

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
SERGIO LEONE

Autor/es:  
Ramón Freixas, Joan Bassa

Citar como:  
Ramón Freixas, JB. (2002). SERGIO LEONE. Nosferatu. Revista de cine. (41).

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41304>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# Sergio Leone

## *El espectáculo sin límites*

*Sergio Leoneren Mendebaldeko zinemari bat egiten dute tradizioak eta berrikuntzak, tinko eta sotiltasunez elkar hartuta. Ondare kultural sendoa zuen zinemagilea zen, teknika ikuspegi praktikotik ondo menderatzen zuena. Leonek ez zuen erronkarik edo iraultzarik planteatu, generoarekin bere bururarekin bezain zintzo jokatzeko baizik, bere obra aipagarrietako batzuk, esaterako *Per un pugno di dollari* edo *Il buono, il brutto, il cattivo*. horren erakusgarri izanik.*

***Ramón Freixas & Joan Bassa***

**L**a historia es caprichosa. Sin causas aparentes para quienes la viven en presente, en un lugar determinado, sin poder columbrar con nitidez la razón, una serie de ideas, talentos y también intereses económicos se entrecruzan, y de tal colisión afloran creaciones inesperadas, acaso a posteriori consideradas fruto "lógico" de la situación. Italia, al despedir los años 50, disponía de una poderosa industria cinematográfica, regularmente lubricada con capitales trashumantes y norteamericanos, animada por una nada desdeñable herencia técnica y humana.

1. la inmensa personalidad de Sergio Leone (Roma, 1929-1989) explota en el seno del decenio de los 60, un periodo soleado del cine de género en el país (y también en España, Alemania...), un reinado

compartido con Sergio Sollima, Sergio Corbucci, Mario Bava, Riccardo Freda o Antonio Margheriti como nombres más señeros, asentados en la bonanza económica que empapa la sociedad transalpina. Ciertamente cristalina deviene su reevaluación de los arquetipos y/o mitos norteamericanos, entre ganduleados y agotados en su rutinaria, (de)generativa praxis, ajenos aún a la inminente corriente (desmitificadora) del *western* crepuscular, un epifenómeno al cual Leone se mostró reticente. Su mirada dímana una neta fascinación, una nunca negada pleitesía por sus luces y sombras, más por la aurora que por su ocaso, tanto en la recurrida tipología como por el transitado temario. No es ocioso colegir que su eclosión coincide cronológicamente con la irrupción de los nuevos cines europeos, movimientos de cambio y ruptura. Su obra, como la de Mario Bava -y epigonalmente Dario Argento-, inmersa en una brujuleante dinámica de circulación paneuropea de géneros, constituye un provechoso terreno de intercambio, de fértil diálogo entre el cine popular y una cierta concepción de la modernidad cinematográfica. ¿Política de vasos comunicantes? ¿*Terrain vague* de aluvión o cuenca de imprecisas fronteras? ¿Puente sobre aguas turbulentas? Admitamos que Leone, como algunos de los más emblemáticos portavoces de la *Nouvelle Vague*, sin que ello sugiera blasfemia alguna, hace de sus propuestas campo abonado a la experimentación permanente. Su concepto de tiempo narrativo, el juego exasperado con los parámetros espacio-temporales, el retorcimiento de las convenciones, no se halla tan alejado de las alquimias ungidas tanto por el gurú de la *rive gauche* Alain Resnais -ora en *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), ora en *Te amo, te amo* (*Je t'aime, je t'aime*, 1968)- cuanto por determinados recursos figurativos *by* Jean-Luc Godard,

como los inquisitivos primeros planos, generalmente a beneficio de Anna Karina, todo un parangón con Leone, por poco que, en culposa reducción, los del primero sean más anarrativos. Eso sí, su acusado tirón por la hipóbole, la dimensión antinaturalista del relato guardan las distancias con los postulados del movimiento francés. Ingmar Bergman o Philippe Garrel entrarían también en la lista de cuantos, como Leone, se preocupan no tanto de lo decible o de lo mostrable sino de cómo decirlo y cómo mostrarlo.

En Sergio Leone confluyen numerosas tradiciones y también innovaciones, que será capaz de ensamblar con firmeza y sutileza, opuesto al especulativo ejercicio del rudo sincretismo (1). Pese a sus fotocopiadores, permanece, para bien y para mal, a resguardo de plagios. No es casualidad en este *figlio d'arte*: su padre, Vincenzo Leone (Roberto Roberti en el pasaporte) (2) dirigió películas y fue un reputado director artístico (3); su madre, Edwige Valcarenghi (en la vida, Bice Walerian) era actriz (4). No está de más recordar el inevitable encuentro del joven Leone con todas las novedades procedentes de Hollywood, fácilmente accesibles, dada su vinculación con el sector, y no debió perderse, casi como paisaje de su educación, la filmografía de los años 40 y 50, abundante en (buenos) *westerns* de John Ford, Henry Hathaway, Anthony Mann, Raoul Walsh, Howard Hawks..., pero también en aventuras más o menos históricas, comedias, cine negro... Un cineasta dotado de un sólido bagaje cultural, de un práctico dominio de la técnica que vela "oficialmente" sus armas como director en *El coloso de Rodas/Il colosso di Rodi* (1960), *peplum* donde todavía se doblega ante las convenciones narrativas y la tradición genérica (5). Tal vez por influencia paterna (para un realizador fogueado en el cine silente todo se puede expresar sin

palabras), por educación clásica, incluso por convicción de la efectividad -incluso trascendente- de la vista sobre el oído, es comprensible su interés y vinculación por una cierta tendencia del cine japonés, aquella que hace del ritmo pausado, de la quietud de la cámara, de la belleza doliente, de la importancia del verbo -y su reverso: el silencio escuchado- su razón de ser. Una dilatación del *tempo* narrativo y del espacio cinematográfico orientada a una ritualización de la vida tan propia a Akira Kurosawa que alcanza tanto a los *spaghetti-westerns* de Leone como a los *thrillers* existenciales de Jean-Pierre Melville. Personalizada capacidad de absorción hasta el punto de imponer una moda y definir un estilo, elocuente característica de un autor. En síntesis certera de Carlos Aguilar: "*La interacción, la potenciación mutua, entre elementos diversos entraña la sustancia del cine de Sergio Leone. Consiste en una simbiosis de referentes culturales, artísticos y formales, tan singular e imaginativa que sólo puede tacharse de brillante (y en manos cinematográficas menos diestras habría desembocado en el más grotesco de los desastres). Por un lado, el western americano proporciona el marco histórico-geográfico, la imaginería e iconografía, las propiedades del género. Del mismo modo, el cine japonés aporta su ceremonioso tempo (¿cuál es exactamente la duración de las situaciones en el cine de Leone? ¿Existe un tiempo real o mental?), así como su valoración del silencio y de los sonidos, sean naturales o provocados por el hombre*" (6). Ese conjunto de referencias debió ser el *background* del director cuando ordenó el primer golpe de claqueta en *Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari* (1964), su aterrizaje en el *western* (7) y su catapultilla hacia la historia.

Probablemente Leone no se planteó ni un reto ni una revolución,

sino simplemente ser fiel tanto al género como a sí mismo. El *western* llevaba años proponiendo un espacio simbólico, colonizador del subconsciente europeo (cortesía terminológica de Wim Wenders). Los paisajes, los personajes, la planificación, la luz incluso, habían sido encriptados por el cine norteamericano en una producción que empezaba a boquear de estrés, a precisar nueva savia. Con un respeto -no reverencia- casi purista del cañamazo genérico, modificó la encuadratura, domó la iluminación (¡esas sombras!), transformó las historias y quebró el principio de verosimilitud. Atrás quedan, sumergidas en el tiempo, aunque no del todo al albur de algunos detractores, acusaciones tan peregrinas como atribuirle el ensuciamiento, la profanación de la immaculada tipología del *western yankee*, arrastrándola hasta los límites de un intolerable prosaísmo... Su Oeste es brutal, en buena medida por carecer de un contrapunto "pacífico", huérfano de maestros, tenderos o clérigos desarmados, rebatiendo el absurdo de la violencia. Por no haber, tampoco hay mujeres. En su obra, quien no dispara es un don nadie. Uno de los pocos pacifistas de su cine es el padre Ramírez (Luigi Pistilli) de **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), cuya actitud se resuelve en bofetón y puñetazo (dado y recibido, respectivamente). Además, esta violencia se sirve sazonada de un pútrido ensañamiento, tan gratuito como (por ello) obsceno, tan sólo útil a la hora de suministrar desquites a la altura de la ofensa recibida.

La revisión de sus películas no deja de sorprender, pues Leone se complace en el antes o el después, mas los estrictos arrebatos suelen compulsarse cual estallidos, perentoriamente breves e intensos (y sin cámara lenta para alargar artificialmente el instante). Lo novedoso -también una de sus cualidades diferenciales- radica en la



diamantina crueldad respirada, siendo su uso -y abuso- la marca definitoria de sus villanos. Los ejemplos cardinales, en este sentido, recaen en el Frank (Henry Fonda) de **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*, 1968) y en el Gian Maria Volonté de sus dos primeros *westerns*. El primero, asesino hasta de niños, capaz de tramar la diabólica tortura que embocará la venganza de Armónica (Charles Bronson): un arco de piedra, en él un ahorcado aún vivo pues se sostiene en los hombros de un adolescente obligado a tocar la armónica ("*toca un poco, alegría a tu hermano*"), para finalmente disparar sobre él. El segundo, compendio de maldades, refina unas combinaciones más toscas, sumando a la pasión

de matar su condición de traidor, sádico, sacrílego, psicópata y... drogadicto a base de porros marihuaneros -en **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (1965). Sin menoscabar la modulación sadiana ejercida ora por los Fonda, Volonté, ora por los desaprensivos esbirros de sus bandas (8), si nos detenemos en las palizas sufridas por el hombre sin nombre, Clint Eastwood, en la "trilogía del dólar", incluyendo como tal la travesía del desierto de **El bueno, el feo y el malo**, más que un halo de estoicismo se destila un cierto fulgor masoquista en el dolor del agredido.

Sus personajes están desengañados, e incluso cuando engalanan un ideal son máquinas de apiolar



tan efectivas como carentes de remordimientos. A los villanos se oponen unos héroes desportillados, sombríos, nunca paladines de nada (ni nadie), pues, como mucho, el concepto abstracto de justicia lo dirimen en la declinación de la *vendetta*. Por expresarlo coloquialmente, el rufián acostumbra a ser eliminado no por sus múltiples crímenes, todos impunes, sino por haberle pisado el callo -con saña, nadie lo niega- al protagonista. De ahí surge una de sus óptimas contribuciones: la dificultad de establecer verificables diferencias morales entre los unos y los otros, una frontera casi indistinta, una línea (divisoria) de sombra, a salvo de elementos aleatorios, ni definitivos ni esenciales, en suma, una gratificante *"diferencia indiferente"* (9), en palabras de Yann Lardeau, destinadas a esclarecer otros lindes, las relaciones entre cuerpos y sexos. Únicamente los personajes encarnados por Clint Eastwood intentan escapar (no siempre lo consiguen) de tal cárcel semántica, no tanto por conjugar alguna variante de exhibición eficaz cuanto por evitar los desmanes manieristas de sus oponentes y hasta de sus colegas. ¿Falta de

moral? Mucho se ha debatido acerca de dicha carencia, pero cabe precisar que, si bien la moral "común" está excluida, ello no implica un vacío ético ni un pozo sin fondo existencial. Más bien, los personajes "positivos" atesoran un código deontológico sin duda egocéntrico, algo natural cuando asumen la certeza de ser los más veloces en el duelo, alentando una noción sui géneris de la amistad viril y el recio compañerismo ajena a la trayectoria curricular de los susodichos, con muescas de comportamiento como desenfundar siempre los últimos: su acción siempre será una respuesta, un acto de (auto)defensa. Sus disparos serán milagrosamente letales, y las agonías, breves. Tipos de una pieza, duros como el pederenal, en ocasiones mentirosos, incluso indeseables, mas decididos a amarrar su supervivencia y a dar el golpe, legal (es decir, cobrando recompensas) o no, poco importa, para escapar a otro lugar, alcanzar otra vida y cultivar otra soledad. Su modelo -lejano- de inspiración podrían ser los pícaros del Siglo de Oro, ciudadanos de su propia república que, imposibilitados de vivir, tampoco permitirán hacerlo a los demás (10).

Para Sergio Leone, el Oeste es una tierra de hombres. Con ello no estamos afirmando la inexistencia de las hembras, ni siquiera que no se les conceda ninguna importancia. Pero es de cajón visionando sus películas la subordinación al varón del literalmente así considerado sexo débil. Para el director, *"una mujer no cumple ninguna función positiva en un western, porque bloquea la acción, ralentiza el ritmo, crea tiempos muertos. No tiene espesura ni profundidad"* (11), y obra en consecuencia... hasta cierto punto. Su cine no es tan misógino como aparenta, a pesar de administrar con cuentagotas las apariciones femeninas, y muchos conspicuos analistas confunden esa relegación de la mujer, su condena a cometidos eróticos, con la postura del cineasta que, al contrario, denuncia esa aniquilación como persona. Ítem más, su presunta condición de ornato es cuestionada, pues son las desencadenantes de la tragedia, de la lluvia de sangre y fuego en cuanto *"origen inconfesable y fuente material de todas las cosas"* (12) en la primera trilogía, mientras Jill (Claudia Cardinale) en **Hasta que llegó su hora** es la catalizadora de la acción (13). En el universo "leoniano", el fuerte oprime al débil hasta resultar aplastado por otro aún más salvaje que él. Y el eslabón más frágil de la cadena es precisamente la mujer, a la cual se ofrecen sólo dos alternativas: morir (suicidarse) para aguarle la fiesta al maldito (en **La muerte tenía un precio**) y desencadenar la correspondiente revancha, o soportar a regañadientes su opresión, caso de **Por un puñado de dólares** o **Hasta que llegó su hora**. En todos los supuestos no se le concede más utilidad que convertirse en el capricho -no asimilar a reposo- del guerrero, interesado sólo por su sexo. Significativo resulta, contemplado desde tal prisma, el comportamiento de Jill (alguien la ha considerado el cuarto hombre de la función) en

Hasta que llegó su hora, asumiendo una pasividad resignada y claudicante. Salvando las -¿enormes?- distancias, podría recordar a las heroínas de Mario Salieri, siempre yertas, eternos juguetes inmóviles que no entregan ni el más tímido abrazo. Unos seres cuya debilidad les impide acceder a una voluntad propia, mas no los únicos. La nómina de miserables y humillados se alimenta de una nutrida cantidad de varones relegados por su cobardía -o poca destreza con las armas- a esperar la llegada del peculiar justiciero de turno y cantar aquello de *immobilis, tecum hostes develamus*.

2. Carente de un presupuesto holgado, en **Por un puñado de dólares** Leone logró no tanto un refrescante taquillaje cuanto propiciar un reguero de películas europeas ambientadas en el Lejano Oeste (14), rodadas mayoritariamente, en cuanto a exteriores se refiere, en las hoy mitificadas localizaciones de Hoyo de Manzanares (Madrid) y de la provincia de Almería (de Tabernas a Albaricoques) (15). De la parca confianza depositada en el devenir recaudador del film habla a las claras la siguiente situación: auspiciado por la Jolly Film de Arrigo Colombo y Giorgio Papi, estos accionistas italianos mayoritarios consideraron la propuesta como una segunda opción, recayendo la mayor inversión en **Las pistolas no discuten/Le pistole non discutono** (Mario Caiano, 1964), siendo la obra de Leone un film de recuperación hecho día a día con tanto talento como gran arte de apañárselas (16), cuyo objetivo era optimizar los recursos del *budget* principal. Como recuerda el actor Mimmo Palmara (presente en la pieza de Caiano y previsto para la de Leone en el papel luego interpretado (17) por Gian Maria Volonté), "*algunos días íbamos con el vehículo a recoger algunos objetos, en particular pistolas y fusiles, para luego transferirlos al*

*set de Por un puñado de dólares*" (18). Y no sólo eso. Gianni Gariko, venidero Sartana, coprotagonista de **Saúl y David/Saul e David** (Marcello Baldi, 1964), pastoso cruce de melodrama y film bíblico, recuerda que los promotores recabaron no ya a su artificio sino que, para rodar las escenas de explosiones, solicitaron a sus productores la gentil cesión de dos cámaras (19).

En **Por un puñado de dólares** se abocetan los rasgos de estilo ahondados en el futuro por el director, en ocasiones convertidos en *trademark*. Sabido es, el argumento parafrasea la trama de **Mercenario (Yojimbo)**; Akira Kurosawa, 1961) de un modo tan palmario que, puesto el correspondiente pleito, la sentencia reconoció elementos de plagio. No

menos conocido resulta el paralelismo con otra historia de relumbrón: *Cosecha roja*, de Dashiell Hammett (20). Pero nos referimos al ingrediente que -probablemente- menos debió turbar a Leone. Su vocación, ciertamente, es la de oponer dos clanes de terratenientes, los Rojo y los Baxter, con negocios poco legales, el tráfico de alcohol y la venta de armas, respectivamente, gracias a la intromisión de un personaje más ángel exterminador (sin permiso de Luis Buñuel) que justiciero al uso, en un pueblo de viudas cuyos habitantes "*o son muy ricos o muy muertos*". Sin embargo, esta intriga, en absoluto original, en ningún modo sorpresiva, recibe un tratamiento novedoso. A diferencia de tantos directores que subordinan toda la película a la coherencia de un pertrechado



Por un puñado de dólares

guión, para Leone lo primordial reside en mostrar otros momentos, poco atento (o no demasiado) a los baches y a las incongruencias. Así, asombra la muerte del clan Baxter, todos a una, cazados cual conejos en el incendio de su rancho, como si no dispusieran de ventanas o de una puerta trasera para huir, en una población donde los excesos pirotécnicos hacen dudar de su mera existencia. No obstante, lo crucial es mover al protagonista, sin saber si realmente extorsiona a ambos grupos o pretende su aniquilación. Una -aparente- indefinición contrastada con la desinteresada ayuda de sus amigos, capaces de sufrir lo indecible sin delatarle pese a conocerle desde pocos días atrás -otro chirrido del guión-. A su infrecuente ritmo cinematográfico cabe añadir el impacto del primer plano, concentrado en los ojos de sus comediantes, y sólo con ellos -la boca y en ella, tal vez, un cigarro- consigue transmitir una nueva emoción, despreciando de pasada el reglamentado (por el *western* norteamericano) plano medio, que si permite encuadrar tanto las pistolas al cinto como el busto del actor, le aleja demasiado para el gusto de Leo-

ne. Su meta es imponer la sensación de peligro, de agitada tensión, al espectador, y (en falaz contradicción) relajarlo con la detonación de la violencia, una ofrenda de certeza (inapelable) entre la incertidumbre. Tamaña catarsis se resuelve no tanto en los duelos y tiroteos, solucionados con premura, en ocasiones (el primero, cuando Joe/Clint Eastwood proclama su destreza llevándose por delante a tres contrarios), casi tan veloz como los disparos, sino en los combates sin armas, como su fuga tras la sesión de tortura, una cascada de ideas ingeniosas y efectiva liquidación de contrarios.

Podemos sobar el tópico: el éxito pilló desprevenida a la empresa, pues el film generó los suficientes beneficios como para replantear la política cinematográfica de las productoras italianas (21). Leone repitió intento en **La muerte tenía un precio**, ahora con más valores de producción pero guardando fidelidad a sus principios (22). La tenue línea argumental teje la historia de una venganza promovida por dos caza-recompensas, el coronel Douglas Mortimer (Lee Van Cleef) y el Manco

(Clint Eastwood) contra el vesánico Indio (Gian Maria Volonté), cabecilla de una patulea de forajidos. Por el camino, y hasta el último enfrentamiento, los cadáveres irán alicatando la pantalla, tanto los ejecutados por los malhechores como aquellos servidos por sus exterminadores. Hasta aquí, ciñéndonos al esqueleto de la narración, no hallamos nada de particular. Los malos copistas de Leone -una legión; una plaga- no han prosperado más, y en buena medida éste resulta el flanco más flaco de su cine. Una feblez superada al inyectar carácter a sus criaturas, arrojándolas con una panoplia de detalles en ocasiones fugaces, sabiamente ubicados tanto para marcar su idiosincrasia como para establecer puentes de complicidad con el espectador, a menudo con la recurrencia a un socarrón humor. Los minutos iniciales, la presentación de Mortimer en el tren, tomado por un predicador, su expeditiva parada en la estación, entrada en el pueblo, exhibición de utillaje, apropiación de la recompensa eliminando al proscrito (tras dejarle la opción de disparar más de una bala y más de dos) introducen al espectador en el planeta Leone con tal intensidad que hasta resulta molesto buscar una historia. Es más satisfactorio dejarles hacer y, por el camino, descubrir que lo vital no es su sentido de la justicia, sino lograr caer simpáticos. Independientemente de su calidad humana, cuando un personaje de Sergio Leone suscita la complicidad irónica con su medida normalmente desmesurada -desfachatada-, nos topamos con el equivalente del "bueno" en la obra de tantos otros, europeos o no.

En un constante balanceo de desconfianzas entre los actantes, de medias verdades y medias certezas, traiciones aparentes y veraces, el relato progresa hacia la liquidación de los facinerosos, entre los cuales, en un papel hecho a su medida -por histriónico-,



La muerte tenía un precio

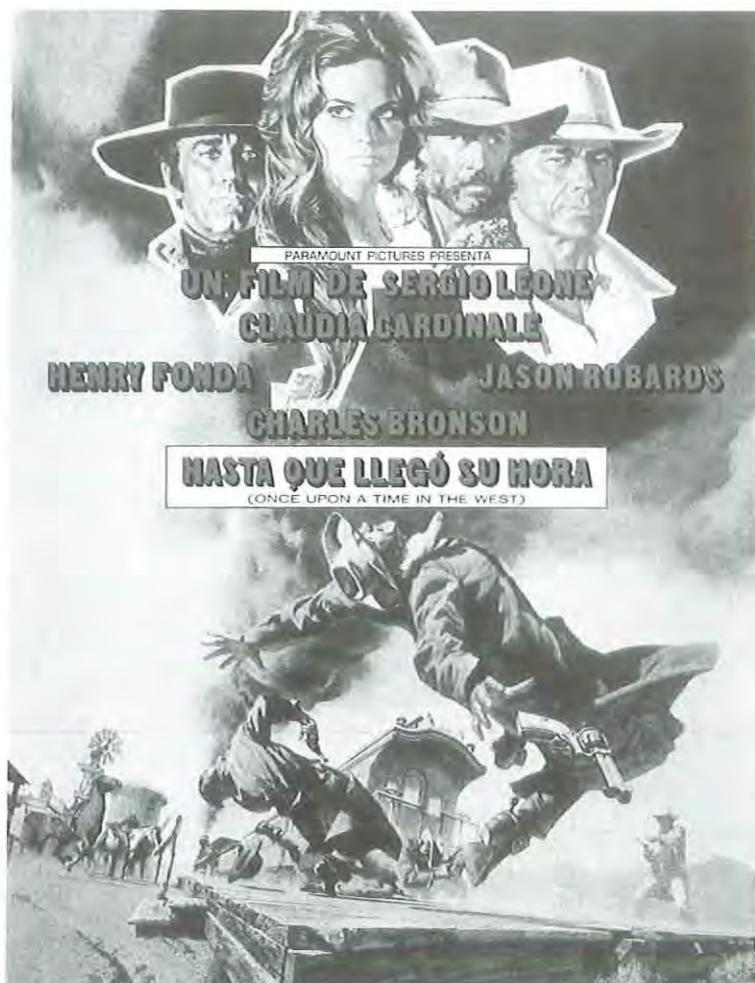


destaca Klaus Kinski, y al final, con la famosa coletilla al contabilizar fiambres -y la recompensa ofrecida por cada uno, su valor de mercado-, se sustancia una de las frases más célebres del film: "No me salía la cuenta..." (23). En **La muerte tenía un precio**, Clint Eastwood reasume el personaje sin nombre, sin pasado, de la película anterior, adaptado a la situación pero sin perder el poncho y su canónico "arremangamiento" (24) antes de los duelos para dejar expedito el acceso a las pistolas en el cinto. Y esculpe su daguerrotipo caracteriológico: pétreo, taciturno, lacónico, solitario, barba de tres días y medio cigarro en la comisura de los labios. De valores ambiguos, desconfiado justiciero profesional, no necesariamente vocacional, joven con aspecto desengañado, anímicamente envejecido y sin embargo con algún rastro de candor casi infantil agazapado en su intensa mirada azul. La combinación entre sujetos indómitos con la turbiedad (o

su sombra) en el cuerpo y en el alma, transitando por espacios tan desolados como ellos, revolviéndose en la pobreza, portaestandartes de la duda de Poncio Pilato en el evangelio de san Juan acerca de qué es la verdad, se enjuaga con sabios apuntes de ironía distanciadora y laminado sarcasmo. Puede afirmarse que Sergio Leone, en **La muerte tenía un precio** sentó cátedra, dejando absolutamente articulado su código autoral.

Cada vez con mayor colchón financiero (apostado en solitario por el ex letrado Alberto Grimaldi al frente de la PEA, Produzioni Europee Associate, apeados los coproductores españoles y alemanes), pues sus filmes impactaban cada vez más la taquilla, Leone afrontó su tercer *western*, **El bueno, el feo y el malo**, como postrera *puntata* de su "trilogía del dólar". En cuanto a los actores, volvió a censar a Clint Eastwood, repitió con Lee Van Cleef e incorporó a Eli Wallach. Una vez más, la histo-

ria, la apropiación de un tesoro escondido, no es sino el pretexto, nunca el texto, visitado por los actantes. Podría incluso susurrarse un parangón con la literatura de Henri Beyle/Stendhal, preocupado también en el despiece de sus criaturas, desdeñando la conspicua imposición de presentación, nudo y desenlace. Rizando el bigudí, las escenas del villorrio en plena refriega durante la Guerra de Secesión, con los cañonazos cayendo y los soldados corriendo desconcertados, remite a la magistral recreación de la batalla de Waterloo de *La cartuja de Parma*, donde el horror de la guerra se sustancia sin combates, sólo con muertos, heridos y el estruendo lejano de los estampidos (25). En el film, los tres antihéroes se entrecruzan, establecen alianzas, se persiguen y engañan, con el trasfondo de un país sumido en una contienda incivil. De un lado, Sentencia (Lee Van Cleef), un *killer* con un elevado concepto de la profesionalidad: nunca deja un encargo sin cumplir,



0271  
GABRIELE FERZETTI  
WOODY STRODE

artistas invitados  
JACK ELAM - LIONEL STANDER - PAOLO STOPPA - FRANK WOLFF - KEENAN WYNN  
producida por FULVIO MORSELLA  
productor ejecutivo ENZO CIOGGNA  
música ENNO MORRICONE  
dirigida por SERGIO LEONE



UNA PELÍCULA PARAMOUNT

TECHNISCOPE TECHNICOLOR

DISTRIBUCIÓN POR EVERETT INTERNATIONAL CORPORATION



sabedor por gajes de su oficio de la existencia de un tesoro. Del otro, Rubio y Tuco, conchabados en el negocio de cobrar el precio por la cabeza de éste para atinar la puntería y liberarlo en el momento de su ahorcamiento. Sin embargo, cuando el segundo exige aumento de prima, su socio decide disolver la "empresa". Un picaresco trapicheo parecido al del astroso torero (José Luis Ozores) de *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956) haciendo bolos por las fiestas mayores de los pueblos para lidiar siempre el mismo astado. Accidentalmente, el Rubio conoce el emplazamiento exacto del botín, y hasta un cementerio de guerra llegarán los tres protagonistas para evacuar sus diferencias: Sentencia cae - muerto- directamente en la fosa, y el Rubio, respetando la vida de Tuco -y dejándole con su parte,

pero sin caballo- logra su ansiada soledad. Lo importante, otra vez, son los frescos que ilustran la peripécia. ¿Ejemplos? La aguda reflexión sobre la guerra y sus absurdos, tomando como excusa el puente que ambos ejércitos precisan conquistar... intacto; una vez volado, irán a matarse a otro sitio. La tensión entre verdades y mentiras que, en sardónico guiño, llevará a excavar en una tumba equivocada, desenterrando un inquilino *nunc pulvis et cinis*. ¿Mentira? Simplemente, no toda la verdad, pues los dólares reposan en el anónimo sepulcro colindante. El Rubio había revelado media verdad, o la verdad a medias, pero sin mentir. Las aventuras en el campo de prisioneros con la atrotinada orquesta amortiguando los quejidos de la sala de tortura. O, en fin, la confusión debida al polvo en los unifor-

mes de la caballería nordista, tomada por su homónima contraria, el juego con las espuelas -todos los jinetes las lucen, y en un *western* escasean los peatones- deladoras con su roce de la preparación de una emboscada y hasta el trágico final del reclutado nuevo compañero del Rubio, cuando Tuco le impide liberarlo, e incluso el enfrentamiento de éste con su hermano monje. En las antipodas de Jean-Jacques Rousseau, las criaturas de Leone acaban siendo todos lobos, insinuándose, tal vez más allá de lo aventurado por el realizador, émulos del *Leviatán* de Hobbes, la fuerza bruta que impone como estado su voluntad. El personaje más positivo es el Rubio, y con eso queda dicho todo, por mucho que, en el tramo conclusivo, a raíz de guarecer con su capote a un moribundo soldado confederado, se calce su emblemático poncho y refuerce con el gesto su implicación en la historia como "bueno".

3. Leone habría deseado romper con el género y cultivar otra clase de películas. Empezó a trabajar en *Érase una vez en América* (*Once Upon a Time in America*, 1984) pero, como al protagonista de *El pistolero* (*The Gunfighter*; Henry King, 1950), su notoriedad cercenó su libertad, y acató seguir compitiendo en la cilindrada que labró su fortuna. Eso sí, con más medios a su alcance y la posibilidad de rodar, sobre todo exteriores, en el sacrosanto Monument Valley, tan óptimamente topografiado por John Ford. Si por una parte el Lejano Oeste ya no le motivaba tanto, por la otra, amén de tener el riñón cubierto, gozó de una (a priori encomiable) carta blanca (gracias al anticipo de la Paramount), garantía de un/otro elefantiásico metraje: 175 minutos. Y a él le apasionaba el *western*, en particular si podía hacer y deshacer a su antojo, aunque soportó cortes y remontajes no deseados... como casi siempre en su obra, significada por las dispares duracio-

nes. En **Hasta que llegó su hora** subvirtió una buena colección de normas y compulsó indiscutibles (y discutidos) logros. Un film que a pocos convenció plenamente pero donde todos encuentran elementos a reivindicar. El comienzo, con la llegada de los pistoleros a la estación de ferrocarril (26), gastando el aburrimiento de la espera entreteniéndose con una mosca, reposando mientras una gotera empapa con parsimonia sombrero y guardapolvos, en una exacerbación del tiempo filmico capaz de agrietar los nervios del espectador: el no pasar nada estirado hasta... casi la nada prelude la breve explosión de violencia resolutive del desigual desafío. Por romper, Leone pulverizó también uno de sus propios principios, el de no contar con protagonistas femeninas. La presencia de Claudia Cardinale ofrece una contundente novedad a su cine, aunque le tocara lidiar con un papel bien alejado de los fregados tópicos. El director, paulatinamente escorado hacia la izquierda, plantea, con la coartada de una (otra) venganza, no ya los aviesos manejos del capitalismo ferroviario sino la constatación de que con el progreso la brutalidad deviene inútil y estéril. Frank caerá doblemente abatido. Primero es abandonado y despojado de su *modus vivendi*, luego, al expirar, morderá el polvo (de hecho, la armónica). Los hombres como él están condenados a desaparecer y, consciente de ello, retrasa lo inevitable con el único *modus operandi* a su alcance. Un personaje que ha traicionado sus ideales juveniles conforme va envejeciendo, cuya postura vital es el reverso al diálogo cruzado entre Pat Garrett (James Coburn) y Billy the Kid (Kris Kristofferson) en **Pat Garrett y Billy the Kid** (*Pat Garrett and Billy the Kid*; Sam Peckinpah, 1973): "*Los tiempos están cambiando. Los tiempos tal vez, pero yo no*". Un malvado a carta cabal, cúmulo de perfidias y sevicias. Para suprimirle, constriñe a sus adversarios a aplicar sus propios métodos. Y ello hermana

casi siempre a los oponentes, fomentando la duda en el espectador, acostumbrado a los "buenos" de una pieza *made in Hollywood*.

En **Hasta que llegó su hora** las escalas de valores se trastocan: Cheyenne, fugado del presidio y bandido contumaz, se revela un trozo de pan (eso sí, duro); por algo es simpático. Armónica no es un prodigio de finura ni de caballerosidad. Tampoco lo pretende. Jill se maneja en un pragmático referente moral: ante la violación, prefiere dejar hacer y darse luego un buen baño. En ningún caso modelos de nada, que si logran algún destello es en contraposición a las vesanias de Frank. Los personajes

se encuentran y se abandonan, proponiendo -y suscitando- un variopinto mosaico de escenas. Desde la magistral presentación de la nueva ciudad, construida gracias a la llegada del tren, con un *travelling* que sigue a Jill hasta el interior de la estación y entonces, grúa mediante, la cámara se eleva sobre el tejado para descubrirnosla ya en el otro lado, en la bulliciosa calle de la población, dominada a vista de pájaro (exaltante conjunción de lirismo cinematográfico e impetuosidad musical; Leone no se abstuvo de declarar que Morricone era su mejor guionista) (27), hasta el montaje de asociaciones (tan caro a S. M. Eisenstein) presentando una caza de palomas y, a renglón



Hasta que llegó su hora

seguido, el exterminio de la familia McBain al completo -adolescentes y niños incluidos-: un apunte de crueldad en absoluto inédito en su cine. O los comentarios -no muy sutiles, ciertamente- a propósito del poder del dinero y/o el dinero del poder, simbolizado por el capitalista Morton (Gabrielle Ferzetti), aquejado de tuberculosis ósea (¡sic!), cuyo sueño de ver el mar termina en arrastrada agonía en un charco (en contraposición a la digna muerte, a lo samurái, de Cheyenne). Sin desdeñar que Frank, tras superar una emboscada, motiva la cáustica respuesta de Armónica a un comentario de Jill: "*Le has salvado la vida. No he dejado que le maten, que no es lo mismo*".

Cabe, no obstante, rastrear algunos déficits: un metraje tan desmesura-

do puede impedir capturar la atención "completa" del espectador; Claudia Cardinale aparece siempre demasiado bien (com)puesta; algún personaje (Cheyenne el primero) es excesivamente simple en sus impulsos y descripción de carácter, debido al interés del director en primar los momentos, descuidando, una vez más, sus conexiones, relegando a un segundo término la peripecia argumental. Pero en **Hasta que llegó su hora**, Sergio Leone también aprovecha la ocasión no tanto para rendir un homenaje a los clásicos como para extasiarse ante el paisaje original de muchas películas: el paseo en carro de Jill por Monument Valley transmite el gozo de un cineasta capaz de sacar partido a unos espléndidos horizontes que la provincia de Almería nunca le pudo regalar.

4. Su última aportación al género, **¡Agáchate, maldito!** (*Giù la testa!*, 1971), es probablemente su pieza más vituperada y *todo modo* discutida. Supuso el debut de Rafan Cinematografica, su empresa productora, y además no le correspondía la dirección (originalmente pensada para Sam Peckinpah y luego para Peter Bogdanovich). Su adscripción al *western* estimula la contestación, pues se ambienta en los albores del siglo XX, en plena revolución mexicana, un periodo muy visitado por el *eurowestern*, dando a luz un híbrido con elementos del cine de aventuras. Un aspecto efectivamente anacrónico si pensamos en los EE.UU. de la época (el país de Jauja al cual todos sueñan emigrar), pero muy coherente en un México atrasado y atrapado en una cruel guerra civil, donde sería factible detectar tipos humanos ya desaparecidos (**Hasta que llegó su hora** les expide su certificado de defunción) en Norteamérica pero coleando en aquella algarabía caótica y sangrienta. Es simplemente magnífica -e hilarante- la aparición del irlandés Sean (James Coburn) a lomos de una precaria motocicleta, una descripción sin palabras de su talante progresista, naufragado en el subdesarrollo del país de acogida... para querer solucionarlo expeditivamente. **¡Agáchate, maldito!** es, ante todo, la historia de una amistad, casi una *buddy movie*, con dos sujetos anti-téticos que, sin embargo, se respetan, se ayudan y, a su (franca) manera, se aman. El film -al decir de muchos- se convierte en una autocaricatura: acumula todas las muecas y hasta los tics de su estilo, dando la impresión de ofrecer más el producto de un (buen) imitador que el de un artista consagrado. Enfatiza estilemas, convoca empacho de "leonitis" y roza la alienación estética ¿Obra menor? También aquí prevalece el retrato de las emociones y de cada momento concreto sobre la historia, tanto la escrita con mayúsculas como la minúscula del relato.



¡Agáchate, maldito!

## ¡Agáchate, maldito!

Sin entrar en pormenores que excederían en mucho el espacio disponible, ¡Agáchate, maldito! tiene un arranque de tono izquierdista, con frase de Mao Ze Dong ad hoc -extirpada de un plumazo por la quisquillosa censura franquista-, acariciando el panfleto al presentar la diligencia de lujo y sus usuarios ocupados en perorar y comer (grotescos primerísimos planos de esas bocas estultas), despreciando el exterior de su vehículo, ese desierto conformado por analfabetos muertos de hambre, provocando que el miserable Juan Miranda (Rod Steiger), recogido y acomodado en el carruaje, sea no un extraño, sino una especie de *alien* ajeno, no ya a su mundo, sino a su galaxia. Naturalmente, el atraco resuelto rápida y eficazmente, pondrá las cosas en su sitio, convertido casi en un acto revolucionario. Y es ahí donde los intelectuales concienciados empiezan a descomponerse, y la titulada progresía a entibiarse. Juan Miranda es "sólo" un ladrón, su ambición no es política, y su banda, un "negocio" familiar: "*Mi patria somos mis hijos y yo*". Su pretensión se resume en enriquecerse, no en ser mejor, y ni le pasa por el magín quebrar estructura social alguna. Su alianza con Sean, artíficiero rebotado en México e ideológicamente desencantado, modificará radicalmente su vida, no su forma de ser o pensar. No se convertirá en un idealista, considera que los "intelectuales" (literalmente "*los que sabéis leer*") mandarían a la muerte al pueblo por unos ideales que, de todos modos, no les rescatarán de su miseria. Sean, por su parte, combate para derribar un poder injusto, sí, pero desde idéntico pesimismo, consciente de que su sucesor (con permiso de Giuseppe de Lampedusa) cambiará alguna cosa para dejarlo todo igual. Ambos personajes, sin reivindicarlo explícitamente (i)lustran un espíritu anarquista de *cul de sac*: sin conducir a ninguna parte, deviene la única alternativa ética a su alcance. Esta ausencia de mensaje



(de "mensague", diría alguno; Jess Franco, en traducción de Antonio Mayans, sin ir más lejos), este vacío existencial, esta disolución de las esperanzas en el magma de la violencia, esta sensación de no-futuro porque los salvadores no existen, es lo más vigente del film. Unos principios (o finales) ideológicos no subrayados por el director, salvo en la tramposa escena inicial y, a diferencia de la producción coetánea, sus tesis se parapetan tras la acción. En términos de Oreste De Fornari, "*en los westerns populistas de Corbucci y Damiani el mensaje revolucionario era confiado a los diálogos y la psicología, mientras tiroteos y masacres se incorporaban como concesiones al gusto poco espiritual del público. Aquí sucede todo lo contrario*" (28).

Por lo demás, ¡Agáchate, maldito! es un prontuario de los vaivenes -no la evolución, aún menos política- de los protagonistas. Tras desvalijar un banco y acabar liberando "subversivos", Juan Miranda emerge de la experiencia metamorfoseado en héroe de la revolución, en una secuencia donde el primer sorprendido por el resultado, todavía más que él, es el espectador. La traición, y con

ella la desaparición de toda la familia del mexicano, alentarán su venganza, presentando un singular concepto de hecatombe, en un film asaeteado no sólo por refriegas más o menos épicas sino por frecuentes fusilamientos, convertidos en un fondo del paisaje; pero incluso al culminar su desquite matando al corrupto gobernador, Miranda no será el primero en moverse. Solo, convertido en el Sancho Panza de un Sean cada vez más volcado en la dinamita y menos hacia la reflexión, y tras el sacrificio (heroico al recuperar sus ideales) del delator doctor Villegas (Romolo Valli) en la lucha (¿final? ¡En absoluto!) contra las tropas del coronel Gunther (Antonio Domingo), señor de la guerra, felón perfectamente prescindible, incoloro, inodoro y con un regusto germánico seudonazi mal encajado en la trama, pese a reforzar con su orden y disciplina los postulados de sus oponentes, el film concluye con la muerte del irlandés y la frase de despedida, casi una moraleja, de su amigo: "*Y ahora, ¿qué hago?* Un perentorio colofón, también reflexión del director, temeroso de verse conducido a afrontar un nuevo *western*. Mas no fue así. Su siguiente -y última- obra fue la tanto tiempo

postergada **Érase una vez en América**, película-sueño de casi toda una vida, culminación de su anhelado desplazamiento hacia otros círculos, por mucho que su talante, estilo, ideas... hasta su crueldad le secunden en la aventura, taladrando una visión distinta del mundo -y del cine- de los gánsters. Pero ahora, al fin, con una atípica -por contundente y satisfactoria- acogida de la crítica.

Sergio Leone falleció por sorpresa, sin avisar, sin agonía, como cualquiera de sus personajes. Legó una carpeta con proyectos, entre ellos una lectura de la batalla de Leníngrado y una carrera inconclusa, a resguardo de la decadencia. Renovador y cultor de la tradición, misógino y feminista, pacifista a tiros, moralista sin moral, desesperanzado vindicador de vencidos que no admiten la derrota y de vencedores sin palmas ni laureles, todo a la vez, su herencia imprime coherencia a la contradicción y clama por cincelar el instante, dilatar el momento, esculpir la tensión. René Descartes fijó el axioma de *cogito, ergo sum*. Para Leone, bien podría resumirse la angustia vital en la acción; sus criaturas existen porque se mueven. Arañan el aire para sobrevivir, a sabiendas de que en su mundo el instinto se impone a la inteligencia. ¿Invitación al cambio, a la revolución? ¿Escéptica constatación de la rastrera condición humana? Probablemente ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario.

#### NOTAS

1. El estudioso Christopher Frayling ha reiterado que Sergio Leone hacía filmes no sobre la vida real sino sobre otras películas, aspecto en cierto modo refrendado por la escena de **La muerte tenía un precio** donde unos pilluelos contemplan, en una conjunción de ironía y embeleso, cómo Mortimer y el Manco se escrutan, se retan, se irritan, se pisan las botas y se disparan a los sombreros para concluir que *"juegan como nosotros"*. Compartimos la opinión de Bill Krohn al describir: el "planeta" Leone como *"un mundo irreal y*

*fantástico (...), donde la gramática y el léxico del western son sistemáticamente pervertidos por el único placer de descubrir leyes narrativas desconocidas hasta entonces, relaciones espaciales casi alucinógenas (los célebres travellings, los cortes de montaje que unen primeros planos y planos generales, o viceversa), así como nuevos teoremas morales. Este universo nuevo, que va expandiéndose de modo exuberante conforme se incrementan los presupuestos (...) se estrechará también a partir de que la Historia comience a interferirse en el destino de los héroes"*. (Krohn, Bill: "La planète Leone", en *Cahiers du Cinéma*, nº 422. París, julio-agosto de 1989. Página 13).

2. De ahí la broma: Leone, maniatado por la anglofilia con que los productores disponían labores de camuflaje para los repartos artísticos/técnicos de los filmes, firmará como Bob Robertson **Por un puñado de dólares**. Asimismo, Gian Maria Volonté era John Wells; Ennio Morricone, Dan Savio; Massimo Dallamano, Jack Dalmas; y Carlo Simi, Charles Simmons.

3. Hay fundadas razones para acreditarle como responsable del primer *protowestern* (todavía no *spaghetti*) italiano, **La vampira indiana** (1913), a la sazón con protagonismo de la consorte del director (como documentan Aldo Bernardini y Vittorio Martinelli en *Roberto Roberti, direttore artistico*. Ed. Le Giornate del Cinema Muto. Pordenone, 1985), visto lo cual algunos creyentes del zodiaco afirmaron a Sergio Leone como predestinado a ser el que fue.

4. Respiró cine durante toda su infancia, y su carrera despuntó como auxiliar de dirección en 1943 con **Il folle di marechiaro**, firmada por su padre. Tal aprendizaje le permitió asimilar el pulso de la producción italiana, colaborando en piezas tan diversas pero de tanto calado como **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*; Vittorio de Sica, 1948). **Quo vadis** (*Quo vadis?*; Mervyn LeRoy, 1951) o **Ben Hur** (*Ben-Hur*; William Wyler, 1959), sin negligir -en cometido de auxiliar de dirección- una serie de trabajos basados en óperas de Giuseppe Verdi (cf.: **Rigoletto**; Carmine Gallone, 1946; **La forza del destino**; Carmine Gallone, 1949; o **Il trovatore**; Carmine Gallone, 1949) que algo debieron aportar a su sentido de la arebatada individualidad y, en particular, al necesario enfrentamiento con el omnimodo poder.

5. Anotamos oficial, pues, en puridad, su debut recae en **Los últimos días de Pompeya**/**Gli ultimi giorni di Pom-**

**pei** (Mario Bonnard, 1959), donde en buena parte del rodaje sustituyó al director debido a su precario estado de salud, gran amigo de la familia y que le adoptó como "hijo", adiestrándole en los entresijos del *métier*.

6. Aguilar, Carlos: **Sergio Leone. El hombre, el rito, la muerte**. Diputación de Almería. Almería, 2000. Página 35.

7. Y en el *spaghetti-western*, a pesar de lo zarandeado, desgastado con que sus detractores, recalcitrantes o no, se han despachado en el pasado y en el presente, con la etiqueta o su nomenclátor. A estas alturas del partido, ya nos parece entrañable.

8. Sin embargo la veta salvaje de Leone empalidece frente a las restallantes sinfonías de hidratada violencia, de fúlgido sadismo orquestadas por dos de las piezas más perversas y bizarras, originales y excéntricas (y, por ende, de contrastada reivindicación) del género, a la par que infractoras de su canon: la horrida, gótica **Oro maldito/Se sei vivo, spara** (Giulio Questi, 1967) y la afiebrada, psicopática **El justiciero ciego** (*Blindman*; Ferdinando Baldi, 1971). De postre, citar la *fimettiana* y arlequinesca **El yankee/Yankee** (Tinto Brass, 1966).

9. Lardeau, Yann: "Le sexe froid (du porno et au delà)", en *Cahiers du Cinéma*, nº 289. París, junio de 1978. Página 53.

10. Si bien la rapacidad parece ser el único norte de los personajes, ello se desmiente, en el caso de sus "buenos" a lo largo del film, desvinculándoles de la avaricia de sus contrarios. En el fondo, el dinero sólo es una especie de *fata morgana* pues *"en los westerns de Leone/Eastwood, el dinero lo es todo, pero no sirve para nada"* (Aguilar, Carlos: **Sergio Leone**. Ediciones Cátedra. Madrid, 1990; 2ª edición: 1999. Página 53).

11. Aguilar, Carlos: Op. cit. Página 49, nota 10.

12. Aguilar, Carlos: Op. cit. Página 48, nota 10.

13. No será vano apuntar que si la sexualidad más activa, brutal y bronca compete a los villanos, los "buenos" detentan una significativa astenia, un palpable desinterés por el erotismo, cuyo abandonado más notorio es el hombre sin nombre de la "trilogía del dólar", o Armónica (sin descuidar al platónico Cheyenne, Jason Robards) en **Hasta que llegó su hora**, indiferente (no le hace ningún caso) a la solar y mollar Jill.

14. Admitido está, con **Por un puñado de dólares** no se confiaba obtener el éxito cosechado, al tiempo que **La muerte tenía un precio** detentó durante años la condición de film visto por más espectadores en España. Ello, empero, no debe suscribir un equívoco bastante generalizado: el de atribuir a Sergio Leone la paternidad de la noción de *eurowestern* (olvidemos ahora la ingeniosa y celebrada *houtade* de ser "el padre de un montón de hijos de puta"). Leone es el progenitor indiscutido del *western all'italiana*, al cual otorgó cartas de nobleza, pero... no fue su inventor (yendo más cerca, Joaquín Romero Marchent propuso dos títulos pioneros: **El Coyote** (1955) y **La justicia del Coyote** (1955), amén de dar candela al Zorro en otro díptico: **La venganza del Zorro** (1961) y **Cabalgando hacia la muerte/L'ombra di Zorro** (1962). Su inmensa repercusión incentivó la eclosión industrial del género, casi convertido en subgénero, "dando lugar a infinidad de subproductos de carácter mimético, alteró un enfoque previo" (Aguilar, Carlos: Op. cit. Página 79, nota 9), incubado previamente por la producción española y alemana, que ya inyectó coetáneamente el virus de la parodia, no tanto del *spaghetti-western* cuanto de los estilemas, postulados pronunciados como remedos del cine americano. Una parasitaria fórmula, con esquema argumental, dispositivo formal miméticos, apoyada en el silueteado al carboncillo en el mejor de los casos, en la apayasada necrosis en el peor, cuyo destino es el estrepitoso hundimiento del género. Según contabiliza el erudito Thomas Weisser, y no le desmentimos, entre 1961 y 1977 se rodaron en Europa 558 *westerns*. Su desglose se pronuncia en la monumental *Spaghetti-westerns. The good, the bad and the violent. 558 eurowesterns and their personnel, 1961-1977*. McFarland & Company Inc. Publishers. Jeffersson (North Carolina) y Londres, 1992.

15. Al poblado de Esplugas City, sito en Esplugues de Llobregat (Barcelona), no le alcanza el justipreciado poso de la gloria nostálgica, si disfrutado por las localizaciones de Almería. Propiedad de Balcázar P. C. (los hermanos Alfonso, Francisco y Jaime Jesús, aunque también corrieron por la *factory* Luis y Enrique Balcázar), la empresa fundada en 1951 albergó rodajes del *Far West* cañí desde 1964 en sus cinco platós, con 5.600 metros cuadrados a su disposición. Entre 1964 y 1968 casi la mitad de los rodajes fueron *westerns* y el resto azanganados títulos afectos al *boom* "subbondiano" (Esteve Riam-

bau censa en 65 los largometrajes generados: en la voz "Balcázar, Producciones cinematográficas", repertoriada en Borau, José Luis (director): *Diccionario del cine español*. Alianza Editorial, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Fundación Autor. Madrid, 1998. Página 108). El poblado fue desmantelado en 1972, y los estudios se vendieron en 1974.

16. Della Casa, Stefano: *Storia e storie del cinema popolare italiano*. Editrice La Stampa. Turín, 2001. Página 54.

17. Informar asimismo que, en **Por un puñado de dólares**, fueron sondeados y desestimaron el papel recaído en Clint Eastwood, entre otros, Rory Calhoun, Steve Reeves, James Coburn, Charles Bronson, Frank Wolff, Henry Silva... y Leone no se plegó a las demandas de los productores de contratar a Richard Harrison. A su vez, en **La muerte tenía un precio**, para el papel de Lee Van Cleef quiso a Henry Fonda o Lee Marvin.

18. Della Casa, Stefano: Op. cit. Página 53, nota 16.

19. Declaraciones efectuadas en el documental **Sergio Leone. Cinema, cinema** (2001), bajo dirección de Carles Prats y asesoría de Carlos Aguilar, producido por Media Park S. A.

20. Extrañamente, *Cosecha roja*, una de las piezas más influyentes del novelista americano, carece de una versión oficial, y eso que en diversas ocasiones se ha especulado sobre el interés de más de un cineasta, caso del publicitado Bernardo Bertolucci. Aunque hemos de matizar lo taxativo de la afirmación, pues sí que existe una adaptación no apócrifa, sí libérrima, de la obra "hammettiana", trasladada al *rayon* del *spaghetti-western*, no por estrambótica menos menesterosa, estampada por Juan Bosch, cuya confidencialidad comercial le ha eximido de la batería de impropiedades que tan mostrenco celuloide se granjea: **La ciudad maldita** (1978). A su vez, y excusando los efusivos/alusivos tratamientos de tinte pastichero alentados por el cine de Leone, **Por un puñado de dólares**, por ejemplo, conoció una tan postinera como roñosa revisitación, **Quelli che contano** (Andrea Bianchi, 1974), o, en exponente *poliziesco*, **Desafío en la ciudad (Il giustiziere sfida la città**; Umberto Lenzi, 1975), por no detenernos en su oleoso e hispánico pronunciamiento *hardcore*, reñido con el *remake strictu sensu*, **Por un puñado de polvos** (Antón Frames, 1999). Su vi-

gencia se corrobora en un hecho: **Once upon a time in Mexico** (Robert Rodríguez, 2002), o sea, "El mariachi 3", es de facto su remozado *remake*. Si hasta a Álex de la Iglesia le ha dado por la cosa en su **800 balas** (2002). En fin. Alejándonos de Hammett y ciñéndonos a Akira Kurosawa, recordar a Walter Hill rehaciendo a su aire **Mercenario** con **El último hombre (Last Man Standing**, 1996), cuyo retro disfraz de cine negro años 30 no maquilla su textura *westerniana*.

21. En particular y de las empresas europeas en general, que tomaron buena nota de las facilidades legales otorgadas en favor del auge de coproducciones tras la aprobación de un nuevo sistema de subvenciones basado en los porcentajes de taquilla.

22. Su título original, *Per qualche dollaro in più*, se aviene como una aviesa referencia a sus problemas de financiación y a la racanería de sus productores. Asimismo, el título previsto era "La colina de las botas", luego cedido gentilmente a su amigo Giuseppe Colizzi para **La colina de las botas (La collina degli stivali**, 1969), con Woody Strode, Terence Hill y Bud Spencer.

23. Ingeniosa coda propiedad de Sergio Donati, que escribió algunas réplicas, como también colaboró en la corrección de los diálogos para el montaje de **El bueno, el feo y el malo**, sin ser acreditado, al contrario de los dos siguientes filmes de Leone, ya en calidad de guionista "en plantilla" (considérese su comentario ad hoc en el documental citado en la nota 19. Una práctica ésta que ha generado más de una controversia, entre florentina y napolitana, caso de la trifulca epistolar sobre paternidades abusivas y/o minimizadas cultivada en las páginas de la revista milanese *Nocturno* por Fernando Di Leo, guionista sin honra crediticia de **Por un puñado de dólares** (libreto redactado por Duccio Tessari y él) y **La muerte tenía un precio**, y Tonino Valerii, ayudante de dirección, amigo y compadre de Leone, al cual le liga una relación de amor/odio, firmante del tremante *western* **El día de la ira (I giorni dell'ira**, 1967) y el rampante *giallo* **Sumario sangriento de la pequeña Stefania/Mio caro assassino** (1971). El pifostio se origina en las manifestaciones de Tonino Valerii en el libro/entrevista *Tonino Valerii* (2000), a cargo de Tommaso La Selva, y proseguido en un turno de réplicas, dos de Di Leo y una de Valerii, publicadas en los monográficos de *Nocturno Book*, números 2, 4 y 6 (2001).

24. Sí, ya lo sabemos, los ponchos no llevan mangas. Pero la acción, casi un rito, se erige en el sustitutivo. Es más, caso de llevar camisa, dudamos que Clint Eastwood se hubiera subido los puños. Sin embargo, el acto declinado es perentorio: una vez ejecutado, se abre la puerta a la masacre. La impronta fetichista dispensada a los objetos (del carillón de **La muerte tenía un precio** a la armónica de **Hasta que llegó su hora**) palpita con determinación en el rango indumentario. Del celeberrimo poncho *copyright* Carlo Simi lucido por Clint Eastwood en la "trilogía del dólar", un relevante icono del género, motivo de devoción, una pieza de pura fantasía cuyo diseño recuerda las túnicas de las atenienses del siglo de Pericles (más sobrio, nada de fantasía, pero des/vestido con donaire por Raquel Welch, comparece en **Ana Caulder**, Hannie Caulder; Burt Kennedy 1971) a los guardapolvos de **Hasta que llegó su hora**, no creados ex novo por Leone, ya puestos en circulación en **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*; John Ford, 1946), para figurar a partir de entonces en un sinfín, que no impar, número de filmes, sin ir más lejos en el severo pero irónico pastiche

trinitario **Mi nombre es Ninguno** (*Il mio nome è Nessuno*; Tonino Valerii, 1973).

25. Su cruda realidad plasma un acendrado discurso antibelicista (¿dónde queda el concepto de heroísmo?), afín, por lo hiriente de su sarcasmo, por el tono de ácida tragicomedia, con la imagen propuesta en **La gran guerra** (*La grande guerra*; Mario Monicelli, 1959)... no por azar también escriturada por los renombrados Age (alias de Agenore Incrocci) y Scarpelli (o sea, Furio Scarpelli). Rubio (Clint Eastwood) define a Tuco (Eli Wallach) el sangriento espectáculo: "*¡Qué manera tan estúpida de perder la vida!*". ¡Y encima, gratis!

26. De entrada, y para marcar distancias con sus tres títulos precedentes, Leone pretendió que los tres forajidos fueran interpretados como cameo de lujo por Clint Eastwood, Lee Van Cleef y Gian Maria Volonté, pero el primero rehusó y la idea se desechó... a medias. Pudo contar Woody Strode, el sargento negro de la película homónima de John Ford (1960), presente también en **El hombre que mató a Liberty Valance**

(*The Man Who Shot Liberty Valance*; John Ford, 1962), y así tendió un agradecido puente entre la tradición italiana y la estadounidense (remachado con la elección de Henry Fonda como villano), terna completada con la llamada de Jack Elam, torvo y de pícaro faz, característico en múltiples *westerns* y series B de Hollywood, y Al Mulock, el pistolero manco a quien Tuco dispara desde la bañera en **El bueno, el feo y el malo**.

27. Ennio Morricone aportó de nuevo su peculiar concepto de la columna sonora, músicas que incorporan silbidos (*chapeau* a la entonación de Alessandro Alessandroni) o "ruidos" parcos en instrumentación pero desbordantes en la sencillez de su melodía, encajando como un guante en las películas y contribuyendo a darles un sello bien distinto a las consabidas orquestaciones americanas. Para ser exactos, en muchas ocasiones se registraba primero y se rodaba a los sones de lo grabado, en modo y manera que todo (in extremis, hasta el trote de un caballo) se le ajustara.

28. Fornari, Oreste de: "Sergio Leone", en *Dirigido por...*, nº 75. Barcelona, agosto-septiembre de 1980. Página 15.



El bueno, el feo y el malo