes "turcos" que crecen cinematográficamente entre mediados de los cincuenta y finales de los sesenta, los abanderados de la antigua independencia, los cineastas no pactantes comprometidos de forma arrebatada con su tiempo. Un reflejo que tiene también dinastía en Estados Unidos.

Peter Bogdanovich quería producir *Uno Rojo, división de choque* (*The Big Red One*, 1980) con la Independent Directors Company, productora formada en 1973 con William Friedkin y Francis Ford Cop-

pola; siguió en el empeño y hasta quiso incorporar el papel del soldado Zab. Martin Scorsese ha confesado en varias ocasiones que uno de sus mejores recuerdos de infancia es *Balas vengadoras* (*I Shot Jesse James*, 1949), hace unos años daba clases de cine con las películas de Fuller como pretexto, y también quería interpretar a uno de los soldados, Vinci, de *Uno Rojo, división de choque*. Coppola rodó unas pruebas con Fuller y Al Pacino para *El padrino II* (*The Godfather, Part II*, 1974), pero al final se desestimaron; Fuller dice guardar la bobina en su casa: interpreta a un *gangster* judío en un mano a mano con Michael Corleone. Steven Spielberg le requirió para que incorporara al general Joseph Stilwell en *1941* (1941, 1979), precisamente unió de los personajes de *Invasión en Birmania* (*Merrill's Marauders*, 1962); Fuller no se atrevió con tan histórico militar, finalmente encarnado por Robert Stack, pero sí aceptó ponerse en la piel de un coronel que da instrucciones defensivas para un posible ataque japonés a California. Hasta Larry Cohen, fiel representante de esa serie B a la que Fuller se amoldó perfectamente, le dio un papel, el de cazador de nazis que recorre una región dominada por vampiros, en *A Return to Salem's Lot* ("Regreso a Salem's Lot", 1987), mientras que Steve Paul lo colocaba frente a frente con otro de los grandes *outsiders* más o menos en activo del cine americano, Jerry Lewis, en la disparatada *Slapstick of Another Kind* ("Otra clase de *slapstick*", 1984), interpretando al director de una escuela militar. Más recientemente, Fuller intervino con un personaje hecho a su medida en *Sons* ("Hijos", 1988), de Alexander Rock-

well, donde se narra el viaje de un ex-combatiente postrado en una silla de ruedas y sus tres hijos en busca de la mujer que el primero dejó en las costas francesas al final de la Segunda Guerra Mundial (personaje encarnado por Stéphane Audran, esposa de Chabrol, y habitual en los últimos films de Fuller). La película, dedicada a Cassavetes (sigue la ceremonia independiente), guarda en su trazado temático más de un punto en común con las propias experiencias de Fuller en el frente, por lo que no es difícil aventurar su cómplice participación en el guión.

Y aún hay más, de nuevo desde el otro lado del Atlántico. Breve intervención en la película de Chabrol **Le sang des autres** ("La sangre de los demás", 1983) según la novela de Simone de Beauvoir (7), favor que el francés le devolvería interpretando al nefasto y moderno Tartufo de **Ladrones en la noche** (*Les voleurs de la nuit*, 1983). Apariciones, de difícil confirmación dada la nula circulación de estas películas fuera de su país, en **Scotch Myths** ("Mitos escoceses", 1983), film del escocés Murray Grigor, y **Bleeding Star**, cortometraje de Bertrand Fevre. El doblete con el cineasta judío afincado en Francia Emil Weiss: **Falkenau, vision de l'impossible** ("Falke-

nau, visión de lo imposible", 1988), mediometraje que recoge la película documental que Fuller rodó con su cámara de 16mm. al entrar, el 9 de mayo de 1945, en el campo de exterminio checoslovaco de Falkenau (de una crudeza y sencillez impresionante), montada con fragmentos de archivo, imágenes de **Uno Rojo, división de choque** y explicaciones del propio Fuller; y **Tell Me, Sam** ("Cuéntame, Sam", 1989), una larga entrevista de Weiss a Fuller realizada itinerantemente en diversas ciudades europeas. El autor de **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1957) también fue requerido por Costa-Gavras para un pequeño papel en **Hanna K** ("Hanna K", 1983), pero el complicado rodaje en Palestina se lo impidió. Menos problemas ha tenido más recientemente para aparecer en películas de otros sendos independientes, Aki Kaurismäki -**La vie de Bohème** ("La vida de bohemia", 1991)- y Amos Gitai -**Golem, l'esprit de l'exile** ("Golem, el espíritu del exilio", 1992)-.

Conoció a Ford, Walsh y Lang, ha trabajado con Godard, Wenders, Hopper, Chabrol, los hermanos Kaurismäki o Gitai. Generación a generación, golpe de cine a golpe de cine, con Fuller asumiendo las funciones de explícito cordón

umbilical. Godard hacía un cine distinto al fulleriano, pero quería que en uno de sus films Fuller tuviera tiempo y espacio para su declaración de principios. Godard quería la libertad e independencia de Fuller, y la supo encuadrar en un corto plano en el que se funden dos conceptos, dos épocas, dos lenguajes. Con mayor o menor grado de implicación, con mejor o peor fortuna, el resto de las apariciones de Fuller como actor han seguido en esta línea. Para Wenders perpetúa el cine que amó, para Chabrol refleja el cine que defendió, para Rockwell es el conductor de un simbólico viaje al pasado, para Aki (el Kaurismäki bueno) o Gitai es la imagen aún pletórica de la supervivencia activa. Todas estas películas, quizás, no serían lo mismo sin Fuller. Algunas ni existirían. El sigue representando ese cine del pasado no superado, ese cine del que aún queda mucho por aprender.

#### NOTAS

1. "Il était une fois... Samuel Fuller", voluminoso libro que recoge las conversaciones de Jean Narboni y Noël Simsolo con Fuller; Ed. Cahiers du Cinéma, 1986.
2. Dirigido por, entrevista de Antonio Castro; núm. 176, enero de 1990.
3. Texto de Fuller recogido en Casablanca, núm. 12, diciembre 1981.
4. Casablanca, entrevista de Jordi Torrent; núm. 28, abril 1983.
5. *Présence du Cinéma*, entrevista de Jean-Louis Noames; núm. 19, diciembre 1963.
6. "Lang and Me", texto de Fuller escrito en 1962 y recogido por Luc Moullet en su libro "Fritz Lang"; Ed. Seghers, 1963.
7. Parece que existen dos versiones distintas de esta película franco-canadiense, y en una de ellas aparece Fuller.



Emil Weiss y Sam Fuller