

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La violencia en el cine de Samuel Fuller. La vida y la muerte, en una palabra la emoción

Autor/es:

Vigano, Aldo

Citar como:

Vigano, A. (2006). La violencia en el cine de Samuel Fuller. La vida y la muerte, en una palabra la emoción. Nosferatu. Revista de cine. (53):15-22.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41465>

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:



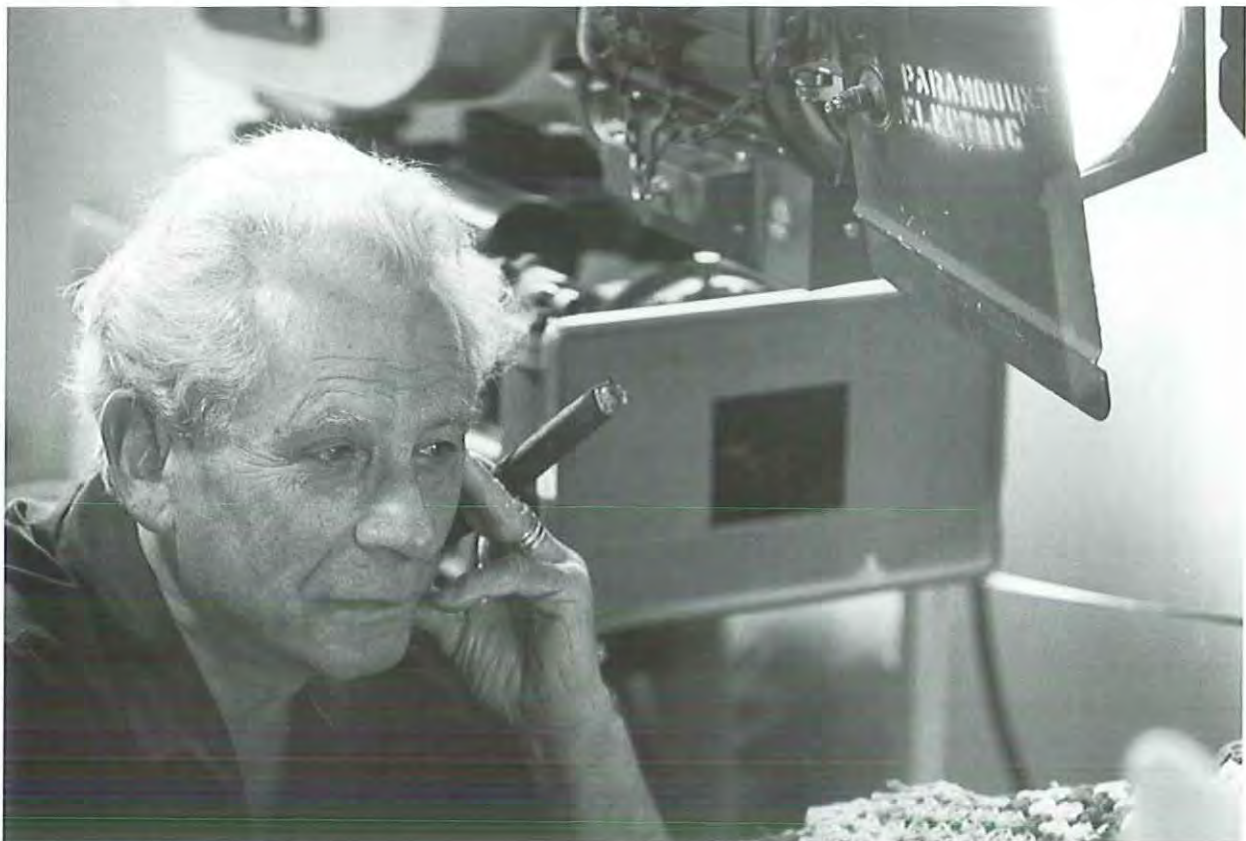
donostiakultura.com

La violencia en el cine de Samuel Fuller

La vida y la muerte, en una palabra, la emoción

Aldo Viganò

Posmodernitatean, irudi baten hondoan beste irudi bat dago beti, eta modernitatean, berriz, Godard edo Wendersen baitan zehazki, irudi baten hondoan Sam Fuller dago maiatz. Zinema hori, berak dioena dioela, autore-zinemaren paradigma da euretako gehienentzat; ikusten dute haren obraren goiburua emozioa dela.



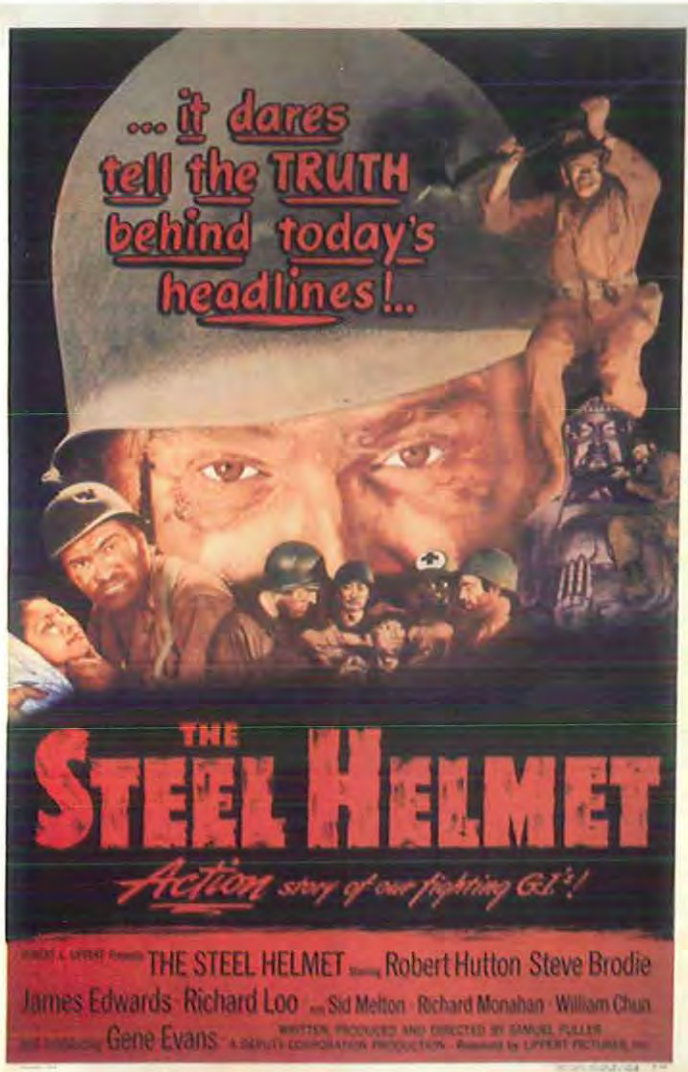
En la célebre definición del cine que Samuel Fuller suministra en el salón burgués del godardiano **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1965), *violence* viene después de *love*, *hatred* y *action*, antes sólo de *death*: el total se encuadra sobre el fondo pop de la afirmación de que una película es como una *battle* y siempre está relacionada con la *emotion*.

Dichos en inglés, con el imprescindible cigarro ardiendo entre los dientes, estos siete sustantivos no sólo evocan los soportes seculares de todo el cine hollywoodiano de serie B; además, y por este orden, también ofrecen un mapa útil para adentrarse en la filmografía de un director americano que en el transcurso de treinta y seis años ha ofrecido a la pantalla grande veintidós largometrajes muy personales:

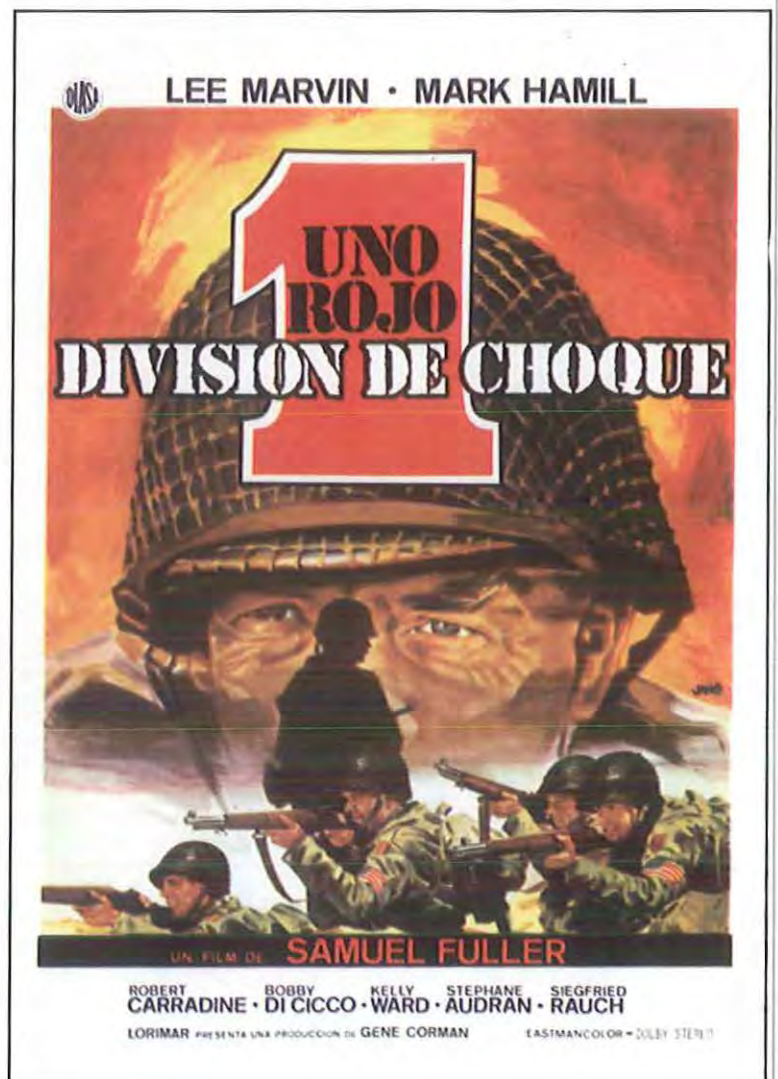
obras de autor, acompañadas y seguidas de un puñado de realizaciones televisivas, coetáneas de algunos guiones escritos para sí mismo o para otros. Una filmografía, esta de Fuller, siempre atravesada por el cortocircuito de las pasiones encontradas, por un contraste emocional que se expresa mediante la acción y a menudo desemboca en la representación "en directo" de la muerte.

Al hablar de la violencia en la filmografía de Fuller, es necesario procurar no confundirla con el uso y abuso que se hará de esta, muchas veces con complacencia y algunas incluso en su nombre, sobre todo a partir de los años sesenta. Para Fuller, la violencia no es efectivamente un punto de partida, ideológico o espectacular. Menos aún un fin en sí mismo. En sus películas, la violencia siempre irrumpe en la pantalla como el fruto de la objetividad de la mirada: es el resultado de una existencia vivida por los personajes con grandes emociones, y de un estado de ánimo inculcado en los espectadores mediante la esencialidad de un montaje áspero, caracterizado por bruscos saltos narrativos, por imprevistas transiciones del primer plano al plano general, por vertiginosas elipsis en la continuidad.

Fiel por vocación de autor –nunca sólo por necesidad industrial– a la estética del cine de serie B, Samuel Fuller ha construido toda su filmografía esencialmente alrededor de los tres géneros cinematográficos más relacionados con la violencia y la batalla de las emociones: el *western* –*Balas vengadoras* (*I Shot Jesse James*, 1948), *The Baron of Arizona* (1949), *Yuma* (*Run of the Arrow*, 1955), *Forty Guns* (1957)–, el bélico –*Casco de acero* (*The Steel Helmet*, 1950), *Fixed Bayonets!* (1951), *El diablo de las aguas turbias* (*Hell and High Water*, 1954), *China Gate* (1957), *Verboten!* (1958), *Invasión en Birmania* (*Merrill's Marauders*, 1962), *Uno rojo, división de choque* (*The Big Red One*, 1979)– y el melodrama policiaco –*Manos peligrosas* (*Pickup on South Street*, 1953), *La casa de bambú* (*House of Bamboo*, 1955), *The Crimson Kimono* (1959), *Underworld USA* (1961), *Una luz en el hampa* (*The Naked Kiss*, 1964)–, con una prolongación discontinua, a menudo humillado por las manipulaciones del productor en el montaje, en *Arma de dos filos* (*Shark!*, 1967), *Muerte de un pichón* (*Dead Pigeon on Beethoven Street*, 1973), *Perro blanco* (*White Dog*, 1982), *Ladrones de la noche* (*Les voleurs de la nuit*, 1983) y *Calle sin retorno* (*Street of No Return*, 1989).



Casco de acero





Tres “géneros violentos” frecuentados por Fuller con la mirada siempre puesta en la búsqueda de la objetividad: es decir, en ese valor que el ex reportero Samuel Fuller considera intrínseco a la deontología profesional del periodismo americano –al cual rinde explícito homenaje en su película **Park Row** (1952) y cuyas peligrosas tentaciones introduce directamente en **Corredor sin retorno** (*Shock Corridor*, 1963)– sin por ello negar nunca que como cualquier búsqueda humana también esta siempre está relacionada con la difícil y peligrosa definición de la propia identidad personal.

Es en el contexto del cine de género donde Fuller –el director “con la pistola”, el autor anárquico e impermeable a las reglas– da lo mejor de sí mismo, conjugando dentro de cada película y de cada género las siete palabras clave que, como hemos recordado, sintetizan bien su idea del cine. “*Las películas son como una battle. Love, hatred, action, violence, death. En una palabra, emotion*”. Y esto vale para todas las películas que ha realizado, porque es el propio cine el que reclama con fuerza una síntesis al ritmo de veinticuatro fotogramas por segundo.

Director americano por excelencia, Samuel Fuller debuta tras la cámara con dos películas que se inscriben de manera original en el más americano de los géneros cinematográficos, el *western*; prosigue con un par de películas pequeñas que cuentan episodios marginales de la Guerra de Corea y emprende, tras

Manos peligrosas, la vía maestra del melodrama *noir*. Todo en cuatro años, de 1948 a 1952. Después, la frecuentación de los tres géneros predilectos avanza con gran libertad hasta mediados de los años sesenta, es decir hasta la muerte del Hollywood clásico, que deja a Fuller (como a tantos otros directores identificados con la estética de la serie B) huérfano de referencias culturales, a la búsqueda inquieta de nuevos puntos de referencia, que intenta encontrar dentro del cine europeo de autor, que le ofrece admirada hospitalidad y le tributa un sincero homenaje. Pero Samuel Fuller, por razones de cultura y vocación, no es un autor en el sentido europeo del término. Para existir de forma auténtica, su cine apasionado y violento necesita barreras contra las que luchar, una tradición dentro de la cual debatirse, unos modelos narrativos con los que enfrentarse: también para dinamitar todo esto desde dentro.

Desde su debut, **Balas vengadoras**, Fuller construye la acción y define las coordenadas de un cine antológicamente violento, sobre todo dentro del conflicto primordial entre amor y odio, entre ser y querer ser. Empero, no se trata sólo de una elección estética o ideológica, porque en las mejores películas de Fuller siempre hay algo relacionado con los mitos y la tradición narrativa de cada género. “*Lamento lo que he hecho a Jesse: yo le quería*”, dirá Bob Ford poco antes de morir, el protagonista de **Balas vengadoras**, quien al inicio de la película había matado

al amigo y líder de la banda con la ilusión de ocupar su puesto en el imaginario colectivo, además de poder casarse con la chica amada gracias al dinero de la recompensa. Y del mismo contraste interno nace también, empero exento de cualquier amago de autoconsciencia, la relación en los límites de la homosexualidad entre Robert Stack y Robert Ryan en **La casa de bambú**, en cuya secuencia final el agente infiltrado en la banda criminal se aleja del cadáver del amigo muerto sin dignarse siquiera mirarlo. De una parecida matriz dramática surge la terrible escalada de venganza que emprende el protagonista, Cliff Robertson, en **Underworld USA**, o, paradójicamente, también la incontrolable violencia del cándido perro (**Perro blanco**) que ataca a los negros por un reflejo condicionado (nuevamente un arquetipo) y acabará cadáver abandonado a su suerte, en un vertiginoso movimiento de cámara, por todos los que le amaban.

La vida de los personajes de Fuller, poco importa que sean hombres o perros, siempre es una batalla mortal que se expresa en la acción antes que en la conciencia: ya se combata a la búsqueda de uno mismo, como sucede sobre todo en sus *westerns*, o en ese territorio extremo del alma y la Historia que es la guerra (entre naciones o entre miembros de una pequeña comunidad, poco importa), su esencia es anestesiar los sentimientos, con el fin primordial de coronar el objetivo último de la supervivencia.



Lo que surge así es un cine caracterizado por imprevistos golpes de montaje y por violentos movimientos de grúa, capaz de conjugar el barroquismo formal con la visualidad periodística de un relato que



Manos peligrosas



sumerge a los espectadores en el infierno interior de unos personajes casi siempre “negativos”, invitándolo a participar en la representación “en directo” de sus contradicciones, antes que consolarlo con el clásico distanciamiento del juicio analítico o moralista.

En el esplendor estético y dramático de sus primeras películas de los años cuarenta y cincuenta, Fuller condensa ya todas las características de su modo de hacer cine: la representación de la vida como una batalla vivida desde dentro, la construcción de unos personajes lacerados por sentimientos opuestos, la muerte como desenlace de un proceso de desnudamiento y la violencia como inevitable resultado del atasco emocional de los sentimientos de los personajes. Pero también de los espectadores. Y a este modo de hacer cine Fuller regresará puntualmente en el transcurso de toda su filmografía, punteada por escenas clamorosas (los prólogos de **Manos peligrosas**, **Forty Guns** y **Verboten!**, por ejemplo) y personajes memorables, como el desprejuiciado y violento de **The Baron of Arizona**, quien, inesperadamente, descubre haber cambiado de objetivo e identidad al enamorarse de la mujer a la que le corresponden los territorios cuyos documentos de propiedad él ha falsificado para usurparlos. O la “cínica” confidente de la policía encarnada por Thelma Ritter en **Manos peligrosas**. O los sargentos inter-

pretados por Gene Evans en **Casco de acero** y **Fixed Bayonets!** y por Lee Marvin en **Uno rojo, división de choque**. O el general democrático e inolvidable, pese a la modesta interpretación de Jeff Chandler, protagonista de la larga marcha de **Invasión en Birmania**.

Representantes de un cine esencialmente viril, caracterizado por la acción y por la representación objetiva de los hechos, los filmes de Fuller no obstante saben abrirse con frecuencia a inesperados momentos líricos y condensarse en algunos inquietantes personajes femeninos, como el ya comentado de Thelma Ritter, dispuesta a morir más por coherencia con ella misma que por heroísmo ideológico; o las dos mujeres de **Underworld USA**; o la ex prostituta euroasiática interpretada por “Lucky Legs” Angie Dickinson en **China Gate**; o, sobre todo, la poderosa y rica propietaria de Tombstone confiada a la áspera interpretación de Barbara Stanwyck que, en **Forty Guns**, lleva a la pantalla la furia autodestructiva de una feminidad insatisfecha de sí misma tanto como de los nuevos parámetros sociales que están instalándose en el territorio, con el resultado de convertirse en una furia violenta y prevaricadora, que precipita en la ruina y la muerte tanto al amado y débil hermano como a su banda de cuarenta pistoleros.

Hay algo de extremo, hasta el límite de la locura, en todo el mejor cine de Fuller. La locura amorosa del "barón de Arizona", que encuentra su plasmación ideal en la atmósfera nocturna y los febriles movimientos de cámara que caracterizan toda la película; pero también la locura del soldado sudista que en **Yuma** vive en el opresivo e imposible deseo de ser diferente, de cambiar de identidad, tras haber asistido con vergüenza a la rendición del general Lee y tras su consiguiente decisión de abandonar a su familia y a su gente para hacerse *sioux*; o, todavía, la sutil locura de los cuatro jóvenes soldados que en **Uno rojo, división de choque** ponen en práctica, con el trasfondo de una guerra que los lleva desde África del norte hasta Checoslovaquia, el difícil, sutil y siempre dramático arte de la supervivencia.

Sobre todo el *western* y el cine de guerra ofrecen a Fuller la posibilidad de trabajar sobre el contraste entre el paisaje y el interior de los personajes, a los que aísla y desnuda en imprevistos primeros planos; le permiten indagar los nexos entre acción y violencia, y entre esta y la fragilidad de los sentimientos humanos, de forzar a los personajes hasta el límite de sus posibilidades: es decir, de moverse en un territorio dentro del cual Fuller puede recoger, por fin, la esencia de un nuevo y más auténtico humanismo. Esta centralidad de lo humano, efectivamente, supone el punto de destino de la odisea personal de todos sus protagonistas: también en el caso del melodrama *noir*, que, en plena coherencia con la estética del cine de serie B, Fuller desarrolla casi por completo en unos interiores de fotografía muy con-



Yuma



Uno rojo, división de choque

mente por esto resultan tan violentas. Entre la vida y su representación no existen mediaciones intelectuales, ideológicas ni narrativas. Todo aparece "al desnudo": amor y odio, cuerpo y alma, sentimientos y acciones. Y esto es, precisamente, en su esencia, el sueño del cronista americano. De esa difícil y dolorosa profesión de buscar la verdad, de la cual Fuller traza la génesis y elogia en **Park Row**, y cuyos componentes psicoanalíticos indaga, con espanto y lúcida ironía, a través del viaje al infierno de la locura del protagonista de **Corredor sin retorno**, quien paga con la pérdida del propio equilibrio mental la ambiciosa búsqueda de esta verdad.

Y en tal ámbito estético y cultural me parece que encaja la idea de violencia que recorre todo el cine de Samuel Fuller. Un cine de serie B en un sentido ontológico, en tanto exento de los refinamientos y los parámetros cualitativos que tradicionalmente rigen las grandes producciones de Hollywood; pero también porque aborda directamente la esencia, situando personajes complejos en estructuras narrativas simples.

Se entiende así por qué todo el cine de Fuller, sus dinámicas historias de amor, odio y muerte, pueden contener la idea de la vida como una batalla generada por las emociones, sin perder por ello nada de su espontaneidad. Lo que distingue a la guerra, como a la vida, en todas las batallas históricas o existenciales, cuenta Fuller, no es el poner en primer término las virtudes individuales o colectivas del coraje y el heroísmo, ni tampoco la lucha con el enemigo con ánimo de crear un mundo diferente, sino antes bien forzar al hombre a ir más allá de sí mismo, de los propios sentimientos y de las limitaciones particulares, con objeto de poder reafirmar esos valores humanos cuya necesidad la batalla de la vida con demasiada frecuencia pretende negar. Y en esta dimensión extrema, inevitablemente caracterizada por la

trastada, la cual permanece casi idéntica cuando del blanco y negro pasa al color o cuando de los estudios de Hollywood emigra a exteriores naturales, como en el caso de Japón en **La casa de bambú** y Filipinas en **Invasión en Birmania**. Hay siempre, sin embargo, algo de extremo en el humanismo de Samuel Fuller. Como en el resto de su personalísimo modo de hacer cine. Y es justo en este su continuo ir "más allá" donde se puede captar la esencia de su estilo como autor. Un estilo libre en el aspecto formal, pero también conscientemente necesitado de desenvolverse dentro de unas reglas narrativas muy codificadas. Nace de aquí, bien mirado, la afortunada definición de Jacques Lourcelles (uno de los primeros y más atentos estudiosos de la obra fulleriaza): "*Fuller escribe como un director y rueda como un escritor*". Ciertamente Fuller es uno de los poquísimos directores que han sabido ser autores de un cine donde guión e imágenes, dramaturgia y formalización, personajes e interpretaciones están inseparablemente unidos en el contexto de unas películas siempre volcadas en el hablar sobre los seres humanos. De su violencia y de su fragilidad, de sus pasiones y de sus debilidades. Y siempre lo hace de un modo muy directo: sin ninguna concesión al moralismo, ni siquiera a la necesidad de explicar los personajes y su mundo dentro de un esquema ideológico preestablecido.

Director, guionista, productor y novelista, Fuller permanecerá siempre, ante todo, como un cronista. Sus películas cuentan la vida en directo, y mayor-



Corredor sin retorno

violencia, encuentra una vez más su propia esencia. La violencia pertenece a la guerra de la vida y por tanto es connatural a su representación, que Fuller lleva hasta el extremo de su entraña primordial y arcaica.

De aquí el sargento Zack de **Casco de acero**, sorprendido por la cámara al final de un *travelling* sobre los cadáveres de sus compañeros; de aquí su realista cinismo, que le induce a no enterrar los cuerpos porque podrían ser minados; de aquí su terrible y rabioso arrebató de violencia al advertir la muerte del joven que le había salvado la vida. Durante la guerra, sólo cuenta la supervivencia, la satisfacción de las necesidades elementales. Es lo que mueve al protagonista de **Yuma** a devorar sobre el cuerpo ensangrentado del enemigo muerto la ración de comida que le arrebataron. Lo que sugiere al sargento Zack ocuparse antes de una rodaja de melón que del riesgo que está corriendo uno de sus soldados. Lo mismo en la primera escena de **Verboten!**, cuando el sargento David se escuda tras el cadáver de un compañero muerto en la batalla y se apodera de sus provisiones antes de abandonar aquel refugio. Y en **Invasión en Birmania** un soldado americano se hace obtusamente matar por los japoneses por no saber renunciar a las provisiones.

trabajar dentro de unas convenciones narrativas y de unos sistemas de producción susceptibles de controlar su turbulenta y visionaria creatividad. Después, cuando el sistema productivo de Hollywood empezó a entrar en crisis, también algo ha decaído en él, por lo cual emprendió vías solitarias de autor. Pero su cine nunca supo recuperar la frescura de los años cincuenta y sesenta. Y no sólo porque los productores manipularon el montaje definitivo de sus películas (por ejemplo **Arma de dos filos**, **Muerte de un pichón** y **Perro blanco**), sino porque, sobre todo, desprovisto de los esquemas impuestos por las tradiciones y por las convenciones narrativas más consolidadas, su talento no volvió a encontrar un terreno fértil en el que moverse. Y esto, se sabe, significa una decadencia que Fuller comparte con tantos otros grandes directores de la serie B: volcados a expresar lo mejor de sí mismos con unas reglas dentro de las cuales poder moverse con la vitalidad y la violencia de un dinamitero, cuya mecha se empapa inexorablemente cuando esas reglas se difuminan.

Traducción: Carlos Aguilar

Supervivencia y causalidad son las coordenadas fundamentales de la guerra, y en consecuencia, por extensión, de la vida misma, que Fuller afronta y representa siempre como una batalla. Lo verifican, entre otras cosas, las largas marchas de **Fixed Bayonets!**, **Invasión en Birmania** y **Uno rojo, división de choque**, que parecen teorizar la autobiográfica historia de unos hombres a quienes la guerra ha enseñado cómo vivir antes que cómo morir. Siempre hay algo fuertemente escandaloso en la representación del mundo y en la construcción de los personajes en el cine de Samuel Fuller: hombre y héroe es quien sabe salir indemne de las situaciones más difíciles y no quien se lanza con patriótica inconsciencia. Ya sea directamente, como en el caso del tiroteo en el laberinto de cemento de **Invasión en Birmania**, o lo que ocurre en uno de los pies de Nat "King" Cole en **China Gate**. Ya sea en la muerte del nazi en el horno crematorio del vagón transformado en cuartel general en **Verboten!** Ya sea por vía dialéctica, como sucede sobre todo en sus *thrillers*, que alternan la violencia con el lirismo, dejando que la acción se interrumpa mediante pausas sentimentales, y viceversa: en un devenir dramático dentro del cual Fuller—autor cardinal entre el cine clásico y el moderno—siempre sabe suspender a sus personajes en un clima de amenazadora precariedad.

Director anárquico por definición, Samuel Fuller ha sabido dar lo mejor de sí mismo cuando ha podido