

Sam

PECKINPAH

hermano perro



por rubén lardín

Lectulandia

Pionero del llamado western crepuscular con *Duelo en la Alta Sierra*, Sam Peckinpah conoció fama y laureles gracias a *Grupo salvaje*, una obra maestra trufada de exquisitos matices, que daría paso a títulos tan brillantes y polémicos como *Perros de paja*, *Pat Garrett y Billy el Niño*, *La huida*, *Quiero la cabeza de Alfredo García*, *La Cruz de Hierro...* Tachado de machista, fascista, acomodado nihilista y apologista de la violencia, en vida entabló mil y una luchas despiadadas con productores y grandes estudios por la integridad de sus películas.

Lectulandia

Rubén Lardín

Sam Peckinpah

Hermano perro

ePub r1.0

minicaja 12.06.14

Título original: *Sam Peckinpah. Hermano perro*

Rubén Lardín, 1998

Diseño de portada: minicaja

Editor digital: minicaja

Escaneado: darkland

ePub base r1.1

más libros en lectulandia.com

Agradecimientos



Sin orden ni concierto: a mi abuelo Guillermo, que me descubrió las noveluchas casposas de Marcial Lafuente Estefanía, los chatos de vino y me hizo amar las pelis del Oeste (ahora debe estar remojándose el gaznate con Sam y cantando el «Butterfly mornings»). A Lluís Ventura, Óscar Masllovet y Juan Carlos Giménez, que prestaron cada uno una de las películas que me faltaban. A Daniel Lardín, hermano y amigo, y al resto de la familia, que va es costumbre y necesidad. A Hernán Migoya, que me paso el *Playboy* con la lamosa entrevista a Peckinpah y que unas páginas más allá mostraba las deliciosas vergüenzas de Barbara Hershey. A Joan Álvarez y a Óscar Troho, que estuvieron atentos a los retoques finales. A David Weddle, por escribir esa estupenda biografía del genio y ponerle un título tan bonito (Si se mueven... ¡matalos!). Y ya metidos en la onda, pues a mis amistades viriles, susceptibles de verse traicionadas en cualquier momento, y a las mujeres que solazaron las noches de verano en que escribí el presente, ciertamente menos que las que hicieron lo propio con Peckinpah, pero vaya, que uno todavía es joven. Salud para todos.

INTRODUCCIÓN



YA NO QUEDAN HOMBRES

Ya en tertulias cinéfilas o en rancios panfletos se suele afirmar con irresponsable ligereza que el *western* es el género cinematográfico más puramente ídem. Tal sentencia se vierte siempre sin aval concluyente, aunque, por inercia o afinidad con el género, nunca ha llegado a indignarme el axioma. Sí diré que el *western* me parece uno de los géneros de más complicado parto (enmarcar la naturaleza no es nada fácil, entre otras cosas) y el que ha dado más retratos de personajes humanos desde una base real razonada. Retratos sinceros, ajustados o maniqueos pero siempre a partir de las pulsiones, sentimientos y comportamientos más viscerales y poderosos que anidan en el hombre: la amistad, la traición, el amor, la venganza, la soledad, la ambición, la nobleza, la pasión, la sabiduría, el odio..., entre algunos más estúpidos como el honor o el orgullo.

El hombre que nos ocupa, casualmente, amaba el *western*. Desde una óptica académica y clasificadora Sam Peckinpah llegó al género cuando sobre este se ponía el Sol, lo que no impidió que todos sus filmes fueran continentes de la mayoría de los elementos citados. Peckinpah (que cuando no hizo *westerns*, también hizo *westerns*) siempre se preocupó en dibujar personajes tridimensionales y hacerlos dialogar con brillantez, desde el papel hasta su nunca suficientemente reconocida excelencia en la dirección de actores, lo que, sumado al resto de componentes voluntarios y coyunturales que facturan cada película, nos permite hoy disfrutar de una filmografía plagada de títulos magistrales cinematográficamente hablando y de momentos tristes, descarnados, tiernos, aleccionadores y casi necesarios «vitalmente» hablando.

La vida personal de Sam Peckinpah, ya lo descubrirá el paciente lector unas páginas más allá, estuvo salpicada, como toda existencia de narración interesante, de traiciones amistosas, de luchas virulentas y de desengaños sentimentales. Sus películas, si bien casi todas fueron encargos (él se describía como una puta, «aunque una muy buena puta»), representaban acontecimientos pasados o por venir en la realidad del cineasta, mientras este aprovechaba el recorrido para forjarse una personalidad artística polémica y se empleaba (ayudado por sus inevitables gafas de cristal de espejo y sus botas de *cowboy*) en hacer trascender una imagen propia que le protegiese de su inmadurez (por otra parte, característica de tantos creadores geniales,

ojo). Decía odiar a los directores buenos y a los malos. A los segundos por malos, a los primeros «porque no quiero que ningún otro hijo de puta haga buenas películas. Detesto a todos los cineastas excepto a los inocuos».

Descrito por sus amigos como una persona terriblemente vulnerable, como un niño asustado en un mundo gigantesco, aficionado a la caza (cada año hacia una expedición a Nevada con los Walker River Boys), miedoso de los caballos, según contaba Charlton Heston, celoso y temeroso de las infidelidades de sus mujeres, agresivo a veces en sus relaciones sociales («no soporto a los imbéciles y ellos se lo toman como algo personal»), propenso a los ataques de ira propios de las estrellas, putero desde los veintitantos y alcohólico irritable, en algún momento de su vida llegó a requerir servicios psiquiátricos hasta que, tras un periodo de cuatro años, perdió los nervios y cogió la puerta: «¿Por qué demonios tengo que escucharte? ¡Eres gordo y fumas demasiado!», se despidió de su doctor.

Sus feroces desacuerdos con las imposiciones morales y comerciales de industria y productores le llevaron a desbaratar varios aparatos de producción pero no evitaron la poda dramática e impía de muchos de sus trabajos. «Consigue un arma. Miente, engaña, roba, quédate con la película, secuéstrela...», proponía como soluciones únicas a las contiendas con los productores. En 1965 Elliot Silverstein, el director de *Un hombre llamado caballo*, logró hacer oír su lucha por los derechos de los directores y la Directors Guild of America negoció con los estudios un acuerdo básico que daba a los autores el derecho a supervisar el montaje de sus películas y a un pase público de prueba antes de que la empresa tomara su decisión. Pero Peckinpah, por lo que fuera, siempre salió mal parado de los litigios contractuales.

«Soy el más grande y estúpido romántico del mundo, realmente estúpido —decía él de sí mismo—. Soy un rebelde, y creo que ser un rebelde es estar solo. Me encantaría estar casado y vivir en un dúplex. Me encanta toda esa mierda, pero no puedo hacerlo. Me meto en demasiados problemas. Bebo demasiado y me meto en muchas peleas. El año que viene cumpla cincuenta años y ya va siendo hora de dejar todo eso».

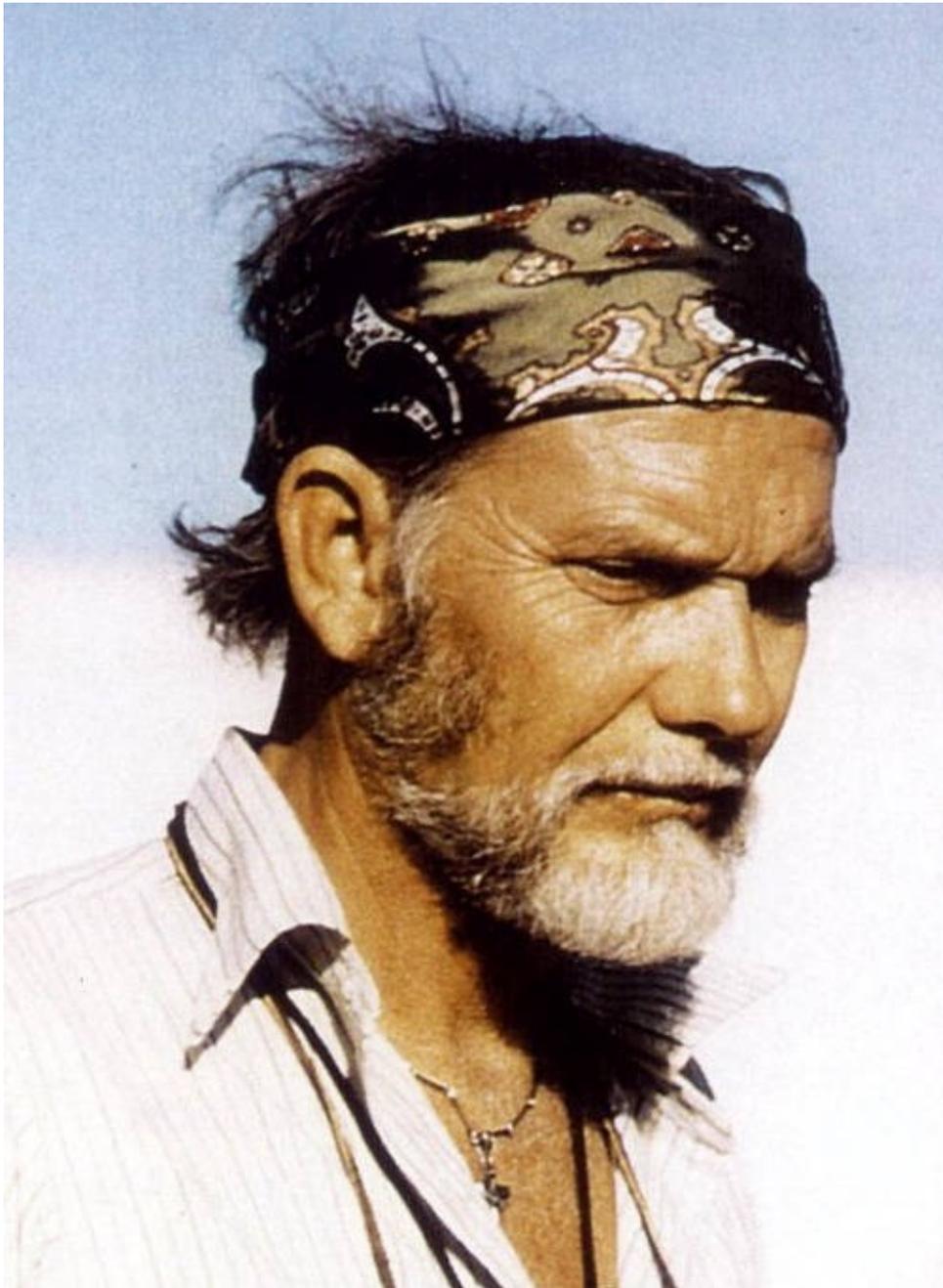
Del hombre se habló y se habla como de un esteta de la violencia (llegó a merecer sobrenombres como Bloddy Sam o El Picasso de la Violencia) y un misógino resentido (todo eso lo trataremos en páginas sucesivas), pero él sabía que el fracaso era el no conseguir reacción alguna, ya fuera buena o mala. Su carrera conoció escándalos, éxitos y fracasos, pero actualmente son pocos los que no se guardan de emitir opiniones negativas sobre su obra. Tampoco es oro todo lo que reluce: Peckinpah honró con su maestría los últimos coletazos del *western*, pero no dejó de aportar vicios televisivos que hoy nadie parece querer ver en él o todos justificar. Muchos de los *zooms* y ralentís de que se sirvió (por hablar de sus características de forma más populares) denotan una ineptud que en la actualidad no pasaría un exámen de puridad cinéfila. Pero servidor no escribe para dignificar ni validar nada, que eso

es muy fácil con perspectiva temporal, de hecho ni siquiera estoy de acuerdo con Michael Sragow del *The New Yorker*, que veinte años después de estrenada *Grupo salvaje* se refirió a ella tal que así: «Lo que *Ciudadano Kane* representó para los amantes del cine en 1941, lo fue *Grupo salvaje* para los cineastas en 1969». Lo que nunca he podido evitar es que me gusten las historias que se cuentan en las películas de Sam Peckinpah y el cómo se cuentan, sus valores humanos y su dolorosa visión de la vida, y el identificarme con tantos personajes. Así que este opúsculo se pretende un homenaje sencillo y admirado a un cineasta y a su obra, amén de una oferta para conocer al hombre y acercarse a su cine con referencias y apuntes que, aunque totalmente innecesarios, faciliten el entendimiento y multipliquen el disfrute. Le debía algo a Peckinpah; espero haberme acercado a esa intención retributiva.

RUBÉN LARDÍN



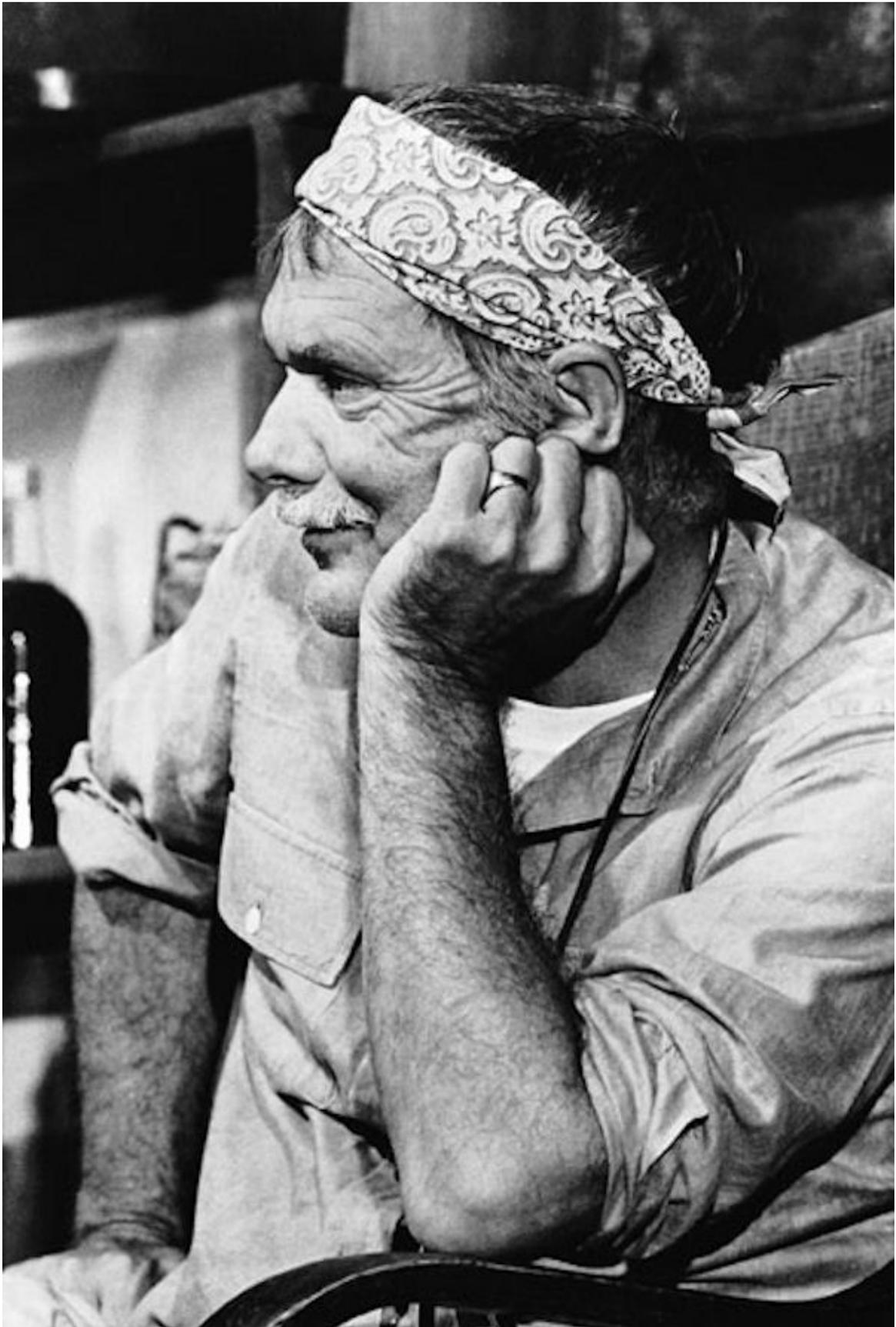
Charlton Heston en *Mayor Dundee*.



CAPÍTULO 1



CONSTANTES DEL CINE DE SAM PECKINPAH



LA VIDA EN EL CINE: TEMARIO Y FORMAS

En el invierno de 1975 Sam Peckinpah tuvo dos oportunidades doradas en un mismo día: Dino De Laurentiis le convidó a dirigir el millonario *remake* de *King Kong* (Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, 1933), que firmaría John Guillermin al año siguiente, e Ilya Salkind le propuso *Superman* (Richard Donner. 1978). Peckinpah rechazó ambos proyectos, se dice que por no ofrecerle, ninguno de los dos, las mínimas motivaciones en cuanto a personajes reales y conflictos humanos. «No me sentía suficientemente competente para tratar con... muñecos». De haber firmado una de esas dos cintas es probable que hubiese conseguido un éxito comercial con renta de por vida, pero el realizador siempre optó por dirigir esta o aquella película en función del poderío de sus personajes y del dramatismo de los acontecimientos. En todos los títulos que conforman su filmografía se plantean y desarrollan tragedias, grandes decisiones, viajes y cambios importantes. Su habilidad creando o recreando seres vivos en perpetuo cuestionamiento, localizados en argumentos sencillos pero eficaces, su maestría dirigiendo actores y el fino hilado de unos silencios y diálogos colmados de sentido, nos permiten, en visión de conjunto, deconstruir fácilmente su obra y destacar con trazo grueso los elementos más habituales y significativos.



EL EXTRAÑO SONIDO DOLOROSO DEL OESTE CAMBIANTE

«Tiene que ser muy duro volver la espalda a todo esto».

Pat Garrett y Billy el Niño.

Ese extraño sonido doloroso del Oeste que decía Samuel Fuller es el que hace el *western* en su crepúsculo, es su desmitificación, la desesperanza, los héroes descontextualizados... *Duelo en la alta sierra*, la segunda película de Peckinpah pero primera a valorar seriamente, expresa con claridad el lamento de su autor por una forma de vida obsoleta en un *western* que hace retrato circense y apenado de sí mismo. Situada en la historia del cine como uno de los más tempranos y afinados *westerns* crepusculares (el estado del género sería confirmado por títulos como *Dos cabalgan juntos* [*Two rode together*, John Ford, 1961], *El hombre que mató a Liberty Valance* [*The man who shot Liberty Valance*; John Ford, 1962]. *Los valientes andan solos* [*Lonely are the brave*; David Miller, 1962] o *El gran combate* [*Cheyenne autumn*; John Ford, 1964]), no hay más que apuntar cuatro datos sobre Steve Judd, el personaje interpretado por el veterano Joel McCrea, para entender la cinta como tal desde su comienzo: el oro que se le encarga transportar por valor de 250.000 dólares se reduce a 20.000, sus botas están agujereadas y los puños de su camisa deshilachados, la vista y el oído empiezan a fallarle y hasta los ridículos y provincianos banqueros que contratan sus servicios dudan de su capacidad. Judd es un profesional que intenta adaptarse a los nuevos tiempos, y para ejecutar su trabajo solicita la colaboración de su viejo colega Gil Westrum (Randolph Scott), que sobrevive asociado a Heck Longtree (Ron Starr), un jovencuelo con el que trabaja en una barraca de feria y amaña carreras de camellos y caballos. El personaje de Heck le sirve a Peckinpah para acentuar su desagrado (o su nostalgia) ante la pérdida aparente de valores de los que suben, que parecen carecer de orgullo y hasta de honor, despistando su revólver ante unas faldas. En Heck no se hallan malas intenciones, pero la diáfana seguridad que otorga la juventud le hace observar condescendentemente a Steve mientras este se remoja los pies en un riachuelo: «Dentro de treinta años te gustará esta sensación». «Recoge ese papel, estas montañas no necesitan tu basura», le espetara seguidamente. Sin embargo, el agravio comparativo, ya se ha dicho, no se pronuncia directamente sobre los personajes jóvenes que, pese a su ingenuidad, se comportan con nobleza.

«Los tiempos han cambiado» es frase recurrente y gráfica en otras cintas como *Grupo salvaje* o *Pat Garrett y Billy el Niño*. En la primera William Holden en la piel de Pike Bishop pretende dar su último golpe y retirarse del negocio, mientras su antiguo amigo Deke Thornton (Roben Ryan) trabaja con un grupo de patanes que reprimen la idea romántica de compañerismo. En *Pat Garrett...* la frase es tan explícita como suena cuando Garrett (James Coburn) se la dice al Niño (Kris Kristofferson); «los tiempos es posible, yo no», le responderá el rebelde. Garrett ha optado por la adaptación («este país se hace viejo y quiero envejecer con él»), el Niño niega el progreso traumático que llegó con el ferrocarril. *Junior Bonner* es por definición un canto amargo al pasado perdido, y en *Clave: Omega*, la última película

del realizador, los tiempos ya han cambiado del todo, la rebeldía es incómoda y solo hay lugar para la resignación ambiciosa, por eso Bernie Oesterman (un papel a la medida de Craig T. Nelson) le dice a John Tanner (un Rutger Hauer muy mediocre) lo de «corren tiempos difíciles, amigo, pero yo sobreviviré».

Volviendo a centrar miras en el *western*, es apropiado incidir en la importancia del director como artífice de la transición histórica del género. El doloroso plano final de *Duelo en la Alta Sierra* (tras el duelo del título, que asume con tristeza toda la épica del Viejo Oeste) es una despedida bellísima y clara, pero Peckinpah se negó a abandonar su género preferido y, sabiendo que el tratamiento crepuscular era el único camino sincero para seguir tratándolo, lo remató años después con *Pat Garrett y Billy el Niño*. Entre una y otra parió tres *westerns* más o menos estrictos y desencantados como *Mayor Dundee*, que lanza una mirada descamada sobre las obsesivas ambiciones de su protagonista. *Grupo salvaje*, con un *bunch* de hombres desclasados y abocados a la derrota, y *La balada de Cable Hogue*, en la que el personaje de Jason Robards es atropellado, literalmente, por el progreso (Steve Judd estuvo a punto de correr la misma suerte al principio de *Duelo en la Alta Sierra*). Atrás quedaba la aventura pura y dura, la llana reflexión racial y la filosofía de permanencia a partir de los símbolos y artificios clásicos del género. El llamado *western* crepuscular exigió a sus héroes una asunción de su decadencia y un replanteamiento de intereses, y si a partir de ahí se podía rendir fidelidad a alguno de los fundamentos antiguos sin negar la primacía de la resignación, bienvenido fuera. Peckinpah se pasó la vida llorando a los hombres del Oeste, y desde *Pat Garrett...* solo Clint Eastwood ha sido capaz de retomar el tema con fortuna.



LA VIDA COMO ACCIDENTE

«—No tienes buena cara. Cable, ¿qué te pasa?
—¿Qué me pasa? Que me muero, eso es todo».

La balada de Cable Hogue.

Gonzalo Suárez escribió de su amigo Sam Peckinpah que nunca pretendió atrapar la vida, que ningún ajuste de cuentas movió su corazón. «Hizo lo que pudo. Y no pudo. No era un ganador. Por eso nunca perdió...» Peckinpah, que acaso empezó a obsesionarse con la muerte cuando su amigo Art Selland falleció en accidente automovilístico (desde entonces, cuando sus hijos le visitaban allí donde estuviera rodando, les hacía volar en aviones diferentes para, en caso de accidente, no perderlos a todos), se tomó la vida como el absurdo que es e hizo actuar a sus personajes en consecuencia. En *Duelo en la Alta Sierra* se hablaba de una única ambición de «vivir con dignidad». Era Steve Judd quien solo quería «vivir y morir honradamente», desechando cualquier posicionamiento inútil frente a sus semejantes: «¿Sabes lo que lleva encima un hombre pobre cuando muere? El ropaje del orgullo. Y le es tan poco útil como cuando lo llevaba en vida». Pat Garrett reconocía que llega un momento en la vida en que uno no puede perder el tiempo pensando en el futuro y, en la misma película, el *sheriff* Baker (Slim Pickens) agonizaba a la orilla del río (antes de terminar el bote que le iba a sacar del lugar), observado por su esposa (Katy Jurado) y por Garrett, con el «Knockin' on heaven's door» de Dylan sonando de fondo. En *Pat Garrett...* todo el mundo quiere «irse», reservándose el papel más bonito el propio director, como carpintero que fabrica un ataúd en el que piensa enterrar todas sus cosas para después abandonar el territorio. Casi todas las películas de Peckinpah se pueden entender como accidentados trayectos hacia la muerte o, al menos, como huidas de la vida: didascálicos periplos que apesadumbran a sus protagonistas con forzosas decisiones. «Mis héroes son perdedores 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».

MÉJICO LINDO

«—Méjico lindo.
—No veo lo que es tan lindo.
—A mí me sigue pareciendo Tejas.
—No tenéis ojos».

Grupo salvaje.

Si algo sale mal, si los tiempos cambian, si las cosas se ponen feas, es cuestión de hacer las maletas y largarse a Méjico. Exceptuando *Junior Bonner*, en la que el paraíso deseado es Australia, un vuelo rápido sobre la filmografía completa del director nos los revelará un impenitente enamorado de Méjico. *Convoy*, *Pat Garrett y Billy el Niño*, *La huida*, *Grupo salvaje*... No es cuestión de aburrir al lector con censos completos; la cuestión puede despacharse con cuatro líneas tuyas: «Méjico siempre ha representado algo especial para mí. Nunca daré por terminada mi experiencia mejicana. La primera vez que fui allí fue después de la guerra, y estuve allí tres meses, desde entonces he ido volviendo. Todo lo importante que me ha pasado en la vida ha estado ligado a Méjico de uno u otro modo. Esa tierra ha tenido una influencia muy especial en mí. Los yanquis se preocupan mucho por parar la guerra y salvar los bosques, pero estos mismos cruzados, cuando salen de casa todas las mañanas, olvidan besar a sus esposas y regar las plantas. En Méjico no ocurre eso. Allí se preocupan menos de esas caralladas sobre salvar la raza humana y esos tejemanajes contaminantes. Pero nunca olvidan besarse y regar las flores».

AMISTAD VIRIL, LEALTAD MASCULINA, TRAICIÓN...

«¿Cuándo aprenderá que no se puede confiar ni en uno mismo?
Es usted un puerco y un hijo de puta».

Pat Garrett y Billy el Niño.

Grupo salvaje fue definida por su autor como un *western* sobre la traición a la amistad, *La balada de Cable Hogue* empieza con una traición amistosa, en *Clave: Omega* la traición desencadena varios giros de la trama, en *Los aristócratas del crimen* Mike Locken (James Caan) será invalidado por su colega George Hansen (Robert Duvall), la misión de Pat Garrett es una traición en sí misma, en *Duelo en la Alta Sierra* Steve es traicionado por Westrum, etc. Pero el hecho siempre conlleva

factura dramática. En el último de los títulos citados, cuando el ambicioso Westrum decide abandonar a su compañero, no es secundado por el chico, que ahora siente simpatía por Steve y no quiere traicionarle. Steve ya se temía la acción de su amigo, pero no quería creerlo. Cuando Westrum se justifica: «Es el banco el que pierde el dinero», Judd lo siente: «A ellos no les duele el dinero, en cambio a mí me duele tu traición». Después le abofetea y le insta a que dispare antes que él: «¡Dispara, traidor!»; a lo que Westrum responde tirando su cinto al suelo, en una escena absolutamente lacrimógena. Luego Steve se mostrará dispuesto a declarar en favor del joven pero no de Westrum: «Porque era amigo mío». Relegado a la ignominia y humillado por la culpa, huye. En la reconciliación, en el lecho de muerte de Steve, se comprometerá a terminar su trabajo: «De eso estoy seguro, lo que siento es que por un momento olvidaste que eras mi amigo». Y morir.

«No importa dar tu palabra, lo que importa es a quién se le da», decía Dutch (Ernest Borgnine) en *Grupo salvaje*, valorando, por encima de todo, la calidad individual. Thornton persigue a su amigo Bishop para redimirse, pero, cuando ambos tienen oportunidad de matarse, durante el espectacular tiroteo al inicio de la cinta, ninguno encuentra el coraje suficiente. Locken, en *Los aristócratas...*, no es capaz de reprimir un acceso de ira cuando su amigo traidor es abatido. Por otra parte, al igual que la traición suele pagarse, la fidelidad es premiada; así, el malparado Ángel será vengado rabiosamente por sus compañeros de *bunch* en una suerte de suicidio colectivo.

Pat Garrett y Billy el Niño es toda ella una mala noticia, precisamente, porque trata la empresa dolorosísima de Garrett de acabar con su amigo. Al final, después de disparar al Niño, tiroteará su reflejo en un espejo (en *Compañeros mortales* también había tiros en un espejo, y en *Grupo salvaje*), en una acción, por cierto, ideada por Coburn: «Me vi a mí mismo en el espejo y le dije a Sam: “Después de disparar al Niño quiero dispararme a mí mismo en el espejo”, “¡No, no, no, no y no!”, dijo él; “¡Sí, joder, quiero hacerlo, tío, que te jodan, quiero hacerlo y lo voy a hacer!”. Estuvimos gritándonos el uno al otro y Sam se mostró categórico: no quería que lo hiciera. Estuvimos ensayando toda esa noche pero no filmamos la escena. La noche siguiente, a la hora de filmar, le dije a Sam: “¿Hacemos lo del tiro en el espejo?”, “¡Vale, joder, dispara al espejo! ¿No es eso lo que quieres?”». El principio de la película, recuperado para su restauración, nos muestra cómo Garrett es virtualmente muerto por los disparos del Niño, obra y gracia de un montaje que alterna prólogo y epílogo con memorable resultado.

Bennie, en *Quiero la cabeza de Alfredo García*, se sintió traicionar algo y también pagó por sus pecados a última hora. En el guión original, a su llegada a la hacienda del cacique mejicano. Bennie cobraba la recompensa, recuperaba la cabeza y se abría paso a tiros fuera de allí, pero cuando rodaban la escena Sam decidió que debía morir.



La amistad viril, una constante en los tipos duros de *Grupo salvaje*.



MUJERES, SEXO, EL AMOR COMO CONDENA

*«Creo que me había acostumbrado a tus guisos...
Y también a oírte cantar».*

La balada de Cable Hogue.

«Sam tenía una asombrosa capacidad para seducir a las mujeres. Era increíble. Una periodista llegó al rodaje: “Hola, soy tal y cual de *L.A. Times* y he venido a entrevistar a Mr. Peckinpah”. Yo la llevé a ver a Sam y volví a mis cosas. A la media hora me acerqué para ver cómo iba todo ¡y me los encuentro juntos en la cama! Actrices, personalidades, mujeres de todo tipo y condición, mujeres que ni en un millón de años podrías creer que fueran susceptibles de acabar en la cama con él, lo hacían».

Al margen de su facilidad para acceder a los aparcamientos más insólitos, como contaba Katy Haber, una de las acusaciones frecuentes vertidas sobre la persona del director y su obra fue y es la de machismo. Justo o no, el tipo siempre fue fiel a sus percepciones y partió de razonamientos sinceros para sus creaciones femeninas. Si a un hombre lo primero que le atrae de una mujer es la belleza física, la forma de moverse o la atmósfera que la rodea, a ellas lo que les atrae de un hombre es el éxito. No necesariamente el dinero, puntualizaba Peckinpah, pero sí el territorio que marca su poder (no hablaremos ahora de sus declaraciones con respecto a la debilidad masculina y los peligros de captación matrimonial de algunos «coñitos sin escrúpulos»).

Otra cosa es cierta: en las películas de Peckinpah las mujeres (además de, en un par de ellas, contagiar a los protagonistas enfermedades venéreas: *Quiero la cabeza de Alfredo García* y *Los aristócratas del crimen*, y en otra castrar de un mordisco a un soldado al más puro estilo del subgénero porno-nazi: *La Cruz de Hierro*) gozan de una personalidad respetuosa e inteligentemente diferenciada de la masculina y de una importancia notable en la narración. Obviaremos a la Maureen O’Hara de *Compañeros mortales*, que para componer a Kit Tildon se limitó a remedar los airados personajes femeninos que hiciera para John Ford, y empezaremos con Elsa (Mariette Hartley) quien, en *Duelo en la Alta Sierra*, se fuga de casa y provoca, con su irreflexiva cabezonería, el título fatal del filme. En la misma película los dos pistoleros protagonistas, en calzones y sombrero, rememoran viejos amores perdidos. En *Grupo salvaje* Pike Bishop le cuenta a Dutch cómo perdió a la mujer que amaba. En *Mayor Dundee* Charlton Heston echa a perder el amor verdadero con la apabullante Senta Berger, que hará un papel idéntico, tanto o más guapa, si cabe, en *La Cruz de Hierro*, como la enfermera y amante de James Coburn. También enfermera y amante abandonada por las ambiciones profesionales de Mike Locken será Amy (Kate Heflin) en *Los aristócratas...*, reconociendo de nuevo Peckinpah las cualidades curativas del amor pero sometiéndolas a la misión vital del hombre. Lawrence Fassett (John Hurt en *Clave: Omega*) organiza una trama mortal para vengar la muerte de su mujer a manos de la KGB, y Ali Tanner (Meg Foster), por

iniciativa propia, toma partido de lleno en la batalla final. Bennie (Warren Oates) bebe con la cabeza de Alfredo García, en la progresión de su locura, en homenaje a Elita (Isela Vega), un poderoso personaje femenino que los une en una cinta cuyo argumento es deflagrado por la preñez de otra mujer.

Peckinpah conoció a lo largo de su vida a infinidad de prostitutas, una profesión que consideraba tan digna como cualquier otra (de hecho llegó a afirmar que la mayoría de mujeres casadas se acuestan con sus maridos por la misma razón que lo hacen las putas) y que encontró un hueco en todos sus filmes. Recuerdo ahora que uno de los varios momentos emocionantes contenidos en *Grupo salvaje* se halla en la visita del grupo a las hembras de Mapache antes de luchar por Angel, pero son muchos y repartidos por toda su filmografía los encuentros con profesionales del sexo que subrayarán el pragmatismo, el resentimiento, el patetismo o la sensibilidad de los antihéroes. La requeteguapísima Hildy (Stella Stevens), en *La balada de Cable Hogue*, es la ramera más famosa del cine peckinpahiano, además de uno de sus personajes femeninos más respetables. Aquí es la mujer la que abandona al hombre para llevar a cabo sus proyectos (casarse con el tipo más rico de San Francisco, o con los dos más ricos). Jason Robards no puede acompañarla porque tiene pendiente una venganza, pero la mujer se reunirá con él tras haber hecho fortuna con su belleza. Será demasiado tarde. Para Sam Fuller. Cable Hogue moría seguidamente al descubrir la vanidad de su logro, «la hazaña no registrada en las crónicas de encontrar agua “donde no la había”».

No solo los amigos tienen capacidad traidora en el cine de Peckinpah, también ellas están así dotadas. La puta que en *Grupo salvaje* dispara a Bishop por la espalda cuando él acaba de perdonarle la vida comete traición, al igual que hizo Teresa, la novia de Ángel, al abandonarle para integrarse a la villa de Mapache. «Doc» McCoy (Steve McQueen) también se siente traicionado en *La huida* cuando su esposa Carol (Ali MacGraw) se encama con un pez gordo (Ben Johnson) para sacarle de prisión (la secuencia de créditos nos muestra a McCoy solo y atormentado, alternando escenas de su vida entre rejas con otras de su libertad al lado de Carol). El magnate ha planeado con ella cargarse a «Doc», pero la chica, en el último momento, mata al tipo en beneficio del matrimonio. «Doc» es un tipo majo y muy natural, pero el comportamiento de su mujer le es extraño y le distancia de ella. La crisis matrimonial será un elemento de tensión interesantísimo, presente en todo el resto de metraje.

Otro retrato de fémina a tener en cuenta por su realismo es la joven y pizpireta mujer de Dustin Hoffman en *Perros de paja*, encamada por la inglesa Susan George. La pareja formada por David y Amy vive en continua tensión debido a una divergencia de caracteres. David es cerebral, su metodismo amenaza con anquilosarte y para evitarlo se regala apuntes de espontaneidad (tirando frutas a la gata, lo que también habla de la violencia contenida). Amy es natural y actúa a menudo a pan ir

de las tripas, el corazón y el juego de seducción que muchas mujeres no saben aparcar nunca, sin prever las consecuencias. Intenta estar a la altura de David (juega con él al ajedrez), pero se aburre y lo que de verdad desearía es cambiar algo en él. El mundo suele malentender comportamientos como el de ella, obligándola a arrepentirse y a maldecir su incontenible torpeza (después de la violación, en parte provocada por ese inmaduro jugueteo, llama a David cobarde, reconoce su propia cobardía y le dice: «No te culpo por esconderte en tu estudio. Y quiero esconderme allí contigo»). Uno de los momentos más duros de la historia enfrenta a David a su mujer, aterrorizado por el reciente descubrimiento de alguna verdad entre Amy y Charlie (Del Henney): «Quédate aquí y escúchame. O te rompo el cuello».



Las prostitutas, siempre presentes en el cine de Peckinpah, como la Stella Stevens de *La balada de Cable Hogue*.

LA EDAD DE LA INOCENCIA

«Todos soñamos con volver a ser niños, incluso los peores de nosotros. Tal vez los peores más que nadie».

Grupo salvaje.

En las películas de Sam Peckinpah los niños están presentes en todo momento atendiendo, entre temerosos y fascinados, a los comportamientos adultos. En *Grupo salvaje* son aplicados espectadores ante las descriptivas muertes de sus mayores (durante el atraco) y sus risas (momentos después, cuando el grupo supera la tensión que provoca el descubrimiento del botín de arandelas). La pérdida de la inocencia se personificará en el niño que sirve orgulloso a Mapache, aunque ya se había materializado en la brillante y simbólica apertura, cuando el grupo de chavales disfruta ante un escorpión devorado por hormigas, una idea de Emilio Fernández, recuerdo de su infancia, aceptada con entusiasmo por Peckinpah.

En *Compañeros mortales* el cadáver de un niño muerto motiva la *road-movie*: una idea escabrosa pero desaprovechada que *Quiero la cabeza de Alfredo García* (en la que también hay niños) recuperará. En *La Cruz de Hierro* un niño muere en el campo de batalla, en *La huida* también rondan niños cerca de los cadáveres, y también los hay en *Perros de paja*, y en *La balada de Cable Hogue*, y en *Pat Garrett y Billy el Niño*, en la que un chaval tomará partido, a lo Pepito Grillo, lanzando piedras a un Garrett atormentado tras la muerte de Billy. Los niños representan para Peckinpah una panícula de reproche y esperanza navegando a la deriva en la masa viscosa de la mala conciencia americana. Los otros seres inocentes en su cine son los perros famélicos de *Mayor Dundee* y *Grupo salvaje*, y los escorpiones, y las hormigas, y las gallinas, y la gata de *Perros de paja*, y el lagarto de *La balada...*, y el perro de *Clave: Omega...*

LA VIOLENCIA ¿PRECIOSA?

«¿Crees que la gente ve la Super Bowl porque el fútbol les parece un deporte bonito? ¡Gilipolleces! Están siendo violentos indirectamente. (...) ¿Acaso hay algo más violento que las obras de Shakespeare?, ¿algo tan sangriento como las grandes óperas románticas o los cuentos de

Sam Peckinpah.

Probablemente desde que se estrenó *Mayor Dundee* no se ha escrito aún un texto sobre Peckinpah que no incluya en su extensión la palabra violencia.

«No me gusta la violencia, pero creo que cualquier conflicto es necesario en un drama. A veces es violencia, a veces está en las palabras, otras, la cosa peor del mundo —en *Noon wine*, por ejemplo— es el fracaso amoroso, la ausencia de comunicación. Pero los conflictos, de una manera o de otra, constituyen el drama».

Los filmes de Sam Peckinpah siempre han tratado temas como el desarraigo, la ya desarrollada traición o la oscuridad del destino, pero además han ilustrado esos temas ya violentos en esencia con el grafismo de las armas. Excepto en *Junior Bonner* (una cinta curiosa —es ya la segunda vez que la excluimos de un juicio general— a pesar de su incómodo visionado: ¿qué hay más desagradable y triste que una cinta de vaqueros sin pistola?), no hay película de Peckinpah en la que no aparezca y sea utilizada con las consecuencias previsibles un arma de fuego. Y una de las técnicas favoritas del realizador a la hora de mostrar las acciones violentas fue la que ralentiza la velocidad de la escena, hasta el punto de convertirse esa técnica en uno de sus sellos estilísticos más reconocibles, imitados, malentendidos y criticados. El empeño del director en ese procedimiento podría encontrar fundamentos en su biografía cuando, destinado en China como *marine* le tocó vigilar la línea férrea entre Tientsin y Pciping, un trayecto tranquilo en el que se hacinaban los campesinos chinos. De vez en cuando algún disparo aislado rompía una ventana o cruzaba las vías; eran pequeñas facciones comunistas con ánimo intimidador que se limitaban a eso, nunca intentaban parar el tren. En cierta ocasión, una bala atravesó el cristal y se fue a alojar en el cuerpo de un viajero chino que murió en el acto. Peckinpah recordaría aquel instante como una de las fracciones de segundo más largas de su vida. «Noté que el tiempo se ralentizaba». Pero la referencia del autor se infiere tanto vital como cinematográfica, remontándose a su gusto por *Los siete samurais* (1954), una de las películas maravillosas de Akira Kurosawa que ya se servía del efecto. Peckinpah, que consideraba *Rashomon* (Kurosawa, 1950) «la mejor película que se ha hecho nunca», siempre manifestó su intención de hacer *westerns* como los hacía Kurosawa. Sea como fuere, esa conocida afición por la búsqueda de una mostración detallada de la violencia, por eternizar el instante violento, sirviéndose, incluso, del montaje alterno de dos acciones paralelas de violencia para dilatar e intensificar el efecto, ha sido cuestionada una vez tras otra con especial énfasis en la segunda parte de su filmografía. *La huida*, por ejemplo, una cinta abundante en elipsis, lo es también en

ralentizados prescindibles si no han de juzgarse como elemental espectáculo gratuito (lo cual, por otra parte, suele funcionar estupendamente en el cine del autor). La escena en que McCoy tirotea el coche celular, prostituyendo Peckinpah su recurso del ralentizado a la supuesta belleza de las imágenes o a la mera provocación adrenalítica, nada tiene que ver con la terrible y dolorosa violencia de una bala perforando carne en *Grupo salvaje*, cuyo efecto se nos explicitaba más virulentamente mediante ese efectismo —irreal— de la cámara lenta. Ésta es una manera habitual de criticar algunos de los ejercicios rodados por el director a treinta, sesenta, noventa o ciento veinte fotogramas por segundo. Después de la planificación a veces sobrecargada de *La huida*, Peckinpah llegaría a burlar alevosamente sus coordenadas de estilo más sinceras, además de por descarada gratuidad, por saturación, en beneficio de la espectacularidad gráfica sobre la gravedad dramática de los hechos, en cintas vergonzosas como *Convoy* o *Los aristócratas del crimen*. No es lícito, por tanto, defender a Sam Peckinpah justificando todas sus escenas de violencia como terribles y necesarias para una narración frontal.

Además de ingrediente habitual, la violencia ha sido motivo de base en títulos «de guerra» como *Mayor Dundee* o *La Cruz de Hierro*, cinta esta última que propone utopías antibelicistas (cuando Eva —Senta Berger— le dice a Steiner —Coburn— que hay que parar la violencia, este ríe para dejar paso a unos planos que muestran a los veteranos convalecientes devorando salvajemente la comida). Y es que Peckinpah opinaba que el pacifismo es la forma más selecta de la masculinidad, «aunque si viene un tipo y te corta una mano, no le ofrezcas la otra. No si quieres seguir tocando el piano». Pero si una película es paradigma de la violencia en el cine, enfrentada con dureza y sin cortapisas, esa es *Perros de paja*, una obra maestra no del todo comprendida, que fue descrita por Pauline Kael en el *The New Yorker* como obra de arte fascista. «Si se me juzga un fascista porque pienso que los hombres no han sido creados igual —se defendía Peckinpah—, entonces de acuerdo, soy un fascista. Pero detesto el término y el tipo de razonamiento que etiqueta mi punto de vista. No soy un anti-intelectual, pero odio a los pseudointelectuales que se revuelcan como perros en su propia diarrea verbal y le llaman a eso determinación e identidad».

En *Perros de paja* la idea de cambio comentada en páginas anteriores influye positivamente en la vida de David, que mediante la violencia descubre su libertad hacia un destino incierto. Tras una primera parte en la que se masca una tragedia irrefrenable, la relación entre el retrasado Henry Niles (David Warner) y la provinciana de escasas luces Clarice (Sally Thomsett), que tiene mucho que ver con Frankenstein, desata la ira de los lugareños, hasta el momento latente y solo entrevista en forma de burlas, desprecio y malas caras. Eso mientras la parroquia, ajena al drama que se avecina, atiende las estupideces del reverendo. «Aquí es donde vivo. Éste soy yo». Hasta el momento David ha intentado mantenerse coherente con

sus principios éticos y morales. La locura y el terror absoluto estallan en la doble violación (a pesar del dolor que denota Amy, Peckinpah, siempre resentido y provocador, achacó complejos anales a los críticos que juzgaron necesariamente sodomita la segunda violación) y se solidifican en el hecho de la muerte del comandante. Ya no hay vuelta atrás: la cámara, hasta ahora de lo más naturalista, contrapica, angula los horizontes y se enfrenta a la rabia de sus personajes. Una contienda cruenta y vertiginosa se libra entre el hombre que había reprimido sus instintos salvajes, haciendo gimnasia antes de acostarse, y los pueblerinos enfebrecidos y deseosos de escupir su malestar existencial en nombre de cualquier causa nimia. «He ido demasiado lejos para echarme atrás». David siempre sabe con quién trata, como cuando Niles acosa a Amy en el lavabo y él le abofetea y le indica con un gesto que eso no ha estado bien. Desde su locura, metódica, David es capaz de controlar la situación. Ahora tiene una oportunidad de oro, y no para demostrar la hombría que se le exige, sino para contentarse consigo mismo: «Dios mío, he podido con todos». «No sé volver a casa», le dice Niles al final de la película. «No importa. Yo tampoco», responde David con una discutida sonrisa que alberga el estupor de lo irremisible.

«La gente se cree que yo he inventado la violencia», decía Peckinpah, que entendía y estilizaba el tema como componente intrínseco del animal que somos. Su punto de vista, políticamente incorrecto, se granjeó siempre el rechazo de buena parte de la platea, aunque en ese aspecto nunca se dejó influenciar por las críticas destructivas, igual que no lo hizo en su vida privada, cuando le regalaba a su hijo Matthew pistolas, granadas, cuchillos y soldados de juguete, pese al desacuerdo de su madre.

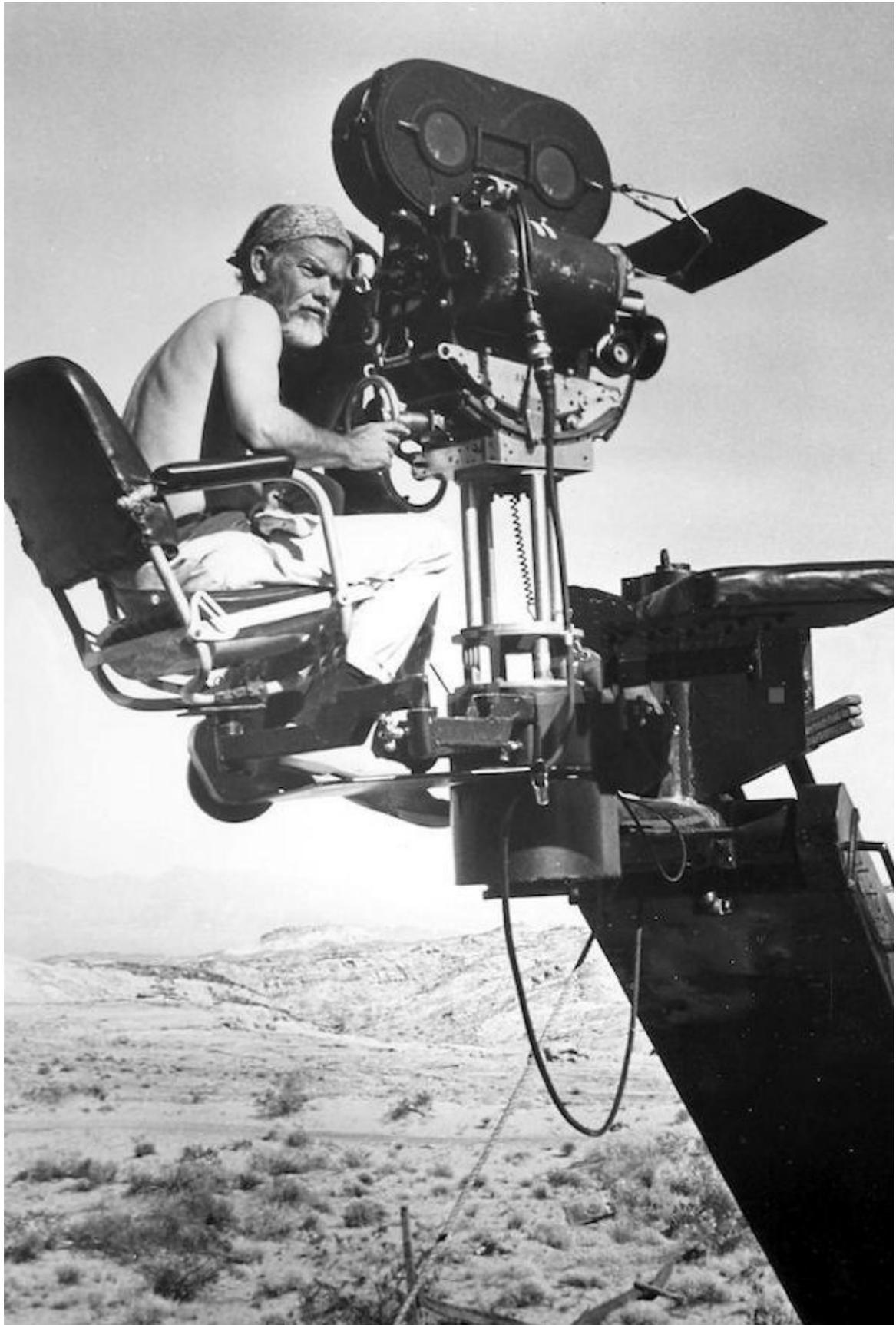


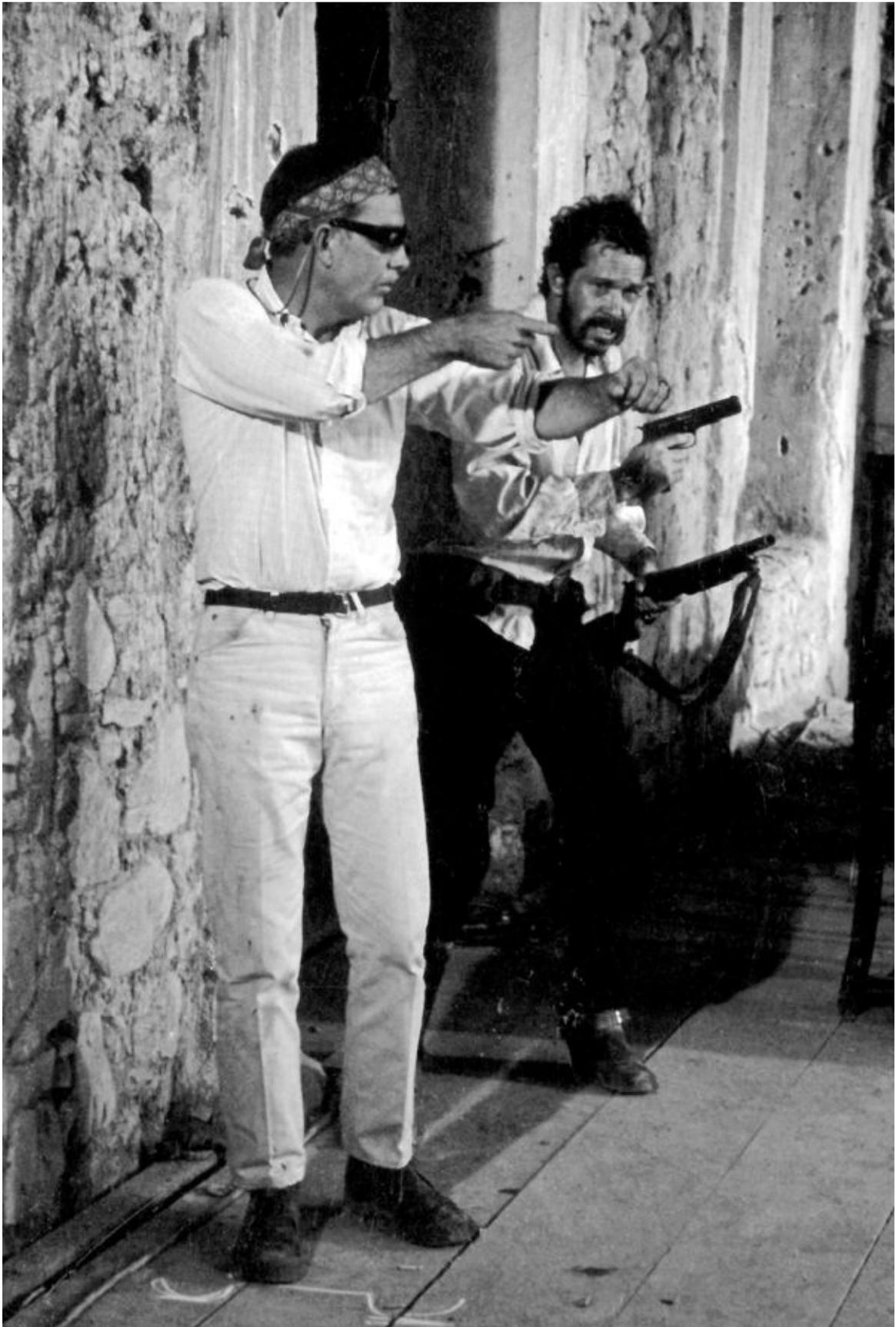


La violencia llevada al paroxismo puro en *Grupo Salvaje*

ETCÉTERA, ETCÉTERA...

Son muchas más las constantes temáticas, formales y de personajes en la obra de Sam Peckinpah (me viene a la cabeza el fanatismo religioso y su parodia), una obra que se formó en gran parte a base de encargos, pero a la que el cineasta supo dar siempre un toque personal perfectamente reconocible por el público. Caracterizada así de forma meditada o visceral, el caso es que la filmografía del director puede apresarse como un ramillete de lugares comunes que propone una revisión completa altamente satisfactoria.





CAPÍTULO 2



EL HOMBRE DEL OESTE

INFANCIA, INQUIETUDES Y EXPERIENCIA MILITAR



Nuestro héroe nació como Samuel David Peckinpah en Madera, California, el 21 de febrero de 1925, segundo hijo de David Peckinpah, un importante abogado de Fresno, y de Fern Church, una madre insegura pero hiperprotectora. Su infancia la pasó en un rancho con veinticuatro acres de tierra para corretear, y no careció de nada ni durante los años de la Gran Depresión, hasta el punto de ser mirado en el instituto como el niño bien que disponía de su propio coche y estrenaba traje nuevo cada dos por tres. Fern Lea, hermana adoptiva de Sam desde 1931, declaraba que el pequeño D. Sammy (como le llamaba mamá) era «básicamente una mujer, emocionalmente hablando». La sensibilidad probablemente heredada de su madre hacía dudar al chico a la hora de mostrar externamente su personalidad. Nunca dudó de su heterosexualidad (una compañera de quinto grado le escribió en su libro de autógrafos: «Querido Sam: si todas la chicas vivieran al otro lado del mar, ¡menudo nadador serías!»), pero no pudo evitar sentirse incómodo en un mundo donde los hombres debían ser ante todo eso: hombres. Refugiado en su habitación, desgranó su niñez creando fórmulas con su pequeño laboratorio químico (una, compuesta principalmente de vinagre y soda, resultó un exitoso mata-hormigas) y disfrutando de su primera biblioteca juvenil, una colección de más de treinta volúmenes, encajada entre los sujetalibros con forma de Goofy. Allí conoció las historias de Moby Dick, Los Tres Mosqueteros, Hércules, Aladino, El Rey Arturo, Tarzán, Wyatt Earp y otros personajes clásicos, históricos y de leyenda. A los seis o siete años se aprendió el poema de Tennyson *La carga de la*

Brigada Ligera, y a los once años lo estaba representando con un grupo de amiguetes, armados todos de espadas y tirachinas. En cuanto llegaba enero, los chavales construían auténticos fuertes con los árboles navideños que tiraba el vecindario, librando potentes asaltos que, según Fern Lea, solía coreografiar Sam. Sus profesores lo recuerdan como un chico integrado, aficionado a dibujar y a escribir historias terroríficas plagadas de sangrientas descripciones. Sin embargo, sus compañeros coinciden en que era muy sensible, algo introvertido y que, en el instituto, raras veces acudía a las fiestas. Llegó a pasar lo que se llamaba una «Semana Infernal», soportando las mil y una novatadas para ser aceptado en una fraternidad, pero cuando superó las pruebas la abandonó. Por entonces ya era un aficionado al cine (todos los sábados por la noche disfrutaba de títulos como *El capitán Blood* [*Captain Blood*; Michael Curtiz, 1935], *Murieron con las botas puestas* [*They died with their boots on*; Raoul Walsh, 1942]. *Robin de los bosques* [*The adventures of Robin Hood*; Michael Curtiz y William Keighley, 1938] o *Buffalo Bill* [*The plainsman*; Cecil B. DeMille, 1936]) y empezaba a descubrir el teatro en obras escolares en las que acostumbraba a interpretar algún que otro papel y echaba una mano en las coreografías de peleas y luchas.

Una precipitadísima regresión genealógica nos hace saber que el abuelo paterno de Sam, Charles Peckinpah, llegó a adquirir toda una montaña que pasó a llamarse Peckinpah Mountain: se había instalado en aquellos lares durante 1885 para fundar una provechosa serrería después de atravesar las grandes llanuras con su familia, cruzando ríos y desiertos y defendiéndose de ataques de indios y maleantes. Su tío abuelo por vía materna, Moses J. Church, excavó el primer canal importante del lugar y mayor sistema de regadío del mundo, transformando miles de acres de desierto en prados, arboledas y fructíferos campos de cultivo (muchos años más tarde se entendería *La balada de Cable Hogue* como homenaje). Su abuelo, Denver Church, fue trampero, cazador, ganadero, magistrado, abogado del distrito, juez y finalmente diputado. Sam creció escuchando grandes historias del Salvaje Oeste que avivaban su imaginación, contrastando el romanticismo del mito y la brutalidad que sabía real.

Por decisión paterna fue matriculado en la academia militar de San Rafael, como terapia a la poco disciplinada juventud que iba desarrollando. El chico no había nacido para aquello: por las noches solía escaparse para ir al cine, tomarse unas cervezas y flirtear con las chavalas de la pequeña localidad de San Rafael, y cuando se graduó el primer año, había acumulado más sanciones que cualquier otro cadete en la historia de la academia. Dos días antes de cumplir dieciocho años, como una manera de demostrarse algo a sí mismo y a su familia, se alistó en el cuerpo de Marines, sufriendo en sus carnes la enfermiza disciplina militar. En 1945, rendido Japón tras la masacre nuclear de Iroshima y Okinawa, la Primera División del cuerpo de Marines de los Estados Unidos, en cuyo segundo batallón militaba Samuel David

Peckinpah, zarpó hacia China con la misión de desarmar a 630.000 japoneses, militares y civiles, y enviarlos de vuelta a casa. Allí vivió alguna que otra experiencia intensa (en una ocasión encañonó y estuvo a punto de asesinar a un compañero que se vanagloriaba de haber violado a una mujer china; Sam tuvo oportunidad de vengarse de él en *La Cruz de Hierro*, cuando James Coburn desprecia el comportamiento de sus hombres ante el batallón de mujeres).



AMOR, TABLAS, MÉJICO, PRIMEROS TRAGOS

Al volver de China un año después Sam decidió seguir la tradición familiar y empezó a estudiar derecho en el Fresno State College, donde se vio subyugado por las impresionantes piernas de Marie Selland, una rubia que acudía al pequeño departamento de teatro de la universidad y con la que surgió una química instantánea. Casi sin darse cuenta, hablando de literatura y teatro, Sam se enamoró de la chica y gratamente se supo correspondido. Marie Selland vivía entregada al teatro y enrollar a

Sam en las clases de arte dramático a las que asistía, en detrimento de la abogacía, le fue fácil. Como asignatura principal, o coartada, vaya, Sam escogió historia, pero su interés empezaba a centrarse en las tablas. La primera tarea que tuvo que llevar a cabo fue la dirección de una escena, un fragmento adaptado de *La fuerza bruta* de John Steinbeck, con dos intérpretes que celebraron sin reservas su dirección de actores. Sam demostró entonces, además de esa asombrosa habilidad para extraer a los actores su esencia emocional, característica notable de sus mejores largometrajes, una inteligencia escénica que le hacía servir de luces y elementos naturales del entorno para enriquecer la puesta en escena. A finales del verano de ese mismo año se unió a una compañía de teatro independiente con la que trabajó como ayudante de dirección en la representación de *Joan of Lorraine* de Maxwell Anderson, pero eso fue después de montarse un viaje con un par de amigos, con la excusa de asistir a unas sesiones veraniegas en la Universidad Nacional de Ciudad de Méjico. El *jeep* que conducía se le averió, así que lo dejó en una estación de servicio de Arizona y regresó en tren. Un par de semanas después tuvo que ir a recogerlo, y le propuso a Marie que le acompañara; así, con su chica (que consiguió el permiso de su tolerante padre aprovechando que su madre estaba en la playa con sus hermanas, para más datos), tomó el tren hasta Arizona y dio de alta el *jeep* que los llevaría directos a Las Vegas, en donde se casaron. La luna de miel la gozaron en un depósito automovilístico en Cucamonga y cenaron hamburguesas la noche nupcial. Como alianza, Sam se hizo en Méjico con un aro de plata pulida al que añadió, según diseño propio, una esmeralda y dos pequeños diamantes. De vuelta en Fresno, Sam y Marie mantuvieron su matrimonio en secreto durante cinco años, después de los cuales se trasladarían juntos a una pequeña cabaña en las lindes de los veinticuatro acres de tierra de los Peckinpah.

Sam se pasaba la vida leyendo y hablando de lo que leía (su biblioteca ya contaba con Conrad, Hemingway, Thoreau, Faulkner, Dickens, Camus o Sartre, además de volúmenes sobre la historia de China o de la Grecia clásica, tratados científicos y montones de novelas del oeste y de detectives), viendo películas y planeando un futuro al lado de Marie, como famosa pareja de director y actriz. Sus otras actividades contaron la participación como director y actor de carácter en una media docena de obras de teatro universitarias, y la colaboración, los domingos por la mañana, en el *Fresno Bee Comic Strip of the Air!*, en la estación de radio de la universidad, en donde representaban, distorsionando las voces, los papeles de Dick Tracy, Blondie o Little Orphan Annie, además de dramatizaciones de historias de suspense y misterio o comedias de situación, con efectos de sonido y demás parafernalia sonora. Las convenientes juergas del sábado noche hacían habitual la imagen de Sam estirado en el suelo, con el micro en la mano, y superponiéndose a una resaca brutal para cumplir con sus líneas de diálogo. Eran años de juventud,

todos bebían y lo de Sam todavía no se entendía como un problema, aunque él estaba rompiendo la promesa hecha a su madre, ya preocupada, de no volver a beber. Sam se dejó atrapar prontamente por las redes del teatro y demostraba continuamente sus cualidades en ese terreno, pero el cine seguía en su cabeza. En los primeros dos años desde que vino de China hubo tres títulos que le marcaron con fuerza: *Pasión de los fuertes* (*My darling Clementine*; John Ford, 1946), *Río Rojo* (*Red river*; Howard Hawks, 1948) y *El tesoro de Sierra Madre* (*The treasure of Sierra Madre*; John Huston, 1947).

EJERCICIOS TELEVISIVOS Y PRIMERA TOMA DE CONTACTO CON EL MEDIO CINEMATOGRAFICO

A finales del 48 Sam y Marie se fueron a Los Ángeles y alquilaron un apartamento en Rimpau Boulevard por 35 dólares al mes. Marie se puso a trabajar, y entre el sueldo de veterano de Sam y los cheques que de vez en cuando enviaba papá, iban tirando. Ese septiembre Sam empezó a acudir a la Universidad del Sur de California, y al verano siguiente tuvo su primera hija, Sharon.

Recomendado por Jack Gariss, un compañero de la USC que ahora trabajaba en el guión de la segunda versión de *Los diez mandamientos* (*The ten commandments*; 1956) que encaraba Cecil B. DeMille (William DeMille, su hermano, era el jefe del departamento de Arte Dramático de la USC), Sam consigue un puesto como director-productor residente en el reputado Huntington Park Civic Theater, en el sudeste de L.A., en el que permanece dos años, durante los cuales dirige obras como *The drunkard*, *South Pacific*, *Nuestra ciudad*, *The man who carne to dinner*, *The silver cord* y *Arsénico por compasión*. Pese a que el trabajo es seguro y el sueldo interesante, Sam conserva sus ambiciones y decide que lo más inteligente es introducirse en el medio televisivo (al que ya se asoma esa generación conformada por gente como Arthur Penn, Martin Ritt, John Frankenheimer, Franklin Shaffner, George Roy Hill, Stanley Kubrick, Robert Altman, John Cassavetes o Bob Rafelson), pasando en 1951 a formar parte de la plantilla de la KLAC-TV, una de las ciento y pico emisoras que habían empezado a funcionar en el país durante los tres años precedentes. Allí se encarga de dar entrada a las pausas publicitarias y llega a asistir al realizador Don Forbes en un par de programas. Su eficiencia y su rebosante creatividad le otorgan cierta reputación en la empresa y hasta algún aumento de sueldo. Un par de años atrás, Sam, junto a su amigo Don Levy, había actuado en la representación del *Retrato de una Madonna* de Tennessee Williams en el teatro Las Palmas Playhouse (la obra estaba protagonizada por Jessica Tandy y Vincent Price como secundario, y Orson Welles, Rita Hayworth y Edmond O'Brien estuvieron

entre el público, pero el trabajo de Sam y Don pasó desapercibido ante la apabullante interpretación de Tandy); ahora Sam proponía dirigir la obra para la USC y después filmarla con destino KLAC-TV. La propuesta fue aceptada; Marie incorporó a Lucrecia y fue dirigida por su marido en la que era su primera experiencia de filmación. Después de eso, que legitimó su nombre como realizador en la empresa, Sam rodó y montó un segmento para *The Betty White show*, un piloto de doce minutos para una serie infantil que adaptaba cuentos de hadas clásicos, y los anuncios para una empresa local de coches usados. Cuando creyó que ya había aprendido todo lo que podía de la KLAC-TV, su hermano Denny (que trabajaba en asuntos de leyes con su padre) le dijo que visitase a Pat Brown, cuya campaña para Fiscal General del Estado había administrado él. Brown había conseguido en Fresno un porcentaje mucho más alto que en cualquier otra ciudad del estado, así que, aprovechando que el tipo estaba contento, Denny le habló de las ambiciones cinematográficas de su hermano. Sam visitó a Brown durante una convención de abogados de distrito, subieron a la habitación de su hotel y estuvieron hablando durante tres cuartos de hora. Brown hizo entonces una llamada telefónica a Walter Wanger, un experimentado productor (*La diligencia* [*Stagecoach*; John Ford, 1939], *Hombres intrépidos* [*The long voyage home*; John Ford, 1940], *Enviado especial* [*Foreign correspondent*; 1949]) y productor ejecutivo que había trabajado en la Paramount, la Universal, la RKO y la Metro. Wanger había pasado casi cuatro meses en prisión tras haber disparado en la ingle al agente de su mujer, cuando sorprendió a ambos (Jennings Lang y Joan Bennett) en un abrazo comprometedor. Ahora trabajaba para la Allied Artists, especializada en productos baratos de explotación, para la que planeaba producir *Riot on cell block 11*. «Walter —le espetó Brown—, ¿recuerdas que estuvimos hablando sobre esa película que querías rodar en la prisión de Folsom? Creo que se podrá arreglar, no te preocupes. Escucha, tengo aquí a un joven amigo llamado Sam Peckinpah al que le gustaría entrar en el negocio del cine. Si puedes encontrarle un hueco estoy seguro que trabajará duro para ti... OK, estupendo, se lo diré». Brown se dirigió a Sam: «Bueno, ya estás ahí. A partir de aquí puedes hacer algunos cientos de dólares y conseguir un crédito en la pantalla, pero todo se basa en tu propia habilidad».

Los contactos y recomendaciones de Wanger le llevaron a conocer a Don Siegel, un director que empezó montando trabajos de Michael Curtiz y Raoul Walsh en la Warner Bros., que ahora rodaba películas de ajustado presupuesto en períodos de quince y veinte días. A Sam se le ofertó ser ayudante de producción, o sea, chico para todo, pero Siegel apreció el arrojo, la ambición, la perspicacia y el talento del muchacho y por 100 dólares a la semana lo contrató como director de diálogos, lo que en la práctica fue ser su asistente personal. Peckinpah declararía, tiempo después, que de Siegel lo aprendió todo, lo que había que hacer y lo que no, se dio cuenta de lo

poco que él sabía sobre las películas, sobre la naturaleza humana y la supervivencia en el medio.

Siegel empezó a darle confianza a su colaborador y le permitió meter mano en alguna que otra escena que sobre el guión no parecía demasiado convincente, descubriendo que tenía junto a él a «un joven destinado a ser director, un director jodidamente bueno». Sam fue el director de diálogos de *Riot in Cell Block 11* (1954), *Private Hell 36* (1954), *The Annapolis Story* (1955), *Crime in the streets* (1956) y *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the body snatchers*; 1956); en entrevistas posteriores quiso reconocer ese como su primer trabajo oficial de escritor cinematográfico), en la que además interpretó pequeños papeles (lector de contadores de gas, hombre-vaina y uno de los miembros de la partida perseguidora) y le consiguió uno a Marie como la infectada esposa del propietario de la gasolinera (algunas fuentes le acreditan también como director de especialistas). Después de los cinco títulos en que trabajó con Siegel, hizo lo propio en *Wichita* (1955), en la que también aparece como actor, y *Una pistola al amanecer* (*Great day in the morning*; 1956), de Jacques Tourneur, y *Seven angry men* (1955) de Charles Marquis Warren, quien alabó la capacidad creativa y de adaptación al medio de Sam.



Album de fotos: con los colegas del ejército y con su familia en 1940.



EL CHICO DE LA TELE, LA LEY DEL REVÓLVER

En 1955, cuando su hija Kristen ya contaba dos años y quedaba uno para que naciera la segunda, Melissa, y mientras Sam jugaba al *bridge*, escuchaba a Miles Davis y bebía con sus viejos amigos de la USC y los que más recientemente había hecho en la Allied Artists, la CBS decidió trasvasar a la televisión su exitosa radionovela *Gunsmoke*, una serie creada y escrita en su mayor parte por John Meston, un doctor en lenguas por la universidad de Oxford. La primera oferta de la productora fue para Don Siegel, pero este decidió permanecer en su laburo cinematográfico. La segunda y última tentativa en busca de productor/director que supervisase el serial fue para Charles Marquis Warren. A su vez, Siegel, que reconoció cualidades en el proyecto, le pasó a Peckinpah algunos de los guiones radiofónicos que habían llegado a sus manos y le sugirió que intentase escribir uno con destino catódico. Sam adaptó uno de Meston titulado *Queue*, en el que se narraban los avatares de un inmigrante chino acosado por tres pistoleros. Pese a su experiencia con Siegel, para Sam todavía no era fácil escribir: «Fue un infierno, odio escribir. No podía dormir y me sentía morir a cada minuto. A veces tenía que encerrarme a mí mismo lejos de donde pudiera haber una pistola para no pegarme un tiro. Siempre estaba rodeado de escritores, tenía amigos que lo eran, pero nunca me había dado cuenta de la maldita angustia que ese trabajo conlleva». Tres sufridos meses después Sam le pasó el libreto a Warren, quien

andaba tan liado que le pidió a su secretaria que lo leyera por él: «si hay algo que pueda interesarme, me lo dices». A la mañana siguiente la secretaria de Warren volvió a la oficina con el guión en la mano. «Bien —preguntó el jefe—, ¿qué tal?», «Sr. Warren, lea esto», «¿Crees que puede gustarme?», «Léalo». Warren estaba cansado de tratar con escritores mediocres que se creían especialistas del *western* («la mayoría no habían tenido un caballo cerca en su vida»), pero quedó gratamente sorprendido con el trabajo del Peckinpah. «Maldita sea, aquello estaba bien escrito. Sus diálogos eran frescos, bien definidos y rebosantes de frases cortas y originales. Sabía muchísimo sobre el Viejo Oeste, incluso pequeños detalles como el tipo de herramientas que usaban los carpinteros de la época. Le pedí que trabajara ese tipo de cosas, no porque enriqueciesen a los personajes, sino porque le daban mucho cuerpo a las escenas. Sam ponía auténtico sentimiento en sus guiones. Aprendió rápido, nunca tuve que explicarle las cosas dos veces y, en ocasiones, él me enseñaba a mí».

Gunsmoke o *La ley del revólver*, como se llamó en nuestro país, con el marshal Matt Dillon como personaje protagonista, un hombre de ley encarnado por el hermano de Peter Graves. James Arness (recomendado por John Wayne tras rechazar él el papel), llevó el western adulto a la pequeña pantalla, con sus prejuicios raciales, sus historias de amor no correspondidas, sus amistades viriles y sus terribles venganzas fatales. La semana de su estreno, *La ley del revólver* accedió al puesto cuadragésimo segundo en las tablas de audiencia, la segunda semana se situó en el vigésimo segundo, y a la tercera dio el salto hasta el número uno, lugar que, en su tercera temporada, a partir de 1957, retomó y mantuvo durante cuatro etapas seguidas. Peckinpah llegó a escribir unos diez guiones de la serie, todos ellos adaptaciones de los libretos radiofónicos de John Meston, y cobró 900 dólares por cada uno. La meticulosidad con que recreaba las situaciones sobre el papel se veían muchas veces relajadas en su dramatismo merced a la esclavitud obligada a los censores, que solicitaban que la violencia fuera lo más discreta posible en su forma, es decir, que no se viesen las heridas de bala, ni la sangre, ni la agonía de las víctimas... Desde sus breves entendederas y en plena contradicción, los censores hacían de la violencia un espectáculo inofensivo para todos los públicos. *La ley del revólver* fue una de las principales causantes de que en 1954 hubiera en activo hasta diecisiete series dedicadas al *western* para adultos y cinco años después el total alcanzara las cuarenta y ocho. Peckinpah, ya convertido en un exitoso guionista televisivo, escribió, durante la segunda mitad de los cincuenta, guiones para series como *Trackdown*, *Tales of Wells Fargo*, *Have gun will travel*, *Tombstone territory*, *Boots and saddles* y *Man without a gun*, y para *The 20th Century-Fox hour* una adaptación de *El pistolero* (*The gunfighter*; 1950), de Henry King, que fue designada como mejor *western* de la temporada 56-57 por la asociación Writers Guild of America; sus servicios eran tan solicitados por entonces, que en ocasiones tuvo que

subcontratar para vender con su nombre los guiones inéditos de otra gente, viejos amigos de la USC, entre los que se contaba Don Levy.



La ley del revólver o cómo impartir justicia en las calles de Dodge City.

FLECHA ROTA Y OTROS ENTREMESES

Basada en la película homónima (*Flecha rota*; Delmer Daves, 1950), que a su vez adaptaba la novela de Elliott Arnold *Blood brother*, Peckinpah vendió a sus productores cinco guiones para el serial *Broken arrow* (*Flecha rota*) en 1957/58. La serie intentaba desmitificar la imagen maligna de los indios, mostrando las vejaciones a que eran sometidos por los hombres blancos. La 20th no puso demasiado empeño en el proyecto, rodando cada capítulo en dos o tres jornadas con presupuestos

mínimos, y los que la vieron aseguran que no estaba, ni mucho menos, a la altura de *La ley del revólver*, pero representó un paso importante en la carrera de Peckinpah cuando, tras dos años y setenta y dos capítulos en antena, el coproductor del programa. Elliott Arnold, le propuso escribir el último episodio, «The transfer», y le preguntó si le gustaría dirigirlo él mismo. «Él sabía que me moría por dirigir — recordaba Peckinpah—. No me lo tuvo que preguntar dos veces». La productora no corría demasiados riesgos al ser el último capítulo de la serie, y para Peckinpah significó un momento crucial en su carrera y emocionante en su vida: su primer trabajo como director.

Durante esa década, tres productores independientes como Jules Levy, Arthur Gardner y Arnold Laven se unieron y firmaron un contrato con la United Artists para facturar y distribuir películas de bajo presupuesto. Levy acostumbraba a registrar en la Writers Guild títulos con gancho que algún día podrían convertirse en buenas historias: así lo hizo con *Clister's last stand*. La casualidad hizo que poco después fuese publicada una novela titulada *The dice of God*, que atendía los sucesos ocurridos a los hombres a las órdenes del famoso general durante la fatal batalla de Little Big Horn. Levy compro rápidamente los derechos para su adaptación y Laven se puso manos a la obra en busca de guionista. El agente de Peckinpah le hizo llegar algunos de sus guiones para *La ley del revólver*, y Laven procedió a concertar una entrevista. El 5 de noviembre del 56, Peckinpah fue contratado para adaptar el libro, con un salario de 500 dólares a la semana. Durante cuatro meses y medio estuvo trabajando en la adaptación, que se vio interrumpida por los eventuales trabajos televisivos con los que todavía cumplía. Arnold Laven, que iba a dirigir la película, mantuvo una estrecha relación profesional con él durante esos días: «Estaba claro que habíamos hecho la elección adecuada. El libro de que partíamos estaba escrito muy modestamente, pero con Sam estábamos consiguiendo una adaptación de primer orden. Escribía despacio, pero su escritura tenía algo de maravilloso que marcó la pauta para un montón de *westerns*». Peckinpah firmó un texto en el que ya se exploraban temas que se repetirían en su carrera (como la tragedia épica a partir de ambiciones individuales), y la película fue dirigida por Laven. Después de contratar a Peckinpah, Levy descubrió que los derechos de su título *Clister's last stand* pertenecían a otra compañía de producción, así que el título definitivo de *The dice of God* en el cine fue *Gloriosos camaradas (The glory guys)*.

Tras algún que otro drama vital importante (como un terrible incendio que acabó con la casa de Sam y su mujer y les hizo montar una «book party», en la que cada uno de sus amigos contribuyó con un ejemplar a la recuperación de la perdida biblioteca del matrimonio), llegó a Peckinpah un ejemplar del libro *The authentic death of Hendry Jones*, escrito por Charles Neider. La historia, que recreaba los últimos días de Billy el Niño, bautizado aquí como Hendry Jones y situada la acción

en el norte de California en lugar de Nuevo Méjico, le cautivó y le decidió a adaptarla para la pantalla. Contratado por Frank Rosenberg, un viejo amigo suyo, reestructuró la narración, incluyó algunas escenas y terminó un trabajo por el que cobró 4.000 dólares. Rosenberg quedó encantado con el resultado y propuso a Marlon Brando para encarnar al Niño. A Brando también le fascinó el guión, aunque quiso comentar la reescritura de algunos pasajes. Durante tres semanas se estuvo reuniendo con Peckinpah, hablaron sobre el texto y vieron juntos varios *westerns*. El actor creyó que un buen director para la película podía ser ese joven que había trabajado como director de segunda unidad en la serie *Omnibus* y que después había conseguido un par de éxitos de crítica con *Atraco perfecto* (*The killing*; 1956) y *Senderos de gloria* (*Paths of glory*, 1957) de Stanley Kubrick. Kubrick, que aún no había cumplido los treinta, solicitó una reescritura del guión y Peckinpah fue apartado del proyecto. Por fin. Brando despidió a Kubrick por diferencias personales y otros seis directores y siete guionistas estuvieron involucrados en el asunto, hasta que el actor se decidió a dirigir él mismo la película, que se titularía *El rostro impenetrable* (*One-eyed jacks*; 1961). Peckinpah, sin crédito en el producto final, reconoció dos escenas como originales suyas.

EL HOMBRE DEL RIFLE Y THE WESTERNER

Levy, Gardner y Laven, andaban ahora rumiando la idea de una nueva serie televisiva de temática western. Para ello, como de costumbre, Levy había creado un título que tenía que cuajar por narices: *The rifleman*, el problema ahora era encontrar una trama y un desarrollo interesantes. «Esperad un minuto —les dijo Peckinpah—, creo que en casa tengo algo que escribí hace tiempo que puede servir». Peckinpah consiguió un contrato interesante con las historias del viudo Lucas McCain (Chuck Connors) y su hijo Mark (Johnny Crawford), cobrando 1.900 dólares por el guión del piloto y 1.500 por otros seis que llegó a firmar durante la primera temporada. Además, por su labor de creador le correspondía el 7,5 por ciento de los beneficios netos más 125 dólares por cada capítulo producido. La agencia representada por Levy, Gardner y Laven, la William Morris Agency, se puso en contacto con Four Star Productions, una empresa fundada por Dick Powell, Charles Boyer y David Niven, productora de series como *Four Star Playhouse* y *Zane Grey Theater*. Esta última presentaba cada semana una historia de *western* y en ella se incluyó el capítulo piloto de *The rifleman* (*El hombre del rifle*) dirigido por Laven, pero antes de ser emitido se decidió que el proyecto tenía el empaque suficiente para ser un producto independiente y regular. Así, la serie permaneció en antena con buena aceptación desde el final de septiembre de 1958 hasta el primero de julio de 1963. El primer capítulo que dirigió Peckinpah se tituló

«The Marshall», y contó con las interpretaciones en papeles secundarios de gente como R. G. Armstrong, Warren Oates y James Drury. Su asistente de montaje Mike Klein (que también lo sería en algunas de sus películas) destacaba el estilo de Sam, que diferenciaba claramente sus episodios de los dirigidos por otros realizadores. Pero sobre la primavera de 1959 las relaciones con los productores de la serie empezaron a verse afectadas por el tiempo excesivo que Sam dedicaba a sus capítulos, horas que, según los empresarios, se perdían en buscar complicados ángulos de cámara para tomas que podrían solucionarse en mucho menos tiempo. «Teníamos presupuestado cada capítulo en 38.500 dólares y Sam lo sobrepasaba sistemáticamente. Ese era el motivo de todas nuestras discusiones con él». Peckinpah dijo haberse desentendido de la serie porque Levy y compañía estaban pervirtiendo su concepto inicial. El caso es que pronto recibió una nueva oferta de Dick Powell, el mandamás de *Four Star*, basada en crear nuevos pilotos para *Zane Grey Theater*, si alguno de ellos funcionaba, Sam tendría control absoluto sobre una nueva serie. Siguiendo la fórmula de Jules Levy, Powell propuso un título: *Winchester*. Alguien sugirió como protagonista a Brian Keith, hijo del actor Robert Keith y visto en *westerns* como *Hombres violentos* (*The violent men*; Rudolph Mate, 1955) y *Hoguera de odios* (*Arrowhead*; Charles Marquis Warren, 1953) o en la serie televisiva *The crusader*. Sam y Brian tenían mucho en común, entre otras cosas ambos habían crecido en ranchos de ganado y se sentían fascinados por ese mundo, y los dos habían servido en los marines durante la Segunda Guerra Mundial. La relación entre ellos se planteaba cómoda y se vaticinaba fructífera. El piloto se rodó la misma primavera del 59 y se emitió el 26 de marzo con el título de «Trouble at Tres Cruces». Después Sam se ocupó en otro par de episodios para *Zane Grey* y en un par para la serie *Klondike*, de la NBC. Allí entabló amistad con el jefe de programación, David Levy, quien tras visionar *Trouble at Tres Cruces* se interesó por convertirlo en serie. El título *Winchester* estaba registrado por alguien, así que la serie se retituló *The Westerner* y se estrenó en televisión el 30 de septiembre de 1960. Peckinpah dirigió cinco de los treinta episodios de la serie (del resto se encargó gente como Tom Gries, Ted Post y Elliot Silverstein), además de controlar todos los aspectos de la producción: reescritura de guiones, supervisión de decorados, edición, doblaje, banda sonora musical, reparto... Sam estaba a gusto con ese trabajo, pero la hiperactividad le empezó a provocar ataques de ansiedad que continuaron el resto de su vida. De esa etapa también conservó algunos nombres que le acompañarían en su carrera de cineasta: los actores Dub Taylor, Warren Oates, Slim Pickens, R.G. Armstrong, el especialista Whitey Hughes, el asistente de montaje Mike Klein y el genial fotógrafo Lucien Ballard, que había trabajado con Josef Von Sternberg en los años treinta y con Budd Boetticher en los cincuenta. De *The Westerner* se llegó a hablar como de la mejor serie de *western* de la historia de la televisión, pero las audiencias (amén de

Lorne Williamson, el censor de la NBC) no comulgaron con el exceso de apología alcohólica reflejada en pantalla ni con la carga sexual y violenta de cada capítulo. A *The Westerner* se le debe, además de hiperrealizar los impactos de bala, el estreno televisivo de la interjección «damn» (maldición). Por supuesto, al presidente de la cadena no le hizo ninguna gracia tener en su parrilla de programación una serie con semejante nivel de vulgaridad y grosería, de hecho se llegó a mosquear con Dave Levy por haber iniciado la producción sin su aprobación. La solapada venganza se limitó a una publicidad mínima y a un horario de emisión, las 20:30 de los viernes, considerado infantil, en competencia con una nueva creación de Hanna-Barbera, *Los Picapiedra*, y la serie *Ruta 66*. *La ley del revólver* todavía lideraba las listas (estuvo veinte años en antena, la más larga de televisión) y *The Westerner* fue cancelada a los tres meses de su estreno. Cientos de cartas se recibieron en las oficinas de la NBC. Los estudiantes de cine de la USC, que se habían servido de la serie para discutir en clase, escribieron una carta común protestando por su suspensión, y un grupo de guionistas televisivos (James Lee Barrett, Bruce Geller, Tom Gries, Christopher Knopf, Ellis Marcus y Gene Roddenberry) insertó anuncios en *Variety* y en *The Hollywood Reporter*, lamentando la desaparición del programa. Cecil Smith, columnista cultural de *The Los Angeles Times*, siguió mencionando, durante los siguientes veinte años, *The Westerner* como una de las más grandes producciones televisivas. La CBS se interesó por la serie pero con la propuesta de que se evitara el realismo y se pudiera programar con éxito a las siete de la tarde, como serie para niños. «¿Tú qué opinas, Brian?», le preguntó Sam a Keith, «Que se metan su propuesta por el culo». «Sí, estoy de acuerdo».





Peckinpah en diversas pausas de sus rodajes.



ALGUNOS PROBLEMAS EN CASA

Marie empezaba a ser consciente de que ya solo era una madre de familia (hacía como tres años que no ejercía de actriz, desde su papel con un par de líneas en *La invasión de los ladrones de cuerpos*) al lado de un hombre que lograba materializar sus ilusiones. Sam bebía la mayoría de las noches, poniendo especial énfasis los fines de semana. Había comprado uno de los primeros equipos estéreos del mercado, y en las veladas de sábados y domingos en que solía reunirse con sus colegas Walter Peter, Frank Kowalski, Norman Powell y otros, se empeñaba en reproducir a todo volumen una grabación con efectos de sonido: un tren de mercancías, un caza o el rugido de

una carrera en el circuito de Indianapolis. «Lo ponía constantemente, una y otra vez —recuerda su mujer—, ¡me volvía loca!». Los chicos se lo pasaban teta alrededor de la barbacoa: mientras Walter hacía imitaciones de generales alemanes travestidos. Sam y Frank hacían lo propio con el Bela Lugosi de *Drácula* (*Tod Browning*; 1931), repitiendo su frase favorita de la película: «Lisssten to them! Childrrren of the night! Vat music zey make!». Pero no siempre era tan divertido, el alcohol empezaba a provocar arranques temperamentales en Sam que se mudaban en acaloradas discusiones familiares. Con sus hijas nunca fue más allá de un cachete en el culo, aunque Marie recuerda una ocasión en que, regañando a una de las chicas empezó a ponerse violento, «no puedo recordar por qué fue, sé que intervine y se calmó inmediatamente, creo que le asusté. Dejó el alcohol durante varios días y se disculpó, pero pronto volvió a beber». Robert Culp, presente en una de las barbacoas playeras de Sam, no olvida una vez que Walter Peter y Frank Kowalski le dedicaron a Sam una broma infantil que acabó con su cuerpo en el suelo. Mientras Walter y Peter se meaban de la risa, Sam se levantó de un brinco, escupiendo arena, y se lió a puñetazos contra Kowalski. Los hombres pelearon hasta que dieron con sus cuerpos contra una de las ventanas de la casa, que saltó en pedazos. «Lleno de sangre por las heridas de los cristales —narraba Culp—, Sam caminó hacia dentro de la casa mientras Frank le seguía diciendo: “¡Sam, vuelve, no lo entiendes, yo te quiero, tío, yo te quiero!”. Sam siguió maldiciéndole y se metió en su habitación. Marie fue con él. Mi esposa y yo optamos por una retirada».

Llegaba un período lleno de dificultades personales y malas noticias. Cuando su hija Melissa tuvo ocho meses se le descubrió una extraña enfermedad de los huesos que obligó a un severo tratamiento con cortisona. La enfermedad de la niña podía ser fatal, y durante los dos años siguientes tuvo que ser ingresada varias veces en el hospital. Durante las ocasiones que Melissa estuvo allí Sam no acudió a visitarla ni una sola vez, interesándose por la niña y por los diagnósticos de los médicos pero incapaz de verla así, según reconocía él mismo. Sin embargo, igual de duro debió ser para Marie, que iba diariamente a ver a su hija, y cosas como esa iban deteriorando el matrimonio Peckinpah. Por no hablar de las infidelidades de Sam, que tenía a su disposición a las jovencitas atraídas por el dinero y la popularidad. «Nunca le he sido infiel a mi esposa cuando ella ha estado en la ciudad», le decía a su amigo Don Levy, reconociéndose mérito desde un extraño esquema de valores. Las tensiones de la relación acabaron por estallar cuando el escritor Jack Curtis se alojó en la casa de los Peckinpah mientras escribía un guión para *The Westerner*. «Una noche —contaba Marie—, estábamos juntos en la cocina, Jack, yo y Sam. Sam estaba bebido, hablando con Jack sobre ideas para guiones. Había tomado el vicio de criticar las historias de Jack, ridiculizándolas. Intervine y le dije que parara, que qué pretendía, y me gritó que si tanto me gustaba Jack, me lo quedara, y salió de la casa». Marie

intentó convencerle para que volviera, pero fue inútil; Sam cogió el coche y se marchó a beber, hasta que decidió que quizás estaba equivocado y regresó a casa. Mientras, Marie estaba refiriéndole a Jack las frustraciones y decepciones surgidas de su relación con Sam en los últimos tiempos, lo que terminó, como siempre en estos casos, con los labios de los interlocutores unidos, justo en el momento en que la puerta de la cocina se rompía y aparecía la figura de un Sam que golpeó a Marie y se balanceó hasta Jack, que acabó chorreando sangre por las narices. Hasta ahí podía aguantar Marie. Sam estuvo llamándola posteriormente una y otra vez, asegurándole que las cosas serían diferentes si volvían juntos; le escribió pidiéndole perdón y explicándole lo mucho que la echaba de menos, a ella y a las niñas, hasta que la esposa cedió y volvieron a ser una familia. Sam estuvo comedido durante un tiempo, pero enseguida volvió a beber habitualmente y a salirse de tono. Por entonces tonteaba con un par de starlettes (una de ellas era Mary Murphy, que aparecía junto a Marlon Brando en *¡Salvaje!* [*The wild one*; Laszlo Benedek, 1954] y había hecho de bailarina en un episodio de *The Westerner*), y Marie, hastiada de la situación, confesó haberse enamorado de un vecino con el que mantenía un romance y puso fin al matrimonio. «Fue un final terrible, terrible», recordaba Marie, con un enfrentamiento último cuyos detalles, según apuntaba el biógrafo David Weddle, «podrían dañar a algunas personas que todavía viven». Sam pasó un tiempo devastado, llorando continuamente y sintiéndose solo. Las noticias subsiguientes fueron el nacimiento de Matthew, en enero del 1962, el único hijo varón de Sam, concebido antes de separarse, y la muerte de su padre, David Peckinpah, de la que Sam culpó a su madre, con la que mantenía una relación de amor/odio. Desde entonces y durante las décadas siguientes no se cansó de repetir que cuando ella muriera se mearía sobre su tumba.

AL FIN EL CINE.

COMPAÑEROS MORTALES: LA PRIMERA VEZ

Brian Keith acababa de participar en *Tú a Boston y yo a California* (*The parent trap*; David Swift, 1961), un subproducto de la Disney en el que había compartido cartel con Maureen O'Hara. Charles FitzSimons, el hermano de la actriz, le mostró al actor un guión que le gustaría producir con Keith y su hermana como protagonistas. Keith juzgó el guión mediocre, pero aceptó la propuesta siempre que Sam Peckinpah fuera el escogido para la dirección. Keith confiaba plenamente en las labores de reescritura de Sam, pero el productor, que había pasado tres años trabajando el guión, le pidió que se limitara a cumplir con su contrato de director y no hizo caso a las primeras veinte páginas que Sam ya había pasado por su filtro. La película, titulada *The deadly companions* (*Compañeros mortales* en el mercado del vídeo de nuestro país, que en

cine no llegó a Europa), se rodó durante veintiún días del enero de 1961 en Old Tucson, Arizona, con un presupuesto de 530.000 dólares. FitzSimons no dejó de pasarse ni una jornada por el plató, dando instrucciones y protegiendo a su hermana Maureen. Durante el período de posproducción Sam fue vetado en la sala de montaje y su trabajo fue manipulado por los poderes fácticos, llegando a aparecer al final de la cinta personajes de los que el director había filmado su muerte. El primer largometraje oficial de Sam Peckinpah ya se vio coartado en su producción por las disposiciones de los mecenas.

DUELO EN LA ALTA SIERRA: LÁGRIMAS POR EL VIEJO OESTE

A finales del 61 le fue enviado a Peckinpah un guión titulado *Guns in the afternoon*, sobre el que habían trabajado N.B. Stone Jr. y William Roberts. Llegaba de Richard Lyons, un productor joven que acudía a él aconsejado por Sylvia Hersh, del departamento literario de la MGM. Lyons vio un episodio de *The Westerner* en una de las salas de proyección de la Metro y quedó total y absolutamente convencido de que Sam era su hombre. Al día siguiente de recibir el libreto, Sam llamó a Lyons: «He estado leyendo y relejendo el guión toda la noche. Es el más brillante que he leído en mi vida. ¿Qué debo hacer para poder dirigirlo?»; y después del énfasis inicial que tanto agradó al productor solicitó la posibilidad de retocar algunos diálogos, siempre respetando la estructura básica, a lo que Lyons no puso ninguna objeción. Sam trabajó en ello durante cuatro semanas, en lo que fue, según su mecanógrafo, «una reescritura completa» que no conservó ni una palabra de los diálogos originales. En cuanto a la estructura, Sam hizo un único cambio pero de importancia crucial en el resultado total de la obra: en lugar de Westrum, sería Judd quien moriría en el duelo final. Además cambió el título por el de *Ride to the High Country*, mucho más afín a las intenciones del realizador, que reconoce que «si hubiese intentado plantear directamente a la MGM el tema básico de la película, la salvación y la soledad, me habrían despedido instantáneamente». Peckinpah cobró por su trabajo la modesta cantidad de 12.000 dólares, y el presupuesto total de la película se calculó en 800.000 dólares (que fueron 852.000) y veinticuatro días de rodaje (que fueron veintiocho). Peckinpah tuvo mucha suerte al permitírsele libertad para completar un reparto encabezado por Randolph Scott y Joel McCrea, con nombres que habían trabajado con él en la televisión como James Drury, Warren Oates o R.G. Armstrong. Para el papel femenino la MGM recomendó una de sus rubias para todo, pero Sam optó por la pelirroja Mariette Hartley, una belleza de veintiún años que se calzó cómodamente el personaje de Elsa. En los apartados técnicos Lucien Ballard se responsabilizó de la foto, y la montadora asignada por el estudio abdicó de su tarea debido, sobre todo, a

la cantidad de planos filmados para la escena final, aduciendo la imposibilidad de montar semejante caos de celuloide. Así Peckinpah pudo acceder a la sala de montaje junto a Frank Santillo, un profesional que él mismo escogió, responsable de cientos de títulos de prestigio, y con quien permaneció durante trece semanas, sin pausa, gestando un trabajo exquisito. La crítica recibió el filme como merecía, y en un pase previo organizado por los estudios ante doscientas cincuenta y cinco personas, doscientas una clasificaron el filme entre muy bueno y extraordinario, a diecisiete les pareció sencillamente bueno, y solo una dijo que le había parecido pobre.



El primer film de Peckinpah, *Compañeros mortales*, ya sufrió en sus fotogramas la sinrazón de los productores. En la foto, Maureen O'Hara en dicho título.



Duelo en la alta tierra, su primera obra maestra.

MAYOR DUNDEE: EL CAOS EJECUTIVO

Sam vivía al uso hollywoodiense, hedonistamente; las *starlettes* que se pasaba por la piedra decían cosas como: «En la cama es fantástico. En serio, el mejor, y creedme, los he probado a todos». Su buena conciencia le hacía contrarrestar las cada vez más conflictivas relaciones con sus hijos naturales, y Sam empezó a hacer donativos a la organización benéfica Save the Children para niños huérfanos y necesitados de todo

el mundo, llegando a apadrinar, durante los dieciséis años siguientes, hasta dieciocho niños de Corea del Sur, indios americanos y mejicanos, y adoptando a cuatro de ellos por una cantidad considerable hasta que finalizaron sus estudios secundarios. Los chicos le escribían regularmente y se dirigían a él como «Padre», «Padre adoptivo», «Tío» o «Sam»; agradeciéndole su ayuda, justificando los gastos de sus donativos, contándole sus vidas y preguntándole sobre sus viajes de trabajo o diciéndole cuánto les había gustado su última película. Sam respondía con el mismo cariño y añadía generosos ingresos extraordinarios cuando sabía que alguno de sus chavales o alguien cercano a ellos podía necesitarlo. Cuanto más se deterioraba la relación con su familia real más unido se sentía a sus chavales.

En 1963, el productor Jerry Bresler firmó un contrato para varias películas con la Columbia. Bresler mantenía una amistad con Charlton Heston desde que rodaran *El señor de Hawai* (*Diamond head*; Guy Green, 1963) y ahora buscaban un nuevo proyecto para la estrella. Un primer tratamiento de guión de treinta y siete páginas de *Harry Julian Fink* (el que más tarde escribió *Harry el sucio* [*Dirty Harry*; Don Siegel, 1961]), sobre el oficial de caballería Amos Charles Dundee y sus diferencias con los apaches, parecía el vehículo adecuado. El primer nombre mentado por los productores para la dirección fue el de John Ford, pero el cineasta se encontraba trabajando para la Warner en *El gran combate* (*Chexenne autumn*; 1964), así que, después de un visionado de *Duelo en la alta sierra* que les confirmó el parecer de los críticos de que alguien había llevado el *western* más allá que Ford, el de Peckinpah fue el nombre escogido. Por 50.000 dólares empezó a supervisar el trabajo de Fink, y las tensiones se plantearon desde el primer momento en que se involucró en el proyecto, cuando los estrictos contratos de la Columbia le impidieron imponer en el equipo a la gente que le hubiera gustado (como a Lucien Ballard en la foto, por ejemplo). Su afán descriptivo a partir de las localizaciones le llevó a adentrarse cada vez más en territorio mejicano, y aunque se le concedieron los permisos convenientes, ese fue el segundo encontronazo con la productora. Pronto amanecieron los problemas entre Sam y Fink, y finalmente se contrató a Oscar Saul, el responsable del guión fílmico de *Un tranvía llamado deseo* (*A streetcar named desire*; Elia Kazan, 1951), quien trabajó con Sam sobre el primer texto de Fink. Cuando Sam envió el guión final a R.G. Armstrong, que debía interpretar a otro predicador desequilibrado en esta película, el actor le llamó y le dijo: «Sam, ¡esto es Moby Dick a caballo!», a lo que el director respondió: «¡Maldito seas R.G., tú y Oscar Saul habéis sido los únicos que os habéis dado cuenta!». Pero parece que el guión presentaba un problema estructural importante, flojeando en su segunda mitad. Sam parecía confiar en resolver los posibles altibajos narrativos sobre la marcha. El obstáculo más grave surgió dos días antes de que el equipo se trasladase a Méjico para rodar. Sol Schwartz, el jefe de producción de la Columbia, fue reemplazado por

Mike Frankovich, cuya nueva administración decidió que el proyecto *Dundee* no merecía más presupuesto que el de un western convencional, reduciendo los 4.500.000 dólares a 3.000.000 y los setenta y cinco días previstos a cincuenta. Por esos años cerraron muchos cines en USA, por lo que las productoras se ajustaron los cinturones. Buen número de películas programadas como grandes producciones fueron finalmente tratadas como productos normales, pero Sam se lo tomó como ofensa personal y se dispuso para la lucha. Bresler logró calmar los ánimos por ambas partes y le dijo a Frankovich que él convencería a Peckinpah para simplificar el guión y eliminar escenas a medida que se desarrollase el programa previsto inicialmente. El rodaje, que se pensaba empezar a principios de diciembre, no se puso en marcha hasta el sexto día de febrero en Durango (fecha límite de comienzo, ya que Heston tenía comprometido *El tormento y el éxtasis* [*The agony and the ecstasy*; Carol Reed, 1965] inmediatamente después de *Dundee*). Sam se comportó de forma muy agresiva: se cuenta que llegaba a disparar con una pistola de fogeo mientras daba las órdenes desde su silla de director, y Heston recuerda en su autobiografía otra ocasión antológica:

«Estábamos terminando una larga y dura jornada, a casi cincuenta kilómetros de Cuautla, cuando Sam se me acercó apresuradamente.

—Chuck, monta a caballo y lleva la tropa a lo alto de aquel cerro. Tenemos el tiempo justo para hacer un plano bajando de allí arriba aprovechando la hora mágica.

[...] Yo monté a caballo y, al empezar a subir la cuesta, me volví hacia Sam y le pregunté:

—¿Quieres que los haga bajar al trote o a medio galope?

—¡Al trote ya está bien! —chilló Sam—. ¡Vamos, coño, llévalos allá arriba para que podamos filmarlos! ¡La luz es perfecta!

Y era verdad. Hice que la columna se alinease y señalé el cerro, cuya silueta se recortaba sobre el disco del sol poniente, justo en el instante en que el altavoz daba la señal. Bajamos al trote, como auténticos soldados de caballería, mientras la luz roja del sol se levantaba sobre el polvo y la cámara ascendía hacia nosotros. Tuve la sensación de que salía perfecto.

—¡Corten! No sirve, maldita sea, no sirve —dijo Sam secamente—. Hazlos subir otra vez; tenemos luz suficiente solo para otro plano. Tenéis que ir más aprisa.

—De acuerdo, pero dijiste al trote —dije mientras me disponía a subir de nuevo hacia el cerro.

—Y una mierda. Dije a medio galope, ¡maldito embustero! —gritó Sam.

Me había separado de él unos sesenta metros. Tiré bruscamente de las riendas y obligué al caballo a volverse. No solo el cielo, también el cerro aparecía teñido de rojo. Rojo de sangre. De forma irracional me vino a la memoria algo que había leído en las memorias de un hombre que luchó en la guerra de Secesión: “Así que alcé el sable, me levanté sobre los estribos y grité: ¡Matadlos, malditos sean... atropelladlos!” Eso fue lo que hice. Espoleé el caballo y me lancé al galope hacia Sam con el sable en alto.

Él se quedó paralizado durante unos segundos y luego saltó a la silla del operador, que estaba sobre la grúa.

—¡Sube, sube! —le gritó al encargado.

Era un brazo de doce metros que se movía muy despacio, pero levantó a Sam y lo dejó fuera de mi alcance justo en el momento en que yo pasaba estrepitosamente por debajo.

[...] No creo que hubiera sido capaz de atropellar a Sam, y mucho menos herirle con el sable, pero no recuerdo haber estado nunca tan furioso en toda mi vida. En realidad no sé el motivo. Supongo que por muchas razones que se habían acumulado. Cuando dejé de verlo todo de color rojo sangre, alcé los ojos hacia Sam y envainé el sable.

—Quieres una toma más, a medio galope —dije con tono educado.

—Sí, así es —dijo él con mucha más educación, mirándome desde allí arriba.

De modo que hicimos otra toma; Sam la dio por buena y nunca volvimos a hablar del asunto en toda nuestra vida».

Bresler estaba produciendo otra película en Acapulco (*Mil caras tiene el amor* [*Love has many faces*; Alexander Singer, 1964]) y llegó tarde al rodaje de Dundee, donde le entró el pánico profesional cuando comprobó el mínimo avance de la producción durante aquellos días. Sam se obsesionaba por el detalle y se tomaba demasiado tiempo para planificar cada escena y encontrar el ángulo de cámara adecuado. Bresler intentaba meter baza, pero el director amenazó con no rodar ni un metro de película más hasta que él no abandonase el lugar. El tiempo ya había devorado miles de dólares; Sam repetía tomas una y otra vez sin miramientos, se comportaba como un tirano y bebía continuamente. Bresler estaba asustado por el derroche y le dijo que si no variaba sus métodos debería aconsejar un relevo en la dirección. Pero, curiosamente, la Columbia quedó encantada con las primeras tomas que vio de la película, llegando a plantearse el estrenarla en copia de 70mm. La fama de agonías e hiperresponsable que precedía a Bresler les hizo mantener la producción sin alarmarse demasiado. Pero cuando al primer mes de rodaje el presupuesto ya estaba 600.000 dólares por encima de lo proyectado, la cosa cambió. Sam estaba cabreado con el estudio y aprovechaba cualquier oportunidad para disparar los números; en la batalla del río, por ejemplo, entre las múltiples cámaras y los figurantes que se utilizaron, llegó a gastar 13.000 dólares, para lo que en la película terminada serían veinte segundos. Su amigo L.Q. Jones le intentaba hacer ver que con sus despechos no estaba fastidiando a la Columbia como pretendía, sino que estaba fastidiándose a sí mismo y a su carrera, pero no había manera de hacerle entrar en razón. Varios ejecutivos rondaron el rodaje recibiendo de Sam el trato esperado: «Caballero, si quiere que acabemos esta jodida película ¿por qué no me permite seguir trabajando y se larga de aquí?». Frankovich envió a Arthur Kramer, vicepresidente de «asuntos exteriores» de la Columbia, para que inhabilitara a Sam, pero la amenaza de Heston de abandonar el proyecto si echaban al director, que secundaron sus compañeros Richard Harris, L.Q. Jones, R.G. Armstrong, Warren Oates, Ben Johnson y Slim Pickens, no les dejó opción. «Era una idea absolutamente fatal —dijo la estrella— y así se lo planteé a los ejecutivos, citando de paso el talento de Sam y el refrán norteamericano que desaconseja cambiar de caballo en mitad del río». Abrumado por lo que parecía un abuso de poder del que no gustaba servirse y siempre consciente de las razones de los inversores, Heston renunció a su sueldo de 200.000 dólares. Sam, por su parte, aceptó reducir 35.000 de sus 50.000, con la condición de que gozaría de mayor control en el montaje y la posproducción. El 30 de abril del 64 se terminó el rodaje, quince días y 1.500.000 dólares más allá de lo presupuestado. El equipo respiró y huyó rápidamente «antes de que decidiese hacer otra toma de alguna escena» decía Coburn. «Nos vemos, hijoputa», murmuraba el

actor mientras se despedía. Sin la aprobación de Sam, la Columbia asignó para el montaje a uno de sus mejores hombres, William Lyon (*Picnic* [Joshua Logan, 1955], *De aquí a la eternidad* [*From here to eternity*; Fred Zinnemann, 1953], etc.), y a otros dos de plantilla, Don Starling y Howard Kunin. Peckinpah estaba tranquilo porque su contrato le garantizaba un primer montaje de la película con derecho a dos pases de prueba ante diferente público. Si esos espectadores no se mostraban satisfechos el estudio tendría derecho a hacer lo que quisiera con la película. La primera copia contó con 171 minutos, y sin el conocimiento de Peckinpah, Bresler la presentó sin música ni efectos de sonido ante una audiencia de exhibidores. Por supuesto, les pareció demasiado larga y pidieron que fuese remontada hasta un metraje de, como máximo, dos horas de duración. Cuando Sam apeló a su derecho de una segunda proyección pública, Bresler le informó de que estaba equivocado: sólo tenían derecho a un pase. La Columbia prescindió de Sam desde ese momento y Bresler se puso manos a la obra con los montadores para eliminar escenas que ahondaban en los conflictos internos del personaje de Amos Dundee, así como el ochenta por ciento de la violencia gráfica que se mostraba. Una violencia que Sam consideraba real, necesaria para mostrar escenas de guerra y cuya supresión consideró imperdonable. Veinte minutos desaparecieron, luego otros siete, los gastos pudieron sumar unos 500.000 dólares más, y la película, que por el camino iba perdiendo matices, motivaciones de los personajes y tomaba incoherente su narración, se estrenó el cinco de febrero de 1965 en el Egyptian Theater de Sunset Boulevard. La gente llegó a reírse durante la última media hora de proyección, el equipo artístico estaba indignado, la esposa de James Coburn intentaba calmar a Peckinpah a la salida del cine, y el actor asegura que si Bresler hubiera estado allí en ese momento, el director lo habría asesinado sin dudarle. Bresler se curó en salud y esos días estuvo fuera de la ciudad. Aunque la Columbia se gastó una fortuna en publicitar *Mayor Dundee* como su gran estreno primaveral, el esfuerzo fue inútil: las críticas fueron devastadoras. Peckinpah intentó sin suerte que se borrara su nombre de los créditos y se molestó en escribir a los medios explicando su desgraciada experiencia con el estudio; tiempo después describió la experiencia como una de las más dolorosas de su vida. Algunos cronistas han hablado de intento de suicidio, pero esa parece una anotación poco fundamentada. Posteriormente y en más de una ocasión, Peckinpah se referiría a *Mayor Dundee* como la que podría haber sido la mejor película de su carrera. Cuando a partir de *Grupo salvaje* se convirtió en estrella, con documentales dedicados a su persona y obra, entrevistas mil en prensa, radio y televisión, retrospectivas en museos de arte, universidades y escuelas de cine, etcétera, su fracaso con *Dundee* se hizo público y todo el mundo culpó a los productores por haber impedido otra obra maestra. Cuando la Columbia le ofreció la posibilidad de restaurar la película. Peckinpah rechazó la oferta aduciendo falta de tiempo. Aunque hoy hay quien sabe

intuir (o así lo declara) la valiosa película que se esconde tras el desastre que conocemos, desde aquí optamos por suscribir las letras de David Weddle, cuando dice que *Mayor Dundee* era más útil —para Peckinpah— como obra maestra perdida que como fracaso redescubierto.



Mayor Dundee, una descarnada radiografía de la guerra

DE NUEVO EL AMOR Y OTROS ASUNTOS...

Lo mejor que le pasó a Sam durante la aventura *Mayor Dundee* fue la oportunidad de enamorarse otra vez. Begoña Palacios, una chica de diecinueve años que había trabajado en la industria cinematográfica mejicana después de una carrera como bailarina de flamenco que la había llevado de gira con el grupo de Carmen Amaya, fue contratada para el papel de la joven de la que se enamora el personaje de Ryan. La primera impresión de Begoña sobre Peckinpah no fue lo que se dice positiva, el tipo era un tirano malhumorado que enviaba muy lejos al primero que le importunaba. Cuando Sam le hizo teñirse el pelo hasta tres veces en un mismo día y no acababa de decidirse por el color que quería, Begoña no tuvo más remedio que defender sus raíces capilares y enfrentarse a él. Sam se fijó en ella y empezó a respetarla e incluso a mimarla desde ese momento. Cuando Begoña terminó su trabajo en la película, Sam intentó que permaneciera en el plató por un tiempo, incluso se ocupó en escribir una nueva escena para ella, pero la chica tenía comprometida otra película y no pudo quedarse. Peckinpah se molestó por eso, pero

cuando terminó el rodaje no pudo reprimir una visita y una invitación a su casa de California. De ahí a que se casaran pasó poco tiempo.

Su siguiente movimiento fue aceptar un contrato de vuelta con la MGM, cuyo primer encargo sería dirigir *El rey del juego* para el productor Martin Ransohoff, una adaptación de una novela de Richard Jessup sobre un jugador de póquer interpretado por Steve McQueen. Ransohoff entendía el espíritu del relato como un *western* romántico y *Duelo en la alta sierra* le hizo pensar que Peckinpah podría llevarla a buen puerto. El realizador cobró 67.750 dólares que paliaron el mínimo interés que le despertaba la historia. Las relaciones entre Sam y Ransohoff se deterioraron a la velocidad de la luz: Sam quería rodar en blanco y negro y se negaba a aceptar en el reparto a Sharon Tale y a Ann-Margret (la primera sería sustituida por Tuesday Weld, la segunda se mantuvo); el rodaje se inició el último día de noviembre con un guión reescrito varias veces pero aún sin terminar. Al quinto día de rodaje, Peckinpah fue despedido debido a las exageradas libertades que se tomaba con respecto a escenas estrictamente milimetradas en el libreto (parece ser que un desnudo femenino que no estaba en el guión encendió la polémica interna y pública) y Norman Jewison fue el sustituto escogido (*The Cincinnati kid*; 1965).

La fama de problemático que Bresler y Ransohoff echaron a las espaldas de Peckinpah parecía surtir efecto, y la ausencia de trabajo hizo que el director se dedicase a escribir junto a Jim Silke, un tipo que en 1963 le había entrevistado para la revista *Cinema* y con quien entabló una amistad importante. Durante la preproducción de *El rey del juego* y después de que Sam fuera despedido (en esos días otro proyecto, un *thriller* de acción titulado *Ready for the tiger*, les fue rechazado por la MGM) trabajaron juntos en una adaptación de *Caravans*, una novela de James Michener. Sam también compró los derechos de dos novelas que deseaba llevar al cine: *The Hi Lo Country* de Max Evans, sobre un tipo que vuelve a Nuevo Méjico después de la Segunda Guerra Mundial y entra en conflicto con los advenedizos especuladores de tierras; y *Castaway*, una parábola de ciencia-ficción de James Gould Cozzens. Silke se trasladó a casa de Peckinpah y trabajó con él intensamente (excepto los fines de semana, que eran una fiesta continua) y en un par de años tuvieron listos los guiones de ambas novelas. Económicamente Sam salió adelante con lo que se le pagó por su breve incursión en *El rey del juego* y el contrato que había firmado con la MGM, y vendió, sin pensarlo demasiado y por 10.000 dólares cada uno, sus beneficios a porcentaje por *The westerner* y *El hombre del rifle*.

NOON WINE: ESE OSCURO OBJETO DE DESEO Y UN PAR DE AMARGURAS

El productor Daniel Melnick, en asociación con David Susskind y Leonard Stern, era responsable de un par de series situadas en el *prime-time* televisivo: *El superagente 86* y *Run buddy run*; su productora se llamaba Talent Associates. A finales de 1966 Melnick compró los derechos de *Noon Wine*, de Katherine Anne Porter, y le ofreció el guión y la dirección a Peckinpah, con la intención de vender la adaptación a la ABC para su serie *ABC Stage 67*, que en el espacio de una hora por capítulo emitía obras de interés artístico, producidas por pequeñas compañías. Tras un año y medio sin ofertas, Sam, que conocía la historia del granjero Royal Earle Thompson, se mostró interesadísimo en transformarla en imágenes. Cuando se hizo público que había sido contratado por la Talent, Melnick recibió innumerables llamadas telefónicas que le instaban a no trabajar con alguien tan difícil y que le contaban terribles historias acerca de la personalidad del realizador y su peligrosa afición a la bebida. «No solo le llamó gente que no había trabajado conmigo, sino algunos que ni siquiera me conocían». A Sam también le llegaron comentarios que aseguraban que Melnick era «un miserable hijo de puta», pero ambas partes hicieron caso omiso y la colaboración resultó estimulante. Tanto el uno como el otro quedaron satisfechos de haber trabajado juntos. El papel protagonista se le ofreció a Charlton Heston, y ante su negativa fue a parar a Jason Robards, el hijo de un actor de cine mudo, con amplia experiencia teatral y cierta cinematográfica. Robards sabía de Peckinpah a través de sus amigos Katherine Hepburn y Spencer Tracy: «Abajo en la playa se ha instalado un tipo al que deberías conocer, seguro que os llevaríais muy bien. Se llama Sam Peckinpah», le había comentado la entrañable pareja. Cuando se conocieron, Jason y Sam bebieron y platicaron de todo menos del guión, que aún no estaba terminado, pero se gustaron mutuamente y no hubo más que hablar. Sam viajó a Maryland a ver a Katherine Anne Porter y el 26 de septiembre terminó un guión de sesenta y tres páginas, que perdió una docena en su segunda versión. La escritora debía aprobar la adaptación y un «esto es bueno» levantó la barrera. Porter llegó a declarar su deseo de que su novela *El barco de los locos*, que un año antes había adaptado Stanley Kramer (*Ship of fools*), hubiese estado en manos de Peckinpah. A la producción se le asignaron siete días y 265.000 dólares. Peckinpah se embolsó 15.000 por labores de guión y dirección y el reparto se completó con Olivia de Havilland, Theodore Bikel, Ben Johnson, L.Q. Jones y Per Oscarsson. El presupuesto se propasó en 35.000 dólares y el tiempo en cinco horas clavadas con un resultado magnífico, al menos eso dijo la crítica. El capítulo se emitió el 23 de noviembre del 66 y no obtuvo demasiada audiencia, pero recibió sendos premios de las asociaciones de guionistas y directores a la Mejor Adaptación y a la Mejor Dirección Televisiva del año. Según Jason Robards *Noon Wine* era una de las mejores cosas que Sam había hecho nunca. Pocas posibilidades tenemos de comprobarlo, ya que, a mediados de los 70, la ABC hizo limpieza en sus archivos por falta de espacio y destruyó todos los *masters* de la serie.

Robards, que conservaba una copia en su casa de Connecticut, donó copias de su cinta a la Librería del Congreso de Washington DC y al Museo de la Televisión de NY, los tres únicos lugares donde hoy se puede acceder a *Noon Wine*.

Después de ese triunfo de prestigio, la carrera de Peckinpah se recuperó y dirigió un episodio, «*That lady is my wife*», para el programa *Bob Hope's Chrysler Theater*, y seguidamente Ted Richmond, un productor de la Paramount, le ofreció escribir un guión basado en la biografía de Pancho Villa de William Douglas Lansford. Para el protagonista de su *biopic* Richmond quería a Yul Brynner, y le prometió a Sam que, si su adaptación le gustaba al actor, le permitiría firmar la dirección. En abril del 67 Sam terminó un guión en el que Pancho Villa no salía tan bien parado como alguien podría esperar: aunque la causa del revolucionario era noble, Peckinpah cuestionaba sus métodos sin ofrecer un punto de vista positivo claro en ningún momento. Brynner dijo que el papel no era el de un héroe y que, incluso, era susceptible de entenderse como el de un villano. No podía permitirse aceptarlo. Sam escribió al actor pidiéndole sus sugerencias, pero Brynner se limitó a decir que Peckinpah no entendía Méjico y que cambiaran de director. *Villa cabalga* fue dirigida por Buzz Kulik en España, y Peckinpah se sintió desfallecer de nuevo. Suerte que Begoña todavía estaba a su lado, aunque el matrimonio ya había empezado a estropearse durante la escritura del guión:

«—Sam, la cena está lista.

—¿La cena? ¡Estoy en medio de la Revolución Mejicana y tú me hablas de la cena! ¡Begoña, por favor!».

Begoña era un encanto de persona y Sam la amaba con locura, pero nunca supo entregarse a nadie con la misma pasión con que lo hacía a su trabajo. Begoña era absolutamente real, además de honesta, emocional, auténtica, apasionada, vibrante, feliz, vital y una real hembra. Por eso Sam la admiraba y amaba. Bego conseguía papelitos en series de televisión (Robert Culp la metió en un episodio de *Yo soy espía*, y Sam en *That lady is my wife*), pero en Hollywood solían pedir rubias tipo y no había demasiada cancha para ella; eso sumado a las discusiones maritales, cada vez más frecuentes, y a la botella de coñac en la mesita de noche a la que Sam pegaba un tiento cada mañana, hicieron que Begoña volviese con su madre a Ciudad de Méjico y se divorciase de Sam. Semanas después volvieron a casarse, discutieron de nuevo y volvieron a divorciarse. La pareja se quería de veras y aún hubo una tercera boda, esta vez por lo civil y con los Silke como únicos testigos. Una nueva discusión, con el habitual arranque de ira de Sam, puso fin definitivo al matrimonio.

El productor Ken Hyman (*Doce del patíbulo* [*The dirty dozen*; Robert Aldrich, 1967]) conoció a Peckinpah en Cannes en 1965, cuando el segundo intentaba conseguir a Alain Delon para su proyecto *Ready the tiger*. Más tarde visionó *Duelo en la alta sierra* con gran satisfacción y cuando, como jefe de producción de la

Warner, tuvo entre manos un proyecto titulado *The diamond story* sobre un robo multimillonario en África que debía protagonizar Lee Marvin, se acordó de él. Mediando el productor Phil Feldman, fueron requeridos los servicios de Sam para reescribir el guión y dirigir la película. Sam ya no se creía nada y estaba seguro de que después de una reescritura que les satisficiera le botarían del proyecto, pero la insistencia de Feldman le hizo tener fe.

Mientras se centraba en *The diamond story* ocurrieron algunas cosas dignas de mención alrededor de Sam. Por las oficinas de la Warner rondó un guión firmado por William Goldman, el novelista que en 1966 había conseguido un notable éxito con el libreto de *Harper, investigador privado* (*Harper*; Jack Smight, 1966), titulado *Butch Cassidy y Sundance Kid*. Los ejecutivos de la Warner se quedaron alucinados ante un texto excelente, pero la cifra que Goldman pedía por él, 400.000 dólares, era exagerada, así que el proyecto saltó a las redes de la 20th Century Fox y cayó en manos de George Roy Hill, con Paul Newman y Robert Redford como pareja protagonista. «Nunca le expliqué esto a Sam —recordaba Feldman— pero yo podía haber acabado produciendo aquella película y seguramente le habría escogido a él para dirigirla».



¡ Cuando ellos aparecieron el cielo se tiñó de sangre !

GRUPO SALVAJE

CON WILLIAM HOLDEN • ERNEST BORGNINE • ROBERT RYAN
EDMOND O'BRIEN • WARREN OATES • JAIME SANCHEZ • BEN JOHNSON

Y CON EMILIO FERNANDEZ • STROTHER MARTIN • LO JONES
GUION DE WALON GREEN Y SAM PECKINPAH • PRODUCIDA POR PHIL FELDMAN
DIRIGIDA POR SAM PECKINPAH • MUSICA DE JERRY FIELDING • HISTORIA DE WALON GREEN Y ROY N. SICKNER

GRUPO SALVAJE, O DE CÓMO PECKINPAH PISÓ LA CIMA Y SE LLEVÓ ALGÚN DISGUSTO



A finales de 1967 Feldman y Peckinpah se trasladaron a San Blas, en el oeste de Méjico, cerca de Santa Cruz, para hacer localizaciones para *The diamond story*. Una tormenta los obligó a permanecer tres días encerrados en el hotel y aprovecharon para leer un guión que Sam había traído consigo, escrito por Walon Green, sobre una historia de Roy Sickner, un especialista amigo de Lee Marvin. Se trataba de un *western* de lo más burdo que contaba la historia de un grupo de bandidos embarcados en la Revolución Mejicana. A Marvin, por lo que fuera, le había gustado la historia y se mostró dispuesto a encarnar al líder. El título del guión había tomado el nombre de la banda de Butch Cassidy: *The Wild Bunch*. Se estaba gestando la obra más recordada de toda la filmografía de Sam Peckinpah. Productor y director le vendieron la moto a Hyman, convencidos de que con los cambios y arreglos convenientes. *The Wild Bunch* podía llegar a ser un bombazo absoluto en la taquilla, y la idea de un contrato doble con Lee Marvin para las dos películas era de lo más tentador, ya que el actor acababa de ganar el Oscar por *La ingenua explosiva* (*Cat Ballou*; Elliot Silverstein, 1965) y tenía recientes dos exitazos como *Los profesionales* (*The professionals*; Richard Brooks, 1966) y *Doce del patíbulo*. Peckinpah cobraría 72.000 dólares por reescribir el guión y 100.000 dólares por dirigirlo. Motivadísimo y seguro de poder convertir aquel texto en un guión fabuloso, acudió a Jim Silke para que le ayudase con la reescritura, pero éste no se encontraba en condiciones de colaborar con él en ese momento. Resignado a trabajar en solitario, el guión de *Grupo salvaje* fue transformándose en una pieza maestra más allá de todo convencionalismo,

habitada por personajes vivos, con un pasado, un presente y, aunque a veces incierto, un futuro; con motivaciones, dudas, pasiones, causas y efectos. Y mucha violencia. En la primavera de 1968, Peckinpah había hecho de *Grupo salvaje*, conjugando elementos, como él mismo reconoció más tarde, de *The dice of God*, *Mayor Dundee*, *Villa cabalga* y otros de sus trabajos, «una tragedia shakespeariana a partir de un *spaghetti western* de lo más simple» (David Weddle dixit). Expuesto el guión a examen ante la MPAA, la Warner recibió el siguiente comunicado; «En su forma actual esta historia es demasiado violenta y contiene demasiado lenguaje ordinario, lo que nos hace dudar sobre si una película basada en ese material puede ser aprobada por el código de producción. No obstante, sin dudar que revisarán el material y atenuarán los elementos excesivos, creemos que, bajo la calificación SUGGESTED FOR MATURE AUDIENCES, podemos aprobar la película». Feldman se limitó a aconsejar a Peckinpah que se cubriera las espaldas versionando por duplicado las cinco o seis escenas en que se incluía la palabra «goddamned» (la traducción corresponde a la interjección ¡maldita sea!, pero literalmente es la contracción, mucho más gráfica que en castellano, entre «god»: dios, y «damn»: maldito, condenado); «no es que yo sea muy religioso —decía Feldman—, pero para alguien puede representar un sacrilegio, creo que ese es el único punto delicado». Pero como de costumbre, los problemas no llegaban solos: Lee Marvin acababa de firmar con la Paramount para trabajar en el musical *La leyenda de la ciudad sin nombre* (*Paint your wagon*; Joshua Logan, 1969) por la friolera de 1.000.000 dólares y, aconsejado por su agente Meyer Mishkin, *Grupo salvaje* no era una elección adecuada después de dos títulos de acción violenta. Por suerte Hyman estaba tan entusiasmado con el guión que se propuso sacarlo adelante aun sin la estrella prevista. Burt Lancaster, James Stewart, Charlton Heston, Gregory Peck, Sterling Hayden, Richard Boone y Robert Mitchum recibieron copia, pero fue William Holden quien prestó su físico al majestuoso personaje de Pike Bishop. Holden no vivía su mejor momento, sus últimos trabajos (*Álvarez Kelly* [Edward Dmytryk, 1966] y *La brigada del diablo* [*The devil's brigade*; Andrew V. McLaglen, 1968]) no funcionaron en taquilla como debieran, el alcohol también había hecho mella en él y atrás quedaban los días dulces de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*; Billy Wilder, 1950), *Nacida ayer* (*Born yesterday*; George Cukor, 1950) o *El puente sobre el río Kwai* (*The bridge on the river Kwai*; David Lean, 1957). Pero para Peckinpah Pike Bishop era lo que William Holden en esos momentos. El resto del reparto se saldó como sigue (entre paréntesis se indican los actores considerados en principio para cada papel): Deke Thomson: Robert Ryan (Richard Harris, Arthur Kennedy, Henry Fonda, Ben Johnson, Van Heflin, Brian Keith), Dutch: Ernest Borgnine (Steve McQueen, George Peppard, Charles Bronson, James Brown, Alex Cord, Robert Culp, Sammy Davis Jr.), Freddie Sykes: Edmond O'Brien (Jason Robards, Walter Brennan, Lee J. Cobb, Elisha Cook. Jr., William

Demarest, Paul Fix, Andy Clyde), Ángel: Jaime Sánchez (Robert Blake), Lyle Gorch: Warren Oates (Oates y su esposa temían tirar por la borda su matrimonio, que ya estuvo al borde de la quiebra durante los tres meses en que se involucró en *Mayor Dundee*, pero el espléndido guión y la admiración que Oates le profesaba a Peckinpah le hicieron aceptar. El divorcio no llegó hasta que la película estuvo estrenada): Tector Gorch: Ben Johnson; Coffey: Strother Martin; T.C.: L.Q. Jones; General Mapache: Emilio «Indio» Fernández. Jorge Russek sería el teniente Zamorra y Alfonso Arau (entonces conocido en latinoamérica por sus trabajos televisivos y más tarde por sus labores en la dirección) el teniente Herrera («Peckinpah me contó que con mi papel había querido homenajear a Alfonso Bedoya, el bandido mejicano de *El tesoro de Sierra Madre*»).



La extrema *Grupo salvaje* tampoco se libró de los cortes en la sala de montaje.

Sam partió junto a Chalo González, tío de Begoña Palacios con el que conservaba una buena amistad, en busca de localizaciones a Méjico; allí, en el estado de Coahuila, encontraron los decorados adecuados en los alrededores de las ciudades de Parras y Torreón, que serían transformadas en localidades cercanas a la frontera tejana de 1914. *Grupo salvaje* se presupuestó en 3.451.420 dólares y setenta días de rodaje. El equipo se reunió en Parras, en el Hotel Rincón de Montero, a mediados de marzo; el rodaje empezaría el día 25. Antes Peckinpah se encargó de comentar y discutir cada uno de los personajes con los actores y de convencer a Holden para que luciera un bigotillo como el suyo en pantalla. El cineasta demostró su especial habilidad para dirigir actores consiguiendo de todos ellos interpretaciones brillantes y sentidas; Emilio Fernández, ya sexagenario, rechazó ser sustituido por un especialista, se hizo colocar los detonadores y él mismo interpretó la escena de su muerte, correspondida con un aplauso de todo el equipo. La disciplina de Sam durante los cuatro meses que siguieron fue de lo más asombrosa: después de la jornada de nueve horas él seguía trabajando en cualquier aspecto de la producción

con el resto del equipo hasta la medianoche, a las cuatro se despertaba (normalmente con el guión en la mano) y empezaba a planificar las tomas del día, a las siete o las ocho se reunía con el fotógrafo Lucien Ballard (con el que no había vuelto a trabajar desde *Duelo en la alta sierra*) y acudían juntos a la localización correspondiente. Si Sam probó el alcohol durante ese tiempo fue siempre en ocasiones concretas y aisladas. Estaba dispuesto a parir una obra maestra desde el principio. Eso sí, no se privó de un par de rolletes con las actrices mejicanas Yolanda Ponce y Aurora Clavel, que más tarde le escribirían apasionadas cartas a Los Ángeles pidiéndole dinero.



Los 63 extras y los 23 caballos de los primeros días se convirtieron en 230 figurantes y 56 caballos; el director cada vez pedía más y sus exigencias perfeccionistas abarcaban todos los apartados de la producción. Cuando el equipo de efectos especiales hacía las pruebas de disparos con los habituales detonadores, Peckinpah interrumpió su faena con una pistola cargada con munición auténtica: «¡No, no, no y no; el efecto que yo quiero es este!», gritaba mientras disparaba a diestro y siniestro. Los detonadores fueron sustituidos por otros de mayor calibre y rellenos con sangre y pedazos de carne. En cuestión armamentística se utilizaron 239 rifles, revólveres, automáticas y escopetas, y alrededor de 90.000 cargas de munición de fogeo. Escenas como la del puente dinamitado sobre Río Grande (Río Nazas, en realidad), en la que cinco caballos y sus jinetes vuelan por los aires, se rodó sin ningún tipo de efecto especial fotográfico, Peckinpah quería el mayor realismo posible y lo consiguió arriesgando el pellejo de sus especialistas (cada uno cobró 2.000 dólares por la escena); Joe Canutt (de una legendaria dinastía de especialistas)

recuerda haberle dicho a «ese hijo de puta de Peckinpah que nunca volvería a trabajar para él». Aunque hubo sustos, los especialistas y los caballos sobrevivieron, la única pérdida fue una cámara, una Arriflex, de las seis que estaban situadas para la toma, que acabó en el agua al romperse la barcaza que la transportaba. Cliff Coleman coreografió con maestría las escenas de batalla, que también requirieron media docena de puntos de vista («La batalla del porche sangriento», como la llamaba el equipo, llevó doce días de rodaje). Sam lo tenía todo controlado, si alguien no funcionaba lo despedía (hasta veintidós miembros del equipo fueron enviados de vuelta), y si encontraba un ángulo de cámara mejor en el último segundo antes de rodar, lo aprovechaba a sabiendas del esfuerzo y el tiempo que eso representaba. A los seis días de rodaje había plantado la cámara ciento treinta y una veces (raramente rodaba más de tres o cuatro tomas de una escena). A Feldman empezaba a ponerle nervioso la costosa meticulosidad del director y sus continuas peticiones a producción, pero el material rodado que ya habían podido visionar en la Warner había dejado totalmente maravillados a los ejecutivos; Hyman estaba convencido de poder tener entre manos una de las mejores películas de la historia del cine.

Esta vez Peckinpah se curó en salud y se aseguró el montaje de la película, rechazando, incluso, los montadores impuestos por el estudio y solicitando a Lou Lombardo, un editor experimentado en televisión con el que había trabajado en *Noon Wine*, con el que colaboró durante seis meses, quince o dieciséis horas al día, a partir de la última semana de junio en que terminó el rodaje, para montar en Méjico una cantidad de metraje a considerar. Lombardo llamó a otro editor de TV, Robert Wolfe, para que echara una mano, y juntos atendieron las órdenes del director, confiado en los tres preestrenos que le correspondían por contrato. «Creo que ese fue el montaje y doblaje más completo de todos los tiempos —se atrevía a decir Feldman—. No puedo creer que haya nadie tan cuidadoso y detallista para eso como Sam». (Paul Schrader, vista la película en su estreno, le comentó a Peckinpah que el montaje era tan bueno como el de cualquier cinta de samurais de Kurosawa; «Yo creo que es mejor», respondió el realizador). Peckinpah, que quería que cada arma tuviera su sonido de disparo individual, obligó a la Warner a grabar hasta un centenar de nuevos efectos de disparos, ya que el estudio estaba dispuesto a utilizar los mismos que usaron en *Dodge, ciudad sin ley* (*Dodge city*; Michael Curtiz, 1939). El director pedía más tiempo y dinero; «dadle cualquier cosa que pida», dijo Hyman visto el material.

En septiembre estuvo lista una primera copia de *Grupo salvaje* con una duración de 225 minutos, y durante los siguientes tres meses Lombardo y Feldman se encargaron de reducirla a 170, siempre con el visto bueno del director. «Cada fotograma que quitábamos era oro puro», recuerda Lombardo. Los primeros pases públicos no oficiales (en escuelas de cine y ante la totalidad del equipo de *La balada de Cable Hogue*, que ya estaba en marcha por entonces), con la cinta aún manca de

banda musical y de algunos efectos de sonido, fueron un éxito rotundo, pero a la película todavía le sobraban unos veinte minutos; Lucien Ballard se quejó de que las supresiones reducían la majestuosidad de su fotografía en Scope, pero Peckinpah entendía que la Warner no podía comercializar un western de tres horas y tenía conciencia de que algunos recortes lograban intensificar la narración. A su pesar cortó algunas escenas de violencia extremada, ya que por encima de todo quería que su historia llegara al máximo de gente posible. La música de la película la escribió Jerry Fielding (cuya primera grabación orquestada le pareció pretenciosa e inadecuada a Peckinpah: «Yo quería Méjico, ¿y qué es lo que tengo? Viena»), y se complementó con canciones de Julio Corona (Chalo González se recorrió todas las cantinas y burdeles del norte de Méjico buscando a este auténtico bebedor de tequila). Por fin, tras un año de posproducción, en mayo del 69 la primera copia de *Grupo salvaje*, con un metraje de 151 minutos y 3.642 cortes de montaje (la media en el cine americano de la época era de seiscientos), estuvo a punto para sus tres pases de prueba. Las reacciones fueron variadas, pero nadie se mantuvo impasible. Aparte un grupo de monjas que huyó despavorido a los pocos minutos de empezar la película, el sesenta por ciento de la audiencia se sintió ofendido por su violencia, un diecisiete o dieciocho por ciento encontraron la película excelente y un veintidós o veintitrés por ciento se situaron entre las dos opiniones. Miembros del equipo que asistieron a esos pases aseguran que las opiniones negativas de la gente, escritas en las tarjetas dispuestas al efecto, no se correspondían con su disfrute durante el visionado. Ken Hyman, contra cualquier pronóstico basado en la lógica comercial, mantuvo su confianza en la cinta, consciente en todo momento de que aquello era una obra maestra indiscutible. Las quejas de la audiencia tomaron forma epistolar con destino al Congreso, que a su vez informó a la MPAA. Los guardianes de la moral pública amenazaron con estigmatizar con una «X» a la película si no se realizaban diversos cortes concernientes al lenguaje obsceno y a su contenido sangriento. Peckinpah cortó otros seis minutos de la cinta, más de lo que Feldman o Hyman consideraban necesario. Finalmente la película consiguió la calificación «R» (no apta para menores de 17 años sin acompañamiento adulto). La distribución se planteó como un gran acontecimiento a partir de copias en 70mm y banda sonora estéreo (lo que por entonces no era demasiado habitual); así se llegó a hacer en algunas salas, sin embargo Ben Kalmenson, el jefe de distribución americano, creyó que la película era un *western* más, y demasiado largo. Feldman y Peckinpah cortaron un minuto y veintiséis segundos de un *flash-back* que revelaba que Pike Bishop había perdido a la única mujer que había amado; sin concretar, le dijeron a Kalmenson que habían acortado la película, y cuando el tipo volvió a verla dijo que así era mucho más ágil. Bueno, sorteadas las manías y caprichos de cada uno, el estreno mundial de *Grupo salvaje* tuvo lugar el 28 de junio en las Bahamas, en el marco del International Film

Festival de la Warner (en realidad un evento creado para promocionar sus estrenos veraniegos) provocando reacciones escandalizadas y animadversiones varias. Al día siguiente, en la rueda de prensa de la película, Holden, Borgnine, Feldman y compañía se vieron bombardeados, ante la ausencia de Peckinpah, por preguntas del tipo ¿qué razón de ser tiene esta película?, ¿por qué tanta sangre? y otras que intentaron responder desde el sentido común y la mínima hipocresía moral. A la media hora llegó Peckinpah y se integró al cuestionario de la prensa; «Mr. Peckinpah, ¿por qué ha hecho esta película?, ¿qué quería decir con ella?, ¿cuál es la razón de tanta violencia?», «No tengo nada que decir, la película habla por sí misma». «Entonces ¿por qué estamos en esta rueda de prensa?». «Ésa sí es una buena pregunta», respondió el realizador. Una semana después la película estaba en los cines avalada por una campaña publicitaria en televisión, radio, periódicos, revistas... En Sunset Boulevard se colocaron dos vallas gigantescas, y solo en Tejas, en las primeras semanas de promoción se gastaron 200.000 dólares. Merece la pena atender un resumen de las consideraciones críticas vertidas por algunos colegas de Peckinpah en el momento del estreno:

«Fuimos testigos de una increíble obra de arte. Nos quedamos totalmente aturcidos, abrumados. *Duelo en la alta sierra* fue una señal inequívoca de una nueva aproximación al western. Fue como el principio del fin, y *Grupo salvaje* fue el fin. Como una llamarada gloriosa. Esperábamos algo realmente increíble, pero aquello nos sorprendió: era mucho más de lo podíamos esperar». *Martin Scorsese*.

«Vi *Grupo salvaje* el segundo o el tercer día después de su estreno en Hollywood Boulevard. Fui porque George Lucas la había visto y me había dicho: “¡Es la mejor película que se ha hecho nunca, es mejor que *Centauros del desierto* (*The searchers*; John Ford, 1956), es mejor que cualquier otra, tienes que verla!”. Así que fuimos juntos a verla, y me gustó. Allí había una parte de Peckinpah fuera de control, y eso me gustaba. Entonces llegó esa maravillosa escena en que están sentados y el viejo dice, “Todos soñamos con volver a ser niños, incluso los peores de nosotros. Tal vez los peores más que nadie”. No podre olvidar esa frase nunca en la vida. (...) *Grupo salvaje* está llena de momentos como ese». *John Milius*.

«Nunca había visto un *western* semejante. Es una película extraordinaria. (...) Tiene un reparto perfecto y todas las actuaciones están llenas de pasión y tristeza. Eso era lo más grande del cine de Peckinpah, la tristeza que habitaba en todos sus personajes». *Alex Cox*.

Grupo salvaje, que demostró, como dijo el director Ron Shelton, que una película de acción puede ser tan inteligente como una obra de Shakespeare, obtuvo una recaudación que pudo calificarse de razonable por debajo de lo merecido a causa de una errónea política de distribución. Terminada, estrenada y distribuida, aún hubo de dar un disgusto a su director. En 1969 la Warner Bros. fue vendida a Steve Ross; Ted Ashley tomó el puesto presidencial y Ken Hyman fue reemplazado por John Calley (Calley fue uno de los responsables del despido de Peckinpah en *El rey del juego*, aunque el director nunca le guardó rencor y siempre creyó a Ransohoff el único culpable). Ashley, mucho menos romántico y cinéfilo que Hyman, o al menos más práctico, se solidarizó con los exhibidores y llegó a la conclusión de que *Grupo*

salvaje era demasiado larga, diez minutos demasiado larga. Con Sam en Hawaii montando *La balada de Cable Hogue*, a Felman se le encargó la cruel amputación: *flashbacks* que explicaban los fracasos pasados de Bishop y su relación con Deke Thornton, una batalla entre las tropas de Mapache y las de Pancho Villa, parte del diálogo a la luz de la hoguera entre Bishop y Engstrom y algunas imágenes en la villa de Ángel. Feldman afeitó ocho minutos sin creer haber afectado al conjunto, de hecho creía haberla mejorado, y veintidós años más tarde, antes de morir, confesaba no haberse arrepentido nunca de aquello. El gran error de Feldman fue el no haber consultado su acción sobre la película con Peckinpah, que se enteró del expolio por unos periodistas y sintió en sus carnes la traición de un amigo. La película no se pudo disfrutar en toda su esencia hasta su edición en vídeo, a excepción de algunos pases en universidades y otros foros de la copia íntegra que conservaba el realizador y que solía acompañar de conferencias resentidas. La película aspiraba a un puñado de nominaciones al Oscar pero solo consiguió dos, la banda sonora musical de Jerry Fielding y el guión de Sickner, Green y Peckinpah; ambas estatuillas le fueron arrebatadas por *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and Sundance Kid*; George Roy Hill, 1969). El montaje no fue candidato a ningún premio, aunque de los ciento cincuenta montadores pertenecientes a la Academia, solo cinco acudieron al pase de la película organizado por la agencia de prensa. La película se hizo con el primer premio en Cannes, el Gran Premio del Festival de Bruselas y la Diosa de Plata al Mejor Filme Extranjero en el Mexican Film Festival.

A principios de los 90 Martin Scorsese, Roben Harris, Garner Simmons y Paul Seydor presionaron a la Warner para un estreno de la versión del director. En 1993 el estudio anunció un estreno en 70mm de la película totalmente restaurada y con su banda sonora estéreo de seis pistas. Todo un acontecimiento que se vio sorprendentemente frustrado cuando, al presentar la nueva copia a la MPAA para su reclasificación, la película mereció un «NC-17» (el equivalente a la «X» de su tiempo), lo que imposibilitó el nuevo lanzamiento comercial.



LA BALADA DE CABLE HOGUE: EL WESTERN AMABLE

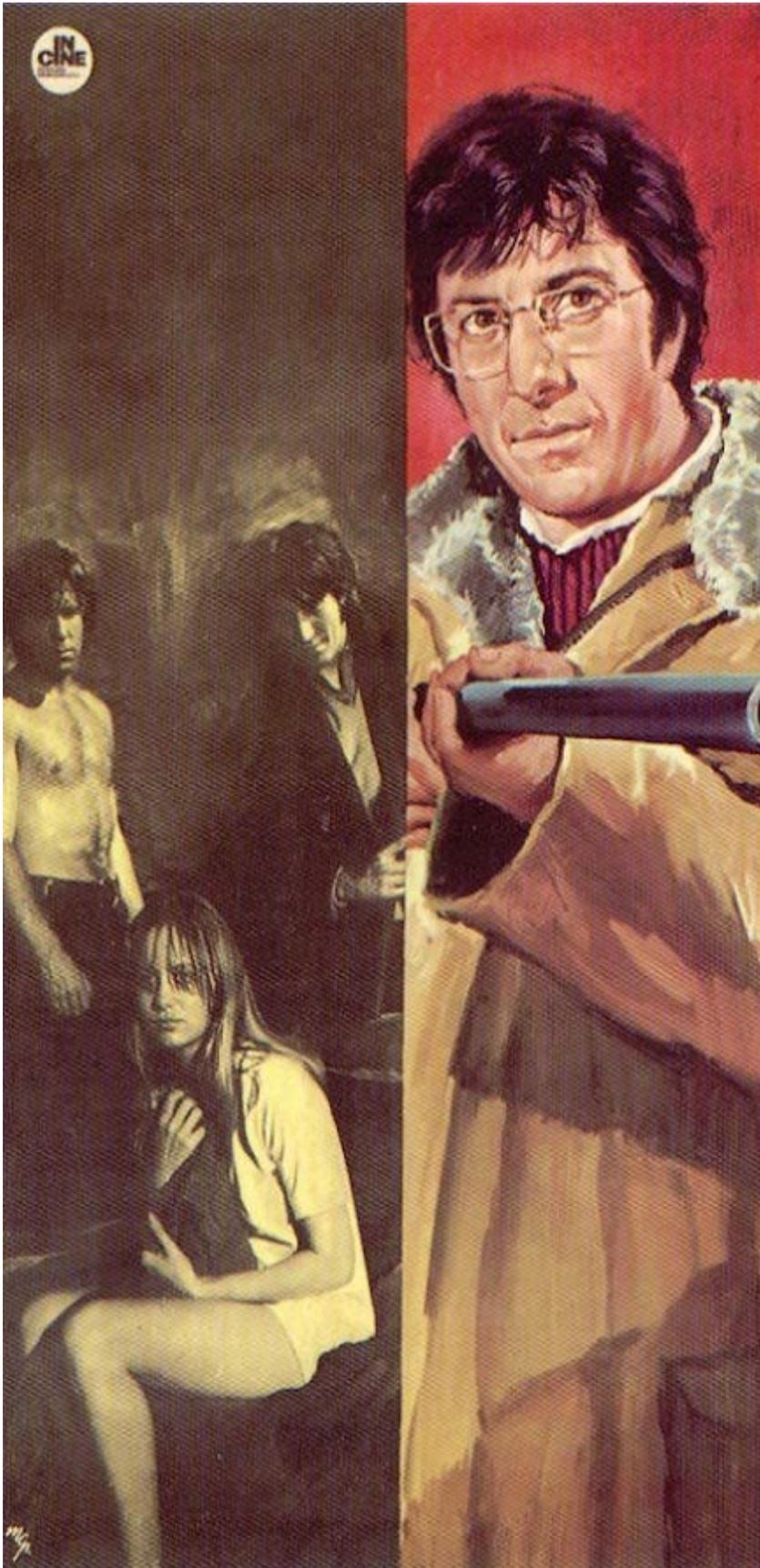
Sam vivía su época de mayor éxito. En su vida privada retomó sus hábitos alcohólicos y puteros, la mayoría de sus secretarias se pluriempleaban como amantes, las desprejuiciadas aspirantes a estrella abundaban y hasta las novias o esposas de sus colegas eran presa fácil para el seductor. En su vida profesional, ya se ha dicho, rodaba *La balada de Cable Hogue* mientras *Grupo salvaje* estaba en posproducción. Sam había comprado los derechos del guión escrito por John Crawford y Edmund Penney en 1967, y aprovechando lo contentos que tenía a los jefes con la evolución de *Grupo salvaje* se lo envió a Hyman, que de inmediato dio el visto bueno para la preproducción. Sam retocó el libreto ayudado por Gordon Dawson (que también fue el productor asociado sin crédito de la película), añadiendo escenas cómicas y puliendo diálogos entre otras cosas. La película se rodó en el Valle de Fuego, al este de Las Vegas, y en Arizona, en treinta y seis días con un presupuesto de 880.000 dólares. Los problemas más graves fueron los meteorológicos, con tormentas que obligaron a interrumpir el rodaje varios días, y el genio de Sam, que despidió a treinta y seis miembros del equipo (ayudantes de dirección, operadores, conductores, maquilladores...), una media de un despido diario de no ser por que el rodaje se alargó diecinueve días (el presupuesto se sobrepasó en ¡casi tres millones de dólares!). Peckinpah llegó a despedir a su hija Sharon, que estaba encargándose del documental en 16mm sobre el rodaje, y a su novio Gary Weis. Gary se enteró de que Sam planeaba hacer estallar un lagarto vivo para una escena de la película, e

indignado montó una campaña bajo el lema «¡Salvad al lagarto!». Notas anónimas empezaron a aparecer en el coche de Sam o en el tablón del hotel donde se colgaban las noticias de rodaje para el equipo, con textos como «Matar un lagarto en jueves supone mala suerte durante cientos de años. Firmado: Akira Kurosawa». Gary siempre firmaba las notas con los nombres de los ídolos de Sam. Por supuesto, la elogiada incorrección política de Sam dio con las tripas de la lagartija por los aires cuando llegó el momento y la parejita fue despedida por dar la brasa.

La balada... había sido aceptada en la Warner por Ken Hyman, pero cuando la empresa renovó su plantilla los nuevos ejecutivos no confiaron demasiado en la película, que juzgaron demasiado larga, irregular y con un final deprimente desde el momento en que vieron un primer montaje de dos horas y media (Frank Santillo montó con Peckinpah) en el que todavía faltaba completar la banda sonora con las canciones de Richard Gillis y limpiar el metraje en media hora. Pero la copia final de un par de horas tampoco gustó a la cúpula, y si bien los pases de prueba complacieron a un público que osciló entre las calificaciones de buena y excelente, el estudio estrenó la película con poco interés y publicidad mínima, provocando la lógica irritación del director, que denunció a sus mecenas en ruedas de prensa y entrevistas varias por atentar contra su reputación.



La balada de Cable Hogue



¡Este hombre tranquilo y humanitario está a punto de cometer un acto de total violencia!
¿Por qué?

DUSTIN HOFFMAN

EN EL FILM DE
SAM PECKINPAH

PERROS DE PAJA

con

SUSAN GEORGE
como "AMY"

PRODUCIDA POR:
DANIEL MELNICK
DIRIGIDA POR:
SAM PECKINPAH
COLOR

PERROS DE PAJA: UNO CONTRA TODOS

Daniel Melnick tenía en propiedad los derechos de adaptación de una novela titulada *The siege at Trencher's farm*, del escritor escocés Gordon M. Williams, y estaba dispuesto a producirla con Martin Baum, el jefe de la ABC Pictures. Un primer guión se le encargó a David Zelag Goodman, pero su trabajo no convenció a Baum y Peckinpah fue contratado para reescribirlo junto a Goodman y dirigir la película por 200.000 dólares. Sam había comentado en más de una ocasión que no volvería a dirigir una película tan violenta como *Grupo salvaje*, pero parece ser que esta vez la elección le pareció adecuada para su carrera. Una noche de borrachera le confesó a un amigo: «¿Que quieren ver cerebros salir disparados? Pues yo se los daré».

En agosto de 1970 tenía a punto una primera y estupenda reescritura del guión que incluía varios cambios en la adaptación, entre otras cosas rejuveneció a la pareja protagonista y se deshizo de su hija. Aún siguieron diversas revisiones durante los cuatro meses siguientes y luego vino el cambio de título. Baum estaba convencido de que el título de la novela, *El asedio a la granja Trencher*, le sonaría a la gente a *western*, así que Sam bautizó la película *Perros de paja*, tomando un pasaje de *El libro de los 5.000 caracteres*, del filósofo chino Lao Tzu, que aseguraba que el Cielo y la Tierra son implacables y tratan a sus criaturas como a perros de paja. Estupendo.

Entre los nombres que surgieron para el personaje de David Sumner estaban los de Beau Bridges, Stacy Keach, Sidney Poitier, Jack Nicholson o Donald Sutherland, antes de que se decidiera contratar a Dustin Hoffman por 600.000 dólares. La película se había planteado como producto modesto, pero la firma de la estrella garantizaba muchas cosas y el presupuesto se dobló de 1.070.221 dólares a 2.117.263 y se le adjudicaron sesenta y un días de rodaje en Inglaterra, en St. Buryan, en la península de Cornwall. La actriz seleccionada para el papel de Amy, consideradas Judy Geeson, Jacqueline Bisset, Diana Rigg, Helen Mirren, Carol White, Hayley Mills y Charlotte Rampling, fue la joven veinteañera Susan George, una intérprete poco destacada con experiencia en la televisión y algún papel *sexy* en películas inglesas. La chica firmó por doce semanas de trabajo con un salario de 10.000 dólares semanales.

Si algo preocupó verdaderamente a los inversores cuando empezó el rodaje de *Perros de paja* fue el alcoholismo desaforado de que hacía gala Sam. En cierta ocasión, a dos semanas del comienzo, Ken Hutchinson estaba durmiendo, más que nada por superadas ampliamente las tres de la madrugada y porque al día siguiente tenía que interpretar varias escenas. De pronto la puerta de su habitación en el hotel se abrió de un golpe y apareció Sam con una cinta de indio en la cabeza, un poncho mejicano y una botella de tequila en la mano: «Hermano perro, vámonos a ver el mar». La hora, la tormenta que estaba cayendo y las excusas de Ken no sirvieron de

nada, y el actor condujo su coche hasta Land's End, en donde se sentaron a escuchar el mar, bebieron tequila y Sam le enseñó la letra del «Butterfly mornings», una de las canciones de *La balada de Cable Hogue*. Pese a las inclemencias del tiempo y todo lo demás, Hutchinson confesó no haber sido tan feliz como entonces en toda su vida. El actor hizo amistad con el director y continuamente se les podía encontrar enzarzados en feroces «luchas indias» en los pasillos del hotel o en cualquier otra parte. Un corte en el brazo con unos cristales durante una de esas peleas entrañables llevó a Hutchinson al hospital (otro brazo accidentado fue el de T.P. McKenna, que aparece en la película en cabestrillo a causa de una borrachera con bronca final de las que organizaba el director). Los días siguientes a la escapada nocturna Sam se presentó al rodaje totalmente destrozado, incapaz de dar pie con bola. El productor se planteó cancelar la película ante semejante caos, pero antes hizo visitar a Sam por un médico, que le diagnosticó una neumonía como un piano y lo hizo hospitalizar de inmediato. Su contrato fue paralizado circunstancialmente y Dustin Hoffman sugirió que fuese sustituido en la dirección por Peter Yates. «Fue una experiencia muy dura —decía Hoffman después—, pero me gustó trabajar con él. Tenía la espontaneidad de un niño». Baum voló a Londres y visitó al enfermo para darle un ultimátum amistoso y casi lastimero. A los cinco días Sam abandonó el hospital (no dejó de beber, pero rebajó sus dosis), en donde le habían administrado, entre otras cosas, inyecciones de vitamina B12 que restauraban todos los nutrientes que el alcohol había quemado en su organismo. Quedó tan impresionado por los efectos de las vitaminas que se las llevó consigo y durante los siguientes siete años estuvo inyectándose diariamente.

La violencia de *Perros de paja*, tan cacareada después, estallaba en la historia tras la violación de la protagonista, una escena que Susan George decidió no interpretar en un momento ya avanzado de la producción. Así lo comunicó al productor y luego al director. Susan aseguró no creerse capaz de hacerlo, no sabía lo que Peckinpah le pediría a la hora de la verdad y se sentía aterrorizada. Tras varias conversaciones y discusiones fuertes le pidió claramente a Sam que le dijese exactamente lo que quería de ella en esa escena. Sam escribió algo en un trozo de papel y se lo dio a la chica: «Ojalá nunca me hubiese escrito aquello. Era espantoso, horrendo». Susan le respondió que ella no podía cumplir con lo que le pedía y propuso expresarlo todo con sus ojos y con algunos movimientos corporales. Así quedó el trato: si la propuesta de Susan daba resultado, todo arreglado. El primer día que se filmaba la escena Sam se plantó de piernas cruzadas en el suelo frente al sofá en donde sucedía el hecho. No le dirigió la palabra a Susan durante el tiempo que dedicaron a esa escena, limitándose a provocar a Del Henney con frases que ofendían sus capacidades amoratorias. Después de visionar las tomas (sin permitir que Susan accediese a la sala) Sam le tomó la mano a su actriz y le dijo: «Lo has conseguido, pequeña». Susan recuerda que cuando se filmó la violación Hoffman no apareció por allí y que al día

siguiente la trató como si ella le hubiera sido infiel. La relación amistosa que mantenían y que en los ensayos llegó a propiciar algunos diálogos espontáneos entre ellos que luego se utilizaron en la película, se enfrió desde aquel momento y Hoffman se mantuvo cada vez más distante.

El 29 de abril de 1971, tras sesenta y seis intensas jornadas, se terminó de rodar *Perros de paja*. Para el montaje Peckinpah se rodeó de un equipo formado por Tony Lawson, Paul Davies, Roger Spottiswoode y Bob Wolfe. La película, que inauguró antes del título el significativo epígrafe *Sam Peckinpah's...*, costó 3.251.794 dólares y se preestrenó en San Francisco con el previsible revuelo: un tercio de la audiencia la tachó de obscena y abandonó la sala antes del final, y Melnick aguantó que un tipo bajito e irritado le llamase a la cara roñoso y podrido pornógrafo, entre otros sutiles calificativos. Entendida como una celebración de la ultraviolencia y el fascismo por algunos espectadores y como una señal de alerta sobre la violencia intrínseca al ser humano por otros, el mismo Peckinpah se pronunció de las dos maneras en diferentes declaraciones, llegando a utilizar, a veces, las dos interpretaciones en una misma entrevista para absoluta confusión pública y corrosión de conciencias cinéfilas acomplexadas: como tiene que ser. *Time* y *Newsweek* calificaron la película de brillante, mientras *The Atlantic*, *Variety*, *The New York Times*, *Life* y *The New Yorker* lo hacían de fascista y misógina. La popularidad alcanzada por el nombre del realizador mereció un *sketch* en el *show* televisivo de los Monty Python en el que, con el título de «Sam Peckinpah's versión of Salad Days», se mostraba una elegante fiesta en la campaña inglesa que se transformaba en un absurdo baño de sangre a cámara lenta. Censurada y cortada en varios países, en España fue desprovista de casi un cuarto de hora que incluía la segunda violación, aunque no la presencia del violador. El incomprensible corte de metraje (probablemente debido a que la segunda violación se entendía contra natura) mereció las protestas indignadas de Susan George cuando visitó nuestro país para presentar la cinta.



Perros de paja, el primer film de Peckinpah que se desmarcaba del género *western*.

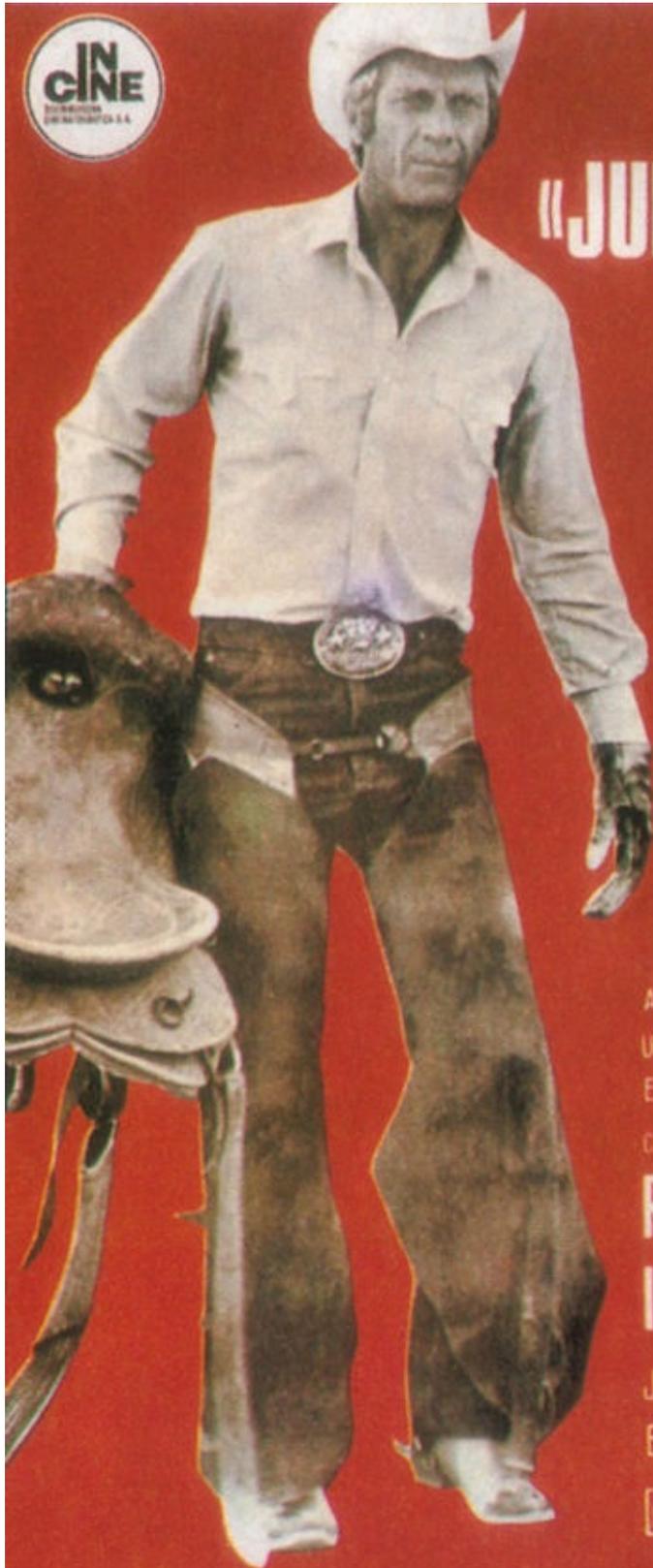
RECURSOS EMOCIONALES O SOLO LAS TONTAS SE ENAMORAN



Sam con Katy Haber

Antes de pasar a su siguiente trabajo, mantengámonos en Londres durante unas líneas para conocer a otras dos mujeres importantes en la vida de Sam: Katy Haber y Joie Gould. La primera entró a trabajar en *Perros de paja* como secretaria de producción

(la séptima, ya que las anteriores no pudieron soportar al bueno de Sam: «no entendían mi letra», decía él). Katy era una voluptuosa (así la han descrito los cronistas) chica de 26 años nacida en Londres con ascendencia judía de Checoslovaquia. La primera vez que leyó el guión de la película se asustó al llegar a la escena de la violación y creyó estar trabajando para Jack el Destripador, pero Sam le hizo unos cariñitos, le dijo cosas preciosas y Katy se dejó deslumbrar y pasó a convertirse en la mano derecha del genio. Joie Gould era la secretaria de Ken Hyman, con la que Sam mantenía una de sus aventuras. El personaje de Amy en la película era clavado a Joie Gould hasta en su forma de vestir. Cuando Joie leyó el texto comentó que el personaje de la chica era horrible, «no tiene ni una sola cualidad que la redima, ¿por qué David se casó con ella?». Sam le propuso que intentase reescribir alguna escena para hacer el personaje más agradable, pero cuando Joie le mostró lo que había escrito el realizador lo rechazó juzgándolo «demasiado sentimental». En un arrebato de esos que se tienen con las mujeres Sam le propuso interpretar ella el papel, pero cuando la chica se presentó al *casting* y todos descubrieron su potencial interpretativo, el cineasta se echó atrás; según comentaba más tarde Joie, «la reacción positiva de todo el mundo le creó ansiedad, creo que nunca se planteó en serio que yo pudiese hacer el papel y cuando vio una posibilidad real se alarmó». Que Joie hubiese hecho la película habría representado para él en ese momento una especie de infidelidad, así que el asunto se dejó correr. Katy Haber sufrió una primera herida grave cuando una mañana de rodaje fue a despertar a Sam y se lo encontró revuelto entre las sábanas con Joie. Pronto Katy asumió que Sam era así y estuvo con él los siguientes siete años, asegurando después haber sido una de las personas más importantes en la vida de Sam, aunque a él le costase reconocerlo, «él no quería que una mujer le controlase la vida, no quería que nadie le controlase la vida». Melissa Peckinpah, una de las hijas del director, describió la relación como una de las más disfuncionales que ella había visto nunca. «Después del affair con Joie, Papá trataba a Katy más como una criada que como una novia. Ella era para él un recurso emocional».



«JUNIOR BONNER»

ES

STEVE McQUEEN

REY DEL RODEO

ABC PICTURES CORP. PRESENTA
UNA PRODUCCION JOE WIZAN-BOOTH GARDNER
EN ASOCIACION CON SOLAR PRODUCTIONS, INC
CON

ROBERT PRESTON IDA LUPINO

JOE DON BAKER • BARBARA LEIGH
BEN JOHNSON

DIRIGIDA POR SAM PECKINPAH

MUSICA JERRY FIELDING ESCRITA POR JEB ROSEBROOK PRODUCIDA POR JOE WIZAN
COLOR



JUNNIOR BONNER, LA HUIDA, UNA BODA Y UN DIVORCIO

Cuando *Perros de paja* estaba en período de montaje Martin Baum le envió a Sam un guión que Monte Hellman no había podido dirigir, firmado por Jeb Rosebrook, sin tiros ni muertos, y le comunicó que Steve McQueen estaba dispuesto a protagonizarlo. Peckinpah se identificó en muchos aspectos con la situación del protagonista y aceptó dirigirlo. El 30 de junio 1971 empezó el rodaje de *Junior Bonner*, el rey del rodeo en Prescott, Arizona, aprovechando los Frontier Days Rodeo que cada año se celebraban en el lugar (nueve cámaras captarían lo acontecido en la pista: «me sentía como si planease el asalto a Iwo Jima», decía el director). Se terminó el 17 de agosto con un gasto de 3.500.000 dólares, un millón más de lo programado. La película quiso venderse como un nuevo producto de acción con Steve McQueen, y aunque su funcionamiento en taquilla no fue muy boyante, sí que se puede hablar de una película provechosa.

En *Junior Bonner* Peckinpah disciplinó su alcoholismo empezando a beber a las cinco de la tarde, pero enseguida se hartó de comportarse:

- «—Chalo (González) ponme una copa.
- Pero Sam, aún no son las cinco.
- ¿Qué hora es en Nueva York?
- Las cinco y media.
- ¡Pues ponme una jodida copa!».

Él solía negar su enfermedad, diciendo que podía dejar la bebida cuando quisiera, y entonces se pasaba tres semanas sin probar una gota, sus ataques de ira desaparecían y disfrutaba mucho de la lectura, pero tarde o temprano volvía a coger la botella. «No puedo dirigir cuando estoy sobrio», se excusaba.

A Steve McQueen le encantó *Junior Bonner* y estaba ansioso por volver a trabajar con Sam. Por entonces había formado la First Artists con Barbra Streisand, Sidney Poitier y Paul Newman, a imagen y semejanza de la United Artists de Chaplin, Fairbanks y compañía, y tenía entre manos *La huida*, una novela del *hard-boiled* Jim Thompson, que un joven Walter Hill había convertido en magnífico guión de acción (trasladando los hechos de los 50 al sur contemporáneo de Texas) ideal para actor y director. McQueen le ofreció a Sam 225.000 dólares más un diez por ciento de los beneficios por dirigir la cinta. *La huida* se presupuestó en 2.826.954 dólares y sesenta y dos días (que fueron sesenta y seis) de rodaje. La réplica femenina a McQueen corrió a cargo de la *top model* venida a actriz Ali MacGraw, cuya última cinta, *Love story* (Arthur Hillier, 1970), había sido un éxito. MacGraw nunca estuvo tan guapa como en *La huida*. El final de la historia fue manipulado por los cerebritos

españoles, que añadieron una voz en *off* sobre el plano último anunciando la detención de los protagonistas antes de cruzar la frontera con Méjico. El crimen no puede faltar sus deudas, aunque para ello haya que pisotear las creaciones ajenas.

El equipo técnico de la película fue casi idéntico al de la anterior, con la diferencia importante del montaje: Robert Wolfe y Frank Santillo en aquella y Wolfe y Spottiswoode en esta. Al primero se le debe la excelente secuencia de créditos.

La huida fue muy bien acogida por los medios, y mucho más cuando McQueen y MacGraw se enamoraron y la actriz abandonó a su marido Robert Evans, el jefe de producción de la Paramount. La First Artists aprovechó la aventura sentimental para promocionar la película y editó pósters e insertó anuncios en prensa que simplemente rezaban «McQueen... MacGraw». La cinta se pasó de presupuesto en 500.000 dólares, pero se ahorraron 300.000 cuando MacGraw los descontó de su salario a cambio del 7,5 por ciento de los beneficios netos. Se estrenó en las vacaciones navideñas del 72 con excelente acogida pública, los críticos que otrora se habían cargado a Peckinpah hablaron ahora bien de él, y los que siempre habían defendido al director lo consideraron un producto demasiado ligero para alguien a quien estimaban capaz de más. La carrera comercial de *La huida* fue millonaria y cuando Sam empezó a cobrar su porcentaje de beneficios compartió parte con el fotógrafo Lucien Ballard y con Gordon Dawson, productor asociado.

Sam seguía manteniendo una egoísta relación a dos bandas con Joie Gould y con Katy Haber: durante el rodaje de la película apareció una columna en las publicaciones especializadas que decía: «Sam Peckinpah se escapó a escondidas a Juárez el pasado domingo para casarse con Joie Gould, su novia desde hace dieciséis meses». Según la novia «fue la más bonita y fantástica boda mejicana en Camino Real, con mariachis y con todo. Sam había llenado la habitación de nuestro hotel de rosas amarillas y había conseguido champán francés, quién sabe dónde en medio de Méjico. Él mismo hizo todos esos preparativos en tres días. Ésa era la faceta que poca gente conocía de Sam Peckinpah. Esa ternura era real en él, pero le era muy difícil demostrarla». Nadie entendió esa boda, y preguntado por ella. Sam respondió: «Tuvimos una discusión y le di una bofetada. Luego me sentí muy mal por eso y en un momento de arrepentimiento acordé casarme con ella (en Méjico donde sabía que en un momento dado podía conseguir el divorcio fácilmente)». Gordon Dawson recuerda que la noche antes de la boda Katy Haber estuvo en un pequeño cafetín de Fabens, Tejas, donde estaban rodando: «Metía monedas en la máquina de discos y pinchaba antiguas canciones de cowboys, canciones de amor tristes, muy tristes. Sí, chico, aquello fue realmente penoso para ella». Cuatro meses después, Joie, al borde de un ataque de nervios, pidió el divorcio.



La huida, película protagonizada por Steve McQueen y Ali MacGraw.

Un film de
Sam Peckinpah

**PAT
GARRETT
Y
BILLY
THE
KID**



METRO-GOLDWYN-MAYER Presents

"PAT GARRETT Y BILLY THE KID"

JAMES COBURN • KRIS KRISTOFFERSON • BOB DYLAN

Y CON
JASON ROBARDS

Escrita por RUDOLPH NURITZER Producida por GORDON CARROLL Dirigida por SAM PECKINPAH



G. Marfil. D. L. M-3200-1983

PAT GARRETT Y BILLY EL NIÑO. EL CREPÚSCULO SUBLIME

Gordon Carroll, uno de los intrépidos productores que se habían metido en la industria durante los sesenta, tenía ahora en mente hacer la enésima película dedicada a la figura de Billy el Niño. Rudolph Wurlitzer, firmante de *Carretera asfaltada en dos direcciones* (*Two-lane blacktop*; 1970), dirigida por Monte Hellman y una de las películas favoritas de Peckinpah, escribió un guión y se lo enseñó a Sam mientras este preparaba *La huida*. El realizador aceptó sin dudar y la MGM le fichó para dirigirlo por 228.000 dólares y un favorable contrato con ventajas y porcentajes. Peckinpah añadió al guión la secuencia primera en que Pat Garrett llega a Fort Sumner cinco días antes de ser nombrado sheriff para hablar con el Niño. Más tarde, director y guionista escribieron aquella en que Billy y dos de su banda, refugiados en una cabaña, son asaltados por Garrett y sus hombres provocando la muerte de los dos compañeros del Niño. En una primera versión la escena que abría la película era la que mostraba la detención y encarcelación de Billy.

El *casting* se decidió pronto y con óptimo criterio, un buen puñado de grandes secundarios acompañarían la interpretación genial del cantante y actor Kris Kristofferson y del duro James Coburn (cuando todavía era proyecto de Monte Hellman se pensó en Marlon Brando y Jon Voight, primero, y en Robert Redford y Sam Shepard, después). Carroll envió una copia del guión a Bob Dylan, colega y amigo de Kristofferson, que quedó encantado con la historia y se mostró muy interesado en hacer un pequeño papel en la película. Dylan visionó *Grupo salvaje*, firmó inmediatamente para su colaboración y, por iniciativa propia, escribió una canción sobre Billy el Niño que maravilló a Peckinpah y estuvo sonando durante el curso de la producción una y otra vez. Alias, el personaje que encarnó el músico, era en principio uno de los rebeldes del clan del Niño sin descripción concreta sobre el papel, pero la incorporación del cantante le mereció un tratamiento más atento.



Sam con Bob Dylan

A su llegada a Méjico, donde se rodó la película, Sam se reencontró con Begoña y enseguida se encamaron juntos y se apajaron rememorando viejos tiempos. Sam quiso que ella hiciese el papel de la esposa de Garrett, pero a la primera lidia Sam le pidió a Chalo González que se la llevase de allí, que no quería volver a verla. A los nueve meses de ese breve reencuentro nació Lupita y Sam debió pasar una paga regular para su mantenimiento. Aunque alguna vez hizo algún comentario cínico acerca de la paternidad de la niña, durante sus efímeras visitas siempre se mostró tierno y cariñoso con ella. El papel de Ida Garrett lo haría Aurora Clavel.

El presidente de la MGM entonces era James Aubrey, a decir de todos los que habían trabajado con él un verdadero patán hijo de puta incapaz de tomar una correcta decisión creativa; Coburn intentó disuadir a Sam de trabajar con ese tipejo, pero el director estaba curado de espantos y sabía que él podía ser más malo, además Dan Melnick, vicepresidente en cargo de producción y Lew Rachmil (que había trabajado con Sam en *Junnior Bonner*), supervisor de producción del estudio, le aseguraron toda la protección que estuviese en sus manos proporcionarle. Cincuenta días de rodaje y tres millones, lo que chafó las expectativas de Sam, que ambicionaba algo más holgado. Tras varias discusiones se acordaron cincuenta y tres días, tres más, pero ni un duro extra. La Metro tampoco quería que Sam se sirviese de su equipo técnico habitual, que tenía un salario demasiado alto, pero el director aseguró que sin ellos nunca podría rodar en el tiempo previsto y ganó la mano. La experiencia de Sam le hacía saber que la fina arenilla del desierto de Durango podía dar problemas en el equipo de cámara, por lo que solicitó que les acompañase un mecánico especializado para cuidar de las tres cámaras Panavisión. El estudio se negó rotundamente. El rodaje tenía que empezar el seis de noviembre, pero no lo hizo

hasta el decimotercer día debido, de nuevo, al caos de producción y las discusiones que provocaba el alcoholismo de Sam. Cuando se estrenó la filmación una serie de ópticas de 40mm de Panavisión resultaron defectuosas haciendo que la mitad derecha de los planos tomados con ellas se revelaran fuera de foco. El problema no se descubrió hasta una semana después, filmadas una docena de escenas con esas lentes. Al principio nadie entendía qué ocurría, y Sam llegó a desesperarse hasta el punto de protagonizar la anécdota más surrealista de su vida: se encontraban en la sala de visionado revisando el trabajo del día, cuando la primera toma apareció desenfocada, y la segunda, y la tercera... Sam se levantó, cogió una de las sillas y la plantó ante la pantalla, accidentalmente se subió a ella, se sacó la polla y dibujó una gran ese de orina sobre la pantalla. Después de eso salió cabreadísimo de la habitación. Las caras de Dylan, Kristofferson y compañía eran impagables. «Desde entonces —contaba Gordon Dawson— cada noche tuvimos que visionar el trabajo diario con esa ese en la pantalla». Sam exigió que un mecánico fuese enviado a Durango para descubrir el problema, pero el estudio negó la solicitud. El equipo de cámara todavía no había descubierto las causas y siguieron rodando durante otras dos semanas hasta que Aubrey accedió a enviar un técnico que aclaró el asunto. Sam, por descontado, quería repetir todas las tomas defectuosas, pero el inepto de Aubrey se lo prohibió, aunque el coste fuese cubierto por el seguro del estudio. «Todos los masters estaban fuera de foco —recuerda Coburn—, no podíamos usar ninguno. Y Aubrey seguía diciendo: “Nah, nah, nah, la gente nunca se dará cuenta”. No tenía ningún tipo de respeto por el público. “¡Se tragarán cualquier cosa que les demos!”. Su trayectoria durante esa época sirvió para sabotear películas. Evidentemente odiaba a la gente con talento». Peckinpah hizo lo que tenía que hacer, no hizo caso a Aubrey y repitió todas las tomas que hizo falta aprovechando las horas de comidas, el final de jornada o enviando a Gordon Dawson y a Walter Kelley (director de diálogos) con una segunda unidad. Dawson rodó escenas como la de Billy cabalgando a la orilla de un lago desierto, o la de los pollos tiroteados, a los que se aplicó un detonador en vida para estallarles la cabeza: «eso fue lo peor que hice nunca por Sam. En fin, cualquier cosa por la película». Aubrey se irritó mucho cuando el material llegó a Los Ángeles y prohibió terminantemente seguir rodando escenas ya filmadas, pero Sam, que ya empezaba a evidenciar síntomas de paranoia, convencido de que todos los que le rodeaban querían arruinar su película, no le hizo ni puñetero caso y, para vengarse del estudio, empezó a provocar gastos innecesarios como traer actores para rodar escenas de una o dos jornadas y mantenerlos alojados en Durango durante semanas mientras él se ocupaba de otras tomas; alquilar grupos de mariachis para las juergas del fin de semana, vaciar muebles bar a discreción, etcétera; todo eso y más se sumaba a los gastos de la casa con jardín y piscina donde el estudio le había alojado, con su correspondiente personal de servicio.

A mediados de diciembre, al mes de rodaje, el polvo arenoso del desierto de Durango y las partículas de las heces de los animales se mezclaron en el aire respirable y el grueso del equipo pilló una infección pulmonar de aúpa, lo que desbarató el trabajo durante unos nueve días. Sam vomitaba frecuentemente y se estableció un parón de tres días, pero a partir de ese momento el director no se recuperó del todo ni física ni psicológicamente. Olvidada la moderación en su ingestión de líquidos (ya bebía continuamente para reprimir los escalofríos), vomitaba sangre, se pasaba hasta varios días metido en la cama y todas las mañanas llegaba tarde al trabajo. Cuenta Coburn que Sam era un genio durante cuatro horas al día, desde media mañana hasta media tarde, cuando el alcohol se equilibraba en su organismo. El resto del tiempo su conducta era torpe, absurda y vergonzosa, su descontrol físico y mental era casi absoluto y su apariencia, que mezclaba gripe y borrachera, era de lo más lamentable y preocupante. Daniel Melnick visitó el *set* tres o cuatro veces para hablar con él, alertado por Jason Robards de que el director tenía un verdadero y grave problema con la bebida. Cuando Dan llegaba Sam le recibía con los brazos abiertos y efusivamente, pero a las tres copas se salía por peteneras y enviaba a su amigo a tomar viento fresco: «¡No me digas que deje de beber, ya sé yo lo que tengo que hacer, vete a tu casa, no te necesito!». Sam se lo pasaba bomba tirado en la cama, con una botella de vodka entre las piernas y disparando con un revólver al espejo de la pared de enfrente. Los comentarios sobre su estado corrían por Hollywood, y el director, que despreciaba al mundo, no dudó en contratar una página en el *Hollywood Reporter* en la que insertó una foto suya en el hospital, recibiendo el contenido de una botella de Johnny Walker vía intravenosa, acompañada por un texto que catalogaba los rumores de infundados desde un punto de vista irónico.



Los retrasos acumulados hicieron que Aubrey ordenara un recorte en el guión, pero Peckinpah volvió a desatender el decreto y rodó lo que tuvo que rodar. Veintiún días por encima del programa se terminó el rodaje, y en febrero de 1973 había una primera copia de tres horas y media para pulir. Aubrey volvió con otra de sus ideas inconscientes, quería estrenar la película a finales de mayo, el fin de semana del Memorial Day (el día en que se recuerda a los caídos de guerra), por lo que solo se disponía de dos meses y medio para montarla, una locura si tenemos en cuenta que *Grupo salvaje* estuvo un año en posproducción y el resto de sus filmes alrededor de los seis meses. Un amplio equipo de montadores (Spottiswoode, Bob Wolfe, Garth Craven, Richard Halsey, David Bertlatsky, Tony de Zárrega y un montón de ayudantes) estuvo trabajando sobre el material hasta tener un metraje de 123 minutos (eso fue el 13 de marzo) que, para sorpresa del equipo de montaje (Peckinpah no estuvo presente durante el visionado), gustó a Aubrey. Sin embargo el ejecutivo creía que Peckinpah todavía pensaba acortar la película; según él, los westerns, como las comedias, nunca debían durar más de hora y media, y además, ese prólogo y ese epílogo podían confundir al público, nadie lo entendería... En fin. Dos pases de prueba más o menos amañados y Aubrey dio las órdenes convenientes para que la película fuese perdiendo metros hasta una duración de 106 minutos (la cooperación de los montadores evitó que se cortasen diez minutos más), una copia definida por Bob Wolfe como «un desastre». Los tejemanejes de Aubrey fueron varios e incomprensibles, llegando a cortar algunas escenas, sencillamente, porque sabía que Sam nunca lo haría. Peckinpah, que superponía las relaciones humanas a cualquier tipo de profesionalidad, entendió algunos de esos actos como traiciones y perdió

varios amigos por el camino (Wolfe, Spottiswoode, Melnick...).

Pat Garrett... no pudo estrenarse cuando quería Aubrey y lo hizo en Los Ángeles en julio de 1973, con un coste total de 4.638.783 dólares. En abril del 86 se pasó una copia original en la USC, con asistencia masiva y la presencia de gente como Coburn, Spottiswoode o Alfonso Arau. Al día siguiente apareció la noticia en *Variety* y la MGM se apresuró a investigar sobre esa copia, pero tal como había aparecido se esfumó. ¿De dónde salió esa copia fantasma?, lo más probable es que fuese robada de los estudios por Chalo González y secuaces.

En 1988/89, una emisora televisiva llamada Z Channel, dedicada a las rarezas y al cine de culto, convenció a Ted Turner, propietario del archivo que la MGM había vendido en octubre de 1973, para que restaurara la película. El trabajo de recuperación fue excelente pero, nadie supo por qué, la nueva copia no mantenía la escena entre Garrett y su esposa. Indefendible para algunos en el momento de su estreno, la película se revalorizó vista en su formato más o menos original hasta ser considerada por muchos obra maestra del *western*. Hay quien asegura que esta cinta fue la primera que delató el alcoholismo de Peckinpah en la pantalla, cuya brillantez era ahora guadianesca en un mismo trabajo. Como sea, se puede hablar sin rubor de *Pat Garrett y Billy el Niño* como de una de las películas más bellas y tristes jamás hechas.



Pat Garrett y Billy el niño, un rodaje marcado por los excesos estilísticos de Sam Peckinpah

QUIERO LA CABEZA DE ALFREDO GARCÍA: EL PECKINPAH MÁS DESCARNADO

Recién estrenado 1969. Sam le preguntó a Frank Kowalski si tenía alguna idea para una nueva película. Kowalski le hizo un resumen de *Quiero la cabeza de Alfredo García*, la historia en que estaba trabajando, obteniendo una reacción del realizador que no pudo ser más elocuente: «¡Jesucristo, es fantástico!». Durante los dos años siguientes Sam se unió a Kowalski para materializar un primer tratamiento de guión de veintinueve páginas. Walter Kelley escribió la primera mitad del guión definitivo, y Peckinpah y Gordon Dawson lo terminaron juntos con un total de ciento cinco páginas y varios cambios sobre la historia original. Martin Baum se interesó en producir la película con su compañía, la Optimus Production, para la United Artists, con un presupuesto de 1.500.000 dólares y cuarenta y seis días de rodaje en Méjico. Cuando a finales del 73 se empezó a rodar, Peckinpah se encontraba en plena decadencia, necesitaba atenciones médicas y su apatía era incuestionable. Gordon Dawson lo pasó fatal al tener que ver en ese estado a quien tanto admiraba y consideraba su mentor.

Los dos pases de prueba de *Quiero la cabeza de Alfredo García*, en julio de 1974, fueron un desastre escandaloso. La gente abandonaba la sala durante la proyección y se mostraba asqueada ante la película. Estrenada sin esperanzas y con la promoción mínima, la mayoría de los críticos la defenestraron, los menos hablaron de ella como de una obra maestra (así lo hizo el influyente Roger Ebert en el *Chicago Sun Times* o los ingleses de la revista *Sight & Sound*, que la incluyeron en su lista de las diez mejores películas del año), y otros la entendieron como una ironía para seguir provocando a los que tachaban el cine de Peckinpah de violento y machista. Su naturaleza lóbrega y morbosa le reportó a la cinta el ser prohibida en Argentina, Alemania y Suecia. El realizador, al final de sus días, hablaba así de esta película imprescindible: «Yo hice *Alfredo García* y la hice exactamente como quería; buena o mala, guste o no, es mi película».



Quiero la cabeza de Alfredo García.

La Cruz de Hierro



UN FILM DE

SAM PECKINPAH

JAMES COBURN
MAXIMILIAN SCHELL
JAMES MASON
DAVID WARNER
SENTA BERGER
EN EL PAPEL DE EVA

escenografía de
JULIUS J. EPSTEIN y
HERBERT ASMUDI

Basada en la novela
THE CROSS OF IRON
de **WILLI HEINRICH**



technicolor®



JAMES COBURN
COMO EL SARGENTO STEINER



MAXIMILIAN SCHELL
COMO EL CAPITAN STRANSKY



JAMES MASON
COMO EL CORONEL BRANDT



DAVID WARNER
COMO EL CAPITAN RIESEL



SENTA BERGER
COMO LA HERMANA EVA

LOS ARISTÓCRATAS DEL CRIMEN Y LA CRUZ DE HIERRO. UNA DE CAL Y UNA DE ARENA



Peckinpah y James Caan durante el rodaje de *Los aristócratas del crimen*

Dos fracasos de taquilla seguidos necesitaban de un éxito a la altura de *La huida*, y un *thriller* potente titulado *The insurance company* podía llegar a serlo. La 20th estaba dispuesta a producirlo, pero la imposibilidad de encontrar una estrella interesada hizo cancelar el proyecto. «No quiero trabajar con un borracho», respondió Charles Bronson a la oferta para protagonista. Martin Baum le ofrecería entonces *Los aristócratas del crimen*, que la UA financiaría siempre que Peckinpah no reescribiese el guión como era su costumbre. El alcohol era suficiente para hundir a Peckinpah, pero para redondear su patetismo se enganchó a la cocaína, omnipresente en Hollywood y ahora más cercana al director gracias a James Caan (protagonista de la película y conocido aficionado a la sustancia), cuyo proveedor rondaba el rodaje promocionando su material. Sam se convirtió en consumidor compulsivo de aquello que, decía, «afila los sentidos». Si bien el efecto era ese para el cineasta, el problema era el uso que hacía de la coca para contrarrestar los efectos del alcohol y el del alcohol para contrarrestar los efectos de la coca en una espiral interminable. El rodaje fue penoso, Sam se contradecía continuamente, se olvidaba de todo y no se tomaba ningún interés. Para Katy Haber, Sam bebía para escapar de sus propios demonios. «Cuando hacía algo malo era acosado por los remordimientos. Pero cuando empezó a consumir coca los remordimientos se convirtieron en ira». La coca trastocó completamente su personalidad, que ahora era más paranoica, agresiva y desagradable que nunca. Las combinaciones de alcohol y alcaloide le delataron en

público en un par de ocasiones; una cuando en un homenaje a James Cagney se levantó y empezó a gritarle a Jack Lemmon, inmerso en un extenso discurso; «¡No hemos venido aquí a oírte hablar de ti mismo! ¡Estamos aquí para honrar a Cagney! ¡Fuera del escenario!». Otra vez fue en el aeropuerto de Los Ángeles, cuando en una discusión con un empleado Peckinpah la emprendió a puñetazos y fue multado por agresión y lesiones, con eco en la prensa internacional. Esos dos altercados inspiraron a John Belushi para el *Saturday Night Live*, que parodiaba el comportamiento agresivo del director en un *sketch* titulado «Sam Peckinpah Directs». *Los aristócratas del crimen*, una de sus peores películas, reflejó el estado de desinterés de su director. Maltratada convenientemente por la crítica pero con un fabuloso taquillaje, se estrenó en diciembre de 1975.



Un día, después de beber por los codos. Sam se tiró a la piscina del hotel en que estaba y tras un par de brazadas se hundió en picado y permaneció en el fondo. Ron Wright, ayudante de dirección en *La huida* y *Los aristócratas del crimen* y buen amigo, lo pescó mientras su esposa llamaba a una ambulancia. Al día siguiente, cuando la pareja le visitó al hospital, se encontró a Sam, que por suerte no había sufrido daños graves, erguido sobre su cama y maldiciendo a todo el personal porque no querían traerle bebida ni tabaco. Jason Robards (que dos años antes había tenido un accidente grave por conducir borracho) llamó a Sam al hospital y este le dijo que no se le ocurriese visitarle a menos que trajese consigo «una jodida botella de vodka». Solo un detalle amable de ese penoso acontecimiento: Sam le dijo a Ron que una vida se pagaba con otra y apadrinó a un niño, por el que pagó durante doce años, a nombre de Ron y de su esposa Bitsy.

Wolf Hartwig, un productor alemán especializado en películas de porno blando, quería adaptar *La cruz de hierro*, una novela de Willi Heinrich que le permitiría introducirse en la producción de prestigio. En el guión trabajó Julius Epstein (*The strawberry blonde* [Raoul Walsh, 1941], *Casablanca* [Michael Curtiz, 1942], *Yanqui dandy* [*Yankee doodle dandy*; Curtiz, 1942], etc.), pero su tratamiento no fue demasiado convincente, por lo que Sam, que disponía de control creativo total y absoluto, fichó a Jim Hamilton, un escritor de San Francisco al que había conocido mediante Lucien Ballard, *ex-marine*, veterano de la guerra de Corea y empedernido bebedor, que tuvo listas ciento sesenta y siete páginas (seis más que Epstein) en menos de un mes. La estructura era buena, y unas reescrituras de pulido y añadido por parte de Sam y de Walter Kelley (que también tenía experiencia bélica en la Segunda Guerra Mundial) redondearon el trabajo. Pese a su fama problemática, Peckinpah todavía estaba en posición de atraer a buenos actores, y firmaron Coburn, Maximilian Schell, James Mason, David Warner y Senta Berger. Financiada con los beneficios de sus softcores y con los adelantos de varios distribuidores, *La cruz de hierro* dispuso de un presupuesto de 4.000.000 de dólares y para abaratar costes se rodó en el norte de Yugoslavia, entre Zágreb y Trieste. A Hartwig, que no supo dónde se metía con una producción de ese calibre, el asunto se le fue un poco de las manos; entre otras cosas la flota de tanques y aeroplanos de la Segunda Guerra Mundial que había prometido para las escenas de batalla solo pudieron ser tres tanques chatarreros, y Peckinpah tuvo que poner 90.000 dólares de su bolsillo para acabar de pagar los sueldos de algunos miembros del equipo. La habilidad del director y sus ayudantes (Walter Kelley, Ron Wright y Murray Jordan) sorteó las carencias y se consiguió que tres tanques parecieran cientos y trescientos extras miles. El vicio seguía complicando las cosas: en Yugoslavia no se podía conseguir coca, así que Sam se metía pelotazos etílicos de 180º que le provocaban desvanecimientos que duraban días y amnesias sobre lo que había rodado y lo que no. El 6 de julio de 1976 se procedía a rodar la escena final en la que Steiner y Stransky, enfrentados durante toda la película, hacían frente juntos a las tropas rusas. Para la escena se preveían tres días de trabajo en un astillero ferroviario abandonado. El equipo de efectos especiales ya había preparado montones de neumáticos para quemar y simular que el lugar estaba en llamas, pero entonces llegaron Wolf Hartwig y su coproductor Alex Winitsky con malas noticias, el presupuesto de 4.000.000 de dólares ya contaba 6.000.000 de dólares, así que ya no cabían más derroches y la escena final debería ser cambiada por una que Winitsky traía escrita, en la que Stransky y Steiner mantenían un diálogo y solucionaban así la trama. Peckinpah no pudo evitar la rabia y se alejó llorando al lado de Coburn, que se estremeció al ver esa reacción en un hombre al que, en sus propias palabras, amaba y respetaba. Rodeándole con el brazo le dijo: «¡Vamos, Sam, maldita sea!», y se fue hacia los productores, le dio un empujón a Winitsky y se

dirigió a Hartwig: «¡Llévate a este cabronazo de aquí! ¡Vamos a hacer nuestro jodido trabajo y lo vamos a hacer bien! ¡Y no vamos a rodar esa escena, rodaremos lo que a Sam le dé la gana! ¡Y ahora fuera de aquí!». Sam no pudo reprimir su risa y los productores se fueron con el rabo entre las piernas; el equipo rodó la escena prevista, que en lugar de tres días ocupó esa única jornada. Los siete meses siguiente sirvieron para montar la cinta en los estudios Elstree de Londres con los editores Tony Lawson, Murray Jordan y Michael Ellis. Jordan recuerda el orgullo de trabajar para Sam Peckinpah cuando se presentó a una montadora que también trabajaba por allí: «Hola, me llamo Murray Jordan», «Hola, yo soy Marcia Lucas», «¿Qué estás montando?», se interesó Jordan. «Oh, estamos haciendo esta película llamada *La guerra de las galaxias*», y Jordan pensó: «Ah, una de esas gilipollecas de ciencia-ficción. ¡Eh, nosotros estamos haciendo una película de Sam Peckinpah!». *La cruz de hierro* se estrenó en la primavera del 77 con gran recibimiento en Alemania (donde ganó el prestigioso premio Bambi) y Austria. En América, sin embargo, tuvo una recepción fría como el hielo, lo que no impidió a Orson Welles enviar un telegrama a Peckinpah en el que le felicitaba por la mejor película antibelicista que había visto en su vida.



Una de cine bélico concienciado: *La cruz de hierro*.

CONVOY: EL COLETAZO AGÓNICO

«Convoy», una canción country de C.W. McCall de la que EMI había comprado los derechos, recibió una adaptación estúpida de B.W.L. Norton que Peckinpah aceptó dirigir en busca de otro éxito de recaudación que le permitiese seguir cómodamente en su paraíso de alcohol y cocaína. Incapaz de re-escribir nada les dijo a sus actores, Kristofferson, MacGraw y Borgnine, que ellos mismos dignificasen cada uno sus diálogos. *Convoy* fue un desastre desde el primer día. La dirección de los planos

generales que tomaban la comitiva de camiones con cinco cámaras, coordinadas por Sam desde helicóptero vía radio, fueron tan caóticas, gracias al desorden cerebral del realizador, como los momentos de improvisación interpretativa. La película (en la que James Coburn, que quería conseguir el carnet de director, laboró como director de segunda unidad) tenía que montarse en tres meses, pero cuando llevaban cinco todavía se trabajaba sobre una copia de tres horas y media y quedaba para largo, así que la EMI despidió a Peckinpah y montó su versión de 110 minutos, sin demasiada pelea de un Peckinpah desinteresado y más nihilista que nunca. El interés cinematográfico de *Convoy*, que se estrenó en junio de 1978 con un coste total de 12.000.000 de dólares, seis por encima de lo presupuestado, es nulo, pero la película resultó, injustamente, la más exitosa a nivel de recaudación de toda la carrera del realizador.

Mientras buscaba una casa para alquilar en Albuquerque, donde se rodó la película, conoció a Marcy Blueher, una atractiva viuda de mediana edad con la que empezó a convivir. Katy Haber, acostumbrada al dolor, inició una aventura con uno de los operadores de cámara, y Sam, extremando su patetismo y avergonzado cuando fue descubierto, la estuvo espiando con un equipo de micrófonos instalado en la habitación de hotel de Katy. Marcy Blueher y sus hijos abandonarían a Peckinpah poco después, incapaces de soportar su irritabilidad y sus excesos con los paraísos artificiales.





Convoy, los camiones se ponen en pie de guerra.

UN FILM DE
SAM PECKINPAH
CON
BURT LANCASTER



CLAVE:
OMEGA

MICHAEL TIMOTHY MURPHY y GUY COLLINS presentan una producción de DAVIS · PANZER

RUTGER HAUER · JOHN HURT · MEG FOSTER · GRAIG T. NELSON
DENNIS HOPPER y BURT LANCASTER

Fotografía de JOHN COQUILLON, B.S.C. Música de LALO SCHIFRIN Productores ejecutivos MICHAEL T. MURPHY
LARRY JONES y MARC ZAVAT Guion de ALAN SHARP de la novela de ROBERT LUDLUM
Producida por PETER S. DAVIS y WILLIAM N. PANZER Dirigida por SAM PECKINPAH

CLAVE: OMEGA, THE LAST PICTURE SHOW



Peckinpah durante una pausa del rodaje de su último trabajo, *Clave: Omega*.

La última película de Peckinpah pudo haber sido una adaptación de *Snowblind*, una detallada biografía de un traficante de cocaína. Sam llamó a un viejo amigo, Mike Corey, para que le hiciese de productor. «Iremos a Colombia la semana que viene para encontramos con los inversores y buscar localizaciones», le dijo en su primer encuentro. «Por supuesto yo sabía por qué Sam quería hacer una película en Colombia, no era estúpido. Él quería establecer su propia conexión en el mercado de la cocaína. Eso era al menos tan importante como la propia película. Yo podía ver que el potencial de problemas era ilimitado, pero en la mirada de Sam se leía un subtexto que decía: “¿No tienes cojones para venir conmigo?”». La experiencia fue terrorífica. Un destacado actor del que se mantiene el nombre en secreto aceptó trabajar en la película y encaminó la financiación hacia un par de contactos que tenía en Bogotá, que resultaron una siniestra mafia que le dedicó a Sam una fiesta de bienvenida con políticos, militares, patibularios tipos armados y sospechosos personajes de la alta sociedad local, y se tiró de los pelos cuando Sam y Corey les especificaron el contenido de la película. Los mafiosos persuadieron intimidatoriamente al norteamericano de que no podía hacer aquella película de ninguna manera, aunque en los primeros momentos Peckinpah se enfrentó a ellos desde el arrojo que le proporcionaba la droga. Corey vivió en su viaje a Sudamérica varios momentos en que creyó que iban a matarle. Cuando por suerte pudo regresar a L.A. no se despegó de su Magnum 357 ni para dormir, ya que sentía que el asunto era tan serio que

podían haberle seguido. Sam no volvió a mencionar el tema y Corey se enteró después de que en realidad nunca había comprado los derechos de *Snowblind*.

El 18 de mayo de 1979 Sam Peckinpah sufrió un ataque cardíaco de gravedad y tuvo que ser operado de urgencia. Los médicos le instalaron hasta tres marcapasos y les fue difícil controlar a Sam que, víctima de *delirium trémens*, se revolvía salvajemente y arrancaba los cables que le conectaban. Cuando salió del hospital, dos semanas después, acompañado por su abogado y amigo Joe Swindlehurst y su esposa, acudió con ellos al bar del hotel donde se hospedaba. El matrimonio pidió zumo de naranja. «¡Sandeces —gritó Sam—, queremos Ramos Fizzes!». Sam tragó el Ramos Fizzes, un combinado de ginebra con clara de huevo y otros ingredientes, y de pronto, aún con restos de huevo en su bigote, se aferró el pecho, gritó ahogadamente y se cayó del taburete quedando tendido en el suelo. «Pensamos que había muerto —recuerda Swindlehurst—. Mi mujer empezó a llorar, estábamos allí mirando al muy hijo de puta. De verdad, no podíamos creerlo. Y de repente no se pudo aguantar más y empezó a reírse de nosotros».

En febrero de 1981 Sam tuvo su primer nieto, Theo, hijo de Sharon y su marido Richard Marcus, y en el verano de ese año recibió una llamada de su mentor, Don Siegel, con la propuesta de encargarse de la segunda unidad de la película que estaba dirigiendo, *Jinxed* (1982), con Bette Midler y Rip Torn. Sam aceptó de inmediato y trabajó con interés (llegó a confeccionar un *storyboard*, el más detallado que Siegel dice haber visto nunca, con su asistente Walter Kelley, algo que raramente hacía para sus propias películas). Como afirma Kelley, Sam quería probarse a sí mismo ante Siegel.

Peter Davis y William Panzer, especializados en *exploits* de bajo presupuesto, le ofrecieron dirigir una adaptación de la novela de Robert Ludlum *The Oesterman weekend*, escrita para la pantalla por Alan Sharp (*La venganza de Ulzana* [*Ulzana's raid*; Robert Aldrich, 1972]. *La noche se mueve* [*Night moves*; Arthur Penn, 1975]). Sam solicitó una reescritura, pero en cuanto los productores leyeron sus primeras veinte páginas de trabajo le prohibieron tocar una línea más del libreto; igualmente vetaron el reparto que el director quería, con James Coburn al frente, y a su montador Lou Lombardo, elecciones con las que creían que Sam compraba una base de poder desde la cual entablar una posible lucha contra ellos. El reparto de *Clave: Omega* se compuso de actores que llegaron a cobrar por debajo de su salario por la oportunidad de trabajar con Peckinpah: John Hurt, Craig T. Nelson. Dennis Hopper, Meg Foster y Burt Lancaster. El rodaje, localizado en Los Ángeles y alrededores durante cuarenta y cuatro días, se presupuestó en 6.699.192 dólares, y se terminó dentro del plazo y del presupuesto, por el interés de Sam por demostrar a la industria que era capaz de trabajar dentro de sus necesidades. Pero Dios los cría, el viento los amontona y los productores aguantan el chaparrón: durante los ocho meses de montaje Peckinpah

trabajó con el editor David Rawlins, otro cocainómano como él, en una colaboración que provocó las únicas peleas reseñables con los productores. La película se estrenó en noviembre del 83 con una acogida pública y crítica razonablemente satisfactoria.



Una de espías, *Clave: Omega*, una trama de espionaje como despedida.



IDEAS DE RECUPERACION Y NECESIDAD DE REPOSO

Después de una gira promocional de *Clave: Omega* por Europa minada de borracheras penosas el director regresó a los USA y abandonó la bebida, no volviendo a probar un trago en el que era su último año de vida. Por entonces tomaba Seconal para calmar la ansiedad y ayudarse a dormir, y todavía esnifaba coca aunque

nunca en las cantidades industriales de otras épocas. En los primeros ochenta murieron varias personas importantes en su vida: William Holden, Robert Ryan, Warren Oates, Jerry Fielding, Strother Martin y Fem Peckinpah, su madre, que falleció con sus facultades mentales deterioradas poco después de que Sam se reconciliase con ella. El director haría lo propio con su hijo Matthew, con el que tampoco había mantenido relaciones boyantes. A Matthew se le puede ver en cinco de las películas de su padre.

En esos tiempos la persona de Peckinpah fue motivo de premios que homenajearon su contribución al género del *western* (Golden Boot Award, Cowboy Hall of Fame), se publicaron varios libros dedicados a su obra y se organizaron multitud de retrospectivas y cine-fóruns en universidades y asociaciones cinéfilas. Momentos de recuperación que Peckinpah describió como muy gratificantes.

Antes de *Clave: Omega*, un día, Sam le pidió a Walter Kenney que le recomendase una buena peluquería, este le envió al salón O'Connor, en Malibú, donde conoció a Carol O'Connor, una peluquera de 33 años que se enrolaría de extra en su última película y con la que compartiría su último año de vida. El acaramelamiento era evidente a todas luces; en un momento del rodaje Burt Lancaster se acercó a la chica y le dijo «sabes, este hombre está loco por ti». Sam empezó a cortejarla, juntos salían a cenar y tenían conversaciones sobre libros, iban al cine... Sam le dijo a su nuevo amor que si algún día le veía beber, cogiera la puerta y se marchase. Los mimos, las flores, el champán y los atentos cuidados parecían no esfumarse nunca. «Sam me dijo una vez algo que siempre ha sido un tesoro para mí: que yo le estaba dando el mejor año de su vida. Y puedo decir que él me dio a mí el mejor año de mi vida».

A la vez que Peckinpah se oxigenaba sentimentalmente, en 1984 Charisma Records decidió filmar un documental de una hora para promocionar el primer álbum de Julian Lennon en el que se debían recoger sesiones de grabación, conciertos, etc. Martin Lewis, el productor asignado para el trabajo, quería un director con capacidad para tomar perspectiva, no uno de esos chavales especializados en videoclips. Buscó a Alan Rudolph y a Robert Altman, pero ninguno estaba disponible. Dennis Delrogh, un amigo, crítico de cine de *L.A. Weekly*, sugirió a Sam Peckinpah. «¿Estás de broma? —respondió Lewis—. Me imagino lo que haría, el documental empezaría con una recreación a cámara lenta de la muerte de John Lennon». Pero Delrogh insistió y le habló de las posibilidades creativas y artísticas de Peckinpah más allá de sus conocidas muestras cinematográficas. El proyecto del documental, por el que Sam se mostró entusiasta, se paralizó por problemas ajenos al realizador, pero sus servicios fueron requeridos para facturar (en 35mm) un par de videoclips del cantante. «Sam nunca había visto la MTV —decía Carol O'Connor—, y la idea de hacer dos películas de dos minutos le parecía ridícula», sin embargo pareció encontrarle el

interés y rodó los vídeos en tres días en un pequeño estudio de N Y y los montó en otros tres. Sam llamó a Lou Lombardo desde NY el día antes de empezar «Mierda, tío, odio esto y no sé qué coño hago aquí», y Lombardo le respondió: «Escucha, Sam, tú inventaste esa mierda. ¿Recuerdas los montajes con fotogramas fijos que hiciste en *The losers* (uno de los capítulos que dirigió para el Dick Fowell Theater)? La primera vez que lo vi me caí de la silla. Haz esos vídeos. Lo que vas a hacer lo has inventado tú». Los productores quedaron contentos y los vídeos funcionaron estupendamente. Ésa fue la última vez que Peckinpah se situó tras las cámaras, aunque proyectos hubo otros.

Unos productores independientes de San Francisco le encargaron la reescritura de un guión que él también quería dirigir, *On the rocks*, sobre pandillas rivales que luchaban por el control de la isla de Alcatraz. Sam se centró mucho en ese guión con la ayuda de Carol. La chica se esforzaba y Sam le propuso dejar la peluquería y trabajar para él a horario completo y cobrando por ello. En principio aceptó, pero en breve se dio cuenta de que ni quería ni podía depender de él, así que se mostró algo desentendida y se encendieron las tensiones. Una noche surgieron los viejos fantasmas de Sam: «¡No eres mejor que las demás. Eres una puta como todas!». Carol nunca le había visto así. La pareja se reconcilió mínimamente, pero Sam la quiso poner celosa y se puso a trabajar en el texto con una antigua secretaria y amante suya. Pronto llamó a Carol para decirle cuanto la quería. Ella también le amaba, pero Sam la había herido y no podían continuar unidos. Sam siguió con *On the rocks* al lado de su viejo colega Silke, que no pudo negarse a colaborar al comprobar que uno de los personajes se llamaba como él.

El anochecer de 1984 sorprendió a Peckinpah con unos terribles dolores en el pecho que urgieron su ingreso hospitalario. Allí padeció su último ataque cardíaco y murió el 28 de diciembre. Dos de las mujeres imprescindibles en su vida le acompañaron en ese momento: su hermana Fem Lea y Begoña Palacios.

MI PERRO HERMANO INDIO



En el Festival de San Sebastián de 1970 el escritor y cineasta español Gonzalo Suárez presentó su película *Aoom*, que no obtuvo una recepción demasiado positiva. «[...] Estaba a punto de dejar San Sebastián. Se me acercó entonces una chica americana. “El señor Peckinpah quiere ver su película”, me dijo. Me quedé perplejo. Circunspecto. Pero no cerré la maleta.

»Peckinpah había venido a San Sebastián para presentar *La balada de Cable Hogue*. Se decían de él muchas cosas. Se había pegado de hostias en los pasillos del hotel con Stella Stevens. Se había hecho pis en el escenario. Un médico tenía que inyectarle todas las mañanas para que pudiera ponerse en pie. Yo solo sabía que *Duelo en la alta sierra* había gravitado emocionalmente sobre mí desde hacía años y que *Cable Hogue* era el más maravilloso *western* lírico y épico de todos los tiempos. ¿Para qué quería Peckinpah ver *Aoom*? ¿Y por qué?

»Aquel mismo día intenté organizar una proyección. No lo conseguí. El Festival se estaba desmantelando y no había sala disponible. Se lo dije. Al día siguiente él se iba a Londres para preparar el rodaje de *Perros de paja* y yo me iba a Asturias para intentar olvidar. “Me quedo —dijo Peckinpah—. Quiero ver la película”. Y se quedó. Me quedé. Vimos *Aoom*. En un recóndito cine de barrio. De descuajaringadas butacas. A las diez de la mañana. Él tenía que coger el avión unas horas después. Pero no lo cogió.

»Se vino con Hélène y conmigo a Asturias. Ése fue el principio de una larga y turbulenta amistad». Así narraba Suárez (en el número 12 de la revista *Casablanca*) su primer encuentro con Peckinpah, que fructificaría en colaboraciones conjuntas que nunca llegaron a materializarse en imágenes.

Fueron varios los proyectos nonatos o cancelados de Peckinpah. No llegó a hacer *Summer soldiers*, un guión de Robert Culp que había de producir John Calley, sobre un grupo de mercenarios modernos involucrados en una revolución en una remota isla caribeña; ni el *western* *The greaser*, ni *Crow killer* de John Milius (que se convertiría en *Las aventuras de Jeremiah Johnson* [*Jeremiah Johnson*; Sidney

Pollack, 1972]) ni *Deliverance*, sobre la novela de James Dickey (el escritor intentó, sin suerte, convencer a la Warner para que Peckinpah la llevase al cine, pero sería John Boorman quien lo hiciera en 1973). Otras piezas literarias que a Sam le habría encantado adaptar para la pantalla eran *Play it as it lays* de Joan Didion o *Sometintes a Great Notion* de Ken Kesey. En los últimos setenta Peckinpah fundó una compañía productora con Ted Post y Martin B. Cohe, para la que había de dirigir *King of the nothing*, un proyecto del que no volvió a saberse. Antes de dirigir *Clave: Omega* bromeaba en una entrevista sobre su siguiente proyecto: «Es un encargo muy difícil. *El regreso de Garganta Profunda*. Es duro conseguir los derechos...». Se recuerda, también, el guión que le encargó Walt Disney en la línea de *Raíces profundas* (*Shane*; George Stevens, 1953), *Little britches*, que fue rechazado por su exceso de violencia y la escasez de perros; «de la violencia me hago responsable —dijo el director—, pero no de que no haya perros».

Con Gonzalo Suárez, a quien Peckinpah llamaba su «perro hermano indio» quedó pendiente la versión cinematográfica del libro del primero *Doble dos*, en cuyo guión trabajaron juntos. A la muerte del director, que mereció un acto en memoria en el Director Guild Theater de Sunset Boulevard donde prensa, televisión y casi cuatrocientos fans y colaboradores suyos subieron al escenario para hablar del maestro, relatar anécdotas vividas junto a él, cantarle canciones o recitar poemas sobre su persona. Suárez le dedicó una sentida necrología en *El País Artes* del 5 de enero del 85:

«(...) Ahora dicen los que no le conocen, que murió. Ellos no saben que no vivía en ningún sitio. No podía morir. No tenía casa. Dormía en los hoteles. No murió. Solo se cambió de habitación [...]».

FILMOGRAFÍA



Deadly Companions, The

[**Compañeros mortales / 1961 – 93']**

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: Maureen O'Hara (as Kit Tilden), Brian Keith (as Yellowleg), Steve Cochran (I) (as Billy), Chill Wills (as Turk), Strother Martin (as Parson)

Un sargento de la Unión convence a un delincuente para asaltar un banco. Durante el atraco aparece una banda de ladrones a los que se enfrentarán.

Duelo en la Alta Sierra

[**Ride the High Country / 1962 – 94']**

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: Joel McCrea (as Steve Judd), Randolph Scott (as Gil Westrum), Mariette Hartley (as Elsa Knudsen), Ron Starr (as Heck Longtree), Edgar Buchanan (as Judge Tolliver at Coarse Gold)

Gira en torno a dos viejos pistoleros que se unen para cuidar un cargamento de oro. Las diferentes intenciones de cada uno les llevan a enemistarse. Los dos protagonistas ven cómo la entrada del siglo xx trae nuevas ideas y nuevos conceptos, uno de ellos lo asume, pero el otro no.

Mayor Dundee

[**Major Dundee / 1965 – 123']**

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: Charlton Heston (as Maj. Amos Dundee), Richard Harris (as Capt. Benjamin Tyreen), Jim Hutton (I) (as Lt. Graham), James Coburn (as Samuel Potts), Michael Anderson Jr. (as Tim Ryan)

El Fuerte Benlin, en Nuevo México, sufre un ataque de la banda de Sierra Charriba, un indio rebelde que se refugia en México después de cometer sus asaltos en el territorio de la Unión. En su última incursión toma como rehenes a tres niños. El mayor Amos Charles Dundee, desoyendo los consejos de sus compañeros y las órdenes de sus superiores, persigue al forajido con la ayuda de varios soldados confederados a los que, a cambio, ha prometido la libertad.

Noon Wine

[TV / 1966 – 48']

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: Jason Robards, Theodore Bikel, Olivia de Havilland, Per Oscarsson

Grupo salvaje

[Wild Bunch, The / 1969 – 134']

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: William Holden (as Pike Bishop), Ernest Borgnine (as Dutch Engstrom), Robert Ryan (as Deke Thornton), Edmond O'Brien (as Freddie Sykes), Warren Oates (as Lyle Gorch)

Un hombre pagado por un banco persigue por México a una cuadrilla de asaltantes de este tipo de entidades financieras a la que anteriormente había pertenecido.

Balada de Cable Hogue, La

[Ballad of Cable Hogue, The / 1970 – 121']

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: Jason Robards (as Cable Hogue), Stella Stevens (as Hildy), David Warner (as Rev. Joshua Sloane), Strother Martin (as Bowen), Slim Pickens (as Ben Fairchild)

Cable Hogue, un cruel explorador, es abandonado en medio del desierto por sus compañeros Taggart y Bowen. Le roban su mula, su rifle y sus provisiones, afirmando que sólo hay agua para dos. Mientras, Cable les jura venganza. Camina bajo el Sol durante cuatro días, y cuando está al borde del colapso nota una de sus

botas húmedas. Comienza a escavar, y encuentra un enorme pozo de agua, muy cerca de la ruta de una diligencia, que convierte en un lugar de descanso para viajeros. Los más variopintos personajes van apareciendo. Durante uno de sus viajes a la ciudad, Cable conoce a Hildy, una atractiva prostituta que decide irse con él... Mientras, Taggart y Bowen no se van de su pensamiento.

Perros de paja

[**Straw Dogs / 1971 – 118'**]

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: Dustin Hoffman (as David Sumner), Susan George (as Amy Sumner), Peter Vaughan (I) (as Tom Hedden), T.P. McKenna (as Major John Scott), Del Henney (as Charlie Venner)

Un escritor se traslada al antiguo pueblo de su mujer para terminar una novela. Allí contrata a una cuadrilla para reparar la casa, y el capataz resulta ser un antiguo novio de su mujer.

Huida, La

[**Getaway, The / 1972 – 122'**]

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: Steve McQueen (as Carter 'Doc' McCoy), Ali MacGraw (as Carol Ainsley McCoy), Ben Johnson (I) (as Jack Beynon), Sally Struthers (as Fran Clinton), Al Lettieri (as Rudy Butler)

Doc McCoy cumple condena de diez años por asalto a mano armada. Por medio de su esposa, un personaje influyente le consigue la libertad provisional. A cambio, el matrimonio deberá organizar el asalto a un banco. Uno de sus dos cómplices y el vigilante resultan muertos. El superviviente les persigue para acabar con ellos y hacerse con el botín.

Junior Bonner

[**Junior Bonner / 1972 – 100'**]

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: Steve McQueen (as Junior Bonner), Robert Preston (I) (as Ace Bonner),

Ida Lupino (as Elvira Bonner), Ben Johnson (I) (as Buck Roan), Joe Don Baker (as Curley Bonner)

Crepusculario y nostálgico western que cuenta la historia de un campeón de rodeo que regresa a su hogar, después de muchos años, desalentado por la modernización y el ocaso de las viejas tradiciones del Oeste. Es en el hogar que había dejado donde conseguirá reencontrarse a si mismo, también donde allí obtendrá un último triunfo y un amor fugaz.

Pat Garrett y Billy the Kid

[**Pat Garrett and Billy the Kid / 1973 – 122']**

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: James Coburn (as Sheriff Patrick J. Garrett), Kris Kristofferson (as William H. 'Billy the Kid' Bonney), Richard Jaeckel (as Sheriff Kip McKinney), Katy Jurado (as Mrs. Baker), Chill Wills (as Lemuel)

Billy el Niño vuelve a Fort Sumner. A pesar de que ahora el sheriff es su viejo amigo Pat Garrett, Billy tiene un deber que cumplir.

Quiero la cabeza de Alfredo García

[**Bring Me the Head of Alfredo Garcia / 1974 – 112']**

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: Warren Oates (as Bennie), Isela Vega (as Elita), Robert Webber (I) (as Sappensly), Gig Young (as Quill), Helmut Dantine (as Max)

La hija de un rico hacendado mexicano (Emilio Fernandez), todavía adolescente, ha quedado embarazada. El padre es, al parecer, Alfredo García, un antiguo colaborador y amigo de la familia, por cuya cabeza se ofrece una recompensa de un millón de dólares.

Aristócratas del crimen, Los

[**Killer Elite, The / 1975 – 122']**

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: James Caan (as Mike Locken), Robert Duvall (as George Hansen), Arthur Hill (I) (as Cap Collins), Bo Hopkins (as Jerome Miller), Mako (I) (as

Yuen Chung)

Mike y George son dos asesinos a sueldo que trabajan en los asuntos más turbios de la CIA. Un accidente hace que durante un tiempo deban estar alejados y la casualidad hará que se vuelvan a encontrar pero esta vez en lados opuestos.

Cruz de hierro, La

[**Cross of Iron / 1977 – 133']**

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: James Coburn (as Sergeant Rolf Steiner), Maximilian Schell (as Captain Stransky), James Mason (as Colonel Brandt), David Warner (as Captain Kiesel), Klaus Löwitsch (as Kruger)

El ejército alemán está en retirada, jaqueando en todos sus flancos por la sangrienta ofensiva rusa. Sólo dos clases de hombres son los que sobreviven: aquellos que disfrutaban de la guerra y de la destrucción y los que nunca se juegan el pellejo por nada. Este film ofrece un descarnado retrato de las almas de estos hombres, librando la batalla por su supervivencia.

Convoy

[**Convoy / 1978 – 110']**

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: Kris Kristofferson (as Rubber Duck aka Martin Penwald), Ali MacGraw (as Melissa), Ernest Borgnine (as Sheriff 'Dirty Lyle' Lyle Wallace aka Cottonmouth), Burt Young (as Pig Pen/Love Machine), Madge Sinclair (as Widow Woman)

Un legendario camionero, Rubber Duck, organiza un espectacular convoy que se dirige por las carreteras estatales al Suroeste de Estados Unidos. Este ruidoso y potente ejército de gigantescos vehículos trata de poner fin a la corrupción policial y política de la que están siendo víctimas.

Blackjack

[**Jinxed! / 1982 – 103']**

Dirigida por: Don Siegel, Sam Peckinpah

Reparto: Bette Midler (as Bonita Friml), Ken Wahl (as Willie Brodax), Rip Torn (as Harold Benson), Val Avery (as Milt Hawkins), Jack Elam (as Otto)

Harold, jugador profesional, y su novia, Bonita, siguen a Willie, crupier de blackjack, por todos los casinos del Oeste de Estados Unidos. Harold está convencido de que Willie le da suerte y a causa de sus constantes ganancias, el joven crupier es despedido del último casino en el que trabajaba. Bonita, que está harta de los malos tratos de su novio, inicia una aventura con Willie y le pide que asesine a Harold, para después repartirse el dinero del seguro de vida. Las cosas, sin embargo, se complican de forma inesperada.

Clave: Omega

[Osterman Weekend, The / 1983 – 103']

Dirigida por: Sam Peckinpah

Reparto: Rutger Hauer (as John Tanner), John Hurt (as Lawrence Fassett), Craig T. Nelson (as Bernard Osterman), Dennis Hopper (as Richard Tremayne), Chris Sarandon (as Joseph Cardone)

La mujer de Lawrence Fassett, agente de la CIA, es asesinada por dos enmascarados y, según todos los indicios, por orden de Maxwell Danforth, poderoso jefe de la Central de Inteligencia Americana. Fassett sigue la pista de la organización clandestina Omega, que posiblemente está vinculada con el KGB. El miedo y el engaño producen una hecatombe orquestada por el propio agente de la CIA.





BIBLIOGRAFÍA



LIBROS GENERALES

- AGUILAR, CARLOS; *Guía del video-cine*. Ediciones Cátedra. Col. Signo e Imagen. 5ª edición. Madrid. 1995.
- CASAS, QUIM; *El western. El genero americano*: Paidós Studio. Barcelona. 1994
- HESTON, CHARLTON; *Memorias*: Ediciones B. Barcelona. 1997.
- SUÁREZ, GONZALO; *Gorila en Hollywood*; Plaza & Janes; Barcelona. 1997.

MONOGRAFÍAS, ENTREVISTAS, ARTÍCULOS

- CASAS, QUIM; «El crepúsculo de Sam Peckinpah»; en *Dirigido por...* nº 111. Barcelona, enero. 1984.
- MURRAY, WILLIAM; «Sam Peckinpah. A candid conversation»; en *Playboy* vol. 19. nº 8. Chicago, agosto. 1972.
- URKIJO, FRANCISCO JAVIER; *Sam Peckinpah*; Ediciones Cátedra. Col. Signo e Imagen/Cineastas. Madrid. 1995.
- VV.AA. (Rueda de prensa); «Sam Peckinpah frente al público»; en *Casablama* nº 12. Madrid, diciembre. 1981.
- WEDDLE, DAVID; *Sam Peckinpah. «If they move... kill'em!»*: Faber and Faber. Londres. 1996.



RUBÉN LARDÍN . Ejerce de escritor, periodista, crítico de cine, flâneur... Autodidacta en general, estudiante de Artes y Oficios y faneditor en particular — durante los noventa—, hoy es autor de diversos libros de divulgación cinematográfica, ensayos culturales y otros, más de mesa camilla, como el diario *Imbécil y desnudo*. Ha comisariado exposiciones para el *Salón Internacional del Cómic de Barcelona* o la *Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián*, ha sido miembro del primer equipo organizador del *Festival Internacional de Cine Erótico de BCN* y Jefe de Publicaciones y miembro del comité de selección del *Sitges. Festival Internacional de Cinema de Catalunya*, además de colaborar con muchos otros. Ha trabajado en radio y televisión, es firma frecuente en prensa y coautor de varios guiones para largometraje que permanecen inéditos: *Los ojos de Alex* (con Josep M^a Beà), *Criadero* o *Tercio de muerte* (ambos con Joan Ripollés Iranzo).