

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Postrimerías de otra generación perdida. Una conversación con Hans Feuermann.

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (2006). Postrimerías de otra generación perdida. Una conversación con Hans Feuermann. *Nosferatu. Revista de cine.* (53):105-115.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41476>

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:



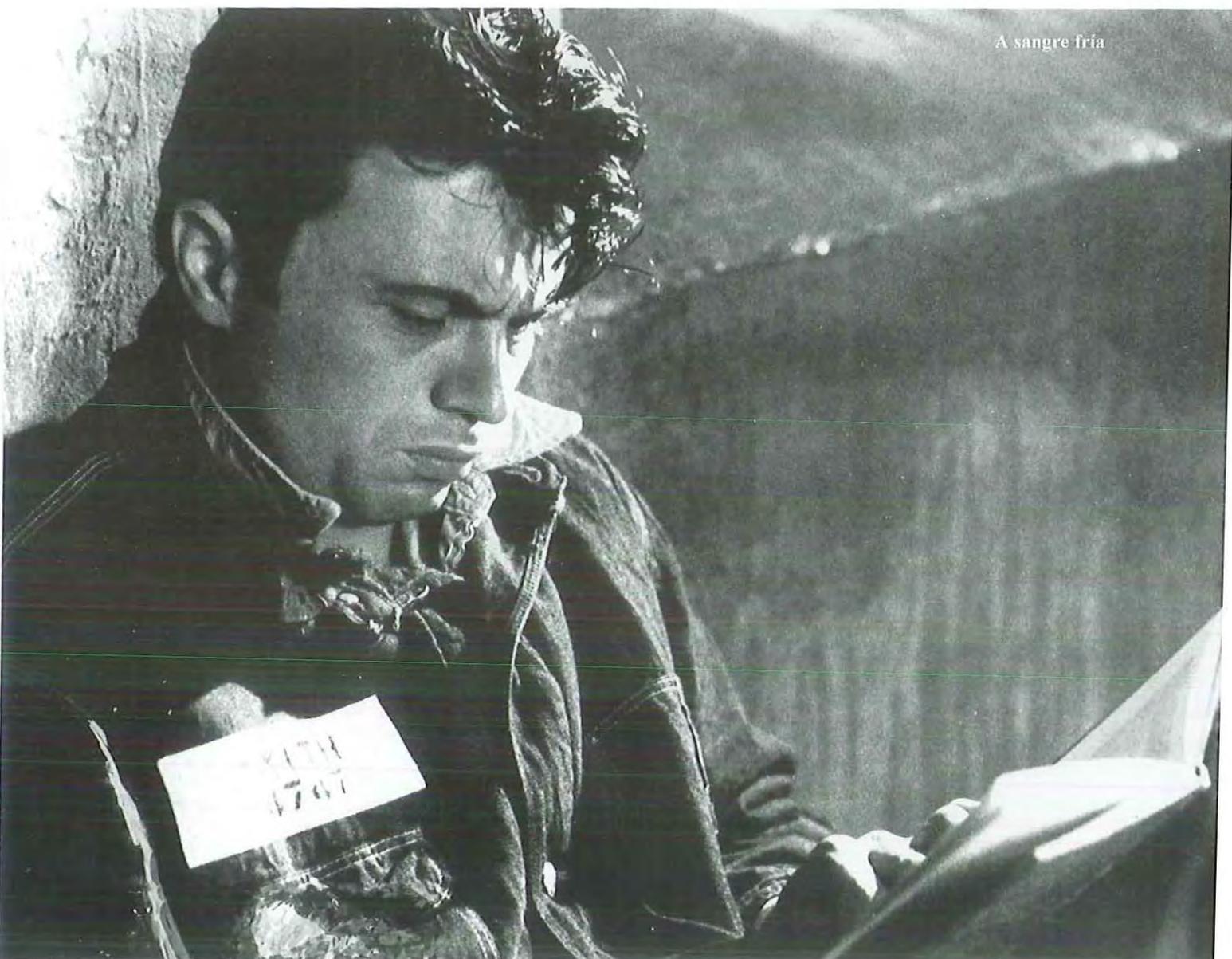
**donostiakultura.com**

# Postrimerías de otra generación perdida

*Una conversación con Hans Feuermann*

*Carlos Losilla*

*"Indarkeriaren belalunaldia"ri buruzko ikuspegi kritikoa, baita Estatu Batuetako gainontzeko zinemari buruzkoan ere, alde handiak izan dira zinemaren teorien bilakaeraren eta zinema-gustuen arabera. Horien arteko aldeak nabarmenak dira kasu batzuetan eta ez horren bestekoak beste batzuetan, distantzian oso hurbileko bi kritikariren arteko elkarriketa honek agerian uzten duen bezala.*

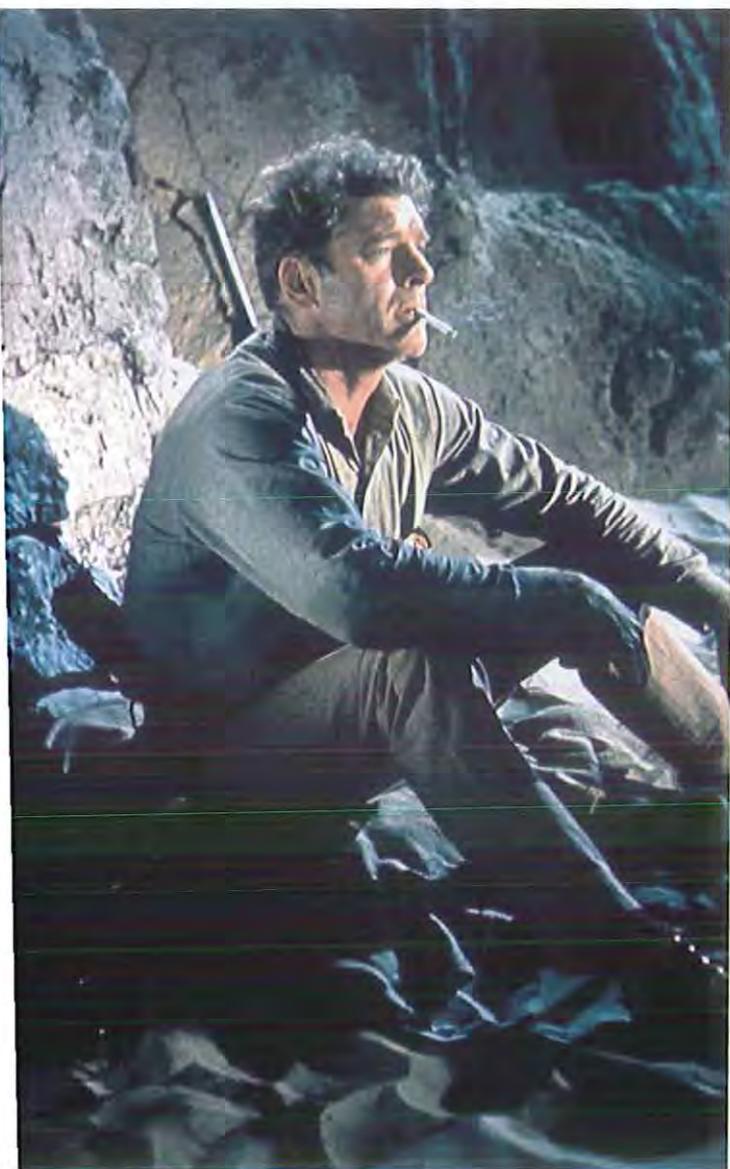


**E**sta es la transcripción del diálogo que mantuve con el ensayista y crítico de cine austríaco Hans Feuermann el 13 de mayo de 2006 en París. Feuermann ha sido colaborador de la desaparecida revista *Der Film*, así como funcionario del Grafische Sammlung Albertina y del Ludwig Wien. Desde el año 2004 trabaja como *freelance*. Es autor de varios libros, entre ellos *Fritz Lang* (Fire Inc., Viena, 2003) y *Traueralter* (inédito en el momento de escribir estas líneas), y ha colaborado conmigo en *En busca de Ulrich Seidl* (2004) y *El sitio de Viena* (en prensa), de los que de alguna manera es protagonista. Nuestra coincidencia en la capital francesa, en el momento en que me disponía a escribir un artículo sobre los últimos años de la “generación de la violencia” para esta revista, así como el hecho de que en *Traueralter* hubiera hablado sobre temas que coincidían en parte con los míos, me llevó a citarlo para mantener la conversación que sigue, que finalmente ha acabado usurpando el lugar del texto que yo iba a pergeñar al respecto.

La transcripción ha evitado algunas digresiones coloquiales y ha añadido datos técnicos sobre títulos y fechas. Las notas incluyen algunas aclaraciones para el lector.

**CARLOS LOSILLA:** Acabas de escribir *Traueralter*, cuyo manuscrito he tenido el placer de leer. En ese libro planteas la tesis de que los años setenta constituyen la última época dorada de la historia del cine. Y es muy interesante que dediques el último capítulo a **Relámpago sobre agua** (*Lightning Over Water*, 1980), en la que Wim Wenders filmó la agonía de Nicholas Ray. Dices que en ese momento se produce un relevo que no tendrá futuro, y lo relacionas con la presencia de Sam Fuller y el propio Ray en **El amigo americano** (*Der Amerikanische Freund*, 1977), también de Wenders... Me parece muy interesante, porque explica muy bien algunas de las cosas en las que estoy trabajando. Por ejemplo, cierto cine americano de los años sesenta y setenta, aquello en lo que se convirtió la generación de Ray y Fuller, la llamada “generación de la violencia”. Tengo la impresión de que cineastas como ellos –o como Anthony Mann, Richard Fleischer, Richard Brooks, Robert Aldrich o Don Siegel– quedaron un tanto eclipsados, en esa época, por los llamados *movie brats*, los jóvenes que salieron de las universidades, o de la cinefilia obsesiva, y se hicieron con el poder en el Hollywood de la época: Spielberg, Lucas, Coppola, Scorsese, Cimino, Schatzberg, Friedkin...

**HANS FEUERMANN:** Y sin embargo tienen muchas cosas en común. También su discurso versa sobre la violencia como sustrato ideológico y moral de América: películas como **El padrino** (*The Godfather*, 1972), **El cazador** (*The Deer Hunter*, 1978), **Taxi Driver** (*Taxi Driver*, 1976), son hijas de la “generación de la violencia”. O quizá debería decir hermanas, hermanas pequeñas. Lo que resulta inaudito es que aún no se hayan comparado con los últimos trabajos de Aldrich, Fleischer o Brooks, realmente parecidos. De hecho, yo creo que el “nuevo Hollywood” no empieza con **Tiburón** (*Jaws*, 1975), ni con **Malas calles** (*Mean Streets*, 1972), ni siquiera con **Mi vida es mi vida** (*Five Easy Pieces*, 1970)... Empieza con **A sangre fría** (*In Cold Blood*), que Brooks realiza en 1967 a partir de la novela de Truman Capote. Que se base en esa obra de Capote ya resulta muy significativo, pues quiere decir que está buscando otro tipo de lenguaje, más directo, menos hiperbólicamente hollywoodiense, por así decirlo, y por mucho que se tratara de un proyecto de Preminger. Compárala con **Desayuno con diamantes** (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), de Blake Edwards, la otra gran adaptación de Capote...



Los profesionales



**CARLOS LOSILLA:** A mí no me entusiasma.

**HANS FEUERMANN:** Bueno, a mí sigue emocionándome “Moon River”, y el gato de Audrey Hepburn. Pero tienes razón. **Desayuno con diamantes** es aún una película del viejo Hollywood, de sus postrimerías, dotada de una gran carga melancólica por la vía de la nostalgia. En cambio, **A sangre fría** no tiene nada que ver. Inicia una tendencia que enlaza directamente con Coppola, de la misma manera que Ray y Fuller conectan con Scorsese. En el primer caso, se trata de la relación entre crimen y capitalismo. En el segundo, de la violencia como inquietud e inestabilidad, como modo de expresión. No hay que olvidar esa herencia, como tantas otras.

**CARLOS LOSILLA:** Brooks me parece un cineasta extraordinario, y su última época es de una modernidad sorprendente. Me molesta mucho ese cliché que lo condena en nombre de su adscripción a una cierta intelectualidad liberal y demócrata muy de moda en esa época en Estados Unidos. Ya eso, en sí mismo, no me parecería mal. Pero es que además su última época es de una gran crudeza, y de una variedad, de una amplitud, difícilmente asimilable a cualquier otra filmografía de aquel periodo. Con **Lord Jim** (*Lord Jim*, 1965), por ejemplo, liquida al héroe clásico del cine de aventuras, lo mismo que hace con el del *western* en **Los profesionales** (*The Professionals*, 1966). Y en el primer caso con la ayuda de Joseph Conrad: Brooks es un gran adaptador, sabe destilar la esencia del texto sin necesidad de hacerla suya —esa expresión que tanto me desagrada, dicho sea de paso—, sino más

bien escogiendo a los autores que pueden ayudarle, colaborar con él en la construcción de esa visión de América y del gran relato americano que emprende en sus últimos años. **Con los ojos cerrados** (*The Happy Ending*, 1969) resulta muy inquietante como retrato de la pareja prototípica de ciertos ambientes burgueses, pero también como ensayo autobiográfico, teniendo en cuenta que Jean Simmons, la protagonista, era su mujer en esos años. Ahí Brooks conecta con Cassavetes, y con Bergman, en la búsqueda de un determinado modo de adaptar las *home movies* al formato más o menos comercial. Luego sigue su labor de zapa respecto al *western* con **Muerde la bala** (*Bite the Bullet*, 1975), cuya tristeza con vocación metafísica podría relacionarse con un ejemplar parecido del “nuevo Hollywood”: **Llega un jinete libre y salvaje** (*Comes a Horseman*, 1978), de Pakula. Finalmente, **Buscando al Sr. Goodbar** (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977) no sólo tiene la valentía de transmutar al héroe en heroína, sino también de convertirlo en un transgresor que lleva sus convicciones, o la ausencia de ellas, hasta las últimas consecuencias. ¿La recuerdas? El personaje de Diane Keaton es profesora de día y perversa de noche, de nuevo la esquizofrenia de **A sangre fría**...

**HANS FEUERMANN:** Sí, es curioso. No sé si has leído un libro de Robin Wood titulado *Hollywood from Vietnam to Reagan*...

**CARLOS LOSILLA:** Sí, es muy bueno, como casi todo lo de Wood, aunque a veces delire con sus interpretaciones ideológicas y homosexuales...

**HANS FEUERMANN:** Si lo recuerdas, habla del caso de **Buscando al Sr. Goodbar** y lo relaciona directamente con **Taxi Driver** y **A la caza** (*Cruising*, 1980), con la flor y nata del nuevo cine. Es el único, que yo sepa, que se atreve a hacer algo así. Es cierto que luego dice que la película es reaccionaria por “castigar” a Diane Keaton al final. Dejemos eso. Lo importante es que sitúa la última época de Brooks a la altura de Scorsese y Friedkin, dice que en el fondo están haciendo lo mismo. Y a eso que hacen lo llama el “texto incoherente”, pero no a la manera de los nuevos cines europeos, o incluso del nuevo cine americano. Una cosa es la incoherencia voluntariamente aceptada como tal y otra muy distinta la incoherencia que se impone a la escritura porque esta se muestra incapaz de seguir construyendo estructuras lógicas, como ocurre en el clasicismo o incluso en el “manierismo”, ese concepto que tanto te gusta pero que nunca has explicado muy bien. Hay una diferencia entre **On Dangerous Ground** (1950) y **Chicago, año 30** (*Party Girl*, 1958) o **Los dientes del diablo** (*The Savage Innocents*, 1959), por hablar del caso de Ray. En **On Dangerous Ground** hay una voluntad experimental, aunque sea obligada por las circunstancias, mientras que **Chicago, año 30** desea mantener una unidad que se revela imposible. Eso es lo que les sucede a todos estos cineastas en los sesenta y los setenta...

**CARLOS LOSILLA:** Recuerdo ahora otro libro, considerado un clásico: *American Film Now*, de James Monaco. En su parte final añade un *hit parade* de las mejores películas de finales de los sesenta y los setenta, votadas por un heterogéneo grupo de críticos. Por supuesto, abundan las referencias a Rafelson, Scorsese, Friedkin... Incluso aparecen varias películas de Huston, alguien menciona **Valor de ley** (*True Grit*, 1969) y Truffaut vota **Río Lobo** (*Rio Lobo*, 1970), de Hawks. En cambio, el único integrante de la “generación de la violencia” que aparece es Siegel, de quien se citan **Brigada homicida** (*Madigan*, 1968), **La jungla humana** (*Coogan's Bluff*, 1969) y **El último pistolero** (*The Shootist*, 1976). El otro día me preguntaba precisamente eso: ¿por qué Siegel? ¿Por qué no Fleischer o Aldrich? Siegel es polémico, los críticos sienten la necesidad de pronunciarse respecto a él. **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) se ha ganado una cierta fama de película progresista, de crítica del macartismo. En cambio, en los sesenta y los setenta, la cosa se complica. Por un lado, sus *thrillers* son muy duros, inexpugnables, para muchos reaccionarios, con personajes solitarios que sólo quieren imponer la ley y el orden: ahí entran **Brigada homicida**, **La jungla humana** y sobre todo **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971). Por otro, tiene películas como **El seductor** (*The Beguiled*, 1971) o



Chicago, año 30



El último pistolero que son mucho más reflexivas, pausadas, dialogan con la tradición y siguen reivindicando un cierto modelo de clasicismo: de ahí parte luego la carrera de Clint Eastwood, pero esa es otra historia. Y después está **La gran estafa** (*Charley Varrick*, 1973), su declaración de principios: el héroe no es un fascista, sino un cínico que quiere seguir moviéndose en un espacio “clásico”, lo cual consigue a medias. Paradójicamente, Siegel, en los setenta, es considerado el padre del “nuevo Hollywood”, mientras que a sus coetáneos no se sabe dónde meterlos...

**HANS FEUERMANN:** Has hablado del espacio clásico y de la imposibilidad de transitarlo a partir de cierto momento, allá en los sesenta. Quizá ahí haya que meter a los demás.

**CARLOS LOSILLA:** Sí, **Comando en el Mar de China** (*Too Late the Hero*, 1970), de Aldrich, me parece un ejemplo extraordinario. En apariencia una simple película bélica, en el fondo un hermoso tratado formal, y perdona la petulancia.

**HANS FEUERMANN:** Yo sólo recuerdo a Michael Caine y Cliff Robertson enfrentados, el inglés y el americano, en una misión aliada en plena selva, durante la Segunda Guerra Mundial...

**CARLOS LOSILLA:** Caine y Robertson tienen que atravesar un campo vigilado por japoneses con ame-

tralladoras y, para ello, deben hacer el camino corriendo en zigzag. Al final, uno de ellos muere, pero no sabemos quién, porque la cámara se ha mantenido en todo momento alejada. Lo que importa es la distancia que hay que recorrer y cómo debe hacerse.

**HANS FEUERMANN:** Como en el cine, ¿no? Ahora vas a salir con toda esa historia del espacio, y cómo filmarlo, y la posición ética del cineasta...

**CARLOS LOSILLA:** No sé si es una cuestión ética o no. Esa es una palabra que se ha devaluado mucho últimamente, como tantas otras. Pero sí creo que en todas esas películas hay una percepción del espacio absolutamente respetuosa con lo que este significa: la posibilidad del desplazamiento, tanto de los personajes como del espectador. Piensa de nuevo en **Buscando al Sr. Goodbar**, que sería el ejemplo opuesto. Ahí no hay una mirada horizontal, como en **Comando en el Mar de China**, sino una mirada en perspectiva, como si nos abismáramos en un espacio sin fondo, algo parecido a lo que sucede en **A sangre fría**, donde el paisaje horizontal del inicio se transforma poco a poco en un laberinto de luces y sombras. El mismo laberinto de **Harry, el sucio**, de Siegel, esta vez reducido al espacio urbano. Fleischer se acerca también mucho a eso con **Los nuevos centuriones** (*The New Centurions*, 1972) y **Fuga sin fin** (*The Last Run*, 1971), e incluso podría decirse que

ya lo ha practicado, deconstruyendo el espacio, con la pantalla dividida de **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968). En cualquier caso, esa sí es ya una ruptura total con la pantalla plana del clasicismo, más allá de los coqueteos manieristas: la libertad de moverse por todas partes, hacia los lados y al fondo, más allá del encuadre, pero también los peligros que ello entraña.

**HANS FEUERMANN:** De todos modos, hay ahí una cuestión generacional. Porque, ¿me estás hablando de tu percepción de entonces o de la de ahora? Quiero decir que en aquel momento —en los setenta, cuando viste esas películas— eras un jovencito que aún no había cumplido los veinte, con esperanzas, con ganas de moverse libremente por ese espacio que mencionas. Y, a la vez, empezabas a aprender que el espacio nunca se transita impunemente, como es la moraleja de todas las películas que has citado. ¿Recuerdas el final de **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's Raid*, 1972), de Aldrich, con Burt Lancaster inmóvil, sentado al lado de una carreta después del largo viaje? ¿O la carrera final de **Muerde la bala**? Incluso el *western*, el género de los espacios abiertos, se convierte en un círculo cerrado. O la mansión de **Mandingo** (*Mandingo*, 1975), de Fleischer, el espacio de todos los horrores nacionales, del racismo, de la intolerancia...

**CARLOS LOSILLA:** Tienes razón: el tema de la distancia es también el de “mi” distancia respecto a todo eso, pero no estamos aquí para hablar de experiencias personales. Fleischer es otro caso interesante al respecto. Escribí ampliamente sobre su cine hace tiempo, y sigo manteniendo lo mismo: precisamente en los sesenta, Fleischer empieza a desplegar una serie de películas más bien abstractas que ponen en juego el papel del espectador en el hecho de ver cine. **El estrangulador de Boston** y **El estrangulador de Rillington Place** (*Ten Rillington Place*, 1970) interpelan directamente al público sobre la existencia de un cierto tipo de actos violentos, gratuitos e incomprensibles, que también utilizan la mirada como arma: ¿es el espectador cómplice tácito de todo eso? ¿Tiene derecho a mirar a Tony Curtis a través de un cristal que para este no es transparente, como ocurre en las sesiones de interrogatorio? ¿No es ese el mismo tipo de mirada que utiliza Curtis para “señalar” a sus víctimas? **Terror ciego** (*Blind Terror*, 1971) es otra gran película sobre este tema. Y luego **Fuga sin fin** y **Los nuevos centuriones**, donde la distancia se establece en términos de desplazamientos concéntricos que conducen a la profanación del gran sueño americano: el hogar. Curtis entra en los hogares de sus víctimas como lo hacen los asesinos de **A sangre fría**, sin ningún respeto, con una única idea



El estrangulador de Rillington Place



en mente: la destrucción. Richard Attenborough, en **El estrangulador de Rillington Place**, lo observa todo desde la ventana de su casa, en cuyas entrañas entierra los cadáveres. En **Los nuevos centuriones** se establece una curiosa dialéctica entre el interior y el exterior, las casas de los policías y las misiones que pueden conducirlos a la muerte, como de hecho sucede al final. La casa es refugio e intemperie, seguridad y caos. Los espacios cerrados: ese dominio de lo doméstico que se convierte en un infierno. En un magnífico texto sobre **Mandingo**, Antonio Weinrichter se refería a la tradición del caserón fúnebre en la cultura americana: Poe, Hopper, el Hitchcock de **Psicosis** (*Psycho*, 1960)... En cine, un jalón imprescindible es **Centauros del desierto** (*The Searchers*, 1956), de John Ford, con la casa familiar en la que John Wayne no puede permanecer al final. Wayne se quedaría en esa casa de mil amores, mientras que Diane Keaton, en **Buscando al Sr. Goodbar**, no puede permanecer sola en su casa ni un minuto, necesita transitar el espacio que desconoce no para ubicarlo, sino para perderse en él. El no-yo se pierde en el no-lugar, pues también las casas pueden ser no-lugares. Eso nos lleva de nuevo a Brooks, a **A sangre fría**, que es una película fundamental en este sentido: la casa mancillada, el hogar violado por dos *outsiders*.

**HANS FEUERMANN:** O a Wenders, a los héroes de **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1976), **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1974), **Falso movimiento** (*Falsche Bewegung*, 1975)... Son las caras del no-lugar, la casa burguesa desmantelada y el espacio vacío. Como sabes, he estado estudiando eso últimamente. Y he recordado a Wenders escuchándote, las cosas acaban por relacionarse inevitablemente: ¿te acuerdas de **Falso movimiento**, su película basada en el *Wilhelm Meister* de Goethe? Eso es lo que hacían todos los héroes de Fleischer, de Brooks, de Aldrich, de Siegel en aquella época. Un falso movimiento. En apariencia, corren en pos de algo, en un espacio amplio, casi infinito, por completo a su disposición. En realidad, se repliegan, tienen miedo, de manera que el movimiento es sólo un gesto esbozado que no conduce a ninguna parte.

**CARLOS LOSILLA:** Es curioso. Acabo de ver la exposición de Godard en el Georges Pompidou de París. Pero otro día hablaremos de ella, ahora sólo me interesa una cosa: en un rincón hay un apunte, no sé si del propio Godard o una cita, en el que se habla de "*la meurtre de l'espace*". Eso es lo que ha hecho el cine actual, a partir de los años ochenta. Por lo tanto, las últimas imágenes en las que el espacio tiene algo que decir son las de los sesenta y los

setenta, tanto en Europa como en América. Pero simultáneamente se produce su asesinato, materializado en los personajes trágicos que ven por última vez ese espacio humano, que se despiden de él a través de la muerte física o el fracaso de sus aspiraciones. Podría decirse que todo empieza con la muerte del viejo vaquero en **Duelo en la alta sierra** (*Ride the High Country*), de Peckinpah, en 1962, con ese gesto de despedida dirigido a las montañas. Y quizá termine con una película menospreciada, la última de Aldrich, **Chicas con gancho** (... *All the Marbles*), de 1981, en la que el concepto de *road movie*, el desplazamiento, se convierte en una caída libre en los círculos infernales de la América profunda. En medio, la aparición de un nuevo arquetipo, de un nuevo héroe, que no es el famoso "antihéroe", aquel concepto horroroso que crearon algunos críticos de la época, sino algo muy distinto: algo así como un héroe delicuescente, que se des-dibuja poco a poco, casi como las figuras de Francis Bacon. Es curioso: Bertolucci estrena en esa época **El último tango en París** (*Ultimo tango a Parigi*, 1972), en cuyos créditos aparecen cuadros de Bacon y cuyo protagonista es Marlon Brando, el gran maestro del *actors studio*, del gesto detenido, del falso movimiento, como lo serán luego sus sucesores, Al Pacino y Robert De Niro... En cualquier caso, hay mucho romanticismo en torno a eso, que podría aplicarse perfectamente a los protagonistas de **A sangre fría**, **Harry, el sucio**, **Lord Jim**, **Los nuevos centuriones**, **El estrangulador de Rillington Place**, **Destino fatal** (*Hustle*, 1975)... ¿Recuerdas esta última, de Aldrich? Burt Reynolds es un policía que se va a quedar con Catherine Deneuve al final de la película, tras haber resuelto un caso, pero en la última escena se ve casualmente envuelto en un atraco estúpido y muere de un balazo.

**HANS FEUERMANN:** Todo muy trágico y nihilista. De ese romanticismo que deslumbraba a los adolescentes como eras tú en aquella época. Pero Rey-

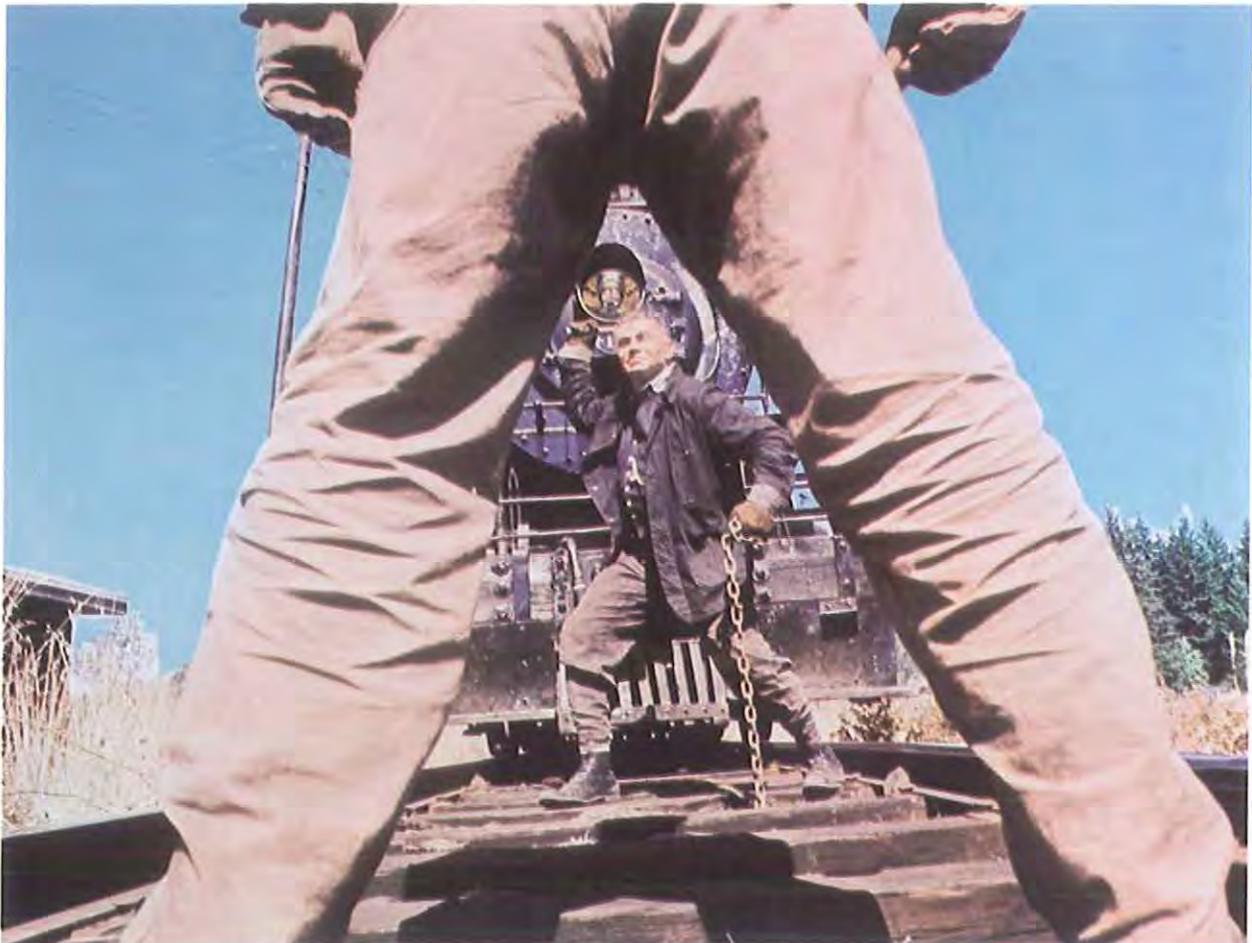
nolds no es eso; ni Aldrich ni los demás eran tan idiotas. Ni tan listos, por otra parte. No habían leído a Foucault, no habían leído a Deleuze, como habían hecho los europeos en aquel momento. Pero, ¡ah, *l'air du temps!*: marginados, criminales, soñadores, idealistas... Yo creo que ese Marc Augé que tanto predicamento tiene ahora, ese que habla de los no-lugares que citaba antes, de aeropuertos y supermercados, debería haberse fijado entonces en los no-yoes, o el no-yo, una pérdida de la identidad que afectaba a aquellos héroes tardíos y que se traducía en dos estados de ánimo: la desazón, el no sentirse bien en ningún sitio, y la escisión, el sentirse divididos, sentirse Otro. Eso está clarísimo en los estranguladores de Fleischer, el de Boston y el de Rillington, pero también es evidente en el policía de **Harry, el sucio**, en los *cowboys* desorientados de *westerns* como **Muerde la bala** o **La venganza de Ulzana**, y llega a su caricatura en **El último pistolero**, de Siegel, donde John Wayne ya no es que se desvanezca, es que se muere, como Nicholas Ray en **Relámpago sobre agua**, pero de una manera insultante, exhibicionista. Desvanecerse, desaparecer en el aire, no reconocer ese nuevo espacio que mencionabas antes: el drama de ese cine americano de los sesenta y los setenta es que cambian los paisajes pero no las figuras, que se diluyen lentamente en un hábitat que no entienden.

**CARLOS LOSILLA:** La culminación de eso es **Buscando al Sr. Goodbar**, donde Diane Keaton es profesora durante el día y rastreadora de perversiones por las noches: dualidad, escisión, desaparición final... La última escena es antológica, pues Keaton es asesinada en una habitación a oscuras, en la que sólo centellea de vez en cuando una bombilla oscilante: no puedo concebir imagen más tenebrosa de esa identidad delicuescente que se diluye en un espacio desconocido. También es muy significativa la muerte de Edward G. Robinson en **Cuando el destino nos alcance** (*Soylent Green*, 1973), de Fleischer, en un mundo futuro que ya no reconoce como suyo, en una habitación donde se le proyecta una película de prados en flor y felicidad sin límites, la irrealidad en la que va a desaparecer. O **El seductor**, donde el soldado Clint Eastwood cae en manos de las sirenas de Homero, que lo aniquilan poco a poco en una casa siniestra, preludio de la cárcel de **Fuga de Alcatraz** (*Escape from Alcatraz*, 1978).

**HANS FEUERMANN:** En **El amigo americano** aparece Dennis Hopper: nunca he visto expresada de una manera tan física esa desazón de la que te hablaba antes, excepto en Pacino y De Niro, lo cual nos conecta con las nuevas generaciones, con la escena de **El cazador** en la que De Niro se sienta y solloza en una habitación vacía, o en los movimientos simiescos de Pacino al principio de **Espantapájaros**



Destino fatal



(*Scarecrow*; Jerry Schatzberg, 1973)... Vuelvo a Hopper. Ese tipo empieza con Henry Hathaway, en **Los cuatro hijos de Katie Elder** (*The Sons of Katie Elder*, 1965) y **Valor de ley**, precisamente interpretando al joven inquieto y nervioso que proviene del James Dean de Nicholas Ray, pero a la vez dirige e interpreta **Buscando mi destino** (*Easy Rider*, 1969), donde ese movimiento en círculos y esa desaparición final son ya evidentes. Luego se diluye literalmente en la selva de **The Last Movie** (1971) y reaparece en otra selva, la de **Apocalypse Now** (*Apocalypse Now*, 1979), a las órdenes de Coppola. ¿Quieres ejemplo más sangrante de esa nueva figura del cine americano de los sesenta y setenta? Todo empieza a larvarse en gente como Ford y Hathaway, pues, y culmina en Wenders, en Hopper, en el Ripley de **El amigo americano**, que también llora abruptamente en otra habitación de hotel.

**CARLOS LOSILLA:** Wood dice en su libro que esa época del cine americano se caracteriza por dos cuestiones que en realidad son una: lo que él llama *disintegration* y *breakdown*. Eso se puede aplicar a los personajes y a las formas, al propio texto incoherente que él menciona. Dice también, más o menos, que Aldrich es el cineasta más revolucionario de esa época, en el sentido político del término, y que una película como **El rompehuesos** (*The Longest Yard*, 1974) debe entenderse como un mani-

fiesto sobre la lucha armada. Puede que sea cierto, en algunos aspectos. Esas películas de hombres, de tipos sin pasado ni futuro, empeñados en misiones suicidas, ¿no representan acaso a los nuevos Espartacos, los esclavos de la modernidad que intentan zafarse de sus cadenas? **La banda de los Grissom** (*The Grissom Gang*, 1971) es una película brutal, una historia de gánsteres que habla sobre la lucha de clases. Vuelvo a **Comando en el Mar de China**: todo depende de la distancia, como en los presidiarios de **El rompehuesos**, gladiadores contemporáneos que juegan al fútbol para obtener su liberación. O como ocurre con Lee Marvin y Ernest Borgnine en **El emperador del norte** (*Emperor of the North*, 1973), que transcurre en un tren que debe transitar una distancia sin incidentes, aunque todo desemboque en un combate feroz entre la ley y el marginado. ¿Y qué me dices de **Alerta: misiles** (*Twilight's Last Gleaming*, 1976), esa visión demoledora del militarismo, de la era atómica, de la Guerra Fría, donde Aldrich parece completar el discurso de **El beso mortal** (*Kiss Me Deadly*, 1955)? ¿Y de la misma irrisión aplicada a las fuerzas del orden en **La patrulla de los inmorales** (*The Choirboys*, 1977)? Aldrich es el cineasta que se oculta tras sus ficciones. En cambio...

**HANS FEUERMANN:** Nicholas Ray, Anthony Mann y Samuel Fuller, de los que aún no hemos hablado.



**CARLOS LOSILLA:** Anthony Mann es un caso aparte, un tipo que termina su carrera en España y Gran Bretaña, aunque siga a las órdenes de Hollywood. Pueden gustarme más o menos *El Cid* (*El Cid*, 1961) y *La caída del imperio romano* (*The Fall of the Roman Empire*, 1963)...

**HANS FEUERMANN:** A mí no me gustan nada *Los héroes de Telemark* (*The Heroes of Telemark*, 1965) y *Sentencia para un dandy* (*A Dandy in Aspice*, 1967), aunque no la terminara...

**CARLOS LOSILLA:** En cualquier caso, Mann es la prueba más evidente de la falsedad de cierta afirmación, a la que ahora Peter Biskind quiere dar carta de naturaleza definitiva, según la cual aquellos fueron los años del nacimiento del realismo en Hollywood. Es simplemente falso. Por supuesto, hay más elementos cotidianos, mucho menos codificados que en el cine clásico y manierista, pero ni en el "nuevo Hollywood" ni en la "generación de la violencia" se puede hablar de realismo. Como mucho de hiperrealismo, al igual que sucede con los cuadros de Hockney en esa época, o con los de Edward Hopper, a quien todo el mundo se refiere ya de una manera un tanto cansina al hablar de un cierto cine. Lo digo porque acabo de comprarme el número 3 de *Panic*, una nueva revista francesa de cine, y Biskind insiste en el tema en una entrevista. Mann, con *El Cid* y *La caída del imperio romano*, deja en evidencia la imposibilidad de seguir haciendo cine hollywoodiense en Hollywood, de seguir hablando de la violencia en una sociedad que no la reconoce, de "hacer realis-

mo". Su itinerario es muy curioso: del cine negro de su primera época a los *westerns* de los años cincuenta, para terminar en los *peplums*, las películas bélicas y de espías.

**HANS FEUERMANN:** Esa es ya una posición conceptual, quiero decir, un acercamiento conceptual al hecho de hacer un cierto tipo de cine en aquel momento. No contaré lo que querría contar, parece decir Mann, sino que dejaré en evidencia la situación a través de lo que cuento. Es menos complicado de lo que parece. De Mann importan menos sus películas que su actitud: exiliado en Europa, es la representación perfecta de la marginación de toda esa generación. Lo que ocurre es que en lugar de hacer cine a contracorriente en Hollywood, como Fleischer o Aldrich, prefiere que sólo se conserve el recuerdo de lo que hizo una vez. En lugar de mostrar sus paralelismos con el "nuevo Hollywood", como Brooks o Siegel, prefiere destacar su anacronismo recurriendo a Shakespeare, por ejemplo, para *La caída del imperio romano*. Es el símbolo del fin de una época en la que ese tipo de géneros, o de enfoques, van a ser desterrados para siempre.

**CARLOS LOSILLA:** Eso es muy interesante, aunque un tanto espeso. Sigue.

**HANS FEUERMANN:** Ya sabes, los centroeuropeos no podemos olvidarnos de Hegel, ni de Goethe, ni de Musil. Somos así. Bromas aparte, mis indagaciones para *Traueralter* me han llevado a estas conclusiones. Por ejemplo, el caso extremo de Ray y Fuller. Empe-

ceмос por este último, el más complejo. Es cierto que sigue haciendo cine, pero se convierte en un nómada. En los setenta realiza **Muerte de un pichón** (*Dead Pigeon on Beethoven Street*, 1973) en Alemania, gracias a su mujer, Christa Lang, de apellido premonitorio: recuerda que Fritz Lang también regresó a Europa para terminar su carrera. Luego va dando tumbos hasta terminar de nuevo en el capital estadounidense, con el que realiza su mejor película de la época, **Uno rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1979), que de todos modos es una especie de síntesis de sus historias bélicas anteriores. A partir de ese momento, reconozcámoslo, Fuller está acabado...

**CARLOS LOSILLA:** Eso quizá sea un poco exagerado...

**HANS FEUERMANN:** Está acabado. Por completo. **Perro blanco** (*White Dog*, 1982) es ya una película voluntariamente de prestigio, con guión de Romain Gary y todo eso. **Perro blanco** es la película que los fans de Fuller esperaban que hiciera para justificarlo como autor, cosa que, curiosamente, no se exigía de Fleischer o Brooks. A partir de ahí, Fuller se convierte en un personaje. De hecho, Godard ya lo había mostrado en **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1965) pronunciando su famosa frase sobre el cine como campo de batalla, etc. Me interesa más, incluso, si lo recuerdas, que se interprete a sí mismo como director de cine americano que quiere rodar una adaptación de *Las flores del mal* en París. ¡*Las flores del mal!* ¡Baudelaire! ¿Te imaginas? Es una *boutade* típica de Godard, pero muy significativa: en realidad, de Fuller se espera que ruede algo como una adaptación de Baudelaire. ¡Y eso en 1965! Pero no lo hace. En su lugar, en los ochenta, rueda en Francia, sí, pero películas más modestas: **Ladrones en la noche** (*Les voleurs de la nuit*, 1983) o **Calle sin retorno** (*Street of No Return*, 1989), una adaptación de David Goodis coproducida por Francia y Portugal. Quieren convertir a Fuller en una especie de Wenders americano, estableciendo un curioso *feedback* con la cultura que lo consagró, la de la *Cinémathèque*, etc. He estudiado eso a fondo, te lo aseguro. ¿Por qué aparece en **El amigo americano**? Pues porque tiene que hacerlo para consagrar ese personaje que se está formando: el cigarro puro, su rol de gánster... Es como si lo viéramos empuñando el revólver en el inicio del rodaje de cualquiera de sus películas, tal y como asegura la leyenda. En cualquier caso, Fuller ya no hace cine, se hace a sí mismo: él es su obra de arte de la época.

**CARLOS LOSILLA:** Pero en **El amigo americano** también aparece Nicholas Ray...

**HANS FEUERMANN:** Ese es el otro caso, a la vez simétrico y opuesto. Ray se convierte en otro perso-

naje, pero a su pesar. Ray lucha contra eso. A diferencia de Mann, sus películas para Bronston quieren ser "un film de Nicholas Ray". En **Rey de reyes** (*King of Kings*, 1961) sigue explotando esa mítica de los jóvenes desorientados, esta vez aplicada al mismísimo Jesucristo. Y **55 días en Pekín** (*55 Days at Peking*, 1963) podría ser su respuesta al cine-espectáculo de la época, aunque sea más desigual. Luego se empeña en rodar lo que él cree que será su obra magna, **We Can't Go Home Again** (1976), y se pasa años en eso. El resultado es deslumbrante, pero también es sólo una cara de la moneda. La otra es el Ray, como dices, que aparece en **El amigo americano**. En la primera escena de la película Wenders lo filma en un apartamento medio vacío. Es un pintor que trabaja para el personaje de Dennis Hopper, un falsificador. Ray juega irónicamente con su personaje público, con su mito. Se tapa sucesivamente uno y otro ojo, en alusión al parche que llevó durante años. Y también canturrea, ¿lo recuerdas?: "*He estado viajando...*". El mito del regreso imposible a casa, a América, como John Wayne en **Centauros del desierto**. Ray, realmente, se transmuta en su propio personaje público: la leyenda de Nicholas Ray. Es un falsificador, un timador, alguien que nos ha estado dando gato por liebre durante años: ¿se trata de una confesión? ¿O quizá de otra máscara? No lo sabremos nunca: al final, en el último plano de la película, Ray se aleja por una calle de Nueva York, se pierde en la distancia. A la vez, sin embargo, Ray materializa como pocos todo eso de lo que hemos estado hablando, sólo que no lo hace dirigiendo, sino con su propio cuerpo, exponiendo su cuerpo como espectáculo de la modernidad agonizante, y ahora perdóname tú la pedantería. Hay un momento en **El amigo americano** que me fascina. Ray, en su apartamento, está sentado en una silla giratoria, hablando con Hopper. De repente, con un movimiento muy brusco, pero también desmadejado, da una vuelta completa sin levantarse y deja caer la cabeza a un lado. He ahí el cuerpo escindido, el *breakdown* al que se refería Wood. Y todo ello en una película sobre el no-yo y la distancia, como lo son todas las películas de Wenders en esa época. Ray no es tonto. Por un lado, da forma a su discurso en esa época a través de la interpretación, no de la dirección. Podría decir lo que Pierre Michon atribuye a Samuel Beckett en *Cuerpos del rey*: "*Soy la obra, ¿por qué no iba a ser el icono?*". Y por eso elige a Wenders como sucesor en **Relámpago sobre agua**. En realidad, **En el curso del tiempo** podría ser **Espan-tapájaros**. Y **Alicia en las ciudades** parece una versión *hard* de **Luna de papel** (*Paper Moon*, 1972), de Bogdanovich. Wenders es un desplazado del "nuevo Hollywood", al que querrá incorporarse, tardía y torpemente, con **El hombre de Chinatown** (*Hammett*, 1982), de la mano de Coppola, uno de aquellos cachorros. Es la historia del fin de un imperio, como muy bien adivinó Mann. ¿Terminamos aquí?