

«Sam tuvo dos vidas: las películas, que fueron la realidad, y la vida, que fue una ilusión».

[Katy Haber, amiga, amante y colaboradora de Peckinpah de 1971 a 1977]

«Sam sentía inclinación a la autodestrucción. No sé por qué, pero es una tendencia morbosa que tienen algunos artistas».

[Stella Stevens, actriz, productora, directora y modelo]

«La contribución de Sam al cine del Oeste probablemente sea igual a la de Orson Welles al cine negro: talló la lápida de su tumba».

[Paul Schrader, guionista y director de cine]

«Mis tripas, mi vida y todo mi ser están en esa pantalla. Está todo ahí. Todo lo que siento, todo lo que soy, está ahí. Al levantarte cada mañana, te comprometes. Intentas hacerlo lo mejor posible».

[Sam Peckinpah]

«El nombre de algunos directores se convierte en una especie de sello, de firma, e incluso, en una amenaza. Sam Peckinpah llevaba uno de esos nombres. Sus colegas le adoraban y le temían. Los críticos le veneraban y le despreciaban. Era un hombre difícil, visionario, radical y excesivo tanto dentro como fuera de la pantalla. Al igual que John Ford antes que él, Peckinpah se convirtió en el

rasero por el que se juzgaba el género del Oeste. Al igual que Alfred Hitchcock, se convirtió en una herramienta de marketing poco común, en un director de personalidad sobredimensionada, que vendía entradas por sí solo. La estilizada violencia de la que Peckinpah fue pionero, refleja un momento histórico exacto: Vietnam, los magnicidios, lo que parecía el fin del mundo. El debate que empezó Sam Peckinpah, especialmente sobre la violencia y Estados Unidos, continúa hasta hoy. Su breve pero brillante carrera fue muy variada. Sin embargo, fue su labor como director de películas del Oeste la que causó mayor impacto. Nació en 1925 en Fresno, California, que para él era la última frontera del viejo Oeste. Con su hermano mayor "Denny" y su hermana pequeña Fern Lea, había mucho que explorar en el rancho de los Peckinpah y sus alrededores. Las montañas y las tierras salvajes que lo rodeaban quedaron grabadas para siempre en la memoria de Sam. Se pasó toda la vida intentando volver allí y por el camino redefinió el género del Oeste».

[El Oeste de Sam Peckinpah (Tom Thurman, 2004)]

David Samuel «Sam» Peckinpah nació el 21 de febrero de 1925 en el monte Peckinpah, una montaña de Estados Unidos al norte de Fresno, California, adquirida por su abuelo en 1868. Pasó su infancia allí, en el condado de Madera, valle de San Joaquín. Hombre de acción, ya de adolescente prefería las actividades del rancho Denver Church —tales como aprender a disparar y marcar ganado— a las clases de su colegio, del que le interesaba particularmente el equipo de fútbol americano.

En su familia había dos muchachas que cuidaban de los niños. Las dos eran indias. Sam, al principio de su carrera, decía que era medio indio. Era mentira. Su familia era de las islas Frisias. Tenía raíces germánicas.

Vivían en diez hectáreas y luego compraron otras cuatro adyacentes. Tenían una vereda en la que había olivos e higueras. Tenían campos abiertos y vallados. Tenían caballos.

La familia de su padre tenía un aserradero. Su abuelo había sido juez y fiscal. Después se hizo congresista. Su madre vivía en Washington, pero su pasión eran las montañas. A Sam le encantaba la montaña. Iba de caza con su perro y su hermano Denver. Quería mucho a su hermano mayor. Se despertaban por la noche e iban a cazar mapaches.

Peckinpah apenas recreó el mundo moderno. Y cuando lo hizo fue con disgusto y horror. Las ciudades no eran lo suyo.

Reflejó muchas de las experiencias que vivió cuando era un niño. Consideraba que el Oeste estaba muriendo y trataba de encontrar la forma de explicárselo a Estados Unidos.

Sam habría sido un amante del cine del oeste aunque hubiese crecido en Brooklyn, porque leía mucho sobre el tema. Era un fanático de la cultura del Oeste.

La frontera entre Texas y México a finales del siglo XIX despertó la imaginación de Sam. Fue el catalizador de sus mejores obras. Podía rodar grandes películas en otro sitio, pero donde se crecía era allí.

«Aunque hubiese nacido en Fresno, si me hubiese contado que había nacido en Texas, me lo habría creído. Si me hubiese contado que era de Arkansas, Georgia, Tennessee, o de otro sitio así, me lo habría creído. Hay algo en los hombres como él y en las películas que hacía, que se siente, se percibe, que huele al corazón de la tierra».

[Billy Bob Thornton, actor y director de cine]

Se encontraba más cómodo en el mundo sobre el que rodaba películas, sobre todo en el Oeste. Pero incluso dentro de sus películas del Oeste existía invariablemente la sensación de que los hombres estaban fuera de su tiempo. Sam era un hombre que estaba fuera de su tiempo.

Sus padres tenían muchos problemas. Lo que había entre ellos no era una gran historia de amor. Fue un matrimonio de conveniencia orquestado por el padre de ella. Ella y Sam tenían una relación muy turbulenta. Sam era su favorito, pero él detestaba las expectativas que su madre tenía puestas en él.

Debido a sus frecuentes problemas disciplinarios, sus padres terminaron enrolando a Peckinpah en la Academia Militar San Rafael. Cursó estudios de Derecho. En 1943, se unió al Cuerpo de Marines de los Estados Unidos, y luego de dos años fue enviado a China con la tarea de desarmar a los soldados japoneses y repatriarlos tras el término de la Segunda Guerra Mundial. Aunque no participó directamente en combates armados, Peckinpah declaró

haber sido testigo de numerosos actos de tortura y asesinato de civiles. Durante sus últimas semanas como Marine, pidió ser dado de baja en Pekín para poder contraer matrimonio con una joven local. La chica rechazó su proposición.

Su padre quería inculcarle más disciplina de la que Sam estaba dispuesto a aceptar. Lo mandó a una escuela militar, porque pensó que allí recibiría una educación más estricta, al estilo militar. Pero fue inútil. Sam siempre hizo lo que quiso. Fue el que más arrestos tuvo en la historia de la academia. La Marina no le fue bien a Sam. Hay mucha disciplina, pero anula tu capacidad de pensar por ti mismo, de tomar tus propias decisiones.

Tras retirarse del ejército, Peckinpah regresó a Los Ángeles para ingresar en la Fresno State College, donde estudió Historia. En ese tiempo conoció a Marie Selland, con la que contrajo matrimonio en 1947. Fue ella quien introdujo a Peckinpah en el departamento de teatro en la Universidad de Fresno, donde no tardaría en mostrar su interés por la dirección.

Se diplomó en Arte Dramático y fue productor, director y actor de teatro en Los Ángeles. Participó en el montaje de obras de Molière, Ibsen y Pirandello, entre otros. Durante su último año como estudiante, ya adaptó y dirigió una versión de una hora de duración de la obra de Tennessee Williams *El zoo de cristal*. Después de graduarse en 1948, Peckinpah comenzó a estudiar drama en la Universidad del Sur de California. Una vez terminada su nueva etapa formativa, marchó a Hollywood en 1949 y consiguió un trabajo como utilero en la KLAC-TV, con la convicción de que la experiencia podría llevarle a trabajar en el cine. Desarrolló labores de barrendero, encargado de vestuario, regidor y foquista; recaló en la compañía televisiva CBS; a través del director Don Siegel entró en contacto con un productor independiente de la Allied Artists, que decidió emplearlo como asistente de cámara. Trabajó como actor y director de diálogos para películas de Jacques Tourneur y Charles

Marquis Warren. En 1954 Peckinpah fue contratado como director de diálogos de la cinta *Motín en el pabellón 11* (1954), de Don Siegel. Más tarde trabajaría como asistente del director en cuatro cintas más: *Private Hell 36* (1954), *An Annapolis Story* (1955), *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), y *Crimen en las calles* (1956). Estos trabajos le permitieron construir una carrera como potencial director.

«Nunca fui un estudiante de cine. Me gustaba ir al cine. Estudiaba teatro y ahí es donde empecé a trabajar. Mis comienzos son de director teatral. Pasé de participar en algún rodaje en México a trabajar como ayudante en la KLAC-TV y crear mis propias historias. Fui director de diálogos con Don Siegel. Escribí algún guion para La ley del revólver y dirigí un capítulo de Broken Arrow».

[Sam Peckinpah]

Fue Siegel quien le recomendó a Peckinpah que se dedicara a la confección de guiones para westerns. Gracias a estos guiones, en su mayoría televisivos (escribe diversos guiones para la serie *Guns-moke*), en 1958 conseguiría el puesto de director en uno de los episodios de la serie *Broken Arrow* (1956-60), y posteriormente en la serie *Klondike* (1960-61).

Peckinpah es un personaje que, por su biografía y su obra, merece ser leído desde las categorías político-ideológicas de la Guerra Fría. Se puede ensayar la representación de Peckinpah como un peón (más o menos involuntario, y que incluso pudo revelarse, o intentarlo, en algún momento) en este contexto: por lo pronto, tras pasar por el ejército y China, se convierte en un agente más del oficialismo ideológico: los westerns servían como apología del individualismo del héroe frente a la corrupción de la sociedad, y *Guns-moke* fue el producto anticomunista más exitoso del macartismo.

En América la idea era que el país tenía el destino único de combatir las fuerzas del mal en todo el mundo. Este mito estaba personificado en su programa de televisión favorito: Gunsmoke. Este programa tenía un efecto saludable en el público americano, porque mostraba el conflicto entre el bien y el mal de forma tal que sería fácilmente comprensible para todos. El héroe usa sombrero blanco; dispara más rápido que los malos; los buenos ganan. Y no es sólo que los buenos ganen, sino que los valores son claros. ¡Esto es América! Vamos a triunfar sobre los malos que tratan de destruirnos a nosotros y los valores de la frontera occidental.

[«El poder de las pesadillas», documental de la BBC]

La Guerra Fría produjo películas hollywoodenses anticomunistas. Eran melodramas virulentos donde los protagonistas o despertaban a los peligros del comunismo, y lo olfateaban o morían por su error al creer que el comunismo era algo bueno. Alternativamente, la amenaza roja podría tomar una forma alienígena, como en La invasión de los ladrones de cuerpos (1956), dirigida por Don Siegel, el mentor de Peckinpah. El cineasta más asociado con las películas de la Guerra Fría es el estadounidense Sam Fuller. Su representación de la violencia estableció un precedente para las películas por venir, particularmente en las películas de los años 60 y 70 de Arthur Penn y Sam Peckinpah.

[Susan Hayward, Cinema Studies: The Key Concepts, página 460]

Durante sus años en televisión Peckinpah reunió un grupo de actores (Strother Martin, R. G. Armstrong o Warren Oates) que le acompañarían en sus posteriores películas.

Peckinpah fue el responsable del nacimiento de dos series de televisión: *El hombre del rifle* (1958-63), y *The Westerner* (1960).

También fue autor de tres películas en 16 mm; y fue guionista para varios westerns como un primer borrador de *El rostro impenetrable* (Marlon Brando, 1961) o *Gloriosos camaradas* (Arnold Laven, 1964). De 1959 a 1960, Peckinpah oficiaría como productor de *The Westerner*, además de escribir la mayoría de los guiones y dirigir cinco de los trece episodios que conformaron la serie. *The Westerner* fue alabada mundialmente por su originalidad e inteligencia. Gracias a eso duró media temporada completa. Luego de la cancelación del show, la estrella de éste, Brian Keith, fue contratado para protagonizar el western *Compañeros mortales* (1961). Keith no tardaría en sugerir a Peckinpah como director de la cinta, idea que al productor Charles B. Fitzsimons (hermano de Maureen O'Hara) le pareció adecuada.

«Intenté contar ciertas historias en The Westerner, El hombre del rifle y La ley del revólver. Conseguimos que algunas de ellas pasaran la censura. Ahí supe que quería dedicarme al cine».

[Sam Peckinpah]

Compañeros mortales **(The Deadly Companions, 1961)**

Tenían una historia en la que creían, estaban buscando director y querían que la protagonizase Brian Keith. Keith les dijo que conocía a un director de televisión joven que creía que resultaría perfecto. Se reunieron con Sam, vieron algunos episodios y pensaron que era el hombre adecuado. El padre de Sam estaba muy orgulloso de *The Westerner*. Le parecía una mirada muy honesta a la vida en un rancho a principio de siglo, que era lo que Sam pretendía. Fue una relación muy estrecha la de Brian Keith y Sam.

Habían contratado a Peckinpah para dirigir ese proyecto y él trataba de hacer todo lo posible para que los personajes resultasen creíbles.

El guion era una parábola muy sencilla. Resultaba casi bíblica. Maureen O'Hara es una madre cuyo hijo es asesinado accidentalmente por Brian Keith en un tiroteo callejero al principio de la película. Movido por el deber y los remordimientos, Keith cabalga con la madre por el desierto durante tres días para enterrar al hijo. Ella es viuda y quiere que descanse junto a su padre.

La película es la historia de una venganza, pero es una historia en la que el personaje decide no vengarse.

Compañeros mortales anticipa el tema del Oeste moribundo que Peckinpah continuaría refinando a lo largo de su singular carrera. Y marcó el inicio de sus batallas épicas con los productores.

Charlie Fitzsimons, el productor, se mostró muy opresivo con Sam durante el rodaje. Se pasó toda la película al lado de Sam diciéndole dónde debía poner la cámara y cómo había que escenificar cada escena. Sam tuvo que arreglárselas como pudo cuando Fitzsimons no estaba presente, para darles sus pequeños toques y matices a las escenas.

«Compañeros mortales es una de esas películas que parece un diamante de gran cine en bruto. Es la impresión que causa. Queda claro que el director sabía lo que se traía entre manos. Sabía cómo retratar a los hombres para que parecieran la versión cinematográfica de cómo deben ser los hombres, fieles a un ideal de honor. La película contiene una combinación de honor y angustia que recoge los restos del siglo XIX y las peores neurosis del XX, y hacen que merezca la pena verla».

[Elvis Mitchell, crítico]

Charles Fitzsimons decidió aprovechar el tirón y rodar una segunda parte. Brian le dijo que lo haría si podía elegir al director. Una pena. El guion era horrible y no podían reescribirlo. El productor creía que el libro era una obra maestra y lo iba a adaptar el propio autor. Pero pronto sonaría el teléfono y vendría un proyecto mejor. Algo con lo que poder identificarse y que se pudiera reescribir. La historia de una antigua pareja del viejo Oeste cuyo mundo desaparece en los albores del siglo XX. Una historia sobre la moralidad en un escenario perfecto.

Duelo en la alta sierra (Ride the High Country, 1962)

Duelo en la alta sierra es uno de los últimos westerns clásicos y uno de los primeros westerns modernos.

La crítica Pauline Kael lo definió como «tal vez el más sencillo, tradicional y grácil de todos los westerns modernos».

El guion definitivo fue reescrito por William S. Roberts y el propio Peckinpah de forma no acreditada, y uno de los primeros atractivos del film reside en la participación de Randolph Scott (de sesenta y cuatro años de edad) y Joel McCrea (de cincuenta y siete años) en los papeles protagonistas, aspecto que contribuyó sobremedida a reforzar la aureola decadente o, como vino a denominarse a partir de ese momento, crepuscular de esta magnífica obra de Peckinpah.

Desde el momento en que Richard Lyons le envió el guion, Sam supo ver la oportunidad de hacer algo grande. Contaba con dos vaqueros legendarios y envejecidos que habían sobrevivido a su público. Sus películas ya no ganaban dinero y ellos rondaban los sesenta años. Su papel de figuras del cine del Oeste, de estrellas de cine, de iconos míticos, estaba perdiendo relevancia. Era la oportunidad para adaptar un guion a su medida con todas las asociaciones de los westerns que habían protagonizado.

Peckinpah pasó del realismo y la ironía a la preocupación mítica por el Oeste.

Lo que siempre atrajo a Peckinpah eran los momentos en los que te creces ante un contratiempo y actúas. Hay una frase en *Duelo en la alta sierra* que dice que hay que entrar en casa justificado, decidido a hacer algo superior a lo que crees que eres capaz de hacer. Mucha gente se rinde, se vende o lo que sea. Hay que

vivir la vida como una persona honesta. Cada uno a su manera. Y vivir o morir por ello.

Duelo en la alta sierra es un claro intento por parte de Peckinpah de poner a su padre en pantalla, en el personaje de Steve Judd que hacía Joel McCrea. De ahí lo de querer entrar en casa justificado. Su padre murió mientras rodaba esa película y le afectó mucho. Quería rendirle homenaje y llegó demasiado tarde.

En *Duelo en la alta sierra* destaca la dicotomía entre dos vaqueros viejos, dos agentes de la ley. Uno de ellos ya ha caído y el otro se niega a admitir la decadencia. Es obvio que no puede hacer nada más y entonces se ve obligado a actuar en contra de su amigo.

Duelo en la alta sierra tenía un pie en la era de los westerns tradicionales que rodaba John Ford y otro en el futuro. Las películas de Peckinpah trataban a la vez sobre el pasado de Estados Unidos y el futuro al que se encaminaba. Es una figura de transición que refleja los cambios que está sufriendo la sociedad.

Peckinpah forzaba la situación hasta que los actores no se hablaran entre sí, ni el equipo con los actores, ni los actores con el equipo, ni los especialistas, ni nadie. Era un desbarajuste total. Dejaba que las cosas siguieran así durante dos días, o quizá tres, y después empezaba a recolocar los pedazos con él como figura central. Así conseguía controlar toda la película. Y funcionaba.

De vuelta en el estudio, surgen nuevos problemas. El responsable del montaje dice que el material no sirve. Los ángulos de cámara son confusos y no hay manera de montar el final. Como nadie quiere perder tiempo, dejan que lo intente el propio Peckinpah. Al fin y al cabo, él es el responsable del estropicio.

Frank Santillo era un maestro del montaje. Lo editaron plano a plano respetando el ritmo visual en lugar de reproducir el estilo de la Metro-Goldwyn-Mayer.

Se convirtió en la película de culto del año. Ganó todo tipo de premios en Europa. En el Festival de Cine de Bélgica ganó como mejor película y recibió el premio de los críticos de París. De la noche a la mañana, Peckinpah se convirtió en un cineasta prestigioso.

Milagrosamente Metro-Goldwyn-Mayer la vuelve a estrenar y, por una vez, la historia acaba bien.

Mayor Dundee **(Major Dundee, 1965)**

Tras el éxito de *Duelo en la alta sierra*, Sam Peckinpah y Hollywood se encontraron momentáneamente en la misma posición. Estaban listos para rodar algo grande. Una producción de un gran estudio con actores famosos como Charlton Heston o Richard Harris, con más tiempo para rodar, miras más altas y mayor presupuesto. *Mayor Dundee* se estrenó en 1965 y tenía todo lo anterior y más. Fue un desastre de proporciones legendarias. En el plató se mascaba la tensión. Un día Peckinpah lanzó un epíteto a espaldas de Charlton Heston, porque conducía a sus tropas de caballería demasiado despacio colina abajo. El normalmente equilibrado Heston hizo girar a su caballo, sacó el sable y cargó contra Peckinpah, que estaba sentado en una grúa. El caballo de Heston pasó como un trueno por debajo de él y cuentan que la espada casi rozó el culo del director.

Dentro de Peckinpah había una gran obra maestra con una visión única de una temática muy compleja, pero todavía no sabía cómo plasmarla. Y en *Mayor Dundee* fue la primera vez que lo intentó.

Mayor Dundee empezó siendo una película sobre la guerra civil, sobre una expedición de castigo a México mal planeada, en la que un oficial obsesionado con hacerse valer, acaba con sus hombres muertos y su país casi enzarzado en una guerra. Es una especie de visión implacable de un egomaniaco.

La película gira en torno a la devoción del mayor Dundee por una causa perdida. Es extraño que Charlton Heston aceptase el desafío. Fue quizá la última vez que dejó que alguien le dirigiera. Aquí sí que escuchó al director y supo transmitir lo que Peckinpah le pedía. Removió algo dentro de él que hacía tiempo que no demostraba y que no volvió a demostrar.

En medio de la película, el protagonista quiere renunciar a su cometido y no asumir la responsabilidad. Eso es algo a lo que Peckinpah se enfrentó toda su vida. En el alcoholismo y las crisis que sufrió hay un intento de huir de las responsabilidades. Y en sus películas, los personajes siempre demuestran cierto afán de redención.

Era un director de televisión. En pocos años había llegado a la cumbre de su profesión. Después rodó dos películas de bajo presupuesto, la segunda de las cuales era extraordinaria, pero seguía siendo de bajo presupuesto. Y de pronto le encargaron una gran epopeya del Oeste. Nunca había hecho nada de esa magnitud en su carrera. Y se hundió hasta la cabeza.

Medidas económicas como los trajes de vinilo para la tropa francesa que se las verá con el grupo de Dundee, resultaron una calamidad, pues se deshacían al poco de estar bajo el sol a temperaturas superlativas, contribuyendo al despilfarro.

Con las prisas por estrenar de cualquier manera, más de un tercio del producto inicial se perdió, el tratamiento musical y sonoro era pobre y descuidado y, según el propio Peckinpah, el montaje estaba equivocado en muchas escenas. Además, es muy probable que Peckinpah ya aplicara el uso de la cámara lenta en las secuencias de la batalla final contra las tropas francesas de Maximiliano I, una secuencia que es un claro anuncio de la masacre final de Grupo salvaje y marca de fábrica de las escenas de acción del cineasta a partir de aquel momento. Sin embargo, da toda la impresión de que sólo se tuvieron en cuenta las tomas de la segunda unidad bajo el mando de Cliff Lyons. También parece probable que se eliminaran planos de tono gore mucho más explícitos.

Con el estreno en abril de 2005 de la versión extendida puede que se interprete que asistimos al montaje completo de Sam Peckinpah; nada más equivocado. Originalmente *Mayor Dundee*

hubiera durado cuatro horas y media; los 156-161 minutos del montaje de salvación no parece que tampoco puedan recuperarse nunca, pues mucho del material se ha perdido o se destruyó en su momento. Lo que se nos muestra es un montaje con 12 minutos más, sumando un total de 136, y que en su mayor parte proceden de un casual descubrimiento en un almacén de Londres; sin embargo, Sony no encontró el sonido correspondiente a esas escenas hasta 2002, después de indagaciones agotadoras. En atención a la pobre banda sonora del film estrenado, se compuso una nueva a cargo del compositor Christopher Caliendo, sustituyendo la de Daniele Amfitheatrof. El resultado más bien se acerca al montaje primero que efectuó el propio Jerry Bresler, que acto seguido pasó a padecer más mutilaciones. El film sigue siendo el mismo, y las razones delirantes y egocéntricas de Dundee para emprender la aventura siguen percibiéndose con igual claridad. El análisis del film, complejo en muchos de sus niveles, sigue siendo tan válido antes como después de esta versión extendida, a la que otorgaremos, eso sí, la contribución a una narrativa mejor estructurada que subsana determinados huecos e insatisfacciones en la copia estrenada en 1965.

«Estábamos viendo lo que era un verdadero director de Hollywood. Se pelea con los estudios por hacer su película y se la cortan de mala manera. Le arruinaron la película. ¿Cómo se atreven a hacer algo así? Me acuerdo de lo cabreado que estaba Sam. Un día lo vi echar a un productor del rodaje. Era de Columbia y lo mandaron pasarse por allí. Y Sam le dijo: "¡Fuera de mi rodaje!" Y el productor, que era un cobarde, retrocedió y poco le faltó para salir corriendo».

[R. G. Armstrong, actor]

Al final, Heston apoyó al joven director, pero pocos más lo hicieron. Comercialmente, Columbia Pictures perdió su apuesta y la carrera de Peckinpah pareció acabada antes de haber empezado.

Fue una experiencia de aprendizaje. Si Peckinpah no hubiese fracasado primero con *Mayor Dundee*, no habría podido rodar *Grupo Salvaje*. Aspiraba a hacer algo que todavía no podía.

* * *

Peckinpah fue contratado para dirigir *El rey del juego* (*The Cincinnati Kid*, 1965), un drama acerca de un prodigio del póquer que se ve enfrentado a un jugador veterano en la ciudad de Nueva Orleans. Un gran reparto para una historia de tahúres en los años'30. Antes de que comenzaran las filmaciones, el productor Martin Ransohoff comenzó a recibir llamadas que hacían alusión a los problemas que tuvo el director durante la producción de *Mayor Dundee*. A esto se sumó la insistencia de Peckinpah por rodar la cinta en blanco y negro. A Ransohoff le espantó la idea y detuvo la producción a los cuatro días por unas supuestas escenas de desnudos no autorizadas; terminó despidiendo a Peckinpah (el incidente dio lugar a un altercado físico entre los dos), quien se vio desterrado de la industria; no sólo no le daban trabajo, además no le dejaban entrar en los estudios, ni le devolvían las llamadas, y estuvo así dos años.

«Me pusieron en la lista negra porque hablaba de gente deshonestas que hacía trampas, mentía y robaba. Creo en la justicia y en la palabra de un hombre. Cuando se rompe una promesa, suelo levantarme y dar guerra».

[Sam Peckinpah]

«Se estaba ahogando en alcohol. Lee Marvin, al que acababa de conocer, también era alcohólico. Muchos actores tenían problemas con la bebida. Muchos eran veteranos de la Segunda Guerra Mundial. No sirve de excusa, pero tenían que enfrentarse a sus demonios».

[Fern Lea Peter, hermana de Sam Peckinpah]

Afortunadamente para él, en 1966 el productor Daniel Melnick necesitaba a un guionista y director para adaptar la novela corta *Noon Wine*, de la escritora Katherine Anne Porter, al medio televisivo. Melnick, que era un fanático del trabajo de Peckinpah, contrató al director pese a su fama de problemático. La adaptación, de una hora de duración, terminaría siendo exhibida en el marco de la serie *ABC Stage 67*, en 1966. Dicho trabajo obtendría una nominación de la Writers Guild a la mejor adaptación televisiva y otra al mejor director. *Noon Wine* es considerado como uno de los trabajos más personales del director.

«Muy al final de la historia, Olivia de Havilland tiene una escena especial. Está sola en la casa. Él ha ido al granero y la cámara se queda con ella. Se oye un disparo fuera de plano para indicar que se ha suicidado. Sam hizo una toma tras otra con Olivia. Pero no le gustaba, se veía falso. Era demasiado hollywoodense. Entonces hizo algo que nunca vi hacer a nadie, ni antes ni después. Le dijo al cámara: "cuando diga corten, tú sigue rodando". Hizo la escena, no quedó muy bien y le dijo: "eres la peor actriz que he visto. ¿Cómo tienes tanta fama?" Todo el equipo oyó cómo la ponía verde. Ella se quedó sorprendida y luego devastada. Y ese es el último plano de la película».

[Daniel Melnick, productor]

Grupo salvaje (The Wild Bunch, 1969)

«Estaba hablando del guion con Emilio Fernández... Le recordaba su niñez, cuando sus amigos y él construían un corralito en un hormiguero y echaban escorpiones dentro. Así era el grupo salvaje: escorpiones que habían caído en un hormiguero y que acababan devorados».

[Sam Peckinpah]

Había pasado un lustro desde que Peckinpah rodara *Mayor Dundee*, y el material de *Grupo salvaje* parecía situarse en las antípodas de lo que había hecho en este compás de espera —incluidos los proyectos frustrados—, sobre todo en la pequeña pantalla con *Noon Wine*, en que ofrecía su vertiente más lírica y mística, nada que ver con su sempiterna etiqueta de «cineasta de la violencia».

La historia se la recomendó Lee Marvin. La había escrito un amigo común (Roy Sickner) junto con Walon Green.

El equipo artístico tan solo sufrió la substitución de William Holden en lugar del inicialmente previsto Lee Marvin, quien por aquellas fechas consiguió el estrellato con su participación en *La leyenda de la ciudad sin nombre* (Paint Your Wagon, Joshua Logan, 1969).

La Warner Bros. se encontraba en un periodo de importantes cambios propiciados a raíz de la compra de una buena porción del accionariado por parte de la compañía canadiense Seven Arts. Dentro de esta serie de remodelaciones se decidió sustituir el cargo de jefe de producción de la compañía. Ted Ashley reemplazaría a Ken Hyman, con unas consignas perfectamente claras por parte de la Seven Arts: satisfacer las exigencias de los distribuidores cinematográficos en aras de no perder la cuota de mercado respecto

a las otras *majors*. Así pues, el constante recorte del metraje de *Grupo salvaje* se entiende en función de este relevo y, por tanto, la consiguiente pérdida de control de Peckinpah, quien había quedado desprovisto de su principal avalador.

Inicialmente, *Grupo salvaje* contaba con tres horas y cuarenta y cinco minutos de duración que, tras una serie de recortes impuestos por Warner Bros. quedaría reducido a un total de dos horas y veinticinco minutos. Esta duración es la que se recuperaría en la «nueva versión» en DVD y Blu-ray, pero no se puede denominar la definitiva, ya que la versión defendida por Peckinpah consta de seis minutos más, eliminados para evitar la calificación «X» durante la primera función privada realizada en Kansas. Se dio la circunstancia que los primeros quince minutos de la proyección fueron suficientes para que más de una docena de asistentes abandonaran sus asientos por el exceso de violencia del film. En aquellos momentos, Peckinpah temió que *Grupo salvaje* quedara definitivamente aparcada por la productora, o cuanto menos, se repitiera la historia de *Mayor Dundee*. Posteriormente, una vez tomó posesión de su cargo Ted Ashley, ordenó a Phil Feldman «aligerar» el film con la supresión de otros diez minutos, aprovechando la circunstancia de que Peckinpah se había tomado unas vacaciones en Hawái. Una vez conocida la noticia, su indignación no fue suficiente para que retirara su nombre de los créditos, básicamente porque tenía contrato con Warner Bros. para otro film (*La balada de Cable Hogue*) y una decisión de esta categoría le hubiera acarreado jugarse su futuro como director con tan solo cuarenta y tres años.

El argumento trataba la temática que más atraía a Peckinpah. Es la historia de dos viejos amigos que se enfrentan a lo largo de la frontera entre México y Tejas a principios del siglo XX. Esta vez, bajo su enérgica mirada, todo encajaría a la perfección. El guion evolu-

cionó hasta convertirse en la gran epopeya que buscaba. Cambió la vida de Peckinpah.

«He hecho Grupo salvaje porque estaba encolerizado contra toda una mitología hollywoodense, contra una cierta manera de presentar a los criminales, contra el romanticismo de la violencia. Generalmente, los realizadores hacen trampa con la violencia, que en la mayor parte de las películas es un juego. En Grupo salvaje no es un juego. He querido que el público participe poco a poco en los momentos de violencia y arrojarle en la acción. Creo que todos estamos fascinados por la violencia. Debemos tomar conciencia de esta fascinación para combatirla».

[Sam Peckinpah]

Texas, 1913. Un grupo de hombres encabezados por Pike Bishop entra en la ciudad de San Rafael, en la frontera entre los Estados Unidos y México, para asaltar un banco. Pike logra escapar de los hombres del ferrocarril y de los caza-recompensas en medio de un violento tiroteo. Los caza-fortunas, guiados por Cale Thornton, un viejo amigo de Bishop, salen en su búsqueda. Cerca de la frontera con México, los atracadores descubren que han sido víctimas de una trampa. Una vez han penetrado en territorio mejicano, traban amistad con un personaje sin escrúpulos llamado Mapache, que combate al servicio del general Huerta en plena Revolución de Pancho Villa.

«Esos tipos estaban en las últimas. ¿Qué harían luego? Había sido una masacre. Tenían que salir del pueblo. Tenían el dinero. Y cuando llegan allí, ¿qué pasa? Abren la bolsa y se dan cuenta de que son arandelas de plomo. Una cosa lleva a la otra y se ponen a discutir. Los hechos se precipitan. Es de una factura preciosa. Un

día estábamos rodando una escena junto a la hoguera, en la que decían que iban a robar un banco y que los estarían esperando. Decía: "Estoy seguro de que nos estarán esperando. Pero para mí no cambia nada". Yo me giraba y decía: "para mí tampoco cambia nada". Y me daba media vuelta. Fin de la escena. Pero la cámara seguía rodando y rodando. Me pregunté: "¿qué pasa?" Y de repente oí: "corten". Parecía que Peckinpah estaba llorando. Esperé a que cortaran, me giré y tenía lágrimas resbalándole por la cara. ¡Hijo de puta! Era humano al fin y al cabo, el muy cabrón».

[Ernest Borgnine, actor]

Filmada en México, *Grupo salvaje* retrató las ansias de Peckinpah por volver al cine, la violencia vista durante la guerra, y una realidad pocas veces vista en el género del western. Aunque muchos criticaron la excesiva violencia de la cinta, no fueron pocos los críticos que alabaron la originalidad y el rápido estilo de edición utilizado por Peckinpah en este film.

«Cuando Warren y yo rodamos la escena de la tinaja de vino, le preguntamos a Sam que quería que hiciésemos. Dijo: "¿qué haréis en una tinaja con unas chicas?" Esa mañana nos dio a cada uno una botella de brandy y nos dijo que iba a rodar por la tarde. Nos bebimos casi todo el brandy y luego nos metimos en la tinaja de vino con las chicas, y desde entonces no he podido volver solo a México porque mi mujer no me deja».

[Ben Johnson, actor]

La lluvia de balas final en el cuartel general de Mapache, que en el guion era despachada en tres líneas, exigió 12 días de rodaje para completarse.

«Cinco o seis cámaras juntas, grabando un único plano. Rodaban con lentes distintas. Movían todo el equipo un par de metros y volvían a rodarlo otra vez. Avanzaban dos metros y rodaban otra vez. Y se movían otra vez... Había que limpiar la sangre de las paredes entre cada toma. La gente que había recibido algún disparo tenía que estar limpia para rodar otra vez. Nos pasamos cinco o seis días así y dijeron: "media vuelta. Ahora hacia el otro lado"».

[Gordon Dawson, supervisor de vestuario de *Grupo salvaje*]

El propio título indica que no se trata de una banda, ni de unos asesinos. *Grupo salvaje* hace mención al salvajismo, que para Peckinpah era una defensa de la vida y la vitalidad. Fue capaz de transmitir una sensación de placer vital mucho mejor que la mayoría de directores de su tiempo.

Grupo salvaje acaba con el tipo de carcajada demencial que es una risa heredada de John Huston. Es el tipo de risa con el que acaban varias películas de Huston y es una risa repleta de desesperación ante el mundo, de desesperanza hacia el mundo. Refleja el tipo de frustración de todo aquel que intenta que la vida tenga sentido.

Grupo salvaje es un cuento moral y un relato audaz en muchos aspectos, porque trata de unos asesinos que en los primeros cinco minutos de la película quedan retratados como unos criminales salvajes y terribles, pero a la vez te permite descubrir su humanidad y te lleva a un viaje donde por primera vez en su vida hacen algo por otra persona.

La película reconoce la naturaleza anacrónica de lo que ocurre. Igual que ese puñado de hombres que admite que el Oeste se ha acabado, y que hay que ir a México para intentar fingir que sigues vivo. Pero incluso allí el automóvil ya ha irrumpido en la escena.

Había que ir a México para mantener vivo el Oeste con una última proclamación suicida.

«[...] la modernidad a veces no llega, o no se consume, y entonces tenemos lo peor de ambos mundos, esto es, un mundo inhóspito y desmoralizado en el que la violencia se alimenta a sí misma. Esta es la antítesis que magistralmente lleva Peckinpah a la pantalla en Grupo Salvaje. Aquí ya no hay proyecto político ni ilusión cívica, aquí tenemos un mundo sórdido y desgarrado sin Estado ni ley en el que los hombres se matan por dinero. No hay ideales ni confianza, sólo instinto de conservación: «10.000 dólares rompen muchos vínculos familiares» —dice el jefe del grupo, un espléndido William Holden, que resulta ser el más íntegro de toda la escoria humana que pasa por la película—. Así, sin ley de la ciudad ni ley de la familia, sin virtud ni compromiso, queda el inframundo de la violencia, el sexo y la codicia de personajes feos condenados a la vileza. Como en Los Bandidos de Schiller, sólo queda un reducto de belleza moral: la lealtad de los bandidos entre sí y hacia el jefe. Y por lealtad, el grupo salvaje se enfrenta a todo un ejército de mercenarios en un apoteósico final en que la violencia desenfrenada alcanza un clímax de expresividad artística. Tras la matanza final, el mundo sigue rodando, sin memoria ya de héroes ni ilusiones de progreso.»

[La Balsa de la Medusa: Segunda Época, Número 5, páginas 43-44]

Peckinpah estaba satisfecho con Grupo salvaje, hasta que la despedazaron. Kenneth Hyman dejó el estudio y Phil Feldman decidió cortar buena parte del metraje para poder meterla junto a otra.

«Cuando Grupo salvaje se volvió a someter a la Asociación Cinematográfica de Estados Unidos (MPAA) a principios de los '90,

se la clasificó como película X. Es imposible no adorar una película que, tras veinte años de su estreno, sigue estremeciendo a la gente. Es lo que se supone que tiene que ser una película, una experiencia. Se supone que el cine tiene que ser algo que contenga el peso y la resonancia cultural de su época. Tiene que ser una declaración, un sello, y eso es lo que contiene Grupo salvaje».

[Elvis Mitchell]

Peckinpah confesó haber visto miles de metros de noticiarios y centenares de fotos sobre hechos criminales para realizar un film realista sobre la mala conciencia norteamericana. *Grupo salvaje* es una película física en un clima de cataclismo, pero en el fondo de su violencia épica laten varios temas. Entre los principales anotaremos la reacción contra la tiranía, la piedad por sus víctimas y las relaciones del hombre con la Historia. Peckinpah se valió de un género clásico para hacer una serie de reflexiones sobre temas actuales.

Grupo salvaje reconstruye varios hechos verídicos. El ataque de la compañía de ferrocarriles se inspira en un famoso hecho de los hermanos Dalton en 1894. El personaje de Mapache está inspirado en dos o tres generales de Huerta. La batalla está rodada en el mismo lugar donde se desarrolló durante la guerra civil mejicana, e, incluso las huellas de balas que se ven en los muros datan de entonces. Estas precisiones son dictadas por algo constante en el pensamiento de Peckinpah: los personajes en retraso con la Historia.

La balada de Cable Hogue **(The Ballad of Cable Hogue, 1970)**

El film cubre tres años de la vida de un pequeño empresario llamado Cable Hogue (Jason Robards), que decide hacer una fortuna gracias al agua que ha encontrado en el desierto. Filmada en el desierto de Nevada, la película tuvo una serie de problemas debido al mal clima. Tenían 36 días de rodaje y llovió durante 21 de ellos. Peckinpah retomó su alcoholismo y terminó despidiendo a 36 miembros del equipo de filmación. El caótico proceso de filmación terminó de manera tardía, y se utilizó un presupuesto superior al que se tenía planeado en un inicio.

«En La balada de Cable Hogue había mucho movimiento de gente y Sam se libraba enseguida de quienes no le gustaban. Su frase favorita era: “Bobby, ¿llevas los billetes de autobús? Pues dale uno a éste, que se vuelve a Hollywood”».

[Bobby Visciglia, encargado de atrezo]

A Peckinpah le gustaba rodar películas no violentas. *La balada de Cable Hogue*, que es una de sus mejores obras, no habla de violencia, sino de venganza.

Lo que llama la atención de *La balada de Cable Hogue* es su sentido alegórico. No es que sea realista, es que contiene una declaración de poesía destilada.

«La historia es más representativa de la forma de pensar de Sam que cualquier otra, excepto Duelo en la alta sierra. Le encantaba reírse de las cosas cuando nadie podía verlo».

[L. Q. Jones, actor]

Cuando iba a universidades, a Sam no le gustaba ver Grupo salvaje: prefería La balada de Cable Hogue, porque quería que el público universitario comprobase que no era el cineasta que ellos creían que era, que tenía un repertorio más amplio de lo que pensaban.

«Cable Hogue representaba el lado más lírico de Sam, que muy pocos sabían ver. Pero creo que debajo de todas sus paranoias y debajo de todo su odio, agresividad y resentimiento por lo que la gente le había hecho, o por lo que pensaba que el mundo le había hecho, tenía un lado lírico que se encuentra personificado en Cable Hogue».

[Katy Haber]

«Creo que trata sobre la supervivencia. Y en muchos aspectos sobre Dios. Hogue tiene su propio diálogo con Dios. Y supongo que Joshua [David Warner] también. Se preocupan por la moralidad que, aunque resulte extraño, al final acaba destruyéndoles. Los dos están buscando seguramente la misma cosa. Y los dos creen que la han encontrado: una forma de entrar en su casa justificados».

[Sam Peckinpah]

Había un sitio donde se reunía todo el mundo, al que Sam y su equipo llamaban *The Lizard Lounge*, donde se podían tomar copas. Bobby Visciglia se sentaba allí a beber hasta las dos de la mañana, hasta quedarse dormido. A las cinco se despertaba y se iba a trabajar. En el equipo había varios bebedores empedernidos y cuando acabó la película, Sam tuvo que pagar una cuenta de bar de casi 60.000 euros.

La balada de Cable Hogue no fue la película que la gente esperaba después de *Grupo salvaje*. *Grupo salvaje* generó polémica, pero también alabanzas, y consideraron a Sam Peckinpah un director importante. El público se esperaba una especie de segunda de *Grupo salvaje* y en su lugar se encontró con un drama humano con mucha comedia y otros elementos que confundieron al espectador. Como la presencia de Stella Stevens, que entonces estaba considerada como un mito erótico y pareja cómica de Dean Martin, que realizó la mejor interpretación de su vida, junto a Jason Robards, uno de los grandes actores estadounidenses.

La balada de Cable Hogue es una historia de amor alegórica, íntima y amable que tiene lugar en una época de cambios en medio del desierto. Se da la vuelta a los viejos temas de traición, corrupción y venganza, para mostrar su contrapunto: la fe, la inocencia y el perdón. Sin apoyo de los estudios y escaso interés por parte del público, que buscaba más pirotecnias a cámara lenta, *La balada de Cable Hogue* enseguida se perdió de vista, pero revela un lado de Sam Peckinpah que muchos están decididos a ignorar. Y el director afirmó a menudo que era su película favorita.

La estrenaron el domingo de Pascua. Los pésimos resultados de taquilla y los problemas ya mencionados terminaron quebrando la unión comercial entre Peckinpah y la Warner Brothers/Seven Arts, y el director nuevamente vio cómo su carrera se venía abajo. Su controversia con la Warner limitó de inmediato las ofertas laborales del director, que se vio forzado a emigrar a Inglaterra para dirigir *Perros de paja*, una de sus cintas más oscuras y perturbadoras.

* * *

Peckinpah estuvo por España, y en particular, en Llanes (Asturias). Quienes lo trajeron a Asturias eran personajes «controlados», «colaboradores» —fueran o no conscientes de ello— del antisovie-

tismo promovido desde el Congreso por la Libertad de la Cultura, en pleno tardofranquismo: Juan Cueto, Silverio Cañada, Gonzalo Suárez.

Peckinpah estuvo en Llanes en 1970, el año en el que precisamente Juan Cueto y Gonzalo Suárez intentaron resucitar la fallecida «filmología», un engendro parido en la posguerra desde la UNESCO.

Silverio Cañada (el editor de esta gente, desde Júcar, *Gran Enciclopedia Asturiana*, etc.) tenía correspondencia con el vidrioso Julián Gorkin y con Ignacio Iglesias. A ambos les publicó volúmenes, en Júcar, desde el trotskismo anticomunista y pro PSOE de todos estos señores, que preparó lo que había de venir.

Todo lo tocante con estos asuntos está magistralmente tratado por Gustavo Bueno Sánchez en el Averiguador del proyecto Filosofía en español: <http://www.filosofia.org/ave/index.htm>

Perros de paja (Straw Dogs, 1971)

Producida por Daniel Melnick, quien había trabajado anteriormente con el director en *Noon Wine*, *Perros de paja* está basada en la novela *The Siege of Trencher's Farm*, del escritor Gordon Williams. Peckinpah, fiel a sus principios, reescribió por completo el guion de David Zelag Goodman, inspirado por los libros *African Genesis* y *The Territorial Imperative*, de Robert Ardrey, los cuales postulaban que el hombre era esencialmente un carnívoro que instintivamente batallaba por el control de su territorio.

El primitivo guión de Peckinpah fue retocado y se le impuso un «final feliz», que el director pudo sortear con un toque de ambigüedad. Asimismo, algunos enfrentamientos de Peckinpah con el meticuloso Dustin Hoffman y con Susan George en la manera de entender los personajes y la forma de rodar algunas escenas, ahondaron en los problemas subyacentes en la particular historia de *Straw Dogs*.

«Dustin Hoffman es el mayor representante de los actores del método. La forma de dirigir de Sam no tenía nada que ver con el método de Elia Kazan. Sam provocaba las actuaciones. Fue un gran problema para Dustin. A él le gustaba hablar largo y tendido sobre cada escena. En una de las primeras tomas que rodamos, en el último momento, Dustin le preguntó a Sam algo sobre la escena. Y Sam le dijo: "ponte ahí y haz tu numerito". Dustin me miró y me dijo: "¿que haga mi numerito?"»

[Daniel Melnick]

El título de la película fue extraído de un párrafo de uno de *El libro del Tao* por Lao Tse: «Ni el cielo ni la tierra muestran benevolencia; tratan a las cosas del mundo como si fueran perros de paja. Tampoco el sabio es benevolente; trata a las personas como si fueran perros de paja».

Peckinpah calificó el libro de pésimo, por lo que hizo bastantes cambios con respecto a la novela y al primer borrador del guión a cargo de David Zelag Goodman. Goodman comentó al respecto que «lo único que quedó del libro en el guión era el asedio a la granja». El director explicaba que la razón por la que aceptó el guión «fue porque tenía posibilidades. Me interesó la idea de mostrar a un supuesto pacifista que no tiene ni idea de sentimientos, ni la capacidad que hay dentro de él para ser violento. Entonces descubre en él mismo los sentimientos que él desprecia de la sociedad. Es el tipo de persona que está contra la guerra y la violencia, pero luego va a ver combates de boxeo o los partidos de fútbol, que grita e insulta como un poseso, No tiene ni idea de la contradicción que está viviendo». Peckinpah se refería a los personajes de *Straw Dogs* como «faltos de salida y que solo pueden usar la violencia para empezar a sentirse libres. La violencia les redime; se trata de una violencia cruel, retorcida, retroalimentada durante mucho tiempo».

Peckinpah es un autor con una mirada radical a la hora explorar los sentimientos humanos y con un incomparable sentido cinematográfico. Las sensaciones generadas a través del montaje, los encuadres oblicuos, los juegos de sombras, los rápidos primeros planos, la ralentización de la imagen, los encadenados sonoros, las coreografías tan personales de su director sobre la violencia, el realismo en las escenas de las muertes para generar un clímax en gradación: así concibe toda la puesta en escena Peckinpah en función de una historia articulada en dos partes muy diferenciadas: el antes y el después de la violación de la mujer. A partir de esta se-

gunda parte, los planos se vuelven más cerrados, los movimientos de cámara mas angulados y el montaje del futuro director Roger Spottiswoode resulta más intenso y rápido.

Nos encontramos ante una reflexión profunda y adulta sobre el comportamiento humano, en la que nada es gratuito, forzado o efectista.

Perros de paja dividió a la crítica: unos alabaron la abierta confrontación del salvajismo humano, mientras que otros atacaron la misoginia y la celebración de la violencia presentes en el film.

Junior Bonner (El rey del rodeo) (1972)

Pese a que su alcoholismo iba en ascenso y a su mala reputación, Peckinpah logró una obtener una buena cantidad de trabajos durante esta etapa de su carrera.

Junior Bonner es un retrato conmovedor y muy sensible de una familia que se está viniendo abajo e intenta reunirse por un día en un rodeo del 4 de julio. Es una historia americana, el retrato de cómo nos asaltó la civilización.

Steve McQueen interpreta a Junior Bonner que, al igual que su padre, nunca ha sentado la cabeza. Es un jinete de rodeo al que no le gusta que su hermano se quede con el rancho, lo divida y lo venda.

En muchas películas de Peckinpah hay personajes en busca de una figura paterna. En ésta hay un padre de verdad, pero es un desastre y un alcohólico, y nunca le sirve de apoyo a nadie, aunque lo intenta. Es otra entrega más de esa autobiografía a plazos que es la carrera de Peckinpah.

A Sam le fascinaban las personas que no encajaban, las que no podían adaptarse, que no sabían cambiar con los tiempos.

En películas como *Junior Bonner* dejó absolutamente claro cuánto aborrecía todo lo que tenía que ver con el mundo moderno, y fue capaz de demostrar lo que valía como cineasta.

En *Junior Bonner*, Sam explora el territorio del western contemporáneo y lo resume en la escena de la destrucción de la casa de Robert Preston por un tractor. Esa imagen representa los sentimientos de Sam sobre la pérdida del Oeste.

La huida es una película sobre el mito que rodeaba a ambos, a Peckinpah y a McQueen. La gente lo entendió, por eso hizo tanto dinero.

Junior Bonner es una obra impecable y es lo contrario del cine más clásico de Peckinpah. Es una parte importante de quien es. Es una obra bellísima.

Junior Bonner y *La balada de Cable Hogue* mostraban la verdadera sensibilidad de Sam bajo toda la violencia, la ira y la fuerza de sus otras películas. Había una persona que se manifestaba en películas como *Junior Bonner* y *La balada de Cable Hogue*. Mucha gente ni siquiera sabe que existen.

Junior Bonner es un retrato cálido, tranquilo y conmovedor de una familia, que casi nadie vio, y Sam se quejó: «siempre me critican por sacar escenas violentas en mis películas, pero cuando las quito nadie se molesta en verlas». A Sam no se le escapó la triste ironía.

Con el tiempo *Junior Bonner* terminó siendo considerado como uno de los trabajos más destacados del director.

La huida (The Getaway, 1972)

Para esta actuación, McQueen se inspiró en Bogart. Walter Hill le dedicó la película a Raoul Walsh por haber dirigido *El último refugio*. Era una de las películas preferidas de Sam Peckinpah.

McQueen se erigió en *alma mater* de un proyecto con carta blanca para decidir, entre otras cuestiones, al autor de la partitura musical, Quincy Jones, en detrimento de Jerry Fielding —con quien Peckinpah ya había acordado los conceptos generales del score, llegando incluso a escribir algunos temas—, o para imponer un final feliz que colocaba en una incómoda posición a Peckinpah, conforme con el final que Thompson había articulado en su novela. Por lo que concierne a los fotogramas finales, en un término medio se «posicionó» la censura tardofranquista cuando se sobreimpresionó un párrafo antecediendo a los títulos de crédito que deja a las claras el negro panorama judicial y penal que aguardaría a la pareja de delincuentes Carter «Doc» McCoy y Carol McCoy. Con sendas decisiones McQueen laminaba la impronta autoral de Peckinpah, concernido a asumir un papel subsidiario en el organigrama de producción de *La huida* en virtud de que él había sido escogido por el actor-productor a raíz de su participación conjunta en *Junior Bonner*. Si a todo ello sumamos que Peckinpah repetía ciertos dispositivos que ya había aplicado para *Grupo salvaje* (1969) —en singular, la secuencia del atraco a la entidad bancaria con el desarrollo in crescendo de un montaje en paralelo con idéntico director de fotografía involucrado en el operativo, Lucien Ballard, en que igualmente tiene cabida la presencia de un grupo de niños como observadores de lo acontecido—, la «novedad» que hubiera representado una historia de las características de *La huida* en el

corazón de los años sesenta, antes de la filmación de *Grupo salvaje*, hubiera sido susceptible de reivindicación al poco de haberse estrenado.

La huida atesora algunos aciertos como el uso del formato panorámico —el mismo que había utilizado el tándem Peckinpah-Ballard para *Grupo salvaje*—, los giros narrativos contenidos en la persecución a los que se ven sometidos Doc y Carol, y un montaje (fragmentado con saltos en el tiempo) cortesía de Robert L. Wolfe (con supervisión de Roger Spottiswoode) que recuerda sobremedida el de *Perros de paja* y anticipa el que redundaría en la editing room de *Pat Garrett y Billy el Niño*.

El film, repleto de explosiones, persecuciones a alta velocidad e intensos tiroteos, se convirtió en un éxito comercial, recaudando alrededor de 25 millones de dólares.

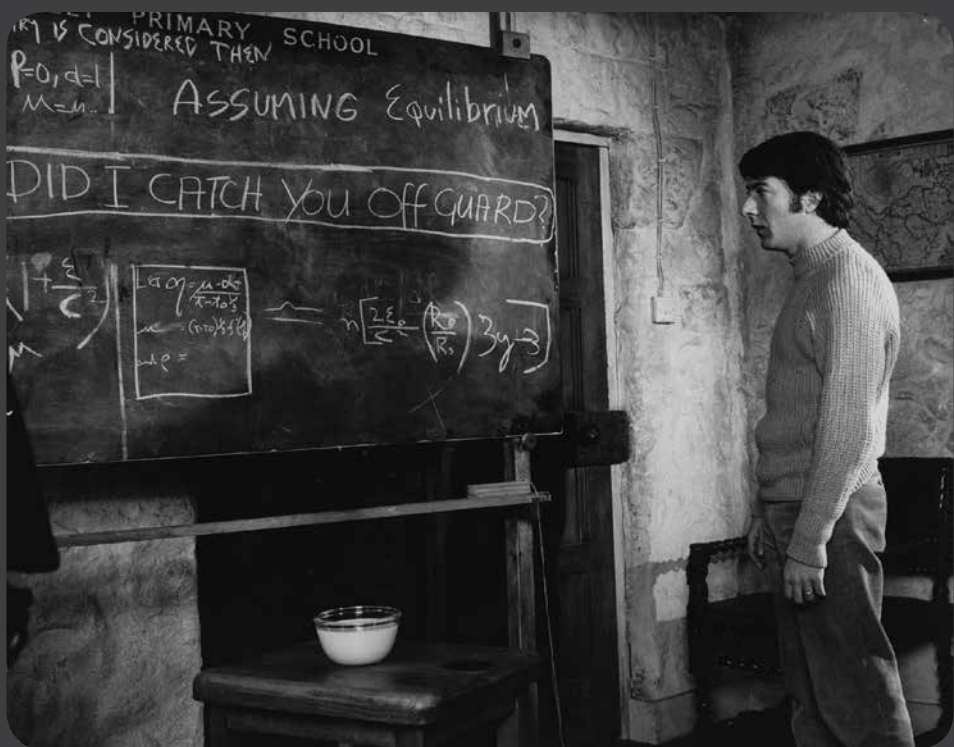
El año 1973 marcaría el principio de la etapa más difícil de la carrera y la vida de Sam Peckinpah. Mientras se encontraba filmando *La huida* en El Paso, Texas, el director cruzó la frontera con México y contrajo matrimonio con Joie Gould. Había conocido a Gould en Inglaterra mientras filmaba *Perros de paja*, y desde entonces ella se había convertido en su pareja y en parte de su equipo de filmación.











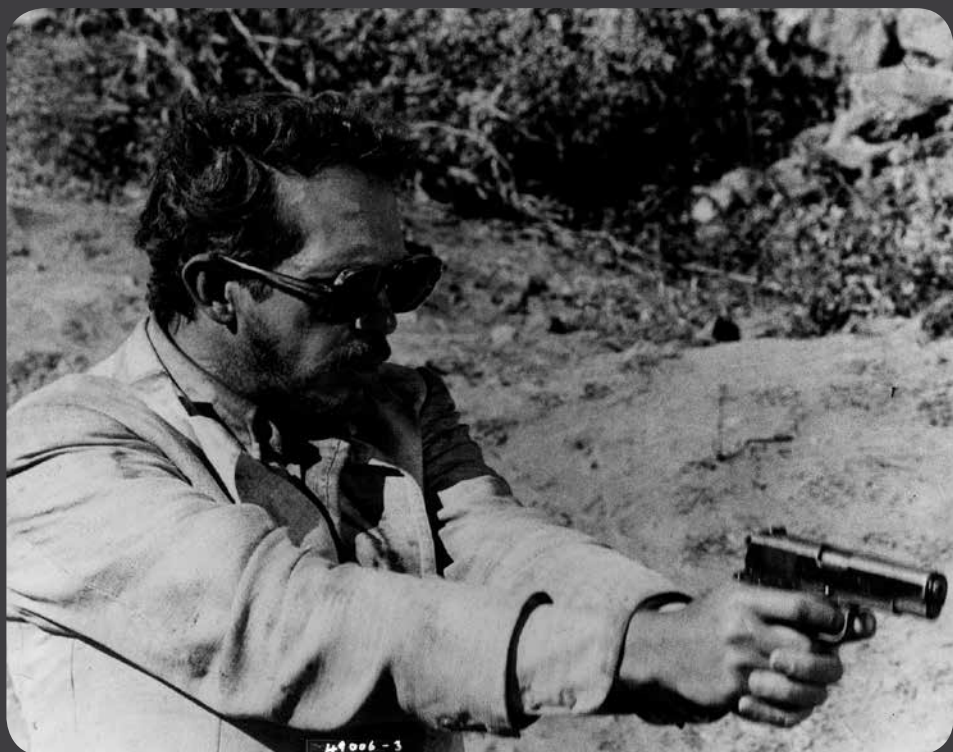


























Pat Garrett y Billy el Niño (Pat Garrett & Billy the Kid, 1973)

Si *Grupo salvaje* es el sol en el centro del universo de Peckinpah, *Pat Garrett y Billy el Niño* debe de ser la luna. Interpretada por los mejores actores secundarios del Oeste jamás reunidos en una película, es una elegía y una pastoral del rock and roll.

Desde un inicio, Peckinpah tuvo problemas con el presidente de la Metro-Goldwyn-Mayer, James Aubrey, conocido por ser el responsable de dismantelar la histórica compañía cinematográfica. Lo apodaban «Cobra sonriente». Era un psicópata, estaba loco. Cortaba películas, se las quitaba a los directores...

Los numerosos problemas que vivió la producción, entre los que se encuentran también un brote de infección que afectó al equipo de filmación, algunos equipos defectuosos, y el alcoholismo de Peckinpah, dieron como resultado que ésta fuera la producción más problemática de la carrera del director.

«Cuando vio las primeras imágenes del rodaje... la escena en la que Slim Pickens está muriendo había salido demasiado oscura. Sam se enfadó tanto y estaba tan borracho, que se puso en pie y meó contra la pantalla. Aún recuerdo la cara de Bob Dylan, que se giró hacia mí como diciendo: "¿dónde me has metido?"».

[Kris Kristofferson, actor y cantante]

Fuera de la pantalla, Sam también estaba en pleno proceso de traicionarse a sí mismo. Su comportamiento errático se manifestaba a menudo en el plató. Su incómoda alianza con el alcohol estaba en pleno apogeo. Y los productores de Metro-Goldwyn-Mayer que le incomodaban se convirtieron en el objetivo de su previsible

paranoia. La batalla entre Pat y el Niño refleja la batalla interior de Sam, una lucha que pronto empezaría a perder.

La ingesta de alcohol de Peckinpah se había incrementado de manera dramática durante la realización de *La huida*, al punto que llegó a declarar: «no puedo dirigir cuando estoy sobrio». Fue en ese momento que comenzó a tener ataques de ira que terminó desatando contra Joie Gould. Luego de cuatro meses, ella regresó a Inglaterra y preparó los papeles del divorcio. Devastado por su nueva ruptura amorosa, Peckinpah cayó en un patrón autodestructivo marcado por un consumo de alcohol constante, que terminó desestabilizando su ya delicada salud.

Este era el decadente estilo de vida que llevaba el director cuando accedió a filmar *Pat Garrett y Billy el Niño* para la Metro-Goldwyn-Mayer.

En 1973 se estaban revisando todos los géneros, pero sólo Sam fue capaz de reconstruir trabajosamente los viejos mitos y destruirlos alegremente al mismo tiempo.

El guion que se le ofreció al director le daba la oportunidad de explorar algunos temas que llamaban su atención, como por ejemplo el de dos compañeros que se ven obligados a enfrentarse desde los lados opuestos de la ley, manipulados por intereses económicos. Fue por esta razón que el director reescribió el guion, estableciendo que *Pat Garrett y Billy el Niño* fuesen amigos, para así ubicarlos en medio de una tragedia épica.

La historia gira en torno a Pat Garrett, interpretado por un James Coburn en el mejor papel de su vida, y Billy el Niño, que fue uno de los primeros trabajos como actor de Kris Kristofferson. Ya se había rodado docenas de veces, pero nunca así. Dos viejos amigos que han cruzado dos fronteras muy distintas, una vez más. Pat, el pistolero más lacónico, merodea al acecho de su juventud en la forma de Billy el Niño, el fugitivo más reticente. El forajido y el defensor

de la ley se eclipsan uno al otro, y la ejecución de un encargo que Pat nunca deseó se convierte en su máxima traición a sí mismo.

Pat Garrett y Billy el Niño trata sobre la fatiga, sobre el sentimiento de abandono, de vacío, de giro hacia la autodestrucción.

El Niño es una especie de imagen juvenil de Pat Garrett, de la vitalidad de su juventud, de quien solía ser y que ahora se ha vendido a las fuerzas del capitalismo.

Quiero la cabeza de Alfredo García (Bring me the head of Alfredo García, 1974)

«¡No quiero oír decir que no me gustan las mujeres! Traté de mostrar en Quiero la cabeza de Alfredo García que las adoro. Ellas representan el polo positivo de la película, la fuerza de la vida y el instinto».

[Sam Peckinpah. Entrevista en «Le Devoir», 10/12/74]

Peckinpah declaró que *Quiero la cabeza de Alfredo García* había sido la única cinta que había salido como él quería.

«Sam nos muestra la vida como él la ve. Hay amor, hay dolor, hay violencia, hay traición, hay redención. En esta película hay todo lo que le importa de verdad».

[Garner Simmons, biógrafo]

La interpretación de Warren Oates es impresionante. Es la historia de la obsesión ciega de un hombre por terminar su tarea en medio de una angustia sobrecogedora. La película tuvo mucho de autobiográfica para Sam.

Trata de la incapacidad del hombre y de su miedo al fracaso, a no ser capaz de seguir adelante. Sólo tiene que hacer una cosa: recuperar una cabeza.

Jerry Fielding, amigo íntimo de Peckinpah, pone la música y, además de Oates, Isela Vega y Emilio Fernández, hay composiciones de Kris Kristofferson, y Robert Webber y Gig Young dando vida a dos asesinos implacables de ocultas connotaciones homosexuales.

«Quiero la cabeza de Alfredo García es el mejor trabajo de Sam, porque es su película más personal. Supo desnudarse de cual-

quier pretexto y no tuvo ningún miedo a lo que dirían los críticos; no la hizo para nadie, la hizo para sí mismo».

[Garner Simmons]

Un hombre que nunca se ha comprometido a nada, asume un compromiso que cambia su vida. Y la muerte en realidad le hace crecer. Se levanta y hace lo correcto, y está bien porque no tiene otro sitio adonde ir. Prefiere morir de pie que vivir de rodillas.

Quiero la cabeza de Alfredo García es la tenebrosidad llevada al extremo y fue un completo fracaso comercial.

Después de más de 40 años, *Quiero la cabeza de Alfredo García* no ha perdido ni un ápice de su capacidad para impactar y ofender. Considerada por algunos como una parodia de sangre y ultraje, la película gana a medida que se profundiza en ella. Rodada en México en 1974, *Quiero la cabeza de Alfredo García* es una película de terror, una historia de amor y una tragedia de venganza. Recompensado por fin con un papel principal por Peckinpah, el gran actor secundario Warren Oates interpreta a Bennie, un expatriado estadounidense que cree que la recuperación de la cabeza en cuestión será fácil, rápida y lucrativa. Bennie quiere pensar que ya ha visto la sangre al final del túnel, pero la odisea que le acontece no se parece a nada que él o nosotros hayamos visto. *Quiero la cabeza de Alfredo García* es a la vez romántica, morbosa, absurda y absolutamente única. Es igual que Peckinpah. Y probablemente sea su película más confesional.

Los aristócratas del crimen (The Killer Elite, 1975)

Quiero la cabeza de Alfredo García no costó mucho, pero tampoco recaudó mucho. Sam necesitaba un éxito comercial desesperadamente. Martin Baum, productor de *Quiero la cabeza de Alfredo García*, tenía otro proyecto.

Con su carrera cada vez más por el suelo, Peckinpah filmó el thriller de espionaje *Los aristócratas del crimen*, protagonizado por James Caan y Robert Duvall. Según el director, durante la filmación de esta película comenzaría a consumir cocaína debido a la influencia de Caan y su círculo íntimo. En aquellos años la coca era el caviar de las drogas, y Peckinpah no podía perderse; el camello de Caan visitaba el rodaje asiduamente. Esto terminó incrementando su paranoia y deterioró su preocupación por los detalles. En esta ocasión, los productores rechazaron que Peckinpah reescribiera el guion. Frustrado, él se encerraba por largas horas en su tráiler, dejando en manos de sus asistentes la dirección de algunas escenas. Debido a una sobredosis de cocaína, tuvo que ser llevado a un hospital donde le tuvieron que implantar un marcapasos. .

La sensación de producto compuesto, manufacturado, alienado por influencias extranjeras (las películas de artes marciales de Bruce Lee) le confieren a *Los aristócratas del crimen* una pátina de film bastardo que, en manos de Peckinpah, se vehicula como un ejercicio introspectivo de la corrupción y pérdida de valores protagonizado por un antihéroe desubicado que debe llevar a cabo una última misión, antes de retirarse.

Peckinpah finalizó el rodaje en tres meses y para el montaje del film contó con la ayuda de Monte Hellman, especialmente en la secuencia final, ya que Peckinpah consideraba al realizador de *Carretera asfaltada en dos direcciones* (1971) el mejor director estadounidense de acción. El film se estrena a finales de 1975 y

recaba un éxito relativo, consiguiendo reverdecir los laureles que Peckinpah había obtenido con *La huida*.

Los aristócratas del crimen es una amalgama de film de acción, con historia de espionaje de fondo, además de apuntar los tintes existenciales en los personajes afines a su realizador y detenerse levemente en el contexto político americano de mediados de los setenta. Muchos frentes para un film que no consigue equilibrarlos. *Los aristócratas del crimen* intenta imprimir una visión cínica de los cuestionamientos fundamentales que existen en la sociedad norteamericana, en el ínterin de sus mecanismos políticos y sociales. El paroxismo escénico, su atractivo montaje, tiende a ser el correcto. Más allá de las críticas al sistema de EEUU y a la CIA, lo que le interesa a Peckinpah son las complejas relaciones que se tejen entre los personajes principales. Los amigos se separan, se traicionan y vuelven a encontrarse en el tránsito de su vida para resolver litigios pretéritos. El cínico mundo de Peckinpah suele estar huérfano de verdaderos valores humanos. Y aunque el film sea irregular, en sus imágenes percibimos las dudas que habitualmente pueblan el universo de Peckinpah.

Los aristócratas del crimen son un entretenimiento sin pretensiones y agradable. A Peckinpah le parecía divertida. Tiene cosas buenas. La gente se la tomó demasiado en serio al principio.

La cruz de hierro (Cross of Iron, 1977)

«Solíamos terminar de rodar a las siete de la tarde. De vuelta en el hotel, Sam se bebía dos whiskies. A las 20.30 se iba a su bungalow. Se metía unos tranquilizantes y se iba a la cama. Se levantaba a medianoche, se tomaba unos estimulantes y abría una botella. Preparaba el rodaje del día siguiente. A las dos o tres de la mañana volvía al hotel. Yo estaba instalado junto a los editores. Sam venía dispuesto a aporrear puertas. Aunque no hacía falta. Ya lo estaban esperando vestidos. Entonces iban a ver imágenes del rodaje al estudio y abrían otra botella. No se la bebía solo, pero ya era la segunda. Por la mañana empezábamos hacia las nueve y ahí abría su tercera botella. Era vodka, slivovitz o un alcohol del estilo. Y hacia mediodía empezaba su cuarta botella. Cuatro botellas al día. Y nunca intentó disimularlo».

[Vadim Glowna, actor, director y productor]

La cruz de hierro se filmó en la antigua Yugoslavia, y fue una producción de bajo presupuesto. Con el fin de poder contar con profesionales experimentados en su equipo de filmación, el director gastó cerca de 90.000 dólares de su propio bolsillo. Si bien no continuó abusando de la cocaína, Peckinpah sí retornó a sus antiguos hábitos alcohólicos, lo que causó que su dirección fuera confusa y errática. La producción abruptamente quedó sin fondos, por lo que el director se vio obligado a improvisar la secuencia final, filmada en un solo día.

Les prometieron veinte tanques y les dieron tres. El primer día de rodaje el equipo no tenía con qué trabajar. Tuvieron que esperar a que trajeran el material, rehacer los contratos de todo el mun-

do... una pesadilla. El productor era alemán y el equipo, yugoslavo. Aún había rencillas de la Segunda Guerra Mundial. Ellos lo odiaban y procuraban hacerle la vida imposible. Sam estaba atrapado en medio. El productor le contaba a todo el mundo que había estado al mando de una división Panzer y que tenía balas en el culo para demostrarlo.

Peckinpah no quería espantar al público ni usar violencia gratuita: quería que se implicase en la historia para que pudiera olerla y saber lo que es, qué se siente y qué aroma tiene.

«Sam es el primer director con un marcado carácter poético. Es una película de guerra. Dicen que le interesa la crueldad y las escenas violentas. Yo creo que está intentando generar la atmósfera del último mes de la guerra, que está lleno de muerte, deseo, avaricia y hambre».

[Maximilian Schell, actor]

Con *Quiero la cabeza de Alfredo García*, el cine de Peckinpah parece entrar en un territorio aún más escarpado. Una última etapa en la que decir adiós a las reflexiones crepusculares en torno al western, en la que los mitos decadentes se quedan en la cuneta. No es que hasta entonces las películas de Peckinpah se caracterizaran por su refinamiento o sus concesiones. Al fin y al cabo siempre fueron el resultado de un impulso furibundo embriagado en el alcohol y las drogas, reticente a cualquier negociación y entregado a una violencia barroca que desmenuza los cuerpos entre instintos, amistades traicionadas y fatales gestos de camaradería. Si algo se intuye a partir de su sucia incursión mexicana es que su universo brutal está adentrándose en un caos en el que las estructuras vuelan por los aires y los discursos son devorados por las esencias. La belleza efímera de *Duelo en Alta Sierra* y *Pat Garrett y Billy el Niño*

o la fuerza operística de *Grupo Salvaje* dan paso a una obra en la que toda consciencia estética parece haber perecido a los pies de un relato a bocajarro.

Ese relato habla de la guerra y habla desde el hastío. Solo un autor con la sagacidad de Peckinpah podía asumir el riesgo de adaptar la novela de Willi Heinrich sobre las andanzas de un comando alemán durante la Segunda Guerra Mundial. Al director no le interesan los pantanos ideológicos en los que fácilmente podría haber incurrido el material, ni siquiera la destreza técnica con la que se desenvuelve en el campo de batalla. El film busca describir frontalmente la erosión del conflicto en los hombres, retratar a pie de tierra ese escenario en el que la humanidad queda suspendida y la moral arrinconada. Peckinpah sabe que el contexto es idóneo para trazar intersecciones con temas ya presentes en su filmografía: la masculinidad, el honor y la camaradería se debaten bruscamente entre los cañonazos y la tierra salpicada de sangre. El sargento Steiner (James Coburn) es un héroe desposeído de heroísmo, y asqueado ya de la guerra.

En *La cruz de hierro* Steiner deja ir a un prisionero ruso que no es más que un adolescente, pero cuando éste enfila el camino de vuelta es abatido por un grupo de soldados que le sale al paso: no hay salvación para los inocentes, no hay resquicio de humanidad que venga al rescate. Steiner es el bastión último de una masculinidad honorable y en crisis, que se contrapone al crápula Capitán Stransky (Maximilian Schell), que aspira a la cruz de hierro titular con la que volver a casa y poder mirar a su familia a los ojos. En esa dualidad brusca entre el cobarde Stransky y el íntegro Steiner se libra el verdadero conflicto que desemboca en una pesimista conclusión: no queda ya en este mundo lugar para los justos, y la Segunda Guerra Mundial es el patíbulo en el que se consuma el fracaso de lo humano.

De *La cruz de hierro* resulta interesante su fondo de cine sin miedo a encontrarse fallas en su recorrido envuelto en humo. Si algo sirve de apoyo al cineasta para conferir la intensidad habitual a sus imágenes es un montaje a cargo de Michael Ellis y Tony Lawson que incide en la violencia a cámara lenta alternada con inserciones espasmódicas de imágenes traumáticas de la guerra. *La cruz de hierro* acaba encontrando en su avance una extraña identidad entre el realismo agreste de su retrato del frente y las ráfagas de orgiástica violencia de Peckinpah.

Convoy (1978)

Al cabo de siete años de carrera profesional en el mundo de la música, preferentemente en el ámbito del *country*, Kris Kristofferson decidió buscar nuevos retos en el campo de la interpretación. Sin experiencia alguna en estas lides, Kristofferson llegó a encabezar el reparto de la producción de serie B *Cisco Pike* (1972) a última hora, toda vez que el protagonista previsto, Seymour Cassel, se descabalgó del proyecto semanas antes de iniciarse el proyecto con el semidebutante Bill L. Norton tras las cámaras. Curiosamente, todos ellos formaron parte, un lustro más tarde de la puesta de largo de *Cisco Pike*, del equipo artístico-técnico de *Convoy*, propuesta nacida a partir de un libreto obra del propio Norton. Todas las prerrogativas apuntaban a que Bill Norton hubiera podido hacerse con las riendas de la producción de *Convoy*, pero Kristofferson, ya con un cierto peso dentro de la industria cinematográfica estadounidense, hizo valer su posición de privilegio para interceder a favor de Sam Peckinpah, cuya salud se deterioraba de manera gradual víctima de su condición de alcohólico y de adicto a las drogas. El polifacético artista tejano entendió que la vuelta al trabajo de Peckinpah, con quien había desarrollado una franca relación de amistad durante el rodaje de *Pat Garrett y Billy el Niño*, podría servir de «terapia» a la hora de combatir sus adicciones. Lejos de darse semejante escenario, *Convoy* supuso un auténtico calvario para algunos de los técnicos e intérpretes que participaron en la producción más cara con la que se manejaría Peckinpah a lo largo de su vida, del orden de los doce millones de dólares, buena parte de los cuales estuvieron destinados a cumplimentar una logística que requería de diversas unidades de dirección. Entre estos técnicos figuraba nada menos que James Coburn, quien se había ofrecido para hacer «prácticas»

con la idea de sacarse un carnet del Sindicato de Directores de Estados Unidos (DGA) que le autorizara a rodar sus propias películas. En el ínterin, diversas fuentes oficiosas señalaron que Coburn rodó algunas escenas de *Convoy* cuando a Peckinpah le sobrevinieron algunos episodios críticos que comprometían seriamente a su salud tanto física como mental. En cualquier caso, una vez más, la mesa de montaje serviría para constatar que Peckinpah perdía el control de la producción, erigiéndose Garth Craven en encargado por parte del estudio —EMI— de ofrecer una versión algo inferior a las dos horas de duración frente a las tres horas que habían merecido la aprobación del curtido cineasta.

Como era de esperar, Peckinpah se preocupó de reescribir el guion, y solicitó a los actores que improvisaran algunas de sus líneas de diálogo. Peckinpah, dentro de las limitaciones de una producción que le vino marcada, resolvió el envite con un bueno manejo del ritmo, equilibrando cierto intimismo con la pura acción que iba en sintonía con el subgénero que se destilaba por aquel entonces, al rebufo de muestras como *Los caraduras* (1977). Pero Peckinpah no pretendía hacer algo como *Los caraduras*. En la segunda hora de *Convoy*, por debajo de su suelo narrativo se filtran cuestiones de índole racial, alusiones a la Guerra del Vietnam (se entiende que uno de los conductores, Mike «El araña», estuvo combatiendo en el país asiático, resultando su regreso a la vida civil nada fácil) y al Watergate. Cuestiones que tratan de mostrar músculo crítico en una producción que podría intuirse, atendiendo a sus primeros compases, de consumo fácil. Contrariamente a esta sospecha, la amargura se apodera del film vencido su ecuador, reservando para la parte final un giro imprevisto que sirve, a la vez, de mirada corrosiva sobre la fe religiosa, elemento consustancial a un cineasta del arrojo crítico de Peckinpah.

Convoy terminaría recaudando alrededor de 46 millones de dólares. Sin embargo, por primera vez en casi una década, cuando Peckinpah terminó la filmación de la cinta, se encontró completamente desempleado.

* * *

Tras *Convoy*, el teléfono deja de sonar. Un par de actuaciones y nada que dirigir durante tres largos años de exilio cinematográfico. Pero durante el verano de 1981, su mentor Don Siegel le dio una oportunidad de regresar a la industria. Mientras filmaba *Blackjack* (1982), Siegel le pidió a Peckinpah que se hiciera cargo por 12 días de la dirección de la segunda unidad. Peckinpah aceptó de inmediato, y eso eventualmente le terminó abriendo nuevamente las puertas de la industria al problemático director.

«Mi personalidad no es exactamente lo que Hollywood tiene en mente. Nunca entendí Hollywood. Sólo se lo que adoro hacer cine y el privilegio que supone».

[Sam Peckinpah]

Para 1982 la salud de Peckinpah estaba en pésimas condiciones.

«Era una persona tremenda, única. Y lo perdió todo por algo tan estúpido como la cocaína».

[Chalo González, actor]

«Empezó como todos nosotros, loco, pero solo en parte. Luego la cosa fue a peor poco a poco. La bebida no ayudaba y las drogas tampoco. Algunos fracasos tampoco ayudaron».

[L. Q. Jones]

Clave: Omega **(The Osterman Weekend, 1983)**

Los productores Peter S. Davis y William N. Panzer pensaron que el solo hecho de contar con Peckinpah en la cinta *Clave: omega* (1983) le daría a ésta un cierto aire de respetabilidad. Aunque el director aceptó el trabajo, en más de una ocasión declaró que odiaba el guion basado en la novela del mismo nombre del escritor Robert Ludlum, de moda gracias a las películas sobre el personaje de Jason Bourne.

Era cuestión de tiempo que las piezas literarias concebidas por Ludlum tuvieran traducción en la pantalla, siendo la primera de ellas *The Osterman Weekend* (1971), editada en lengua española con el título *El caos Omega* (Ediciones Javier Vergara, 1981). Si bien el productor y eventual director William Castle había adquirido los derechos para adaptar la novela al celuloide, el proyecto nunca llegó a prosperar. Finalmente, Castle claudicó y vendió los derechos a los productores Davis y Panzer, quienes a través del fichaje de Peckinpah atraieron al proyecto a intérpretes de la categoría de Burt Lancaster, John Hurt y Craig T. Nelson.

Clave: omega muestra el papel central que juega la televisión en el desarrollo de la vida de las personas, un elemento basal a la hora de alterar la percepción de la realidad a través de mecanismos de pura manipulación. De ahí que la caja de resonancia que representa un plató de televisión sirva a los intereses de Lawrence Fassett (John Hurt) para desenmascarar al director de la CIA Maxwell Danforth (Burt Lancaster), a quien acusa de urdir un plan para asesinar a su esposa. Precisamente, la «ejecución» de la mujer de Lawrence observada a través de un monitor de televisión sería uno de los caballos de batalla de un montaje ocupado por la con-

troversia, en que se dejaba constancia del enfrentamiento entre director y productores. Material, pues, susceptible para un remontaje en forma de nueva versión (con catorce minutos adicionales) que poco hace variar la apreciación en torno a *Clave: Omega*. En esta suerte de *director's cut* siguen presentes desajustes de guión fruto de una trama enrevesada.

Volver a la silla de director media década después es un placer, aunque el guion no cuaje, no se pueda reescribir y no haya un verdadero control creativo. Pero el reparto es una delicia y la película se hace a tiempo y dentro del presupuesto, y si bien contiene algunas secuencias de acción efectivas y buenas actuaciones, terminó siendo destrozado por la crítica.

* * *

Durante gran parte de su vida adulta, Sam Peckinpah tuvo que lidiar con el alcoholismo, y más tarde con su adicción a las drogas. De acuerdo con algunos de sus cercanos, también sufría una enfermedad mental, posiblemente un trastorno maníaco depresivo, y paranoia. Se cree que sus problemas con el alcohol comenzaron durante su estancia en China, lugar donde frecuentemente era visto en las tabernas de Tianjín y Pekín. Luego de divorciarse de Marie Selland, la madre de sus tres primeros hijos, en 1960, contraería matrimonio con la actriz mejicana Begoña Palacios en 1965, con quien tendría un hijo y mantendría una turbulenta relación. Más allá de sus arrebatos y sus problemas personales, Sam Peckinpah era un director al cual le apasionaba su trabajo, al punto que se preocupaba del más pequeño detalle. Sus cintas resultaron ser trabajos rupturistas que hasta el día de hoy mantienen intacta su capacidad de sorprender e impactar al espectador a partes iguales.

El último trabajo de Peckinpah como director lo tomaría solo dos meses antes de su muerte, en octubre de 1984. Fue contratado

por el productor Martin Lewis para filmar al norte de Nueva York dos videos musicales protagonizados por el hijo de John Lennon, Julian Lennon: *Valotte* y *Too Late for Goodbyes*. Dichos videos serían alabados por la crítica, y lograrían una nominación en los *MTV Video Music Awards* de 1985.

Peckinpah regresaba de México en diciembre de 1984, cuando murió de insuficiencia cardíaca en un hospital en Inglewood, California, a los 59 años, el 28 de diciembre de 1984, día de los Santos Inocentes. En el momento de su muerte, Peckinpah estaba en pre-producción de un guion original de Stephen King titulado *The Shotgunners*. El magnífico autor de Portland, Maine, le entregó el guión a Peckinpah, éste lo leyó, le gustó y aportó varias ideas; a King le parecieron interesantes y planeó escribir un segundo borrador. Lamentablemente, el cineasta falleció a los tres meses y King nunca llegó a reescribir el guión. Aun así, la historia fue el punto de partida para la novela de King *Posesión* (*Desperation*, 1996).

* * *

¿Así que todo se reduce a eso? No es mucho. Y cuesta mucho más de lo que vale. Matrimonios rotos, la pérdida de amigos y de la cordura. Y mucho tiempo malgastado. Pero tienes que seguir haciendo tu numerito. O lo haces o te darás cuenta de que no eres nada.

«Estuvo mal. Fue lo peor que le pasó a Sam. Después de Grupo salvaje, que había sido una obra maestra, tocar fondo de esa manera fue terrible. Nadie entiende por qué. Le lloró mucha gente. Su hermana, yo... gente que le quería mucho. No podíamos hacer nada por él. Él era así».

[Chalo González]

Su leyenda ya formaba parte de la cultura popular, a causa o tal vez a pesar de su reputación de artista singular y difícil. De todas las historias que contó, en una vida dedicada al cine, la más aleccionadora es la historia de su propia vida.

«En las mejores películas que hizo se nota el compromiso de una mente auténticamente torturada por todo. Así es como debería ser el arte».

[David Thomson, crítico de cine]

«Cuando le contraté y me contó que estaba en la lista negra, pensé que le pasaba lo mismo que a muchos amigos míos y artistas a los que respetaba, que estaban en la lista negra por sus opiniones políticas. No me di cuenta de que él estaba en la lista negra por su personalidad».

[Daniel Melnick]

Sam Peckinpah dejó tras de sí un largo camino de naufragios personales y profesionales. Un legado sinónimo de autoindulgencia, caos e incluso crueldad, y un puñado de grandes películas. Fue un maestro del instante. Sin importarle que ese instante condujese a la muerte o al triunfo. También era gracioso, alocado. La carrera cinematográfica de Peckinpah apenas duró veinte años, pero su impacto todavía es latente. Sam fue un tradicionalista y un renegado, un romántico y un fatalista. Cada pecado tuvo su penitencia. Y cada traición, su acto de redención. Nos dejó una obra original y fascinante. Al final, Sam Peckinpah entró en su casa justificado.

Paradise Cove, Malibú, California. 5 de enero de 1985. Cenizas al mar...

Filmografía de Sam Peckinpah como director

- 1958 *Flecha rota* (Serie de TV) (1 episodio)
- «The Transfer» (1958)
- 1958-1959 *El hombre del rifle* (Serie de TV) (4 episodios)
- «The Marshal» (1958)
- «The Boarding House» (1959)
- «The Money Gun» (1959)
- «The Baby Sitter» (1959)
- 1959-1960 *Zane Grey* (Serie de TV) (3 episodios)
- «Trouble at Tres Cruces» (1959)
- «Lonesome Road» (1959)
- «Miss Jenny» (1960)
- 1960 *Klondike* (Serie de TV)
- 1960 *The Westerner* (Serie de TV) (5 episodios)
- «Jeff» (1960)
- «Brown» (1960)
- «The Courting of Libby» (1960)
- «Hand on the Gun» (1960)
- «The Painting» (1960)
- 1961 *Compañeros mortales*
- 1961 *Route 66* (Serie de TV) (1 episodio)
- «Mon Petit Chou» (1961)
- 1962 *Duelo en la alta sierra*

- 1962-1963** *Dick Powell* (Serie de TV) (2 episodios)
 - «Pericles on 31st Street» (1962)
 - «The Losers» (1963)
- 1965** *Mayor Dundee*
- 1966** *ABC Stage 67* (Serie de TV) (1 episodio)
 - «Noon Wine» (1966)
- 1967** *La hora de los famosos* (Serie de TV) (1 episodio)
 - «The Lady Is My Wife» (1967)
- 1969** *Grupo salvaje*
- 1970** *La balada de Cable Hogue*
- 1971** *Perros de paja*
- 1972** *Junior Bonner*
- 1972** *La huida*
- 1973** *Pat Garrett y Billy el Niño*
- 1974** *Quiero la cabeza de Alfredo García*
- 1975** *Los aristócratas del crimen*
- 1977** *La cruz de hierro*
- 1978** *Convoy*
- 1983** *Clave: omega*

Fichas de los largometrajes de Sam Peckinpah

Compañeros mortales. TÍTULO ORIGINAL: *The Deadly Companions* (también conocida como *Trigger Happy*). AÑO: 1961. País: USA. GÉNERO: Western. COMPAÑÍA PRODUCTORA: Carousel Production para Pathé-America Distributing Company. PRODUCTOR: Charles B. Fitzsimons. GUIONISTA: Albert Sidney Fleischman. Guion basado en la novela de Albert Sidney Fleischman. FOTOGRAFÍA: William H. Clothier en Panavisión y Pathé Color. VESTUARIO: Frank Beetsen Jr., Sheila O'Brien. MÚSICA: Marlin Skiles. MONTAJE: Stanley Rabjohn. Sonido: Robert J. Callen, Gordon Sawyer. EFECTOS ESPECIALES: Dave Koehler. DURACIÓN: 93 min. INTÉRPRETES: Maureen O'Hara, Brian Keith, Steve Cochran, Chill Wills, Strother Martin, Will Wright, James O'Hara, Peter O'Crotty, Billy Vaughan, Robert Sheldon, Big John Hamilton, Riley Hill, Hank Gobble, Chuck Hayward.

Duelo en la alta sierra. TÍTULO ORIGINAL: *Ride the High Country* (también conocida como *Guns in the Afternoon*). AÑO: 1962. País: USA. GÉNERO: Western. COMPAÑÍA PRODUCTORA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). PRODUCTOR: Richard E. Lyons. COMPAÑÍA DISTRIBUIDORA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Ibérica/Cooper Films (reposición). GUIONISTA: N. B. Stone Jr. Fotografía: Lucien Ballard en CinemaScope y Metrocolor. DIRECTORES ARTÍSTICOS: George W. Davis, Leroy Coleman. DECORADOS: Henry Grace, Otto Siegel. MAQUILLAJE: William Tuttle. MÚSICA: George Bassman. MONTAJE: Frank Santillo. Sonido: Franklin Milton. AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Hal W. Polaire. DURACIÓN: 94 min. INTÉRPRETES: Randolph Scott, Joel McCrea, Ma-

riette Hartley, Edgar Buchanan, Ron Starr, R. G. Armstrong, Jennie Jackson, James Drury, John Anderson, John Davis Chandler, Warren Oates, Percy Helton, Carmen Phillips.

Mayor Dundee. **TÍTULO ORIGINAL:** Major Dundee. **AÑO:** 1965. **PAÍS:** USA. **GÉNERO:** Western. **COMPAÑÍA PRODUCTORA:** Bresler Productions para Columbia Pictures. **PRODUCTOR:** Jerry Bresler. **COMPAÑÍA DISTRIBUIDORA:** Suevia Films/Cesáreo González S. A. **GUIONISTAS:** Sam Peckinpah, Harry Julian Fink, Oscar Saul. Guión basado en una historia de Harry Julian Fink. **FOTOGRAFÍA:** Sam Leavitt en Panavisión y Technicolor. **DIRECTOR ARTÍSTICO:** Alfred Ybarra. **VESTUARIO:** Thomas S. Dawson. **MAQUILLAJE:** Ben Lane, Larry Butterworth. **MÚSICA:** Daniele Amfitheatrof. Montaje: William A. Lyon, Don Starling. **SONIDO:** Charles J. Rice, James Z. Flaster. **EFFECTOS ESPECIALES:** Augie Lohman. **DURACIÓN:** 117 min. **INTÉRPRETES:** Charlton Heston, Richard Harris, Jim Hutton, James Coburn, Senta Berger, Michael Anderson Jr., Mario Adorf, Brock Peters, Ben Johnson, Warren Oates, Slim Pickens, R. G. Armstrong, L. Q. Jones, Michael Pate, Begoña Palacios, John Davis Chandler, Karl Swenson, Aurora Clavel, José Carlos Ruiz, Enrique Lucero, Francisco Reiguera.

Grupo salvaje. **TÍTULO ORIGINAL:** The Wild Bunch. **AÑO:** 1969. **PAÍS:** USA. **GÉNERO:** Western. **COMPAÑÍA PRODUCTORA:** Feldman Productions para Warner Brothers/Seven Arts. **PRODUCTOR:** Phil Feldman. **PRODUCTOR ASOCIADO:** Roy N. Sickner. **GUIONISTAS:** Walon Green, Sam Peckinpah. Guión basado en una historia de Walon Green y Roy N. Sickner. **FOTOGRAFÍA:** Lucien Ballard en Panavisión y Technicolor. **DIRECTOR ARTÍSTICO:** Edward Carrere. **MAQUILLAJE:** Al Greenway. **MÚSICA:** Jerry Fielding. **MONTAJE:** Louis Lombardo, Robert L. Wolfe. **SONIDO:** Robert J. Miller. **EFFECTOS ESPECIALES:** Bud Hulburd. **AYUDANTES DE DIRECCIÓN:** Clifford C. Coleman, Fred Gam-

mon. **DURACIÓN:** 145 min. **INTÉRPRETES:** William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O'Brien, Warren Oates, Jaime Sánchez, Ben Johnson, Emilio Fernández, Albert Dekker, Bo Hopkins, Dub Taylor, Alfonso Arau, Chano Urueta, Aurora Clavel, Elsa Cárdenas, Strother Martin, L. Q. Jones, Sonia Amelio, Fernando Wagner, Lilia Castillo, Enrique Lucero, Julio Corona, Elizabeth Dupeyrón.

La balada de Cable Hogue. **TÍTULO ORIGINAL:** The Ballad of Cable Hogue. **AÑO:** 1970. **PAÍS:** USA. **GÉNERO:** Western. **COMPAÑÍA PRODUCTORA:** Phil Feldman Productions para Warner Bros. **PRODUCTORES:** Sam Peckinpah, William D. Faralla. **PRODUCTOR EJECUTIVO:** Phil Feldman. **PRODUCTOR ASOCIADO:** Gordon Dawson. **GUIONISTAS:** John Crawford, Edmund Penney. **FOTOGRAFÍA:** Lucien Ballard en Technicolor. **DIRECTOR ARTÍSTICO:** Leroy Coleman. **DECORADOS:** Jack Mills. **VESTUARIO:** Robert Fletcher. **MAQUILLAJE:** Gary Liddiard, Al Fleming. **MÚSICA:** Jerry Goldsmith. **MONTAJE:** Frank Santillo, Louis Lombardo. **SONIDO:** Don Rush. **EFFECTOS ESPECIALES:** Bud Hulburd. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** John Gaudioso. **DURACIÓN:** 121 min. **INTÉRPRETES:** Jason Robards Jr., Stella Stevens, David Warner, Strother Martin, Slim Pickens, L. Q. Jones, R. G. Armstrong, Peter Whitney, Gene Evans, William Mims, Kathleen Freeman, Susan O'Connell, Vaughn Taylor, Félix Nelson, James Anderson, Matthew Peckinpah, Víctor Izay, Darwin W. Lamb, Max Evans.

Perros de paja. **TÍTULO ORIGINAL:** Straw Dogs. **AÑO:** 1971. **PAÍS:** USA | Reino Unido. **GÉNERO:** Drama. **COMPAÑÍA PRODUCTORA:** Talent Associates/ Amerbroco Films para ABC Pictures. **PRODUCTOR:** Daniel Melnick. **PRODUCTOR ASOCIADO:** James Swann. **GUIONISTAS:** Sam Peckinpah, David Zelag Goodman. Guión basado en la novela The Siege of Trencher's Farm, de Gordon Williams. **FOTOGRAFÍA:** John Coquillon en Eastmancolor. **DIRECTOR ARTÍSTICO:** Ken Bridgeman.

DECORADOS: Peter James. **VESTUARIO:** Tiny Nicholls. Maquillaje: Harry Frampton. **MÚSICA:** Jerry Fielding. **MONTAJE:** Roger Spottiswoode, Paul Davies, Tony Lawson. **EFFECTOS ESPECIALES:** John Richardson. **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Terry Marcel. **DURACIÓN:** 113 min. **INTÉRPRETES:** Dustin Hoffman, Susan George, Peter Vaughan, Del Henney, David Warner, Ken Hutchinson, Jim Norton, Peter Arne, Donald Webster, Sally Thomsett, Len Jones, Michael Mundell, Robert Keegan, June Brown, Cherina Schaer, Chloe Franks.

Junior Bonner. **AÑO:** 1972. **PAÍS:** USA. **GÉNERO:** Drama. **PRODUCTOR:** Joe Wizan. **PRODUCTOR ASOCIADO:** Mickey Borofsky. **GUIONISTA:** Jeb Rosebrook. **FOTOGRAFÍA:** Lucien Ballard en Color Movielab y Todd-AO. **DIRECTOR ARTÍSTICO:** Ted Haworth. **DECORADOS:** Jerry Wunderlich, Angelo P. Graham. **VESTUARIO:** Eddie Armand. **MÚSICA:** Jerry Fielding. **MONTAJE:** Robert Wolfe, Frank Santillo. **SONIDO:** Larry Hooberry. **EFFECTOS ESPECIALES:** Bud Hulburd. **AYUDANTES DE DIRECCIÓN:** Frank Baur, Michael Messinger, William Sheehan. **DURACIÓN:** 100 min. **INTÉRPRETES:** Steve McQueen, Robert Preston, Ida Lupino, Ben Johnson, Joe Don Baker, Barbara Leigh-Hunt, Barbara Murphy, Sandra Deel, Donald Barry, Matthew Peckinpah, Rita Garrison, Roxanne Knight, Casey Tibbs.

La huida. **TÍTULO ORIGINAL:** The Getaway. **AÑO:** 1972. **PAÍS:** USA. **GÉNERO:** Thriller. **COMPAÑÍA PRODUCTORA:** First Artists, Solar Productions, Foster-Brower Productions para National General Pictures. Productores: David Foster, Mitchell Brower. **GUIONISTA:** Walter Hill. Guión basado en la novela homónima de Jim Thompson. **FOTOGRAFÍA:** Lucien Ballard en Technicolor. **DIRECTORES ARTÍSTICOS:** Ted Haworth, Angelo P. Graham. **DECORADOS:** George R. Nelson. **MÚSICA:** Quincy Jones. **MONTAJE:** Robert L. Wolfe. **SONIDO:** Charles M. Wilborn, Garth Craven. **EFFECTOS ESPECIALES:** Bud Hulburd.

DURACIÓN: 122 min. **INTÉRPRETES:** Steve McQueen, Ali McGraw, Ben Johnson, Sally Struthers, Al Lettieri, Slim Pickens, Bo Hopkins, Dub Taylor, Tom Runyon, Whitney Jones, Dick Crockett, Martin Colley, James Dobson, Bill Hart, Roy Jenson, Maggie González.

Pat Garrett y Billy el Niño. TÍTULO ORIGINAL: Pat Garrett & Billy the Kid. **AÑO:** 1973. **PAÍS:** USA. **GÉNERO:** Western. **COMPAÑÍA PRODUCTORA:** Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). **PRODUCTOR:** Gordon Carroll. **GUIONISTA:** Rudolph Wurlitzer. **FOTOGRAFÍA:** John Coquillon en Panavisión y Metrocolor. **DIRECTOR ARTÍSTICO:** Ted Haworth. Decorados: Ray Moyer. **VESTUARIO:** Michael Butler. **MAQUILLAJE:** Jack P. Wilson. **MÚSICA:** Bob Dylan. **MONTAJE:** Roger Spottiswoode, Garth Craven, Robert L. Wolfe, Richard Halsey, David Berlatsky, Tony de Zárraga. **SONIDO:** Charles M. Wilborn, Harry M. Tetrick. **EFFECTOS ESPECIALES:** Augie Lohman. **DURACIÓN:** 122 min. **INTÉRPRETES:** James Coburn, Kris Kristofferson, Richard Jaeckel, Katy Jurado, Bob Dylan, Jason Robards, Slim Pickens, R. G. Armstrong, Chill Wills, Rita Coolidge, Jack Dodson, Luke Askew, Emilio Fernández, Jack Elam, Paul Fix, L. Q. Jones, Charles Martin Smith, John Davis Chandler, Aurora Clavel, Jorge Russek, Rutanya Alda, Gene Evans, Dub Taylor, Sam Peckinpah.

Quiero la cabeza de Alfredo García. TÍTULO ORIGINAL: Bring Me the Head of Alfredo Garcia. **AÑO:** 1974. **PAÍS:** USA. **GÉNERO:** Drama. **COMPAÑÍA PRODUCTORA:** Estudios Churubusco Azteca S.A., Optimus Films para United Artists. **PRODUCTOR:** Martin Baum. **PRODUCTOR EJECUTIVO:** Helmut Dantine. **PRODUCTOR ASOCIADO:** Gordon Dawson. **COMPAÑÍA DISTRIBUIDORA:** Universal Films Española. **GUIONISTAS:** Gordon Dawson, Sam Peckinpah. Guión basado en una historia de Frank Kowalski, Sam Peckinpah. **FOTOGRAFÍA:** Alex Phillips Jr. en Color DeLuxe. **DIRECTOR ARTÍSTICO:** Agustín Ituarte.

DECORADOS: Enrique Estévez. **MÚSICA:** Jerry Fielding. Montaje: Robbe Roberts, Sergio Ortega, Dennis E. Dolan, Garth Craven. **SONIDO:** Harry W. Tetrick, Manuel Topete. **EFFECTOS ESPECIALES:** León Ortega. **AYUDANTES DE DIRECCIÓN:** William C. Davidson, Jesús Marín Bello. **DURACIÓN:** 112 min. **INTÉRPRETES:** Isela Vega, Robert Webber, Gig Young, Warren Oates, Emilio Fernández, Jorge Russek, Chano Urueta, Donnie Fritts, Chalo González, Janine Maldonado, Tamara Garina, Juan Manuel Díaz, Farnesio de Bernal, Paco Pharrez.

Los aristócratas del crimen. TÍTULO ORIGINAL: The Killer Elite. **AÑO:** 1975. **PAÍS:** USA. **GÉNERO:** Thriller. **COMPAÑÍA PRODUCTORA:** Exeter Associates, Persky-Bright Productions, Arthur Lewis Productions para United Artists. **PRODUCTORES:** Martin Baum, Arthur Lewis. **PRODUCTOR EJECUTIVO:** Helmut Dantine. Compañía distribuidora: C. B. Films. **GUIONISTAS:** Marc Norman, Stirling Silliphant. Guión basado en la novela *Monkey in the Middle*, de Robert Rostand. **FOTOGRAFÍA:** Philip H. Lathrop en Panavisión y Color DeLuxe. **DIRECTOR ARTÍSTICO:** Ted Haworth. **DECORADOS:** Rick Gentz. **VESTUARIO:** Ray Summers. **MAQUILLAJE:** Jack Wilson. **MÚSICA:** Jerry Fielding. **MONTAJE:** Tony de Zárraga, Monte Hellman. **SONIDO:** Richard Portman, Charles M. Wilborn. **EFFECTOS ESPECIALES:** Sass Bedig. **DURACIÓN:** 122 min. **INTÉRPRETES:** James Caan, Robert Duvall, Arthur Hill, Bo Hopkins, Mako, Burt Young, Gig Young, Helmut Dantine, Tom Clancy, Tiana, Walter Kelley, Hank Hamilton, Matthew Peckinpah, James Wig Woo, Johnnie Burrell.

Lacruz de hierro. TÍTULO ORIGINAL: Cross of Iron. **AÑO:** 1977. **PAÍSES:** Reino Unido-Alemania. **GÉNERO:** Bélica. **COMPAÑÍA PRODUCTORA:** Anglo-EMI Productions Ltd., Rapid Film, Terra-Filmkunst, Avco Embassy Pictures Corporation. **PRODUCTOR:** Wolf C. Hartwig. **PRODUCTORES EJECUTIVOS:** Arlene Sellers, Alex Winitsky. **Guionistas:** Julius J. Epstein, Walter Ke-

lley, James Hamilton. Guión basado en la novela *Das geduldige Fleisch*, de Willi Heinrich. Fotografía: John Coquillon en Technicolor. **DISEÑO DE PRODUCCIÓN:** Ted Haworth, Brian Ackland-Snow. **MÚSICA:** Ernest Gold. **MONTAJE:** Tony Lawson, Michael Ellis, Murray Jordan, Herbert Taschner. **SONIDO:** Rodney Holland. **EFFECTOS ESPECIALES:** Richard Richtsfeld, Robin Cutteridge, Helmut Klee. **DURACIÓN:** 132 min. **INTÉRPRETES:** James Coburn, Maximilian Schell, James Mason, David Warner, Senta Berger, Robert Fritz, Arthur Brauss, Burkhardt Driest, Vadim Glowna, Slavko Stimac, Klaus Löwitsch.

Convoy. **AÑO:** 1978. **PAÍS:** USA. **GÉNERO:** Aventuras. **COMPAÑÍA PRODUCTORA:** EMI Films/ United Artists. **PRODUCTOR:** Robert M. Sherman. **PRODUCTORES EJECUTIVOS:** Barry Spikings, Michael Deeley. **GUIONISTA:** Bill L. Norton. Guión basado en la canción de C. W. McCall. **FOTOGRAFÍA:** Harry Stradling Jr. en Panavisión y Color DeLuxe. **DISEÑO DE PRODUCCIÓN:** Fernando Carrere. **DIRECTORES ARTÍSTICOS:** J. Dennis Washington, Francis Lombardo. **VESTUARIO:** Kent James, Carol James. **MAQUILLAJE:** Steve Abrams, Jim McCoy. **MÚSICA:** Chip Davis. **MONTAJE:** John Wright, Garth Craven. **SONIDO:** Bill Randall, Don Mitchell, Bob Lift, Steve Maslow. **EFFECTOS ESPECIALES:** Sass Bedig, Marcel Vercoutere, Candy Flanagan. **DURACIÓN:** 110 min. **INTÉRPRETES:** Kris Kristofferson, Ali McGraw, Ernest Borgnine, Burt Young, Madge Sinclair, Seymour Cassel, Brian Davies, Cassie Yates, Walter Kelley, J. D. Kane, Larry Spaulding, Jim Burk, Tony Runyon, Donnie Fritts, George Coleman, Tom Bush, Allen R. Keller, Sam Peckinpah.

Clave: omega. **TÍTULO ORIGINAL:** The Osterman Weekend. **AÑO:** 1983. **PAÍS:** USA. **GÉNERO:** Thriller. **COMPAÑÍA PRODUCTORA:** Osterman Weekend Associates para Twentieth Century-Fox. **PRODUCTORES:** Peter S. Davis, William N. Panzer. Productores ejecutivos: Michael Timothy Murphy, Larry Jones, Marc W. Zavatt. **PRODUCTORES ASO-**

CIADOS: Don Guest, E. C. Monell. **GUIONISTA:** Alan Sharp. Guión basado en la novela de Robert Ludlum, adaptada por Ian Masters. **FOTOGRAFÍA:** John Coquillon en Color DeLuxe. **DIRECTOR ARTÍSTICO:** Robb Wilson King. **DECORADOS:** Keith Hein. **VESTUARIO:** George Little, Bernadene C. Mann. **MAQUILLAJE:** Robert Sidell. **MÚSICA:** Lalo Schifrin. **MONTAJE:** Edward Abrams, David Rawlins. **SONIDO:** Bayard Carey, Richard Bryce Goodman, Jim Troutman. **EFFECTOS ESPECIALES:** Peter Chesney. **DURACIÓN:** 103 min. **INTÉRPRETES:** Rutger Hauer, John Hurt, Craig T. Nelson, Dennis Hopper, Chris Sarandon, Helen Shaver, Cassie Yates, Burt Lancaster, Sandy McPeak, Christopher Starr, Jan Triska, Kristen Peckinpah, Cheryl Carter, John Bryson, Anne Haney, Hansford Rowe.

Fuentes bibliográficas, videográficas y fotográficas

- «La Balsa de la Medusa»: Segunda Época, Número 5 (Madrid : Visor Dis., S.A., 01/05/2011), páginas 44-45.
- Ariel Bosi, *Todo sobre Stephen King*, Plaza & Janés, 2016.
- *Cine Archivo*. <http://www.cinearchivo.net/site/index.asp>
- *Cinema Universe*: «Sam Peckinpah: Alcohol, violencia y polémica», por Fantomas. <http://cinemauniverse.blogspot.com/2010/03/sam-peckinpah-alcohol-violencia-y.html>
- *Film Society of Lincoln Center*. <https://www.filmlinc.org/>
- *Filme · Trailer · Kinos · Stars · News*. <https://www.kino.de/>
- «Filmología» - *Filosofía.org* [Juan Cueto intenta resucitar desde Oviedo la fallecida filmología (1970)]. <http://www.filosofia.org/ave/002/b072.htm#ovd>
- Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge, 2002.
- IMDb - Movies, TV and Celebrities. <https://www.imdb.com/>
- *Movie Stills Database*. <https://www.moviestillsdb.com/>
- *El Oeste de Sam Peckinpah (Sam Peckinpah's West: Legacy of a Hollywood Renegade)*, Tom Thurman, 2004)
- *Pasión & Poesía: La balada de Sam Peckinpah (Passion & Poetry: The Ballad of Sam Peckinpah)*, Mike Siegel, 2005)
- «El poder de las pesadillas», documental de la BBC. <https://www.youtube.com/watch?v=LYcqNqnWIII&feature=youtu.be>
- *Sam Peckinpah: dossier*. «Dirigido por...» nº 2, Barcelona, noviembre 1972

- *Sam Peckinpah: dossier (primera parte)*. «Dirigido por...» n° 438 (noviembre 2013), págs. 34-57
- *Sam Peckinpah: dossier (segunda parte)*. «Dirigido por...» n° 439 (diciembre 2013), págs. 42-69
- «La nueva cara de Hollywood», por Alfonso Sánchez - *Filosofía.org*. <http://filosofia.org/hem/197/9700202h.htm>

Otros estudios sobre Sam Peckinpah

- Bliss, Michael, *Justified Lives: Morality & Narrative in the Films of Sam Peckinpah*, SIU Press, 1993, ISBN 9780809318230
- _____, *Doing It Right: The Best Criticism on Sam Peckinpah's The Wild Bunch*, Southern Illinois University Press, 1994, ISBN 0809318636
- Butler, Terence, *Crucified Heroes: The Films of Sam Peckinpah*, Gordon Fraser, 1979, ISBN 0860920097
- Dukore, Bernard Frank, *Sam Peckinpah's Feature Films*, University of Illinois Press, 1999, ISBN 0252068025
- Engel, Leonard (editor), *Sam Peckinpah's West: New Perspectives*, University of Utah Press, 2003, ISBN 0874807727
- Evans, Max, *Sam Peckinpah, Master of Violence: Being the Account of the Making of a Movie and Other Sundry Things*, Dakota Press, 1972, ISBN 0882490117
- Fine, Marshall, *Bloody Sam: the life and films of Sam Peckinpah*, D.I. Fine, 1991, ISBN 155611236X
- Fulwood, Neil, *The Films of Sam Peckinpah*, B.T. Batsford, 2002, ISBN 071348733X
- García Tsao, Leonardo, *Sam Peckinpah*, Universidad de Guadalajara/Xalli, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1990, ISBN 9688951420
- González, José Félix, *El héroe del western crepuscular: dinosaurios de Sam Peckinpah*, Editorial Fundamentos, 2007, ISBN 8424511336

- Hayes, Kevin J., *Sam Peckinpah: Interviews*, Univ. Press of Mississippi, 2008, ISBN 1934110647
- Heredero, Carlos F., *Sam Peckinpah*, Ediciones JC, Madrid 1982, ISBN 84-85741-12-9
- Kitses, Jim, *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship Within the Western*, Indiana University Press, 1970
- Lardín Carballo, Rubén, *Sam Peckinpah: hermano perro*, Mítons, 1998, ISBN 8489240582
- Luck, Richard, *Sam Peckinpah. Pocket Essentials*, 2000. ISBN 9781903047200
- Mesce, Jr., Bill, *Peckinpah's Women: A Reappraisal of the Portrayal of Women in the Period Westerns of Sam Peckinpah*, Scarecrow Press, 2001, ISBN 0810840669
- McKinney, Doug, *Sam Peckinpah*, Twayne Publishers, 1979, ISBN 0805792643
- Murray, Gabrielle, *This Wounded Cinema, this Wounded Life: Violence and Utopia in the Films of Sam Peckinpah*, Greenwood Publishing Group, 2004, ISBN 0 275 98058 8
- Parrill, William, *Heroes' Twilight: The Films of Sam Peckinpah*, Bay-Wulf Books, 1980
- Prince, Stephen (Editor), *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, University of Texas Press, 1998, ISBN 0292765827
- _____, *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*, Cambridge University Press, 1999, ISBN 0521586062
- Seydor, Paul, *Peckinpah: The Western Films - A Reconsideration*, University of Illinois Press, 1999, ISBN 0252068351
- _____, *The Authentic Death and Contentious After-life of Pat Garrett and Billy the Kid: The Untold Story of Pec-*

kinpah's Last Western Film. Northwestern University Press (15 Febrero 2015) ISBN 978-0-8101-3056-2

- Simmons, Garner, *Sam Peckinpah: vida salvaje*, T&B Editores, 2007, ISBN 849657637X
- Urkijo, Francisco Javier, *Sam Peckinpah*, Cátedra, 1995, ISBN 8437613841
- Weddle, David, *If They Move... Kill 'Em!: The Life and Times of Sam Peckinpah*, Grove Press, 2000, ISBN 0802137768
- Yates, Michael, *Two Mavericks: The Films of Altman & Peckinpah*, Lulu Press, Inc., 2013

Documentales

- *Sam Peckinpah: Man of Iron* (Paul Joyce, 1993)
- *The Wild Bunch: an Album in Montage*, dirigido por Paul Seydor y Nick Redman para Tyrus Entertainment en 1996, nominado al Oscar al Mejor Corto Documental.
- *El Oeste de Sam Peckinpah* (*Sam Peckinpah's West: Legacy of a Hollywood Renegade*, Tom Thurman, 2004)
- *Pasión & Poesía: La balada de Sam Peckinpah* (*Passion & Poetry: The Ballad of Sam Peckinpah*, Mike Siegel, 2005)
- *A Justified Life: Sam Peckinpah and the High Country* (Nick Redman, 2006)

*Agradezco a Paco «Australian Blonde» Martínez
y Ramón García Magadán su ayuda
para la elaboración de este libro.*

