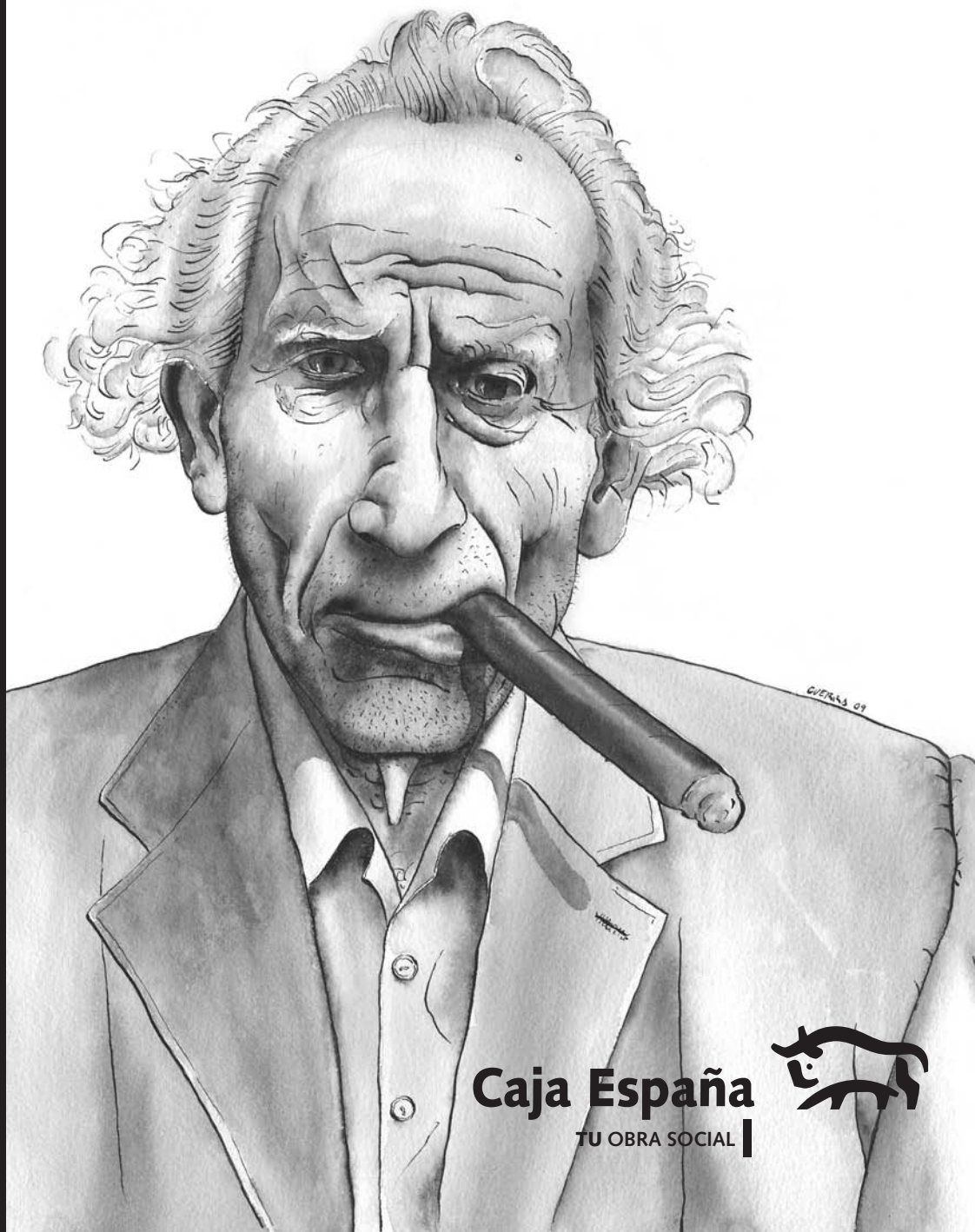


184

SAMUEL FULLER

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España
TU OBRA SOCIAL



F I L M O T E C A

ESCRITOS - 184

SAMUEL FULLER

CINE DE AUTOR EN HOLLYWOOD

El modelo narrativo clásico de Hollywood empezó a sufrir una considerable transformación estilística en la década de los 50 del pasado siglo, motivada por una evolución, hasta cierto punto lógica y previsible, de su modo de representación; el cual se resquebrajó en un contexto propicio para un rápido desgaste de los productos culturales de raigambre modernoburguesa, debido a la acelerada metamorfosis de una modernidad cada vez más tecnificada y globalizada (ya había ocurrido una transformación similar en el ámbito de la pintura o del teatro, también en el de la literatura, desde finales del siglo XIX). Asimismo, el cambio fue desencadenado, en el caso concreto del cine, por la crisis que produjo en la potente industria cinematográfica estadounidense el desarrollo de la televisión, que en aquel país estaba ya imponiendo su dominio en el campo del entretenimiento audiovisual de masas desde los inicios de los años 50.

Mediante dicha transformación estilística se fueron introduciendo en el cine de Hollywood, aunque con diversos grados de rapidez y profundidad, variantes “manieristas”, “barrocas” y, finalmente, “románticas”, que transformarán paulatinamente un modelo narrativo-representativo clásico que, pese a todo, aún sobrevivirá como tal, conviviendo con estas mutaciones románticas, hasta principios de los años 60, para cerrar ya por entonces su periodo de dominio; eso sí, con un broche de oro en el que cabe inscribir a los últimos y más brillantes filmes de los grandes maestros del relato, fundamentalmente John Ford y Howard Hawks, que marcan el fin de la hegemonía cultural del cine clásico de Hollywood propiamente dicho, y el inicio de toda una proliferación de “nuevos cines”, del llamado “cine de autor” y, más adelante, del cine “de arte y ensayo”, hasta que, a duras penas, en los años 70 Hollywood pudo recuperar parte de la hege-

monía cultural perdida, mediante la eclosión de lo que se llamó el “neo-Hollywood”. Todos estos otros cines, muchos de los cuales rescataron algunas aportaciones de las vanguardias históricas de los años 20, irán señalando el camino del postclasicismo cinematográfico, hacia lo que hoy podemos considerar como un cine abiertamente posmoderno o, si se prefiere, propio de la modernidad líquida.

Pues bien, en ese periodo visagra entre clasicismo y postclasicismo, el de los años 50 y principios de los 60, va a jugar un papel importante el cine de Samuel Fuller, que habrá de caracterizarse casi desde el principio por su marginalidad, dentro del Hollywood de las grandes compañías; ya que, debido a los bajos costes y los rodajes cortos, a los repartos carentes de estrellas, a la predilección por los géneros pequeños, como el cine negro, o ya en decadencia, como el western, y siempre con la sorprendente inclusión en ellos de temas extraños o atrevidos, desde el punto de vista argumental, cabe adscribirlo sin duda al llamado cine “de serie B”. Desde esa posición de marginalidad, Fuller pudo comenzar una marcada deriva que le conduciría hacia la progresiva introducción, en el marco propiciatorio de un modo de representación ya “manierista-barroco”, dominante en el cine americano de los años 50, de un exaltado romanticismo que le llevará a emerger como una especie de “autor”, según el sentido que se le empezaba a dar en Francia a dicho término, precisamente allí donde este nunca fue reivindicado como tal: en el cine americano de Hollywood.

Esta época romántica, la más interesante y productiva dentro de la filmografía de Fuller, comienza con la primera película en la que él mismo actuó como productor, en un momento en el que inicia sus ya irreversibles conflictos con las grandes compañí-

as (en concreto, en este caso, con la Fox): "Pickup on South Street" (Manos peligrosas, 1952); un filme en el que, además de ser el productor y director, será también el guionista. Aparece así, en el interior mismo de Hollywood, aunque es cierto que en esos márgenes propios del cine policíaco de serie B, el llamado "autor" total. A partir de ese momento Fuller va a seguir siéndolo, mostrándose en los títulos de crédito de sus filmes en el triple papel de productor, guionista y director.

Por lo demás, todos estos filmes de la segunda parte de los 50 y primera de los 60, al ser ya pagados por el propio Fuller sin que intervenga ninguna gran compañía, acentuarán sus características de producto en cierta forma situado fuera del sistema: temas crecientemente marginales, extraños o atrevidos, llevados a cabo con bajísimos presupuestos y en un tiempo de rodaje mínimo, con actores en general poco conocidos.

En cualquier caso, estamos hablando de una época en la que la deriva manierista-barroca y romántica de Hollywood va a generar el marco más propicio para que pueda desarrollarse un cine como el de Fuller, que no por casualidad dirige la mayoría de sus filmes entre los años 50 y el año 1967. Sin embargo, desde esa fecha y hasta 1980, dirigirá únicamente otros dos filmes, que se pueden considerar como poco importantes: "Shark!" y "Tatort - Tote Taube in der Beethovenstraße". Había pasado su momento.

Sin embargo, durante los años 50 y primeros 60, siendo como era un cineasta de serie B en los EE.UU., la crítica francesa, encabezada por la famosa revista "Cahiers du Cinéma", empezará a reivindicarle como supuesto "autor" anti-sistema, pasando a ser uno de los modelos a imitar por algunos cineastas emergentes de la recién inaugurada "nouvelle vague". De este modo, su filmografía acabará influyendo

poderosamente en directores tan importantes en ese nuevo cine de los 60, como es el caso de Jean-Luc Godard, que le homenajeará pidiéndole que se interprete a sí mismo en "*Pierrot, le fou*" (*Pierrot, el loco*; 1965); en una de cuyas escenas Belmondo le pregunta a Fuller: "¿Qué es el cine?" a lo que el director americano responde: "Una película es como una batalla. Amor, odio, acción, violencia y muerte. En una palabra, emoción".

Emoción. Romanticismo. Allí donde el relato ha entrado en crisis y el objetivo esencial ya no es contar una historia y contarla bien, para que todos aquellos conflictos narrativos que han ido emergiendo a lo largo de ella puedan finalmente llegar a tener sentido (que era hasta entonces la esencia misma del cine clásico americano), sino que ahora se impone la acción, junto al predominio de una visualidad impactante e innovadora. Los filmes de Fuller se ofrecen bajo un estilo rupturista, en el que la representación es forzada, visualmente, mediante la aparición de procedimientos como son el uso explícito del fuera de campo, o de marcados movimientos de cámara e, incluso, de desenfocos, planos secuencia o primerísimos primeros planos; por ejemplo, ese inserto impactante de los ojos de Griff Bonnell (Barry Sullivan), el protagonista de "Forty Guns" (40 pistolas, 1957), en el primer duelo de la película, un estilema por entonces sorprendente pero que luego sería copiado hasta la saciedad por los western terminales y los spaghetti-western de Sergio Leone, en los años 60. Por cierto que en esta película se incluye un atrevido plano subjetivo del hermano del protagonista, que observa a su chica a través de la luz del cañón de un rifle, en un alarde escenográfico y visual que no se justifica en modo alguno por una necesidad narrativa: es simplemente el expresionismo barroco de un autor que quiere sorprender al espectador, impactándole en el registro de la mirada. Claro que

el precio a pagar por todo ello será, en este filme y en otros muchos de Fuller, el de una creciente debilidad narrativa, pues la historia manifiesta un evidente déficit de su verosimilitud diegética, sin que, por lo demás, tampoco tenga un soporte metafórico o simbólico adecuado (como sí lo tenía, y esa era una de sus características importantes, el cine narrativo clásico).

Manierismo visual, que se corresponde con el acentuado atrevimiento en cuanto a los temas argumentales abordados, pues estos son años en los que comienza a imponerse el prestigio de ese iconograma que podemos llamar, según el título de una exitosa película romántica de la época, el del “rebelde sin causa”. Efectivamente, una de las claves del éxito de Fuller en Francia va a ser su imagen de director al margen del sistema, de alguien que se enfrenta al cine de las grandes compañías, aunque por otra parte la naciente “progresía” europea entrará poco después en conflicto, según se iba aproximando mayo del 68, con las evidentes muestras de su ideología anticomunista, muy explícita en algunos de sus filmes de los 50: “Fuller se veía como demócrata liberal, pero la izquierda le denostó por el anticomunismo de *Manos peligrosas*, *China Gate* y *El diablo de las aguas turbulentas*; como si la tiranía soviética, sus excesos, no fuera notoria. Él aclaró: Una temática política en un film no es más que uno de los elementos del complejo asunto que expone, que permite definir un personaje, hacer que la acción avance, poner un ambiente preciso; pero la política no debe ser nunca el propósito de la obra, sino que debe integrarse en su conjunto” (José María Aresté. “El hombre nervioso”, 2005). En este sentido, uno de sus admirados franceses, Truffaut, diría que Fuller no era “primario” sino “primitivo”. En definitiva, “ideológicamente, Fuller tenía la sutileza de un elefante en un bazar. Anarco-liberal, tal vez: yanqui hasta la médula, entonces;

pero su propia desmesura lo llevaba mucho más allá de lo que hoy se considera políticamente correcto. Muchas de sus películas, de hecho, fascinan culposamente a una mentalidad progresista, porque es difícil saber a qué atenerse ante ellas” (en: “¿Murió Samuel Fuller?” Revista *La vereda de enfrente*, nº 13, Buenos Aires, 1997).

Este predominio de lo ideológico, que es evidente en sus películas, sobre todo de los años 50, dijera lo que dijera después el propio Fuller, es un signo más del deterioro del relato en el interior de estos filmes, ya que cuando lo narrativo acierta a inscribirse en lo simbólico, como ocurre en el cine clásico, es por eso mismo capaz de manifestar una verdad subjetiva, ante la cual la ideología, aunque esté presente (que casi siempre lo está, inevitablemente, en todo texto) tiende sin embargo a ser derogada o minimizada, ocupando por ello un papel secundario en la trama. Pero en el cine de Fuller no es así, siempre la ideología jugó un gran papel, desde el anticomunismo o el belicismo de los años 50 hasta, ya en sus últimos filmes, los de mediados de los 60, la presencia de temas que hacen referencia, precisamente, a todos aquellos tabúes que quedaban excluidos del llamado “código Hays”, vigente durante el periodo clásico, como la prostitución y la pederastia en “The Naked Kiss” (1964) o la mención explícita al incesto entre hermanos en “Corredor sin retorno” (1963); cuestiones todas ellas que explican gran parte del éxito que estas películas tuvieron en su momento, independientemente de su valor cinematográfico, especialmente en Europa. En todo caso será muy determinante en toda su filmografía la ambigüedad de los personajes protagonistas en relación con la ley, como el ratero y sin embargo cuasi-héroe de “Manos peligrosas”, el pistolero y, a la vez, agente de la ley de “40 pistolas”, que comparte protagonismo junto a la terrateniente cacique y, no obstante, romántica enamorada; o el periodista que decide

arriesgarse para resolver un crimen, pero que en realidad está motivado por su excesiva ambición, en “Corredor sin retorno”.

En estos filmes, exaltados en el plano visual pero débiles en el campo narrativo, la historia de amor, siempre muy importante, más que nada por la extensión que ocupa en el metraje y por lo que manifiestan sentir los personajes en los diálogos, estalla de una manera demasiado impulsiva y precipitada, sin retórica ni causalidad narrativa que la justifique, más bien como por casualidad; tal y como ocurre con la bella chica protagonista, Candy (Jean Peters), de “Manos peligrosas” que, sin más, se enamora apasionadamente de Skip McCoy (Richard Widmark), el ladrón que le ha complicado la vida robándole un microfilme y que además la ha dejado inconsciente de un puñetazo; o como hace la ya mencionada terrateniente Jessica Drummond (interpretada por Barbara Stanwyck), que pierde todo su poder y posesiones, incluso es capaz de perdonar la muerte de su hermano y su propia herida, todo por un amor excesivo que, desde luego, no parece necesitar ser justificado en absoluto desde el punto de vista narrativo. Estamos, ya lo hemos dicho, ante un cine marcadamente romántico, incluso en sus aspectos más tópicos y explícitos.

Hasta aquí hemos planteado una serie de hipótesis, para poder enmarcar en ellas el cine de Fuller, que se refirieron a su contexto y al papel que jugó dentro de la historia del cine. Nos gustaría ahora ilustrar y verificar algunas de estas propuestas mediante el análisis textual concreto de un segmento de alguna de sus películas, para lo cual tomaremos como modelo unos fragmentos de los títulos de crédito y de las secuencias iniciales de “Corredor sin retorno”, uno de los filmes más característicos de Fuller.

En los títulos de crédito, la primera imagen que aparece es la del famoso corredor

(decorado principal de esta producción de bajo presupuesto, en la que apenas si se utilizan unas pocas localizaciones), mostrado a través de un iris que se va abriendo poco a poco; un recurso estilístico primitivo, muy utilizado en la época del cine mudo pero que ya resultaba anacrónico en la edad dorada del clasicismo, aunque precisamente por eso, por su ausencia del modelo clásico, ahora va a ser rescatado por Fuller como un estilema rupturista más, que forma parte de su peculiar visualidad fílmica (F. 1).



Foto 1

La apertura del iris acaba mostrando la imagen del siniestro pasillo del psiquiátrico (que aparece retratado con gran profundidad de campo), hasta que por fin leemos el nombre del “autor”, como firma de quien comparece en tanto que controlador total de su obra, en su triple condición de productor, guionista y director (F.2).



Foto 2

Comienza, entonces, la primera secuencia del filme. La imagen inicial es el reflejo del rostro, enigmático, de un psiquiatra, de rasgos asiáticos - se trata del doctor Fong (Philip Ahn)-, en el cristal con el que está enmarcado su diploma médico, que aparece torcido y que él se dispone a enderezar (F.3). En esta primera imagen está ya perfectamente condensado el peculiar estilo de Fuller, con su exacerbado expresionismo visual, ya que la mirada que la cámara le propone al espectador adopta aquí un ángulo extraño, mediante un escorzo sin duda bastante barroco, que tiene como única finalidad sobredimensionar el ámbito de la representación, siempre en detrimento de la fortaleza de la parte narrativa del filme.



Foto 3

Por lo demás, esta imagen, en la que la ciencia (médica, psiquiátrica) es representada como algo "torcido", tiene que ver con el argumento del filme y, sobre todo, representa en sí misma a la propia falta de sentido de la historia, en la que ese final trágico, mediante el cual se impone la locura sin más, la hace carecer de toda explicación o salida, haciendo así honor al título de la película. Esta imagen, en definitiva, juega un papel esencial para emblematicar ese nuevo modelo fílmico, ya marcadamente posclásico, en el que inscribe Fuller a su filmografía, pues en él la narración se irá disolviendo entre la falta de sentido y la

preeminencia de lo visual (ya que la una está directamente relacionada con la otra).

Finalmente, este encuadre tan manierista, por el que se nos muestra indirectamente un primer plano del psiquiatra, va a servir también para deconstruir y desestabilizar la dinámica visual del plano / contraplano, un elemento clave en el cine clásico y que aquí, al ser desmontado, comparece como un desestructurado intercambio de miradas entre los personajes, ya inevitablemente desquiciado, desencajado, del montaje clásico. Así, observamos primero un primer plano del ambicioso periodista Johnny Barrett (Peter Breck), el protagonista, que es focalizado de frente, mirando al eje de la cámara (F.4); una posición del personaje totalmente extraña al estilo clásico hollywoodense, en el que estaba totalmente excluida este tipo de mirada frontal a cámara, para evitar que el personaje, al mirar asimismo a los ojos del espectador, le interpelase directamente, creando una complicidad visual, basada en un intercambio imaginario de miradas que instaura un deseo compartido (un procedimiento retórico que, por cierto, luego explotará la televisión, sobre todo en el spot publicitario, al máximo).



Foto 4

Pero lo extraordinario es que, junto a esta mirada al eje, el contraplano del doctor, que parece estar sometiendo al protagonista a

una sesión de psicoterapia, comparece de nuevo, como en F3, en tanto que reflejo de su rostro en el cristal (F5), rompiéndose así, sin motivo aparente, y como ya anticipábamos hace un momento, el normal y armónico sucederse del plano / contraplano, entre los dos personajes que hablan, propio de la narración estandarizada del modelo Hollywood.



Foto 5

Ruptura doble, por tanto, mediante la emergencia de la mirada en el eje de cámara (F4) y la consiguiente quiebra, en la focalización de la toma, del plano / contraplano (F5). Porque, ¿quién, qué personaje, en tanto que figura o narratorio implícito o explícito, se hace responsable de estas miradas retorcidas, quebradas de F3-4-5? Ninguno. Es un yo enunciador que quiere dejar su marca, el que ahí emerge, cortocircuitando de este modo los procesos de identificación con los personajes y sus puntos de vista (visuales en primer lugar, pero también narrativos, en definitiva).

Un sujeto de la enunciación que juega con el saber (visual y narrativo) no sólo de los personajes sino, esencialmente, del espectador; ya que lo que le muestra es engañoso, pues lo que se ve en el campo representado, en el interior de los márgenes del encuadre, no es todo lo que se debe ver, para comprender el significado de la escena. Es la enunciación, el ego enunciador y

autoral, que actúa como un tahúr, como un tramposo que se guarda sus cartas debajo de la manga, para no enseñarlas hasta que no lo considere necesario.

Este concepto de la enunciación como instancia que se reserva la última palabra, se plasma, en el cine de Fuller, mediante el que quizá sea su rasgo de estilo más notable: el uso inopinado del campo / fuera de campo, sin que el juego de lo que la cámara muestra y lo que oculta se corresponda con ninguna necesidad narrativa concreta, sino que más bien se trata de una muestra de malabarismo escenográfico, de una especie de "tour de force", abiertamente manierista, con el espectador.

Volviendo al arranque de esta escena inicial, todo parece indicar que se trata, como decíamos, de una sesión de psicoterapia en la que Johnny (F4) es el paciente, de tal modo que en la sala estarían solos el doctor Fong (F5) y él. Esta suposición se corresponde con la habitual percepción que del espacio tiene el espectador, en el cine narrativo-representativo de Hollywood, pues el contrato implícito entre la enunciación y la mirada deseante del espectador incluye el hecho de que este último pueda tener la confianza de que todo aquello que resulte esencial, exclusivamente para la narración, le es mostrado en el momento preciso, sin que más allá de los límites del encuadre la enunciación guarde u oculte ningún secreto, como muestra o alarde de su poder.

Pero en la construcción escenográfica que pone en pie Fuller las cosas ya no funcionan de este modo. Resulta que, aunque al principio no lo sospechemos, la relación entre Johnny y el doctor Fong es pura farsa, mero engaño. La cámara retrocede, para mostrarnos en plano general y en ligera angulación en contrapicado a los dos personajes (F.6), que desvelan cómo lo que hemos visto y oído hasta ese momento era simplemente un montaje, una actuación preparada, que ambos estaban ensayando.



Foto 6

Se precipita así ante nuestros ojos un concepto -muy anticlásico- sobre cuál es en realidad el estatuto mismo de la representación filmica, que aquí desvela ser, como corresponde al cine de Fuller, tremendamente manierista. “Cuidado con lo que vemos”, nos viene a decir este fragmento de la secuencia inicial, ya que puede ser sólo una simulación, una actuación actoral, como la que hará Johnny, hasta que, eso sí, lo real de la locura se imponga, pero ya para cortar e impedir toda posibilidad de sentido en la historia misma que pone el filme en pie que, por eso, carece de clausura narrativa; más allá de la mera constatación final del horror y del sin-sentido.

Lo que ahora el enunciador tiene a bien desvelarnos es que Johnny, llevado por su egocentrismo y su ambición, no es un paciente psiquiátrico que padece un grave trastorno mental de origen perversamente sexual (la mención a la moda pseudofreudiana, imperante en esos años, es evidente), sino que se trata de un periodista dedicado en cuerpo y alma a ganar el Premio Pulitzer, y que para conseguirlo ha elaborado con Swanee (William Zuckert), el jefe del periódico en el que trabaja, un rocambolesco plan. La cámara, al cambiar de ángulo y de posición de enfoque, pues retrocede un poco más todavía hacia atrás en relación con F6, nos muestra ahora a los tres personajes dentro de campo (F.7), en

una escala más general aún que la anterior, de tal modo que se nos impone ahora algo que no sospechábamos: Swanee estaba allí todo el rato, en el fuera de campo, como cómplice de un engaño (que es el mismo que nos hacía a los espectadores el yo enunciador); oculto y protegido por el fuera de campo, cuya emergencia o no es la manifestación del poder mismo del enunciador, el cual siempre puede decidir lo que nos muestra y lo que no el encuadre; mientras que, por el contrario, en el texto clásico el sujeto de la enunciación se constituye a partir de la renuncia al poder yoico del enunciador, que debe someterse a una verdad subjetiva, le guste o no, para que de este modo el relato sea coherente, a nivel simbólico-metafórico. Es el enigma de cómo llega la inspiración al artista, en el arte clásico: por ella debe renunciar, de entrada, a su ego; un sacrificio al que, sin embargo, no está dispuesto, en modo alguno, el artista romántico.



Foto 7

Pero todavía, en esta secuencia inicial de “Corredor sin retorno”, el yo autoral habrá de manifestar de nuevo parte de su poder sobre el espectador. Cuando Swanee se mueva hacia la derecha del campo representado, la cámara le seguirá, mostrando tan sólo su espalda, que nos oculta lo que hay más allá de él (F.8), en un juego compositivo que demuestra la notable habilidad, en el ámbito visual, de Fuller.



Foto 8

Y es que lo que ahora nos oculta el cuerpo de Swanee en F8, y que antes, hasta este preciso momento de la secuencia, quedaba en el fuera de campo no representado es, ni más ni menos que, la presencia de la chica de Johnny, la cantante de cabaret Cathy (interpretada por esa actriz fetiche de Fuller que fue Constante Towers), tal y como podemos apreciar inmediatamente después en un plano de conjunto (F.9), que incluye a Cathy junto a Swanee; eso sí, conservando, extrañamente, su anterior angulación en picado. Pero antes, en F8, estaba justificada, por corresponder, visualmente, al punto de vista narrativo del personaje que se movía, Swanee; sin embargo ahora se mantiene, insistimos, de manera un tanto injustificada (narrativamente), pues, de nuevo cabe preguntarse: ¿quién mira desde ahí, en F9?. Sin duda se trata del todopoderoso yo autoral que se niega a ser borrado en la enunciación, y que prevalece como instancia exaltada y evidente; tal y como lo ha reivindicado siempre el romanticismo, en todas sus versiones y variantes históricas, desde el siglo XIX hasta la actualidad (en esta época nuestra, precisamente tan neo-romántica).



Foto 9

Emerge a continuación un típico, y tópic, conflicto narrativo entre Johnny y Cathy, que es puesto en escena de manera, ahora sí, convencional, mediante el intercambio de planos / contraplanos, en escala de primer plano, entre Cathy (F.10) y Johnny (F.11), entre los cuales se conserva el eje de cámara en todo momento. Convencional puesta en escena que, sin embargo, deja ver también la gran habilidad en la composición visual de Fuller, pues si el rostro de Cathy está iluminado totalmente (F.10), metaforizando así su deseo de no engañar, de no participar en el montaje que preparan los tres hombres, el de Johnny por el contrario aparece en marcado claro-oscuro, con una iluminación muy expresionista (F.11), que asimismo metaforiza la doblez del personaje y su impostura en tanto que loco simulado.



Foto 10

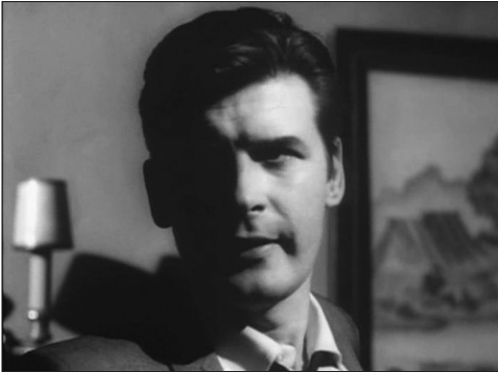


Foto 11

Pero es sólo un momento de leve transición, porque inmediatamente después, en las siguientes secuencias, el filme adopta un aire extrañamente onírico y fantasmal, hasta que, en la cuarta escena, la de la pesadilla de Johnny, que anuncia su posterior delirio psicótico, el juego clásico de escalas entre los protagonistas (masculino y femenino) se rompe por completo, entrando en la plasmación visual de un concepto de la composición del plano que nos retrotrae, nada más y nada menos, que a los mismo orígenes del cine, al cinematógrafo de Georges Méliès. En efecto, durante la escena de la pesadilla vemos el rostro de Johnny dormido -primero en plano medio y después en primer plano- sobre el que se sobrepone un plano en escala general de Cathy (F.12).

Ruptura total, tanto del juego plano / contraplano como de las escalas que los



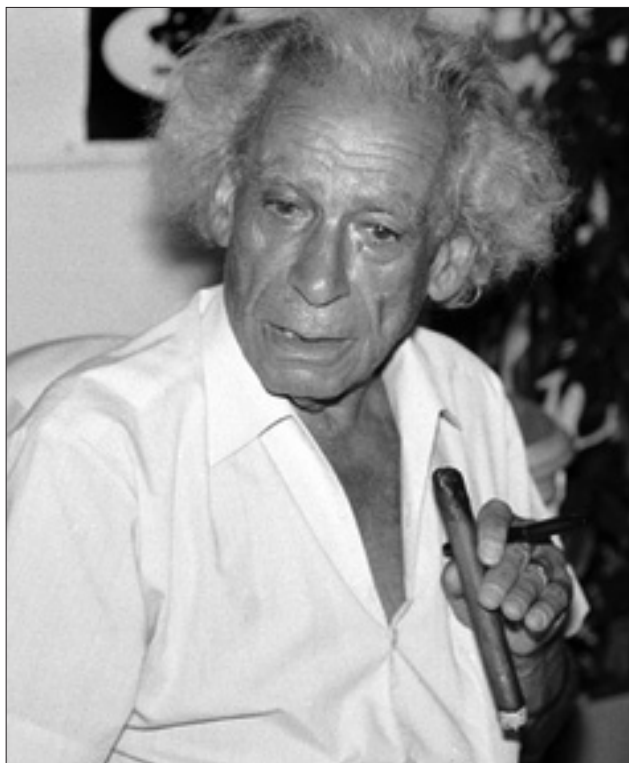
Foto 12

enfrentan, de tal modo que la visualidad a la que nos confronta el filme en este momento no deja de anunciar la desestructuración misma del relato y la esquicia del personaje, que separa totalmente a, por una parte, su posible papel de heroico detective que resuelve un crimen de, por otra, su exagerado narcisismo; una escisión que le llevará, directamente, a la locura, a él como personaje y que, de manera correlativa, conducirá a la pérdida de sentido narrativo del filme en su conjunto. Porque, ya en el primer mensaje, que aparece incluso antes de los títulos de crédito, la película nos dice, citando a Eurípides, que Dios, cuando quiere aniquilar al alguien, primero lo vuelve loco. Pero, de qué "dios" se trata. Sin duda alguna del propio Fuller, en tanto que autor todopoderoso, que hace lo que quiere con sus personajes.

LUIS MARTÍN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de SAMUEL FULLER



El director de cine estadounidense Samuel Michael Fuller nació en 1912 en Worcester (Massachusetts) y murió en 1997 en Hollywood (Los Ángeles). Estuvo casado con Martha Downes Fuller (hasta 1959) y Christa Lang (1967-1997). Era hijo de Benjamin Rabinovitch (un inmigrante judío de Rusia) y Rebecca Baum (una inmigrante judía de Polonia), aunque antes de su nacimiento, la familia ya había adoptado el apellido Fuller. A los 12 años, empezó a trabajar en ámbitos cercanos al periodismo

como mensajero. Vendedor de prensa, primero en su Worcester natal, Fuller se apasionó por el periodismo al ir a Nueva York con su madre y hermano, tras morir su progenitor. Allí fue ‘copy boy’ y cronista de sucesos, una experiencia rica: desarrolló su escritura, y en el futuro haría novelas y guiones; conoció a ‘los chicos de la prensa’, homenajeados en “*Park Row*” (1952), calle neoyorquina de los diarios, y en “*Corredor sin retorno*” (1963), en el que un periodista finge estar loco; y se movió por

los bajos fondos, que luego reflejó magistralmente en “*Manos peligrosas*” (1953), “*Underworld USA*” (1960) o “*La casa de bambú*” (1955).

Colaboró en diferentes periódicos, primero en el “*New York Graphic*” donde a los 17 años se convirtió en reportero de la sección de sucesos en Nueva York, trabajando después como redactor, también de sucesos, en el “*San Diego Sun*”. A partir de mediados de los años 30, empezó a escribir novelas y guiones, convirtiéndose a veces en un escritor “secreto” de guiones, trabajando de “negro” para otros, aunque en entrevistas posteriores nunca reveló qué guiones escribió anónimamente.. Durante esos años recorrió el país cubriendo la información judicial y escribiendo diversos relatos, actividad literaria que mantuvo ya a lo largo de toda su vida, en la que destacan libros como “*Burn Baby Burn*” (1935), “*Test Tube Baby*” (1936), “*The Dark Page*” (1944), “*Crown of India*” (1966) o “*The Rifle*” (1969).

En la Segunda Guerra Mundial, se unió a la infantería del Ejército de los Estados Unidos, siendo asignado al famoso *16th Infantry Regiment* (1.ª División de Infantería), participando en acciones de guerra en África, Sicilia y Normandía. También estuvo en Bélgica y Checoslovaquia. Por sus servicios, recibió la Estrella de Bronce, la Estrella de Plata y el Corazón Púrpura. Fuller usó su experiencia militar como material en sus filmes, especialmente en la película de 1980 “*Uno Rojo: División de Choque*”.

“*Hats Off*” (1936) había sido el primer guión acreditado de Fuller y tras varios años como guionista decidió intentar ser director después de que Robert L. Lippert le contratara para que elaborara los guiones de tres filmes de su compañía. Fuller aceptó escribirlos si le era permitido dirigirlos, sin que por ello cobrara cargo adicional

alguno. Lippert aceptó y Fuller realizó su debut como director en “*I Shot Jesse James*” (Balas vengadoras, 1948), un interesante western de serie B, con el que inició su carrera, que resultaría después bastante problemática, caracterizándose como director por un estilo barroco y expresionista, al servicio de historias violentas en filmes que en ocasiones son exaltadamente anticomunistas o militaristas. Su siguiente realización fue “*The Baron of Arizona*” (1949). El tercer filme, “*The Steel Helmet*” (Casco de acero, 1950), hizo a Fuller conocido en la industria cinematográfica y fue una de las primeras películas acerca de la Guerra de Corea. Fuller se basó para realizarla en su propia experiencia militar, así como en testimonios de los veteranos de la guerra y, desde el punto de vista estilístico ya sorprendía a los espectadores con innovaciones, como hacer que el casco del título se mueva en el primer plano del filme.

A partir de entonces, será buscado por los estudios cinematográficos más importantes y firmará un contrato para realizar siete películas con 20th Century Fox, si bien su séptimo filme para esta compañía, “*Tigrero*”, nunca se llegaría a filmar, hecho que sería objeto del documental de Mika Kaurismäki “*Tigrero: A Film That Was Never Made*”. La primera de esta serie de películas producidas por la Fox fue “*Fixed Bayonets!*” (A bayoneta calada, 1951), también basada en la Guerra de Corea, pues narra la historia de un pelotón del ejército estadounidense que planea una maniobra de retirada, de tal modo que al final un simple cabo debe hacerse cargo del comando debido a las sucesivas muertes en combate de los oficiales superiores. Las virtudes de esta película se mostraban en sus diálogos y en la plasmación de sus situaciones límite. En 1952, Fuller filmó “*Park Row*”, una historia de periodista. Darryl F. Zanuck, de 20th Century Fox, quería convertir la

película en un musical, pero Fuller se opuso a la idea y, tras la disputa, se animó a crear su propia compañía de producción, utilizando para ello sus ganancias como director. Ese mismo año dirigió "Pickup on South Street" (Manos peligrosas, 1952).

Otro de los filmes más exitosos que Fuller realizó durante los años 1950 fue "House of Bamboo" (La casa de bambú, 1955), en el que Eddie Spanier (Robert Snack) llega a Tokio en el momento en que dos asesinatos mantienen en vilo a la policía local, siendo uno de ellos el de su amigo Webber, que supuestamente murió acribillado por los compañeros de su banda, una organización criminal dirigida por Sandy Dawson (Robert Ryan). Además dirigió en esos años más creativos de su carrera otras películas interesantes como "Forty Guns" (40 pistolas, 1957) y "China Gate". Luego de abandonar 20th Century Fox, Fuller realizó "Run of the Arrow", "Verboten!" y "Merrill's Marauders". En 1959, dirigió "The Crimson Kimono". Hasta ese momento, Fuller se las arregló para hacer el cine que quiso en el engranaje de las 'majors', de modo atípico. Rodaba rápido -a veces en 10 días- y barato, bajo el amparo de la serie B. No pedía estrellas, pero trabajó con Widmark, Stanwyck o Marvin.

Los trabajos de Fuller durante los años 50 y 60 del pasado siglo siguieron un formato similar: bajo presupuesto y temas controvertidos. Fue su época de máxima productividad ya que después, entre 1967 y 1980, dirigió únicamente dos: "Shark!" y "Tatort - Tote Taube in der Beethovenstraße". En 1980 realizó "The Big Red One" (Uno Rojo: División de Choque), la cual fue recibida positivamente por la crítica, aunque no tuvo éxito en taquilla. En 1982, filmó "White Dog" que, debido a su contenido controvertido, no fue comercializada por los estudios hasta 1991. En 1983, Fuller se mudó a Francia y posteriormente filmó "Les Voleurs de la

nuite" y "Street of No Return". En 1990, dirigió su última película, "Madonne et le dragon" (en realidad un telefilme) y, en 1994, escribió su último guión, "Girls in Prison".

Además de su carrera cinematográfica, Fuller llevó a cabo numerosos trabajos para televisión, entre ellos series como "The Dick Powell Show" (1961), "The Iron Horse" (1966) o "Les cadavres exquis de Patricia Highsmith" (1990) y, sobre todo, telefilmes tales como "The Meanest Men in the West" (1967) o, todos ellos en 1990, "The Day of Reckoning", "La madonne et le dragon" y "The Day of Reckoning". En cuanto a sus apariciones como actor, realizó un famoso cameo en la película de Jean-Luc Godard "Pierrot el loco"; en "The Last Movie" de Dennis Hopper, interpretó a un director de cine y en "The State of Things" de Wim Wenders personificó a un camarógrafo. Fuller también apareció en "A Return to Salem's Lot" de Larry Cohen. Su último trabajo fue como actor, ya que en 1997 apareció en "The End of Violence".

En resumen, podemos señalar que dominaron en su cine tipos masculinos, pero con excepciones como Constance Towers en "*Una luz en el hampa*" (1964), destacando la violencia, seca y abrupta, sin efectismos, que parece golpear también al espectador. Aunque el director supo usar el fuera de campo, como en el asesinato de Thelma Ritter en "*Manos peligrosas*", logrando pintar sus películas con firmes trazos, de tal modo que sus movimientos de cámara, planos secuencia, primerísimos planos, e incluso desenfoces, nunca eran gratuitos. Sin embargo, Fuller nunca alcanzó una posición de privilegio en el seno de la industria americana y fue preciso que la crítica europea, sobre todo la francesa encabezada por "Cahiers du Cinéma" le reivindicara para que alcanzara la fama y la categoría de "autor maldito". Con la perspectiva que da el paso del tiempo, hoy se puede decir que el cineasta americano

llegó a ser uno de los directores decisivos en el contexto de los llamados “nuevos cines” surgidos por todo el mundo en los años sesenta, ejerciendo una influencia manifiesta en la obra de cineastas como Jean-Luc Godard, John Cassavettes, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Sam Peckinpah, Sergio Leone, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Quentin Tarantino o Abel Ferrara. Ha sido muy citada en todas sus biografías la anécdota de que, en una secuencia de “*Pierrot el loco*”, de Godard, el director de “*Corredor sin retorno*” (película que es evidentemente tanto de personajes como de luces y sombras) definiera el cine como “un campo de batalla, donde hay acción, violencia, amor, odio, muerte. En una palabra, emoción”.

La obra de Fuller, minoritaria e inconformista, tributaria y periférica al Hollywood clásico -avalada además por sus actores fetiches, como la actriz Constance Towers- es en definitiva una afirmación del cine en estado puro. Visceral, seco, con carácter, Samuel Fuller era todo nervio. Amaba la palabra impresa, pero desarrolló un cine muy visual, basado en su experiencia personal, llegando a ser un cineasta que entraba a saco en todos los géneros y en todos los temas más “intocables” o “políticamente incorrectos”, y solía producir, casi por milagro, objetos artísticos de una extraña belleza

Largometrajes:

- 1949. I Shot Jesse James
(Balas vengadoras)
- 1950. The Baron of Arizona
- 1951. Fixed Bayonets!
(A bayoneta calada)

- 1951. The Steel Helmet (Casco de acero)
- 1952. Park Row
- 1953. Pickup on South Street
(Manos peligrosas)
- 1954. Hell and High Water
(El diablo de las aguas turbias)
- 1955. House of Bamboo
(La casa de bambú)
- 1957. Run of the Arrow (Yuma)
- 1957. Forty Guns (40 pistolas)
- 1957. China Gate
- 1959. Verboten!
- 1959. The Crimson Kimono
(El kimono rojo)
- 1961. Underworld USA
(Underworld U.S.A.)
- 1962. Merrill's Marauders
(Invasión en Birmania)
- 1963. Shock Corridor
(Corredor sin retorno)
- 1964. The Naked Kiss
(Una luz en el hampa)
- 1967. The Meanest Men in the West
(El odio de los Mcguire)
- 1970. Shark! (Un arma de dos filos)
- 1973. Tatort - Tote Taube in der
Beethovenstraße
- 1980. The Big Red One
(Uno rojo: división de choque)
- 1982. White Dog (Perro blanco)
- 1984. Les voleurs de la nuit
- 1989. Street of No Return
(Calle sin retorno)

PROGRAMA

CICLO: "SAMUEL FULLER"

NOVIEMBRE 2009

- **LEÓN:** CENTRO CULTURAL CAJA
ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4

- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54

- **PONFERRADA:** RÍO SELMO 12
(POLÍGONO "LAS
HUERTAS")

- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6

- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARÍN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE
(excepto en PALENCIA y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

40 PISTOLAS

(Forty Guns)

EE.UU., 1957

B/N, 79 minutos.

Guión: Samuel Fuller

Música: Harry Sukman

Fotografía: Joseph F. Biroc

Intérpretes: Barbara Stanwyck, Barry
Sullivan, Dean Jagger, John
Ericson.

Jessica Drummond (interpretada por
Barbara Stanwyck) es una despótica terra-



teniente, una rica ganadera que posee
hombres armados a sus órdenes con los

que gobierna y domina el condado de Cochise, en Arizona. Un día aparece un agente federal, Griff Bonnell (Barry Sullivan), un antiguo pistolero, famoso y temido por su habilidad con las armas y por su sangre fría, que llega acompañado de sus dos hermanos, uno de ellos su ayudante como agente de la ley. Traen una orden del fiscal federal para detener a uno de los empleados de la terrateniente. De este modo, las cosas empiezan a cambiar tras la llegada de estos tres hombres a la ciudad, desestabilizándose el dominio social que imponía la rica heredera y sus huestes armadas, aunque al principio deben presenciar como un viejo ayudante del sheriff, que está prácticamente ciego, es tiroteado por el violento y caprichoso hermano pequeño de Jessica. La cinta se caracteriza sobre todo por la riqueza visual de los encuadres, composiciones del plano y de puesta en escena en general, con una serie de innovaciones que luego utilizarían a menudo los westerns crepusculares y posmodernos. En resumen, se trata de un contenedor de cine en estado puro: duelos, asesinatos, amor, odio, traición.

León: SABADO 21

Palencia: MARTES 17

Ponferrada: VIERNES 19

Valladolid: LUNES 16

Zamora: LUNES 23

UNA LUZ EN EL HAMPA

(The Naked Kiss)

EE.UU., 1964

B/N, 90 minutos.

Guión: Samuel Fuller

Música: Paul Dunlap

Fotografía: Stanley Cortez

Intérpretes: Constance Towers, Anthony Eisley, Michael Dante, Virginia Grey.



La historia que se narra transcurre en Grantville, pequeña ciudad americana, con prólogo situado en otra ciudad, tres años antes. Kelly (Constance Towers) es una prostituta que, tras un altercado con su chulo, decide recorrer ciudades pequeñas bajo la falsa apariencia de promotora de ventas de champán. Al llegar a Grantville conoce al capitán de la policía, que la acoge en su casa, donde comparten una noche de sexo por dinero. Ella decide iniciar una nueva vida como enfermera del centro para menores con discapacidad, donde se ganará el afecto de los compañeros por la eficacia y ternura con la que trata a los niños. La película explora la hipocresía, impunidad y corrupción que se da en las ciudades pequeñas de EEUU, libres de delincuencia durante muchos años, pero víctimas de los caprichos de caciques locales, que ocultan sus vicios bajo su buen nombre como personas altruistas, benefactoras de la sociedad y caritativas. Las apariencias de orden, normalidad y

moralidad son la preocupación central de la población y de la policía, pero Fuller muestra en cambio, como contraste, la fortaleza y la fuerza moral de Kelly, símbolo de la mujer maltratada, silenciada y sometida, que decide liberarse para dejar de ser explotada por los hombres. La música incluye una partitura original de aires sombríos y la fotografía se basa en fuertes contrastes de luz y sombra, tomas largas y encuadres inquietantes, creando ambientes lóbregos, de trazos expresionistas.

León: JUEVES 19

Palencia: MIERCOLES 18

Ponferrada: LUNES 16

Valladolid: MARTES 17

Zamora: MARTES 24



Una de las más aclamadas películas de Fuller, por la que Thelma Ritter obtuvo una nominación al Oscar a la mejor actriz secundaria por su compleja elaboración de un polémico personaje, clave en la escena de mayor contenido ideológico de la película. Este ejemplo perfecto de cine negro cuenta la historia, ambivalente y paradójica, de Skip McCoy (Richard Widmark), un ratero de poca monta, un carterista que acostumbra trabajar en el metro de Nueva York, que en un robo rutinario a una bella mujer, Candy (Jean Peters), logra apoderarse, aunque sin saber al principio lo que es, de un valioso microfilm que contiene secretos de estado que una organización comunista quiere sacar del país, en plena época de la llamada "Guerra Fría". Pero Candy estaba bajo vigilancia de agentes del gobierno, lo que convertirá a Skip en el blanco de diversos individuos, desde la policía y los agentes del FBI hasta los compinches que forman la trama de espías sin escrúpulos. Película violenta y vigorosa, sin dejar por ello de ser exaltadamente romántica, se trata de un ejemplo del mejor cine de Fuller, en el que la acción y los enunciados ideológicos, abiertamente planteados, son enmarcados en una riqueza visual y en un juego con la cámara y los espacios fuera de campo que dotan a este filme de una sencilla y eficiente originalidad, a prueba del paso del tiempo para los verdaderos cinéfilos.

MANOS PELIGROSAS

(Pickup on South Street)

EE.UU , 1953

B/N, 80 minutos.

Guión: Samuel Fuller

Música: Leigh Harline

Fotografía: Joe MacDonald (B&W)

Intérpretes: Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter, Richard Kiley.

León: LUNES 16

Palencia: JUEVES 19

Ponferrada: MARTES 17

Valladolid: MIÉRCOLES 18

Zamora: MIÉRCOLES 25

CORREDOR SIN RETORNO

(Shock Corridor)

EE.UU ,1963

B/N y dos escenas en color, 101 minutos.

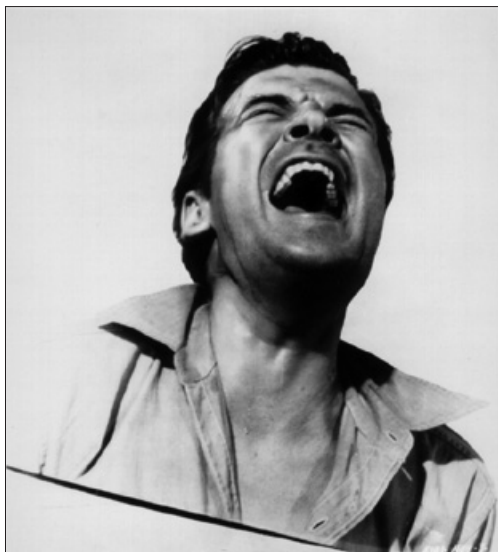
Guión: Samuel Fuller

Música: Paul Dunlap

Fotografía: Stanley Cortez y Samuel Fuller

Intérpretes: Peter Breck, Constance Towers, Gene Evans, James Best, Hari Rhodes, Larry Tucker, Philip Ahn, William Zuckert

Este filme obtuvo en 1966 la Espiga de Oro del Festival de Cine de Valladolid (Seminci), logrando impresionar desde entonces a varias generaciones de cinéfilos. Con una puesta en escena oscura y expresionista, que juega con las luces y sombras del blanco y negro, para ilustrar los momentos más delirantes, así como con el sorprendente uso del color, que aparece en los momentos de más verdad, en los que se impone la realidad sobre las alucinaciones



de los personajes. En resumen, esta inquietante película, cuenta cómo el ambicioso periodista Johnny Barrett (Peter Breck), dedicado en cuerpo y alma a ganar el Premio Pulitzer, elabora con su jefe, y la ayuda de un famoso psiquiatra, un plan con el que poder alcanzar tan prestigioso galardón: el de hacerse pasar por loco, y así ser internado en un hospital psiquiátrico donde se ha cometido un asesinato, en cuyo transcurso murió uno de los reclusos pero sin que se haya podido resolver el crimen. Con la ayuda del doctor Fong (Philip Ahn) y de su reticente novia Cathy (Constance Towers), una atractiva cantante que se opone al plan, por considerarlo descabellado y peligroso, logra engañar a los médicos especialistas que firman su reclusión. Una vez en el hospital, Johnny trata de obtener información de los tres únicos testigos del crimen: tres internos a los que no han logrado hacer hablar ni la policía ni los médicos del centro.

León: MARTES 17

Palencia: VIERNES 20

Ponferrada: MIÉRCOLES 18

Valladolid: JUEVES 19

Zamora: JUEVES 26

www.cajaespana.es

