

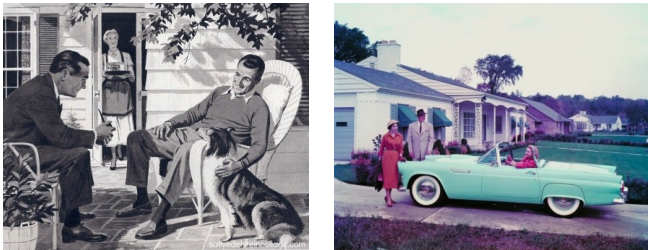
El objeto simbólico: *Winchester 73* (Anthony Mann, 1950).

Segunda clase del curso “Cine y publicidad: hombres y mujeres del Western”, impartida en la Facultad de Publicidad de la Universidad de Valladolid (campus de Segovia), por invitación de Tecla González. 17/4/2015.

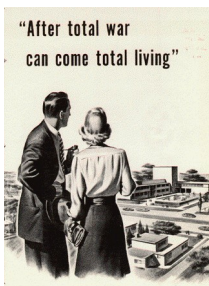
I. Contexto histórico: “la masculinidad” en crisis tras la II Guerra Mundial.

Winchester 73 se estrenó en el año 1950, esto es, cinco años después de que acabase la II Guerra Mundial. Este contexto histórico se caracteriza por lo que se ha dado en llamar “la crisis de la masculinidad”.

La imagen que tenemos de la década de 1950 en los EEUU es la imagen de una sociedad reprimida basada en el ideal de “la familia americana” que vive en una casa con jardín a las afueras de las ciudades (**FIGURA**) y cuya economía está basada en la afluencia del crédito bancario para fomentar el consumo interno (**FIGURA**).



Tenemos la idea de que tras la guerra, la mujer retornó al hogar.



Y se convirtió en una “ama de casa” que demandaba los nuevos electrodomésticos (frigorífico, lavadora, aspiradora, plancha) a la vez que consumía los cosméticos asociados a las estrellas de Hollywood (**IMAGEN**).



Percibimos a las mujeres estadounidenses de los 50 como el *target* perfecto de las agencias publicitarias que, en rápido desarrollo durante la próspera economía estadounidense de esa década, se dedicaban a estimular psicológicamente el consumo por medio de tácticas que lo asociaban al hedonismo y a una vida cómoda y feliz (**FIGURAS**).



Ahora, a pesar de esta imagen familiar y doméstica en un *setting* idílico, no deja de ser cierto que en los EEUU tras la Guerra hay una explosión de discursos relacionados con turbulentos temas sexuales. De este contexto podemos destacar tres cuestiones:

- se produce una amplia circulación de discursos públicos que empezaban a plantear la necesidad de separar sexo y reproducción (en 1960 se legalizaría en EEUU la píldora) y que también empezaban a recuperar los debates sobre la sexualidad de la década de 1920. Por ejemplo, en 1948 aparece el informe Kinsey sobre la conducta sexual del hombre estadounidense y en 1953 sobre la conducta sexual de la mujer. Estos informes se convirtieron en *bestsellers* durante semanas llegando a venderse más de un cuarto de millón de copias.
- se produce también un incremento en la visibilidad social de la homosexualidad, debido tanto a que durante la guerra aumentaron considerablemente las experiencias homosexuales (como ponía de manifiesto el informe Kinsey) así como a la emergencia contracultural de los movimientos de gays y de lesbianas y de la filosofía antimaterialista, anticapitalista, antiracista y antiautoritaria de “la generación *beat*”, un grupo de literatos que defendían el individualismo, la libertad sexual y las drogas

como medio de autoexploración psíquica. Hay que tener en cuenta que si bien la novela-manifiesto del movimiento *beat*, *On the Road* de Jack Kerouac, no apareció hasta 1958, la onírica película experimental *Fireworks* de Kenneth Anger sobre la homosexualidad y el sadomasoquismo (en la que se utilizan los uniformes del ejército naval estadounidense) es de 1947 (**FIGURA**).



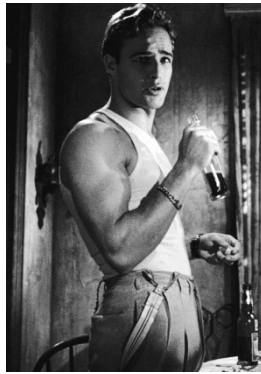
- aparecen también en el mercado revistas como *Playboy*. Esta revista no sólo inauguró un discurso en defensa de la libertad sexual del hombre fuera del ámbito del matrimonio, sino que también se esforzó desde el principio en construir a “la mujer” como un objeto deseable. Y así, en la portada de su primer nº de 1953, publicó la foto de Tom Kelly del desnudo de Marilyn (**FIGURA**).



La influencia que adquirió el discurso psiquiátrico – debido a los traumas físicos y psíquicos de la guerra, tema muy presente en el cine de Hollywood a partir del 45 (**FIGURA**: *The best years of our life*, William Wyler, 1946) -, la repentina visibilidad social de la homosexualidad (sobre todo masculina) y la irrupción de los movimientos de una juventud que se mostraba muy crítica con respecto a los valores tradicionales, generaron un clima cultural de angustia creciente acerca del futuro de la masculinidad tradicional: acerca del hecho de que los hombres dejaran de valorar positivamente el matrimonio con una mujer y la asunción de responsabilidades familiares.



El cine hollywoodiense de la época se irá haciendo eco de este clima cultural conflictivo y tenso en lo que a la sexualidad masculina se refería y se producirá una transformación en las imágenes de la masculinidad. Así, por ejemplo, estrellas como Montgomery Clift, Marlon Brando o James Dean (**FIGURAS**) encarnaron un nuevo tipo de hombre: joven, rebelde, muy guapo y sexualmente ambiguo.



En *Winchester 73* podemos localizar esta crisis en lo que se refiere a “la masculinidad” tradicional en tres cuestiones. Una relacionada con el retrato del héroe, otra relacionada con la estrella “James Stewart” y, la última, relacionada con la propia estructura narrativa del relato.

1. En lo que respecta al retrato del héroe hay una serie de rasgos que nos indican cierto “fallo” en lo que a su “virilidad” se refiere.

En el análisis de *La diligencia* vimos que la película establecía una suerte de “gemelidad” entre Ringo y Hatfield (**FIGURA**).



Los dos asesinos, ex - combatientes de la Guerra de Secesión, llevan sombrero blanco, el uniforme de la virtud y de la audacia en el Western pre-segunda guerra mundial. Sin embargo, mientras que la violencia de Ringo era una violencia que quedaba contenida en la defensa de la diligencia durante el Ataque Apache y en los tres disparos dirigidos a los asesinos de sus padre y de su hermano pequeño; la violencia del Sureño Hatfield tenía una dimensión “oculta” tras la blancura de su sombrero, ya que su objeto no eran sólo los Apaches durante la defensa de la diligencia sino también Lucy, la mujer del Capitán de la Caballería Yankee, el Sr. Mallory.

Hatfield reserva su “última bala” para asesinar a ‘la mujer’, para evitar que la mujer caiga en manos de los Apaches, según el código moral puritano de los Estados del Sur (**FIGURA**).



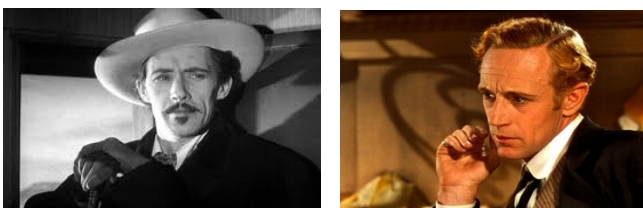
En *Winchester 73* los dos asesinos, Linn y Dutch, ya son literalmente “hermanos”. Los dos son Sureños y lo que los distingue, en un principio, no es ya su relación con la violencia, ya que en los dos casos es retratada como una violencia tan obsesiva como infantil. Ambos comparten la idea de que “el vaso de leche” es motivo de ofensa (**FIGURAS**).



Lo que distingue, aquí al principio, al héroe del villano es simplemente el color del sombrero. El héroe lleva sombrero claro, al igual que Ringo y Hatfield. El villano sombrero negro, al igual que Luke Plummer (**FIGURAS**).



Ahora, el héroe de *Winchester 73*, si bien sólo comete tres asesinatos como Ringo (Linn mata a Young Bull, a Waco y a Dutch), no por ello deja de estar más cerca de Hatfield, es decir, de un *Rebelde* ya *Sin Causa*, de un hombre con cierto toque “femenino”, como el Sureño Ashley en *Lo que el viento se llevó* (Victor Flemming, 1939).



Con lo cual, debido al estereotipo de “el Hombre del Sur”, la voluntad asesina de Linn McAdam no acaba de estar del todo contenida en su justa sed de venganza. A diferencia del retrato de Ringo como un héroe impasible, que es capaz de dominar la violencia que le habita (**FIGURA**),



Linn es retratado no ya como un hombre violento (**FIGURA**) sino como un hombre desbordado por la violencia cruel que le habita (**FIGURA**), de forma similar a Hatfield (**FIGURA**)



2. Esta diferencia entre Ringo y Linn, en lo que a su carácter heroico se refiere, es una diferencia que tiene que ver no sólo con la diferencia que se establece vía los estereotipos “Hombre del Norte”/“Hombre del Sur” sino que también tiene que ver con los personajes estelares “John Wayne”/“James Stewart”.

En 1950, cuando se estrenó *Winchester 73*, James Stewart era uno de los actores favoritos de las mujeres estadounidenses y era considerado también un *héroe de guerra*, ya que fue uno de los primeros actores en alistarse voluntariamente en el ejército durante la Segunda Guerra Mundial, alcanzando la graduación de coronel y obteniendo numerosas condecoraciones militares, incluida la Medalla al Servicio Distinguido.

Sin embargo, esta dimensión heroica del actor – muy enfatizada desde los departamentos de publicidad de los Estudios durante la Guerra Fría - no dejaba de sobrellevar cierta carga ambigua. A diferencia de John Wayne, cierta inmadurez connotaba a “Jimmy Stewart”, como se le solía llamar. De hecho, sus primeros premios interpretativos los cosechó con su personaje de “niño grande” y desgarbado en la película de 1939 de Frank Capra *Caballero sin espada* (*Mr. Smith goes to Washington*) **FIGURA y CARTEL**.



Tras este personaje, en 1940 James Stewart obtuvo un Oscar al “mejor actor secundario” por su papel en *Historias de Filadelfia* (*Philadelphia Story*, George Cukor). **CARTEL**



En esta “comedia desmadrada” interpreta a un fotógrafo de prensa que vuelve loco de pasión a una altiva Katherine Hepburn (**FIGURA**), con la que, sólo porque está completamente borracho, “se tira a la piscina” (**FIGURA**), mientras que, por otro lado, se resiste a casarse con su poco atractiva novia periodista (**FIGURA**).



Esta resistencia al matrimonio, como acto que conlleva renunciar a una vida aventurera (**CARTEL**), se convertirá en uno de los rasgos de otro de los personajes más emblemáticos de James Stewart: el atormentado George Bayley (**FIGURA**) de *¡Qué bello es vivir!* (*It's a wonderful life!*), otra película de Frank Capra de 1947.



Estos rasgos del personaje estelar de James Stewart- un hombre atractivo para las mujeres, con tendencias errantes y con un trasfondo oscuro bajo su “máscara” heroica y de rectitud moral – son los que explota Anthony Mann tanto en nuestra película como en los otros cuatro Westerns que rodarán juntos: *Horizontes lejanos* (*Bend of the river*, 1952), *Colorado Jim* (*The naked spur*, 1953) y, en 1955, *Tierras lejanas* (*The far country*) y *El hombre de Laramie* (*The man from Laramie*). Todas estas connotaciones asociadas a ‘James Stewart’ (inmadurez, sex appeal, heroísmo ambiguo y resistencia al matrimonio) también serán utilizados por Alfred Hitchcock para el personaje de Jeff en *La ventana indiscreta*, película que protagonizará James Stewart en 1954 (CARTEL).



3. Esta ambigüedad en lo que a la masculinidad tradicional del héroe se refiere también se hace patente al nivel de la estructura del relato que pone en escena *Winchester 73* (véase segmentación narrativa al final del documento).

La acción vengativa del héroe no se entrelaza con la acción romántica, no está narrativamente trenzada a la cuestión del amor heterosexual, como ocurre en *La diligencia*. Si bien en esta película el héroe es retratado como un Caballero y la mujer no está ausente del relato, la acción romántica no está a cargo del héroe sino de la mujer. El héroe no conduce, no dirige, la acción romántica, como ocurre en *La diligencia*, donde se pone claramente en escena el deseo voraz de Ringo hacia Dallas (FIGURAS) y donde parte del trayecto narrativo de Ringo es domar ‘el salvajismo’ de Dallas.



Por el contrario, a lo largo de *Winchester 73*, no hay indicio alguno de que Linn desee a Lola.

CLIP escena en la que James Stewart le “propone” a High Spade “asociarse” con él e irse juntos a vivir a un rancho, igual que Ringo le propone a Dallas casarse con él e irse juntos a su rancho.

En esta escena, con la que finaliza el cuarto segmento, Linn dice considerarse “rico”, ya que tiene un buen amigo como lo es High Spade, literalmente Espada Elevada. Cuando mate a su hermano, quiere comprarse un rancho y asociarse con este amigo suyo. Una mujer no parece hacerle falta. Ya tiene todo lo que puede desear.

Tan poca falta le hace la mujer que cuando llegan al *Saloon* de Tascosa y se encuentran ahí con Lola tocando el piano (instrumento musical que en *La diligencia* está asociado al encuentro romántico con Dallas en el jardín de Apache Wells), Linn ni siquiera recuerda su nombre.

CLIP 1'15: quinto segmento

Al igual que ocurre en *La ventana indiscreta*, el deseo de James Stewart por la mujer sólo se despierta muy al final de la película. Podríamos decir que si James Stewart sólo logra al final de la película “cazar” a su hermano; Lola logra “cazar” a James Stewart también sólo al final.

Este desprendimiento de la acción romántica del personaje masculino – cuya acción consiste principalmente en cabalgar sin descanso, junto a su querido amigo, detrás de su odiado enemigo (**FIGURA**) – tiene que ver con el hecho de que el valor simbólico de ‘la mujer’ no funda el relato, como lo fundaba en *La diligencia*.



Lo que funda el relato es el valor simbólico del Winchester. Por tanto, el valor simbólico o cultural de ‘la mujer’ no es algo dado, como ocurría en *La diligencia*. Es algo que tiene que ser

construido a lo largo del relato. Como veremos es el personaje del Sargento Yankee (**FIGURA**) el que cumple esta función simbólica: la función de otorgarle valor cultural a 'la mujer'.



II. La función simbólica del Winchester 73.

Como nos indica el título, el protagonista principal de esta película es un rifle. La película se dedica a construir el Winchester 73, el rifle de Ringo Kid en *La diligencia*, como un rifle "mítico", como el rifle "que ganó el Oeste". Tras los títulos de crédito, una leyenda, con la que arranca la historia, nos dice que el Winchester 73 era "una posesión" apreciada como "un tesoro" por todos los hombres del lejano Oeste: el vaquero, el forajido, el *sheriff*, el soldado y el Indio. Es decir que la película nos presenta el Winchester 73 como un objeto con un gran valor simbólico y cultural.

Ahora, este valor simbólico del Winchester 73 no sólo lo encontramos en el nivel de la historia que se nos cuenta, en el hecho narrativo de que todos los personajes masculinos del filme ansían "poseer" el Winchester. El valor simbólico del Winchester también viene dado por su función como objeto estructurante del relato (el propio relato se organiza alrededor del Winchester) así como por las tres funciones que cumple en la trama.

Entonces hay tres niveles que nos permiten definir el Winchester 73 como un objeto simbólico.

1. Al nivel de la historia que se cuenta, el Winchester es un objeto simbólico porque es un objeto valioso, un objeto deseable (**FIGURA**).

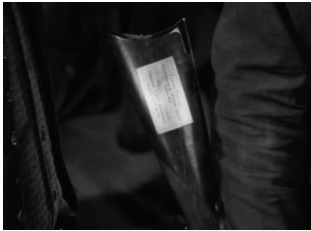


2. Al nivel de la estructura del relato el Winchester es también un objeto simbólico porque es el objeto alrededor del cual se organiza la estructura del filme. Esta función estructurante del

Winchester ya está indicada por el hecho de que la película arranca con un plano detalle de la culata del rifle (**FIGURA**)



Y acaba de la misma manera (**FIGURA**).



Entre estos dos planos, todo el relato se organiza a partir de primeros planos del Winchester que nos señalan, junto con los fundidos a negro previos y el énfasis musical, los cambios de segmento narrativo: un PP del rifle en manos de Dutch arranca el segundo segmento (**FIGURA tras panorámica ascendente desde PP del rifle**) y un PP del rifle en manos de Young Bull el tercero (**FIGURA tras misma panorámica**).



El final de este tercer segmento nos remite al primero, ya que al igual que el *marshal* de Dodge City le entrega el rifle a Linn (**FIGURA**), ahora es el Sargento de la Caballería quien le entrega el rifle a Steve "para que proteja a su dama" (**FIGURA**).



Se establece entonces aquí, por primera vez, vía el Sargento Yankee, una ecuación entre “el rifle” y “la mujer” como siendo los dos (y no sólo el rifle) objetos de valor. Aquí se produce un punto de inflexión, un salto estructural, en el relato. Ya que tanto el cuarto como el quinto segmento arrancan, como los anteriores, con un PP del rifle pero, a diferencia de lo que ocurría en los segmentos anteriores, el rifle ya está conectado a la mujer.

En el arranque del cuarto segmento rifle+mujer con Steve (**FIGURAS**).



En el arranque del quinto segmento rifle+mujer con Waco (**FIGURA**)



En estos dos últimos segmentos, al igual que el rifle, y junto al rifle, la mujer va a ser el otro objeto que circula entre los hombres.

3. El Winchester es también un objeto simbólico por las tres funciones que cumple al nivel de la trama: la función de vincular a los personajes unos con otros, la función de determinar la posición de los personajes en la trama y la función metafórica de condensar deseo y Ley.

En primer lugar, el Winchester cumple la función simbólica de vincular a unos personajes con otros. El relato se teje por medio de la circulación del Winchester, por el hecho de que el Winchester va pasando de mano en mano. El Winchester es un objeto simbólico porque es un objeto que circula y que, circulando (viajando desde Dodge City en Kansas hacia Tascosa en Texas), va tejiendo las relaciones entre los personajes principales, los cuales también viajan de Este a Oeste.

En segundo lugar, el Winchester es un objeto simbólico porque su posesión o carencia determina la posición de un personaje en la trama. El hombre que “posee” el Winchester no sólo es “uno entre mil”, no sólo es un hombre excepcional (como excepcionales son el

presidente Grant y Buffalo Bill) sino que además se convierte, mientras lo tiene, en “el protagonista” del filme.

Finalmente, el Winchester es un objeto simbólico porque cumple la función de unir deseo y Ley, unión que funda la diferencia entre el campo del hombre civilizado y ese otro campo que podemos llamar de la animalidad o de la fuerza bruta.

Es un deseo de venganza fratricida lo que ha conducido al Sureño Linn hasta Dodge City, ciudad en la que comienza el relato. Aquí Linn se topa con la Ley simbólica representada por ese mítico *marshal* que es Wyatt Earp. Sin llevar puesta la estrella, obliga a Linn y a High Spade a desprenderse de “sus armas” ya que no quiere violencia desatada en su ciudad ese día fundador de la nación estadounidense que es el 4 de julio.

El Winchester 73 une, desde el principio del relato, deseo y Ley porque es el objeto que moviliza la acción narrativa tanto del héroe (que gana el Winchester de forma limpia) como del villano (que lo roba). Por tanto, en Dodge City y en una fecha cultural tan señalada como es el 4 de julio, al viejo deseo de venganza hay que sumarle un deseo nuevo: el deseo de recuperar el Winchester. Como le dice Wyatt Earp a Linn: “no sé que cuentas tendría con él [con Dutch] pero ahora tendrá que añadir el rifle”.

El “Winchester robado” viene a simbolizar el deseo de Linn, es decir, que viene a simbolizar lo que a Linn le falta y lo que, por tanto, re-impulsa su viaje hacia el Oeste. Pero, como por medio del camino, el relato construye la ecuación “Winchester”=“mujer” así como pone en escena el deseo de Lola hacia Linn, el viaje del rifle que conquistó el Oeste no sólo representa un trayecto por medio del cual la sed de venganza de Linn contra su hermano queda satisfecha sino que también representa un trayecto por medio del cual Linn es finalmente “conquistado” por una mujer.

En este sentido, podemos decir que la película responde a la crisis en “la masculinidad” que se produjo tras la II Guerra Mundial con un discurso que no sólo asocia la civilización a la sustitución de “cazar a un hombre para matarlo” por la Ley simbólica (recuperar “el Winchester robado”) sino que también asocia, y reduce, esta Ley simbólica al deseo heterosexual. Ya que el trayecto narrativo que este relato mítico pone en escena es un trayecto de iniciación en la heterosexualidad y, por ello, es un trayecto que implica necesariamente el desplazamiento de High Spade del centro del plano.



No obstante, aunque de acuerdo con la lógica heterosexual que estructura el relato, la historia de Linn se cierra con “la posesión del rifle” y con “la posesión de la mujer”, la homosexualidad latente entre los dos amigos no es efectivamente censurada. Ya que queda ahí, puesto en escena, lo difícil que es para el héroe separarse de su gran amigo y compañero de aventuras. La última mirada del filme es la mirada entre James Stewart y High Spade (**FIGURA**).



III. La mujer y la bala.

En la línea genérica abierta por *La diligencia*, “la mujer” (y la intriga romántica asociada a ella) es narrativamente central en *Winchester 73*.



Destaca desde el principio en este personaje de Lola su humor irónico. No sólo le resulta del todo gracioso que Linn acuda en su defensa enfrentándose al *marshal* (**FIGURA**) quien, al igual que desarma a los hombres, la expulsa de Dodge City porque, aunque es “una buena chica”, “da mala fama a la ciudad”.



También encuentra que es motivo de risa recibir de Linn su “revólver” ante el inminente ataque de los Indios (**FIGURA**).



La ironía de Lola no sólo está representada a nivel visual. Sino también a nivel narrativo. Ya que en este momento también le dice al Sureño de Linn no sólo que sabe utilizar el revólver sino que también sabe “para qué sirve la última bala”. Tras el ataque de los Indios, Lola le devuelve a Linn su revólver (**FIGURA**). Y también le pregunta si se puede quedar con “la última bala”. Ante la indiferencia de Linn, Lola justifica su petición: “Puede que alguna vez me convenga tener una bala”.



Lo que no le hace tanta gracia a Lola es descubrir que Steve, el hombre que le ha ofrecido crear su propio hogar, es “un cobarde” (**FIGURA**) y de ahí que, cuando llegan juntos a la casa de los Jameson, Lola encuentre que los niños son encantadores sólo “hasta cierto punto”.



Vía el Sargento de la Caballería Yankee, ya se ha establecido en el relato la ecuación simbólica Winchester = mujer (**FIGURA**).



Hasta para el psicópata que es Waco “un objeto deseable” es tanto el Winchester (**FIGURA**) como “la mujer” (**FIGURA**), a la que aplaca violentamente agarrándola por el brazo (**FIGURA**).



En la cabaña, Waco entrega “el Winchester” a Dutch.



Pero conserva a “la mujer”.



Aquí Lola no sólo despliega su humor irónico, no sólo “se hace la graciosa” como dice Dutch, sino que además saca de su bolso “la última bala” (**FIGURA**).



La bala es el objeto metonímico que la une a Linn (**FIGURA**).



La bala, pequeño objeto simbólico, conecta a Lola no sólo con Linn sino también con Dutch. Ambos tienen “algo en común” como le dice Dutch a Lola. Y así es, en efecto. Ambos van a recibir “el regalo” de una bala. Dutch va a recibir de Linn “la bala de la muerte”.



Y, en la secuencia anterior, Lola ha recibido ya “la bala del deseo” (**FIGURA**).



Se trata de esa bala que, al final, la hiere en un brazo cuando “entra en escena” para salvar la vida de un niño (**FIGURA**), al igual que un minuto antes había salvado la vida de Linn agarrándole del brazo (**FIGURA**).



Habiendo entrado, al fin, como “un obstáculo”, en el campo de la mirada asesina de Linn McAdam (**FIGURA**), que le grita: “¡Lola, quítate de en medio!”, Lola logra conquistar a este pionero hombre del Oeste, un hombre que, a diferencia del “villano”, es un “héroe” no sólo

porque ha conservado el Nombre del Padre Asesinado sino también porque, gracias a una mujer, va a perpetuarlo, prueba definitiva del “buen hijo” Mc-Adán que es.



Bibliografía

Castro de Paz, José Luis. “Man of the West: El héroe ‘novelesco’ y el crepúsculo del western clásico”, *Vértigo*, nº 12, diciembre 1995, pp. 52-55.

Freud, Sigmund. “Introducción al simposio sobre las neurosis de guerra” (1919), en *Obras Completas*, tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2542-2544.

Klinger, Barbara. *Melodrama & Meaning. History, cultura, and the films of Douglas Sirk*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1994.

Lacan, Jacques. *El Seminario 4. La relación de objeto (1956-1957)*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1994.

Lacan, Jacques. *El seminario 16. De un Otro al otro (1968-1969)*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 2008.

Moreno Cantero, Ramón. "Anthony Mann: la máscara del *western*, el rostro de Stewart", en *Vértigo*, nº 12, diciembre 1995, pp. 42-49.

Silverman, Kaja. "Historical trauma and male subjectivity", en *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge, NY & London, 1992, pp. 52-121.

Segmentación narrativa

I. Competición de tiro en Dodge City, 4 de julio 1876. Linn McAdam gana el Winchester. Dutch Henry Brown le roba el Winchester. Fundido a negro.

II. PP rifle en manos de Dutch. Llega a casa de Riker. Joe Lamont gana el Winchester al poker. Young Bull roba el rifle. Linn y High Spade llegan a Riker y se van hacia Tascosa. Fundido.

III. PP de rifle en manos de Young Bull. Ataque a la carreta con Lola y Steve. Lola descubre que Steve es un cobarde. Llegan al valle de la Caballería. Llegan Linn y High Spade. Ataque de los Indios. Linn mata a Young Bull. Despedida. Lola le devuelve a Linn su pistola pero quiere quedarse con "la última bala". El sargento entrega el Winchester a Steve "para proteger a su dama". Fundido.

IV. PP de rifle en carreta de Lola y Steve. Llegan a casa de los Jameson. Llega Waco con su banda. Mata a Steve por el Winchester y se lleva a Lola para que no le maten en la fuga. Linn quiere comprar un rancho y volver al "buen camino" = irse a vivir a un rancho con High Spade. Ya están llegando al final del viaje. Fundido.

V. PP de rifle en caballo de Waco y Lola. Cabaña de Dutch. Llegan Waco y Lola. Waco le da el Winchester a Dutch. Plan de atraco al banco. En Saloon de Tascosa. Llegan Linn y High Spade. Lola salva la vida a Linn. Linn mata a Waco. Lola recibe una bala en el brazo por salvar a un niño. Linn persigue a Dutch hasta la cabaña. Duelo en la roca. Linn vuelve con su Winchester y Lola se abraza a él.