

## XVIII. UN "WESTERN" EJEMPLAR: "SEVEN MEN FROM NOW"

Es esta la ocasión de aplicar lo que he escrito sobre la política de autores. Mi admiración por *Seven men from now* no me llevará a concluir que Budd Boetticher sea el más grande realizador de *westerns* —si bien es verdad que no excluyo la hipótesis—, sino solamente a pensar que su film es el mejor *western* que he visto después de la guerra. Solo el recuerdo de *Colorado Jim* y de *Centauros del desierto* me obligan a poner una cierta reticencia en esa afirmación. Y es que resulta difícil discernir con certeza entre las cualidades de este film excepcional, las que provienen específicamente de la puesta en escena y las que deben atribuirse al guión y a un diálogo estupendo; sin hablar, naturalmente, de las virtudes anónimas de la tradición que están siempre dispuestas a florecer cuando las condiciones de la producción no se lo impiden. Reconozco que no tengo más que un recuerdo muy vago de los otros *westerns* de Boetticher y no soy capaz de precisar lo que en el éxito de este film hayan podido influir las circunstancias o el azar; circunstancias que apenas tienen ninguna importancia en el caso de Anthony Mann. Sea lo que fuere, e incluso si *Seven men from now* es el resultado de

---

<sup>1</sup> "Cahiers du Cinéma" (agosto-septiembre 1957).

una coyuntura excepcional, no estoy menos dispuesto a sostener que este film es uno de los logros ejemplares del *western* contemporáneo.

Que el lector me perdone si no puede verificar por sí mismo lo que digo; ya sé que le hablo de una obra que no verá probablemente. Lo han decidido así los distribuidores; *Seven men from now* solo se proyectará en versión original, como estreno de verano en una pequeña sala de Les Champs Elysées. Si el film no ha sido doblado nadie podrá verlo en los cines de barrio. Situación simétrica a la de otra obra maestra sacrificada, *Centauros del desierto*, de John Ford, cuya versión doblada se estrenó también en pleno verano.

Y es que el *western* sigue siendo el género más incomprendido. Para el productor y el distribuidor, el *western* tiene o bien que ser un film infantil y popular destinado a acabar en la televisión, o una superproducción ambiciosa con grandes estrellas. Solo la cotización de los intérpretes o del director justifica el esfuerzo de publicidad y de distribución. Entre esos dos extremos, todo queda en manos de la suerte y nadie —en eso, preciso es decirlo, hay que equiparar al crítico con el distribuidor— establece diferencias sensibles entre los films producidos con la marca *western*. Es así como *Raíces profundas*, superproducción ambiciosa de la Paramount para las bodas de oro cinematográficas de Zukor, ha sido acogida como una obra maestra mientras que *Seven men from now*, muy superior al film de Stevens, pasará inadvertido y se reintegrará probablemente a los almacenes de la Warner sin haber hecho otra cosa que tapar un hueco.

El problema fundamental del *western* contemporáneo se sitúa sin duda en el dilema entre la inteligencia y la ingenuidad. Hoy en día el *western* de ordinario solo puede ser simple y acorde con la tradición si es además vulgar e idiota. Toda una producción barata subsiste sobre esas bases. Y es que después de Thomas Ince y William Hart el cine ha evolucionado. Género convencional y simplista en sus datos primarios, el *western* debe llegar a ser adulto y hacerse inteligente si se quiere colocar en

el mismo plano de los films dignos de ser criticados. Así han aparecido los *westerns* psicológicos, con tesis social o más o menos filosóficas: los *westerns* con una significación. La cumbre de esta evolución estuvo justamente representada por *Raíces profundas, western* en un segundo grado donde la mitología del género era conscientemente considerada asunto del film. Como la belleza del *western* procede claramente de la espontaneidad y de la perfecta inconsciencia de la mitología que está disuelta en él, como la sal en el mar, esta destilación laboriosa es una operación *contra-natura* que destruye lo mismo que pretende poner de manifiesto.

¿Pero, es posible todavía hoy, enlazar directamente con el estilo de Thomas Ince, ignorando cuarenta años de evolución cinematográfica? Evidentemente, no. *La diligencia* ilustra sin duda el límite extremo de un equilibrio todavía clásico entre las reglas primitivas, la inteligencia del guión y la estética de la forma. Más allá se llega al formalismo barroco o al intelectualismo de los símbolos, como en el caso de *Solo ante el peligro*. Anthony Mann es el único que parece haber sabido encontrar la naturalidad gracias a la sinceridad, pero lo que hace de sus *westerns* los de mayor pureza a partir de la guerra, es más su puesta en escena que sus guiones. Ahora bien, sin pretender ir contra la política de autores, hay que admitir que el guión no es un elemento menos constitutivo del *western* que el uso del horizonte o el lirismo del paisaje. Por lo demás, mi admiración por Anthony Mann se ha visto siempre algo turbada por las debilidades que toleraba en sus adaptaciones.

Así, el primer motivo de asombro que nos proporciona *Seven men from now* reside en la perfección de un guión que realiza la difícil proeza de sorprendernos constantemente a partir de una trama rigurosamente clásica. Nada de símbolos ni de segundas intenciones filosóficas; ni sombra de psicología; nada más que personajes ultraconvencionales en situaciones archiconocidas, pero, en cambio, una puesta en situación extraordinariamente ingeniosa y sobre todo una invención constante en cuanto a los detalles capaces de renovar el interés de las situaciones. El héroe

del film, Randolph Scott, es un *sheriff* que persigue a siete bandidos que han matado a su mujer al robar los cofres de la Wells Fargo. Se trata de alcanzarlos atravesando el desierto antes de que atraviesen la frontera con el dinero robado. Hay otro hombre que demuestra en seguida interés por ayudarle, aunque por un motivo muy diferente. Cuando los bandidos hayan muerto quizá pueda quedarse con los veinte mil dólares. Quizá, si el *sheriff* no se lo impide, porque en ese caso habría que matar un hombre más. Así la línea dramática queda claramente planteada. El *sheriff* obra por deseo de venganza, su acólito por interés, y al final tendrán que arreglar las cuentas entre ellos. Esta historia podría haber dado de sí un *western* aburrido y banal si el guión no estuviera construido sobre una serie de golpes de efecto que me guardaré de revelar para no estropear el placer del lector, si por suerte llegara a ver el film. Pero todavía más importante que la invención en lo que a las peripecias se refiere, lo que me parece más notable es el humor con que se las trata. Así, por ejemplo, jamás vemos disparar al *sheriff*, como si lo hiciera demasiado deprisa para que la cámara tuviera tiempo de hacer el contracampo. La misma voluntad humorística justifica seguramente también los vestidos demasiado cuidados o demasiado provocativos de la heroína, o incluso las inesperadas elipsis de la planificación dramática. Pero he aquí lo más admirable: el humor no quita nada a la emoción, ni todavía menos a la admiración. No hay ningún asomo de parodia. Todo esto supone por parte del director la conciencia y la inteligencia de los resortes que utiliza, pero sin que haya desprecio ni condescendencia. El humor no nace de un sentimiento de superioridad, sino, por el contrario, de una sobreabundancia de admiración. Cuando se ama hasta ese punto los héroes a los que se hace vivir y las situaciones que se inventan, entonces y solo entonces puede vérselos con esa perspectiva humorística que multiplica la admiración por la lucidez. Esta ironía no disminuye los personajes, pero permite que su ingenuidad coexista con la inteligencia. He aquí, en efecto, el *western* más inteligente que conozco pero también el menos intelectual, el más refinado y el

menos esteticista, el más simple y más bello al mismo tiempo.

Esta dialéctica paradójica ha sido posible porque Budd Boetticher y su guionista no han adoptado una actitud paternalista ante su historia, ni han pretendido "enriquecerla" con aportaciones psicológicas, sino simplemente llevarla hasta el final de su desarrollo lógico y obtener todos los efectos posibles del acabado de las situaciones. La emoción nace de las relaciones más abstractas y de la belleza más concreta. El realismo, que es un imperativo en los *westerns* históricos o psicológicos, no tiene aquí más sentido que en los films de *The Triangle*, o, más bien, un esplendor específico surge de la superposición de la extrema convencionalidad y de la extrema realidad. Boetticher ha sabido servirse prodigiosamente del paisaje, de la variada materia de la tierra, de la estructura y de la forma de las rocas. Tampoco creo que la fotogenia del caballo haya sido desde hace mucho tiempo tan bien explotada. Por ejemplo, en la extraordinaria escena del baño de Gail Russell, donde el pudor inherente al *western* está llevado con humor tan lejos que solo se nos muestran los remolinos del agua entre los cañaverales, mientras que a cincuenta metros de allí Randolph Scott almohaza los caballos. Es difícil imaginar a la vez una mayor abstracción y una más concreta transposición del erotismo. Pienso también en la crin blanca del caballo del *sheriff* y en su gran ojo amarillo. En el *western* saber usar tales detalles es seguramente más importante que la habilidad para desplegar cien indios en un combate.

Hay que poner, efectivamente, en el activo de este film excepcional un uso totalmente insólito del color. Conseguidos, es cierto, por un procedimiento cuyas características ignoro, los colores de *Seven men from now* están uniformemente transpuestos en una tonalidad de acuarela que recuerda por su transparencia y su uniformidad a los antiguos films coloreados a mano. Se diría que las convenciones en el color vienen así a subrayar las de la acción.

Está, finalmente, Randolph Scott, cuyo rostro recuerda irresistiblemente al de William Hart hasta en la sublime inexpressividad de sus ojos azules. Jamás juega con su fisonomía; jamás

aparece en él la sombra de un pensamiento o de un sentimiento; sin que esta impasibilidad, no hace falta decirlo, tenga nada que ver con la interioridad moderna a lo Marlon Brando. Este rostro no traduce nada porque no tiene nada que traducir. Todos los móviles de las acciones están aquí definidos por las situaciones y sus circunstancias. Hasta el amor de Randolph Scott por Gail Russell, del que sabemos exactamente cuándo ha nacido (en el momento del baño) y cómo ha evolucionado, sin que el rostro del héroe haya traducido jamás un sentimiento. Pero está inscrito en la combinación de los acontecimientos como el destino en la conjunción de los astros, de manera necesaria y objetiva. Toda expresión subjetiva tendría, por tanto, la vulgaridad de un pleonismo. Y no por esto nos sentimos menos atraídos por los personajes, bien al contrario; su existencia resulta tanto más plena cuanto que nada debe a las incertidumbres y a las ambigüedades de la psicología; y cuando, al final de la película, Randolph Scott y Lee Marvin se encuentran cara a cara, el desgarramiento al que nos sabemos condenados es bello y emotivo como una tragedia.

Así, el movimiento se demuestra andando. El *western* no está condenado a justificarse por el intelectualismo o la espectacularidad. La inteligencia que le exigimos hoy día puede servir para refinar las estructuras primitivas del *western* y no para meditar sobre ellas o para desviarlas en provecho de intereses ajenos a la esencia del género.