

Sam Peckinpah: un outlaw en los estudios de Hollywood

Nacido en 1925 en un pequeño rincón de los Estados Unidos, donde aún se contaban los atracos de los bandidos famosos, el joven Sam pasa su tiempo entre el colegio de Fresno y el rancho familiar. Largas cabalgadas solitarias, lectura diaria de la Biblia y de libros de Edgar Rice Burroughs y Herman Melville... cualquier cosa vale para evadirse de un futuro bien trazado: "Serás abogado, hijo mío, como tu padre y tu abuelo...". Pero Sam, el individualista, no se doblega. Aún no tiene 18 años y se alista en los marines. Acaba la guerra en China, vuelve, empieza estudios de arte dramático, se casa y obtiene sus primeros trabajos en televisión, ese nuevo medio que asusta a los estudios.

En 1954 conoce al director Don Siegel que le introduce en la escuela de la serie B. Trabaja primero como guionista y después como director de seriales *western* (*Broken Arrow*, *The Rifleman*, *The Westerner*) Su original acercamiento al Oeste, realista y de una brutalidad poco habitual en la época (especialmente en un medio que se pretendía conciliador), no pasa inadvertido. Su temperamento irascible, imprevisible y violento y su tendencia a abusar del bourbon y el tequila le hacen también famoso. Tras un primer largometraje para probar suerte (*The Deadly Companions*) y ya con algunos enemigos entre los productores, Peckinpah atruena en el tranquilo cielo del *western* con *Duelo en la alta sierra* (1962), recibido por los críticos europeos como un hito en la historia del *western*, con sus héroes avejentados en un Oeste crudo, sucio y violento, su poesía melancólica y escéptica. Después *Mayor Dundee*, en 1964, le crea un nuevo conflicto con la Columbia, que le acusa de sobrepasar el presupuesto y el plan de rodaje. Un gesto principesco del protagonista, Charlton Heston, que entrega su salario, le permite terminar el rodaje. Pero la producción se venga en el montaje y masaca la película amputándole más de media hora. "*Dundee* fue una de las cosas más dolorosas de mi vida. Una película es una parte de mí mismo. Y verla hecha migas fue como perder un hijo".

Tras esta aventura terrible, Peckinpah, amargado y paranoico, alimenta un odio definitivo contra los jefes de los estudios. "Sam es como yo", explica el director Monte Hellman, "un maldito hijo de puta. No puede funcionar en un sistema tan rígido." A partir de entonces prohibirá a los productores revisar su trabajo y amenaza con echarlos del plató a puñetazos. Pero cuando en 1969 se estrena *Grupo salvaje* todas las resistencias son vencidas. Las alucinantes secuencias de principio y final, bailes de muerte y furia, su técnica visionaria del montaje, sus largos e interminables clímaxes, que dejan temblando, agotado, al espectador, la molesta ausencia de todo discurso moralizante, modifican las bases del género y constituyen hitos importantes en la larga interrogación del cine americano sobre la violencia. "Hice *Grupo salvaje* porque estaba muy enfadado con toda una mitología hollywoodiense, con una determinada forma de presentar a los forajidos, los criminales, con un romanticismo de la violencia (...). Es una película sobre la mala conciencia de América".

En la cresta de la ola de este éxito mundial realiza otro *western* totalmente en contrapunto, lírico y tranquilo (*La balada de Cable Hogue*), pero cuyo rodaje está plagado de incidentes con los técnicos, a los que Peckinpah, histérico por las terribles condiciones atmosféricas, no duda en mandar de vuelta a casa al mínimo problema. De cualquier forma, la poesía que se desprende de este *western* elegíaco lo convierte en la película preferida del director.

Perros de paja será otro momento brillante, en el que una brutalidad muy contemporánea y una insoportable secuencia de violación suscitarán reacciones escandalizadas. (...)

Tras un primer ensayo logrado con *Junior Bonner* (1971), obra tierna y nostálgica, la naturaleza se impone. Sam Peckinpah y Steve MacQueen se asocian para hacer *La*

huída (1972), adaptación de una novela muy negra de Jim Thompson. Con el rostro duro y cargado de amargura, el actor deja estallar sus pulsiones asesinas. En cuanto al director, se reencuentra con un evidente placer con el gran espectáculo de la violencia sin, por otra parte, recibir las mismas reacciones ditirámicas que habían acompañado al estreno de *Grupo salvaje*. Los dos hombres se tienen una estima recíproca y, cuando McQueen usa sus privilegios de coproductor para rescribir algunas escenas, rechazar la partitura de Jerry Fielding y cambiarla por una música jazz de Quincy Jones, Sam, contra todo pronóstico, permanece tranquilo. Con Walter Hill para el guión y Roger Spottiswoode (seguido como su sombra por un jovencuelo tímido llamado Michael Cimino) en el montaje, se siente seguro. El diario de rodaje parece un reportaje de la prensa rosa: idilio entre McQueen y Ali MacGraw y matrimonio de Peckinpah y la ayudante de producción Joie Gould. El inmenso éxito de público de *La huída* le otorga a Peckinpah el estatus de director estrella, inesperado tras una carrera increíblemente caótica, de *outlaw* en los estudios de Hollywood.

Pero a pesar de la pasajera serenidad que encuentra junto a Steve McQueen, un nuevo conflicto reaviva su ira. *Pat Garrett y Billy the Kid* (1973), canto de cisne de un *western* moribundo, acompañado de una sublime música de Bob Dylan, es mutilado por los productores.

Cuando el guión de Rudy Wurlitzer sobre los últimos tres meses de la vida de Billy, olvidado en los cajones de la Metro, cayó en sus manos, no dudó un segundo y obtuvo el permiso del estudio. Reformó el guión a pesar del enfado de Wurlitzer. Pero el rodaje se convierte en una pesadilla y en un tira y afloja con la MGM. (...) La Metro remonta la películas, y entre otras cosas, le quita su prólogo y su epílogo, que encerraba la película en una estructura circular (en 1990, seis años después de su muerte, se estrenará la impresionante "versión del director"). Una vez más decepcionado, herido por la falta de reconocimiento y consideración de la industria hollywoodiense, Peckinpah está al límite del colapso. La "guerra" de *Mayor Dundee*, los cortes de censura en las versiones americanas de la mayoría de sus películas, la mala distribución de *La balada de Cable Hogue* y *Junior Bonner*, que no se correspondían con la imagen que se tenía de él, y, finalmente, la masacre de *Pat Garrett y Billy the Kid* transformaron su amargura en un verdadero odio por el *establishment* hollywoodiense. Atraviesa entonces el Río Grande para rodar *Quiero la cabeza de Alfredo García* (1974), una forma de dar salida a su odio. Dirigida al margen de los grandes estudios, es, sin duda, su obra más personal. La lucha de su cansado héroe contra los ricos e intratables patronos remite a la propia marginalidad de Peckinpah en la fábrica de sueños. Los estudios habían olvidado rápidamente los millones de dólares producidos por *Grupo salvaje* y, sobre todo, por *La huída*.(...)

Entre dos películas menores, *Los aristócratas del crimen* (1975) y *Convoy* (1978) cuyo rodaje fue un largo calvario alcoholizado y cocainómano, se marcha a Europa para rodar otra obra maestra, a pesar de la enfermedad, las inyecciones regulares de vitamina B1, una grave herida en la pierna y un productor tacaño. Pero *La cruz de hierro* (1977), considerada por Orson Welles como la mejor película antimilitarista, llega demasiado tarde. (...) Desfasado, herido, enfermo (tendrá un ataque al corazón en 1979) se acomoda, cínico y agrio, a su reputación detestable. Como si quisiera unirse a sus héroes anacrónicos y suicidas, enzarzados en eternas guerras perdidas de antemano. Tras un largo silencio y algunos proyectos que se fueron en los vapores del tequila y el mezcal, rueda *Clave: Omega* (1983). El cineasta no ha perdido ninguna de sus cualidades. No se doblega frente a la ideología niveladora y tranquilizadora del nuevo Hollywood, más imperial que nunca a principios de los años ochenta. Muere el 28 de diciembre de 1984. Iba a cumplir sesenta años.

El hilo conductor de sus catorce películas, lo que asegura la coherencia de la obra, es una representación de la violencia que muchos cineastas, para mejor o peor, han intentado imitar. "He intentado enseñar las cosas respetando una distancia estética", decía. "El público participa en la acción. Quiero que se identifique con la violencia, que la sienta, que la reconozca, que sepa lo que es, cómo huele..." Pero la violencia de Peckinpah deja ver también que en un fusilamiento, en el horror, siempre hay un momento de extraña y fascinante belleza. Alternando el montaje rápido de planos muy breves y de largos ralentís, escandiendo la caída de un cuerpo o la carrera de un hombre en unas pocas imágenes suspendidas, encadenando los primeros planos en una cadencia infernal, Bloody Sam impone ese famoso *Peckinpah touch* que le ha sobrevivido por muchos años.

Gérard Camy, *L'Avant-Scène du cinéma*, 2002.