

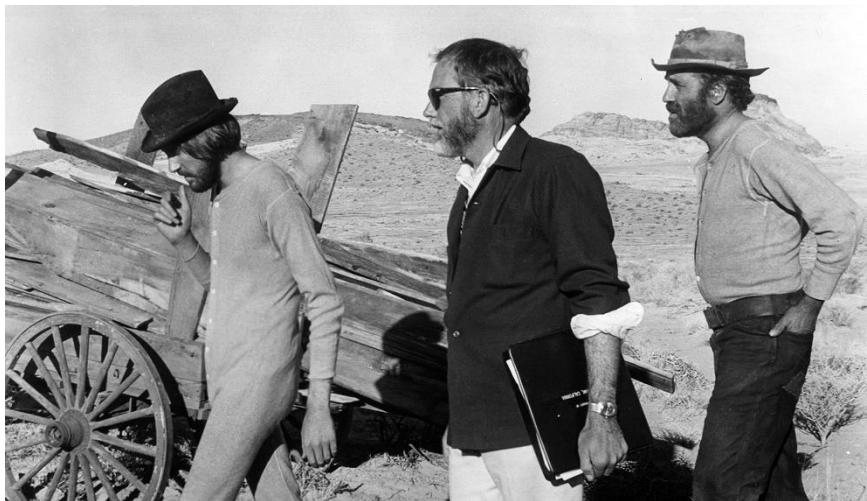


UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

FEBRERO 2025

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (XI):
SAM PECKINPAH (1a parte)
-en el centenario de su nacimiento-**



Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

CineClub Universitario UGR /Aula de Cine "Eugenio Martín"

EN
sa CAPILLA

ontrarán ver-
leras obras de
e en muebles,
dros, mante-
s, porcelanas,
s. Al mismo
mpo que po-
a vender cuan-
desea con la
curidad que
edara satisfecho

entenezuelas, 14

itares

NO A GRANADA.

ro. Inserta en el
rio del Ejército
do el Gobierno
comandante de
é Rodríguez Leal.
a.

Avisos

erá con un apa-
AR BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible el ac-
mero de estam-
han sido tocada
corruptos de S
cias a todos. G
Igualmente, r
muy noble y b
sús que tuvo e
en reverenciar
a todos los In-
mente a la Co-
lesianos, Teresi-
gios de enseña-
que no citamos
han acudido en
nuestros actos.
Rendidas gra-
granadina, a su
parroquiales; s
tísimas autorid-
muy especial, s
cuelas Normales
entusiasmo, a l
veterana Asoci-
rio, tan cargad-
dos

No quisiera c
mos colaborado
tiguos Alumnos
dia de este Col-
ron el honor d
liquias a nuest-
lo hicieron, ple-
Gracias a to-
molesto si aquí

La Escuela P
Escuela Pia un-
ble recuerdo de
comunicado a n
Roma.

Y, juntamen-
agradecimiento,
modo especial e
Que se arraja-
res esta devoción
que estudien su
gia y, lo que e
practiquen. Est-
más que un ho-
colaborar desde
geñizadora y m-
la Santa Iglesia

Gracias a la s
que han volad-
que se ha pres-
nas para dar a
dre. También su-
tiene que estar
turado de reco-
A todos: ¡M-

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periodico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO UGR

se crea el **martes 1 de febrero de 1949**

con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2024-2025, cumplimos 72 (76) años.

FEBRERO 2025

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (XI):
SAM PECKINPAH (1a parte)
-en el centenario de su nacimiento-**

FEBRUARY 2025

*MASTERS OF MODERN FILMMAKING (XI):
SAM PECKINPAH (part 1)
-on centenary of his birth-*

Martes 11 / Tuesday 11th

COMPAÑEROS MORTALES (EE.UU., 1961) [90 min.]
(THE DEADLY COMPANIONS)

Viernes 14 / Friday 14th

DUELO EN LA ALTA SIERRA (EE.UU., 1962) [94 min.]
(RIDE THE HIGH COUNTRY)

Martes 18 / Tuesday 18th

MAYOR DUNDEE (EE.UU., 1965) [130 min.]
(MAYOR DUNDEE)

Viernes 21 / Friday 21th

GRUPO SALVAJE (EE.UU., 1969) [144 min.]
(THE WILD BUNCH)

Martes 25 / Tuesday 25th

LA BALADA DE CABLE HOGUE (EE.UU., 1970) [116 min.]
(THE BALLAD OF CABLE HOGUE)

**Todas las proyecciones en versión original
subtituladas al español**

All screenings in original version with Spanish subtitles

**Todas las proyecciones a las 21 h
en Sala Máxima del Espacio V Centenario (Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo**

All screenings at 9 p.m.

at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).

Free admission up to full room.

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” no 73

Miércoles 19 / Wednesday 19th 17 h.

EL CINE DE SAM PECKINPAH (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo / *Free admission up to full room*

Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

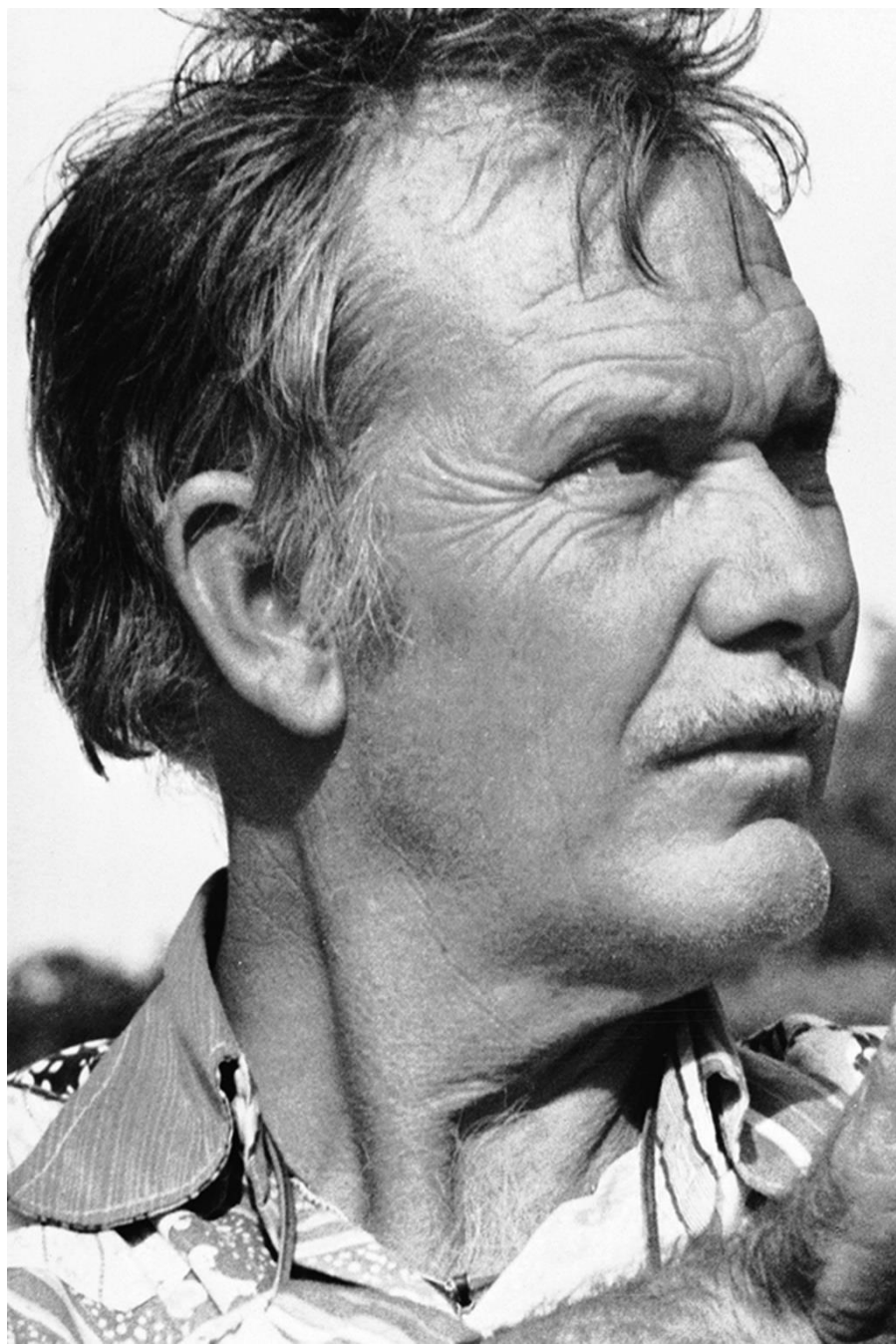
Cine Club Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín)

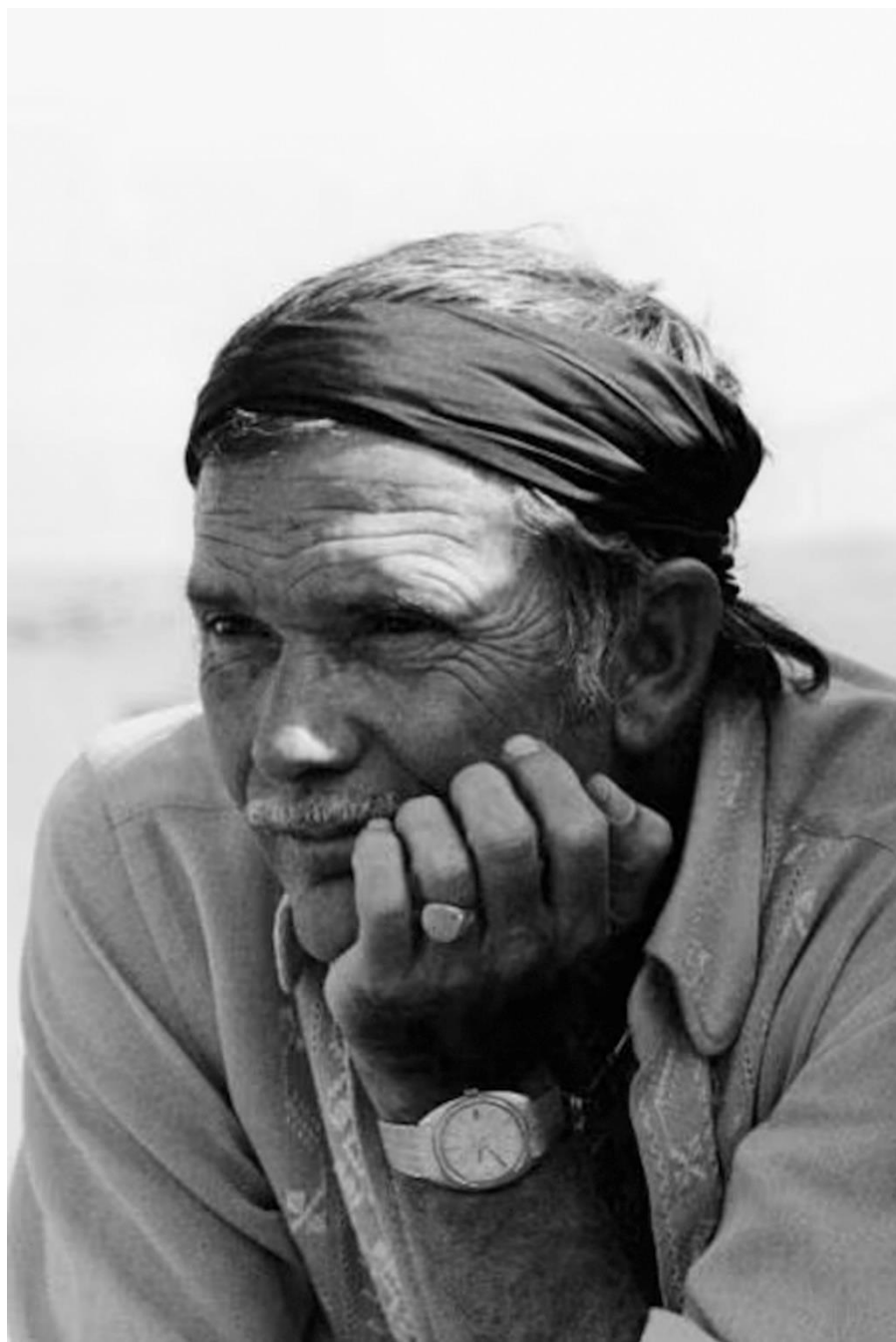
EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS
MÓVILES.

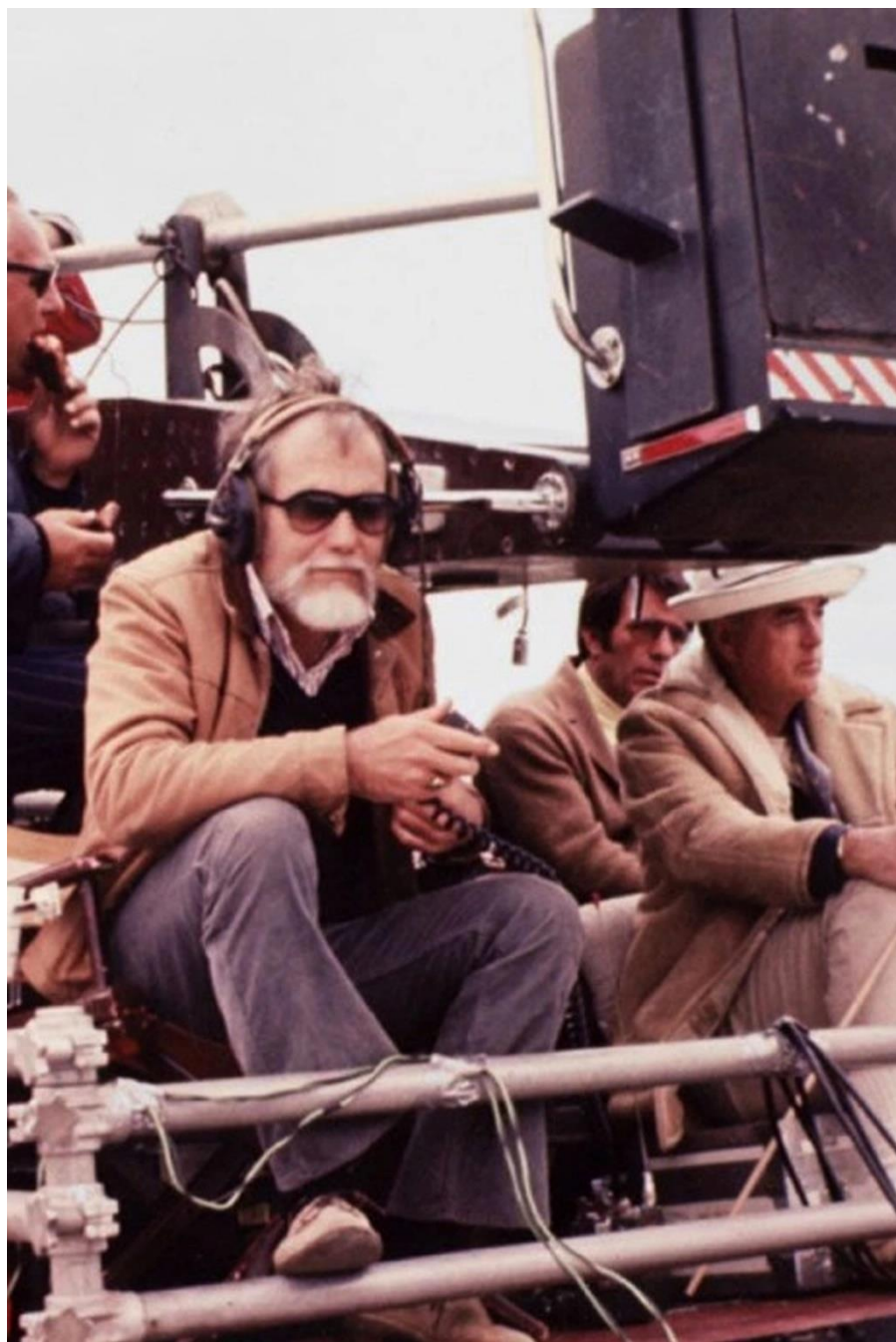
LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO
SE HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS

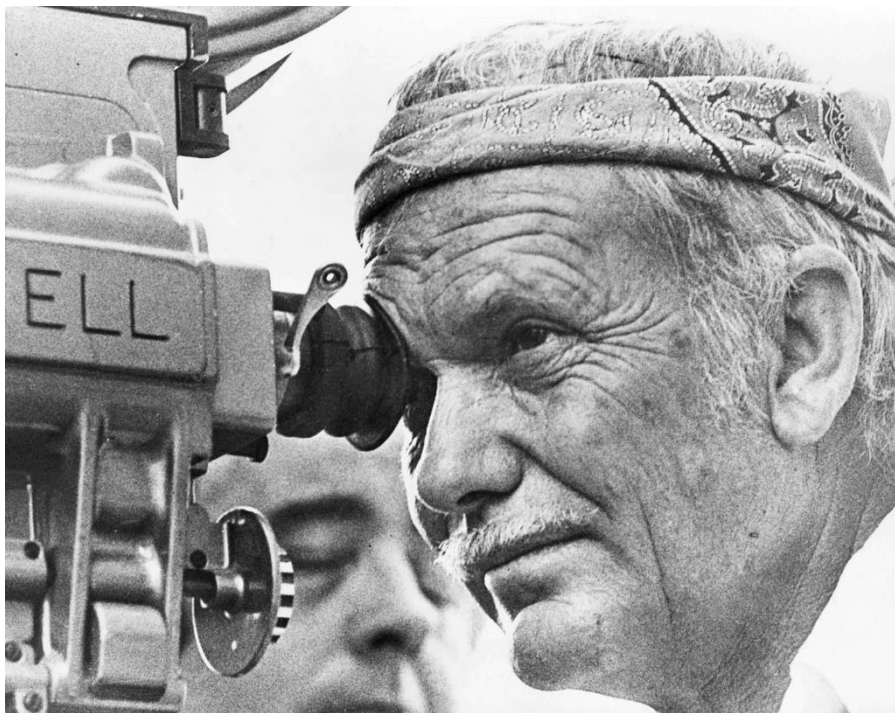






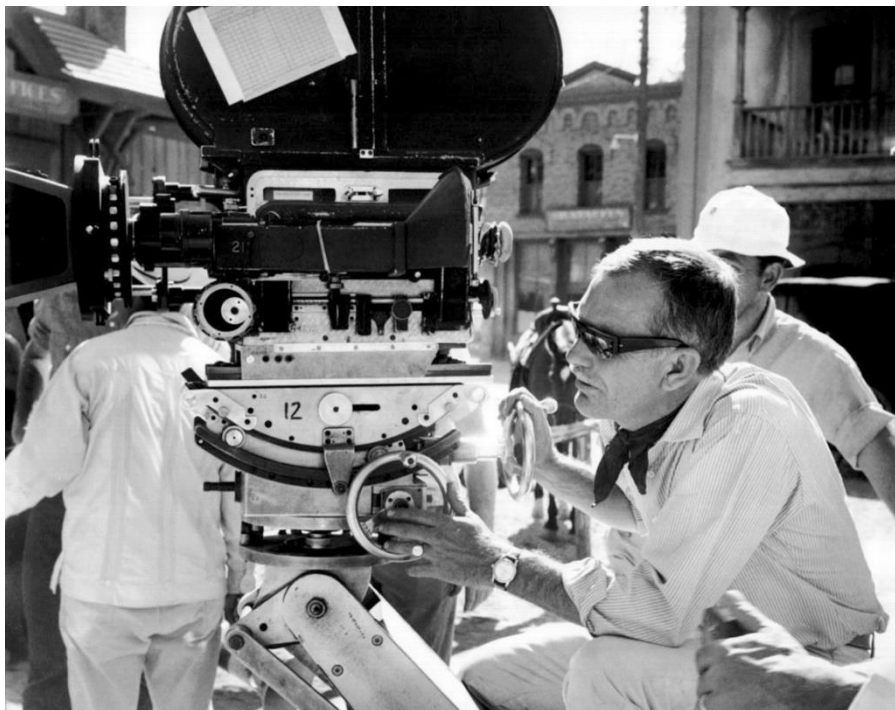
(...) Este realizador, nacido en 1926, era, según sus propias palabras, “*el producto de una mezcla de sangre irlandesa, galesa, con antepasados oriundos con antepasados de las islas Frisias, al norte de los Países Bajos, y sangre india*”. Provisto de un abuelo, de un padre y de un hermano, todos ellos jueces de gran rectitud, el joven Sam creció entre conversaciones sobre la Ley, la Justicia, la Verdad... Además, vivió toda su juventud en una región muy marcada por la historia del Oeste y tuvo la ocasión, durante este período de su vida, de encontrar y de codearse con numerosos testigos de este Oeste desaparecido. Así entró en contacto de una manera natural con el Oeste, o más bien, con lo que aún sobrevivía de él, y desde su adolescencia comienza a hacer investigaciones personales sobre este período capital de la historia de su país. Despreciando la clásica documentación libresca, este hijo y nieto de juristas deja a un lado las bibliotecas para ir a extraer sobre el terreno los elementos de un conocimiento visceral del Oeste y de sus hombres. Deseoso de reanudar el contacto con este universo en vías de desaparición, no cesa de buscar los viejos testigos, últimas chispas del gran fuego humano que, no hace mucho, barrió las llanuras. Antiguos ganaderos, hombres de las rutas y de los ranchos envejecidos bajo los arreos, e incluso prostitutas retiradas desde hace mucho tiempo, éstas son las fuentes en las que Peckinpah se impregnará de realidad westerniana. Después de haber acabado la carrera de Derecho para complacer a su familia, se alista en los marines, pero, como la carrera militar no le atrae más que la abogacía, se inicia entonces en el arte dramático.

Durante más de dos años será productor y escenógrafo en el Huntington Park Theater, de Los Ángeles; más tarde entra en televisión, “*primero como barrendero, luego como ascensorista de plató*”. Un nuevo período de dos años le permite ir escalando puestos y finalmente llega a ser “dialogue director” en una película de Don Siegel, **Riot in Block Cell 11**. Es entonces el año 1954. A partir de esta época decide probar el oficio de guionista. Don Siegel recurre de nuevo a él, y nuestro futuro autor colabora en el excelente film de ciencia-ficción **La invasión de los ladrones de cuerpos** (1956), en el que interpreta, además, varios papeles cortos. Charles



Marquis Warren, el realizador, se fija en él y entonces comienza a adquirir una cierta notoriedad como guionista, dirigiendo por primera vez en la serie de **Broken Arrow**, de la que firma el último episodio. Se siente ya muy atraído por el western, y una de las series que realiza en esta época, **The Losers**, podría resumir por su mismo título las preocupaciones que pronto poseerá como director de cine.

De su primera película, realizada en 1961, **COMPAÑEROS MORTALES**, no quiere ni oír hablar, pues el guion y la protagonista femenina le fueron impuestos; sus declaraciones a este respecto carecen de ambigüedad: *“No he podido poner nada personal en este primer film; los temas, la intriga me son ajenos”*. (...) Los cuatro films siguientes, están, por el contrario, profundamente, marcados con su sello, y a través de ellos podemos discernir un conjunto de temas recurrentes gratos al autor. Creemos que los temas principales son tres: a) El de la inadaptación a este mundo y a esta sociedad, tema que de-



semboca en una búsqueda desesperada de la identidad (individual o nacional) común a todos los héroes de Peckinpah; b) El del paso del tiempo evocado por la introducción del futuro en un presente que todavía tiene aires de pasado. Este segundo tema nos conduce a una reflexión sobre la vejez y nos remite al primero; c) La narración de dos itinerarios paralelos que, gracias a un acontecimiento catalizador, acaban por no formar más que uno. Este último tema es común a todas las películas de Peckinpah sin excepción.

De **DUELO EN LA ALTA SIERRA** a **LA BALADA DE CABLE HOGUE**, todos los personajes de Peckinpah son “*misfits*”, “*drifters*”, es decir, inadaptados, enfermos espirituales y a veces corporales. En **DUELO EN LA ALTA SIERRA**, Randolph Scott y Joel McCrea son dos viejos cowboys de opereta en un mundo en plena mutación; índice revelador, el primero de ellos ha quedado reducido a presentarse ante el público en un circo. El **MAYOR DUNDEE** no pue-

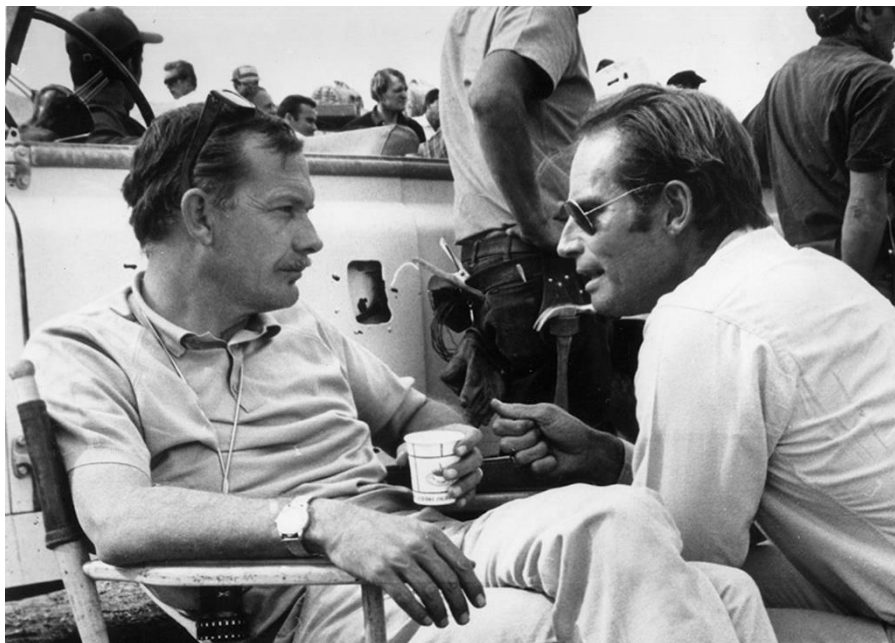


de vivir pacíficamente; necesita luchar para olvidar su angustia y lucha contra los sudistas, los indios, los franceses y, sobre todo, contra sí mismo. *Sierra Charriba* no es más que un pretexto y la enfermera austríaca sabe ver el mal del que sufre el *Mayor*: “*Para usted, Mayor, la guerra durará siempre*”... Los miembros del **GRUPO SALVAJE** son auténticos animales prehistóricos perdidos en un Oeste en plena transformación. Saben muy bien que ya no tienen lugar dentro de él y su marcha hacia la muerte no es más que la solución definitiva a esta carencia. En cuanto a **LA BALADA DE CABLE HOGUE**, el protagonista es un hombre apegado a los valores del pasado que huye del progreso, como lo demuestra su temor y su desprecio por el automóvil, que, sin embargo, lo matará finalmente. Los héroes de Peckinpah son, pues, ajenos a este mundo. Sufriendo a causa de su condición, intentan desesperadamente hallar un motivo para vivir, pero necesitan primero definirse -en relación a este mundo si quieren adquirir en él una posición estable-. Por esto, la búsqueda de la identidad es primordial en los films de Peckinpah. Todos sus héroes intentan encontrarse, pero es en vano, pues son de los perdedores.

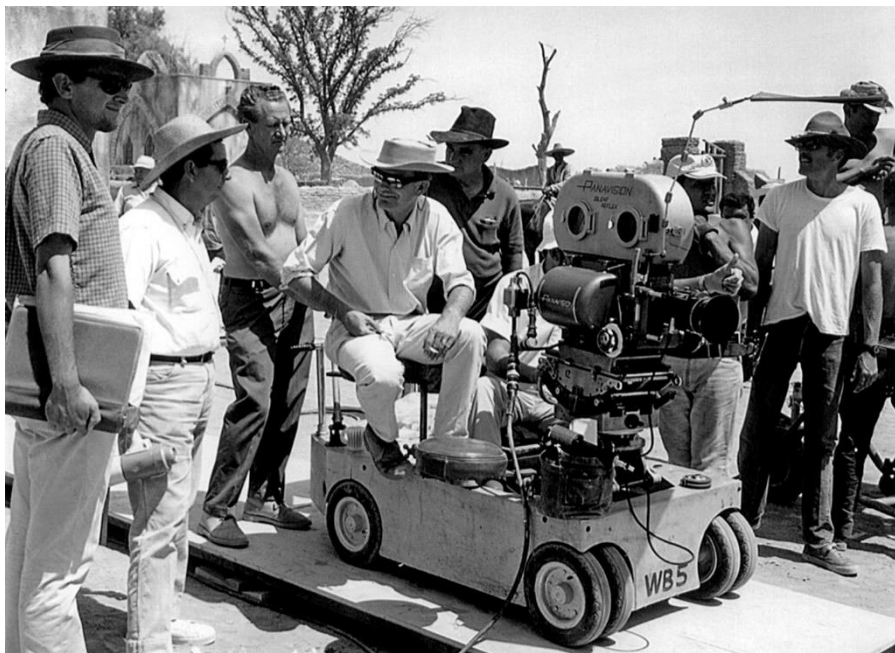


Escuchemos al propio Sam Peckinpah: *“Mis héroes son “losers” porque están derrotados por anticipado, lo que constituye uno de los elementos primordiales de la verdadera tragedia. Se han acomodado desde hace mucho tiempo a la muerte y a la derrota; en consecuencia, no les queda nada que perder. No tienen ninguna fachada, no les queda ilusión, representan la aventura desinteresada, aquella de la que no se obtiene más provecho que la pura satisfacción de vivir todavía”*. Parece que el héroe de Peckinpah es confusamente consciente de la fatalidad de su itinerario, por lo que intenta remediarlo mediante una continua rigidez física y moral, mediante su deseo de ser el elegido. Él y los suyos aspiran a la perfección, pero esto es justamente lo que les pierde, y, sin embargo, *“si rompiesen la estructura de lo que tienen que hacer, si se diesen cuenta de sus imperfecciones, estos hombres podrían alcanzar el conocimiento”*.

La obsesión por el paso del tiempo se manifiesta, bien por la inadaptación de los personajes a su medio, bien por la intrusión del futuro bajo forma de objetos modernos que refuerzan aún más esta inadaptación, O simplemente por una reflexión de los mismos personajes sobre el tema de la soledad, la vejez y la, muerte, es decir



sobre la vanidad de la existencia. *Steve Jud* (**DUELO EN LA ALTA SIERRA**) al morir, volverá ligeramente la cabeza hacia las montañas, despidiéndose de estos testigos mudos del pasado y evocando así el tema de lo que se ha perdido, de lo que ya no ocupa su sitio, de un mundo desaparecido para siempre. **DUNDEE** desea permanecer fiel a los valores nacidos de la guerra, el *establishment* es para él algo insoportable. En la guerra encuentra un refugio moral donde todo es sencillo y donde puede intentar ignorar que el mundo y el Oeste están cambiando: “*La guerra es simple...los hombre pueden entenderla*”. En cuanto a *Tyreen*, su amigo-enemigo, se suicidará... Los hombres del **GRUPO SALVAJE** se quedan estupefactos ante la aparición del automóvil del general mejicano y, por supuesto, se niegan a creer (salvo *Pike Bishop*, su jefe) a uno de ellos que afirma que existen también máquinas voladoras. Finalmente, **CABLE HOGUE** muere por la irrupción del futuro en el pasado al que estaba apegado. El coche que debía causar su felicidad (transportaba a la que iba a ser su mujer) anuncia una nueva época a la vez que lo mata: *Cable* no ha podido es-



capar al progreso. El tiempo siempre está presente para recordar a los personajes de Peckinpah que ha llegado el momento de abandonar un mundo que ya no está hecho para ellos.

El último tema, aunque no el menos importante, es el del doble itinerario. Los héroes de Peckinpah van por partes: *Gil Westrum* y *Steve Jud* (**DUELO EN LA ALTA SIERRA**), *Dundee* y *Tyreen* (**MAJOR DUNDEE**), *Pike Bishop* y el inspector ex bandido encarnado por Robert Ryan (**GRUPO SALVAJE**), *Cable Hogue* y el “padre” *Joshua* (**LA BALADA DE CABLE HOGUE**). En estas parejas antitéticas y complementarias, a la vez, uno de los miembros intenta siempre adaptarse y lo consigue bien que mal, mientras que el otro muere.

Todos estos temas son evocados en un estilo a la vez realista, fantástico y ambiguo. En lo que concierne al realismo que raya con lo fantástico, el solo ejemplo de los impactos de las bajas en **GRUPO SALVAJE** necesita ser aclarado. Es conveniente, sin embargo, señalar la preocupación de exactitud histórica de Sam Peckinpah, cuya

cámara, tan pronto felina como brutal, sobresale, como jamás en el western se había hecho antes de ella, en ir un poco más lejos (y) en ahondar un poco más profundamente en el porqué. Lejos de ceder a un estetismo gratuito, el autor utiliza unas estructuras clásicas para hacerlas saltar desde el interior. Esto es absolutamente evidente, aunque solo sea en **MAJOR DUNDEE**. A este respecto, él mismo ha declarado: *“Verdaderamente, me he servido de ciertos clichés en los que creo, porque algunos de ellos se superan a sí mismos y se convierten en realidad. Lo que cuenta es la manera de abordar estos problemas y, sobre todo, de desarrollarlos”*. Así es como los films de Sam Peckinpah alcanzan un lirismo barroco que llega a ser auténtico realismo. Estrechamente mezclados a este realismo, cohabitando íntimamente con él, descubrimos un humor a veces lascivo (**LA BALADA DE...**), otras amargo (**GRUPO SALVAJE**) y sobre todo una ambigüedad continua que mora en todos los protagonistas. En **GRUPO SALVAJE**, por ejemplo, el jefe de los cazadores de recompensas es el mejor amigo del jefe de los bandidos. Ha aceptado este trabajo para escapar de la cárcel y dirige una banda de salteadores de cadáveres-defensores del orden palabras sorprendentes para un hombre de la Ley, aunque lo sea a la fuerza: *“Lo que perseguimos son hombres y me sentiría mejor si fuese uno de ellos.”* Hay que señalar también la célebre frase: *“Lo que cuenta es a quien se la damos”*, refiriéndose a la palabra dada. Para Peckinpah, la Justicia, el Derecho, las Rectas Causas son cosas relativas. En **DUELO EN LA ALTA SIERRA**, McCrea, a la mujer que recordaba la frase de su padre según la cual *no había sobre la tierra más que dos cosas: el Bien y el Mal, y nada entre ambos*, le respondía *“en realidad las cosas no son tan sencillas como eso”*. Hablemos también de *Tyreen*, sirviendo a las órdenes de *Dundee* pero absolutamente decidido a acabar con él una vez que el apache fuese *“capturado o aniquilado”*; y del singular pastor *Joshua*, que en **LA BALADA DE CABLE HOGUE** mezcla sermones edificantes con miradas a las mujeres casadas del lugar, y tendremos una idea bastante clara del anticonformismo de Sam Peckinpah.



Las películas de Peckinpah, que nos muestran el Oeste tal como fue en realidad, son las de un autor comprometido. Cuando le preguntaron si éstas representaban en cierto modo el revés del mito de la América triunfante, Sam Peckinpah contestó: *“¿Y si fuesen, por el contrario, la verdad sobre el sueño americano, sobre el mito del éxito? El sueño americano es algo que está rodeado de plástico, un bonito envoltorio con una etiqueta. Ahora, felizmente, cierto tipo de gente como los jóvenes y los negros han comenzado a rasgar el plástico y a atacar los standards morales y vitales de la sociedad americana, y espero que lo conseguirán”*. (...)

Texto (extractos):

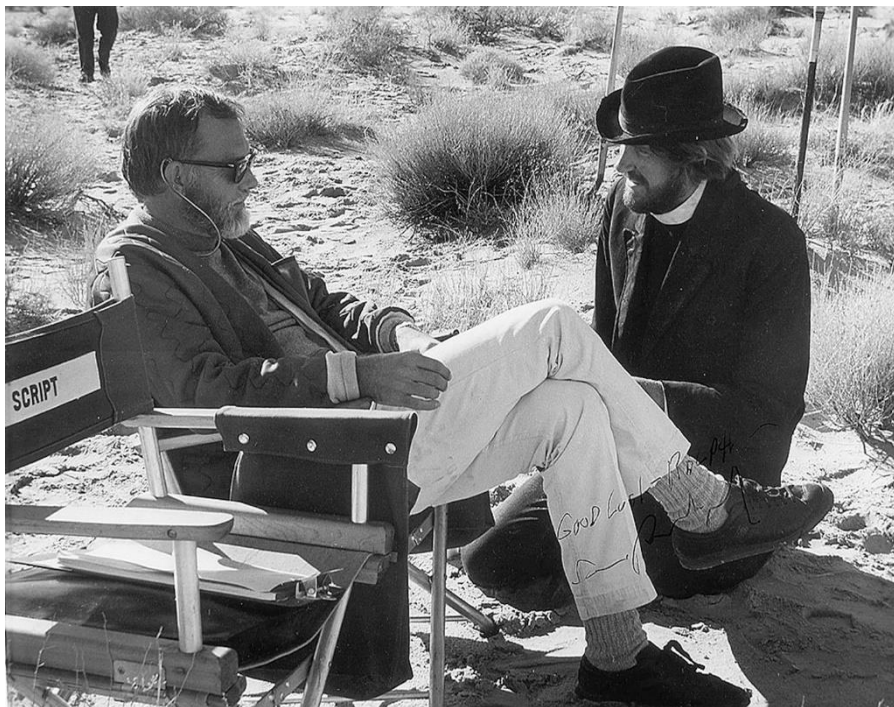
Georges-Albert Astre & Albert-Patrick Horau,
El universo del western, Ed. Fundamentos, 1973.

(...) La obra de Peckinpah propuso algunas figuras temáticas esenciales para los géneros de acción en los años sesenta y setenta, pero también, y en mayor importancia, una renovación formal ante la filmación de la violencia tanto en el empleo de los recursos de cámara corno, sobre todo, en los de montaje. Empecemos por lo que podría

haber sido y no fue, por uno de los muchos pasajes oscuros en la andadura de Peckinpah por los entresijos de Hollywood que demuestran que el estilo, la tonalidad, el universo o como quiera definirse la impronta del director se basa, esencialmente, en una cuestión de enfoque de la filmación y método de montaje.

Por eso, aunque la iniciara (fue despedido a las pocas semanas de comenzar el rodaje) y aparezca acreditado como único guionista), **Gloriosos camaradas** (Arnold Laven, 1965) no tiene casi nada de Peckinpah. Le falta la tensión que otorga la brusquedad de la cámara y la agitación del corte de montaje además de, por supuesto, la nula conexión entre el capitán de la caballería interpretado por Tom Tryon y los personajes de Randolph Scott, Charlton Heston, William Holden, James Coburn, Warren Oates, James Caan y de nuevo Coburn en **DUELO EN LA ALTA SIERRA, MAYOR DUNDEE, GRUPO SALVAJE, Pat Garrett y Billy the Kid** (1973), **Quiero la cabeza de Alfredo García** (1974), **Aristócratas del crimen** (1975) y **La cruz de hierro** (1977), respectivamente. Cuesta imaginar por otro lado a Peckinpah escribiendo una secuencia de **Gloriosos camaradas** como la de la pelea entre el capitán y un explorador debatiendo a puñetazos quién se queda con Senta Berger. En **GRUPO SALVAJE**, por ejemplo, no prepara el terreno para la matanza final en el poblado mexicano; los hechos son como son en la vida de estos forajidos sin fortuna (el desastroso atraco al banco de la secuencia inicial, similar al que originó el declive de la banda de los James y los Younger en el banco de Northfield, tan bien representado en pantalla por Nicholas Ray y Walter Hill), y así están anunciados a lo largo del metraje, un viaje nihilista hacia ninguna parte que termina en asumida inmólación frente a los soldados mexicanos. Por el contrario, en **Gloriosos camaradas** todo el relato parece concebido para la batalla (única) final, una larga espera a la que se llega cansinamente, sin ninguna pulsión dramática.

El montaje fragmentado y asociativo, la descomposición de una misma situación en diversos planos montados paralelamente con los de otra situación que se produce al mismo tiempo (generalmente en el contexto de un tiroteo coral), el uso de la cámara lenta o el plano



detalle en el impacto de los proyectiles sobre el cuerpo humano no son, por supuesto, los únicos elementos recurrentes y figuras de estilo del cine del director, algo de lo que se convirtió en esclavo (como M. Night Shyamalan lo ha sido del *twist* que reinventa el relato) aunque siempre intentó tratarlo de manera digna. No deberemos olvidar pues el tema de la amistad traicionada como representación peckinpaniana del cambio de los tiempos, es decir, el crepúsculo del género, ya que los personajes no se traicionan porque sí (o solo por mera supervivencia, como el *sheriff Pat Garrett*, o afán de lucro, como el agente encarnado por Robert Duvall en **Aristócratas del crimen**), sino que lo hacen como prototipos de una tradición ética que entraba en quiebra tanto en el western como, en menor medida, el thriller; recuérdese que, en este sentido, Peckinpah montó toda una falacia narrativa alrededor de la supuesta amistad traicionada en su última película, **Clave: Omega** (1983). Tampoco resulta menos importante

la elaboración de una unidad arquetípica que otorgan ciertos actores reproduciendo un modelo concreto en distintos films: Strother Martin y L. Q. Jones en **GRUPO SALVAJE** y **LA BALADA DE CABLE HOGUE** serían los más representativos, ya que Coburn, Oates, Ben Johnson, David Warner, Steve McQueen, Kris Kristofferson, Emilio Fernández, Jason Robards, Gig Young, R.G. Armstrong o Slim Pickens, por citar los que repitieron a sus órdenes en más de una ocasión, abordaron personajes de características bien distintas, cuando no opuestas: Fernández como buen campesino en el film sobre **Pat Garrett y Billy the Kid** y como cacique o militar sádico en **Quiero la cabeza de Alfredo García** y **GRUPO SALVAJE**. Y conviene recordar el paisaje mexicano como forma y fondo capital: México es para Peckinpah un estado de ánimo antes que un escenario, algo así como el Hong Kong de los años sesenta para Wong Kar-wai, una arcadia perdida.

“Peckinpah y yo creemos en cosas diametralmente opuestas”, le dijo Howard Hawks a Joseph McBride. Hablaban del sentido del humor y de la violencia, por supuesto. Pero no siempre fue así. **DUELO EN LA ALTA SIERRA** debía gustar a Hawks, Ford, Ray, Fuller, Hathaway, Boetticher, Mann, Daves y otros practicantes canónicos del género del Oeste en su acepción más clásica. Peckinpah no recurría aún al montaje brusco ni al ángulo sesgado de la cámara. Tenía lo que entonces se definía como una mirada limpia, sin aparente contaminación de lo que vendría con la televisión o el western europeo. Contaba lo mismo de siempre (el otoño en las vidas de dos antiguos forajidos, la traición de uno de ellos, el cambio físico, económico y moral del mundo que habían conocido) pero con unos recursos diferentes. La composición del duelo final entre Randolph Scott y Joel McCrea contra los *hermanos Hammond* se construye mediante travellings de su cine tanto en Walter Hill como en Michael Cimino, incluso en Quentin Tarantino, aunque este prefiera citar a Peckinpah mediante elementos estrictos de puesta en escena audiovisual, por no hablar de películas en las que un personaje anónimo y apacible se ve abocado al uso de la violencia más brutal como le ocurre al protagonista de **Perros de paja** (1971).



Si pensamos en las formas, son muchos los que han intentado reproducir los criterios estéticos del director sin encontrarles el mismo valor; ahí entra también el Hill de **Forajidos de leyenda** (1980), que hizo con el sonido ralentizado lo mismo que hacía Peckinpah con la cámara lenta, aunque la sequedad y tono áspero del primero quedaron reducidos a un gesto más estetizante en el caso del segundo. En determinados cómics del Oeste, caso de “Durango”, del francés Yves Swolfs, percibimos ecos de Peckinpah como en algunas de las primeras entregas de “Blueberry”, de Charlier y Giraud, se evidenciaron las influencias tanto de Ford como de Leone. En un tebeo reciente que no tiene nada que ver con el western ortodoxo excepto en su paisajística terrosa, “Shaolin Cowboy”, del minucioso Geof Darrow, sí hay experimentos formales con las viñetas que recuerdan no poco al *découpage* de Peckinpah, a su plasmación de un mismo hecho desde distintos puntos de vista (de la cámara, no de personaje alguno) montados vertiginosamente de manera intercalada: el director de **MAYOR DUNDEE** no reconstruyó la narrativa convencional en tres actos, pero sí alteró mediante el montaje en fractura continua o discontinua la percepción clásica de un hecho relatado en una pantalla,

utilizando a veces recursos no muy distintos a los de S.M. Eisenstein en cuanto a dilatación, brevedad, prolongación e intercambio de perspectivas o acontecimientos en uno, dos o tres planos aparentemente consecutivos.

Concluimos con la que fue la última película del cineasta, **Clave: Omega**, un relato sobre el artificio (propio del género de espías), la manipulación y la impostura. Una de sus secuencias clave, del film, de Peckinpah en definitiva, es la de la persecución por parte de Rutger Hauer del coche en el que van secuestrados su esposa e hijo, descompuesta en distintos focos de interés: los dos automóviles, el taxi por cuyo parabrisas penetra un cilindro, el motorista que cae por los suelos... Pero en este film no es solo el montaje en descomposición de una escena de acción con varios puntos relevantes. El inicio es un buen ejemplo del método Peckinpah aplicado a la tonalidad general de una película, no al supuesto “juego de artificio” o “pirotecnia técnica” que se le demandaba una y otra vez en las escenas de acción, fuera un tiroteo en un hotel de mala muerte como en **La huida** (1973) o en una carga suicida en **MAYOR DUNDEE**, en un barco poblado de ninjas **Aristócratas del crimen** o en la guerra de las trincheras de **La cruz de hierro**. En este inicio, a lo que sería el plano general (el espía John Hurt proponiéndole al jefe de la CIA, Burt Lancaster, su plan para desmantelar la organización Omega) le corresponde, como si se tratara de los insertos en paralelo de una secuencia de acción, las escenas de Dennis Hopper y Craig T. Nelson, integrantes supuestos del grupo Omega, descubriendo que van a por ellos, todo montado con una entrevista que el periodista televisivo encarnado por Rutger Hauer realiza a un militar. En este caso, el montaje alterno, menos sincopado y más de conjunto, presenta y define a los personajes principales; no es solo la descomposición de un momento de acción, la ascesis y la retórica (de ahí la tensión en el propio sistema peckinpaniano) al filmar hechos violentos (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Sam Peckinpah: fractura y descomposición”, en dossier “Sam Peckinpah (y II)”, Dirigido, diciembre 2013.



(...) Todavía hoy Sam Peckinpah es conocido especialmente por la controversia que generó (y genera...) la carga violenta de sus películas. Pocos fueron los que vieron en ello un ejercicio de estilo alternativo a la visión de la violencia, por parte de Hollywood, como espectáculo “edificante”. Peckinpah fue uno de los directores más controvertidos de su época, desde **GRUPO SALVAJE** y, muy especialmente, a raíz del polémico éxito de **Perros de paja** (*Straw Dogs*, 1971). Su cine se convirtió en sinónimo de violencia terriblemente descriptiva, sangrienta, inmoral, captada a ser posible al ralentí y con un montaje analítico, fragmentado, de planos cortos y encuadres cerrados, lo cual le valió el sobrenombre de “Bloody Sam”... Pero las discusiones que generaba la representación física de la violencia en su cine no eran ejercicios de análisis cinematográfico. En unos casos, suponían una especie de diagnóstico cultural: eran los tiempos del pacifismo hippie (“*haz el amor y no la guerra*”), la contestación juvenil contra la Guerra del Vietnam, y el movimiento de resistencia no-violenta promovida por Martin Luther King. Otros argumentos, los más habituales, giraban en torno a interpretaciones - como diría Susan Sontag, reaccionarias, impertinentes, cobardes y

asfixiantes- del sentido de esa violencia sometida a los dualismos de la filosofía tradicional, racional y positivista. Eran controversias, cabe señalar, basadas todas ellas en una fantasía moral sobre la esencia sagrada de la vida humana, y que eclipsaron los logros de Peckinpah como realizador.

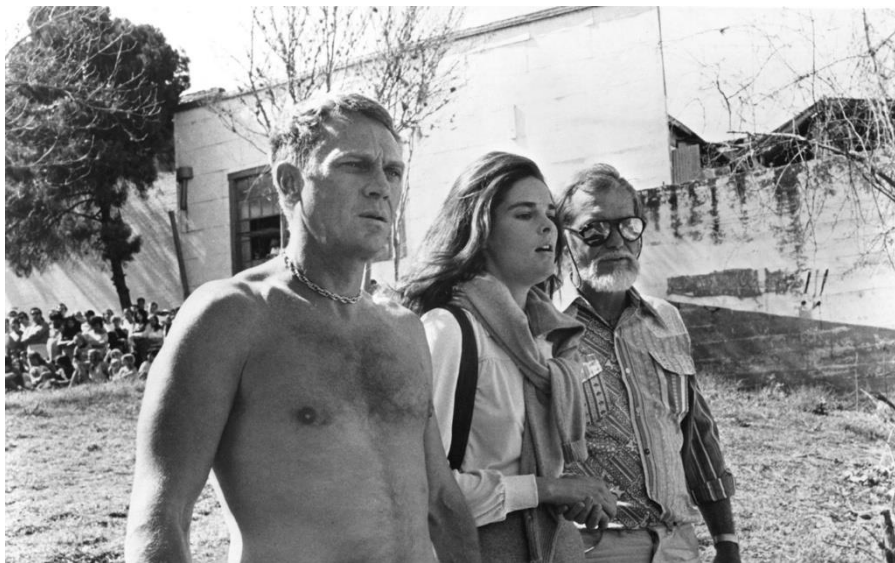
Detractores y exegetas se han caracterizado por su encendido apasionamiento a la hora de atacar o defender el cine del autor de **Quiero la cabeza de Alfredo García** (1974). Los primeros etiquetaron su cine de “*fascista*”¹ –haciendo gala de un grave desconocimiento del verdadero significado de la palabra-, o como “*una viciosa celebración de un primitivo instinto masculino*”². Por el contrario, los segundos lo sitúan en otro contexto mucho más noble. Paul Seydor considera que Sam Peckinpah pertenece a esa tradición filosófica y artística sólidamente norteamericana que detesta la conformidad, fascinada por el salvajismo y la criminalidad, y que busca en la violencia un código de conducta para salvaguardarse del vacío aterrador de la frágil existencia humana³. Visto así, Peckinpah es heredero y continuador del espíritu de Herman Melville, Mark Twain, Ernest Hemingway y Norman Mailer. Asimismo, Kathleen Murphy defiende a Peckinpah como una rara avis en el arte estadounidense, íntegro, valiente, al margen del Sistema, pues, “*el artista americano es más un hombre de confianza que un tipo que ejerce su oficio con peligro, abriéndose paso por abruptos caminos inexplorados y no en los amplios espacios donde los demás se postran...*”⁴. Sin embargo, todas estas valoraciones -y otras muchas que, por razones de espacio, nos es imposible citar- tienden a soslayar la íntima conexión entre el mejor cine de Sam Peckinpah -el que va de

¹ Pauline Kael y su crítica de **Perros de paja**, integrada en el libro recopilatorio “For Keeps: 30 Years at the Movies” Dutton Adult, Penguin Group, Nueva York, 1994.

² “Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film”, por Joan Mellen. Elm Tree Books, Londres, 1978.

³ “Peckinpah: The Western Films-A Reconsideration”, por Paul Seydor. Illinois Books/University of Illinois Press, Urbana and Champaign (Illinois), 1999.

⁴ “Sam Peckinpah: No Bleeding Heart”, por Kathleen Murphy. “Film Comment”, Volume 21, nº 2, abril 1985.



1968 a 1974, de **GRUPO SALVAJE** a **Quiero la cabeza de Alfredo García** y los sucesos traumáticos que sacudieron a los EE.UU. a finales de los años sesenta y primeros setenta.

Después del Festival de Música y Arte hippie de Woodstock (15-17 de agosto de 1969), y su loa al “flower power”, el amor libre y a las filosofías místicas y orientalistas, de los esfuerzos de críticos e intelectuales con ideas nada restrictivas en torno a la cultura popular, como Robert Warshow, Susan Sontag o Andrew Sarris -quienes la entendían como una nueva manera de observar el mundo, desde una óptica mucho más plural y compleja-, aparecieron Charles Manson y sus acólitos (Charles Watson, Patricia Krenwinkel y Susan Atkins), los cuales el 8 de agosto de 1969 irrumpieron en la casa de Roman Polanski y asesinaron salvajemente a su esposa, la actriz Sharon Tate, y a unos amigos allí reunidos. Casi al mismo tiempo, empezaba su reinado de terror “Zodiaco”, el psycho killer que aterrorizó el área de San Francisco hasta el 11 de octubre de 1969, y la Guerra de Vietnam se recrudecía. Todas las tardes, a las 18:30 h, *“por primera vez en la historia de la guerra occidental (...), las imágenes de los heridos y los muertos se emitían por televisión con todo lujo de detalles truculentos*

y en color” -explica el profesor Victor Davis Hanson-, *millones de padres, parientes y amigos podrían ver en directo, y desde la seguridad de sus hogares, cómo combatían los soldados*”. Y por si esto fuera poco, el 18 de octubre de 1969, “The New Yorker” publicó un artículo de Daniel Lang llamado “Casualties of War” (“Caídos en combate”), la terrible historia del secuestro, violación y asesinato de una adolescente vietnamita llamada Phan Ti Mao por los integrantes de una patrulla de marines norteamericanos en noviembre de 1966, el primero de los diversos reportajes sobre los crímenes de guerra estadounidenses en Vietnam. Crímenes empañados por el aumento de la delincuencia urbana –durante 1971, año del estreno de **Perros de paja**, se produjeron en los Estados Unidos cuatro millones de robos con intimidación, 143.000 violaciones y 21.000 homicidios- y por las mentiras del Presidente Nixon, forzado a dimitir en agosto de 1974 por el “escándalo Watergate” sobre las escuchas ilegales al Partido Demócrata efectuadas por sus más cercanos colaboradores.

No obstante, cabe preguntarse: ¿por qué marcaron estas circunstancias tan profundamente a Sam Peckinpah? Ciertamente es que la excepcional brutalidad de **GRUPO SALVAJE** o **Perros de paja** no puede ser separada del clima social en el que se rodaron, aunque su carga subjetiva, personal, las hace muy especiales. **Perros de paja**, historia del acoso que sufren una pareja de urbanitas por parte de un grupo de matones de pueblo, más allá de sus complejas implicaciones psicológicas, antropológicas y/o (a)morales, ilustra un miedo muy íntimo de Peckinpah: *“Tengo un arma en mi casa y estoy preparado para utilizarla. No quiero matar; por supuesto, pero si alguien irrumpe en mi casa va a ser recibido con tanta brutalidad de la que sea capaz”*. **GRUPO SALVAJE** se inscribe de pleno en las tendencias revisionistas de la historia de los EE.UU., especialmente críticas con la época de la Frontera y la colonización de los territorios indios. Peckinpah optó por un violentísimo expresionismo a la hora de mostrar el Oeste como un espacio (falsamente) mítico.

La intensidad con que Sam Peckinpah estiliza la violencia en sus películas -no para embellecerla, sino para hacerla más horrenda-, es el signo de una visión política audaz, de un artista atrevido; la radi-



calidad de la obra de Peckinpah es capaz de criticar a la sociedad norteamericana no solamente por su violenta manera de afrontar las crisis, sino por su tradición violenta. En esos años, muchos intelectuales llegaron a la misma conclusión que Peckinpah: América estaba enferma por culpa de la violencia. Kenneth Keniston, profesor de Ciencias Sociales del Massachusetts Institute of Technology, escribió: *“A pesar de sus pretensiones de paz, los EE.UU. es, de hecho una de las sociedades más violentas de la historia del mundo”*. Susan Sontag diagnosticó que la famosa energía estadounidense se caracteriza, fundamentalmente, por ser *“la energía de la violencia”*. Y Martin Luther King, en un discurso contra la guerra de Vietnam, llamó a EE.UU. *“el mayor proveedor de violencia en el mundo de hoy”*. En consecuencia, Sam Peckinpah concentra sus esfuerzos por minar y reorientar la convencional relación del espectador con la violencia en la pantalla. No hay nada divertido en la matanza, en la sangre, en la visión de las balas destrozando los cuerpos... Peckinpah entiende que, vulnerando la seguridad del punto de vista de los espectadores, logrará implicarlos moralmente desde una óptica ambigua, dinamitando, por un lado, la percepción rosseauiana del hombre: logrará hurgar en sus instintos más primarios: los hombres pueden emplear, y emplean, la violencia para expandir sus intereses



materiales, a pesar de los intentos de la civilización por reprimir tales impulsos.

La representación de la violencia en el cine de Sam Peckinpah supone una transformación del espacio y el tiempo en entes inestables. Estiramientos del tiempo, o pliegues alrededor de un mismo motivo visual, constituyen una especie de cuarta dimensión en la que no se aplican las leyes de la física. Asimismo, las manipulaciones temporales incluyen no solo la desaceleración sino también el paralelismo, la interrupción y la reanudación, trascendiendo cualquier plasmación “naturalista” de la violencia. Por ejemplo, en **GRUPO SALVAJE**, cuando uno de los forajidos -al inicio de la película- trata de huir del francotirador en la azotea, se lanza a lomos de su caballo a través de un escaparate mientras tres planos a cámara lenta se intercalan con tres tomas a velocidad normal de otro jinete que se precipita al suelo después de que su caballo reciba un disparo. Ambas acciones reconfiguran nuestra apreciación de un mismo hecho violento, destruyendo de un plumazo (ante la matanza que contemplamos) cualquier placer estético.

No obstante, la actitud de Sam Peckinpah hacia la violencia de sus películas no fue siempre coherente. A veces, se trataba de una atracción ambivalente: la tendencia de sus montajes a estetizar la

violencia, para convertirla en un espectáculo visual emocionante, iba en contra de su discurso didáctico-nihilista sobre la naturaleza humana. Las largas secuencias violentas de **La Cruz de Hierro** (1977) o de **Clave: Omega** (1983), son más una pulcra coreografía violenta que una loable intención de socavar la seducción de la violencia cinematográfica. Pero, mayoritariamente, la violencia, para Sam Peckinpah, no es más que la manifestación física del sufrimiento que atenaza a sus personajes, desubicados en el mundo, y del turbador efecto psicológico que les produce aceptar que la violencia es parte de nuestras vidas, incluso en un lugar mítico-histórico como el Oeste. En la mente del cineasta, la violencia y el dolor existencial son inseparables. La violencia no es solamente la destrucción de seres humanos como entes vivos, sino significa además la desintegración de cualquier pensamiento reflexivo, racional, y, por lo tanto, de la propia identidad humana (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “La violencia según Sam Peckinpah”, en dossier “Sam Peckinpah (y II)”, Dirigido, diciembre 2013.







Martes 11

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

COMPAÑEROS MORTALES • 1961 • EE.UU. • 90'



Director.- Sam Peckinpah.

Argumento.- La novela “Yellowleg” (1960) de Albert Sidney Fleischman. **Guion.-** Albert Sidney Fleischman.

Fotografía.- William H. Clothier (2.35:1 Cinemascope – Pathé Color).

Montaje.- Stanley Rabjohn. **Música.-** Marlin Skiles; solo de guitarra por Laurindo Almeida.

Productor.- Charles B. Fitzsimons. **Producción.-** Carousel Productions para Pathé-America.

Intérpretes.- Maureen O'Hara (*Kit Tildon*), Brian Keith (*Yellowleg*), Steve Cochran (*Billy Keplinger*), Chill Wills (*Turk*), Strother Martin

(*Parson*), Will Wright (*dr. Caxton*), James O'Hara (*general Store*), Peter O'Crotty (*alcalde de Gila City*), Billy Vaughan (*Mead Tildon*). **Estreno.-** (EE.UU.) abril 1962 / (España-TV) septiembre 1991.

versión original en inglés
subtitulada en español

*Película nº 1 de la filmografía de Sam Peckinpah
(de 14 largometrajes como director)*

Música de sala:

The Essential Western Film Music (2006)



(...) **COMPAÑEROS MORTALES** -realizado inmediatamente antes del hermoso **Duelo en la Alta Sierra**- siempre ha quedado como una especie de molesto corpúsculo en la supuesta grandeza de la obra de su realizador. A ello, además, ha contribuido la pobre exhibición que la película ha venido teniendo en atroces ediciones y pases televisivos, en las que se amputaba su formato panorámico y adolecía de la más mínima calidad de imagen. Su cercana edición digital nos ha permitido un conocimiento más certero de su alcance, al tiempo que conocer los problemas de producción y alteración sufridos en su resultado, permitiéndonos al menos hacernos una idea más ajustada del mismo. Soy de los que piensan que las grandes películas se encuentran incluso entre títulos sometidos a tremendas manipulaciones -y pongo dos ejemplos rotundos al respecto; la versión estrenada de **Avaricia** (*Greed*, 1924. Erich von Stroheim) y las amputaciones que en su exhibición en EE.UU. sufrió la obra maestra de Alexander Mackendrick **Sammy, huida hacia el sur** (*Sammy Going South*, 1963)-. Siempre he pensado que cuando un producto cinematográfico ofrecía suficientes valores, estos se manifestaban incluso en las condiciones más adversas ante las que llegara al público. Por ello, el visionado de la versión restaurada del debut fílmico de Peckinpah, tras una cierta experiencia televisiva, no deja de ratificar la misma impresión que sobre la misma tenía de la copia de tan lamentable calidad que habíamos contemplado con anterioridad.



Para ello, parto de la base de no ser un fervoroso del cine de Peckinpah. No se me entienda mal. En su no muy extensa filmografía se dan cita títulos atractivos e incluso brillantes. Otros, partiendo de su interés, me parecen sobrevalorados en su mítica **-Grupo salvaje-**, y hay algunos que gozan de culto por los que siento bastante desapego - un caso paradigmático sería el de **Perros de paja**, aunque reconozco que mantengo un recuerdo muy lejano del mismo-. Digamos que esa falta de conexión con lo que podríamos denominar el “mundo Peckinpah”, proviene por mi impresión personal de que se valoran en su cine mucho más sus elementos temáticos -un poco como lo que podría suceder en el caso de John Huston-: la figura del perdedor, el fracaso, la sensación de decadencia... Aspectos que si bien es cierto supo reflejar en los mejores momentos de su producción, en otros no sirvió para compensar su tendencia al efectismo, que quizá de haber venido avalado por otro cineasta sería objeto de abierto rechazo.

COMPAÑEROS MORTALES fue llevada a la pantalla merced a la compañía que encabezaba el hermano de la actriz Maureen O’Hara, siendo realizada por Peckinpah por deseo expreso del coprotagonista, Brian Keith, con quien el director ya había tenido experiencia televisiva. El resultado es tan desazonador en su conjunto e irregular en su trazado, como revelador en esencia de lo mejor y lo peor del cineasta -aunque, eso sí, aquellos años aún no eran tiempos para el uso indiscriminado del zoom y el teleobjetivo-. La extrañeza que produce esta ópera prima reside en el hecho de que casi en todo



momento transmite la esencia de su cine, pero en muy pocos instantes esta se encuentra plasmada con pertinencia y, sobre todo, descrita con el adecuado sentido de la progresión que permitía el guion de Albert Sidney Flieschman, por otro lado centrado en una base argumental bastante escueta. En esencia, **COMPAÑEROS MORTALES** relata la andadura que realizarán cuatro personajes desde una ciudad en la que se ha producido un tiroteo. El recorrido lo efectuará el veterano soldado de la Unión, *Yellowleg* (Brian Keith), en cuyo carácter taciturno se esconde el deseo de venganza contra el viejo y casi lunático *Turk* (Chill Wills), a quien por el contrario en los instantes iniciales salvará de un seguro linchamiento -desea vengarse a solas del corte de cabellera que le produjo en el pasado, y por cuya circunstancia siempre lleva puesto un sombrero, tapando la parte superior de su frente-. Junto a este se encontrará el bravucón *Billy* (el siempre magnífico Steve Cochran), pensando en alardear de su presunto atractivo, y pendiente en todo momento de alternar con mujeres. De manera inesperada, y cuando ambos deseaban atracar el banco de la localidad, el ataque de un grupo de forajidos culminará con la muerte inesperada del hijo de *Kit* (Maureen O'Hara), una mujer que es cuestionada de forma puritana por las mujeres de la localidad al trabajar en el saloon de la misma, y de la que no creían que el muchacho fuera de padre reconocido. *Yellowleg* será el involuntario causante de dicha muerte, recibiendo la justa desaprobación de su dolida madre, que rechazará las muestras hipócritas de sus habitantes



para ofrecer un entierro digno al cadáver. Por el contrario, preferirá trasladar el ataúd con su cuerpo hasta la desierta población india de Surango, para que sus restos descansen junto a los de su padre. Ningún habitante se atreverá a acompañarla en su deseo -en ello se encuentra la amenaza india-, y *Kit* rechazará el ofrecimiento de *Yellowleg*. Sin embargo, cuando inicie el peligroso viaje para cumplir con ese deseo, será seguida tanto por este como por los otros dos compañeros de ruta, entre los que se recrudecerán una serie de incidencias, recelos y rivalidades, acercándose poco a poco a la madre, quien no cejará en el deseo -para ella vital- de que su pequeño sea enterrado junto a los restos de su padre legítimo, a quien jamás conoció, ya que murió siendo muy joven en un ataque indio.

COMPAÑEROS MORTALES es un film de itinerario, como tantos otros que forjaron el western. Un género que ya entonces empezaba a discurrir por el terreno de lo crepuscular; una faceta en la que Peckinpah aportó su granito de arena, aunque de forma menos significativa de lo que se le suele reconocer. Lo curioso de la película es que, quizá analizada secuencia por secuencia, en casi todas ellas se encuentra presente la sequedad, un sentimiento de pérdida, de asistir a un mundo que prácticamente se encuentra a punto de desaparecer. Embellecida por la fotografía de William H. Clothier y con el aura que le proporciona el uso de la pantalla ancha, esta producción de serie B parece que cobra aliento por momentos, pero en su conjunto se detecta de manera constante una sensación de abrupta imperfección. No es so-



lo que se detecten fallos de raccord, sino que -sea por cortes de productora o impericia del realizador-, la película parece que nunca encuentra el momento adecuado para encontrar su justa temperatura emocional. Muchas de sus incidencias se plantean casi a trompicones, otras no dejan de resultar previsibles y mil veces vistas con mayor contundencia -esa serpiente de cascabel que en un momento dado concluirá con la rotura de pata y la posterior eliminación de un caballo-. En casi todo momento se tiene la impresión de que nunca termina de arrancar y el conjunto de incidencias que adorna la misma da la impresión de no poseer la suficiente entidad. Antes al contrario, algunas de ellas parecen contradecir otras vividas con anterioridad.

Esta constante irregularidad brinda aspectos tan poco trabajados como la inesperada aparición de *Billy* y *Turk* después de una larga ausencia del metraje, o incluso desaprovechar el matiz necrofílico del eje central del relato, como es transportar un ataúd ocupado por un cadáver. Pero al mismo tiempo, nos permite atisbar destellos magníficos, como los planos generales de ese indio que persigue a los protagonistas a la luz de la luna, o el impactante instante -en que este es finalmente liquidado por *Kit* en el interior de una cueva, merced a la oportuna -y terrorífica- presencia de un relámpago.

Con ciertos ecos de pesada ascendencia televisiva, esa sensación de que el innegable aunque intermitente mundo de Peckinpah se encuentra presente de manera embrionaria, **COMPAÑEROS MORTALES** consta que vivió el primer enfrenta-



miento del realizador con los productores, que modificaron aspectos como la muerte de *Billy* -un cambio que sinceramente de no haberse producido, apenas habría variado el resultado general-. Sí lo hace esa constante sensación de carencia de una adecuada progresión. Sumando a ello todas sus deficiencias y aceptando esa sensación de que lo que podría haber sido un western elegíaco, en busca de una segunda oportunidad para sus personajes, solo alcanza sus objetivos de forma puntual, certera en su expresión visual, pero deficiente en sus formas narrativas, erigiéndose como un tanto tosco aunque en ocasiones efectivo ensayo de la posterior y justamente reconocida **Duelo en la Alta Sierra** (...).

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez,
“Compañeros mortales: un debut irregular”,
en dossier “Sam Peckinpah”, Dirigido, noviembre 2013.







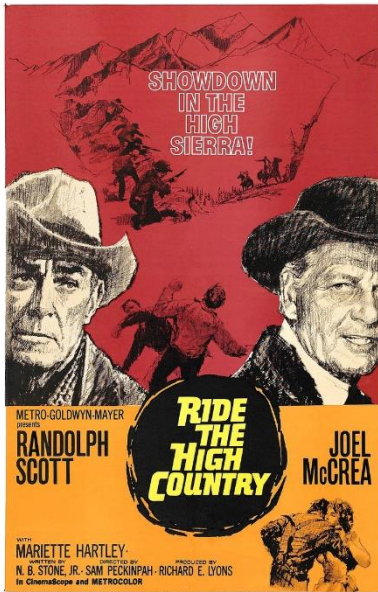
Viernes 14

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

DUELO EN LA ALTA SIERRA • 1962 • EE.UU. • 94'



Título Orig.- Ride the High Country.
Director.- Sam Peckinpah. **Guion.-** N.B Stone Jr. (Sam Peckinpah & William Roberts). **Fotografía.-** Lucien Ballard (2.35:1 CinemaScope - Metrocolor). **Montaje.-** Frank Santillo. **Música.-** George Bassman. **Productor.-** Robert E. Lyons. **Producción.-** Metro-Goldwyn-Mayer. **Intérpretes.-** Randolph Scott (*Gil Westrum*), Joel McCrea (*Steve Judd*), Mariette Hartley (*Elsa Kundsén*), Ron Starr (*Heck Longtree*), Edgar Buchanan (*jez Tolliver*), R.G. Armstrong (*Joshua Knudsen*), James Drury (*Billy Hammond*), L.Q. Jones (*Sylvus Hammond*), John Anderson (*Elder Hammond*), John Davis Chandler

(*Jimmy Hammond*), Warren Oates (*Henry Hammond*). **Estreno.-** (EE.UU.) mayo 1962 / (España) enero 1963.

versión original en inglés
subtitulada en español

*Película nº 2 de la filmografía de Sam Peckinpah
(de 14 largometrajes como director)*

Música de sala:

The Essential Western Film Music (2006)



(...) Hacer un western sobre la muerte del western, sus mitos y sus héroes dando entender así que el género se ha hecho ya imposible, pero que él lo resucitará declarando precisamente esa muerte, tal es la intención, notablemente moderna, de Peckinpah en **DUELO EN LA ALTA SIERRA**. La importancia histórica de esta película estriba en que, solo inteligible con referencia al pasado del western que ella pone en tela en juicio, constituye a la vez producto y símbolo del estadio de evolución más reciente del género y, en cierta medida, de todo el cine norteamericano. Peckinpah, que llega al cine con una abundante y en absoluto despreciable carrera de western-TV tras él, se hace el cantor de esos desencantados, cansados y vencidos que, desde hace algunos años, vienen invadiendo el film de acción y expulsando de él la acción misma hasta el punto de hacerla casi perder su razón de ser. El tono elegíaco y los tintes otoñales de **DUELO EN LA ALTA SIERRA** no solo cantan la agonía de una época, sino también la de las tradiciones hollywoodianas. Tradiciones, por lo demás, que ni siquiera somos ya capaces de degustar, salvo en la revisión de los clásicos. De ahí que el modernismo de Peckinpah nos seduzca, con esos antihéroes algo consentidos y esos degenerados vagamente faulknerianos, con sus ca-



rreras de camellos y sus pejugueras, sus pistoleros convertidos en atracciones de feria, mientras los automóviles circulan ya por la calle principal. Poco importa que ese barroquismo sea de hecho extremadamente realista; el universo rememorado, aunque corresponda a una realidad histórica, sigue siendo insólito en cuanto que esa realidad no nos es ya familiar, y la sensación de alejamiento de nuestro propio mundo que experimentamos es solo un efecto buscado.

Pero, bajo su exotismo, en el film había todavía elementos clásicos: un itinerario de ida y vuelta, la cuestión de la amistad y del despertar de conciencia de un joven ante el ejemplo de un hombre mayor que él, el rescate final del amigo extraviado y, sobre todo, una moral positiva claramente formulada por Joel McCrea y cuyo muy

tradicional contenido constituía uno de los paradójicos encantos del film (...).

Texto (extractos):

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon,
50 años del cine americano, Ed. Akal, 1997.

(...) La reputación de Sam Peckinpah dentro del western arrancó a raíz de esta extraordinaria película, la cual bien puede entenderse como una especie de simbólico puente entre las formas más clásicas del género, tal y como se entendía hasta ese momento en el cine norteamericano, y la inminente llegada de lo que sería conocido como “western crepuscular” en los Estados Unidos, y “eurowestern” en Europa, por medio de la historia de dos viejos pistoleros viviendo su última gran aventura. Sam Peckinpah había debutado como realizador con *Compañeros mortales*, un mediocre western que en nada hacía presagiar los extraordinarios resultados de su siguiente trabajo tras las cámaras: **DUELO EN LA ALTA SIERRA**.

Hagamos un poco de historia. Producción de Metro-Goldwyn-Mayer escrita por N.B. Stone Jr., si bien parece ser que el guion definitivo fue reescrito por William S. Roberts y el propio Peckinpah de forma no acreditada, uno de los atractivos del film reside en la participación de Randolph Scott (que por aquel entonces rondaba los 64 años de edad) y Joel McCrea (de 57 años aproximadamente) en los papeles protagonistas, aspecto que contribuyó sobremanera a reforzar la aureola decadente o, como vino a denominarse a partir de ese momento, crepuscular de esta magnífica obra de Peckinpah. Es famosa la anécdota según la cual Scott dejó su carrera en el cine tras su participación en **DUELO EN LA ALTA SIERRA**, convencido de que jamás volvería a hacer ni una película ni una interpretación mejores; McCrea, en cambio, todavía llevó a cabo esporádicos trabajos en films de escasa categoría, el último de ellos en 1976. En una primera fase del proyecto, John Wayne y Gary Cooper habrían sido los protagonistas inicialmente previstos, pero la muerte de Cooper en



1961 había dado al traste con la idea. También se ha difundido que el papel de *Steve Judd* debía correr a cargo de Scott y el de *Gil Westrum* lo haría McCrea. Ni el uno ni el otro se sentían cómodos con los personajes que les había tocado en suerte, pero la cuestión se solucionó satisfactoriamente intercambiando sus roles. Asimismo, habría sido idea de Peckinpah que *Steve* (McCrea) muriera en el tiroteo final en vez de *Gil* (Scott), tal y como estaba previsto en la primera versión del guion.

Una consecuencia inmediata del éxito de **DUELO EN LA ALTA SIERRA** fue que llamó la atención de Charlton Heston, confiándole a Peckinpah la realización de su siguiente proyecto, el conflictivo **Mayor Dundee**, aunque, curiosamente, no tenía una opinión muy buena sobre el film: “*Vista ahora DUELO EN LA ALTA SIERRA no es una película maravillosa -escribiría en sus memorias-. Volví a verla hace un par de años con la idea de hacer una nueva versión*”. Teniendo en cuenta que la primera edición de su, por lo demás, excelente autobiografía data de 1995, es posible que el veterano astro de Hollywood tuviera en mente algo parecido a **Sin perdón** (1992), y más suponiendo que sea verdad, como también se ha dicho, que Heston había considerado a Clint Eastwood como *partenaire* en este hipotético remake.

Puede parecer a simple vista que los personajes y las situaciones de **DUELO EN LA ALTA SIERRA** esconden en el fondo un lamento nostálgico por “los viejos tiempos”, por una parte los que



han vivido los envejecidos protagonistas del relato, *Steve Judd* y *Gil Westrum*, y por otro el lamento del propio Peckinpah, cuyo abuelo había trabajado en una explotación minera de oro muy parecida a la que aparece en la película, ante el principio del fin de una manera de entender el género. Si bien es verdad que buena parte de la fuerza del film reside en esa nostalgia ante el pasado que va siendo sustituido por un presente que anticipa un siniestro futuro, no lo es menos que la visión que Peckinpah ofrece de sus viejos héroes está lejos de ser halagüeña. El magnífico arranque de **DUELO EN LA ALTA SIERRA** es sintomático al respecto. *Steve* llega montado en su caballo a un pueblo donde está instalada una feria; al cruzar la calle principal, con la gente agrupada a ambos lados de la misma, *Steve* cree por un momento que le están haciendo un recibimiento: la realidad es que se está celebrando una carrera de caballos... y que el jinete ganador es aquel que monta nada menos que un dromedario (sic). A continuación, conoceremos el motivo de la visita de *Steve* al pueblo: ha sido contratado por los propietarios del banco local, que además son dueños de una explotación minera en “Coarse Gold”, para que viaje hasta allí, recoja el cargamento de oro y dé a cambio recibos por su valor a los mineros, labor para la cual es necesaria la custodia de hombres armados: los últimos transportes de oro desde la mina hasta el pueblo fueron asaltados, el oro, robado, y quienes lo custodiaban, asesinados. Los banqueros recelan ante *Steve*, al que consideran demasiado mayor para el trabajo; a solas en el cuarto de baño, *Steve* suspira, aliviado (su



duresa ante quienes le contratan es una pose), y saca unos pequeños anteojos para leer el contrato que le han preparado (su vista ya no es lo que era). Por tanto, *Steve* sigue ganándose como puede la vida manteniendo bien alta, a base de mentiras y fingimientos, su fama como pistolero. Algo muy parecido puede afirmarse de *Gil*, al cual *Steve* reencuentra nada más llegar al pueblo: aquel también se gana la vida con la mentira, disfrazado de *Buffalo Bill* (sic) y llevando una caseta de tiro en la feria.

A lo largo de la aventura que vuelve a unir a *Steve* y *Gil*, tanto las semejanzas como, sobre todo, las diferencias entre ambos personajes se irán poniendo de relieve. Los dos son viejos amigos y compañeros de fatigas: en el pasado, *Gil* fue ayudante de *Steve* en la época en que este trabajó como sheriff. En el ocaso de sus existencias y cansados de una vida sin rumbo, tratan de aposentarse de cara a una vejez que se les está echando literalmente encima, pero mientras que *Steve* quiere ahorrar honradamente una cantidad que le garantice un retiro apacible, *Gil* planea apoderarse del oro que van a recoger en “Coarse Gold” con el apoyo de *Heck* (Ronald Starr), el joven que le acompaña y que no es sino el jinete del dromedario a quien hemos visto ganar la carrera contra los caballos en la primera secuencia. Bien avanzado el relato, *Steve* se ve obligado a reducir a *Gil* y *Heck*, despojándoles de sus armas y llevárselos consigo prisioneros para que respondan ante la ley por intentar robar el oro. No por casualidad su reconciliación se producirá a través de una situación de violencia que



les volverá a unir (*Gil* acude a ayudar a *Steve* y *Heck* en su pelea final contra los hermanos *Hammond*), pues ambos son, a fin de cuentas, hombres que han vivido por y para la acción.

Abundan en el relato los personajes jóvenes: *Heck*, el colega de *Gil*; Elsa (Mariette Hartley), la granjera de la cual *Heck* se enamora y que, harta de la brutalidad y el fanatismo religioso de su padre viudo, *Joshua Knudsen* (R.G. Armstrong), en un arranque de despecho decide acompañar a los protagonistas hasta “Coarse Gold” para casarse con su prometido, el minero Billy Hammond (*James Drury*), al que conoció meses atrás cuando estuvo de paso por su granja; y los propios hermanos *Hammond*, *Billy Elder* (John Anderson), *Henry* (Warren Oates), *Sylvus* (L.O. Jones) y *Jimmy* (John Davis Chandler), los mineros cuya brutalidad desencadenará la tragedia. La conducta bestial de los *Hammond* habla por sí sola, del mismo modo que la torpeza e inmadurez de *Heck* le hace chocar con *Steve* y *Gil* (por intentar propasarse con Elsa), y la belleza fresca de Elsa provoca emociones encontradas en el rudo universo de los pistoleros. La presencia de una mujer indefensa y mucho más joven que los protagonistas será, precisamente, una constante dentro del western norteamericano de los sesenta: recordemos al respecto los no menos espléndidos **El sargento negro** (*Sergeant Rutledge*, 1960) y **Dos cabalgan juntos** (*Two rode together*, 1961), ambos de John Ford, **El último atardecer** (*The last sunset*, 1961), de Robert Aldrich, y **Valor de ley** (*True Grit*, 1969), de Henry Hathaway. Pero más que



establecer una simple comparación entre lo viejo y lo nuevo, lo que estos personajes favorecen es la elaboración del retrato de una sociedad donde todo el mundo está sumido en un mar de confusiones y violencia que nada tiene que ver con el idealismo de los pioneros.

Pocas veces como aquí se mostró Peckinpah tan capaz de describir la psicología de sus personajes mediante hábiles pinceladas repletas de acción y dinamismo que dicen más de ellos que mil discursos. Ya hemos apuntado la presentación de *Gil*, convertido en una versión grotesca de *Buffalo Bill* -personaje al cual Joel McCrea había encarnado en **Las aventuras de Buffalo Bill** (*Buffalo Bill*, 1944, William A. Wellman)-, o sobre todo la de *Steve*: su llegada al pueblo, con su ropa negra cubierta por el polvo del camino, que por unos momentos le convierte en un inesperado precedente de los *Salina* yendo a misa en **El gatopardo** (*I gattopardo*, 1963, Luchino Visconti); cuando se mete en el cuarto de baño de los banqueros, en realidad una excusa para leer el contrato que tiene que firmar poniéndose unos pequeños lentes sin que le vean aquéllos; el cuidado que pone para firmar, sin gafas y delante de los banqueros, ese mismo contrato (¿hace falta añadir que Joel McCrea está tan excelente como siempre?). También resultan certeros los apuntes en torno al carácter del impulsivo *Heck*: tras haber ganado la carrera de caballos con su



dromedario, el joven exige con arrogancia que sus competidores le paguen el dólar apostado; uno de sus competidores, no menos arrogante, se lo toma a mal y le arroja la moneda al suelo; *Heck*, haciendo además de recogerla, de repente se vuelve y le asesta un puñetazo, dejándolo inconsciente. Su acción tendrá consecuencias: más adelante, durante la cena en el saloon donde se reúnen *Steve*, *Gil* y *Heck* para hacer planes, el joven no presta atención a las palabras de sus mayores porque, primero, se le van constantemente los ojos detrás de la belleza de una camarera, y luego, porque el tipo al que dejó sin sentido y sus amigos se presentan en el local para ajustarle las cuentas, desatándose una feroz y demoledora pelea a puñetazos.

Ello contrasta, deliberadamente, con la manera como es descrita *Elsa*: la primera vez que la vemos, está vestida con ropa de hombre y laborando en el granero; tan pronto como ve que se acerca un grupo a caballo (*Steve*, *Gil* y *Heck*), la joven deja lo que está haciendo y corre hacia la cabaña que comparte con su padre; una vez dentro, se desprende rápidamente de las botas y el atuendo masculino; la vemos entonces desnuda, de espaldas a la cámara, revelando su escondida feminidad; luego, sale a recibir a los recién llegados descalza y con un vestido femenino, lo que provoca casi de inmediato el comentario reprobatorio de su padre. Como vemos, el personaje de *Elsa* introduce desde su primera aparición una sensualidad cuyo poder de turbación entre los hombres corre parejo con su inocencia; huelga añadir que esa primera salida a escena llama de inmediato la atención



del joven *Heck*, quien empieza a flirtear con ella provocando un primer conato de conflicto: su en principio inofensiva conversación al lado del carro del heno es bruscamente interrumpida por el padre de la chica, quien ve en ello una “indecencia”. Más adelante, cuando *Elsa* decide escaparse de la granja y acompañar a *Steve*, *Gil* y *Heck* al pueblo minero, alegando que allí la espera *Billy Hammond* para casarse con ella, durante el camino se desata un nuevo conflicto: *Heck* se propasa con ella, provocando que primero *Steve* y luego *Gil* le den un puñetazo al chico; pero, después de ese escarmiento, *Elsa* se acerca al rincón del campamento nocturno donde *Heck* duerme, intentando una reconciliación; Peckinpah planifica esa escena mediante un plano medio combinado con cámara móvil que va siguiendo los pies desnudos de *Elsa* acercándose a hurtadillas a *Heck*, nueva pincelada sensual que volverá a contrastar con el terrible episodio que sufrirá la muchacha a manos de *Billy Hammond* y sus hermanos, quienes solo piensan en vejarla sexualmente.

No es la primera vez que en el cine de su autor la sensualidad de una mujer en medio de un contexto rudamente masculino es el detonante de la violencia (recuérdese **Compañeros mortales**), ni será la última: **Mayor Dundee**, **Perros de paja**, **La huida**, **Quiero la cabeza de Alfredo García** o **La cruz de hierro**. Puede interpretarse que tanto **DUELO EN LA ALTA SIERRA** como buena parte del cine de Peckinpah giran alrededor de la irreconciliable tensión existente entre pureza e impureza, de tal manera que los per-



sonajes y los entornos por los que se mueven están impregnados de esa ambigüedad; en el caso concreto del film que nos ocupa, ni *Steve* ni *Gil* son personajes de una pieza: el primero le confiesa al segundo que siendo joven, fue forajido, hasta que la paliza de un sheriff que le tuvo un mes en un hospital le hizo “*enderezarse*”; *Gil* profesa una sincera amistad y admiración hacia *Steve*, pero la posibilidad de apoderarse del cargamento de oro es lo suficientemente fuerte como para intentar traicionar a su amigo, y si se diera el caso matarle, y lo mismo está dispuesto a hacer *Steve* con *Gil* caso de llegar a ese extremo. Tampoco lo son ni *Elsa* ni *Heck*, por más que su caracterización “juvenil” pueda hacerlos parecer, a simple vista, superficiales. *Elsa* es una muchacha poseída por un natural deseo de libertad, el mismo que la llevó a aceptar la proposición de matrimonio de *Billy Hammond* sin apenas conocerle, que la impulsa a “ponerse guapa” cada vez que se acercan forasteros a su granja y a lanzarse a la loca aventura de viajar a “*Coarse Gold*” para casarse con *Billy*, para una vez allí darse cuenta de su tremendo error. *Elsa* madura del mismo modo en que lo hace el impulsivo *Heck*, quien evoluciona de ese joven pendenciero e impulsivo a alguien que empieza a ver con malos ojos la codicia de *Gil* tras haber conocido y finalmente apreciado a *Steve*, y a quien su amor por *Elsa* convierte en alguien capaz, en un momento dado, de jugarse la vida con tal de proteger a la muchacha de la furia de los mineros. Incluso los personajes más grotescos tienen sus matices: resulta imposible simpatizar con los *Hammond*, pero no es menos



cierto que Peckinpah los presenta como marginados que malviven en el límite de la pobreza y en condiciones poco higiénicas (secuencia de los hermanos acicalándose para ir a la boda de *Billy* y bañando a la fuerza a uno de ellos, *Henry*, que no quiere hacerlo); y en el interior del intransigente padre de *Elsa* parece latir el miedo de un viudo a quedarse solo tan pronto como su hija se emancipe, por no hablar de la sospecha del carácter veladamente incestuoso de su amor hacia *Elsa* (véase su violenta reacción cuando la joven así se lo insinúa).

Ese choque entre lo puro y lo impuro subyace, como digo, en la práctica totalidad del cine de su autor: para no extendernos, recordemos el particular “código de honor” de los violentos protagonistas de **Grupo salvaje**, o el “tigre enfurecido” que anida en el aparentemente pusilánime protagonista de **Perros de paja**... Coherente con ese *dramatis personae*, resulta admirable la manera como Peckinpah combinó en **DUELO EN LA ALTA SIERRA** la pureza natural de los paisajes (espléndidamente captados por la fotografía en Cinemascope y Technicolor del gran Lucien Ballard) con la atmósfera claustrofóbica, densa y degradada de los interiores, en particular la granja de *Joshua Knudsen* o la atmósfera del burdel de “Coarse Gold” donde se celebra el matrimonio entre *Elsa* y *Billy*, cuya resolución parece un anticipo de la ceremonia nupcial y noche de bodas mostradas por David Lean en **La hija de Ryan** (*Ryan's daughter*, 1970): en ambos films, los invitados a cada boda se abalan-



zan sobre la novia para besarla protocolariamente, en realidad para “saborearla” un poco. Tampoco es casual que Peckinpah establezca una brillante asociación visual entre esos dos escenarios a la hora de construir el justamente famoso clímax del relato: al final de la secuencia en la que *Steve, Gil y Heck* abandonan la granja de los *Knudsen*, vemos a *Joshua* arrodillado sobre una valla, muy cerca de la tumba de su esposa, rezando con desesperación; en la secuencia final, Peckinpah crea un insólito suspense con planos de gallinas que van picoteando cerca de *Joshua*, de rodillas y aparentemente rezando, hasta que un primer plano suyo nos descubre que está muerto; cuando *Steve, Heck y Elsa* le ven arrodillado, el primero intuye lo que realmente ocurre: que los *Hammond* se les han adelantado y están esperándoles. El duelo final entre *Steve y Gil* contra los tres *Hammond* supervivientes del tiroteo es cara a cara, a la antigua usanza, en lo que puede verse una magistral demostración de lo que **DUELO EN LA ALTA SIERRA** tiene de película-puente entre dos maneras de entender el western: dos viejas glorias del género echando literalmente “los restos” contra un puñado de jóvenes violentos y harapientos que parecen anunciar la estética sucia que se apoderaría del género en los sesenta a raíz de la exitosa imposición del así llamado “western crepuscular” en el cine norteamericano y del “eurowestern” en el europeo. *Steve y Gil* lograrán abatir a sus enemigos, pero el primero recibirá un disparo mortal. El extraordinario y justamente célebre plano con el que Peckinpah cierra la película –*Steve* arroja una última

mirada a las montañas antes de desplomarse, fuera de cuadro, muerto- puede verse asimismo como el simbólico y elegíaco cierre de una etapa del género (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí,
“Duelo en la Alta Sierra: el crepúsculo de los pistoleros”,
en dossier “Sam Peckinpah”, Dirigido, noviembre 2013.









Martes 18

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

MAYOR DUNDEE • 1965 • EE.UU. • 130'



Título Orig.- Major Dundee. **Director.-** Sam Peckinpah. **Argumento.-** Harry Julian Fink. **Guion.-** Harry Julian Fink, Oscar Saul y Sam Peckinpah. **Fotografía.-** Sam Leavitt (2.35:1 Panavision – Pathé Color). **Montaje.-** Howard Kunin, William A. Lyon y Donald Starling. **Música.-** Daniele Amfitheatrof (original) y Christopher Caliendo (restauración 2005). **Productor.-** Jerry Bresler. **Producción.-** Jerry Bresler Productions para Columbia Pictures. **Intérpretes.-** Charlton Heston (*Mayor Amos Charles Dundee*), Richard Harris (*capitán Benjamín Tyreen*), Jim Hutton (*teniente Graham*), James Coburn (*Samuel Potts*), Michael Anderson Jr. (*Tim Ryan*), Senta Berger (*Teresa Santiago*), Mario Gómez (*sargento Gómez*), Brock Peters (*Aesop*), Warren Oates (*O.W.Hadley*), Ben

Johnson (*sargento Chillum*), R.G. Armstrong (*reverendo Dahlstrom*), L.Q. Jones (*Arthur Hadley*), Slim Pickens (*Wiley*), Karl Swenson (*capitán Waller*), Michael Pate (*Sierra Charriba*), John Davis Chandler (*Jimmy Lee Benteen*), Dub Taylor (*Priam*), José Carlos Ruiz (*Riago*), Aurora Clavel (*Melinche*). **Estreno.-** (EE.UU.) abril 1965 / (España) noviembre 1965.

versión original en inglés
subtitulada en español

*Película nº 3 de la filmografía de Sam Peckinpah
(de 14 largometrajes como director)*

Música de sala:

The Essential Western Film Music (2006)



(...) **MAYOR DUNDEE** lleva la audacia mucho más lejos eliminando o desnaturalizando totalmente los elementos constitutivos de western militar, subdivisión del género de reglas especialmente inamovibles. Al elegir irónicamente como estrella del film un superhéroe de las superproducciones, Peckinpah hace de él un oficial obstinado, torpe y superado por los acontecimientos, que acumula errores estratégicos encerrándose cada vez un poco más en su rencor y su odio por todo el universo. La más total confusión -en parte resultado lógico de la historia, en parte impuesta por los cortes y un montaje escandaloso- preside el desarrollo de unas operaciones que agrupan u oponen al compás de oscuras fluctuaciones los elementos más heteróclitos amalgamando tropas nordistas y prisioneros sudistas liberados bajo palabra, apaches perseguidos e infatigables, regimientos mexicanos y franceses. Nunca una película norteamericana ha descrito combate más dudoso, perdedor más desafortunado. ¿Por qué un propósito tan nuevo solo conduce aquí a un film decepcionante? Es fácil incriminar al productor. ¿Pero acaso no ha agravado una situación ya comprometida por el autor? Así como la descripción del tedio tiende a producir obras aburridas, la de la confusión y el fracaso puede producir también obras confusas y fracasadas. Quizá no estemos preparados para apreciar una conmoción tal de las convenciones en un terreno en el que estamos acostumbrados a considerar como originales pequeñas-variaciones sobre un material



tradicional. Sea lo que fuere, es difícil juzgar con imparcialidad el film y extraer de él cualquier tipo de conclusión respecto a la evolución futura de Peckinpah. Lo cierto es que éste vuelve a la televisión, tras el fracaso comercial de **MAYOR DUNDEE** y sus diferencias de criterio con el productor Martin Ransohoff que le había encargado la realización de **El rey del juego** y acaba sustituyéndolo por Norman Jewison, después de algunos días de rodaje. Estamos seguros que de este personaje de jugador profesional Peckinpah hubiera hecho un nuevo perdedor. Pero los perdedores pierden también en la taquilla, y Ransohoff lo sabía perfectamente. A partir de este momento, para Peckinpah todo el problema radica en esto: o renunciar a su visión de las cosas o no rodar (...).

Texto (extractos):

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon,
50 años del cine americano, Ed. Akal, 1997.

(...) Los problemas que Sam Peckinpah tuvo con el productor Jerry Bressler y Columbia Pictures a la hora de filmar y montar como él quería **MAYOR DUNDEE**, son más (y mejor) conocidos que el film en sí mismo. Y son, en gran medida, los forjadores del mito de la -gran -obra -maestra -masacrada -por -el-mezquino-productor. Según explicaba detalladamente Paul Schrader en un extenso artículo publicado en la revista "Cinema" -"Sam Peckinpah going to Mexico", vol. 5, nº 3-. , **MAYOR DUNDEE** fue una idea del actor Charlton



Heston, a quien le había interesado **Duelo en la Alta Sierra** por lo que propuso al escritor Harry Julian Fink -hasta ese momento, guionista de series de televisión- que escribiera una historia (de 37 páginas) a la medida de Peckinpah. El guion definitivo, firmado por Fink, Oscar Saul y el propio realizador, contó con el mayor presupuesto de la carrera de Peckinpah hasta entonces -dos millones y medio de dólares frente a los 813.000 de **Duelo en la Alta Sierra** y, gracias al apoyo de Heston, pudo rodarse íntegramente en México y asegurar (teóricamente) el montaje final su director. El primer copión de **MAYOR DUNDEE** duraba tres horas, lo que provocó el enojo de Jerry Bresler (1907-1977) -productor, entre otras, de **Los vikingos** (*The Vikings*, Richard Fleischer, 1958), **Mil caras tiene el amor** (*Love has many faces*, Alexander Singer, 1965) y **Casino Royale** (id. Val Guest, Ken Hughes, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish, 1967)-, quien exigió una reducción del metraje. Con una nueva duración de 2 horas y 40 minutos, el cineasta aún consideraba a **MAYOR DUNDEE** como una “*excelente película*”. Curiosamente, y en contra de lo que establecía el contrato, ningún ejecutivo de Columbia Pictures vio esta nueva versión. Charlton Heston, que sí asistió al pase privado, estaba tan entusiasmado con el film que decidió devolver su salario íntegro si el film se estrenaba intacto, al igual que Peckinpah, que decidió seguir el ejemplo del actor. Tras una desastrosa *preview* donde la crítica destrozó la película -la reseña de la revista “Newsweek” empezaba así: “*Piensen en los suicidas que se lanzan*



*desde lo alto del Empire State, o en los meteoritos que se desintegran en la superficie terrestre al caer, y se harán una idea del declive de Sam Peckinpah en **MAYOR DUNDEE**... ”*; por su parte, “Variety” apuntó: *“la interesante premisa central se desvía de su objetivo introduciéndose en un laberinto de acción sin sentido”*-, Columbia Pictures recortó aún más el metraje, dejándolo en 122 minutos, y añadiendo una estruendosa banda sonora de Daniele Amfitheatrof, con insertos de música electrónica (i), haciendo caso omiso de las airadas protestas de Sam Peckinpah, Charlton Heston y ... Jerry Bresler.

Pero, en honor a la verdad, los problemas de **MAYOR DUNDEE** empezaron ya durante su filmación. A menudo, Peckinpah aparecía en el set completamente borracho, y se comportaba de manera tan despótica con el equipo técnico y los actores que Heston llegó a amenazarle con su sable de la caballería a fin de calmarlo: testigos presenciales explican que, en una ocasión, incluso cargó a caballo contra el director, que llevado por el pánico se encaramó a una grúa de cámara... Peckinpah, además, despidió a lo largo de todo el rodaje a numerosos miembros del equipo por razones absolutamente fútiles. Los ejecutivos de Columbia Pictures, conocedores de estos y otros problemas, temían que al realizador el proyecto (y el presupuesto) se le fuera de las manos, y por lo que acortaron el plan de rodaje en varias semanas. Fue entonces cuando Heston renunció a su sueldo con el propósito de mantener a Peckinpah en el film -un gesto sin parangón en la historia de Hollywood-; con todo, el estudio obligó a Peckinpah



a concluir el rodaje de manera abrupta. Esto hizo que el cineasta se emborrachara aún más, por lo que Heston tuvo que dirigir diversas partes de la película.

A pesar de la notable mejoría que nos ofrece la versión “restaurada” estrenada en el Film Forum de Nueva York en abril de 2005⁵, la mítica sobre ese metraje perdido junto con las reiteradas

⁵ En abril de 2005, el Film Forum de Nueva York estrena una versión “restaurada” -algo imposible, ya que se han perdido varios de los cortes efectuados en la época-, con doce minutos más respecto a la versión estrenada en cine. Entre las escenas restauradas -que incluyen breves insertos a las ya existentes-, destacan:

- 1) El corneta *Tim Ryan* (Michael Anderson, Jr.) interpretando “Taps” cuando los soldados entierran a las víctimas de la masacre de Rostes Ranch, perpetrada por la banda de apaches de *Sierra Charriba* (Michael Paté).
- 2) Después de que *Dundee* (Heston), el guía *Samuel Potts* (James Coburn) y los otros soldados de la Unión regresen de Rostes Ranch, el capitán *Benjamin Tyreen* (Richard Harris) y sus confederados intentan escapar a través de un arroyo de montaña. Pero son atrapados por las tropas de *Dundee*. La siguiente escena muestra al *Mayor* anunciando a los reclusos de la fortaleza la necesidad de alistar voluntarios. La escena detalla cuál es el carácter de *Tyreen*, que en la versión fílmica estrenada en cines solo introdujo torpemente, y proporciona la razón por la que él y sus hombres van a colaborar (mataron a un guardia durante su intento de fuga).
- 3) Los hombres de *Tyreen* se niegan a usar las chaquetas de la Unión que les proporciona *Dundee*.
- 4) Los niños ven la expedición de *Dundee* dejando Fort Benlin.
- 5) *Paco*, uno de los exploradores indios de *Potts*, es asesinado por los apaches ante de la emboscada en el río.
- 6) La escena de la fiesta en el pueblo mexicano es más larga, con *Potts* mirando de reojo a una chica guapa, que lo desprecia a favor del *sargento Gómez* (Mario Adorf).



quejas de Sam Peckinpah acerca de las virtudes de su creación mutilada, resulta exagerada, fruto de su “*deificación crítica*” que denunciaba Jim Kitses . Por lo que se refiere al retrato del *Mayor Dundee*, apenas mejora lo que ya existía. Originariamente, según la idea del guionista Oscar Saul, “*debía ser indistinguible de los salvajes que persigue*”, un antihéroe luciferino que transgrede unas leyes que no son las suyas, un titán que desafía los márgenes de la locura en una búsqueda autodestructiva de justicia, de venganza, de reivindicación militar, personificadas en la fantasmagórica y brutal figura del jefe apache *Sierra Charriba*. Curiosamente, Sam Peckinpah suavizó esta revolucionaria idea por medio de subterfugios bélicos –“*en la guerra, los hombres olvidan sus ideales y se pierden en un loco deseo de sangre y gloria*”-, de justificaciones culturales más o menos esquivas -el realizador aseguraba que el personaje del *Capitán Ahab* de “*Moby Dick*” (1851), de Herman Melville, inspiró su visión de *Dundee*: el relato es narrado, incluso, desde la óptica de un joven soldado, el cor-

-
- 7) Dundee y sus oficiales debaten la estrategia sobre cómo atrapar a *Sierra Charriba*. Al final de la escena, nos enteramos de la suerte del guía apache *Riago* (José Carlos Ruiz), quien había sido acusado de ser un espía de *Charriba*. En la versión restaurada, lo encuentran crucificado en un árbol.
 - 8) Para la versión restaurada de 2005, una nueva partitura fue compuesta por Christopher YOUNG. Esta composición se grabó con una pequeña orquesta de estudio con el sonido que Sam Peckinpah aprobó en su momento. No obstante se ha criticado la decisión de dejar sin acompañamiento musical varias secuencias que tenían música en la versión original.



neta *Ryan*, que hace las veces del *Ismael* de Melville ... -, si bien jamás esconden el violento y egomaniaco individualismo del *Mayor Dundee*. El carácter “impío” de *Sierra Charriba* -ha raptado a unos niños blancos tras matar atrocemente a su familia- esconde, en realidad, la ambición y racismo que espolea sus demonios. De hecho, el *Mayor Dundee* y su compañía de soldados unionistas y confederados, así como los hoscos mercenarios civiles que les acompañan, resultan tan dañinos como los indios: a lo largo de la película, vemos cómo provocan la destrucción de un pequeño villorrio mexicano, invaden violentamente un país amigo (México) enfrentándose a las tropas francesas allí estacionadas bajo órdenes del emperador Maximiliano, dejando tras ellos un rastro de sangre y muerte, sin importarles nada ni nadie.

Hay dos maneras de ver **MAYOR DUNDEE** hoy. La primera, y probablemente menos provechosa, es como una especie de borrador de una obra mucho mayor, Grupo salvaje, y seleccionar sus conexiones: en el reparto principal encontramos a los mismos bribones, como L.Q. Jones, Dub Taylor, Warren Dates y Ben Johnson... ; el mismo amor por la áspera fisicidad del paisaje y su misteriosa habilidad táctica para jugar en la pantalla con grupos de hombres de y otro lado, como si en un tablero de “Stratego” se tratase ... ; el sentido (vivo, y un punto racista) de México como prostíbulo de los Estados Unidos, entre festivales folclóricos, platos de frijoles y hectolitros de tequila ... ; el ego de los macho salfa, en particular los



ex-amigos que ahora se odian...; el tratamiento nihilista de la violencia... Habrá que olvidar, pues, algunos absurdos elementos fílmicos que restan credibilidad a los principales personajes: Charlton Heston no resulta verosímil como personaje torturado -en su marcial porte, en su teatral rudeza, no se vislumbran signos de dolor o duda-; la voluptuosa Senta Berger no es el tipo de mujer-médico que uno encontraría en un pueblecito mexicano en 1864; y Richard Harris, supuestamente lleno de furia infernal, se pierde en un mar de huecas miradas despreciativas, a fin de que podamos mejor admirar su maquillaje de ojos al estilo Cher. El segundo modo es valorar **MAYOR DUNDEE** como un paso más en la carrera de Sam Peckinpah a la hora de revisar los contenidos y formas del western norteamericano, pero sin sus audaces y/o vanguardistas montajes audiovisuales, sin su macabro sentido estético de la violencia. Tanto **Compañeros mortales** como **Duelo en la Alta Sierra** son tragedias, cuyos héroes se ven enfrentados de manera misteriosa, irreductible e inevitable contra el destino o los dioses. Las tragedias acaban generalmente en la muerte o en la destrucción física, moral y económica del personaje principal -el final original de la película era que *Dundee* y sus hombres jamás daban caza a *Sierra Charriba*, perdiéndose en México-, quien es sacrificado así a esa fuerza que se le impone, y contra la cual se rebela con orgullo insolente o *hybris*. **MAYOR DUNDEE** bascula entre esa idea de lo trágico y el convencimiento de Sam Peckinpah de que actuamos violentamente



porque es una de las características de nuestra especie que existe como una capa de magma fundido en lo más profundo de nuestra mente, buscando incesantemente alguna fisura sin importancia para convertirse en el más importante de los volcanes. Quizá por ello **MAYOR DUNDEE** es, a ratos, un espectáculo sensible, ominoso, como denotan las escenas en que el orgulloso oficial es engullido por la oscuridad, dándose por vencido, derrotados su inflexible sentido de la disciplina y profesionalidad por el escurridizo *Sierra Charriba*, y convirtiéndose en un borracho cuidado por una prostituta, odiándose a sí mismo. Si bien en última instancia, su enemigo nominal, el capitán *Tyreen*, lo salva. Empero, como en todo el cine de Peckinpah, los motivos para ello son ambiguos. Puede salvarlo porque quiere matarlo él mismo, o porque quiere verlo fracasar definitivamente. Como el propio cineasta reconoció, “la ternura y la violencia a veces van de la mano”. Un espectáculo sensible, ominoso, decíamos, con tendencia hacia lo obscuro, según el profesor Harry de Ciar, “*la exhibición del dolor, la agonía, la violencia, la guerra y las flaquezas de la Humanidad*”. (...).

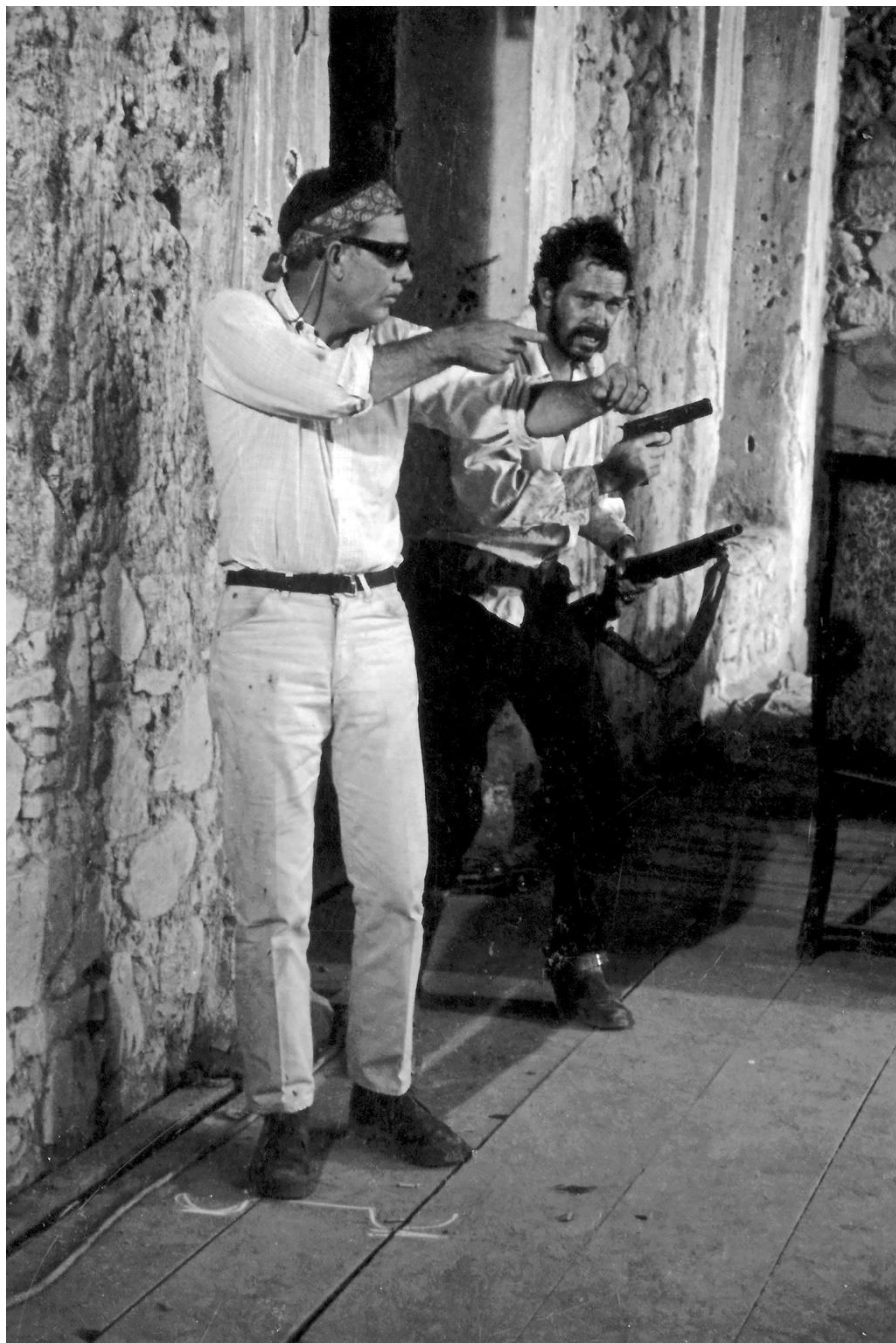
Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Mayor Dundee: un militar torturado”, en dossier “Sam Peckinpah”, Dirigido, noviembre 2013.









Viernes 21

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

GRUPO SALVAJE • 1969 • EE.UU. • 144'



Título Orig.- The wild bunch. **Director.-** Sam Peckinpah. **Argumento.-** Walon Green y Roy N. Sickner. **Guion.-** Walon Green y Sam Peckinpah. **Fotografía.-** Lucien Ballard (2.35:1 Panavision – Technicolor). **Montaje.-** Lou Lombardo. **Música.-** Jerry Fielding. **Productor.-** Phil Feldman & Roy N. Sickner. **Producción.-** Warner Bros. / Seven Arts. **Intérpretes.-** William Holden (*Pike Bishop*), Ernest Borgnine (*Dutch*), Robert Ryan (*Deke Thornton*), Edmond O'Brien (*Sykes*), Warren Oates (*Lyle Torch*), Ben Johnson (*Tector Gorch*), Jaime Sánchez (*Ángel*), Emilio Fernández (*Mapache*), Strother Martin (*Coffer*), L.Q. Jones (*T.C.*), Albert Dekker (*Harrigan*), Bo Hopkins (*Crazy Lee*), Dub Taylor (*Wainscoat*), Alfonso Arau (*Herrera*), Chano Urueta

(*Don José*), Elsa Cárdenas (*Elsa*). **Estreno.-** (EE.UU.) junio 1969 / (España) enero 1970.

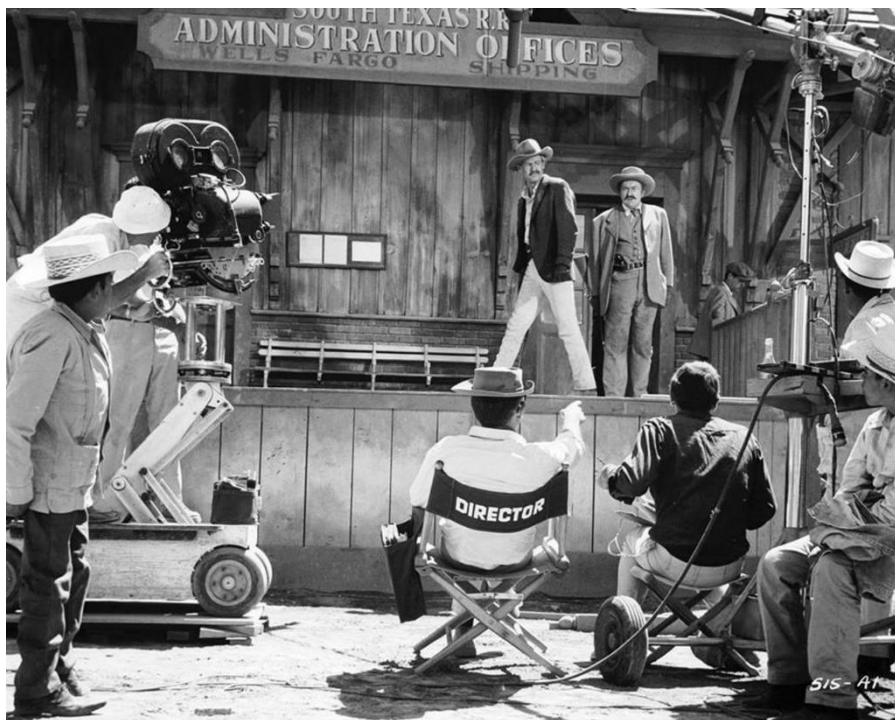
versión original en inglés
subtitulada en español

*2 candidaturas a los Óscars:
Guion original y Banda sonora*

*Película nº 4 de la filmografía de Sam Peckinpah
(de 14 largometrajes como director)*

Música de sala:

Grupo Salvaje (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969)
Banda sonora original compuesta por **Jerry Fielding**



(...) Para Peckinpah, el estreno de **GRUPO SALVAJE** lo cambiaría todo. Representa una primera conclusión de la obra, una síntesis de **Duelo en la Alta Sierra** y de **Mayor Dundee**. De cineasta para cinéfilos prácticamente desconocido para el gran público, con este film, y poco después con **Perros de paja**, Peckinpah se convertía en el más célebre y controvertido realizador del momento. Fama que solo le acompañará por lo demás durante la primera mitad del decenio. Transcurrido ese tiempo, los medios se cansarían de sus sempiternos debates sobre el sexo y la violencia y Peckinpah cae de nuevo, si no en la oscuridad, sí al menos en una relativa indiferencia. Ciertamente que ni **Los aristócratas del crimen**, ni **Convoy**, ni **Clave: Omega** incitaban al entusiasmo. Peckinpah parecía haberse convertido en estas películas al puro comercialismo. Pero incluso en una obra tan ambiciosa como **La cruz de hierro** pasó desapercibido. Por no hablar de **Traedme la cabeza de Al-**



fredo García, una de sus películas más originales pese a que, con **Pat Garret y Billy the Kid**, señalara sin embargo el principio de su descrédito frente a la crítica.

En **GRUPO SALVAJE**, reaparece aquí toda la temática de sus dos anteriores films: el pesimismo, el relativismo moral, el desencanto taciturno de héroes sin objetivo, héroes penosamente conscientes de su anacronismo en el seno de un mundo que cambia, la tentación del suicidio. El cinismo de la visión se generaliza y amplía, la omnipresencia de la crueldad y de la violencia, la inevitabilidad del mal aparecen ya de forma manifiesta en ese prólogo metafórico, en el que unos niños observan con delicia como las hormigas devoran un escorpión vivo. El único valor positivo al que Peckinpah y sus personajes se aferran, es la camaradería, o más bien el espíritu corporativo, el sentimiento de pertenecer a un grupo homogéneo apegado a un cierto código de conducta, aunque ese código quede sin formular y resulte puramente instintivo. Mediante este procedimiento, el cineasta reintroduce las distinciones y oposiciones morales tradicionales del género desactivando en cierta medida el nihilismo que en principio la obra exhibe. Un procedimiento, pese a todo, que



permite al espectador identificarse, tomar partido por los forajidos (William Holden y su banda) no tan malvados como parecen, especialmente si se les compara con sus adversarios, los cazadores de recompensas, por una parte, los mexicanos, por otra. Obsérvese, por ejemplo, como los elementos más dudosos del grupo (como *Crazy Lee*, el joven asesino sádico que obliga a su víctimas a cantar salmos de acción de gracias antes de matarlas) quedan enseguida eliminados; o como, en la gigantesca matanza que los cuatro supervivientes (da la casualidad, que los más nobles de la banda) desencadenan al final contra el ejército de mercenarios, los campesinos, siempre fuera de

campo, se libran milagrosamente de la muerte. Es claro que hay aquí una buena parte de manipulación, que un enfoque tal se juega, y se quiere ganar, en los dos paños. De ahí quizá que la película, pese al indiscutible impacto de las orgías de violencia a cámara lenta, resulte poco convincente. Un discurso que resulta especialmente flojo y vacío en las escenas de calma (fuegos de campamento, etc), por lo demás numerosas. (Como ocurre a menudo en las películas de Peckinpah, la violencia se concentra al principio y al fin; entre los dos, la acción se atasca) Esas escenas, a las que evidentemente Peckinpah era muy aficionado, no expresan mucho, sobre todo comparadas con momentos semejantes de cineastas como Ford, Boetticher, Daves o Mann (...).

Texto (extractos):

Bertrand Tavernier & Jean-Pierre Coursodon,
50 años del cine americano, Ed. Akal, 1997.

(...) Se puede decir que **GRUPO SALVAJE** es una mirada que Sam Peckinpah lanza sobre el mundo, una cierta manera de verlo y de captarlo que rompe completamente con todo lo que había sido hecho hasta entonces en el cine americano en general y en el western en particular. De entrada, el primer impacto, estético en este caso nos lo proporciona un genérico fantástico, glacial y tremendo: con imágenes fijas en blanco y negro, cuyo aspecto fúnebre parece anunciar la carnicería que va a sobrevenir. A través de estas imágenes con aire de fotos antiguas nos son presentados los principales miembros de la banda, adquiriendo durante unos instantes una quietud de estatuas. Esta extraña inmovilidad que les asalta parece reflejar su destino: ¿acaso no son ya estatuas, simples vestigios en esta América que va demasiado de prisa para ellos? Mientras que se dirigen hacia el banco los bandidos se cruzan con un grupo de niños ocupados en un juego cruel que consiste en hacer que las hormigas rojas se coman a los alacranes. En el espantoso hormigueo aparece la imagen de la relación entre los “héroes” de la historia y la sociedad: los alacranes son ellos y las hormigas representan esta sociedad de la que están excluidos. El



horror de la imagen contrasta violentamente con la serenidad y la belleza de los rostros infantiles; Peckinpah, haciendo una crítica absoluta del maniqueísmo del western, quiere demostrar que inocencia y crueldad, risa y barbarie, idealismo y codicia pueden existir juntos, que no son simples etiquetas. El mundo es realmente un tejido de contradicciones y nada permite separar arbitrariamente lo “bueno” de lo “malo”, pues uno y otro van a la par, confundidos en la ambigüedad de las relaciones humanas. Los niños aparecerán, pues, como seres vivos que asumen una violencia de la que son constantemente testigos; más tarde se les verá ensañarse alegremente con el cuerpo torturado de Ángel y será uno de ellos quien dé el golpe de gracia a Pike Bishop. Para Peckinpah, *“el niño es a la vez Dios y el Diablo y en él se encuentran mezcladas la crueldad y una bondad extraordinaria”*. Detrás de estos niños, ya iniciados en los vicios de los adultos, se perfila el problema de la juventud contemporánea de América y de otros países, heredera de todos los errores de las generaciones precedentes, terrible legado que una moral hipócrita se niega a considerar.



Los hombres que los niños ven pasar no parecen bandidos, sino todo lo contrario, pues Pike Bishop y los suyos se han disfrazado de militares para asaltar el banco del lugar. Ironía significativa: para atacar uno de los símbolos, del orden establecido, los fuera de la ley adquieren la apariencia de los que están encargados de defenderlo y engañan a todo el mundo. El campo del Derecho y de la Virtud se reducen en este caso a un simple conjunto de percepciones visuales elementales: estos hombres, porque están vestidos de soldados, se convierten por un momento en tales para la sociedad, incluidos dos auténticos militares que les saludan reglamentariamente. ¿No es también la sociedad una sucesión de imágenes ya hechas, tanto psicológicas como retinianas?

La ciudad civilizada aparece de pronto como un mundo de máscaras; los bandidos han adquirido por unos momentos el aspecto de la sociedad para engañarla mejor. Sin embargo, su mentira es una cuestión de circunstancias y, una vez cumplida su labor, volverán a tomar su auténtica apariencia; en cierto sentido, se puede decir que mienten honradamente... y sin embargo, ¿quién sabe si detrás de las caras de los soldados verdaderos la sociedad no oculta una mentira



mucho más hipócrita? ¿Quiénes son los auténticos bandidos? Las conjeturas son infinitas... En un contrapunto trágico y grotesco a la vez, Peckinpah nos muestra entonces a los miembros de esta comunidad de víctimas o de hipócritas cantando himnos a la gloria de la templanza: mientras que las hormigas se agitan, los alacranes tendrán que defender su vida. El enfrentamiento entre el Grupo y la sociedad se concretiza...

El asalto al banco esclarecerá la naturaleza verdadera de los diferentes grupos de protagonistas. Los miembros del Grupo Salvaje forman un todo; unidos visceralmente, son ante todo hermanos y ejecutan las órdenes recibidas hasta el absurdo: *“Me quedaré aquí hasta que el infierno hiele o hasta que me digáis que haga otra cosa”*, responde a su jefe el joven bandido encargado de hacer guardia en el banco. Para comprender a estos hombres es preciso penetrar en su vida y en su muerte. Peckinpah, mediante unas sublimes imágenes tomadas en cámara lenta, nos conduce al corazón mismo de ella: *“En los momentos de mucho peligro, las reacciones de un hombre son decenas*

de veces más rápidas que normalmente, lo que hace que todo parezca entonces durar una eternidad. Yo he querido mostrar cómo el tiempo puede dilatarse cuando, de golpe, todo explota". Cada hombre vive entonces una eternidad y no acaba nunca de morir, al contrario del héroe mítico, cuya vida era la que parecía que no podía acabarse jamás. Una vez más, Peckinpah destruye el mito dándole la vuelta. Los bandidos, desafíos vivientes a las leyes del western cándido, no dudan en utilizar, para defenderse, a los transeúntes a manera de escudos. En esta cadena de violencia, todo está permitido y la ocasión crea la acción, por vil que ésta sea. El "héroe" se ha convertido, pues, en contingente, en el peor sentido del término. Uno de los bandidos, herido de muerte, atraviesa con su caballo el escaparate de una modista; muerto entre los maniqués, es, sin duda, tan ajeno a este mundo como ellos. Aquí aparece el gran tema de la inadaptación: los miembros del Grupo son maniqués que no pueden participar en la vida social. Seres prehistóricos en un mundo en plena mutación (estamos en 1913), el paso del tiempo les condena ciertamente más que el arsenal de las leyes. Hombres perdidos en su época, se alzan desesperadamente contra ella y la violencia acabará por convertirse para ellos -como para *Dundee*- en un fin en sí mismo. Este tema aparecerá de nuevo después del fracaso del asalto.

El espectador, frente a estos "grandes dinosaurios" representados por *Pike Bishop* y su banda, descubre las armas que el sistema ha forjado para combatirlos: los cazadores de recompensas, seres viles y repulsivos tanto física como moralmente. A su cabeza se encuentra un antiguo compañero de *Pike Bishop* al que la angustia de las torturas soportadas en las cárceles de la sociedad han obligado a aceptar este papel. La ambigüedad es, pues, total y la película la asume con claridad: *"Un grupo de disciplinados militares avanza ordenadamente para desvalijar la sucursal de una compañía de ferrocarriles; una banda de pordioseros, de saqueadores de cadáveres, está al acecho para combatir a los fuera de la ley y representar la legalidad. ¿Cuál de las dos bandas es, pues, el verdadero grupo salvaje? ¿La que opera por su cuenta o la que, con la bendición de la ley, recurre a métodos igualmente discutibles?"*.



Efectivamente, el tiroteo iniciado por los cazadores de recompensas hace más víctimas inocentes que mata bandidos. Los representantes del “orden” aparecen como canallas sin escrúpulos para los que la única regla es la que les dicta el provecho que les asegura su contrato con la sociedad. Lejos de defender una causa que juzgan noble, no sueñan sino con despojar a los cadáveres. No se les puede ni reconocer siquiera un cierto dominio en el ejercicio de su despreciable función, pues matan tanto por miedo y cobardía como por amor al dinero. El hecho de que fusilen literalmente al desgraciado cajero del banco tomándole por uno de los bandidos es muy significativo a este respecto. Peckinpah nos describe una sociedad desasosegada Y acorralada frente a los monstruos a los que ha dado a luz. Los cazadores de recompensas, incapaces de conservar su sangre fría, matan al inocente cajero; el Sistema, incapaz de superar sus contradicciones, intenta desembarazarse de ellas aniquilando físicamente todo lo que le parece sospechoso, e irremediamente se

piensa en las carnicerías perpetradas en Vietnam (o de otros lugares) y en los estudiantes americanos caídos bajo las balas de la Guardia Federal. Hecho nuevo en el western, hecho sacrílego, la Sociedad ya no protege, mata, y el miedo es la causa de esta matanza...

Partiendo de aquí, el film evoca una angustia completamente contemporánea. En una América que tropieza ahora con sus valores básicos, los bandidos del Grupo parecen repentinamente menos salvajes que los campeones del orden y, sobre todo, se revelan como el reflejo de las contradicciones del mismo. De igual modo que América ha negado el amor romantizándolo, ha intentado olvidar su violencia original institucionalizándola. Sin embargo, esta violencia de los primeros tiempos sigue existiendo en la América actual y el film de Peckinpah nos pone en guardia contra ella. El cercano fin de los miembros del Grupo es el resultado de esta violencia y es anunciado simbólicamente por la muerte de los alacranes y de las hormigas rojas, quemados vivos por los risueños niños. ¿No amenaza a América el mismo destino? Después de la carnicería llega el momento de la reflexión: van a intentar organizar lo que queda por vivir. Inconscientemente, el Grupo erige el decorado de su muerte.

El asalto al banco, al igual que el otro “gran golpe” que constituye la vida, ha sido un fracaso en todos los aspectos, pues los sacos robados han resultado estar tan vacíos de oro como la existencia de razones para vivir. El entusiasmo ha cedido el puesto a una terrible inquietud, y Holden y Borgnine se dan cuenta de que han llegado a un momento crucial o, más bien, a un punto muerto. Ajenos a este mundo, comprenden de pronto que el tiempo ha pasado y que ya no tienen su lugar en la América que está naciendo. El asalto al banco ha sido lo que ha revelado el mal esencial del Grupo; cada uno de sus miembros está enfermo, es decir, inadaptado. Ninguno ocupa su sitio en este universo que ha evolucionado. Los muertos que han dejado en la contienda son otros tantos indicios de la agravación del mal que les corroe, pero ni siquiera la amputación (la ejecución del bandido herido) puede ya salvarlos. *Pike Bishop* y los suyos, llegados a un momento en que el sistema en vigor institucionaliza y racionaliza las funciones de los grupos rebeldes, tienen que, bien cambiarse el fusil



de hombro (convirtiéndose, por ejemplo, en cazadores de recompensas), o bien aceptar la ética de una sociedad que aborda la fase del *establishment*. Para poder encarnar la segunda solución con alguna posibilidad de éxito necesitan dinero; en consecuencia, van a hacer todo lo posible para conseguirlo. Aunque no sean más que unos canallas, estos bandidos parecen casi admirables por su deseo desesperado de superarse. El jefe de los perseguidores lo comprende muy bien, y así dice a sus hombres: “*¿No sabéis a quién perseguimos? Ellos son hombres y me sentiría mejor si estuviese de su lado...*” Sin embargo, ha dado su palabra y se ve obligado a respetarla incluso si los representantes del “orden” reconocen cínicamente su hipocresía. A la pregunta de Robert Ryan: “*¿Qué efecto os hace estar siempre del lado del que gana, señor?*”, el jefe de policía responde, irónico y despiadado: “*Se siente uno bien*”. Es preciso ver aquí, por parte de Peckinpah, la condenación inequívoca de una sociedad confortable-



mente instalada en sus pseudovalores y que utiliza la estructura social existente en detrimento de los que no están en posición preeminente. Las reglas de esta sociedad son, pues, inhumanas, a imagen de los creadores que tienen por misión hacerlas respetar: ¿cómo, en este caso, puede prevalecerse de su papel de guía y de protectora? Frente a un orden social corrompido y falso, ¿no llevarán los bandidos dentro de sí este “deber de violencia” tan grato a un escritor negro contemporáneo? ¿No será la sociedad la que es criminal?

Los fuera de la ley, acosados por los cazadores de recompensas, llegan a territorio mejicano, al pueblo de uno de ellos, del joven Ángel. Este último es el único de los bandidos que posee una motivación noble: si roba es para obtener el dinero necesario para comprar las armas que permitirán a los suyos defenderse contra las incursiones de un ejército mejicano más presto a oprimir a los habitantes que a velar por su seguridad. Asistimos una vez más a la



inversión de los valores y a la destrucción de un esquema del western clásico: Ejército =orden + honor. A la pregunta de *Pike Bishop*: “¿No puede proteger los el ejército federal?”; un viejo responde, triste y casi plácidamente: “Era el ejército federal, señor...” Las fuerzas armadas, símbolos por excelencia del orden establecido se ven reducidas a la categoría de banda de asesinos, no teniendo siquiera la excusa de una condición de proscritos. No contentos con saquear, los hombres del orden han matado a varios campesinos, entre ellos al padre de Ángel; las fuerzas represivas de la sociedad tampoco perdonan a los viejos; con la muerte aportan también la corrupción moral: la novia de Ángel se ha marchado con los soldados para vivir una existencia de prostituta de lujo.

La desesperación de Ángel es juzgada severamente por Bishop, que le expone sin rodeos su visión de la situación: “O bien te resignas y te quedas con nosotros o bien no te resignas y nuestra asociación termina”. El pragmatismo despiadado del Grupo está, pues, en flagrante oposición con el idealismo de Ángel. Esto se explica por el hecho de que los fuera de la ley no pueden permitirse el menor paso en falso si quieren continuar viviendo. Los hombres del Grupo, hermanos por necesidad, no tienen honor propiamente hablando, sino más bien un modo de vida que les mantiene unidos a través de las pruebas. Se siente, sin embargo, a veces que bajo el intransigente rigorismo de la conducta se disimula más el miedo y la inquietud que un deseo deliberado de hacer el mal: “Es preciso permanecer juntos.

Si se abandona a los amigos, no se es ya un hombre, se es como los animales". En este grupo de hombres que se obstinan en vivir contra viento y marea, Ángel es el único que intenta dar un sentido a su acción, a buscar en ella el fundamento de una vida mejor para él y los demás. Se le puede considerar como la visión inocente del grupo, su centro espiritual que conserva un sentido de los valores aún totalmente ajeno a sus cómplices. Ángel es, pues, el único componente verdaderamente positivo de la banda; es muy significativo que NO sea americano.

Como en **Mayor Dundee**, el alto en el pueblo mexicano representa un intermedio pacífico. Los bandidos, mezclados a la vida sedentaria y laboriosa de los campesinos, gozan durante una época de las alegrías de una felicidad olvidada. Sin embargo, les es preciso volver a partir hacia lo desconocido, donde tal vez encontrarán por fin el "gran golpe" que pondrá término a su errar. Cuando llegan al terreno del ejército mejicano aceptan un compromiso: atacarán un tren lleno de armas y de mercancías por cuenta de un general mejicano muy caricaturesco y visiblemente megalómano; el poder militar obtenido de este modo permitirá al general asegurar su dominio en esta parte del país. A cambio de este servicio, *Bishop* y sus hombres recibirán 10.000 dólares en oro, lo que les ha hecho aceptar el trato. Efectivamente, esta transacción representa para el Grupo el comienzo del fin, como lo demuestran numerosos indicios. En primer lugar, accediendo a la oferta del general, el Grupo acepta realizar un trabajo retribuido Y pierde así su independencia esencial. Además, esta nueva condición de asalariado está en contradicción formal con su modo de vida y marca el comienzo de la corrupción de la banda. Hay que señalar igualmente que el Grupo acepta ponerse al servicio de una fuerza que le repugna; a propósito de la palabra dada, Borgnine había dicho anteriormente: *"Lo que cuenta es a quien se la damos"*. *Bishop* y su banda, en el fondo de sí mismos, se dan cuenta de que sus patronos son aún más viles que ellos. *"Solamente son bandidos dispuestos a todo para llenarse los bolsillos"*, dice también Borgnine, Y cuando William Holden le responde irónicamente: *"Sí, como otros que veo no muy lejos de aquí..."*, replica muy digno: *"No, nosotros no somos*



como ellos; nunca encontraríamos placer en colgar a la gente". El matiz que acentúa el carácter opresor de la junta militar es muy importante Y a través de él se condena la tiranía allí donde se ejerza. México no es más que una fachada...

Tercer punto de rotura para el Grupo: la invasión de la vida moderna en la película a partir de este momento. Esta intrusión de elementos contemporáneos marca la influencia del tiempo en los personajes Y anuncia su final próximo e ineluctable. El rutilante automóvil, la ametralladora perfeccionada son los signos de una sociedad técnica en pleno desarrollo con la que los bandidos no tienen nada que ver. Los hombres del Grupo, fascinados por estas manifestaciones del futuro pueden leer en ellas su destino; van a tener que ceder su puesto, pues ni sus colts de seis disparos ni sus mustangs pueden hacer nada contra el motor de explosión y la ametralladora. Ahora el Grupo está, en el sentido más trágico del término desplazado. Les ha llegado el momento de abandonar el escenario; personajes de un mundo caduco, no tienen nada que hacer en el que se está formando.

A partir de este momento, la disgregación de la banda va a acelerarse. A un compromiso vergonzoso va a añadirse otro más noble, pues los bandidos aceptan (mediante dinero sin embargo) ceder a Ángel una caja de armas y de municiones. Sin duda en la atmósfera irreal de los baños de vapor donde han ido a buscar el descanso corporal intentan encontrar por un instante el reposo espiritual, com-



pensar la inanidad de su recorrido realizando un acto que tal vez blanqueará un poco su memoria por las consecuencias que pueda tener.

Una vez el asalto realizado, el pago de los 10.000 dólares da lugar a un drama: el general hace prisionero a Ángel, pues sabe que ha escamoteado una de las cajas de armas. Borgnine, desamparado, no puede más que aplicar el método habitual de la banda en semejantes circunstancias, es decir, aceptar la amputación de un miembro (Ángel) para salvar el resto del cuerpo (el Grupo), pero, y éste es un matiz muy importante, su actitud le resulta ahora vergonzosa. A pesar de todos los esfuerzos hechos para justificar su comportamiento los cuatro bandidos supervivientes deben rendirse a la evidencia: el oro no basta para justificar su existencia. Aceptar la muerte de Ángel es renegar de lo único que hay de puro en ellos, esta cualidad indefinible que, según Marcel Camus, *“no puede reducirse a una idea, esta parte calurosa que no puede servir sino ser”*. Si se abandona a los amigos... Los cuatro hombres negándose a abandonar al joven mejicano, intentan primeramente comprárselo al general, pero éste prefiere seguir arrastrando a Ángel con su coche y rechaza la oferta. Los fuera de la ley, cediendo a su desaliento, intentan olvidar en el primer burdel que encuentran, pero uno de ellos no entrará: Borgnine, sentado solo delante de la puerta del lupanar, espera a sus amigos, confiado, pues sabe que algo va a suceder.

Paradójicamente, la casa de placer, con su sórdida atmósfera, va a jugar un papel purificador que consagrará la atmósfera, tan grata



a Peckinpah. *Pike Bishop*, al dejar a las prostitutas, ha decidido su destino y el de su banda. La cámara se detiene simbólicamente en el suelo, donde yace un pájaro muerto, imagen de la pureza de este universo corrompido y falso; sin duda, *Pike Bishop* ve a *Ángel* bajo los rasgos del pequeño cadáver y decide salvarlo si aún llega a tiempo. Está decidido, “*Let's go/Vamos*”, dice simplemente, y la respuesta falsamente desenvuelta de uno de los bandidos plantea efectivamente uno de los grandes problemas del film: “*Why not?/¿Por qué no?*”. ¿Por qué no salvar al pájaro en vez de a nosotros? ¿De qué dependen, pues nuestros actos? ¿No puede ser que la adhesión total del momento, tan respetable como cualquier otra motivación más noble, madurada reflexivamente y que resultara ser una coartada social? Peckinpah plantea lúcidamente las bases de una reflexión sobre la acción, sobre el valor de la lucha social, partiendo de aquí, sobre el del compromiso bajo todas sus formas. Desde hace diez años, toda América se ve obligada a emprender la misma reflexión...

El Grupo luchará, pues, por el gorrión. La salvaje ejecución que el general da a *Ángel* desencadena una matanza apocalíptica donde, como al comienzo de la película, los alacranes y las hormigas perecen en el mismo infierno. El crítico Jim Kitses no ha querido ver en la lucha final de los fuera de la ley una rehabilitación, sino un acto de pura desesperación. Según él, los bandidos “*podían escoger la violencia de la sociedad o el simple comunismo que les ofrece Ángel. No harán ni lo uno ni lo otro, escogiendo la solución buena por*

motivos malos... Los cuatro supervivientes no reaccionarán por vengar su muerte, sino más bien para defender, en su memoria, el pasado contra viento y marea”. Creemos que este juicio contiene una gran parte de verdad; pero, a nuestro parecer, no considera suficientemente la condición de marginados de los miembros del Grupo. Los cuatro hombres, ajenos al mundo, no pueden solucionar su situación relacionándose con él, es decir, en una relación que reflejase un ACUERDO con una visión de este mundo. Moralmente enfermos, su reacción TENÍA que ser caótica, pues es el reflejo de su inadaptación. Rechazando aceptar, hasta en la muerte, la lógica del mundo, no hacen sino dar más valor a su sacrificio. Como hemos visto anteriormente, los héroes de Peckinpah no obtienen de su aventura desinteresada más que la pura satisfacción de vivir todavía; en este caso será la de morir. Esta ausencia de ilusiones es la que funda, paradójicamente, el prestigio de su último combate; efectivamente, no asistimos a un suicidio absurdo, y Peckinpah aclara a este respecto: *“No me gusta mucho la palabra suicidio. Prefiero ver más bien el acto de redención, el deseo de salvación, el lado positivo de este final, pero siempre representado en términos de violencia, pues estos hombres no son capaces de actuar de otra manera”.*

Para el Grupo Salvaje, el drama ha nacido de una incompatibilidad intrínseca con la sociedad. Una vez fuera del burdel, los bandidos *“partirán, pues no saben a dónde ir. Su tecnología carece de visiones y de finalidades, y su fracaso es inevitable”.* La América de hoy, al igual que *Pike Bishop* y sus hombres, se encuentra perdida y carece de motivos para luchar por un “American way of life” que aparece cada vez más desprovisto de sentido. Frente a sus contradicciones, América busca un nuevo camino y, hasta en la violenta actitud de los jóvenes y de las minorías raciales, parece repetirse el eco del *“Let’s go”* de *Pike Bishop*. Pero ¿a dónde ir? Aquí radica el problema: el Grupo se ha “suicidado”, ¿deberá América hacer otro tanto? o ¿se encuentra la solución en una reconsideración total del sistema de valores americanos? Parece que la segunda posibilidad es la que preconiza Sam Peckinpah. Efectivamente, al final de la película, Robert Ryan deja marchar a los cazadores de recompensas hacia una



muerte que adivina segura, pero que la obtusa crueldad de ellos no sospecha. En una luz crepuscular admirablemente conseguida por Lucien Ballard, los asesinos profesionales parten para no volver nunca más. Caerán simbólicamente bajo las balas de los campesinos mejicanos, en cuyas filas se encuentra el mayor de los miembros del Grupo, viejo al que se creía muerto y que, bien vivo, ha escogido una nueva lucha. Más allá del desastre final, esto constituye una nota reconfortante y optimista en el buen sentido de la palabra, pues Ryan se unirá también al campo de los humildes. Con unos colores crepusculares se resuelve finalmente la contradicción de la sociedad y de su monstruosa progenitura. Del héroe del western no quedan más que cenizas y si, al final de la película, aparecen los rostros de los bandidos por última vez, felices y sonrientes, es para recordarnos que eran seres humanos como nosotros y no simples ejemplos, encarnaciones buenas o malas fabricadas por piezas por la máquina de mitos de la sociedad. En cada uno de nosotros hay un poco de estos hombres. El Grupo Salvaje es o será nosotros si no tenemos cuidado, si no hacemos nada por evitarlo. **GRUPO SALVAJE**, película importantísima, procede a la crítica radical de la idea americana de una élite masculina, del profesionalismo y del militarismo inconscientes en todos nosotros, y nos conduce así a una auténtica toma de posición política. El film de Peckinpah, mucho más que otros cuyo tema es precisamente éste, denuncia los peligros del totalitarismo mostrando sus efectos en la acción de un pequeño grupo de hombres que, aunque

no siendo completamente conscientes, constituyen una fuerza de recesión y, en consecuencia, un poder dispuesto a ser utilizado en una óptica reaccionaria y fascista.

GRUPO SALVAJE, película violenta, es ante todo una película contra la violencia bajo todas sus formas y en cualquier parte que se ejerza. Dejemos a Peckinpah la labor de concluir: *“Al realizar **GRUPO SALVAJE** pensaba hacer algo honrado, decir por fin la verdad sobre el mundo y sobre la manera en que se habían comportado realmente. Partiendo de aquí, es verdad que quiero hacer un comentario sobre lo que pasa en la América de hoy... Hago westerns que reflejan algo más, que plantean un cierto número de preguntas a las que América y el mundo en general están actualmente confrontados. Creo, espero, que mis películas sean el reflejo de la mala conciencia de América”*.

El mensaje de Sam Peckinpah es, pues, positivo. Al final de **GRUPO SALVAJE**, los campesinos abandonan simbólicamente el pueblo, llevándose las armas robadas por el Grupo para el general: en cierto modo, el pueblo y sus fusiles... (...).

Texto (extractos):

Georges-Albert Astre & Albert-Patrick Horau,
El universo del western, Ed. Fundamentos, 1973.

(...) Embarcado ya Peckinpah en el montaje de su siguiente película **La balada de Cable Hogue**, rodada inmediatamente después de la que nos ocupa, recibió la propuesta del productor Phil Feldman para que realizara un montaje más corto de **GRUPO SALVAJE** y exhibirlo a modo de prueba en un solo cine. Sam aceptó a condición de que esa versión tan solo se exhibiera en un local, tal y como le habían propuesto. Lo que ocurrió después fue que se encontró su película cortada en todo el país y con algunas supresiones no realizadas por él. La historia se repetía fatídicamente y una vez más, el producto presenciado por los espectadores no era el que había salido de sus manos. Peckinpah demandó a la Warner -por esto, al igual que Jerry Fielding lo haría por emplear ilegalmente la música de **GRUPO**

SALVAJE para otra película-, pero las grandes y poderosas compañías siempre acaban imponiendo su ley.

Peckinpah ha declarado que la versión distribuida en Europa es la más aproximada a la original (147 minutos sobre 150), pero en otros países, como España, aún sufrió nuevas amputaciones hasta dejarla en 140 minutos. Una importante secuencia eliminada es aquélla en la que *Pike Bishop* dispara contra un miembro de su propia banda que había resultado malherido en el asalto al banco, y también el plano en el que el niño ayudante de *Mapache* acaba con la vida de *Pike*.

GRUPO SALVAJE es un film de una violencia atroz, que ya en los minutos iniciales de su primera exhibición privada originó que treinta y dos asistentes se salieran de la sala. La minuciosidad descriptiva de los sucesos que se narran lleva implícita una búsqueda de la veracidad que se hace extensiva a todos sus aspectos: más de 90.000 peines de munición fueron empleados en la matanza final; la batalla de La Goma (el ataque de los villistas) está rodada en su emplazamiento histórico; el campamento de *Mapache* está enclavado en el pueblo donde nació el presidente Madero, escenario de varios combates durante la guerra civil, y otros motivos de la película están directamente inspirados en figuras y acontecimientos reales: *Mapache* evoca la imagen de varios generales de Huerta y el ataque al banco reproduce la intentona de los *Dalton* en 1894. La acción transcurre en 1913, cuando ya los historiadores habían dado por cerrado el capítulo de la frontera y en el momento en que los últimos pistoleros y bandidos empezaban a buscar territorios menos civilizados para continuar sus correrías: Butch Cassidy y Sundance Kid se desplazaban hacia Colombia, algunos jefes de conocidos *bunches* litigaron sus diferencias en El Paso hacia 1910, el imperio de la ley empezaba a imponerse en el Oeste y los Estados Unidos agrupaban ya (tan sólo desde un año antes) a todos los territorios.

Los títulos de crédito, a base de imágenes fijas con aire de fotos antiguas que parecen sacadas de un daguerrotipo, con cierta semblanza fúnebre y un tanto irreal, van presentando a los componentes de la banda y evocan sus figuras como vestigios de un pasado remoto. Es la mejor introducción posible a la historia que se nos va a contar. Cuando



la épica del *West* ya no existe sino para esos bandidos errantes que aún deambulan en busca de la aventura, *Pike Bishop* y sus hombres cabalgan hacia el banco que planean asaltar disfrazados de soldados y saludados por los auténticos militares, se cruzan con un grupo de niños y empiezan a percatarse de que en las terrazas de los edificios hay rifles ocultos esperándoles; parecen viejos dinosaurios prehistóricos acosados por un mundo en el que ya no encuentran su lugar. En pocos minutos la violencia estallará con toda su crudeza y los bandidos no dudarán en utilizar a los inocentes transeuntes para protegerse del tiroteo. Los que disparan contra ellos están a las órdenes de *Deke Thornton* (Robert Ryan), antiguo compañero de *Pike* (William Holden) capturado años atrás por una imprudencia que origina en *Bishop* un cierto complejo de culpabilidad (tuvo que huir dejándole herido). Torturado en la cárcel, se ha visto obligado a perseguir a un antiguo amigo bajo la amenaza de volver a Yuma. **GRUPO SALVAJE** es pues la historia de una amistad doblemente traicionada; esta premisa plantea ya la extrema complejidad que presidirá todo el desarrollo de la película, sin duda la más densa y de mayor riqueza temática y expresiva de cuantas ha rodado Peckinpah.

El grupo de *Thornton* está compuesto por repulsivos cazadores de recompensas, incompetentes y carroñeros, al lado de los cuales los bandidos de *Bishop* son hombres de inmensa dignidad moral y cierta

grandeza humana. Sin embargo, los hombres de *Thornton* representan la ley y actúan en nombre del orden y del sistema; los de *Bishop* representan el crimen y son perseguidos. De esta manera Peckinpah va desarrollando su complejo discurso orillando todo maniqueísmo: está clara su toma de partido por el grupo de *Pike*, pero nos lo presenta con toda la brutalidad de la que son capaces (el fusilamiento del inocente cajero, sus actitudes durante el tiroteo, etc.). Se pregunta uno cuál de los dos grupos es realmente más salvaje, si los falsos militares que aspiran a dar su último golpe para poder retirarse y que siempre han actuado por su cuenta, o los repelentes saqueadores de cadáveres que actúan por encargo de la compañía del ferrocarril y bajo el manto de la ley.

Pike Bishop ha continuado fiel a sí mismo, haciendo lo único que ha hecho durante toda su vida; es un perdedor, un derrotado, inútil para el progreso de los tiempos, sin sitio en la nueva sociedad, aferrado a una violencia que acabará convirtiéndose en la razón de su vida al ser ya (una vez más) un fin en sí misma. A él y a sus hombres no les quedan más alternativas que equipararse a gente como los que les persiguen o continuar viviendo sin traicionarse; optan por la segunda. *Deke Thornton* opta por la primera; ha decidido resituarse su papel en la nueva formación social y, sin estar del todo convencido, asume la persecución de su viejo amigo, aunque en el fondo le repugna, y se apresura a marcar distancias con los que le obligan a ello:

Thornton: *¿Qué se siente dirigiendo la caza legalizada del hombre?*

Policía: *¡Satisfacción!*

Thornton: *¡Maldito hijo de perra!*

Ambos amigos se admiran y se respetan mutuamente: cuando a *Thornton* le preguntan sus compañeros qué clase de hombre es *Pike*, contesta sin vacilar: “*¡El mejor... jamás le han cogido!*”, y *Bishop* disculpa a *Thornton* cuando le dice a *Dutch*: “*¡Ha dado su palabra!*”;

pero los dos se mantendrán leales a la empresa que cada uno ha iniciado.

Tras la masacre del banco, los miembros del *bunch* encuentran un remanso de paz y reflexión cuando descubren que lo robado son vulgares arandelas; empiezan a darse cuenta de que han llegado a un momento decisivo, de que el tiempo les ha desplazado y de que han perdido su lugar en un Oeste que evoluciona: “*Tenemos que planear las cosas mejor...los tiempos han cambiado*”, dice *Pike*. Comienzan a pensar seriamente en su retirada y a percatarse de hasta qué punto se han convertido en residuos del pretérito, al que sin embargo continúan ligados.

Cuando llegan al pueblo de *Ángel* encuentran, ya en territorio mejicano, el único momento de descanso en todo el relato. Allí descubren que la novia de éste se ha ido con *Mapache* y que existe una gran solidaridad hacia los hombres que están haciendo la revolución; *Ángel* no tiene otra motivación en seguir a su lado que conseguir dinero para comprar armas que les ayuden contra los generales como *Mapache*. Al despedirse del pueblecito, en una secuencia de entrañables aires fordianos, tras haber establecido con sus habitantes una complicidad lúdica y contagiosa, lo harán a los sones de esa bella canción que expresa toda la inaprensible transitoriedad de sus vidas, la simpatía que inspiran y la universalidad de su drama:

*A dónde irá veloz y fatigada
la golondrina que de aquí se va,
a dónde irá,
buscando abrigo y no lo encontrará
Oh cielo santo y sin poder volar.*

*Junto a mi pecho le pondría yo su nido
en donde pueda la estación pasar,
también yo estoy en la región perdida
Oh cielo Santo y sin poder volar.*

Solo les queda una forma de conseguir dinero para retirarse y ahí comienza su descomposición moral. Cuando, en contraposición con toda su vida anterior, aceptan convertirse en asalariados, perder su independencia y ponerse al servicio de gente a la que desprecian, empiezan a no estar tan lejos de *Thornton*. La lectura del film se enriquece de nuevo. A cambio de 10.000 \$ aceptan asaltar un tren y entregarle las armas al megalómano *Mapache*, que parece salido de la pluma de García Márquez cuando describe a sus tiranos entre infelices y esperpénticos. Les repugna servir a un personaje con el que apenas tienen nada que ver: “*Nosotros no somos como él, nosotros no ahorcamos a nadie*”, y a *Ángel* le resulta imposible la empresa: “*Yo no voy a robar armas para que ese canalla siga robando y matando a los míos*”, por lo que deciden venderle una caja de armamento. Cuando *Mapache* lo descubre y captura a *Ángel*, la película refuerza su intensidad dramática y se abren paso con toda su crudeza las contradicciones internas: su actitud empieza a parecerles vergonzosa y se dan cuenta que aceptar la muerte de *Ángel* es tanto como renunciar a sus propias convicciones y perder la escasa pureza que les queda. Su fallido intento de comprárselo a *Mapache* les ha hecho contemplar las salvajes torturas a las que le han sometido. Los cuatro intentarán ahogar su desolación y olvidar su desconcierto entre los vapores del alcohol y la ternura del burdel, que tendrá efectos purificadores en su actitud. Solo *Dutch* se queda fuera, sentado en el suelo y recostado contra la pared, presagiando el rumbo que van a tomar los acontecimientos. Ninguno consigue olvidar a *Ángel*, ni *Dutch* que ni siquiera quiso entrar al burdel, ni los demás que apenas hacen caso a las mujeres. Sienten una necesidad moral y una urgencia física de hacer algo por su compañero, y solo esa decisión les permitirá continuar siendo leales a aquello en lo que creen. Cuando emprenden el camino de salvar a *Ángel* lo hacen por fidelidad a sus valores, es un momento de máxima serenidad y lucidez, no están borrachos y dominan su mente con toda tranquilidad. *Pike* exclama: “*Vamos*”, a lo que *Lyle* replica: “*¿Por qué no?*”.

Llegados a ese momento, asistimos a una de las secuencias más estremecedoras de todo el cine de Peckinpah: esos planos de los cuatro



caminando hacia una muerte segura tienen una impronta trágica y apocalíptica, son terribles, lúcidos y sobrecogedores; llevan dentro una furiosa reflexión apologética sobre el compromiso, sobre el sentido moral de la amistad y sobre la fidelidad a uno mismo. Es el momento supremo en que los cuatro se enfrentan a cuerpo descubierto con su soledad, su desamparo y su anacronismo, en que asumen, a través de la muerte por algo que les merece la pena, la canalización válida de toda la violencia que ha informado sus vidas. Es el instante decisivo en que, aferrándose a su mundo, abandonan definitivamente la nueva vida que en vano intentaron ensayar y en la que no pudieron encontrar su identidad. Es el único acto coherente que les permitirá seguir respetándose a sí mismos, rechazando con su muerte la lógica del nuevo mundo y asumiendo con dignidad ese gesto moral que no tiene nada de patético y sí mucho de grandeza. En el momento de iniciar su caminata, la música de fondo es la que tocaban en aquella época las tropas federales mejicanas, con el volumen de los tambores aumentado remarcando así la trágica solemnidad de sus imágenes. No se trata de un suicidio absurdo sino, por el contrario, la expresión caótica de hasta dónde les ha conducido su inadaptación (...).

Tras la horrible matanza, *Deke Thornton* recoge la pistola de su amigo *Pike* mientras sus hombres se ensañan con los cadáveres como ratas hambrientas, da media vuelta y en medio de la más absoluta desolación, de una infinita tristeza y de una amargura sin límites, se sienta en el suelo apoyando su espalda contra un muro y dejando marcharse a sus hombres hacia una muerte que intuye segura a manos de

los amigos y compañeros de *Ángel*. Su imagen refleja cansancio y vejez, no sabe a dónde ir ni tiene nada que hacer, su vida parece agotarse. . . cuando aparecen *Don José, el viejo Sykes* al que se creía muerto, y los campesinos revolucionarios invitándole a continuar con ellos. *Thornton* se incorpora y, haciendo suya una nueva causa (la revolución mejicana), escoge la única salida que le puede permitir recobrar definitivamente su verdadera identidad, su único refugio posible: la acción. Su violencia adquiere entonces un nuevo sentido y su gesto se convierte en todo un acto moral a favor del compromiso y de la toma de partido. Es el desenlace más combativo filmado por Peckinpah, carece de la pureza desinteresada de **Duelo en la Alta Sierra** pero expresa, por única vez en toda su filmografía, una opción de futuro. El cine de Sam Peckinpah no volverá a recoger con tanta nitidez y contundencia la indomable voluntad de continuar luchando y la seguridad de que sigue mereciendo la pena.

Sam Peckinpah ha dicho que **GRUPO SALVAJE** “*es un western sobre la traición a la amistad, una película de hombres solos*” pero, evidentemente, es mucho más que eso. Es también una meditación en profundidad sobre la vejez de los héroes: viejos pistoleros que no comprenden el mundo en que viven, a quienes asombra y asusta el descubrimiento de una América cambiante en un contexto histórico donde la civilización ha desplazado la figura del *outlaw*, y en el que los cazadores de recompensas y la definición de las fronteras les empujaba hacia el Sur en busca de nuevas tierras; en el que el ferrocarril y la banca imponen su sentido del orden, y en el que la aparición del automóvil y de la ametralladora anuncian la llegada de una nueva época y marcan el paso del tiempo para los personajes. Sus colts y sus rifles tienen poco que hacer frente a esa infernal máquina repetidora y sienten como nunca la tragedia de hallarse superados por la Historia. Peckinpah amontona con precisión los múltiples testimonios que progresiva y fatalmente les llevarán a tomar conciencia de su situación (se quedan atónitos ante la sorprendente aparición del automóvil de *Mapache*, y se niegan a creer que puedan existir máquinas voladoras, etc., etc.).

Es cierto que la amistad y la erosión ocasionada por el paso del tiempo invaden la película (temas de fondo que no estaban en el relato de Roy Sickner que sirve de base al guión), pero no lo es menos que **GRUPO SALVAJE** constituye la más lúcida reflexión sobre la violencia que hay en la obra de Peckinpah. Empeñado en hacer ver cómo un hombre puede continuar matando en el momento en que está siendo alcanzado por un disparo, así como el impacto de las balas sobre los cuerpos, el director llevó a cabo aquí sus experimentos más afortunados con el ralentí, posteriormente empleados con cierto rutinario mecanicismo. El relato desvela de qué manera es solamente a través de la violencia cómo esos hombres pueden escapar de un mundo violento, y constata con amargura y desesperación el horrible resultado de todo ello. Además, la narración se convierte en un minucioso estudio de cómo esa violencia va cambiando de sentido y de cómo evoluciona su sistema de desarrollo: de la violencia abstracta, vital, casi rutinaria, a la violencia que adquiere sentido para rechazar una vida hipotecada, que cobra un significado moral y revolucionario en última instancia.

GRUPO SALVAJE es un film cuya densidad figurativa llega a hacer casi palpable la irreversibilidad de los acontecimientos. Desde un principio sentimos a *Pike* como si fuera un personaje de Melville preparando su propia desaparición, y asistimos de manera fatalista a la consumación de ese itinerario, a la forma en cómo se enfrenta a su destino. Este aspecto llegará a cobrar categoría de ritual litúrgico cuando Peckinpah carezca ya de toda esperanza (**Pat Garret y Billy el niño**). Igualmente, la riqueza expresiva y la convivencia de significados potencian las dimensiones parábolicas del relato: crítica radical del totalitarismo, apología del compromiso con unos valores que merece la pena defender en la nueva sociedad, alusión a la guerra del Vietnam, reflejo distorsionado de la América contemporánea, etc., etc., son todas ellas lecturas que en ningún momento se superponen a las imágenes constriñendo su libertad o encorsetando su vibración interna, sino que pueden desprenderse, adicionalmente, de una narración suficientemente expresiva por sí misma y que no necesita apoyarse en coartadas discursivas o muletillas filosóficas para caminar

y desarrollarse con vigor y arrastre propios. Algunas declaraciones de Peckinpah, que intuyo condicionadas por la adulación intelectual de la crítica progresista europea, han hecho hincapié en ciertos aspectos de los citados: *“Hago westerns que reflejan algo más, que plantean un cierto número de preguntas a las que América y el mundo en general están actualmente confrontados...Es verdad que quiero hacer un comentario sobre la América de hoy”*. A pesar de todo, resulta más que dudoso que las intenciones reales de Peckinpah fueran tan pretenciosas. La convicción y la fuerza de unas imágenes vivas, palpitantes, testifican que tales lecturas pueden desprenderse colateralmente entre los variados significados que una obra de arte pone en juego independientemente de las intenciones previas de su autor, pero nos ponen en guardia y alerta ante posibles análisis interesados que antepongan esa lectura al análisis de sus componentes y que confundan las consecuencias con las intenciones.

Película rodada sin estudios ni decorados, en coherencia con su aproximación a la veracidad histórica, es un relato de acción física directa que comunica su presencia de manera inmediata y casi palpable, llena de planos definidos por señales extremadamente sensibles (en especial los abundantes primeros planos). Narración vigorosa y de ritmo mantenido con gran seguridad, limita en las grandes batallas con la irrealidad potente de lo soñado, con esa aventura *bigger than life* de titanes luchando por su supervivencia, con la leyenda física y modulada que hace recordar en ocasiones a **La verdadera historia de Jesse James** (1956) de Nicholas Ray. Su contextualización histórica y dramática se fundamenta sobre la comprensión de los personajes en el momento mismo en que su identidad hace crisis. La consistencia y el laconismo de su puesta en escena reside en la trabajada elaboración que permite a Peckinpah armonizar la economía de planificación con la riqueza de significados, o lo que es lo mismo: contar el mayor número posible de cosas con el menor número posible de planos. **GRUPO SALVAJE** nace cuando Peckinpah tenía más cosas que decir y cuando ha sabido decirlas con más claridad y convencimiento. Bien podría ser su prematuro testamento creativo (que en el cine casi nunca coincide con la última

película de su director), en la medida en que todos sus más importantes temas se hallan volcados y conjugados con juvenil generosidad en sus imágenes. Faltaba aún mucho camino para que Peckinpah nos diera su testamento de despedida en la elegíaca **Pat Garret y Billy el niño**, infinitamente más austero y sombrío.

GRUPO SALVAJE termina con el retorno de la canción mejicana y la sobreimpresión de los rostros de cada uno de los miembros del *wild bunch*. Es la mejor despedida posible a una historia cuya huella resulta difícil borrar.

Los grandes beneficios económicos generados por el espectacular éxito del film en todo el mundo, permitieron a Peckinpah un cierto período de estabilidad en su trabajo y la oportunidad de realizar a continuación un entrañable proyecto, una insólita película que le salió de dentro y que constituye un raro espécimen, una extraña y bella flor de invernadero en el jardín de la rutina: **La balada de Cable Hogue** (...).

Texto (extractos):

Carlos F. Heredero, **Sam Peckinpah**,
Ed. JC, Colección “Directores de cine”, nº 8, Madrid, 1982.

(...) Canonizada en su momento como la película que abrió la brecha a la representación más descarnada de la violencia o incluso el regodeo y su conversión en un espectáculo a decir de algunos, **GRUPO SALVAJE** sigue sorprendiendo hoy por la deriva real que haya podido tomar esa idea. Porque, muy por encima de esa representación física y descarnada de la violencia, prevalece el lirismo, la emoción, el derrotismo de un cine que si es visceral, lo es sobre todo por la parte del corazón. Eso que se suele llamar “cine de las tripas”, evocación más bien desagradable para retratar a cineastas apasionados y hasta obsesivos como Sam Peckinpah, debería corresponder más bien a otros órganos: allá donde se encuentre la voluntad de contar unas vidas abocadas al fracaso, una epopeya de la derrota, una zona de moral tan contradictoria y chocante que solo se puede contar a través de imágenes contradictorias, en continua colisión de horror y belleza, sin



que eso signifique que se proclama la belleza del horror. Como las de **GRUPO SALVAJE**.

Vista en su momento, o a finales de los años 70 cuando la vimos por primera vez algunos, impactaba esa violencia inédita, sus ya legendarios ralentís, las ráfagas de impactos y su plasmación en cuerpos masacrados y proyectiles rojos en cantidades inéditas. Esa representación de la violencia sigue impactando igual, y lo ha venido haciendo a lo largo de estas décadas en que tantos imitadores han tomado y multiplicado exponencialmente esas premisas visuales. Precisamente porque no es una violencia curtida en el puro espectáculo, y mucho menos aún en el sarcasmo tantas veces aplicado a ella por los propios admiradores de Peckinpah, de John Woo a Quentin Tarantino: el largo, detallista tiroteo en multivisión que da casi inicio a **GRUPO SALVAJE** transmite la sensación de una hecatombe, no de un espectáculo de fuegos artificiales. Y es así no solo por la traición de la amistad que lo motiva, que se va descubriendo en el mismo momento, y solo acumulará más desazón en las ambiguas actitudes de las partes enfrentadas: nada menos triunfal que ese asalto a un banco del ferrocarril, para cualquiera de los dos bandos, para cualquiera de los complejos personajes que los integran, con sus pasados a cuestas, con la derrota futura que los amenaza.

La enigmática y sugerente imagen del escorpión rodeado de pequeñas hormigas rojas a punto de devorar al fuerte, observada (como casi todo en la película) por un grupo de niños entre la extrañeza y la

fascinación, forma parte de la ambigüedad moral, vital, amistosa, sentimental, en que se mueven los personajes, ya desde que el *wild bunch* formado por *Pike Bishop* (William Holden), *Dutch Engstrom* (Ernest Borgnine), *Lyle Gorch* (Warren Oates), *Tector Gorch* (Ben Johnson) y *Angel* (Jaime Sánchez), llega a la calle principal del pueblo: vestidos de soldados para robar el oro del ferrocarril entre el desfile de la también apacible, pero combativa a su modo, liga antialcohólica. Llegan atacando pero son al mismo tiempo engullidos por el entorno y su propia violencia. El grupo en realidad es víctima de una trampa: en el tejado de enfrente está esperándoles un grupo de cazarecompensas a las órdenes de la compañía del ferrocarril, comandados por el chantajista *Pat Harrigan* (Albert Dekker) que ha reclutado forzosamente a *Deke Thornton* (Robert Ryan), amenazándole con devolverle al penal de Yuma en el que fue recluso, para que dirija la caza del que fue su amigo y compañero de correrías *Pike*. *Thornton* está en un lado, en el de la traición a su amigo, pero al mismo tiempo, como se irá revelando, desearía estar en el otro, si el tiempo y las circunstancias no hubieran marcado sus vidas de esa manera. El tiroteo y sus inmediatas consecuencias revela otras ambigüedades, otras traiciones: *Thornton* sintiendo desprecio ante el modo despiadado en que dos de los hombres que tiene a su servicio (interpretados por dos de los actores fieles al universo de Peckinpah, aunque sea en roles secundarios, L. Q. Jones y Strother Martin) se reparten no solo el botín de los muertos, sino la autoría de la ejecución; *Pike* y los suyos abandonando a su suerte al tan loco como voluntarioso *Crazy Lee* (Bo Hopkins) en el interior del banco. Y así comienza no tanto un duelo entre dos bandos a través de distintos paisajes, como una incursión en las vidas de unos pistoleros, los del grupo salvaje, que van en busca de un destino más apacible, algo que les parece negado en un Oeste, el de 1913 con la revolución mexicana en el otro lado de la frontera, que ya no parece tener sitio para ellos. Y bajo la observación de otro desubicado, *Deke Thornton*, que a diferencia de *Pike* fue atrapado una vez por la ley, y ni siquiera tiene la libertad de imaginar una ilusión para su futuro.



Crepuscular no tanto por la nostalgia de un pasado que desaparece, como por el estado de supervivencia en el autoengaño de que todo aún puede ser igual, que es donde se mueven *Pike* y los suyos, el film que quizás mejor y con más hondura y equilibrio resume todas las constantes y fogosidades de Peckinpah presenta a sus protagonistas buscando su retiro, persiguiendo el gran golpe que les permita retirarse. Dinero de sobra pero, ¿para hacer qué? Ahí, en la secuencia junto al fuego antes de dormir, y en la posterior en los baños, se dirime entre la broma y la gravedad, la incertidumbre que aqueja, principalmente a *Pike*, pero también de otro modo a los demás. Qué hacer con sus vidas. *Pike* como profesional ya maduro y con achaques, y en su rivalidad con *Thornton*, viene heredado de los protagonistas de la espléndida **Duelo en la Alta Sierra**, que también parece ofrecer un cierto germen del carácter más bien retorcido de los hermanos *Gorch* de **GRUPO SALVAJE** en el más disparatado clan de los *Hammond* (con Warren Oates poniendo carácter en ambas familias). *Pike*, con una vieja herida en la pierna, cuyo origen se explica en uno de los breves y algo esquemáticos flashbacks que sazonan el relato, curiosamente por empeño del propio Peckinpah para situar mejor al espectador, y en contra del productor, al revés de lo que suele ser habitual, tiene dificultades para subirse al caballo, detalle que aprovechan los hermanos *Gorch* para cuestionar su autoridad en el grupo: de nuevo la ambigüedad en unos códigos de conducta que aún forjados en un férreo sentido de la amistad que se demostrará sin

palabras ni gestos grandilocuentes en el célebre desenlace del film, como también cuestionarán que se haga partícipe del botín del asalto al banco (antes de descubrir que no han obtenido más que unos sacos de arandelas) a *Freddy Sakes* (Edmond O'Brien), al que *Pike* defiende en nombre de su vieja amistad con él y de su demostrada fidelidad. En el tramo final de la película, cuando *Pike* está en una habitación con una mujer y los *Gorch* con otras dos en la estancia de al lado, los hermanos son capaces de irse sin pagar a las chicas implorantes con las que han estado y uno de ellos deja muerto en el suelo al pájaro con el que había estado jugueteando entre sus manos; *Pike*, con una pesadumbre en el semblante que resume todas las cargas acumuladas y el destino fatal que le espera, paga a la suya, pero no exige a los hermanos que cumplan con su código de decencia. Simplemente salen, se unen al más campechano *Dutch* que espera fuera, y emprenden su misión final.

Con estos detalles que esbozan sin delimitar la complejidad de los personajes, acorde con el paisaje agreste y la multiplicidad de violencias cruzadas en las que tratan de sobrevivir, alcanza su épica callada y oscura, bella y apesadumbrada, **GRUPO SALVAJE**. Si los cuatro se autoinmolan por hacer justicia con su compañero *Ángel*, en un gesto entre nihilista y profundamente comprometido de forma casi inconsciente, *Deke Thornton* sufre su propio calvario interior cuando, después de haber observado siempre en la distancia, como perseguidor con cierto sentimiento de pertenencia al mundo de su supuesto enemigo, se sienta junto al muro que rodea el escenario donde todo ha terminado. Su objetivo ha caído allí sin su intervención, y el gesto de recoger la pistola de *Pike* y guardársela es lo único que le queda para intentar arreglar cuentas con su propio tormento interior. Allí deja pasar el tiempo hasta que en un magnífico giro de destinos final del film, y después de que sus lamentables compañeros a los que ha despreciado continuamente por incapaces y rastreros hayan sido aniquilados en off, el *viejo Sykes*, único bastión de lo que en un tiempo representaron, le ofrezca unirse a él y a la gentes del pueblo de *Ángel* que necesitan hacer su propia justicia. Así, entre los dos grandes, largos, violentísimos tiroteos que jalonan **GRUPO SALVAJE**, se

articula el dolor interior de unos personajes que se mueven entre la violencia de sus propios tormentos, la del poder despiadado representado en el ferrocarril, y la locura aniquiladora del general mexicano *Mapache* (Emilio Fernández) en medio de su batalla contra Villa.

El guion partió de un esquema de Roy N. Sickner, levemente inspirado en el personaje de Butch Cassidy, que Walon Green trabajó antes de entregar a Sam Peckinpah, y que en diversas fases fueron terminando los tres, aparte de los detalles que el cineasta incorporaba en el propio set de rodaje, entre ellas una de las escenas cruciales para el carácter emocional de la película: la salida del grupo del pueblo del *Ángel*, con los habitantes a los lados del camino despidiéndoles mientras suena la canción “Las golondrinas”, en una suerte de elegía, desfile de héroes o villanos según se mire, que introduce un carácter entre onírico y sentimental en medio del crudo realismo del relato. Pero es el mundo de Peckinpah lo que parece inundarlo todo en el film: su admiración por las viejas reglas del Oeste y sus paisajes; la readaptación del clasicismo del western bajo sus propios códigos, la implicación personal y rabiosa en busca de la autenticidad de cada escena, llevando a actores y técnicos al borde de la extenuación y el peligro (William Holden se hirió en una mano con un cartucho de dinamita; Ernest Borgnine no debió pasarlo muy bien en la escena en que está a punto de caer entre los vagones del tren en marcha); su talante autodestructivo; su pasión ambivalente por México; o su fascinación por los perdedores y el destino trágico, ya apuntado en los títulos de crédito, en los que se mezcla acción presente y leyenda del pasado, cuando cada imagen en movimiento del grupo se va deteniendo en fotos fija fijadas en blanco y negro como viejos carteles del ayer, antes de que William Holden pronuncie la famosa frase que denota la rotundidad y precisión de los diálogos del film: “*If they move, kill'em/Si se mueven, matadlos*”. Como el escueto “*Let's Go/Vamos*” que precede a varias de las acciones. O la sentencia “*No importa tu palabra, sino a quién se la das*”.

GRUPO SALVAJE se articula en grandes bloques que dirigen la acción del grupo de forma intuitiva hasta su destino final: el asalto

al banco y el fracaso; la decisión de buscar un nuevo objetivo para lograr la fortuna buscada; la visita al pueblo de *Ángel* y el contacto tanto con sus gentes como con el general *Mapache*, que es enemigo pero del que pueden sacar provecho robando armas a los americanos para él; el asalto al tren y su epílogo en el puente; el reencuentro con *Mapache* para la entrega de armas y el tiroteo final. Todos ellos punteados por la observación en la distancia, o la intervención directa, de *Deke Thornton* y sus hombres, intermitente aglutinador del relato. Y coronado por las risas fantasmagóricas de los integrantes del grupo, que remiten directamente a una película muy admirada por Peckinpah, **El tesoro de Sierra Madre** (John Huston, 1948): carcajadas como burla al aciago destino, la gran broma final. La elección de los escenarios resultó determinante para la iconografía ya mítica de la película: desde el pueblo de Parras (México) donde se filmó la secuencia inicial del asalto al banco a las imponentes ruinas de una centenaria hacienda con una bodega que con sus arcos y su acueducto acoge el cuartel de Mapache en Agua Verde y la matanza final, pasando por la arena del desierto, el polvo del paisaje agreste, el paraje abierto donde se desarrolla la batalla de la Goma mostrada desde la distancia, el recorrido del ferrocarril o el puente que se construyó para ser volado (con parte de los actores sobre él, en una operación de ingeniería y riesgo muy peckinpaniana), todo contribuye a la sensación de autenticidad y fisicidad que desprende continuamente **GRUPO SALVAJE**. La fotografía de Lucien Ballard, que se inspiró en las imágenes documentales de la revolución mexicana, refuerza la sensación de realismo y aridez, lejos del esteticismo que se apoderaba en ese mismo momento de una película con algunos puntos de contacto como **Dos hombres y un destino** (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969), pero heredando del western clásico la belleza intrínseca de la iconografía del Oeste, y dotándola de algunos recursos estéticos implantados por el spaghetti western.

Sin embargo, el uso de zooms, cortos y esporádicos, no resultan estridentes, forman parte del impacto emocional y la multiplicidad de puntos de vista que Sam Peckinpah quiso lograr a través de un montaje rompedor, innovador y pionero del cine moderno, en colaboración con



el montador Lou Lombardo. Especialmente en los dos grandes tiroteos, pero no solo, hay planos de por sí muy breves en los que son insertadas imágenes de otra situación cercana, como una mirada casi simultánea, o alternada a gran velocidad. A partir del ingente material filmado, y una cantidad de emplazamientos de cámara completamente inusual para la época, Peckinpah creó ese estilo distintivo que ha quedado etiquetado por el uso de la cámara lenta, y su habitual lectura como un regodeo en la violencia, cuando en realidad está construido con la combinación de materiales rodados a distintas velocidades y utilizados más como un diálogo entre los diversos fragmentos que como un recreación en el ralentí. Pero la expresividad del montaje se revela igualmente fuera del efecto violencia: cuando *Pike* dispara y mata a *Mapache* y ante el gesto asustado de su lacayo *Herrera* (Alfonso Arau) se produce un espontáneo y tenso alto el fuego, un momento en que ni *Pike* y sus hombres, ni los militares de *Mapache*, ni las gentes que están entre ellos, saben qué va a ocurrir. Peckinpah monta más de veinte planos de miradas cruzadas de los distintos protagonistas de la situación, algunos fijos, otros incluyendo rápidas y cortas panorámicas, o giros de los personajes dentro del plano, en una prodigiosa coreografía osadamente alargada, que revela el supuesto acorralamiento en que se encuentran los hombres de *Pike* para, a medida que sus rostros se van dejando llevar por la risa, dejar que explote su kamikaze ataque con un disparo a otro de los esbirros de *Mapache*. La precisión en el detalle también llevó a Peckinpah a

regrabar muchos sonidos de la banda sonora para conseguir, por ejemplo, que cada tipo de arma tuviera su ruido distintivo.

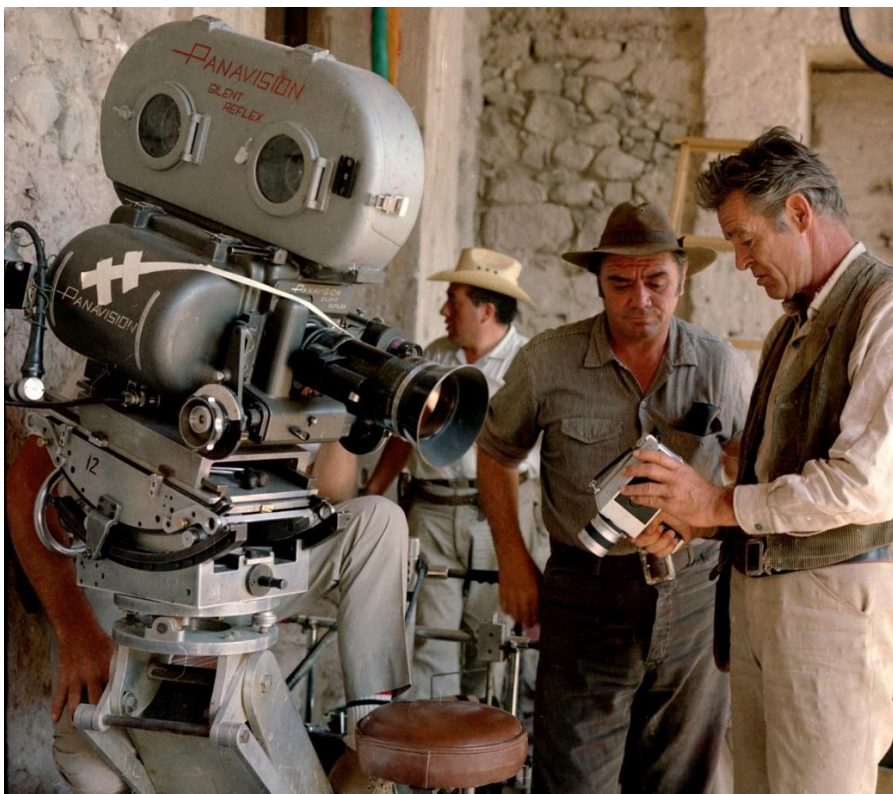
Una vez terminado el rodaje, Peckinpah y Lombardo tardaron tres meses en completar el montaje. Y duraba tres horas y cuarenta y cinco minutos. Tuvieron que dedicar nueve meses más a tratar de acercarse a una duración estándar, cerca de dos horas y media. *“La gente me pregunta cómo pude coger una película y cortarla por la mitad”*, relataba Lou Lombardo. *“Créeme, fue bastante duro. Pero Sam tuvo bastante buen criterio: solo quitaba partes de secuencias, pero dejando su esencia. La redujimos a dos horas y veinticuatro minutos, pero fue algo doloroso. Si tuvieras la oportunidad de hacerte con las tomas que quedaron fuera de **GRUPO SALVAJE** y pudieras verlas, no permitirías que las quitasen de la película. Era todo bueno, sencillamente. El problema es que no hay público que se quede quieto cuatro horas, así que no teníamos alternativa”*. En el montaje final *“había 3.642 cortes; más que ninguna otra película en color rodada hasta la fecha. Yo recordaba que Hitchcock, creo, había dicho una vez que para que una película sea realmente emocionante, tienes que meter muchos cortes. Una película normal no suele tener más de 600. Así que, según ese criterio, **GRUPO SALVAJE** es la película más emocionante de la historia”*.

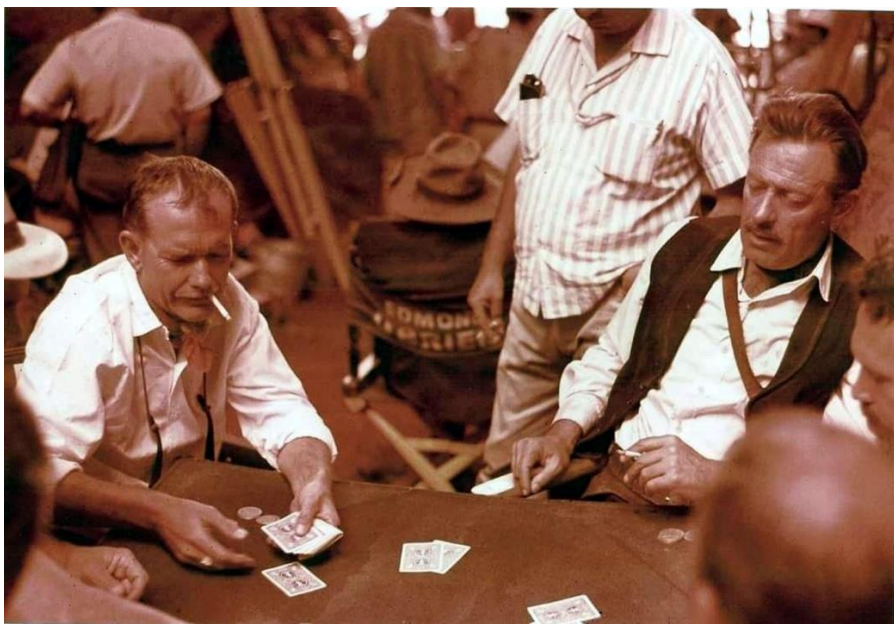
Aunque Peckinpah había logrado esta vez, a diferencia del caso de **Mayor Dundee** sacar adelante un proyecto de gran envergadura y que también corrió riesgos de que se le fuera de las manos (exceso de presupuesto y días de rodaje), el problema llegó cuando el estudio impuso varios cortes sucesivos para tratar de aligerar la comercialidad de la película, que no fue reconstruida en el montaje del director hasta 1993, con destino al mercado del vídeo. No se sabe cómo sería esa **GRUPO SALVAJE** de casi cuatro horas, si perdería el extraño equilibrio entre tensión y lirismo que posee, la sensación de libertad que transmite su forma de narrar sin buscar una perfecta cohesión entre todos sus elementos. Tampoco sería lo mismo **GRUPO SALVAJE** de haber aceptado Lee Marvin el papel de *Pike*, tal como estaba previsto; probablemente su dureza más pétrea no hubieran permitido los matices que un William Holden que ya no estaba en el

momento álgido de su carrera (aunque no tenía más que 50 años), y que supo aportar a un personaje implacable en sus decisiones pero herido en el alma, capaz de morir matando, pero atrapado en la melancolía de su propio ocaso. Todo muy peckinpahiano (...).

Texto (extractos):

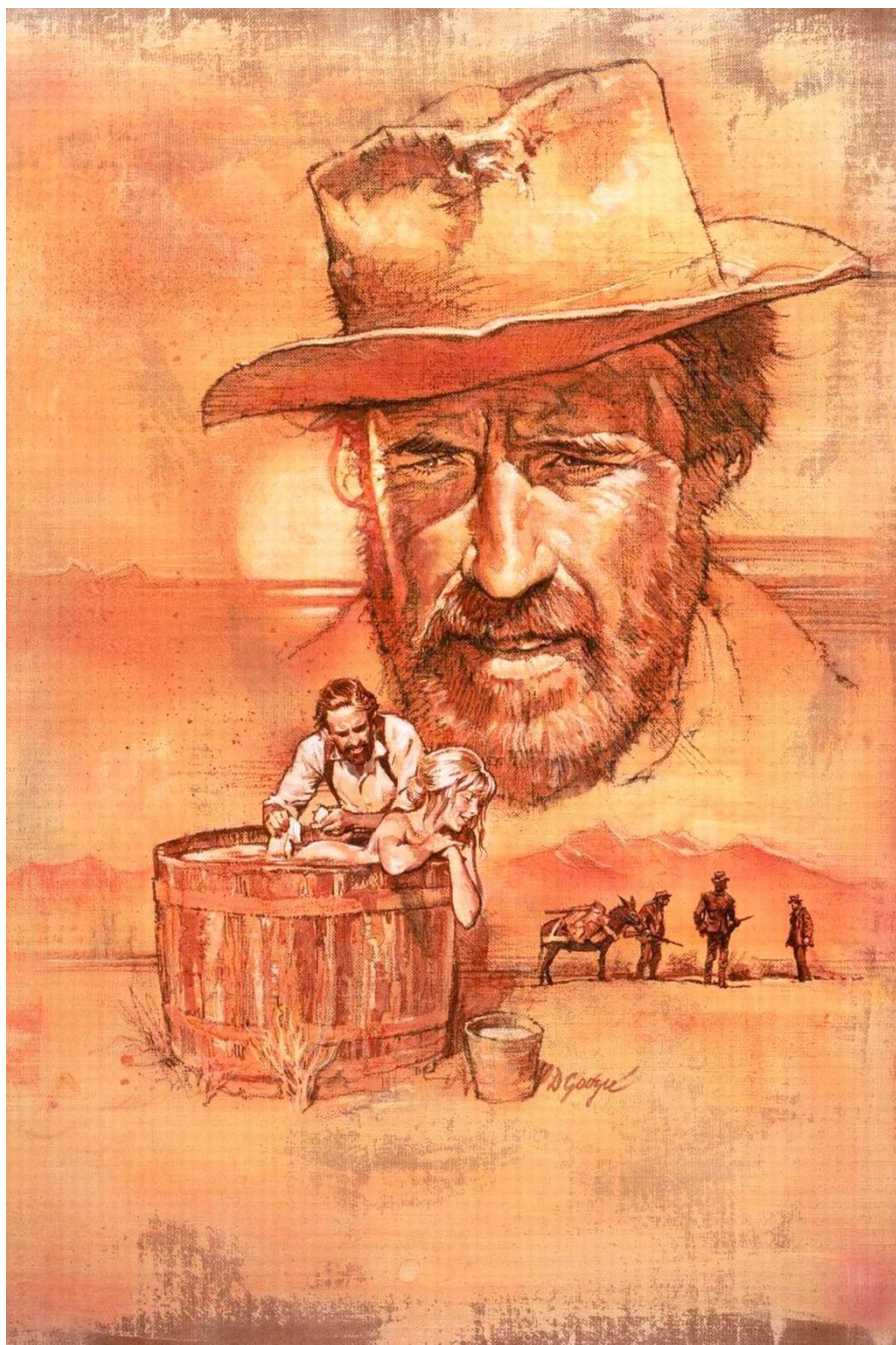
Ricardo Aldarondo, “Grupo salvaje: violencia visible, tormento interior”, en dossier “Sam Peckinpah”, Dirigido, noviembre 2013.











Martes 25

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA BALADA DE CABLE HOGUE • 1970 • EE.UU. • 116'



Título Orig.- The ballad of Cable Hogue. **Director.-** Sam Peckinpah. **Guion.-** John Crawford, Edmund Penney y Gordon T. Dawson. **Fotografía.-** Lucien Ballard (1.85:1 – Technicolor). **Montaje.-** Lou Lombardo y Frank Santillo. **Música.-** Jerry Goldsmith. **Productor.-** Sam Peckinpah, William Faralla, Phil Feldman y Gordon T. Dawson. **Producción.-** Eaves Movie Ranch / Warner Bros. **Intérpretes.-** Jason Robards (*Cable Hogue*), Stella Stevens (*Hildy*), David Warner (*reverendo Joshua Duncan Sloan*), Strother Martin (*Bowen*), Slim Pickens (*Ben Fairchild*), L.Q. Jones (*Taggart*), Peter Whitney (*Cushing*), R.G. Armstrong (*Quittner*), Gene Evans

(*Clete*), Kathleen Freeman (*sra. Jensen*). **Estreno.-** (EE.UU.) marzo 1970 / (España) junio 1971.

versión original en inglés
subtitulada en español

*Película nº 5 de la filmografía de Sam Peckinpah
(de 14 largometrajes como director)*

Música de sala:

La balada de Cable Hogue

(*The ballad of Cable Hogue*, Sam Peckinpah, 1970)

Banda sonora original compuesta por **Jerry Goldsmith**



*"(...)Tomorrow is the song I sing
Yesterday don't mean a thing
I'll make today my next day's dawn
And I'll still be here grinning
When the sun goes down*

*I'll get through this day first
It's not the worst
I don't care
I'll be there
To put the sun to bed*

*Tomorrow is the song I sing
Tomorrow ragmen can be kings
The smile I wear will be my crown
And I'll be lighting up a lifetime when
the sun goes down*



*Tomorrow is the song I sing
Tomorrow ragmen can be kings
'Cause sometimes kings may ragmen be
If it can happen to a king, it can happen
to me*

*I'll get through this day first
It's not the worst
I don't care
I'll be there to put the sun to bed*

*Tomorrow's still the song I sing
Good or bad,
Whatever it brings
Got no choice,
Greet the day
And whatever decides old fate,
I'll make fate pay*



*Butterfly mornings
Butterfly mornings
Catch me there
Gonna get me there
If I have to climb all the mountains on the moon
I'll be in butterfly mornings
Butterfly mornings
And wild flower afternoons*

*I found you in the corner
Down there sitting on the seat
Gonna trace your footsteps
Underneath the waves
On the petals of a wild flower
With the sun
I want walks in butterfly mornings
And wild flower afternoons*

*Butterfly mornings
Wild flower afternoons*



(...) Peckinpah volvió a cantar el fin de una época y la desaparición de los viejos valores del hombre del Oeste, y lo hizo desterrando su proverbial violencia y apelando al humor y a la melancolía. Y al corazón en una “love story” por la que reverbera el aroma “hippy” de la época. Y es que rodada entre **Grupo Salvaje** y **Perros de paja**, dos de los más feroces estallidos de violencia de Sam Peckinpah, **LA BALADA DE CABLE HOGUE** adquiere por comparación un tono relajado y parsimonioso, el mismo de **Junior Bonner** (1972), que igualmente se sitúa entre dos artefactos explosivos: la citada **Perros de paja** y **La huida** (1972). De hecho, tanto **LA BALADA DE CABLE HOGUE** como **Junior Bonner**, las dos únicas obras del período de esplendor de Peckinpah exentas de baños de sangre, proponen el mismo canto de cisne del personaje peckinpahniano por excelencia.

En el caso del film que nos ocupa, ese personaje es el titular *Cable Hogue*, prototipo de antihéroe abocado al fracaso. *Hogue* (Jason Robards) es un buscador de oro abandonado por un par de desalmados colegas, *Bowen* y *Taggart* (dos memorables caricaturas de Strother Martin y L. Q. Jones, se diría que salidos tal cual de **Grupo salvaje**), a la suerte de Dios y los cuervos en un desierto donde, milagro, hallará,



tras días de desesperada travesía a pie, un manantial de agua, se recuperará y, encima, hará su agosto: montará allí una parada de refresco, un oasis reparador, para las diligencias de paso. Pero, años después, llegará a esos desolados parajes algo insospechado que lo desequilibrará y lo desencajará del árido paisaje: el automóvil. Es el ocaso. El Far West cambia de cara. Hombres como *Cable Hogue* ya no pertenecen a ese nuevo mundo y acabarán, literalmente, aplastados por ese futuro con olor de gasolina: *Hogue* fallece tras ser arrollado por el lujoso coche (el progreso) que, irónicamente, había de llevarlo a una nueva vida fuera del desierto. Peckinpah sabe que la aventura romántica ha terminado y echa tierra sobre el personaje. No fue, sin embargo, **LA BALADA DE CABLE HOGUE** la única película del Oeste que cantó el fin de una era en 1970, un año en el que se daban



la mano alegorías desmitificadoras como **Soldado azul** (*Soldier Blue*, Ralph Nelson) o **Pequeño Gran Hombre** (*Little Big Man*, Arthur Penn) con el perfume clásico de **Río Lobo** (*Rio Lobo*, Howard Hawks): el operador William A. Fraker debutaba como director con la excelente, elegíaca **Monte Walsh** (Id.), otro responso por el viejo héroe americano protagonizado por Lee Marvin.

El crítico Nigel Andrews decía en 1973 que la espina dorsal del cine de Sam Peckinpah se sostiene en el conflicto entre la supervivencia y el individualismo; según él, *“el individualismo, para Peckinpah, es el hombre que es fiel a sus ideas y valores en lugar de guiarse por un régimen o credo, y que, también, en el sentido más estricto de la palabra individual, no puede dividirse (...). El superviviente, por otro lado, es el hombre que se adapta, que modifica en cierta manera su forma de vida con el fin de seguir viviendo (...). La síntesis del individualismo y la supervivencia, por consiguiente, en los últimos protagonistas de Peckinpah, no es necesariamente una caída moral de la gracia: indica, más bien, la capacidad de los personajes, al tiempo que permanecen fieles a un núcleo central de valores, de ajustar su estilo de vida para mantener el equilibrio en una época incierta y engañosa”*. Hogue es, en este sentido, un individualista nato y un intuitivo superviviente; huraño, sucio,



vagabundo y en apariencia vulnerable (*Bowen y Taggart*, idiotas irrecuperables, hacen con él lo que quieren en el prólogo), pero con un instinto infalible para enderezar senderos torcidos: consigue que el banco le dé cien dólares de crédito para levantar su negocio, seduce a la prostituta *Hildy* (Stella Stevens) pese a su aspecto pordiosero, reduce con ingenio y un solo disparo a *Bowen y Taggart* cuando reaparecen en el tramo final, etc. Un personaje próximo, muy próximo al camandulero *Dobbs* de **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948), y es curioso comprobar el parecido físico entre los dos actores que los encarnan, Humphrey Bogart en el film de Huston y Jason Robards (soberbio en el papel de su vida) en el de Peckinpah; un parecido que sin duda Lauren Bacall fue la primera en detectar, al casarse con Robards al enviudar de Bogart. El vínculo houstoniano podía ser extensivo si convenimos en que el personaje del predicador *Joshua* interpretado por David Warner (desbocado y tunante, loco y cuerdo a un tiempo y con un apetito sexual insaciable) podría perfectamente formar parte de la pintoresca fauna de **El juez de la horca** (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, John Huston, 1972), cuyas criaturas, empezando por el legendario *Roy Bean*, también pivotan entre el individualismo y la



supervivencia en un desierto hostil comparable al de las tribulaciones de *Cable Hogue*.

Aunque el cuerpo dramático de la película gira alrededor de la figura de *Hogue*, los personajes secundarios adquieren un innegable peso específico. Al predicador *Joshua*, por ejemplo, Peckinpah le concede la única secuencia en la que no aparece *Hogue* (su visita nocturna al pueblo, donde intenta conseguir los favores de una joven casada) y un elocuente plano final de su rostro, visiblemente emocionado, despidiéndose, tras la muerte del protagonista, de un paisaje que no se le borrará fácilmente de la memoria. *Hildy* es, sin duda, la presencia femenina más sensible y cercana del cine de Peckinpah, solo superada por la sublime escena de **Pat Garrett y Billy the Kid** (1973) en la que Katy Jurado ve agonizar y morir a su amado Slim Pickens. En cuanto a los nefastos *Bowen* y *Taggart*, recuerdan poderosamente a los dos pícaros alelados e inseparables interpretados por Hume Cronyn y John Randolph en **El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man*, Joseph L. Mankiewicz, 1970), y no se descarta que, como aquéllos y aunque no se haga referencia alguna al caso, sean homosexuales.

Como tantas otras de sus películas, **LA BALADA DE CABLE HOGUE** no resultó una experiencia feliz para Peckinpah, aunque años



más tarde acabaría afirmado que era, de entre todas las suyas, la obra que tenía en mayor estima: los productores cortaron veinte minutos de metraje al parecer esenciales y tras el primer fin de semana de estreno la retiraron de las carteleras. Vista hoy, sorprende no ya por su óptima mixtura de comedia y melancólico lirismo (en el que Miguel Marías percibió ecos de Griffith y Chaplin), sino por su acabado altamente informal, probablemente la película más iconoclasta del cineasta. Su iconografía es propia de los westerns que transcurren en desiertos: un infierno insondable de polvo, arena y rocas, lagartos y serpientes de cascabel y un sol cegador e inclemente, exquisitamente plasmado por la cámara de Lucien Ballard en un registro de luz que el gran fotógrafo ya experimentó en **Buchanan cabalga de nuevo** (*Buchanan Rides Alone*, Budd Boetticher, 1958). Pero junto a estos atisbos de regio clasicismo, Peckinpah se permite una serie de libertades inusuales. Algunas de ellas son fruto de la época, como el uso de la multipantalla y el zoom o la inclusión, para ilustrar sintéticamente las semanas de plenitud y dicha que viven en la cabaña *Hogue* y la prostituta *Hildy*, de la dulzona canción “Butterfly Mornin's”, que hace pensar en otro western coetáneo, **Dos hombres y un destino** (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969), y en la oscarizada melodía “Raindrops Keep Fallin 'on My Head”; aires del

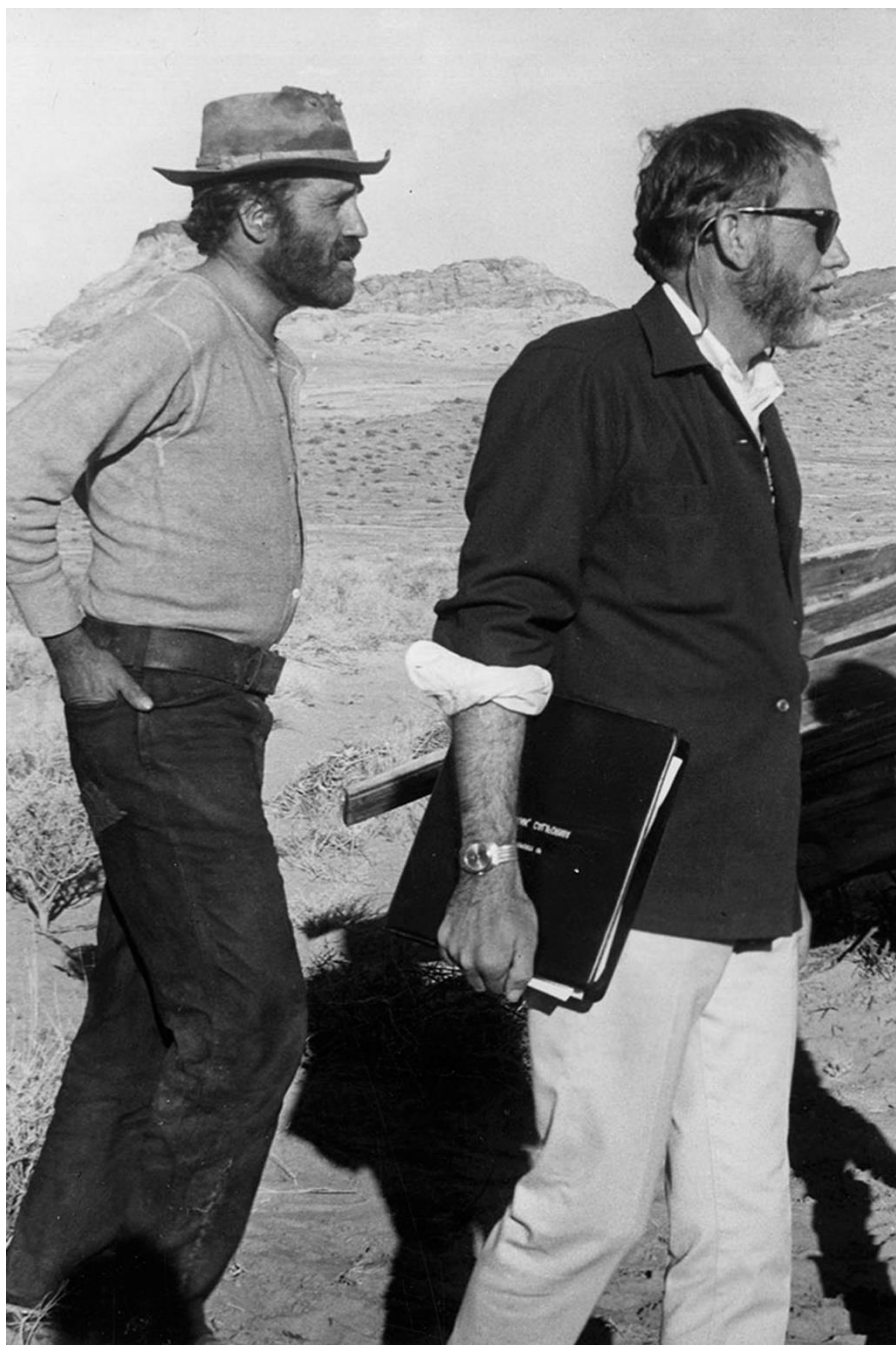


tiempo, con un innegable toque de espíritu “happy flowers”, para cincelar la más delicada historia de amor jamás filmada por Peckinpah. Pero donde más sorprende el director es en insertos tan delirantes como el del dibujo del jefe indio impreso en el billete de cinco dólares que cobra vida o en las escenas cómicas proyectadas a cámara ultrarrápida, como si de un sketch de Benny Hill se tratara, y que desde luego suponen un contraste chocante viniendo del apóstol del ralenti.

Quizás esta exultante libertad estilística, que transmite una genuina sensación de felicidad creativa, se deba al hecho de que Peckinpah se identifica con el protagonista de **LA BALADA DE CABLE HOGUE** más que con ningún otro en su filmografía. Está con él y con su maloliente cuerpo. Está con su estilo de vida y su ética. No es la primera vez ni sería la última que proceda a expresar su ideario vital por procuración: Joel McCrea y Randolph Scott en **Duelo en la Alta Sierra**, William Holden y Robert Ryan en **Grupo salvaje** o Robert Preston y Steve McQueen en **Junior Bonner** poseen parejos valores morales y Peckinpah los cubre con un manto de nostalgia similar, muy personal e idiosincrática. Pero a *Hogue* lo mimó con una ternura particular. Y le dedicó una balada preciosa (...).



Texto (extractos):
Jordi Batlle Caminal, “La balada de Cable Hogue: amor y humor entre serpientes”,
en dossier “Sam Peckinpah”, Dirigido, noviembre 2013.



SAM PECKINPAH

David Edward Samuel Ernest Peckinpah Jr.

Fresno, California, EE.UU., 21 de febrero de 1925

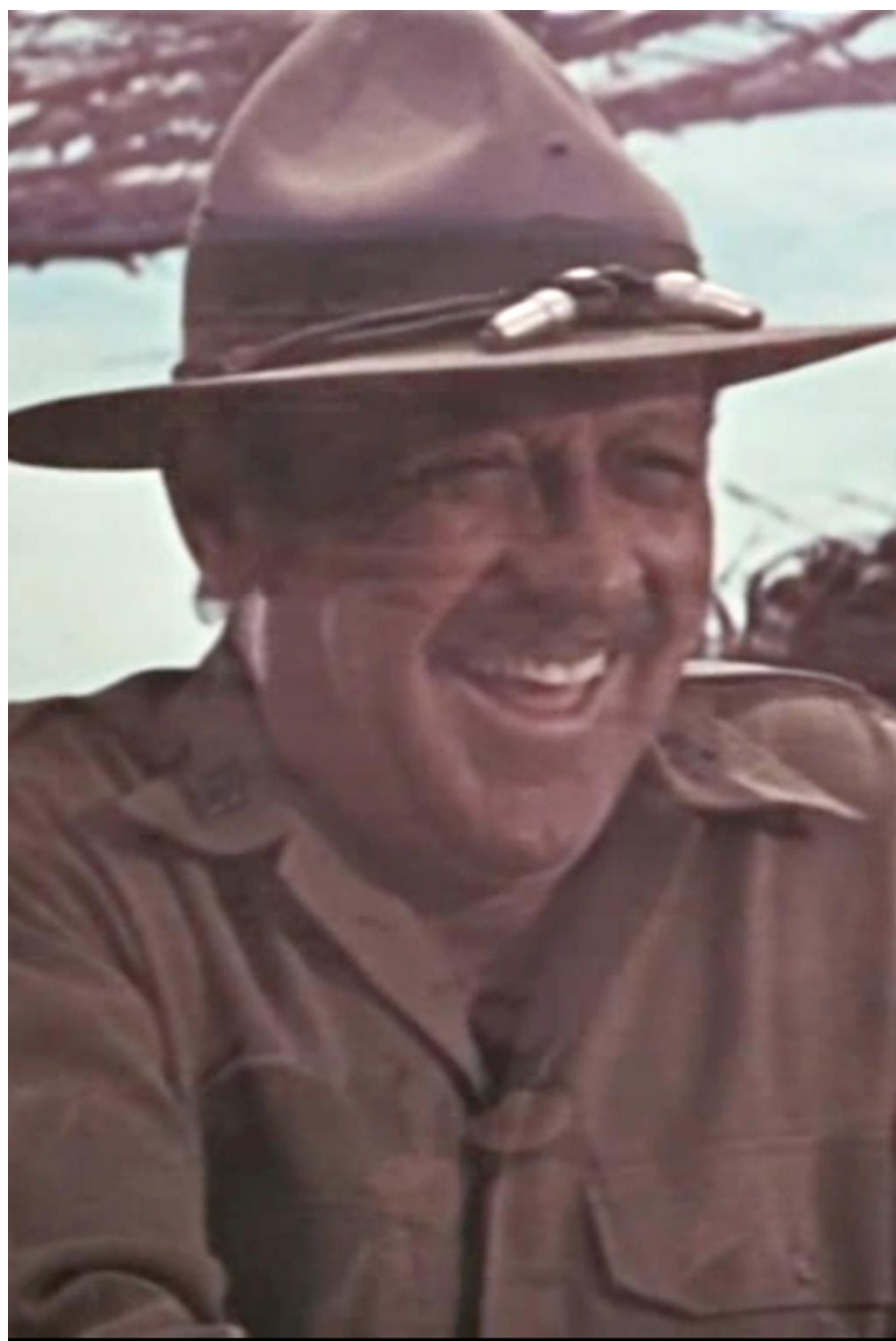
Inglewood, California, EE.UU., 28 de diciembre de 1984

FILMOGRAFÍA (como director)

- 1958** Serie de tv **Flecha rota** (*Broken arrow*):
“**The transfer**” [ep.39º - temp.2ª]
Serie de tv **El hombre del rifle** (*The rifleman*):
“**The marshall**” [ep.4º - temp.1ª]
- 1959** Serie de tv **El hombre del rifle** (*The rifleman*):
“**The boarding house**” [ep.22º - temp.1ª]
“**The money gun**” [ep.33º - temp.1ª]
Serie de tv **Zane Grey** (*Zane Grey Theatre*):
“**Trouble at Tres Cruces**” [ep.24º - temp.3ª]
“**Lonesome road**” [ep.8º - temp.4ª]
- 1960** Serie de tv **Zane Grey** (*Zane Grey Theatre*):
“**Miss Jenny**” [ep.14º - temp.4ª]
- Serie de tv **The Westerner** :
“**Jeff**” [ep.1º - temp.1ª]
“**Brown**” [ep.3º - temp.1ª]
“**The courting of Libby**” [ep.6º - temp.1ª]
“**Hand on the gun**” [ep.12º - temp.1ª]
“**The painting**” [ep.13º - temp.1ª]
- Serie de tv **Klondike**

- 1961** **COMPAÑEROS MORTALES** (*The deadly companions*)
Serie de tv **Route 66:**
“**Mon petit Chou**” [ep.9º - temp.2ª]
- 1962** **DUELO EN LA ALTA SIERRA** (*Ride the High Country*)
Serie de tv **Dick Powell:**
“**Pericles on 31st street**” [ep.10º - temp.2ª]
- 1963** Serie de tv **Dick Powell:**
“**The losers**” [ep.16º - temp.2ª]
- 1965** **MAYOR DUNDEE** (*Major Dundee*)
- 1966** Serie de tv **ABC Stage 67:**
“**Noon wine**” [ep.10º - temp.1ª]
- 1967** Serie de tv **La hora de los famosos**
(*Bob Hope presents the Chrysler Theatre*):
“**The lady is my wife**” [ep.16º - temp.4ª]
- 1969** **GRUPO SALVAJE** (*The wild bunch*)
- 1970** **LA BALADA DE CABLE HOGUE**
(*The balad of Cable Hogue*)
- 1971** **Perros de paja** (*Straw dogs*)
- 1972** **Junior Bonner, el rey del rodeo** (*Junior Bonner*)
La huida (*The getaway*)
- 1973** **Pat Garrett y Billy el niño**
(*Pat Garrett and Billy the Kid*)

- 1974 Quiero la cabeza de Alfredo García**
(Bring me the head of Alfredo Garcia)
- 1975 Los aristócratas del crimen** *(The killer elite)*
- 1977 La cruz de hierro** *(The iron cross)*
- 1978 Convoy** *(Convoy)*
- 1981 Sparks: “Funny face”** [videoclip]
- 1983 Clave: Omega** *(The Osterman weekend)*
- 1984 Julian Lennon: “Too late for goodbyes”** [videoclip]
Julian Lennon: “Valotte” [videoclip]



Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine
“Eugenio Martín”. 2025

Agradecimientos:
Ramón Reina / Manderley
Imprenta Del Arco
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario
(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón,
Alba María Espinosa & Jairo Morata)
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda)
M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam
Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,
José Linares, Francisco Fernández,
Mariano Maresca & Eugenio Martín

En anteriores ediciones de
MAESTROS DEL CINE MODERNO
Han sido proyectadas

(I) **JOHN FRANKENHEIMER** (febrero 2011)

El hombre de Alcatraz (*Birdman of Alcatraz*, 1962)

El mensajero del miedo (*The Manchurian candidate*, 1962)

Siete días de mayo (*Seven days in may*, 1964)

El tren (*The train*, 1964)

Plan diabólico (*Seconds*, 1966)

Los temerarios del aire (*The gypsy moths*, 1969)

Yo vigilo el camino (*I walk the line*, 1970)

Orgullo de estirpe (*The horsemen*, 1971)



(II) **FRANÇOIS TRUFFAUT** (noviembre & diciembre 2011)

Los cuatrocientos golpes (*Les quatre cents coups*, 1959)

La piel suave (*La peau douce*, 1964)

Fahrenheit 451 (1966)

La novia vestía de negro (*La mariée était en noir*, 1967)

El pequeño salvaje (*L'enfant sauvage*, 1970)

La noche americana (*La nuit américaine*, 1973)

El último metro (*Le dernier métro*, 1980)

Vivamente el domingo (*Vivement dimanche!*, 1983)

François Truffaut, una autobiografía

(*François Truffaut, une autobiographie*, 2004) Anne Andreu



(III) **JEAN-LUC GODARD** (mayo 2013 & abril 2014)

Al final de la escapada (*À bout de souffle*, 1959/1960)

El soldadito (*Le petit soldat*, 1960/1963)

El desprecio (*Le mépris*, 1963)

Lemmy contra Alphaville

(*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965)

Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, 1965)

Made in U.S.A. (1966)

Pasión (*Passion*, 1982)



(IV) **ARTHUR PENN** (septiembre & octubre 2017)

El zurdo (*The left-handed gun*, 1958)

El milagro de Ana Sullivan (*The miracle worker*, 1962)

Acosado (*Mickey One*, 1965)

La jauría humana (*The chase*, 1966)

Bonnie y Clyde (*Bonnie & Clyde*, 1967)

El restaurante de Alicia (*Alice's restaurant*, 1969)

Pequeño gran hombre (*Little big man*, 1970)

La noche se mueve (*Night moves*, 1975)



(V) **JERRY LEWIS** (enero 2018)

El terror de las chicas (*The ladies man*, 1961)

Un espía en Hollywood (*The errand boy*, 1961)

El profesor chiflado (*The nutty professor*, 1963)



(VI) **STANLEY KUBRICK** (febrero 2018 & febrero 2019)

Día de combate (*Day of the fight*, 1951)

El padre volador (*Flying padre*, 1951)

Miedo y deseo (*Fear and desire*, 1953)

El beso del asesino (*Killer's kiss*, 1955)

Atraco perfecto (*The killing*, 1956)

Senderos de gloria (*Paths of glory*, 1957)

Espartaco (*Spartacus*, 1960)

Lolita (1962)

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (*Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*, 1964)

2001: una odisea del espacio (*2001: a space odyssey*, 1968)

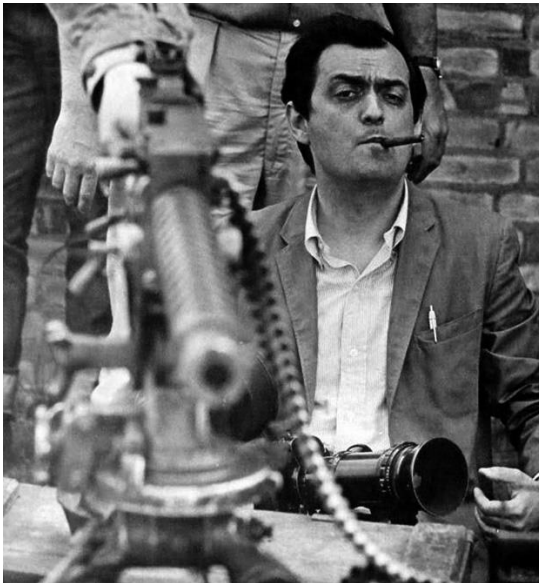
La naranja mecánica (*A clockwork orange*, 1971)

Barry Lyndon (1975)

El resplandor (*The shining*, 1980)

La chaqueta metálica (*Full metal jacket*, 1987)

Eyes wide shut (1999).



(VII) **ROBERT ALDRICH**

(marzo 2020) / (enero 2022) / (enero 2023)

Apache (*Apache*, 1954)

Veracruz (*Vera Cruz*, 1954)

El beso mortal (*Kiss me deadly*, 1955)

El gran cuchillo (The big knife, 1955)

iAtaque! (*Attack!*, 1956)

Hojas de otoño (*Autumn leaves*, 1956)

Bestias de la ciudad (*The garment jungle*, 1957)

co-dirigida por Vincent Sherman

A diez segundos del infierno (*Ten seconds to hell*, 1959)

Traición en Atenas (*The angry hills*, 1959)

El último atardecer (*The last sunset*, 1961)

¿Qué fue de Baby Jane?

(*What ever happened to Baby Jane*, 1962)

Canción de cuna para un cadáver

(*Hush...hush, sweet Charlotte*, 1964)

El vuelo del Fénix (*The flight of the Phoenix*, 1965)



(VIII) **FEDERICO FELLINI**

(octubre 2021 / noviembre 2022 / octubre 2023)

Luces de variedades (*Luci del varietà*, 1950)

co-dirigida por Alberto Lattuada

El jeque blanco (*Lo sceicco bianco*, 1951)

Los inútiles (*I vitelloni*, 1953)

Amor en la ciudad (*L'amore in città*, 1953) co-dirigida por Carlo Lizzani, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Cesare Zavattini, Francesco Maselli & Alberto Lattuada

[*episodio Agencia matrimonial* (*Un'agenzia matrimoniale*)]

La strada (1954)

Almas sin conciencia (*Il bidone*, 1955)

Las noches de Cabiria (*La notti di Cabiria*, 1957)

La dolce vita (1960)

Boccaccio 70' (*Boccaccio 70'*, 1962) co-dirigida por Vittorio De Sica, Mario Monicelli y Luchino Visconti [*episodio Las tentaciones del doctor Antonio* (*Le tentazioni del dottor Antonio*)]

Fellini Ocho y medio (*Otto e mezzo*, 1963)

Historias extraordinarias (*Histoires extraordinaires*, 1968) co-dirigida por Roger Vadim y Louis Malle [*episodio Toby Dammit: nunca apuestes tu cabeza con el diablo* (*Toby Dammit: il ne faut jamais parier sa tête contre le diable*)]

Giulietta de los Espíritus (*Giulietta degli Spiriti*, 1965)

Fellini-Satyricon (*Fellini-Satyricon*, 1969)

Los clowns (*I clowns*, 1970)

Roma (*Roma*, 1972)

Amarcord (*Amarcord*, 1974)



(IX) **BLAKE EDWARDS**

(mayo-junio 2022 / abril 2023 / abril 2024)

El temible Mister Cory (*Mr. Cory*, 1957)

Vacaciones sin novia (*The perfect furlough*, 1958)

Operación Pacífico (*Operation Petticoat*, 1959)

Desayuno con diamantes (*Breakfast at Tiffany's*, 1961)

Chantaje contra una mujer (*Experiment in terror*, 1962)

Días de vino y rosas (*Days of wine and roses*, 1962)

La pantera rosa (*The Pink Panther*, 1964)

El nuevo caso del inspector Clouseau

(*A shot in the dark*, 1964)

La carrera del siglo (*The great race*, 1965)

¿Qué hiciste en la guerra, papi?

(*What did you do in the war, daddy?*, 1966)

El guateque (*The party*, 1968)

Darling Lili (1970)

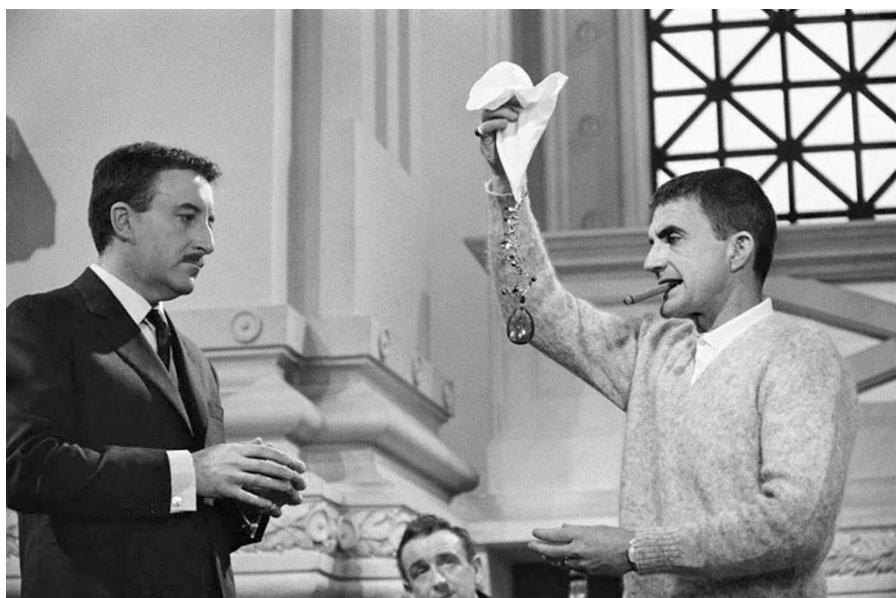
Dos hombres contra el Oeste (*The wild rovers*, 1971)

La semilla del tamarindo (*The tamarind seed*, 1974)

“10” (“10”, 1979)

S.O.B. (*S.O.B.*, 1981)

¿Víctor o Victoria? (*Victor/Victoria*, 1982)



(X) **SIDNEY LUMET** (noviembre 2024)

Doce hombres sin piedad (*12 angry men*, 1957)

Piel de serpiente (*The fugitive kind*, 1960)

Larga jornada hacia la noche

(*Long day's journey into night*, 1962)

El prestamista (*The pawnbroker*, 1964)

Punto límite (*Fail-safe*, 1964)

La colina (*The hill*, 1965)

El grupo (*The group*, 1966)

Llamada para un muerto (*The deadly affair*, 1967)



(XI) **SAM PECKINPAH** (febrero 2025)

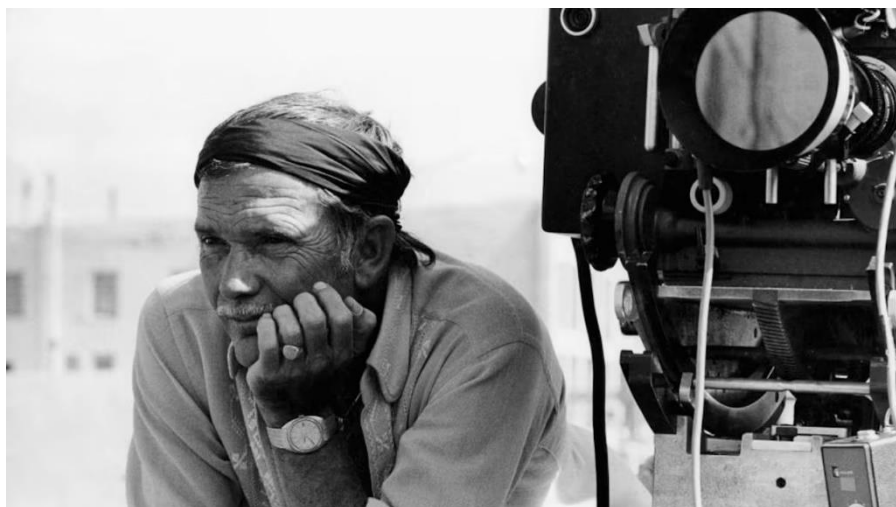
Compañeros mortales (*The deadly companions*, 1961)

Duelo en la Alta Sierra (*Ride the High Country*, 1962)

Mayor Dundee (*Major Dundee*, 1965)

Grupo salvaje (*The wild bunch*, 1969)

La balada de Cable Hogue (*The ballad of Cable Hogue*, 1970)



Organiza:



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.”

Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram

LAMADRAZA.UGR.ES