

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Western y compromiso. En los confines del western

Autor/es:

Santamarina, Antonio

Citar como:

Santamarina, A. (1999). Western y compromiso. En los confines del western. Nosferatu. Revista de cine. (31):70-77.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41154>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**donostiakultura.com**



Duelo al sol

*King Vidor-ek bost western egin zituen bere karrera profesionalen zehar. Horien artea, zinemaren historiarako hain garrantzitsua izan zen **Duel in the Sun** (1946) izenburukoa eta generoaren bilakaeran hain esanguratsua izan zen **Man without a Star** (1955) izenburukoa. Dena den, biek ere Mendebaldearen konkistaren ingurune mitikoetarako hurbilketa bereziaren lantzaren punta baino ez dira.*

# Western y compromiso

*En los confines  
del western*

**Antonio Santamarina**

**K**ing Vidor es ya un realizador experimentado, con más de una veintena de largometrajes a sus espaldas, cuando, tras la llegada del sonoro, afronta su primera incursión -si se hace abstracción de los posibles elementos del género que albergara uno de sus primeros trabajos, **The Sky Pilot** (1921)- en el territorio del *western* con **Billy the Kid / El terror de las praderas** (*Billy the Kid*, 1930). A partir de aquí el cineasta volverá de nuevo, de manera más puntual, pero con una cierta regularidad, al género en otras cuatro ocasiones más: **The Texas Rangers** (1936), **Northwest Passage** (*Northwest Passage*, 1940), **Duelo al Sol** (*Duel in the Sun*, 1946) -una película de enorme fuerza expresiva y una obra mayor en la historia del cine- y **La pradera sin ley** (*Man without a Star*, 1955), su aproximación probablemente más lúcida al territorio del *western*.

A pesar del escaso porcentaje que representan estos cinco títulos en el conjunto de su producción (algo menos del diez por ciento del total), Vidor conseguirá reco-



rrer con ellos buena parte de la evolución del género a lo largo de su etapa sonora hasta llegar a su derivación manierista iniciada, aproximadamente, a finales de los años cuarenta. Así, se introduce, primero, en el *western* primitivo de los años treinta con **Billy the Kid / El terror de las praderas** y **The Texas Rangers**, afronta después la aventura épica del nacimiento de Estados Unidos en **Pasaje al Noroeste**, lleva las riendas (pese a las intromisiones del productor David O. Selznick y a la presencia en el material rodado de la huella de otros directores) de una superproducción que anticipa los caminos del *western* psicológico con **Duelo al sol** y bordea, por último, el territorio del *superwestern* de los años cincuenta con **La pradera sin ley**.

Un recorrido que, en cierta forma, opera no sólo como reflejo de la propia evolución del género, sino también de la historia de los Estados Unidos durante ese arco temporal de veinticinco años. Desde este enfoque puede decirse que la filmografía del cineasta dentro del *western* transita inicialmente desde la apuesta por el cambio regeneracionista que, en plena depresión económica tras el *crack* de 1929, parece proponer **Billy the Kid / El terror de las praderas** al optimismo rooseveltiano que reflejan sus dos siguientes títulos (**The Texas Rangers** y **Northwest Passage**), rodados con posterioridad a **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934) y que, como esta obra paradigmática de los trabajos del director durante esta época, se sitúan bajo la óptica reformadora del *New Deal* ("Nuevo Trato") de los años treinta.

El aliento esperanzador que respiran estos tres *westerns* desemboca, sin embargo, en el pesimismo existencial de **Duelo al sol** (estrenada en 1946, en plenos albores de la persecución macartista) y, sobre todo, de **La pradera sin**

**ley**, la película que supone el abandono por parte de Vidor de la cinematografía de Hollywood y, al menos momentáneamente, de un país que parecía haber olvidado sus antiguos valores para convertirse, en plena guerra fría y tras la "caza de brujas" y su participación en la guerra de Corea (1950-1953), en el gendarme del nuevo orden mundial.

En otro orden de cosas, y tal vez por circunstancias más o menos casuales, el cineasta situará también sus *westerns* en diversos momentos significativos de la conquista del Oeste: desde la búsqueda de una vía de comunicación a los territorios inexplorados en plena gestación de la nación norteamericana en **Northwest Passage** (ambientada en 1759) hasta el comienzo de la explotación capitalista del territorio (**La pradera sin**

**ley**), pasando por el inicio de la colonización (**Billy the Kid / El terror de las praderas**) o el período de asentamiento posterior a ésta (**Duelo al sol**). Una circunstancia esta última que, unida a las dos anteriores, dota a estos títulos (a pesar de la escasez de su número) de un cierto carácter representativo para rastrear la mirada que Vidor arroja acerca de ese proceso de expansión hacia el Oeste, y de su significado dentro de la imagen mítica que el *western* proyecta sobre la historia de los Estados Unidos y sobre el propio destino de la nación.

### Los westerns

Desde un punto de vista más formal, King Vidor aprovecharía también sus incursiones en el género para investigar, en algunos



**Billy the Kid / El terror de las praderas**

casos, sobre determinados procedimientos cinematográficos y, en otros, para proponer singulares acercamientos al *western*. Así, en **Billy the Kid / El terror de las praderas** -una obra heredera en su construcción de las películas del cine mudo y con ciertos resabios teatrales en el rodaje de las escenas de interiores-, King Vidor fotografiará la película con dos cámaras: una con el formato estándar de 35 milímetros y otra con el formato de 70 milímetros.

El cineasta descubrirá así la ventaja de la pantalla panorámica para las escenas de exteriores dentro de un trabajo donde se buscaba poner en relación, precisamente, la rudeza y la aridez del paisaje con la naturaleza violenta de los hombres que habitaban esos territorios. Era demasiado pronto, sin embargo, para que el experimento tuviese éxito y Vidor debió contentarse simplemente con el ensayo del mismo, contribuyendo, de paso, a forjar la imagen legendaria de Billy el Niño.

Tras rodar **The Texas Rangers**

-una película que, según los testimonios de quienes han tenido la oportunidad de visionarla, se encuentra en una línea parecida a la de su trabajo anterior- y participar en el rodaje de **El mago de Oz** (*The Wizard of Oz*; Victor Fleming, 1939), donde tiene lugar su primer contacto con el *technicolor*, Vidor dirige ya con este procedimiento su siguiente película: **Northwest Passage**. Para ello el propio cineasta, que desconfiaba de los conocimientos pictóricos de los equipos de filmación, se dedica él mismo a estudiar la técnica de la pintura al óleo y convierte, incluso, a un personaje que aspira a ser pintor (Langdon Towne) en uno de los protagonistas del film. Ese conocimiento de primera mano le permite conseguir que, en palabras de Martin Scorsese, el color forme "*parte integrante de su forma de afrontar la construcción de una escena*" (1) y que la película, en su conjunto, tenga un tratamiento cromático homogéneo y puesto al servicio de unos escenarios naturales, agrestes y salvajes que con-

tribuyen a realzar la gesta llevada a cabo por los hombres del mayor Rogers (Spencer Tracy).

La posibilidad, abortada por la propia Metro-Goldwyn-Mayer, de que King Vidor rodase la segunda parte prevista del proyecto (precisamente aquella que tenía como motivo argumental la búsqueda de ese famoso paso al noroeste) impediría, al menos de momento, que el cineasta siguiera investigando en esta línea. No obstante, y a despecho de su decisión anterior, la propia productora pondría en pie, en 1957, una serie de 26 episodios (ocho de ellos rodados por Jacques Tourneur) para la televisión con el título de "Northwest Passage", tres de los cuales se convertirían en largometrajes para su exhibición cinematográfica.

Frente al tratamiento más naturalista del color que Vidor pretendía lograr en **Northwest Passage**, **Duelo al sol** supondría la inmersión del cineasta en un universo completamente distinto al tropicarse éste con el gusto barroco y



Northwest Passage



# NORTHWEST PASSAGE

(Book I - Rogers Rangers)  
IN TECHNICOLOR



grandilocuente del productor David O. Selznick, convertido también en guionista del film y, a veces, en director ocasional del mismo. De la conjunción de ambas personalidades resultaría un drama pasional y romántico, aderezado con elementos tomados en préstamo del melodrama y del cine negro, y donde el color, que juega un papel dramático fundamental en la evolución de la historia, se convierte casi en un personaje más dentro de la narración.

Mucho se ha discutido acerca de la autoría de esta película donde, además del productor y el cineasta citados, participarían también en algún momento del rodaje otros directores u operadores como William Dieterle, Josef von Sternberg, William Cameron Menzies, Otto Brower, Breezy Reeves Eason o Chester M. Franklin (2), si bien no es difícil rastrear varias de las obsesiones personales del propio Vidor en la materia argumental de la película (3). En

cuanto al diseño formal de la producción, sin duda se observa en él ese gusto por lo excesivo característico de Selznick y que se traslada también al terreno de las emociones y de las pasiones, aun cuando el propio Vidor quiso reivindicar también en esta materia su aportación personal a la película: *"Durante la preparación del film trabajé mucho en el planteamiento del color, la elección de los decorados y de los trajes. Creo que el diseño de la película es mío en un ochenta por ciento"* (4).

Frente a la potencia visual y emocional de este *western* desgarrado, trágico y, a veces, algo irregular, fruto de los métodos de rodaje de los grandes estudios durante esta época, la siguiente incursión del cineasta dentro del género es ya en una producción de Aaron Rosenberg para la Universal, con un presupuesto más reducido y con un periodo de rodaje de tan sólo diez semanas. Pese a estas limita-

ciones, Vidor realizaría con este trabajo su aportación más personal al mundo del *western*, una obra de línea narrativa más clara y depurada que la anterior, de interior más compacto y consistente, y donde las aportaciones del director hay que buscarlas ante todo en la visión escéptica y desengañada que las imágenes arrojan sobre un universo legendario en trance de descomposición. Un *western* adornado de tintes políticos, ubicado más cerca de la historia que del mito y sobre el que habrá que volver más adelante por la luz que arroja acerca de la mirada postrera del director sobre ese mundo y, de paso, sobre la situación de su país en esos momentos.

## La ley del más fuerte

Como una constante que se repite, pese a las diferencias señaladas entre ellos, a lo largo de la mayoría de estos *westerns*, el uni-



verso que describen las imágenes de los mismos se encuentra dominado inicialmente por las figuras de aquellos personajes que detentan el poder en cada uno de los lugares en los que se localizan las ficciones y contra los cuales reaccionan o bien los protagonistas de las obras o bien algunos de los personajes principales de esos filmes.

Éste es el caso, al menos, de Billy el Niño (John Mack Brown) en la película del mismo título, a quien se aureola con el brillo del mito para, falseando la verdad histórica, calificarle en el rótulo inaugural de la película como el hombre que "*se dedicó a devolver la libertad a las praderas*", de Langdon Towne (Robert Young) y de Hunk Marriner (Walter Brennan) en **Northwest Passage**, que se alistaban en las tropas del mayor Rogers (Spencer Tracy) huyendo de la tiranía de su ciudad natal, de Jesse McCandles (Joseph Cotten) en **Duelo al sol** oponiéndose a los designios de su todopoderoso padre y de Dempsey Rae (Kirk Douglas) en **La pradera sin ley**.

Vidor traza un primer esbozo de este tipo de personajes omnipotentes, casi siempre grandes propietarios y en cuya configuración no resulta difícil rastrear los ecos del mito bíblico del patriarca, a través del *sheriff* William P. Donovan (James Marcus) de **Billy the Kid / El terror de las praderas**, un recién asentado ganadero que reúne en su persona, además del cargo citado, los de notario, jefe de correos y juez de paz. Habrá que esperar, sin embargo, algo más de quince años, para que Vidor trace el retrato más completo de esta clase de individuos -a cuya galería habría que incorporar, como apunta Ángel Fernández-Santos (5), al jefe Clanton (Walter Brennan) de **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*; John Ford, 1946) o al personaje que interpreta Lee J. Cobb en **El hombre del Oeste**

(*Man of the West*; Anthony Mann, 1958)- a través del senador McCandles (Lyonel Barrymore) de **Duelo al sol**.

Las resonancias bíblicas que salpican la obra de Vidor y sus propios *westerns* (6) alcanzan su plasmación máxima en este último título, anudado en torno a temas como el pecado original, el bien y el mal, el duelo fratricida que, como Caín y Abel, mantienen los hermanos McCandles o el combate entre el puritanismo de "Matapecados" (Walter Huston) y el erotismo de Perla Chávez (Jennifer Jones).

Si en la caracterización de varios de esos personajes se detecta, sin duda, la presencia de ese aliento bíblico (por otra parte tan unido al mundo del *western*), en el caso de las incursiones de Vidor dentro del género este componente sirve, además, para realzar el poder casi sobrenatural del que disfrutaban los grandes ganaderos en esa época y para situar las relaciones de poder y de clase en el centro de la historia (mítica o no) de los Estados Unidos.

No parece casual, a este respecto, que el senador McCandles, en la película citada, sea un antiguo nordista que consigue adueñarse no sólo de la propiedad de un rancho de enormes dimensiones como Nueva España, sino también de la mujer que amaba Scott Chávez (Herbert Marshall), un sudista representante del viejo mundo derrotado por la potencia industrial de sus vecinos *yanquis*. Menos casual parece aún que en **La pradera sin ley** (una película que, en cierto modo, propone ya una reflexión acerca de los mitos del propio *western*) Vidor y sus guionistas (Borden Chase y D. D. Beauchamp) den la vuelta completa al arquetipo patriarcal y sitúen en su lugar a una mujer: Reed Bowman (Jeanne Crain).

Tal parece, pues, como si llegado

este momento de mediados de los años cincuenta, las referencias bíblicas (unidas al mundo del mito) hubieran perdido ya su vigencia dentro del género y debieran ser sustituidas por otras más ligadas a la propia historia real de los Estados Unidos -y a doctrinas expansionistas como la del "destino manifiesto"- y que este cambio operase también en el plano de los arquetipos.

De este modo, incapacitados para representar los nuevos conflictos que hunden sus raíces no ya en los lazos de sangre o en construcciones ideológicas más o menos míticas, sino en el proceso de intercambio de las relaciones mercantiles, los antiguos personajes como el senador McCandles deberán desaparecer de escena para que otros ocupen su lugar. Entre ellos, alguien situado tan en las antípodas de aquél como Reed Bowman: una mujer que, imbuída del nuevo espíritu capitalista basado en la explotación indiscriminada de nuevos mercados, pretende obtener beneficios rápidos a costa de los pequeños ganaderos y de agostar los pastos libres.

Ya sean héroes legendarios como Billy el Niño, individualistas a ultranza como Dempsey Rae, abogados como Jesse McCandles o individuos anónimos como Langdon Towne o el mayor Rogers -dos personajes emparentados con esos "ciudadanos corrientes" que protagonizan otros títulos del director como **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928) o **El pan nuestro de cada día**- todos ellos reaccionan de manera análoga contra ese tipo de opresión y reclaman -de forma explícita en los diálogos de cada uno de los filmes- la defensa de una legalidad que resulta imposible de alcanzar si no es por medio de la violencia. Para un cineasta que, en su autobiografía, confesaba creer que "*todo hombre lleva en su interior la historia del progreso humano, un proceso inexorable al cual*



*cada uno de nosotros debe contribuir en este mundo*" (7), la actitud de esos personajes parece la única salida posible para cada uno de ellos y también su peculiar forma de contribuir a ese desarrollo ineluctable de la humanidad.

Pero si en los hombres con los que éstos se enfrentan se descubre a veces ese aliento bíblico al que antes se hacía referencia, en el caso de los héroes vidorianos se descubre también una suerte de lucha interior, un desgarramiento interno que los conduce a defender aquello que odiaban (Dempsey Rae en el caso de las cercas de alambre de espino), a domesticar su naturaleza violenta para proteger la ley que han violado antes (Billy el Niño) o, como en el caso de Jesse McCandles, a enfrentarse a su propio padre si ello es preciso.

Esta actitud acentúa el carácter dramático del combate que todos ellos libran contra los detentadores del poder y reafirma, aún más si cabe, la necesidad que sienten estos personajes, según parece proponer Vidor en estos títulos y también en buena parte de su filmografía, de comprometerse con la realidad en la que viven, a pesar de que al adoptar esta postura ello pueda ir contra su propia naturaleza. Compromiso y sacrificio personal parecen, así, dos caras de la misma moneda en la configuración de los héroes vidorianos, imposibles de separar la una de la otra.

Desde otra óptica se trataría también con ello de dar cuerpo a una de las ideas más queridas del cineasta: la necesidad que tiene el hombre de encontrar su lugar en este mundo y de dejar una huella, por pequeña que ésta sea, al final de su ciclo vital. Una huella que reclaman Billy el Niño desde su defensa de la justicia, el mayor Rogers buscando el paso al noroeste, Langdon Towne alistándo-

se en una expedición que supera sus fuerzas, Dempsey Rae impartiendo lecciones de vida a Jeff Jimson (William Campbell), un aprendiz de vaquero, Jesse McCandles impidiendo que su padre siga derramando sangre ajena o, por citar otro ejemplo de la filmografía del cineasta ajena al *western*, el protagonista de **Pasión bajo la niebla** (*Ruby Gentry*, 1952) haciendo desalar varias hectáreas de terreno baldío.

### Progreso y resistencia

Con la antítesis como figura de estilo que preside su cine y con la dialéctica de atracción y rechazo, en palabras de José M<sup>a</sup> Latorre (8), como motivo argumental de buena parte de sus ficciones, el combate que los héroes vidorianos mantienen, casi siempre a pe-

sar suyo, con sus oponentes puede ser visto también como la confrontación entre dos fuerzas antagónicas que, en un caso, apuestan por el avance del progreso y, en otro, se oponen a su desarrollo.

El aliento optimista que destilan los primeros trabajos del cineasta hace que se contemple todavía en ellos este progreso como un proceso sin sombras, sin puntos oscuros o agujeros negros, en el que la defensa de la ley y de la libertad (**Billy the Kid / El terror de las praderas**) o la búsqueda de nuevas vías de comunicación para explorar nuevos territorios (**Northwest Passage**) representan sendos hitos en la aventura del desarrollo de la humanidad.

Este mismo espíritu se detecta asimismo en **Duelo al sol** y se concreta en la defensa que Jesse



**Duelo al sol**



McCanles -un personaje que anticipa, en cierto modo, los rasgos de Ramson Stoddard (James Stewart) en **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*; John Ford, 1962)- realiza del ferrocarril como instrumento de modernización del país frente a la postura más conservadora de su padre. Nada resume mejor ese enfrentamiento entre ambos que la célebre secuencia donde el senador intenta impedir por la fuerza que el tendido ferroviario pase a través de su rancho.

En ella se pasa, por transición, de la campana del rancho al silbato del ferrocarril mientras, en montaje alternado, se contraponen el avance de la locomotora con la cabalgada de los hombres del senador. Viejo y nuevo mundo corren así incontenibles al encuentro uno del otro y de su encuentro sólo puede salir un vencedor. Plasmación gráfica de su fracaso, la caída final del senador McCan-

les de su caballo vendrá a representar la derrota de los valores que éste encarna frente al avance incontenible de la civilización.

Más significativa resulta aún, como ha señalado Quim Casas, la conversación que el propio senador mantiene con Lem Smoot (Harry Carey) en el tramo final de la película. En ella, rodeados por los rojos encendidos del crepúsculo y en una escena cuya imaginería parece extraída de las representaciones de la Biblia, aquél reconoce ante su amigo haberse equivocado en la educación de sus hijos y se muestra dispuesto a admitir a Jesse en la familia mientras se escucha como sonido de fondo el silbato de un tren. Una escena que, en palabras de Quim Casas, *"es la representación de una reconciliación familiar y, también, la constatación del fin de la vieja era y del nacimiento de un nuevo mundo"* (9). Yendo más allá aún, podría afirmarse también que esta secuencia viene

a representar, en el caso de King Vidor, el ocaso crepuscular del universo mítico del *western* (y de sus arquetipos) y la entrada de la historia (y de una visión más apegada a la realidad) dentro de ese mundo.

Así parece demostrarlo al menos el siguiente trabajo del cineasta (**La pradera sin ley**), cuya secuencia inicial pudiera casi considerarse, en el plano narrativo, como una derivación de ésta. En ella un tren de mercancías, donde viaja de polizón Dempsey Rae, cruza libremente las praderas sin encontrar ya ningún tipo de obstáculos a su paso. La evolución del género y la propia situación del país habían cambiado mucho, sin embargo, desde **Duelo al sol**, y los hombres del ferrocarril, que sufrían antes el acoso de los grandes ganaderos, serán ahora quienes repriman a los vagabundos que viajan clandestinamente en los vagones de los trenes.



Con el avance de la civilización, las relaciones mercantiles han pasado a presidir también los contactos entre los hombres (conforme demuestra la escena casi inaugural de la película, con Dempsey Rae y el *sheriff* regateando por la recompensa tras haber capturado a un asesino) o los intercambios amorosos (el dinero y el poder sustentan la relación entre Dempsey Rae y Reed Bowman), y los signos de la modernidad (el cuarto de baño que ésta se hace construir dentro del rancho) son objeto de la mirada irónica del cineasta y de sus guionistas. Una ironía que se traslada también a la construcción del personaje de Dempsey Rae y, sobre todo, a la imagen mítica del Oeste que había forjado el propio cine. Toda la película puede ser contemplada, de este modo, como el proceso de desmontaje sistemático de ese halo de leyenda que envolvía a este mundo, ya que, como el protagonista trata de desvelar a lo largo de la narración a Jeff Jimson, no hay nada de maravilloso en vestirse de vaquero, aprender a echar el lazo, marcar una res o disparar antes que el contrario.

El fin de los aventureros como Dempsey Rae, del mundo en el que éstos tenían sentido y la claudicación de aquél ante el avance incontenible de los nuevos tiempos (a cuya llegada contribuye él mismo) puede ser contemplado, desde esta perspectiva, como el final de esa imagen mítica y como, según afirma José M<sup>a</sup> Latorre, "el cuestionamiento de los valores del liberalismo yanqui, cuya puesta en práctica se convierte en la aplicación de la ley de la fuerza: no existe una igualdad de oportunidades para el reparto del terreno, sino abuso de poder y de fuerza" (10).

A pesar de todo, King Vidor apuesta todavía por la necesidad del compromiso y, aunque a Dempsey Rae no le gusten en absoluto los símbolos de ese pro-

greso (las cercas de alambre) ni confíe demasiado en las bondades del mismo, participará en su desarrollo si ello significa, siquiera sea testimonialmente, oponerse todavía a las leyes del más fuerte. El escepticismo sobre los resultados de ese combate y la pérdida de su función como personaje en esa nueva situación harán que Dempsey Rae abandone en las imágenes postreras de la película ese mundo en el que no hay sitio ya para él, y quién sabe si detrás de su figura no se divisa también cabalgando a King Vidor antes de abandonar un país que no parece ya el suyo o al menos el de sus primeros *westerns*.

#### NOTAS

1. Martin Scorsese: "Centenario de King Vidor". *Diario 16*, 24-6-1995.

2. Para mayor información sobre este tema, véase Quim Casas: *Batman/Duelo al sol*. Ed. Dirigido por. Barcelona, 1996. Páginas 103-110.

3. Anotemos, como simple dato, algunas concomitancias argumentales entre este trabajo y otra obra del cineasta como *Pasión bajo la niebla*: Perla Chávez se casa con Sam Pierce tras ser rechazada por Lewt McCandles en la primera película y otro tanto hará Ruby (personaje interpretado también por Jennifer Jones) con Jim Gentry tras rechazarla Boake Tackman; las dos mujeres enfermas en ambas películas (Laura Belle y Letitia Gentry), y que fallecen igualmente durante el transcurso de la narración, son quienes se encargan de proteger a Perla y Ruby respectivamente; las relaciones de ambas en las dos ficciones con Lewt y Boake se mueven por los mismos derroteros de amor, odio y violencia; dos personajes ("Matapecados" y Jewel Corey), que cumplen, eso sí, una función distinta en cada uno de los filmes, son los depositarios del fervor puritano, etcétera.

4. Declaraciones recogidas por Quim Casas en Op. cit. nota 1. Página 135.

5. Ánge! Fernández-Santos: *Más allá del Oeste*. Ed. El País. Madrid, 1988. Página 89.

6. Recuérdese la lectura fervorosa de la Biblia que realiza uno de los personajes

de *Billy the Kid / El terror de las praderas* en pleno tiroteo final o la arenga que el mayor Rogers dirige a sus hombres en *Northwest Passage*, haciendo sentir que sus privaciones son insignificantes comparadas con los cuarenta días de ayuno que sufrió Moisés durante el éxodo del pueblo judío.

7. Citamos por la edición francesa: King Vidor: *La grande parade*. Ed. Ramsay. París, 1986. Página 208 (la traducción es mía).

8. José M<sup>a</sup> Latorre: "King Vidor. La grandeza de un pionero". *Dirigido por*, número 99. Diciembre, 1982. Páginas 47 y ss.

9. Op. cit. nota 1. Página 137.

10. José M<sup>a</sup> Latorre: "Los mejores western de los años cincuenta". AA.VV.: *La renovación de la leyenda. El western en los años cincuenta*. Gandaya. Zaragoza, 1991. Página 11.