

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Forty Guns (Sam Fuller, 1957)

Autor/es:
La Torre, José M^a

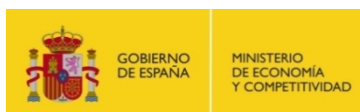
Citar como:
La Torre, JM. (2006). Forty Guns (Sam Fuller, 1957). Nosferatu. Revista de cine. (53):170-171.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41494>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Forty Guns

(Sam Fuller, 1957)

José María Latorre

U nas nubes ensombrecen a su paso un tranquilo y polvoriento camino por el que avanza en plano general un carro-mato tirado por dos caballos negros. Esa imagen inicial de **Forty Guns** (1957), con la alteración del paisaje, tiene algo de signo de los caminos violentos por los que va a transitar una película que es a la vez un *western* tradicional y el menos tradicional de los *westerns* realizados en los años cincuenta. Si la alteración del paisaje está motivada por algo tan natural como unas nubes que atraviesan el cielo, así, del mismo modo, la violencia que va a seguir será una consecuencia, de acuerdo con las convicciones de Samuel Fuller, de la naturaleza humana (la primera secuencia desarro-

llada en la población incluye el destroz de una buena parte del paisaje urbano).

Ese "hermanamiento" de naturalezas tiene un carácter fatalista muy fulleriano. Los siguientes planos reafirman tal impresión: un grupo de jinetes pasa al galope por ambos lados del carro-mato, parado en medio del camino, dejando a sus ocupantes envueltos por nubes de polvo. Son los tres hermanos Bonnell, que parecen una réplica de los hermanos Earp según la imagen que de estos ha legado el cine: Griff (Barry Sullivan), Wes (Gene Barry) y Chico (Robert Dix). Severos, compe-netrados hasta el extremo de que ninguno de ellos hace frente a una situación de peligro sin contar al menos con el apoyo efectivo de otro, llegan a una

ciudad dominada por unos alborotadores que también harían pensar en los legendarios antagonistas de los *Earp*, los *Clanton*, si no fuera porque en este caso son cuarenta (las cuarenta pistolas a las que hace referencia el título) y porque la persona que los dirige no es un patriarca sino una mujer, Jessica Drummond (Barbara Stanwyck), quien controla asimismo la justicia del condado y tiene a su servicio a un *sheriff* corrupto enamorado en secreto de ella.

Después de tan contundente prólogo llegan las sorpresas que confieren gran personalidad al film. Para empezar, los *Bonnell* no muestran excesivo entusiasmo en casi nada de lo que hacen, y su enfrentamiento con la banda de Jessica parece obedecer más al deseo de poner un cierto orden en el desorden que al de impartir severamente justicia donde hay abuso de poder; después, la dureza de Jessica Drummond apenas se pone de manifiesto en las secuencias en que aparece, si no es para enfrentarse a su joven e impulsivo hermano de gatillo fácil, Brockie (John Ericson), y despedir al *sheriff* que le sirve, Ned Logan (Dean Jagger), y sus intervenciones se caracterizan por las pulsiones amorosas (tras las cuales asoma la idea de la represión sexual) y las confidencias sobre sus días de infancia (en ambos casos a Griff *Bonnell*: uno de los momentos más intensos es la visita de la pareja al refugio al que ella recurre desde niña cuando desea estar sola y que aparece como una fantasmagoría en un agreste paraje).

Pero lo más atractivo de este *western* casi freudiano tal vez *malgré lui*, donde los hermanos mayores asumen el rol protector de la desaparecida (o lejana) figura paterna, proviene de que, en general, la violencia se apoya sobre los encuadres, los movimientos de la cámara y el tratamiento del sonido antes que en

las situaciones; unos ejemplos: cuando Jessica decide prescindir de los servicios de Ned, este se ahorca despechado y la primera noticia de ello es el sonido que producen las botas del suicida al golpearse contra la pared durante el balanceo del cuerpo colgado de la soga; Wes observa a la hija del armero, con la que más tarde se casará, a través del cañón de un rifle, lo cual es una manera de anticipar que su relación va a estar marcada por la violencia; el decidido caminar de Griff *Bonnell* hacia el borracho Brockie por la calle principal de la ciudad con el propósito de desarmarlo está acompañado por varios primeros planos de sus ojos y por un contraplano del joven llevando su mano derecha a la cartuchera del revólver.

El tono es sombrío, en ocasiones incluso macabro: unos ataúdes vacíos aparecen apoyados con displicencia contra una pared en la calle; “¿ha visto alguna vez los ojos de un muerto?”, le pregunta Griff a Jessica; al doble rechazo laboral y amoroso se responde con el suicidio; una boda concluye con el asesinato del marido: en la escena siguiente, la esposa, encuadrada al lado de la carroza fúnebre, ha cambiado su vestido blanco por uno negro, mientras el entierro del marido tiene lugar en *off* visual, acompañado por un cántico; para disparar finalmente contra Brockie, Griff, “*un tipo raro*”, como se define él mismo, no titubea en hacerlo también contra Jessica, a quien aquel ha tomado como escudo, y al pasar junto a ella caída dice sin apenas mirarla: “*Llévenla al médico*”. No es extraño que al final Jessica eche a correr en plano general tras el carromato en el que Griff se aleja de la ciudad y Samuel Fuller renuncie a mostrarlos juntos en un plano próximo: hay tanta muerte y dolor entre ellos que sólo cabe adoptar una pudorosa distancia.