

# BÁSICOS FILMOTECA

## LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

### DUELO EN LA ALTA SIERRA

RIDE THE HIGH COUNTRY. Sam Peckinpah. EEUU. 1962

CAIMÁN CDC PRESENTA

Sesión 15 / Jueves 21 de marzo de 2013

Presentación y coloquio a cargo de Fran Benavente,  
crítico de la revista.



#### LA EVOLUCIÓN DEL WESTERN DESDE LOS AÑOS SESENTA

Ford, con *Dos cabalgan juntos* (1961), *El hombre que mató a Liberty Valance* y *El gran combate* (1964), Sam Peckinpah con *Duelo en la alta sierra* y David Miller con *Los valientes andan solos* (1962), perfilarían los elementos esenciales del *western* crepuscular, o la crónica, no siempre lúcida, del desclasamiento de unos valores y la progresiva desaparición de los símbolos que perpetuaron la mítica del cine del Oeste. Ford lo anunciaba replegándose sobre su obra, como lo harían también Walsh, el Hawks de *El Dorado* y *Río Lobo* (1970), incluso el violento Gordon Douglas de *Río* (1964) y *Chuka* (1967), el nostálgico Hathaway de *Valor de ley* (1969) o el aventurero Michael Curtiz de *Los comancheros* (1961). Peckinpah, por el contrario, utilizaría el contexto crepuscular para edificar su trayectoria dentro del género, acoplándose a los tiempos sin traicionarse a sí mismo: *Grupo salvaje* (1969), *La balada de Cable Hogue* (1970) o, sobre todo, *Junior Bonner* (1972) y *Pat Garret y Billy the Kid* (1973).

[...] El crepúsculo duró poco, pero el género ya entraba en su ocaso. Desde Europa lo remataron. *Western al dente*. El problema del llamado *spaghetti-western* no radica tan sólo en la configuración de temas, situaciones y personajes [...], sino a su concepción caligráfica: esos *zooms* indigestos, esos primeros planos sin razón, esas músicas caricaturescas, siempre dispuestas a imitar al Ennio Morricone más facilón, de la misma manera que los realizadores adscritos al subgénero se empeñan en copiar las características del cine de Sergio Leone, sin duda el mejor cultivador de esta malformación genérica que inundó las pantallas de hemoglobina rápida e hizo estragos durante un tiempo en Hollywood. [...] Lo mejor de los *westerns* de Leone quedó en

el tintero: una cierta capacidad para la concepción escénica, especialmente en la trilogía del Hombre sin Nombre encarnado por Eastwood, *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965) y *El bueno, el feo y el malo* (1966); o la utilización del mito exportado del cine americano y transmutado a una estética propia, aspecto bastante palpable en *Hasta que llegó su hora* (1968), *western* de ambiciosos presupuestos que contó con la colaboración en el guión de Dario Argento, cultivador del *giallo* macabro, y Bernardo Bertolucci, cine de autor a la clásica usanza.

[...] El declive anunciado del género, cuando el país [Estados Unidos] vive algunas de sus situaciones más extremas, que afectan a todas las capas sociales y metamorfosean las estructuras más regias de Hollywood, se permite algunas licencias. Es esta época incierta, cuando el asesinato de John Fitzgerald Kennedy impone el fin del idealismo y coagula el sueño americano, la de reafirmación de un tipo de *western* austero, por momentos casi bressoniano, que surge de la inventiva de Monte Hellman.

[...] Desde principios de los setenta, pasando el sarampión europeo, ultimada la propuesta crepuscular y saturado el panorama proindio, pocas cosas interesantes depararía un género en involución. Los inicios de Eastwood como realizador no serían demasiado esperanzadores y las aportaciones de nuevos realizadores como Robert Benton (*Bad Company*, 1972) o Dick Richards (*Sangre, sudor y pólvora*, 1972), no pasarían de la simple anécdota. [...]

Los primeros ochenta, el compás de espera hacia el supuesto renacer del *western* con la última década del siglo, tuvieron dos protagonistas de excepción: Clint Eastwood y Lawrence Kasdan. Dos películas producidas en 1985, *El jinete*

*pálido* y *Silverado*, intentaron desde posturas bien diferenciadas (la recuperación del mito clásico mediante la abstracción y el referente de *Raíces profundas*, en el caso de Eastwood, y los signos de identidad más simples, en un compendio vistoso pero carente de garra, en el de Kasdan) insuflar vida a un género demasiado tiempo moribundo y sin industria que lo reanimara.

**Quim Casas.** *El western. El género americano.* Barcelona: Paidós. 1994.

## DESESTRUCTURACIÓN Y REGENERACIÓN DEL WESTERN

En el *western* clásico los mitos se imponían por sí mismos, no porque fueran ideológicamente cuestionables, sino porque estaban ahí, formando parte del paisaje original del género. Hasta la llegada de Arthur Penn y *El zurdo* (1959), asistimos a la cotidianidad de los héroes, a sus contradicciones, desde una armonía preestablecida en la que toda inquietud se resuelve mediante la reinstauración del sentido primigenio. Es una cuestión de principios, pues el tejido celular del género siempre se regenera a sí mismo y las distintas variantes de la historia forman parte de un macroorganismo de apariencia rugosa pero de discurso invariable. Ese *statu quo* es el que pretende salvaguardar John Ford en *El hombre que mató a Liberty Valance* (1961), reconociendo la mentira que sustenta su entramado, y también el que quiere liquidar *El zurdo* con su versión *rocker* de *Billy el Niño*, desestimando la figura del *outsider* que, pese a todo, ayuda a recomponer la comunidad en peligro, a la vez que instaura una presencia amenazadora que se niega a imprimir la leyenda sencillamente porque no la entiende. De ahí su desazón, su inquietud, su *malaise* típicamente moderna, que hace comparecer a Rimbaud mucho antes de que Anne Feinsilber hiciera explícita esta misma operación en *Réquiem por Billy el Niño* (2006). Después vendrán Sam Peckinpah y Monte Hellman, la desestructuración del género a través de la saturación y del minimalismo, respectivamente, e incluso el primero de ellos se llevará el gato al agua conectando la tradición del *superwestern* con la del «espagueti», pues quizá la distancia existente entre *Horizontes de grandeza* (William Wyler, 1958) y *Hasta que llegó su hora* (Sergio Leone, 1968) pase por *Mayor Dundee* (Sam Peckinpah, 1965).

Pero quedaba la regeneración, que llegó confundida con un baño de posmodernidad mastodóntica iniciado con *Silverado* (1985), de Lawrence Kasdan, y culminado con *Brokeback Mountain* (2005), de Ang Lee. Del gran catálogo se pasa al pequeño detalle, de la revisión de todos los tópicos a su negación consistente en materializar uno de los muchos fantasmas del género, de manera que, al final, la homosexualidad siempre latente de los *cowboys* se hace explícita. Y en el intermedio el *western* revisa sus mitos distanciándose de ellos, reduciéndolos de nuevo al espectáculo circense del que surgieron, pues no otra cosa son los ejercicios funámbulos de Kevin Costner u otros intentos de historización niquelada, como los que proponen *Un horizonte muy lejano* (Ron Howard, 1992) o *Cold Mountain* (Anthony Minghella, 2003). Diríase que el mito desaparece del territorio del género para quedar desterrado en ese cajón de sastre generalista de donde se extraían la mayor parte de las ficciones hollywoodenses hasta hace muy poco, por lo que se hizo necesario volver a invocarlo. *El jinete pálido* (1985) y *Sin perdón* (1992), ambas de Clint Eastwood, proceden a iniciar esa exhumación, a la vez que *Dead Man* (1995), de Jim Jarmusch, deja bien claro que estamos hablando de espectros, que el *western* es un gran cementerio de donde surgen muertos vivientes sin otro destino que su propia disolución.

Uno de los elementos distintivos de *El tren de las 3:10* (2007) en versión James Mangold respecto a la precedente de Delmer Daves, se revela ya en su inicio, cuando el hijo mayor del granjero, sin apenas relevancia en la película original, invoca el mito del pistolero a través de una publicación ilustrada que aparece en su mesita de noche. Como en *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (Andrew Dominik, 2007), los medios de comunicación conservan la leyenda y desvirtúan la realidad, de manera que esa apelación juvenil terminará en tragedia y la llamada del mito devendrá invocación del diablo. La idea proviene de *Sin perdón*, claro está, pero ahora no se trata de regresar al clasicismo, sino de ponerlo en duda: invoquen ustedes el poder misticador del *western*, parece decirsenos, y obtendrán su reverso demoníaco: ese otro Ben Wade que, en lugar de la sonrisa cómplice de Glenn Ford [en *El tren de las 3:10* de Delmer Daves], luce el rictus *grunge* de Russel Crowe.

**Carlos Losilla**, del artículo «El otro Ben Wade (o de dónde viene este western)», en *Cahiers du cinéma-España*, nº 15, septiembre 2008.



## SAM PECKINPAH

Aunque procedía del campo televisivo, donde había escrito y realizado episodios de las series *Gunsmoke*, *The Westerner*, *The Rifleman*, *Broken Arrow* y *Zane Grey Theatre*, Peckinpah podría considerarse el relevo natural de Boetticher en cuanto al *western* se refiere. Su segunda película, *Duelo en la alta sierra*, está fotografiada por Lucien Ballard, interpretada por Randolph Scott (y Joel McCrea, otro símbolo aún en activo del *western* clásico) y, en un papel secundario, aparece L. Q. Jones. Los tres habían trabajado con Boetticher. Todos menos Scott, que se retiró del cine después de este filme, se convertirían en miembros asiduos de la *troupe* peckinpaniana en fogosos y sensibles *westerns* pertenecientes a la época crepuscular del género y a su absurdo mestizaje con algunos elementos visuales del cine del Oeste de Italia y España.

*Duelo en la alta sierra*, con una valoración del paisaje en consonancia con los trabajos de Boetticher, Sturges y Mann, incluso tendente al realismo davesiano, se inscribiría en esa línea de incierta reflexión sobre el ocaso de los valores tradicionales partiendo de elementos temáticos y estéticos totalmente clásicos. La vejez y el cansancio de los protagonistas, los problemas oculares de McCrea, el desclasamiento de Scott como héroe de espectáculos circenses, la aparición de un camello para competir con los caballos, constituían los signos del cambio, pero la actitud de los protagonistas y la representación peckinpaniana [...] seguía aferrada a la mítica del Oeste. [...]

Cine imperfecto y apasionado, muy intuitivo y descontrolado, de gran capacidad fisiológica y ligado siempre al actor, el de Peckinpah no quiso desprenderse de las raíces del verdadero *western*, aunque se adaptó a los nuevos tiempos y recompuso, a contracorriente, su universo desesperado y romántico recogiendo el testigo de algunos cineastas anteriores como Fuller y Ray.

**Quim Casas.** *El western. El género americano.*  
Barcelona: Paidós. 1994.

### **DUELO EN LA ALTA SIERRA. UN WESTERN ELEGÍACO**

La película se abre con una serie de planos de la alta sierra de Bishop con las notas de la partitura lírica de George Bassman como fondo. Pasan los títulos de crédito. Son planos desgajados del tiempo, que fijan un espacio ideal que los personajes van a transitar. Al final del film vuelve un gran plano general sobre el mismo espacio. Esta vez, sin embargo, un cuerpo viejo y agonizante lanza la última mirada sobre ese espacio antes de caer hacia el borde inferior del cuadro. En ese trayecto se cifra un proyecto figurativo y una vibración poética. El héroe del Oeste, figura declinante, desaparece del cuadro mientras el paisaje permanece como testigo inalterado, pero ya fuera del tiempo. El último hombre que contempla el horizonte como espacio de una promesa, extensión con sentido, con su misión cumplida y ninguna gratificación material. El héroe trágico.

*Duelo en la alta sierra*, *western* elegíaco, prolonga la historia de la caída de los cuerpos (heroicos) en el tiempo y preludia la fijación del espacio, su clausura, y en consecuencia, tal como apunta J. B. Thoret, la relación problemática de un cuerpo en movimiento o en fuga con un espacio progresivamente cerrado o cercado, que propicia la explosión de violencias

conflictivas y desbordantes. Es decir, la historia de la revisión crítica de una mitología habitada por una patología que caracterizará el cine de Peckinpah. En este punto, sin embargo, el cineasta todavía se mueve en el crepúsculo.

Aquí Peckinpah se gana el derecho a entrar en la casa del cine, por la puerta grande del *western*, tras un primer intento no satisfactorio (*The Deadly Companions*, 1961) y una considerable experiencia televisiva en el mismo género. En la televisión el *western* se perpetuaba, casi siempre, de forma repetitiva, esquemática, reducida. En el cine, en cambio, se explicaba cómo vislumbraba sus límites. *Duelo en la alta sierra* avanza hacia esa frontera mientras la obra posterior de Peckinpah se dedica a mostrar la fractura de esos límites y el paisaje desolado que queda tras la deflagración.

Así pues, se trata de la historia del tiempo que se cierne sobre el viejo mundo y sus héroes, extemporáneos, ancianos, cansados o cínicos (como Gil Westrum, el personaje que interpreta Randolph Scott). Para ello Peckinpah emplea el anacronismo, una forma de desacuerdo temporal que antecede a la discrepancia espacial que explicará el temblor del género en su etapa liminar. Eso significa una ética y unos valores sin acomodo en los tiempos del capitalismo consolidado. Son los que encarna Steve Judd (Joel McCrea), el héroe en su última misión: transportar oro desde un campamento minero aislado hasta la ciudad. Para ello enrola a un viejo compañero de armas, Gil Westrum, convertido en buscavidas, que trama quedarse con el dinero. Cuenta con la ayuda de Heck, un joven impulsivo. Por el camino encuentran a Elsa, una muchacha que escapa de un padre puritano y represivo para caer en manos de un grupo salvaje de hermanos (memorables los Hammond). Familias sin mujer ni madre. Al margen del drama, el film transcurre en buena parte como la historia de dos parejas. Los viejos colegas conjugan sus conversaciones en pasado. Los jóvenes articulan el deseo en presente. El futuro de los últimos dependerá del sacrificio de los primeros. Dos (y dos) cabalgan juntos.

El anacronismo determina el trabajo de problematización del género. En ese sentido, la secuencia de la llegada de Judd al pueblo es ejemplar. La vieja figura no se adecúa ya a este entorno modernizado. Los protagonistas son vestigios del pasado en un mundo que funciona con otra lógica, frente a la que acomodarse o persistir. El héroe envejecido necesita ahora gafas para poder ver su último contrato.

Si se pone en cuestión la mitología que funda la civilización emerge la perversión violenta que habita en sus unidades básicas: el hogar incestuoso, el clan masculino que retorna a la horda primitiva. El granjero Knudsen y Billy Hammond agreden a Elsa con la misma violencia libidinosa, la misma figuración en claroscuro. Es la pulsión reprimida que encubre y recubre la civilización, solo reconducida al sentido por el héroe. En el duelo final, el montaje acelera la acción y traduce la última energía en acto ante la emboscada, la falta de horizonte. No hay más trayecto para el héroe del *western* (aunque sí, todavía, para los jóvenes). Viejos compañeros reconciliados ante la muerte («I'll see you later», sentencia Westrum) y un cuerpo heroico finiquitado, agotado, caído, que apenas puede lanzar una última mirada al paisaje antes de abandonar el plano y el género. Último gran héroe que sólo quiso sentirse con el derecho a entrar en su propia casa.

**Fran Benavente,** «Un western elegíaco», *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 14, marzo 2013.

# CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

## EN LA BIBLIOTECA

[ivac\\_documentacion@gva.es](mailto:ivac_documentacion@gva.es)

<http://opac.ivac-lafilMOTECA.es>

### EL WESTERN CREPUSCULAR

ASTRE, Georges-Albert. *El universo del western*.

Madrid: Fundamentos, 1986.

CASAS, Quim. *El western. El género americano*.

Barcelona: Paidós, 1994.

LOSILLA, Carlos. «Western crepuscular», *Dirigido por*,

nº 315, septiembre 2002.

POIRIER, Manuel. *Western*. Paris: Cahiers du cinéma, 1997.

RODRÍGUEZ, Hilario J. *Los mejores westerns*.

*Cabalgando en solitario*. Madrid: JC, 2001.

### SAM PECKINPAH

CASAS, Quim. «Sam Peckinpah: el cine como rebeldía»,

*Fotogramas & DVD*, nº 1996, febrero 2010.

CIEUTAT, Michel. «Le style Peckinpah entre tradition

et revolution», *Positif*, nº 551, enero 2007.

CLEMENTE, M<sup>a</sup> Dolores. *El héroe del western. América vista*

*por sí misma*. Madrid: Editorial Complutense, 2009.

GONZÁLEZ, José Félix. *El héroe del western crepuscular*.

*Dinosaurios de Sam Peckinpah*. Madrid: Fundamentos, 2007.

HEREDERO, Carlos F. *Sam Peckinpah*. Madrid: JC, 1982.

JIMÉNEZ, José Antonio. «Duelo en la alta sierra»,

*Dirigido por*, nº 313, junio 2002.

LARDÍN, Rubén. *Sam Peckinpah. Hermano Perro*.

València: Midons, 1998.

MARINERO, Pachin. «Duelo en la alta sierra»,

*Casablanca*, nº12, diciembre 1981.

RENTERO, J.C. «Peckinpah: el largo adiós»,

*Casablanca*, nº 47, marzo 1985.

RODRÍGUEZ, Hilario J. «Sam Peckinpah y el final del western»,

*Versión Original*, nº 4, 1994.

RODRÍGUEZ, Hilario J. «Apuntes sobre Sam Peckinpah»,

*Versión Original*, nº 71, 2000.

SIMMONS, Garner. *Sam Peckinpah: vida salvaje*.

Madrid: T&B Editores, 2011.