

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
La balada del grupo salvaje

Autor/es:  
Pertierra, Tino

Citar como:  
Pertierra, T. (2006). La balada del grupo salvaje. Nosferatu. Revista de cine.  
(53):68-74.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41471>

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:



# La balada del grupo salvaje

*Tino Pertierra*

*Indarkeriaren belarimalkiko kide guztiek erreparatu zioten neurri txikiagoan edo handiagoan western arloari, euren ia beti karrera profesional eklektikoan. Generoari egin zioten ekarpena askotarikoa da, baina askok (Aldrich, Brooks, Fuller, Fleischer) bat egin zuten euren aukeran: Mexikoko Iraultza eta indiarrek hartu zituzten fikzioen ardatz.*



## L a venganza de Robert Aldrich

Los diseños inescrutables pero finalmente elocuentes del azar se resignaron a dar a Robert Aldrich la oportunidad maltrecha y devastadora de visitar en su caída cada vez más cautiva del Hollywood mercachifle los paisajes de su lozano y entusiasta *Apache* (*Apache*, 1954). **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's Raid*, 1972) volvía a contar una historia de persecución y —extraño en Aldrich, cínico como pocos en asuntos sentimentales— amor puro. Burt Lancaster daba la vuelta a su personaje —de presa a cazador— y el mismo Aldrich zarandeaba su estilo visual al abordar la violencia: el segundo título —muy superior al primero y sin duda una de las obras maestras de su autor— no se andaba con planos calientes a la hora de mostrar la crueldad, el odio y la rabia que un grupo de seres humanos en distinto grado de descomposición puede llegar a alcanzar. Y, con todo, los momentos más brutales no se muestran: se sugieren. De ahí su poder de inquietud y desasosiego.

De alguna manera, *Apache* era un cuento agotadoramente moral de un director aún convencional y sin el atrevimiento formal —no pocas veces excesivo y caprichoso— que llegaría después. Curiosamente, el mismo año de *Apache* Aldrich rodaría una película

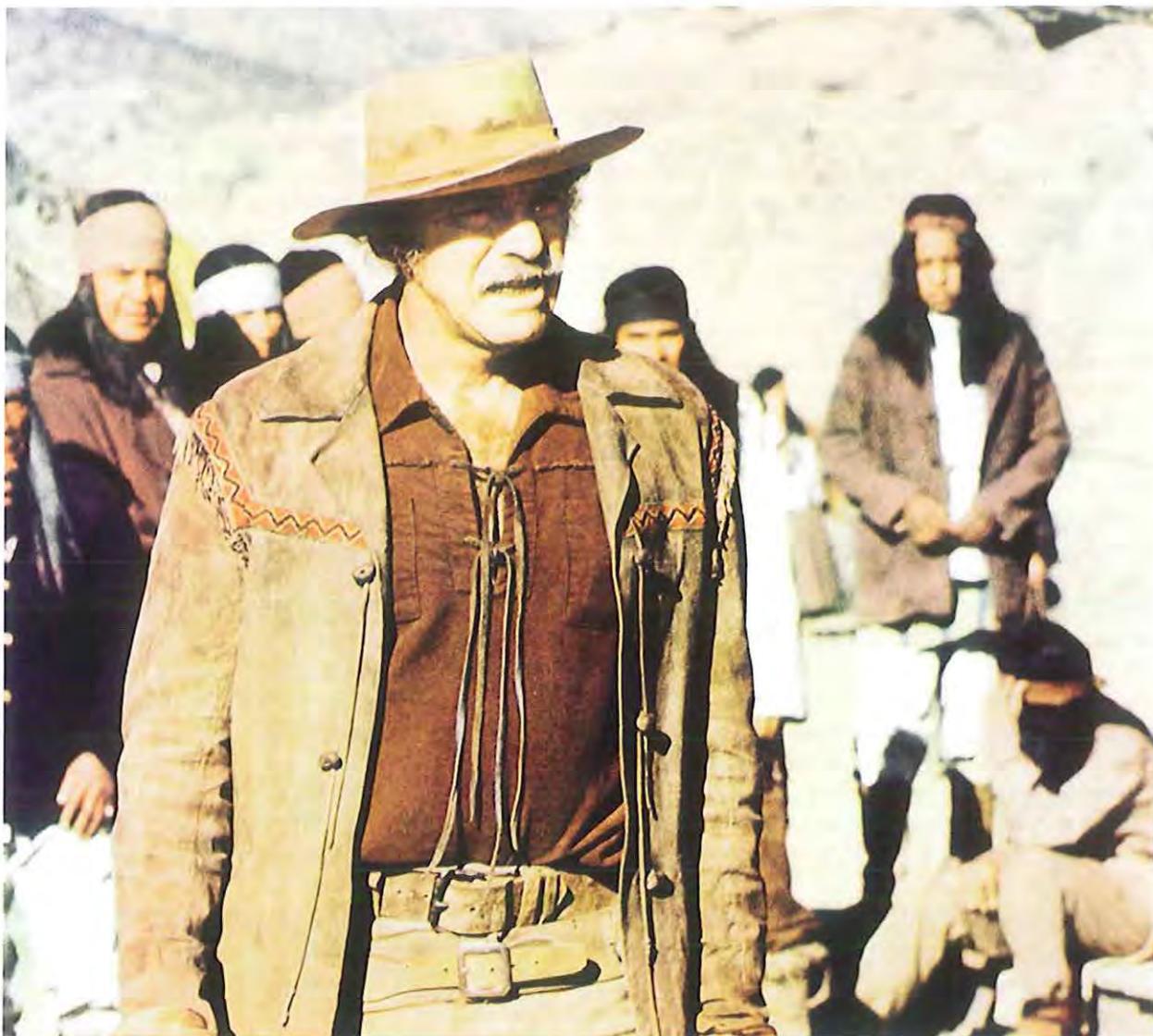
más estilizada y barroca, alejada de la ingenuidad aunque cargada de idealismo más o menos contaminado por un cinismo incipiente. *Veracruz* (*Veracruz*, 1954) era, mal que le pese a un director que disfrutaba siendo lo más rudo posible en sus alardes de encuadres, un trabajo elegante, con batallas perfectamente coreografiadas al mejor estilo de Michael Curtiz y alardes de puntería rodados con la precisión tajante de un Gordon Douglas. Y el duelo final, tenso y retorcido en su planteamiento y desenlace, resolvía a la perfección el conflicto entre la sobriedad desencantada de Gary Cooper y la sonrisa cínica de Burt Lancaster.

Gary Cooper y Burt Lancaster compiten durante todo el metraje de *Veracruz* a ver quién la tiene más grande: la puntería, la astucia, la capacidad de seducir mujeres, la rapidez a la hora de desenfundar. Cuando Lancaster se exhibe ante el emperador con certeros disparos de su *winchester*, Cooper replica con otra tanda de tiros igual de limpios. Y cuando Lancaster quiere dejar claro que él es mejor en las distancias cortas, Cooper tiene la última bala para advertirle que, para chulo, él.

Lo interesante de *Veracruz* está, más que en sus frágiles costuras políticas —Elia Kazan, Richard Brooks o Sam Peckinpah fueron mucho más allá en sus aproxi-



Apache



maciones a la Revolución—, en ese constante y contradictorio duelo de amor/odio entre dos seres condenados a entenderse antes de matarse. La sonrisa de diez mil voltios de Lancaster, sus andares provocadores y sus insolencias son el contrapunto perverso a la serenidad fatigada de Cooper, un tipo que viene de perder una guerra (defendió al Sur frente a los yanquis y lo perdió todo de un plumazo) y busca en México la solución económica a sus cuitas. Ambos buscan dinero, pero uno lo hace por simple ambición y otro aún conserva ciertos ideales: la falta de escrúpulos frente a la última reserva de honestidad. Sin embargo, aunque ambos saben que no pueden fiarse el uno del otro, no pueden resistir la tentación de caerse bien. Forman, además, un buen equipo a la hora de luchar, ya sea contra los revolucionarios campesinos de armas tirar o contra los lustrosos soldados del emperador con sus cañones y sus ametralladoras.

La fuerza de esa extraña amistad, bien mostrada por dos grandes actores y recalada con su habitual saña por la cámara de un Robert Aldrich que ya empezaba a encariñarse con los planos drásticos, hace que los romances entre Lancaster y su elegante arpía, y

Cooper y su habilidosa revolucionaria (preciosa Sarita Montiel) no lleguen a prosperar más allá de un tosco enunciado. Al final, como no podía ser menos, Lancaster y Cooper se enfrentan para dejar claro quién es el mejor, una vez ha quedado claro que la ambición del primero ha perdido la batalla frente a la honestidad del segundo: Cooper también vence con la pistola en la mano, pero es un triunfo amargo y su rostro se contrae de rabia: ha matado a su peor enemigo, ha muerto su único amigo.

**El último atardecer** (*The Last Sunset*, 1961), mucho más discursiva y solemne, demostraba a la perfección lo imperfecto que era Aldrich cuando se tomaba demasiado en serio a sí mismo y a sus personajes. Y lo mal que le sentaba el lirismo.

La jovialidad, por no hablar de despreocupación casi festiva, de **Veracruz** se transformaba en pesados subrayados para una historia crepuscular que para evitar el empacho de ocasos trascendentales y miradas importantes exigía el mismo tratamiento sutil y esquinado de **La venganza de Ulzana**, una obra amarga y desesperada en todos sus rincones (el sui-

cidio del soldado que ha matado a la mujer que tenía que salvar, la muerte insinuada de Lancaster con su último pitillo) sin que la cámara de Aldrich asuma un protagonismo que no le corresponde. Resumiendo: entre el voluntarioso e ingenuo director de **Apache** y el desencantado e incrédulo responsable de **La venganza de Ulzana** hay todo un mundo de fracasos y ruinas que, realizado su testamento cinematográfico, le convertiría, en el último tramo de su carrera, en un director talado por sus propios hachazos a la creatividad aceptando proyectos cada vez más desbarbolados.

### La femenina Revolución de Richard Brooks

Si algo tienen en común los directores de la “generación de la violencia” es que casi todos ellos se dejaron seducir por la Revolución más allá de Río Grande. Era inevitable que un cineasta tan aficionado a dejar claro que había leído a los clásicos como Richard Brooks quisiera dar su punto de vista. **Los profesionales** (*The Professionals*, 1966) que retrata Brooks son coleccionistas de derrotas que sólo necesitan una mínima excusa para volver a perderlo todo por una causa. Como buen tahúr, Brooks no muestra su juego hasta el final. **Los profesionales** es, durante la mayor parte de su metraje, más narra-

tiva que discursiva, algo raro en un cineasta tan dependiente de la palabra. De hecho, tal parece que el director se hubiera propuesto demostrar que puede contar una historia de acción tan bien como un Boetticher o un Siegel.

La presentación de los personajes es, así, ejemplar: Lee Marvin enseña a disparar una ametralladora; Burt Lancaster escapa de un dormitorio perseguido por un marido cornudo; Robert Ryan atiza a un imbécil que ha maltratado a un caballo; y Woody Strode llega victorioso de la caza de un hombre. Una vez recibido el encargo de liberar a la esposa de un millonario de las garras de un líder revolucionario mexicano (Jack Palance) convertido, según él, en un delincuente de baja estofa, los cuatro profesionales planean y ejecutan una operación para liberar a la secuestrada sin sospechar que, cuando todo está ya atado y bien dinamitado, la gran sorpresa les estallará en las manos: la esposa no sólo no ha sido secuestrada, sino que ama al revolucionario desde niña, antes de que su padre la casara a la fuerza con el señor feudal. A partir de ese momento, la película da un giro de 180 grados, la acción se remansa y empieza a mezclarse con las palabras: los diálogos entre Claudia Cardinale (tan bella, tan inexpresiva) y los profesionales, a los que da una visión muy distinta de los hechos, el combate dialéctico entre Lancaster



Los profesionales

## Bandido



y Palance, ambos heridos y ambos amartillados entre las rocas, la despedida de Lancaster a la mujer revolucionaria con la que un día fue feliz (el momento más hermoso de la película, fúnebre y emotivo) o el vuelco final en el que los profesionales dejan en libertad a los enamorados ante el pasmo del millonario. A diferencia del nihilista Peckinpah, que sólo ofrecía a sus personajes la salida del suicidio heroico en **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*, 1969), Brooks permitió a sus vagabundos la oportunidad de perderlo todo por una causa de amor.

Mucho más explícita en todos los aspectos, contaminado por todas las modas estéticas del *spaghetti-western* y ciertos usos y costumbres del director de **Grupo salvaje**, **Muerde la bala** (*Bite the Bullet*, 1975) era un *western* demasiado obvio, demasiado circunspecto pese a la socarronería que intentaba destilar y, sobre todo, demasiado ambicioso para una historia que no daba mucho de sí. Tal vez por eso la violencia sea más cruda y vistosa, más efectista y gratuita, tan alejada de la inventiva que Brooks había mostrado en una obra menor pero estimable como **The Last Hunt** (1956), en la que se pueden encontrar dos de los momentos más turbadores de su cine: la pelea alucinante de un Stewart Granger alucinado en un salón y ese plano amenazador de Robert Taylor (el malo: cómo le gustaba a Brooks dar la vuelta a los tópicos) congelado en un paisaje tormentoso.

## Las colinas embarradas de Fleischer

También Richard Fleischer se subió al carro blindado de la Revolución (dos años después de que Aldrich se fuera a Veracruz). No siendo un "autor" del que esperar un punto de vista descarriadamente personal a la hora de afrontar ese canje de ideales y frustraciones, Fleischer era deudor de las consignas de un guión sagaz y sarcástico en su abrupta mezcla de aventuras y política de baja intensidad. **Bandido** (*Bandido!*, 1956), con una interpretación muy inteligente de Robert Mitchum, era una nueva demostración de la habilidad de un director demasiado ocupado para preocuparse por exhibir un mundo personal o unas claves para analistas de segundas y terceras lecturas. **Bandido** era puro ritmo e impura narración con vaivenes de humor y tono, sin cabriolas visuales de cara a la galería ni énfasis machacones en los aspectos más teóricos del guión. Fleischer se amoldaba a sus historias y, lejos de hacerlas suyas, dedicaba todos sus esfuerzos a sacar todo el provecho posible a las buenas ideas y pasar de puntillas por los puntos débiles de la narración. Y su planificación directa y oxigenada embotellaba a la perfección el humor soterrado del guión, que no dudaba en cambiar el curso de la revolución gracias a la desgracia del protagonista al destruir por error las ametralladoras del Gobierno... Menos rotunda en sus planteamientos pero con mayor calado emocional gracias a la brillantez de sus semblanzas líricas, **Duelo en el barro** (*These Thousand Hills*, 1959) (hermoso título original) pecaba de cierta precipitación en su parte final, pero exhibía las mejores cualidades del director como paisajista y narrador capaz de orquestar con maestría a todo el equipo de forma armónica y precisa, sin veleidades con las que llamar la atención por encima del conjunto. Pocas veces un *western* ha mostrado con tanta claridad y credibilidad el paso del tiempo, el aroma de los pastos, el sudor del ganado, los códigos secretos del clima y la fisicidad de cada rincón: nada huele a decorado o falso en este maravilloso canto de amor y muerte con un reparto de intérpretes que hacen suyos los personajes con autenticidad y —en el caso de los protagonistas— verdadero encanto. Y como ocurre en todos los Fleischer de primera categoría —recordemos el suicidio de George C. Scott en **Los nuevos centuriones** (*The New Centurions*, 1972) o los sufrimientos de doble filo de **Los vikingos** (*The Vikings*, 1958)—, la violencia se crea a partir de una tensión creciente con pequeños, incluso nimios detalles que ejercen una presión constante y definitiva sobre los personajes hasta inflamar la pantalla de vibraciones cada vez más insoportables: el estallido inevitable se convierte así en una liberación catártica que no se limita al desahogo instintivo y animal, sino que se convierte en un rito de paso, una ruptura inapelable de paréntesis vitales tras la cual nadie volverá a ser lo mismo. Melancólica como **Fuga sin fin**

(*The Last Run*, 1971) y vitalista en el sentido más íntimo de la palabra como **Veinte mil leguas de viaje submarino** (*Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, 1954), **Duelo en el barro** es una obra que no podría tener un director mejor tras las cámaras. Y es justo lamentar que Fleischer, hombre ecléctico y práctico donde los haya, no frecuentara más un género en el que se había mostrado tan creativo.

### El plomo en las venas de Sam Fuller

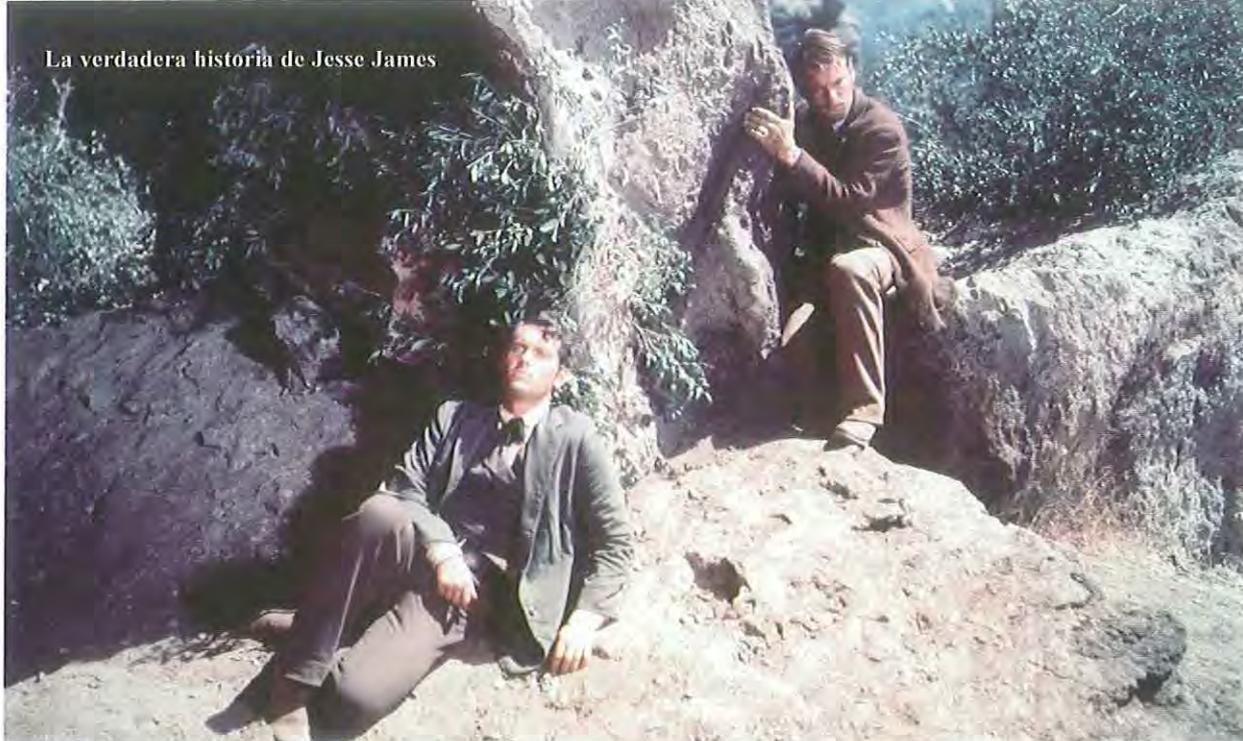
No dejó huella Sam Fuller en el *western* por la envarada **Yuma** (*Run of the Arrow*, 1956) (pese al brillo fulgurante de sus buenos momentos) ni mucho menos por su desvaída aproximación al fraudulento mito de Jesse James. Fuller, al contrario de lo que ocurría con un Fleischer o un Siegel, no necesitaba un buen guión para hacer una buena película. Le bastaba con disponer de unos buenos personajes y un puñado de situaciones en las que aplicar su libro de estilo, escrito a zarpazos con tinta explosiva. **Forty Guns** (1957) no tiene mejor guión que muchos títulos olvidados de John Farrow, Richard Thorpe o George Marshall y, sin embargo, es una película inolvidable. Deslumbrante, para ser exactos. Si en las películas bélicas lo tenía todo a favor para crear un clima de violencia que empapaba —y embriagaba hasta el paroxismo en algunos instantes de **Uno rojo**,

### Duelo en el barro



**Forty Guns**

**división de choque** (*The Big Red One*, 1979), por ejemplo—, en un *western* como **Forty Guns** donde los zurriagazos de acción se cuentan con las balas de un tambor de revólver, el talento del director se concentra en la irrupción inesperada de cuñas visuales que despedazan literalmente lo que se espera de determinadas liturgias en el género. Lejos de la prefabricada precisión relojera que mostraba el aclamado montaje de **Solo ante el peligro** (*High Noon*; Fred Zinnemann, 1952), la obra de Fuller parece en todo momento —y de ahí quizá la frescura que conserva después de tantos años— un ejercicio de arriesgada improvisación en el último minuto, de experimentación febril con materiales convencionales que cualquier director dócil hubiera despachado con la planilla al uso. Esos quiebros insólitos de ritmo, esos movimientos abruptos y dislocados de cámara, esos insertos inesperados en bloques que cualquier cámara sensata abordaría de otra manera, esos *travellings* en plano-secuencia que marcaron un hito en duración e intensidad... **Forty Guns** dejó clara la oscura habilidad de Fuller para demostrar que la violencia más hiriente no es la que muestra la herida, sino la que se detiene en una mirada al borde del abismo o un rictus en carne viva. Pocas veces se ha visto en el cine tanta energía visual en tan poco tiempo, tanto colapso emocional en tan poco espacio.



### Los destinos derribados de Nicholas Ray

Ni el encanto camp(estre) de las emociones de cartón piedra de **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1954), que se quedaría en los huesos si le quitaran las frases sobre “desamoríos” de cara a la galería de coleccionistas y la bonita melodía de Victor Young, ni las buenas intenciones jalonadas de malas soluciones de **Busca tu refugio** (*Run for Cover*, 1955) ni la flojera deudora del desinterés de **La verdadera historia de Jesse James** (*The True Story of Jesse James*, 1956) permitieron que el disperso y desigual talento de Nicholas Ray saliera a la superficie el tiempo suficiente para respirar a fondo y mantenerse a flote. Sería un *western* sin tiros ni horcas el que exhibiría las mejores galas del cineasta: **The Lusty Men** (1952). El aburrido mundo del rodeo se convirtió en planos de Ray en un circo de pasiones en la cuerda floja, de amores desvariados y descarriados destinos condenados a morir aplastados en el polvo del fracaso y (en póstumo alarde de dignidad) redención. Extremadamente violenta sin recurrir a la sangre ni acumular la pólvora, **The Lusty Men** asfixiaba a sus personajes con una planificación opresiva y hostil, como si los odiara para así entenderlos mejor. Y salvarlos en el último y brutal encuentro con el azar más sarcástico y feroz, el más auténtico de todos. Menos idealista y frustrada que **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, 1956), mucho más amarga y lacónica que **En un lugar solitario** (*In a Lonely Place*, 1950), este mortuorio ejercicio de romanticismo atormentado es una obra mayor de un cineasta empeñado demasiadas veces en querer ser menor.

### La última seducción de Don Siegel

Un director que cuenta entre sus créditos con títulos tan impersonales como **Duel at Silver**

**Creek** (1952), **El último pistolero** (*The Shootist*, 1976) o **Dos mulas y una mujer** (*Two Mules for Sister Sara*, 1970) no debería ser tenido en cuenta como cineasta valioso para el *western* si no fuera porque en un momento especialmente delicado para el género (principios de los setenta, el *spaghetti-western* y el exceso de tomas crepusculares lo amenazaban de mala muerte) puso sobre la mesa un título extraordinario, excepcional en el sentido más acaparador de la palabra. **El seductor** (*The Beguiled*, 1971), inevitablemente arruinada en taquilla, no sólo hacía trizas el arquetipo de Clint Eastwood como duro de pelar e imposible de matar, sino que trituraba sin piedad todos y cada uno de los esquemas del género al convertirlo en armazón malévolos para un cuento de hadas asesinas. Versión truculenta y perversa de *Blancanieves y los siete enanitos*, **El seductor** destilaba violencia por todos los poros de su putrefacto cuerpo sin derramar una gota de sangre ni chamuscarse con pólvora asesina. De hecho, la violencia más explícita empieza y termina en los títulos de crédito, recreación pictórica de la Guerra Civil americana que tan presente está durante toda la función con su ominosa ausencia. *Western* de terror gótico cargado de deseos envenenados y miedos corrompidos, **El seductor** no sólo sorprende por sus planteamientos argumentales y su galería de personajes inquietantes, empezando por esa “bruja” de ojos siempre amartillados, sino también por sus soluciones formales, en algunos casos de audacia casi altanera a la hora de agitar fantasmas y jugar con los vaivenes en los puntos de vista, con el engarce entre lo real y lo imaginado, con el cruce de caminos bizarros y naturalistas. Castración rima con frustración. La frustración se arrima a la seducción. Y Don Siegel, autor menor sin género que lo haga dudar, creó una obra mayor. Una obra maestra: fascinante y venenosa.