

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

La agonía del Western

Autor/es:

Canal, Javier

Citar como:

Canal, J. (1998). La agonía del Western. Vértigo. Revista de cine. (13):90-97.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43062>

Copyright: Todos los derechos reservados.

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:



Pat Garrett & Billy the Kid

La agonía del western

90
V

Javier Canal

El Western cinematográfico ha construido a lo largo de los años una iconología tan recurrente¹, unos códigos tan precisos, una inmediatez² tan eficaz, que el hecho de acogerse a su universo ha ido suponiendo con el tiempo una garantía cada vez mayor de llegar más fácilmente al público, de apelar con más posibilidades de éxito a su capacidad de fascinación, formada a lo largo de muchos años en los que el western se ha erigido sin duda en uno de los imaginarios más frecuentados de la ficción cinematográfica. El carácter "esencial" del género, su status de "fórmula" eficaz³, de destilación de otros géneros más difícilmente encasillables como los de "acción" o "aventuras" a la vez que marco ideal para desarrollar motivos propios de otros más reconocibles como el "cine negro" o el melodrama, han permitido que se desarrollaran armoniosamente complejos discursos sobre los temas más trascendentes y puros objetos de entretenimiento más o menos elemental, grandes películas, films de serie B o nefastos subproductos esencialmente oportunistas.

El progresivo carácter irreal⁴ del western permitirá el desarrollo de discursos cada vez más personales, de constantes narrativas y temáticas cada vez más características que se alejan lo más posible del corpus mayoritario de films, formado principalmente por obras de bajo presupuesto o rutinarias⁵. Sin embargo esta aparición de rasgos más o menos reconocibles de "autoría" siempre han ido parejos (en el cine norteamericano en general, pero especialmente en el western) al papel jugado por el público, que en cierto modo es el que ha ido dando forma a los films del Oeste⁶, en un juego dialéctico permanente entre expectativas y convenciones (característico por otra parte del grueso del cine hollywoodense) que no ha-

ce sino reforzar cada vez más la simplicidad creciente de las constantes que animan al género, su idiosincrática depuración, su constante exteriorización de pensamientos y sentimientos⁷, su inmediata fisicidad.

Por otro lado, el carácter de crónica histórica (o más bien pseudohistórica) inherente al western ya desde sus inicios, su condición de "fresco" más o menos fiel del desarrollo de los Estados Unidos, permitirá en gran medida su consolidación: la búsqueda inconsciente (a veces no tanto) de una "coartada cultural" que se da en casi todas las artes se combina en este caso con la búsqueda permanente de una identidad individual que caracteriza a la mentalidad norteamericana

(v. nota 3) y que encontrará en el western uno de sus medios de transmisión ideales, sobre todo ideológicamente. La tendencia constante que algunos autores advierten en la cultura estadounidense a recurrir a formas tradicionales para expresar inquietudes personales se puede por tanto rastrear fácilmente en el western: difícil es imaginar una forma más tradicional, arraigada por otra parte en uno de los corpus de relatos más sólidos del siglo (el "cine clásico norteamericano"), y que mira constantemente a un pasado mitificado e irreal (V. nota 4) en el que la mayoría del público encuentra fácil acomodo, tanto desde el punto de vista del "placer del texto" como del de la justificación ideológica e histórica⁸.

El calificativo de "clásico", tan desgastado con el uso (mayoritariamente gratuito), y que antes hemos empleado para referirnos a un período del cine norteamericano conocido por to-

tante a la repetición de "fórmulas" más o menos eficaces que se van transmitiendo en función de su validez en la taquilla. El western, que siempre se remite a un espacio físico y a un tiempo concretos (o por lo menos a un "espíritu" westerniano más o menos reconocible), se convertirá pues en un verdadero "género", o como poco en un marco expresivo en el que desarrollarán con una mayor transparencia su discurso algunos de los mejores cineastas, los que mejor aprovechan las posibilidades que ofrece ese género.

Sin embargo los signos de agotamiento del discurso clásico que conducirán a un "manierismo" inevitable se acentuarán especialmente en el caso del western, prácticamente por los mismos motivos por los que se convirtió tan fácilmente en el "género americano por excelencia"¹¹: repetición constante de motivos y esquemas argumentales, exceso de recurrencia a las motivacio-



RIO ROJO (RED RIVER)
de Howard Hawks

dos⁹, al ser aplicado al western parece un poco más adecuado que para el resto de la producción, incluidos otros géneros fuertemente codificados como el musical o el cine negro. En las décadas de los años 30, 40 y 50 se pueden rastrear en el western la mayoría de las constantes que caracterizan al resto del cine norteamericano: montaje continuo, predominio constante de la narratividad, relatos fuertemente clausurados, verosimilitud, identificación entre discurso, acción y protagonistas, etc., tanto en la producción mayoritaria como en las mejores películas, cuyos logros obviamos. La coincidencia durante este período de varias generaciones de directores¹⁰, técnicos y actores (incluidos algunos de los protagonistas del período mudo) acentuará la codificación progresiva del género, su tendencia cons-

nes históricas, desgaste de la iconología y la ideología westerniana, en suma, signos evidentes de agotamiento de un discurso cuya fragilidad esencial nunca estuvo demasiado protegida. La creciente ambigüedad discursiva del cine de Hollywood¹², inscrita como es sabido en un contexto histórico de cambio acelerado, se reflejará especialmente en uno de los universos ficcionales más "inocentes" y en cierto modo "puros" del imaginario norteamericano: el western. Los personajes se vuelven cada vez más complejos, los temas más variados, se cuida cada vez más el rigor histórico y narrativo de manera que el público, cada vez más exigente y selectivo, siga apoyando al género; aparece una conciencia autorreflexiva tanto sobre los hechos narrados como sobre las propias características del género, cre-



PASION DE LOS FUERTES
(MY DARLING CLEMENTINE,
1948)
de John Ford

ce el grado de realismo¹³, se da un progresivo acentuamiento en la violencia como motor de la acción, aumenta el grado de denuncia histórica y social que prácticamente no existía en la mayoría de los títulos clásicos (por ejemplo los conocidos westerns proindios que proliferan en la década de los 50), se rechaza cada vez más la elementalidad y "simplicidad" que algunos creen única cualidad del período clásico¹⁴ y además aparece la televisión. Son como se ve muchos los factores que propician el tan comentado "crepúsculo" del género, período confuso en el que se inscribe como uno de sus jalones más significativos el film objeto de nuestro análisis a través del que trataremos de rastrear la supuesta "agonía" del western: "Pat Garrett and Billy the Kid" (Sam Peckinpah, 1973)¹⁵.

El enfrentamiento entre Garrett y Billy es uno de los "mitos" del Oeste más frecuentemente llevado al cine¹⁶, ya que ofrece una vía de representación idónea de uno de los conflictos más arraigados en el imaginario del western, el del forajido y el representante de la ley, el "outlaw hero" y el "oficial hero"¹⁷, a su vez representantes más depurados de otra de las antinomias rec-

toras del género, la constante oposición entre lo "salvaje" y la "civilización" ("wilderness"- "civilization")¹⁸ que vertebraba gran parte del universo del Oeste. El film se inscribe así tanto en una tradición cinematográfica (el western) en retroceso como en una tradición histórica, acogiendo a un universo ya conocido por el espectador, y se evita así la necesidad de construir un argumento original, apelando a la ampliamente desarrollada negociación existente entre género y

espectador en la que ambas partes colaboran para llevar a buen término el discurso, en este caso el característico de Peckinpah sobre héroes crepusculares, épocas terminales y amistades traicionadas.

De todos es conocido el conflicto permanente que mantuvieron Peckinpah y los productores de sus films, la mayoría estrenados en versiones alejadas en mayor o menor medida de las ideas originalmente por su director¹⁹. Ello plantea un evidente problema a la hora de enfrentarse a sus textos cinematográficos. En este caso partiremos de la versión emitida por la 2 de TVE en 1995, al parecer bastante cercana a una versión "casi definitiva" editada recientemente en Estados Unidos.

El inicio del film muestra en montaje alternado la última conversación amistosa y a la vez tensa que mantienen Billy y Garrett y la muerte del segundo años después, en una especie de condensación de los temas tratados posteriormente en el film²⁰. Las dimensiones temporales de ambos acontecimientos están diferenciadas por el color ("normal" el de la conversación y virado en un sepia característico de las fotogra-

El enfrentamiento entre Garrett y Billy es uno de los "mitos" del Oeste más frecuentemente llevado al cine

fías antiguas el de la "merecida" muerte del sheriff) y son puntuadas por los títulos de crédito inscritos en imágenes congeladas y por la música de Bob Dylan. La fotografía en sepia parece dar fecha de caducidad a la muerte de Garrett, presentada como propia de "otra película" o de otra época (¿el ya lejano en 1973 western clásico?), como un hecho a la vez real (históricamente) y soñado (deseado) en el que el tiempo sí que pasa realmente haciendo al final justicia con el vil Ga-

rett. Sin embargo ambas dimensiones parecen interrelacionarse en el universo del film: los disparos de Billy y sus hombres contra unas gallinas semienterradas se confunden con los que acaban con Garrett. Los disparos de Garrett desde detrás de Billy y sus hombres, que "posan" de forma artificial y casi "pictórica" (son ya parte de una leyenda, impresa, pintada, escrita o filmada) sobre un muro que los separa física (y espiritualmente) del sheriff, provocarán la alarma, y no la complicidad como pretendía Garrett, de los forajidos, que "ven" de esa forma a su enemigo tanto en la "realidad" de la película como en el futuro de los "hechos reales". Así se entremezclan armónicamente realidad y ficción, historia y deseo, western clásico y crepuscular. Esta introducción, planteada como ya se ha dicho como un resumen quintaesenciado del resto del film, plantea ya desde un principio que lo que vamos a ver será una elegía tanto por un género como por una ética que parecen definitivamente perdidos que han oscilado siempre entre la realidad y lo "ideal", entre lo contingente y la salvadora ficción, que ahora ya no parece suficiente: "Se siente que los tiempos han cambiado".

Tras el tiroteo, la música cesa y pasamos a la conversación que sostienen Garrett y Billy en la taberna, acompañados de la nerviosa presencia de los hombres de éste. En esta secuencia el plano general de la estancia, de gran profundidad de campo, además de servir de plano de situación refuerza el clima de tensión que se respira. Los protagonistas se mueven despacio, alerta, como en una especie de sueño en el que cualquier cosa puede pasar. La conversación de los dos personajes principales, llena de referencias a un pasado añorado, sirve para definir el carácter de ambos, sobre el que el espectador ya está más o menos avisado. La última imagen congelada, en la que Billy mira a Pat, que está de espaldas a la cámara, y en la que a la vez que la música se reanuda aparece el título "Directed by Sam Peckinpah", da paso definitivo al resto del film.

Este adopta a partir de entonces un tono de "balada lírica" ²¹ algo caótica y fragmentaria, debido en gran parte a las intrusiones de la productora ²². Tanto el desencanto del director como la crisis irreversible del clasicismo cinematográfico parecen reflejarse en un texto fílmico en el que los hechos se nos presentan de forma episódica, apenas relacionados entre sí, formando un mosaico en el que la ausencia de una continuidad narrativa apenas cuenta. En este sentido los cortes e imposiciones dan un resultado paradójico, posiblemente alejado de las intenciones iniciales del realizador: en vez de "aligerar" la narración, como se pretendía en un principio, lo que se consigue es acentuar la irrealidad del film ²³, su alejamiento definitivo de la habitabilidad clásica.

A pesar de todo la intención esencialmente narrativa persiste, el peso de la tradición se nota, y el carácter de "refugio esencial" propio de tantos westerns perdura. La distancia entre los hechos históricos a los que se acoge infielmente el film y

las percepciones mediatizadas cultural y cinematográficamente del público ²⁴ juegan aquí a favor del propio cuestionamiento del género, en una operación en la que a la vez que se desmitifica un universo formal se critica la "ética" que lo sustenta a través del montaje fragmentado, reflejo de una violencia interior y exterior ²⁵ que sin embargo aún se apoya en los esquemas clásicos.

Dos secuencias son ilustrativas de esta "fragmentación", la caza de pavos por parte de Billy y dos de sus hombres (situada además entre dos secuencias tan dramáticas como las de la muerte del viejo sheriff Baker y el cruel asesinato de uno de los hombres de Billy por los hombres del terrateniente Chisum) y la extraña secuencia de Garrett en el río, en la que el sheriff, descansando bajo un árbol, se alarma por los disparos que un hombre efectúa desde una barcaza, y tras comprobar que sólo está practicando su puntería, se une al concurso de tiro, pareciendo buscar el alivio de una muerte rápida. Son dos ejemplos de la infinidad narrativa que planea por toda la película, del por momentos exceso de "naturalismo" ²⁶ y de hacer notar la presencia de un autor que si en otro tipo de films encajan mejor en un western provocan un definitivo efecto de extrañeza en el espectador. Nos encontramos lejos de los reconocibles y habitables territorios clásicos.

Pero es sin duda en la secuencia final en donde se verifica mejor el fin de esa "ética" e "inocencia" clásicas, con Peckinpah oficiando literalmente como enterrador.

Tras la llegada de los tres asesinos que intentan acabar definitivamente con el "molesto" Billy amparados en una tormenta de arena, vemos a Billy y a una chica ²⁷ pidiéndole una habitación al viejo Pete, dueño de una de las casas de Fort Summer, adónde Billy ha regresado tras su huida a México ²⁸. El viejo acepta el trago que Billy le ofrece y accede a la petición de los jóvenes. Pasamos entonces a la llegada de los asesinos, envueltos en sombras permanentemente (que con-

RAICES PROFUNDAS
(SHANE, 1953)
de George Stevens





TRES FOTOGRAMAS DE:
PAT GARRET Y BILLY THE KID
(PAT GARRET AND BILLY THE
KID, 1973)
de Sam Peckinpah

trastan con la claridad de la estancia donde está Billy), temerosos de lo que están a punto de hacer. La serena planificación dedicada a la escena de amor contrasta con la de la llegada de los asesinos al "paraíso" habitado por Billy y sus hombres. Los asesinos se mueven torpemente, fuera por tanto del espacio mítico en el que ya está Billy, entrando y saliendo de campo constantemente, habitantes de un territorio que ya no es el del western clásico.

Garrett se encuentra entonces con el enterrador Will (Sam Peckinpah), que fabrica un ataúd para un niño. No acepta el trago que Garrett le ofrece (a diferencia del viejo Pete con respecto a Billy) y le espeta directamente: "Ande, acabe de

una vez". A continuación hace una auténtica declaración de principios en la que se resume toda una actitud vital y se despide definitivamente del western entendido como territorio al que ya no se podrá volver: "¿Sabe qué voy a hacer? Meteré todas mis cosas aquí (en el ataúd) y las enterraré, después dejaré este territorio".

Garrett entra a continuación de forma cansina en el jardín de la casa donde está Billy, semejante a la suya propia que vimos fugazmente en un plano en el que se resumía el fracaso y la renuncia del sheriff. La música que había acompañado toda la secuencia hasta ahora se interrumpe bruscamente. La planificación parece cambiar ligeramente. Los planos de Garrett son fijos, generales, y los de Billy haciendo el amor son enfocados por una cámara temblorosa que parece presagiar la tragedia. Garrett se sienta en una mecedora²⁹ y permite que Billy termine. Cuando ésto sucede, suspira y se levanta, decidido a terminar su misión. Entra en la casa, dónde se moverá aún más furtivamente que hasta ahora. Billy ha salido a por comida y es visto por los dos cómplices de Garrett, que no se atreven a matarle. Mientras esto sucede Garrett mira fascinado la habitación dónde Billy ha estado, ocupada ahora sólo por la chica, que lo oye pero no lo ve (plano de Garrett-plano de la chica mirando-plano vacío, recurso propio de los films de terror que acentúa el carácter espectral y siniestro del sheriff). Garrett se ha dado cuenta de la situación y se sienta esperando la entrada de Billy, acompañado ahora del viejo Pete. Billy entra de espaldas, alarmado por la presencia de los





secuaces de Garrett, en un plano que incluye un espejo (ya visto anteriormente) donde se refleja el sheriff y que refuerza la simbiosis mítica que forman ambos personajes. Billy se da la vuelta y tapa la imagen de Garrett en el espejo al tiempo que pregunta a Pete: "¿Quién está ahí fuera?". Ve a Garrett y sonríe, pero aquel no le devuelve la sonrisa y dispara. En el momento de la detonación se ilumina la estancia fugazmente, siguiendo breves planos que reflejan la alarma de los demás personajes, ajenos al núcleo del conflicto donde se está desarrollando el mito. Los planos se suceden ahora a gran velocidad, contrastando con la lenta y casi fúnebre sucesión anterior, y culminan con el disparo de Garrett al espejo en el que se refleja su propia imagen al que siguen otros tres planos: Billy cayendo, Garrett mirando asustado (en ralentí) el espejo roto, Billy chocando casi plácidamente (en ralentí) contra el suelo. En esos cuatro planos se condensa el conflicto, la inevitabilidad de la tragedia, la acción violenta entendida como catarsis.

Billy yace con los brazos en cruz y Garrett lo observa en contrapicado: "Le he disparado, he matado al niño". Poe, el cómplice de Garrett, intenta cortarle al cadáver el dedo índice de su mano derecha (la que aprieta el gatillo) como símbolo de su "triumfo". La colérica reacción de Ga-

rett, que contrasta fuertemente con la parsimonia que ha exhibido a lo largo de todo el film incluso en los momentos de peligro, es sorprendentemente fiel al amigo al que acaba de matar: "Lo que quieras y lo que obtengas son dos cosas diferentes", exclama apartando violentamente a Poe. Luego vuelve a la mecedora.

Llega el amanecer, disipando las sombras anteriores. Garrett aún permanece en la mecedora, resistiéndose a abandonar el territorio que él mismo ha ayudado a destruir. Billy yace sobre una mesa. La música se reanuda. Garrett se levanta, observado fijamente por los amigos de Billy, y se aleja en su caballo. Un niño le despidió lanzándole piedras. Un fundido encadenado recupera entonces las secuencias iniciales del film: Garrett es acibillado por los mismos a los que sirvió, encarnados en Poe y un asesino contratado, además de por los disparos de Billy desde el pasado. Cae de su calesa. El último plano es el de esa calesa vacía, con la mano de Garrett asomando imperceptiblemente en la parte inferior derecha del encuadre. Mientras suena la balada de Dylan, aparecen los títulos de crédito finales.

Hay pocas películas en las que se refleje más eficazmente la resistencia de un género cinematográfico y de lo que representa a abandonar definitivamente su edad de oro. ☺

PAT GARRETT AND BILLY THE KID" (1973)

Director

Sam Peckinpah

Productor

Gordon Carroll

Producción

Metro Goldwyn Mayer

Guión

Rudolph Wurlitzer

Fotografía

John Coquillon

Operador

Herbert Smith

Director Artístico

Ted Haworth

Decorados

Ray Moyer

Música

Bob Dylan

Montaje

Roger Spottiswoode, Garth Craven, Robert L. Wolfe, Richard Halsey, David Berlatsky, Tony de Zárraga

Sonido

Charles M. Wilborn y Harry W. Tetric.

FICHA ARTÍSTICA

James Coburn (Pat Garrett), Kris Kristofferson (Billy the Kid), Richard Jaeckel (Sheriff McKinney), Katy Jurado (Sra. Baker), Bob Dylan (Alias), Jason Robards (Gobernador Wallace), Chill Wills (Lemuel), Slim Pickens (Sheriff Baker), R.G. Armstrong (Ollinger), Luke Askew (Eno), John Beck (Poe), Richard Bright (Holly), Matt Clark (J.W. Bell), Rita Coolidge (Maria), Jack Dodson (Howland), Jack Elam (Alamosa Bill), Emilio Fernández (Paco), Paul Fix (Pete), L.Q. Jones (Black), Jorge Russek (Silva), Charles Martin Smith (Bowdre), Harry Dean Stanton (Luke), Sam Peckinpah (Will).

NOTAS

(1) Que ha favorecido las críticas de los autores opuestos a la división del cine, especialmente el hollywoodense, en géneros, que basan gran parte de sus argumentos en el hecho de que el único rasgo que permite hablar de un "género western" es la ubicación de la mayoría de las historias narradas en un espacio físico e histórico bien definido que constituyen lo que BORDWELL definiría como "bases transtextuales": "...el espectador puede justificar una expectativa o inferencia sobre bases transtextuales. El caso más claro es el del género: en un western esperamos ver duelos, peleas en el bar y estampidas de ganado, incluso aunque no se presenten de forma real o causalmente necesarias." En BORDWELL, David: "La narración en el cine de ficción", Barcelona, Paidós, 1996.

(2) "Las mejores imágenes, especialmente tal como están refinadas en las obras de arte, nos asombran por su inmediatez e intensidad". En ANDREW, Dudley: "Las principales teorías cinematográficas". Madrid, Rialp, 1993.

(3) "Fórmula integrada ya desde los orígenes del género, como es sabido, por varias dosis de historia, melodrama, vodevil, "burlesque", literatura popular, ilustración, folklore, etc. Más o menos los mismos que participan en la configuración del cine en general, pero que en el caso del western, tan progresivamente enraizado en el desarrollo de los Estados Unidos como una nación con una identidad cultural propia que busca constantemente a través de las ficciones, dió como resultado una codificación cada vez más depurada que se tradujo en un universo con unas reglas propias en el que el espectador ha ido encontrando un acomodo cada vez más fácil.

(4) En efecto, el western ha ido construyendo progresivamente un peculiar mundo diegético en el que los hechos del pasado operan más como marco referencial que como reconstrucción estrictamente histórica, un universo "irreal" respaldado por su "aura" de paraíso perdido en el que la ética y la acción justifican casi todos los acontecimientos y que lo ha ido alejando cada vez más del resto de géneros hollywoodenses, como bien advierte SANCHEZ BIOSCA en "La muerte del mito", en VV.AA: "Al Oeste", Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1990. En la misma línea se manifiestan otros autores, bien refiriéndose a una irrealidad provocada por la relación condicionada culturalmente del público con los hechos históricos (RAY, Robert B: "A Certain Tendency of the Hollywood Cinema. 1930-1980". Princeton, Princeton University Press, 1985.) o bien apuntando a una tendencia progresiva de los westerns a la exageración y a la estilización perceptible ya desde los orígenes del género, una recurrencia a las fórmulas excesivas que responde tanto a una opción estilística (en la que juega un papel clave la influencia del melodrama) como a intereses puramente económicos (BLISS, Michael: "Justified Lives. Morality and Narrative in the films of Sam Peckinpah". Southern Illinois University Press, 1993.). En todo caso esa "irrealidad" responde en gran parte a los mecanismos de fascinación que los westerns han desarrollado favorecidos por el carácter ritual del género.

(5) Que formarán siempre la base cuantitativa del género, y en las que desde los comienzos del cine se busca principalmente la efectividad narrativa, en los orígenes a partir de los recursos típicos de los relatos populares en los que se basaban gran número de películas (V. CAWELTI, John: "Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture". Chicago, University of Chicago Press, 1976) y con el tiempo a partir de la repetición más o menos rutinaria de los recursos que se mostrarán más eficaces cara al público puestos en práctica en los films.

(6) El género no parece tanto producto de una clasificación teórica cuanto resultado de una serie de expectativas culturales: lo que cada cultura espera ver reflejado". En WEINRICHTER, Antonio: "El Nuevo Cine Americano. Aproximación al Nuevo Cine Americano de los años 70 desde una perspectiva de los Géneros". Madrid, Zero, 1979.

(7) V. SANCHEZ BIOSCA, Vicente (op. cit.) págs. 173-182, donde el autor hace un lúcido análisis de ese carácter "básico" del western, del infantilismo épico que subyace en el género.

(8) Es frecuente la identificación del western con las sagas,

las epopeyas, los ciclos heroicos, los mitos fundacionales, los paraísos perdidos. las crónicas, en definitiva, todas las formas literarias y orales en las que la Historia juega un papel clave y en las que encaja especialmente bien la depuración característica antes comentada. V. ASTRE, G.A. Y HOARAO, A.P: "El Universo del Western". Madrid, Fundamentos, 1975; KITSSES, Jim: "Horizons West (Anthonv Mann, Bud Boetticher, Sam PeckinPah: Studies of Authorship within the Western)". London, Thames and Hudson, 1969; BAZIN, A. (op. cit.); HARDY, Phil: "The Western". London, Aurum Press, 1991; CAWELTI, John: "The Six Gun Mystique". Bouling Green University Popular Press, 1971, etc.

(9) La inutilidad del término para definir sucintamente un período tan complejo es evidente WEINRICHTER (op. cit.) advierte que tal calificación solo es válida para los films que se ajusten al modelo postulado en todas sus características, los cuales, evidentemente, son bastante pocos de entre la ingente cantidad producida durante ese período, cuya uniformidad ha sido rastreada bastante eficazmente por BORDWELL, THOMPSON Y STAIGER en su ya "clásico" "The Classical Hollywood Cinema". London, Routledge and Kegan Paul, 1985. Con todo, la operatividad de la expresión "western clásico" a efectos de lectura general y apresurada es evidente a estas alturas.

(10) Aunque, como señala GONZALEZ REQUENA, las teorías sobre el autor en cine responden más bien a "ejercicios mitologizantes", hablar de grandes directores en el caso del western parece especialmente adecuado, pues pocos directores o "autores" son tan proclives a esa "mitologización" como algunos de los más característicos del western, protagonistas o cultivadores de una vida casi tan "legendaria" como algunas de sus películas: Ford, Boetticher, Peckinpah, Walsh, etc. V. GONZALEZ REQUENA, Jesús: "LA METAFORA DEL ESPEJO: EL CINE DE DOUGLAS SISK". Valencia, Hiperión, 1986, pág. 19. Otros autores como RAY (op. cit.) o KITSSES (op. cit.) tercian también en esta cuestión sobre la validez o no de la aplicación de los esquemas "de autor" al western, el primero en contra y el segundo a favor.

(11) "BAZIN, Andre: "La evolución del western" en "¿Que es el cine?". Madrid, Rialp, 1990.

(12) Lo que GONZALEZ REQUENA (op. cit.) definió sintéticamente como "desplazamiento con respecto a las formas canónicas del decir".

(13) Aunque pervive el ya comentado carácter "irreal" (V. nota 4)

(14) El conocido concepto de "Superwestern" acuñado por BAZIN (op. cit.) precisamente en los años 50 conserva su validez analítica. Recordemos que sería todo western que "se avergüenza de no ser más que él mismo, e intenta justificar su existencia con un interés suplementario: de orden estético, sociológico, moral, psicológico, político, erótico, en pocas palabras, por algún valor extrínseco al género y que se supone capaz de enriquecerle". El teórico francés da en el clavo una vez más al planter la cuestión en términos de añadido justificativo: el western parecía haber agotado su discurso por lo que hacer que fuera "algo más" que un western parecía ser la solución para recuperar tanto al público como a la crítica, pero como el tiempo se encargará de demostrar, dando la razón a Bazin, el western había desarrollado un entramado intertextual tan eficaz que no necesitará, en sus mejores ejemplos, de ningún añadido supuestamente enriquecedor.

(15) JOSÉ LUIS GUARNER lo define como "el western seguramente más sombrío de la historia del cine, una marcha fúnebre en forma de film del Oeste sobre los últimos días en Nuevo México de Billy el Niño en 1881" en "Muerte y transfiguración. Historia del Cine Americano III (1960-1992)". Barcelona, Laertes, 1995.

(16) "Billy the Kid" (King Vidor, 1930), "The Outlaw" (Howard Hughes-Howard Hawks, 1943), "The Left-Handed Gun" ("El zurdo", Arthur Penn, 1957), "Chisum" (Andrew McLaglen, 1970), etc.

(17) RAY (op cit.) emplea estos términos para explicar un enfrentamiento que según él se extiende por casi todo el cine norteamericano, llevando al terreno político la oposición entre ambos tipos de héroes: a la izquierda los "outlaws",

individualistas, libres, intuitivos, espontáneos, románticos, reticentes a crecer, emblemas de la contracultura; a la derecha los "official heroes", solitarios, rebeldes, con una ética personal y un compromiso social arraigados en la nación. La suma de los valores de ambos reafirma, según RAY, el modelo reconciliador que auto-perpetúa el cine estadounidense y vertebró gran parte de su discurso, encarnado en la "reluctant hero story", de la que "Pat Garrett..." sería un buen ejemplo, dado su adhesión a la inocencia y al valor espontáneos personificados en Billy, valores que RAY consideraría característicos de la cultura norteamericana.

(18) V. KITSSES (op. cit.).

(19) Para conocer más detalles sobre los numerosos problemas sufridos por la obra de Peckinpah se puede consultar, entre otras obras, la detallada biografía escrita por DEVID WEDDLE "If they move, kill them. The Life and Times of Sam Peckinpah". New York, Grove Press, 1994.

(20) La secuencia inicial juega un papel semejante al de otras introducciones filmicas en las que se condensa todo el discurso posterior como las de "The Searchers" ("Centauros del desierto", Ford, 1956) o "The Magnificent Ambersons" ("El cuarto mandamiento", Welles), secuencias que operan a modo de "plano de situación" del resto del film, empleando un término afín al cine narrativo norteamericano. Peckinpah es bastante aficionado a esta compartimentación inicial, en la que muchas veces incluye los títulos de crédito, integrando así lo más posible a la película y a sus artífices, a la diégesis y a los mecanismos expresivos que la sustentan: "Pat Garrett...", "The Will Bunch" ("Grupo Salvaje", 1969), "The Ballad of Cable Hogue" ("La balada de Cable Hogue", 1970), "Junior Bonner" (1972).

(21) Término empleado por muchos de los comentaristas del film y que parece especialmente adecuado. Recordemos que la balada, ya desde sus orígenes medievales, tenía un origen coreográfico que parece corresponderse con la coreografía ritual característica del western (es frecuente oír la expresión "coreografía de la violencia" cuando se habla superficialmente del cine de Peckinpah). A partir del siglo XVIII adoptó la forma definitiva de poema narrativo que desarrollaba generalmente una leyenda popular o una tradición histórica, forma concordante en gran parte con el film que nos ocupa.

Este tono de balada es reforzado por la presencia de Bob Dylan como actor y firmante de la banda sonora, formada por unos pocos temas que actúan como leit motif recurrente. Recordemos que Dylan había editado unos años atrás, en 1968, el disco "John Wesley Harding", no por casualidad otro legendario forajido westerniano. El papel de Dylan es pues el de una especie de trovador que manifiesta su enigmática presencia como personaje y autor de los temas musicales que puntúan la película y cuya actitud parece siempre algo extravagante, acorde con la propia personalidad del músico norteamericano. "¿Quién eres?", le pregunta Garrett en una ocasión. "Esa es una buena pregunta", res-

ponde Alias-Dylan con su hermetismo característico.

(22) Hay hasta seis montadores acreditados.

(23) QUIM CASAS define la película como una "fantasía irreal, mítica e históricamente imposible" en "El Género Americano". Barcelona, Paidós, 1994.

(24) V. R Y, ROBERT B. (op. cit.)

(25) WEINRICHTER (op. cit.) apunta a la violencia que caracteriza a muchos de los films norteamericanos de finales de los sesenta y principio de los setenta como una metáfora más o menos involuntaria de la necesidad de destruir el marco narrativo en el que están inmersos, conectando con un "patos" del fracaso con el que el cine del Hollywood post-clásico se autoidentifica cada vez más. Estamos por tanto ante un proceso terminal de las ficciones como refugio, ante una pérdida del "aura" común por otra parte en el arte, que parece afectar especialmente a una parte del cine norteamericano de los años 70 de la que Peckinpah parecía especialmente consciente.

(26) No está de más recordar la creciente influencia del cine europeo más "prestigioso" sobre el cine norteamericano de los 60 y 70. La búsqueda de una "coartada cultural" a la que antes hacíamos referencia, unida a la progresiva mitificación del director como autor poseedor de un discurso propio que es capaz de reflejar en las películas, da como resultado la intrusión en un género tan tradicionalmente "artesanal" como el western de los consabidos "rasgos de autor". En este sentido son significativos en el cine de Peckinpah la presencia de "símbolos" más o menos obvios: el ARMA CARGADA CON MONEDAS que empuna el puritano Bob sera empleada irónicamente por el propio Billy para matarle, el RIO junto al que muere el viejo sheriff Baker es uno más de los que marcan fronteras físicas y espirituales en la obra de Peckinpah, que recoge así una larga tradición westerniana y literaria afín a su ética; los niños testigos de los absurdos del mundo de los adultos, el FUEGO que la cámara reencuadra no por casualidad tras la secuencia en la que Billy escapa de la cárcel, etc. Son todos ellos y muchos más intentos de dejar la huella de un "autor" en el texto que también se podían rastrear en gran parte del cine clásico pero que allí eran menos "conscientes".

(27) Silenciosa durante toda la secuencia. Las mujeres apenas cuentan en un universo esencialmente masculino.

(28) Tradicional refugio de los héroes de Peckinpah: "Grupo Salvaje", "Mayor Dundee".

(29) No parece inapropiado evocar aquí la mecedora en la consigue terminar plácidamente sus días el viejo Moses Harper en "Centauros del Desierto", film con el que "Pat Garrett..." guarda no pocas relaciones.

(30) Como en el momento en que se rinde a Garrett tras el primer tiroteo que vemos en la película.