

Alex Cox

10,000 FORMAS DE MORIR

ALEX COX

# 10,000 FORMAS DE MORIR

LA VISIÓN DE UN DIRECTOR SOBRE EL SPAGHETTI WESTERN

NICANOR LORETI & FERNANDO MARTÍN PEÑA

traducción

prólogo



26  
FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CINE DE MAR DEL PLATA

fan



**10,000 formas de morir**

**10,000 formas de morir:** la visión de un director sobre el spaghetti western  
por **Alex Cox** [[www.alexcox.com](http://www.alexcox.com)]

Traducción: **Nicanor Loretí** [[www.myspace.com/nicloreti](http://www.myspace.com/nicloreti)]

Prólogo de **Fernando Martín Peña**

Iustración de portada: **Lucas Accardo** [[lucasaccardo.blogspot.com](http://lucasaccardo.blogspot.com)]

© 2011 - Sergio E. Salgueiro,  
para **Fan Ediciones** [[www.fanediciones.com.ar](http://www.fanediciones.com.ar) - [info@fanediciones.com.ar](mailto:info@fanediciones.com.ar)]  
y para **Festival Internacional de Cine de Mar del Plata**  
[[www.mardelplatafilmfest.com](http://www.mardelplatafilmfest.com)]

1<sup>a</sup> edición: octubre 2011 - ISBN 978-987-27506-1-9

Impreso en el mes de octubre de 2011  
en los talleres gráficos de *Laiglon*,  
Lavalle 2047 - C.A.B.A. [4374-4028 / [grafica.riel@gmail.com](mailto:grafica.riel@gmail.com)]

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723. Libro de edición argentina. No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

**Alex Cox**

10,000 formas de morir: la visión de un director sobre el spaghetti western  
1<sup>a</sup> ed. - Buenos Aires: Fan Ediciones, 2011.  
368 ps. - 13 x 20,5 cm.

Traducido por: Nicanor Loretí — ISBN 978-987-27506-1-9

1. Crítica de cine. I. Loretí, Nicanor, trad.

CDD 791.430 9

Fecha de catalogación: 24/10/2011

Alex Cox

# 10,000 formas de morir

La visión de un director sobre el spaghetti western

Traducción  
**Nicanor Loretí**

Prólogo  
**Fernando Martín Peña**

Ilustración de portada  
**Lucas Accardo**



fan



*A Giulio Questi*



---

# ÍNDICE

<b>Prólogo   por Fernando Martín Peña .....</b>	11
<b>Índice de films .....</b>	13
<b>Introducción .....</b>	15
<b>Orígenes   Brando, Kurosawa y el Agente de la Continental .....</b>	21
<b>1963 .....</b>	29
<b>1964 .....</b>	37
<b>1965 .....</b>	67
<b>1966 .....</b>	113
<b>1967 .....</b>	161
<b>1968 .....</b>	221
<b>1969 .....</b>	275
<b>Los Setenta .....</b>	311
<b>1608 .....</b>	363



---

# PROLOGO

**E**l spaghetti western tuvo su apogeo en la década de 1960 pero en la Argentina se volvió verdaderamente popular desde comienzos de los '70. Hubo razones bastante pragmáticas para que eso pasara: el cine norteamericano recortó su presencia en las carteleras durante algunos períodos, entre 1969 y 1975, en rechazo a nuevos impuestos, al intento de aplicar leyes protecciónistas, a la exigencia de que hiciera sus copias en laboratorios argentinos. Esos espacios fueron saturados de spaghetti westerns, de películas italianas de espías hechas a la vera de la serie Bond y de mucho cine de artes marciales. En todos los casos se trataba de producto barato y abundante, que cualquier distribuidor modesto podía comprar en cantidad. Los spaghetti westerns fueron así inmensamente populares en los cines de barrio de las grandes ciudades y en particular en los pueblos del interior del país, entre otras cosas porque los distribuidores que los traían no tenían manera de controlar eficazmente las entradas vendidas. Y si el film resultaba popular, era muy fácil hacer un par de copias piratas y explotarlo por toda la eternidad. Las empresas yanquis solían ser más rigurosas.

Así han sobrevivido decenas de copias de oscuros spaghetti westerns en distribuidoras del interior que luego cerraron, en alquiladoras de material en 16 mm. y hasta en las colecciones de algunos particulares. De algunos se sabe poco o nada, como sucede con *20.000 dólares al 7* [Alberto Cardone], otros tienen títulos que invitan deliberadamente a la confusión (las sagas de Sartana y Sabata, por ejemplo) y varios esconden aún sus autores y títulos reales. Hay que indagar un poco para descubrir que *Belle Starr* en realidad se llamó *Il mio corpo per un poker* y que su director, Nathan Witch, no es otro que un

seudónimo de Lina Wertmuller. Casi todas las copias que aún hoy se encuentran en la Argentina de estos y otros muchos films están hechas jirones, lo que es una evidencia muy concreta de su inmensa popularidad.

Varios argentinos pasaron por el género, además, como los directores Tulio Demicheli y León Klimovsky, el propio Adolfo Aristarain (cuando aún era asistente), el actor todo-terreno Jorge Rigaud y hasta el mismísimo Carlos Monzón (*El macho*). La influencia del género quedó documentada además en *Los irrompibles* [Emilio Vieyra], un spaghetti a la argentina con elementos fantásticos y participación del elenco uruguayo del programa *Telecataplúm*.

Lo que se veía en todos esos films era otra cosa, con ciertas especificidades subversivas, grandes dosis gratuitas de sexo y violencia, y una imaginación formal desprejuiciada. Cox expresa un afecto por el género que se basa en esas características y sabe desmenuzarlas con inteligencia y lucidez desde lo que él denomina "la perspectiva de un director". No de cualquier director, hay que aclarar, sino de alguien que ha conservado su fascinación inicial por el tema y que, por lo tanto, puede captarlo y transmitirlo con ese estilo suyo que sabe ser simultáneamente concentrado y disperso, analítico y apasionado.

*Fernando Martín Peña*

# —ÍNDICE DE FILMS

Se listan a continuación los films reseñados por el autor. Para agilizar y extender la búsqueda (teniendo en cuenta la variedad de títulos que solía tener una misma película), se citan todos los nombres conocidos, y **en negrita** el que se usa en esta edición para nombrar al film (generalmente el título de estreno en la Argentina).

\$ 1,000 on the Black, p. 175  
**\$ 1,000 sul Nero**, p. 175  
A Bullet for the General, p. 139  
A Fistful of Dollars, p. 38  
A Fistful of Dynamite, p. 319  
A Genius, Two Partners & a Dupe, p. 343  
A Professional Gun, p. 239  
A Stranger in Town, p. 151  
Ajuste de cuentas, p. 134  
All'ombra di una colt, p. 68  
And God Said to Cain..., p. 293  
**Arizona Colt**, p. 114  
Bandidos, p. 199  
**Belle Starr**, p. 270  
**Black Jack**, p. 246  
Black Joe, p. 246  
Blindman, p. 325  
Blood & Guns, p. 234  
Blood at Sundown, p. 175  
C'era una volta il west, p. 223  
**California**, p. 355  
**Cara a cara**, p. 187  
Cemetery without Crosses, p. 284  
Circuito Chiuso, p. 353  
Closed Circuit, p. 353  
Colorado, p. 134  
Colt Concert, p. 146  
Compañeros, p. 312

Crazy Westerners, p. 205  
Crepia tu... Che vivo io, p. 199  
Chacun pour soi, p. 255  
Da uomo a uomo, p. 193  
**De hombre a hombre**, p. 193  
Death Rides a Horse, p. 193  
**Dios perdoná, yo no**, p. 139  
**Disparen al espectador**, p. 353  
**Django el bastardo**, p. 288  
Django il bastardo, p. 288  
Django Kill, p. 162  
Django porte sa croix, p. 250  
Django the Bastard, p. 288  
**Django**, p. 102  
Don't Touch the White Woman, p. 348  
Drop Them or I'll Shoot, p. 304  
Duck, You Sucker!, p. 319  
Duel in the Wind, p. 293  
E Dio disse a Caíno..., p. 293  
Ehi, amico... C'e Sabata, hai chiuso!, p. 297  
El bastardo, p. 288  
**El bueno, el malo y el feo**, p. 124  
**El especialista**, p. 304  
**El gran Silencio**, p. 210  
**El halcón y la presa**, p. 134  
El mercenario, p. 239  
El precio de un hombre, p. 120

**El retorno de Ringo**, p. 88  
**Érase una vez en el Oeste**, p. 223  
Et le vent apporta la violence, p. 293  
Every Man for Himself, p. 255  
Faccia a faccia, p. 187  
Face to Face, p. 187  
For a Dollar in the Teeth, p. 151  
Fury at Sundown, p. 293  
Giu la testa, p. 319  
Gli Specialisti, p. 304  
**Gran duelo al amanecer**, p. 330  
Gringo uccidi, p. 162  
Gunfighters Die Harder, p. 264  
Hell's Fighters, p. 330  
Hellbenders, p. 181  
I crudeli, p. 181  
I dannati della violenza, p. 246  
I pascoli rossi, p. 31  
If You Live, Shoot!, p. 162  
If You Meet Sartana, Pray for Your Death, p. 264  
Il buono, il brutto, il cattivo, p. 124  
Il cieco, p. 325  
Il était une fois dans l'ouest, p. 223

- Il etait une fois... la revolution, p. 319
- Il grande duello, p. 330
- Il grande Silenzio, p. 210
- Il mercenario, p. 239
- Il Mio Corpo per un Poker, p. 270
- Il mio nome e nessuno, p. 339
- Il mio nome e Shanghai Joe, p. 335
- Il pistolero cieco, p. 325
- Il prezzo del potere, p. 277
- Il ritorno di Ringo, p. 88
- In a Colt's Shadow, p. 68
- Johnny Hamlet**, p. 250
- Johnny Oro**, p. 98
- Kill & Pray, p. 170
- La horde des salopards, p. 288
- La marca del ciego**, p. 325
- La muerte de un presidente, p. 277
- La muerte tenía un precio, p. 72
- La resa dei conti, p. 134
- Le bon, la brute et le truand, p. 124
- Le Colt cantaron la morte e fu..., p. 146
- Le dernier face à face, p. 187
- Le grand Silence, p. 210
- Le justicier du Minnesota, p. 59
- Le specialiste, p. 304
- Le temps du massacre, p. 146
- Les colts de la violence, p. 175
- Let Them Rest, p. 170
- Levend ov dood, p. 210
- Little Rita nel'West, p. 205
- lo chiamavano Trinità, p. 316
- Los cuatro despiadados**, p. 255
- Los despiadados**, p. 181
- Los héroes de Mesa Verde**, p. 319
- Massacre at Grand Canyon, p. 31
- Massacro al Grande Canyon, p. 31
- Me llaman Trinity, p. 316
- Mi nombre es Nadie, p. 339
- Mi nombre es Shanghai Joe, p. 335
- Minami Kara Kita Yojimbo, p. 114
- Minnesota Clay**, p. 59
- My Name is Nobody, p. 339
- Navajo Joe**, p. 155
- Ne touche pas la femme Blanche, p. 348
- No tocar a la mujer blanca**, p. 348
- Nobody is the Greatest, p. 343
- Non toccare la donna bianca, p. 348
- Oggi a me... Domani a te!, p. 259
- Ognuno per se, p. 255
- Ojo por ojo**, p. 259
- Once Upon a Time in the West, p. 223
- Oro hondo, oro maldito, p. 162
- Per qualche dollaro in più, p. 72
- Per un pugno di dollari, p. 38
- Plazo para morir**, p. 68
- Por un puñado de dólares**, p. 38
- Por unos dólares más**, p. 72
- Quella sporca storia del west, p. 250
- ¿Quién Sabe?, p. 139
- Red Pastures**, p. 31.
- Requiescant**, p. 170
- Ringo & His Golden Pistol, p. 98
- Ringo y el precio del poder**, p. 277
- Rita en el West**, p. 205
- Rita of the West, p. 205
- Rita prendi la colt, p. 205
- Sabata**, p. 297
- Salario para matar**, p. 239
- Sam Cooper's Gold, p. 255
- Sartana sangue e la penna, p. 175
- Sartana**, p. 264
- ...Se incontri Sartana, Prega per la tua morte, p. 264
- Se sei vivo, spara!, p. 162
- Si estás vivo, dispara!**, p. 162
- Storm Rider, p. 330
- Stranger's Gundown, p. 288
- Tempo di massacro, p. 146
- Tepepa**, p. 234
- Tepepa... ¡Viva la revolución!, p. 234
- Texas, p. 277
- The Belle Starr Story, p. 270
- The Big Gundown, p. 134
- The Big Showdown, p. 330
- The Big Silence, p. 210
- The Bounty Killer**, p. 120
- The brute & the Beast, p. 146
- The Dirty Story of the West, p. 250
- The Dragon Strikes Back, p. 335
- The Fighting Fists of Shanghai Joe, p. 335
- The Good, the Bad and the Ugly, p. 124
- The Grand Duel, p. 330
- The Great Silence, p. 210
- The Magnificent Stranger, p. 38
- The Man from Nowhere, p. 114
- The Mercenary, p. 239
- The Price of Power, p. 277
- The Rope & the Colt, p. 284
- The Ruthless Four, p. 255
- The Specialist, p. 304
- The Ugly Ones, p. 120
- The Wild and the Dirty, p. 250
- They Call Me Trinity, p. 316
- Tiempo de masacre**, p. 146
- Tire encore si tu peux, p. 162
- To Kill or Die, p. 335
- Today It's Me, Tomorrow You!, p. 259
- Trinity y sus dos compinches**, p. 343
- Tue et fais ta prière, 170
- Un dólar entre los dientes**, p. 151
- Un dollar a testa, p. 155
- Un dollaro tra i denti, p. 151
- Un genio, due compari, un pollo, p. 343
- Un uomo per cinque vendette, p. 246
- Una cuerda, un colt**, p. 284
- Una pistola para Ringo**, p. 83
- Una pistola per Ringo, p. 83
- Une corde, un colt, p. 284
- Vamos a matar, compañeros**, p. 312
- Y Dios dijo a Caín**, p. 293

# —INTRODUCCION

“Sé que la muerte abrió diez mil puertas para que los hombres busquen sus salidas”

—John Webster, *The Duchess of Malfi*,  
Acto IV; Esc. II

Cuando trataba de conseguir financiación por mi película *Re-vengers Tragedy*, a veces me ayudaba describirla como un spaghetti western. Se trataba de una adaptación hecha por Frank Cottrell Boyce de la comedia de terror de Thomas Middleton.

Cuando mencionaba aquellas palabras, los rostros de los financieros se iluminaban un poco más. ¿Pero, qué querían decir para ellos, exactamente, las palabras “spaghetti western”? ¿Clint Eastwood y una licencia para imprimir billetes? ¿El desierto, Europa y los lisérgicos años sesenta? ¿Los setenta o sus años de adolescencia? Lo que sea que significara, parecía trabajar a favor de *Re-vengers...* “¡Oh!”, parecían pensar los financieros. “¡Entonces tenés flashbacks y música de Morricone”. Los spaghetti westerns eran territorio familiar. Se trataba de un género establecido, aceptable.

Sin embargo, no siempre fue así. Cuando los westerns italianos aparecieron por primera vez en Inglaterra y Estados Unidos, fueron destrozados por la crítica. Una bajeza, incluso para los estándares de lo malo. Fueron acusados de ser misóginos y gratuitamente violentos... y realmente lo eran.

“La brutalidad se apila torpemente en lo que parece ser una especie de absurdo pedido por una clasificación X de parte del censor de turno”, escribió Richard Davis en su reseña de *Por un puñado de dólares*, para *Films & Filming*. Claro que estas fueron grandes noticias

para los adolescentes, ya fuera en Italia o en el norte de Inglaterra. Los westerns norteamericanos estaban en decadencia: sólo quedaban mañotazos de ahogado con viejos zorros como John Wayne o Elvis, o series de TV como *Bonanza*, *El Gran Chaparral [The High Chaparral]* o *El virginiano [The Virginian]*, que celebraban la herencia corporativa del rancho de papá. Había poco o nada de acción, y nada de violencia para destacar. Como adolescentes, rezábamos en vano por algo de sexo, y razonablemente esperábamos violencia.

Crecí rodeado de una atmósfera de moderada violencia sin sentido. Chicos y chicas éramos segregados y supervisados. Los maestros solían perder la paciencia rápidamente. Algunos tenían un gran sentido del humor, como un profesor que solía pegarme en la mano con un señalador de madera mientras gritaba: “¡Los... días... en... el... colegio... son... los... mejores... días... de... tu... vida!” Y, debido a la ausencia de chicas, los patios del colegio eran el caldo de cultivo de la violencia más arbitraria. Golpes eran lanzados, patadas en la ingle eran recibidas. Grupos de chicos se juntaban a corear alrededor de cualquier pelea. Una vez, fui noqueado y caí de cabeza sobre el asfalto, quedando temporalmente ciego. Mis compañeros me llevaron de nuevo a la escuela cuando sonó el timbre. Gradualmente, mientras estaba sentado en mi pupitre, fui recobrando la vista. Otra vez, mis compinches y yo tiramos a uno de nuestros enemigos a través de una ventana de vidrio. Afortunadamente, no murió.

De fondo la televisión mostraba uno de esos blandos westerns corporativos, documentales sobre alguna de las dos grandes guerras mundiales y noticias minuto a minuto de lo que estaba pasando en Vietnam. Se trataba de la guerra más brutal de mis tiempos. La radio y la TV reportaban tremendas atrocidades —perpetradas por “nuestro lado, el lado de los buenos”... o sea los norteamericanos— mientras tomábamos el té.

Nos habíamos acostumbrado a la violencia, la tortura, los tiroteos y bombardeos que ocurrían día a día durante nuestra aventura colonialista en Irlanda (aunque nunca nos la describieron en esos términos). Y por sobre todas esas capas de puñetazos, bombardeos, tele y sexualidad reprimida estaba la violencia consumista de la cultura automovilística inglesa. Cuando mi abuelo fue atropellado y murió frente a nuestra casa todos nos pusimos tristes, pero jamás se habló de deshacernos de nuestros dos autos, o de la irresponsabilidad del

hombre que lo mató: un gerente de banco que no podía molestarse en caminar un quilómetro al trabajo.

Violencia —arbitraria y estúpida violencia, que podía aparecer en cualquier segundo desde cualquier lado— parecía ser la regla. Así que, cuando apareció una serie de películas que reflejaba una atmósfera de absurda, incesante, añiñada y arbitraria violencia, yo estaba fascinado. Especialmente cuando esas películas, como las figuritas censuradas de *Marte Ataca*, molestaban al *establishment cultural*.

Como decía Richard Davis, estas películas tenían una calificación X, lo que implicaba que tenías que tener diecisésis años o más para verlas. Pero los cines nunca estaban llenos, y los vendedores de entradas jamás le preguntaban a los chicos cuántos años tenían. Así que a la edad de trece o catorce vi mi primer doble programa de spaghetti western: *Por un puñado de dólares* [*Fistful of Dollars*] y *Por unos dólares más* [*For a Few Dollars More*]. Me fui más que impresionado. Acababa de conocer un mundo de violencia estúpida y arbitraria, con un protagonista que lidiaba con ella y sobrevivía. También era un mundo con un aspecto visual extraordinario: pueblos de madera destrozados, rodeados de desiertos dramáticos y áridos. Algo que nunca había visto antes. Curiosamente, vi la mayoría de estos films en París. En mis días de estudiante de intercambio descubrí una cadena de viejos cines de segunda mano. Pasaban muchos spaghetti westerns que había escuchado nombrar pero jamás había visto: todos habían sido prohibidos en Inglaterra por la censura; entre ellos se encontraban clásicos como *Django* o *El gran silencio* [*The Big Silence*]. Conseguí un trabajo en París como cadete de Les Films Marbeuf, una compañía de distribución de películas. Mientras viajaba en subte a través de la ciudad con mi copia de *Pariscope*<sup>1</sup> en la mano, conseguí *pressbooks*, guiones y fotogramas de películas. Y vi muchos, muchos spaghetti westerns.

Escribí una versión de éste libro treinta años atrás, cuando estudiaba cine en la UCLA. Casi logré publicarlo, pero cometí el error de conseguir un agente, que arruinó el trato. En retrospectiva, estoy agradecido. La versión de 1978 era muy representativa de los tiempos en que los críticos y teóricos cinematográficos analizaban las películas basándose en los símbolos que veían en ellas. Ciertamente era una

<sup>1</sup> Famosa revista francesa de cine y espectáculos [N. del T.].

forma de ver las cosas, pero hoy en día me parece arbitraria. Este volumen apunta a presentar una historia cronológica de importantes e interesantes westerns italianos desde el punto de vista de un director.

No reseña todos los westerns italianos —se filmaron cientos de ellos— sino aquellos que yo creo que son significativos. Los años de oro fueron el '67 y el '68, y esos son probablemente los capítulos más interesantes de este libro. No creo que se haya hecho un solo buen western italiano en los años '70. Pero ciertos spaghetti westerns de esa década —como *Mi nombre es nadie* [My Name is Nobody], *La marca del ciego* [Blindman] o las películas de Trinity— tienen una calidad fenomenal, sobre la que también hablaré.

¿Hay una necesidad para todo esto? Hay varios buenos libros sobre el tema: *Spaghetti Westerns*, de Christopher Frayling; su increíble biografía de Sergio Leone; *Once Upon a Time in the Italian West*, de Howard Hughes y el enorme *Dizionario del Western all' Italiana*, de Marco Giusti, una obra épica que contiene créditos y análisis de más de 800 westerns italianos. En el '78, estaba investigando el territorio al cual Frayling, Hughes y Giusti nos habían guiado. Ahora estoy siguiendo sus pasos a través del mapa que trazaron.

Espero que mi punto de vista como director de cine haga que éste libro sea algo diferente. Creo que al ver las películas en el orden en que fueron filmadas —al estilo del análisis del viejo *Monthly Film Bulletin*: créditos, historia y análisis—, observo cómo fueron creadas. También sigo las carreras paralelas de Sergio Leone y Sergio Corbucci, co-creadores del western italiano y, por primera vez, les doy la misma importancia a ambos.

Sé que cualquier intento de hacer una cronología es especulativo. La parte más dura de investigar los westerns italianos es conseguir información correcta acerca de cómo fueron hechos. Hay mucha información contradictoria acerca de las fechas de estreno. Basándose en esto, uno tiene que adivinar cuándo se filmó una película: asumir que la post producción se hizo rápido —los mismos editores y compositores trabajaban en muchas películas a la vez— y que los productores metieron las películas en los cines lo más rápido que pudieron.

Igualmente, saber qué título usar puede ser problemático. *Se Sei Vivo Sparà* de Giulio Questi fue titulada *Django Kill* en Inglaterra y los Estados Unidos, para aprovechar el éxito de la película de Corbucci, que había sido censurada. En algunos países se llamó *Oro Hon-*

do; en México *Si estás vivo... dispara*. ¿Cómo nombrar a la película de Questi en un libro escrito en inglés? La traducción literal —*If You Live, Shoot*— es ridícula. Pero su guionista/director odia *Django Kill*, el título-estafa más conocido<sup>2</sup>. ¿Y qué versión está reseñando el escritor? ¿Será la misma que está viendo el lector? *Se Sei Vivo Spara* tenía una duración original de dos horas. El censor italiano y el distribuidor la reducieron a 115 minutos. Cuando se estrenó en los cines de Inglaterra, duraba sólo 101 minutos. Casi todos los spaghetti westerns se vieron igualmente afectados, incluyendo los de Leone. En la "Trilogía del Dólar" la mayor parte de las veces se trata de cortes casi insignificantes, cosas de la censura, pero sus películas más modernas fueron violentamente editadas por los distribuidores.

Fechas, duraciones y títulos son todas áreas de confusión: en cualquier libro sobre spaghetti western, el lector muchas veces tiene que triangular estos tres tipos de información, muchos de los cuales pueden estar errados, para descubrir qué DVD acaba de alquilar. Generalmente, voy a usar el título más conocido o el más corto, si hay opción (*¿Quién Sabe?*, en lugar de *A Bullet for the General*). Llamo a la obra maestra de Corbucci *The Big Silence* porque creo que es un mejor título que *The Great Silence*<sup>3</sup>. Especialmente porque hay un documental sobre monjes que se robó el título original en francés, *Le Grand Silence*, y se la conoce en inglés como *Into the Great Silence*. Los spaghetti westerns se volvieron "respetables", pero sólo Leone consiguió el respeto masivo. Sólo sus DVD se consiguen en ediciones *director's cut*. Leone fue el único chico malo que consiguió entrar en la Casa de la Cultura, y para el resto de los *ragazzi* —Corbucci, Questi, Damiani, Petroni, Sollima— las puertas se mantuvieron cerradas.

Así que, aunque este libro trata sobre numerosas películas y directores, va a regresar inevitablemente a Corbucci y Leone. Son los principales personajes en este reparto: primero amigos, luego rivales, ci-

<sup>2</sup> Al igual que el autor, para esta edición se decidió usar un criterio propio para nombrar las películas en catellano. Se utilizó el nombre con que los films fueron estrenados en la Argentina, según las bases de datos más actualizadas. Si el título en cuestión no figuraba allí, se usó el título en español genérico, usando como fuente el sitio web Internet Movie Database. Y, en los casos en que no hay título en español allí tampoco, se respetó el título original mencionado por Cox. [N. del T.]

<sup>3</sup> Ambas palabras en inglés refieren a "gran", con implicancias diferentes. [N. del T.]

neastas de gran influencia y significancia, cuyas carreras terminaron en la decepción. El Oeste de Leone fue una de las imposibles alianzas entre semidioses: westerns innatamente violentos, fríos, tecnológicos “esteros” y bandidos mexicanos. El Oeste de Corbucci era un mundo sin alianzas en el cual un hombre —usualmente lisiado, herido o ciego— era forzado a enfrentar a dos bandos de idéntica villanía. En el mundo de Leone el dinero era siempre la meta, y usualmente era conseguible. En el mundo de Corbucci, el dinero era mencionado, pero usualmente olvidado en un espiral de tortura, destrucción y pérdida.

En conclusión, voy a lidiar con algo que siempre me interesó: el misterioso pero interesante paralelo entre el western italiano y la tragedia de venganza jacobina. En ambos casos, varias décadas de labor original en una nueva forma creativa llevaron a trabajos de una brillantez excepcional, que fueron condenados por críticos de “derecha” como inmorales y degenerados. El drama del renacimiento era crudo pero eficientemente reducido por la ley y la guerra. Los westerns italianos implotaron en un espiral de autoparodia e intentos de ruptura de género poco inspirados.

Quiero agradecer a Chris Frayling, Howard Hughes y Marco Giusti, quienes fueron muy generosos con información y opiniones a través de los años. Le estoy muy agradecido también a Katsumi Ishikuma —Stonebear— por armar la *Macaroni Western DVD Bible* y por rastrear una copia de *No tocar a la mujer blanca*; a Phil Hardcastle por llevarme al Cementerio sin Cruces; a Kim Newman por indicarme el camino a Closed Circuit. También me gustaría agradecer al Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y a Pablo Conde por esta maravillosa edición y por la oportunidad de poder ver, finalmente, *Belle Star*. También a Sergio Salgueiro, maquetista y editor; Nicanor Loretí, que hizo un excelente trabajo de traducción del texto; Fernando Martín Peña, por el prólogo; Fan Ediciones, por coeditar el libro junto al Festival; a Ernesto Acevedo Muñoz, presidente de la cátedra de Estudios Fílmicos de la Universidad de Colorado, que me concedió el permiso para asistir al Festival cuando supuestamente debería estar dictando clase; y, por supuesto, a Tod, Gray y Pearl, por darme la bienvenida al verdadero mundo de la hermosura y la compasión cuando emergí, con los ojos entrecerrados y temblando, del delirante caos de estas películas.

— Alex Cox

# ORIGENES

BRANDO, KUROSAWA  
Y EL AGENTE DE LA CONTINENTAL

"Odio escribir. Sufro las torturas de los condenados. No puedo dormir y siento que me voy a morir en cualquier momento. Eventualmente, me encierro en algún lugar, lejos de un arma, y me pongo a hacerlo de un tirón".

— Sam Peckinpah

Como todo drama, los westerns italianos estaban influenciados y formados por un género anterior: el western americano, un género virtualmente inventado por John Ford, quien dirigió 56 de ellos durante su larga carrera. Los eventos que tienen lugar en los westerns italianos, sus conflictos dramáticos, sus estructuras narrativas, eran usualmente reciclados de films americanos hechos años antes. Cada película tiene varios ejemplos: la mano aplastada del héroe en *Django* —tan shockeante que la película fue censurada— tiene un antecedente en un western americano, *The Man from Laramie* [1955, Anthony Mann], otro en un viejo western europeo llamado *Savage Guns* [1961, Michael Carreras]. En el western *negro* de Mann, el villano, interpretado por Alex Nichol, cruelmente le dispara a James Stewart en su mano armada. En la coproducción anglo-ítalo-española de Carreras, las manos del héroe son aplastadas por ruedas de carreta. Y la columna narrativa de *Érase una vez en el Oeste* [*C'Era Una Volta Il West / Once Upon a Time in The West*] está centrada en la archiconocida premisa de muchas películas americanas: los villanos planean incautar tierras por las que deberá pasar el ferrocarril, recurriendo al asesinato de ser necesario.

Pero algunos films influenciaron más al western italiano que otros. Y uno de ellos ni siquiera era un western. Así que, antes de embarcar-

nos en nuestro viaje cronológico, me gustaría considerar dos películas que tuvieron un gran impacto en este nuevo género: *Yojimbo* de Akira Kurosawa y *El rostro impenetrable* [One-Eyed Jacks, 1961] de Marlon Brando.

*Yojimbo* fue dirigida por Akira Kurosawa en 1961, el año en que *El rostro impenetrable*, el western de Marlon Brando, se estrenó en Estados Unidos. Hasta donde sé, Kurosawa no vio la película de Brando antes de filmar *Yojimbo*. Pero, como buen observador del cine occidental, seguramente sabía de la existencia de *El rostro impenetrable* y de su destino. Ambas películas tienen una cosa en común: una inexplicable e imposible tardanza por parte del héroe, quien —enfrentado a una situación muy peligrosa, causada por él mismo— se queda sentado sin hacer nada y, como resultado, termina sufriendo.

*El rostro impenetrable* está basada en un libro de Charles Neider, *The Authentic Death of Hendry Jones*, y Brando había comprado los derechos. La primera opción de equipo creativo que se le ocurrió al actor/productor era genial. Para dirigir contrató a Stanley Kubrick, que había hecho dos sorprendentes *thrillers* independientes; y para el guión llamó a un guionista de TV llamado Sam Peckinpah. Rápidamente, Brando se llevó pésimo con los dos. Su despido de Peckinpah parece haber sido al mismo tiempo amargo y memorable, al igual que la traición —de un viejo forajido que traicionó el código de los forajidos—, el tema central de la película, se volvió el tema central de todas las obras dirigidas por Peckinpah. Como director, podría decirles que puede ser muy irritante trabajar para una “estrella” poderosa y vanidosa. Los actores son criaturas esenciales e instintivas, pero cuando ganan demasiado poder pueden ser a la vez estúpidas y amorales. La lealtad es una característica rara en la mayor parte de la gente, aunque sea algo necesario para ser director. Por esta razón la mayoría de los actores no puede dirigir: intrínsecamente superficiales, aislados y autocomplacientes, les cuesta llevar adelante casi cualquier desafío o ganarse el respeto de su equipo.

Habiendo echado a Kubrick, Brando decidió dirigir la película él mismo. Sonriendo como un cocodrilo, Paramount Pictures estuvo de acuerdo. Faltándole disciplina y un guión terminado, Brando no podía mantener las cosas bajo control. La filmación comenzó en diciembre de 1958 y se suponía que iba a durar dos meses. Sin embargo, se estiró a seis. Es famoso que, cuando Brando y su coprotagonista

Karl Malden tenían que hacer de ebrios, ambos actores "de método" se emborrachaban de verdad: una sola escena de ambos borrachos tardó dos días en filmarse. El presupuesto de dos millones de dólares del estudio (nada mal para una película de vaqueros de aquel momento) creció hasta volverse de seis millones. ¿Por qué lo permitió Paramount? El biógrafo de Brando sugiere un motivo oscuro pero familiar: "castigar su arrogancia, darle una lección. ¿Cuánto podría costar? Aquel a quien Hollywood humilla, es el primero en ser consentido. Esta es, probablemente, la ley más básica en el negocio..."<sup>1</sup>.

El primer corte de Brando de *El rostro impenetrable* duraba seis horas. El autor se había vuelto confuso y aburrido en la sala de edición. Sin poder terminar la película, quería ser despedido para poder echarle la culpa al estudio y así pretender que su obra maestra había sido vejada. Golpeado por las negativas del estudio y la mala recepción crítica, jamás volvió a dirigir. Sin embargo, *El rostro impenetrable* es una película más que decente. La única falla de Brando como director es en las transiciones (las escenas están inevitablemente unidas por fundidos encadenados, como en los peores westerns americanos). Pero la complejidad de la historia y los personajes, el aspecto visual del film y las actuaciones, son todas excelentes. Su propia actuación es muy buena, pero le da mucho tiempo en cámara a Karl Malden, a Ben Johnson y su pandilla, y a muchos otros personajes extraños como el de Timothy Carey. Brando es generoso con los otros actores, como actor y director.

Muchos elementos de *El rostro impenetrable* reaparecen en el spaghetti western. El vestuario estilizado es casi tan específico y exagerado como el de *Johnny Guitar* de Nicholas Ray. The Rio Kid se visite como un vaquero mexicano, y a veces usa un poncho: puntos que tuvo en común Carlo Simi cuando preparó sus diseños de vestuario para Corbucci y Leone. La idea del héroe que busca venganza que escapa / es liberado de prisión sería usada muchas veces. La intensidad de dientes apretados con la que Rio lleva a cabo su venganza se transformó en la marca registrada de muchos actores, tanto americanos como italianos, que protagonizaron estas películas. Pero el aspecto más "italiano" del film es, para mí, la misteriosa "tardanza" de Río.

<sup>1</sup> Richard Schickel, *Brando: A Life in Our Times*, Atheneum, 1991, p. 174.

Cuando logra localizar a Dad (Karl Malden), debería matarlo en seguida. Dad anticipa un duelo armado. La pandilla de Rio también lo espera. En cambio, Rio decide seducir a la hija adoptiva de Dad, y luego —incluso después de haber logrado esa meta innoble— demora el ajusticiamiento de Dad. Luego de matar a Howard (Timothy Carey) en una pelea en un bar, Rio sabe que ya no tiene tiempo y que le quedan pocas opciones. Sin embargo, se queda en el bar bebiendo.

Desperdiendo su ventaja, el héroe es emboscado, golpeado y (como en *The Man from Laramie*) su mano diestra con el arma es aplastada por Longworth, quien ahora tiene su propio motivo para vengarse. Rio escapa y, lenta y dolorosamente, se recupera, nuevamente planeando su tan aletargada venganza.

Exactamente lo mismo que ocurre en *Yojimbo*.

El cínico drama samurai de Kurosawa comenzó a producirse en los Estudios Toho en enero de 1961. Como director, Kurosawa, de 51 años, era el opuesto de Brando, de 37: disciplinado, trabajador y —a esta altura de su carrera— famoso por su velocidad para filmar y su poder resolutivo. Por imposible que parezca, *Yojimbo* se estrenó el 24 de abril de ese mismo año: filmada, editada y estrenada en el cine en menos de cuatro meses. Kurosawa había visto muchos, muchos westerns: John Ford era su director favorito y había mencionado en el set de *Los siete samurais* [*Sichinin No Samurai*, 1954], que quería hacer un chambara (película de acción de samurais) al estilo western.

En *Yojimbo*, Toshiro Mifune hace de Sanjuro Kuwabatake, un sucio y piojoso samurai sin maestro con un gusto por la bebida. Cuando llega a un pueblo dominado por dos pandillas rivales, rápidamente le dice al barman: “*Me pagan por matar. Sería mejor que todos estos hombres estuvieran muertos. Piénsalo*”. Para marcar territorio, mata a algunos duros del pueblo y luego ofrece sus servicios como guardaespaldas a ambos bandos.

El mayor adversario de Sanjuro es un joven *gangster* con una pistola, Onosuke (Tatsuya Nakadai). Su error es sentir lástima por una pobre familia destruida por Onosuke, quien ha forzado a la esposa de un granjero a volverse su amante. Sanjuro mata a los guardias de la mujer y reúne a la familia.

Ahora tiene poco tiempo y aún menos opciones. Pero en lugar de irse del pueblo, se queda en el bar bebiendo. Onosuke descubre su traición y le baja el pulgar: Sanjuro es torturado y golpeado salvaje-

mente. Escapando escondido en un ataúd, Sanjuro se esconde, se recupera de sus heridas y planea el violento enfrentamiento que ha puesto misteriosamente.

Son este inexplicable retraso por parte del héroe, seguido por su escape y recuperación, lo que *Yojimbo* y *El rostro impenetrable* tienen en común. La explicación no está clara: el precedente más obvio para un retraso tan demandante es *Hamlet*, el drama de venganza de William Shakespeare. Hamlet tiene razón al pensar que su tío Claudio es el asesino de su padre. Pero es un tonto al hacerle notar a Claudio que lo sabe, y luego no hacer nada al respecto. Obviamente, Brando conocía *Hamlet*; al igual que Kurosawa —su drama de mafiosos *Los canallas duermen en paz* [*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960] está lleno de referencias a aquella obra—. Kurosawa y Brando eran todo menos ambiciosos. ¿Es posible que ambos hayan decidido, espontáneamente, tomar el dilema clave de la más grande obra de teatro inglesa?

Después de todo, si vas a robar, robale a los mejores<sup>2</sup>.

*Yojimbo* se volvió la base narrativa del primer western de Sergio Leone, y *El rostro impenetrable* se volvió la base visual y la mayor referencia para los personajes de muchos de los films de Corbucci. En estas dos influyentes, entretenidas y grandiosas películas se encuentran las raíces más visibles del western italiano. Pero Kurosawa no estaba sólo influenciado por Shakespeare y por los westerns. Creo que él y su guionista, Ryuzo Kikushima, tenían en mente una fuente norteamericana muy específica para su historia de dos bandos enfrentados en un maldito y apartado pueblo: Dashiell Hammett.

Hammett es mayormente conocido por ser el autor de *El halcón maltés* [*The Maltese Falcon*], que fuera adaptada al cine —y transformada en un clásico— por John Huston. Aquel libro contaba la historia de Sam Spade, una especie de detective honrado, y su lucha por mantener su propia versión de la integridad; Hammett también inventó un equipo de detectives compuesto por un matrimonio, Nick y

<sup>2</sup> Como director, le he pedido prestado/robado a Leone, Corbucci, Questi, Robert Aldrich, Luis Buñuel, Sam Peckinpah, Arturo Ripstein y un sinfín de realizadores. Cualquier director que niegue haber pedido prestado/robado de otros directores debe ser realmente muy talentoso.

Nora Charles —*El hombre delgado [The Thin Man]*—, y un memorable agencia de detectives, la Operación Continental<sup>3</sup>.

El Agente de la Continental es el héroe de muchas historias de guerras entre pandillas en pueblos apartados y venidos a menos: *Corkscrew* y *Cosecha roja [Red Harvest]* son dos de las mejores. En ambas historias el héroe es acusado de hacer que dos bandos se enfrenten entre sí para destruirlos. “*Un hombre podría adivinar*”, dice su compañero en *Corkscrew*, “*que estás haciendo que los bandos de Circle HAR y Bardell se enfrenten, haciendo que cada lado se trate de comer al otro*”. Haciendo que cada lado se trate de comer al otro. Es básicamente lo que hace Mifune. Pero el punto de *Corkscrew* y *Cosecha roja* —y de *Yojimbo*, claro— es que el héroe no tiene que hacer demasiado para que estas dos pandillas se enfrenten. Están casi permanentemente en estado de guerra; sus treguas son falsas; están listos para un enfrentamiento en cualquier momento. Sólo por estar ahí, y con un poco de manipulación, el indulgente Sanjuro o el perezoso Agente de la Continental, pueden lograrlo.

*Corkscrew* fue traducida al japonés a fines de los años '40. Según Katsumi Ishikum, fue el escritor Hideo Oguni quien le mostró el libro a Kurosawa. Ishikuma también recuerda una entrevista con Kurosawa en la revista japonesa *Cut*, en la que éste dijo: “Estuve leyendo muchas novelas de misterio éstos días. Cuando terminé ‘Yojimbo’ y la vi, me dí cuenta de que había tomado muchos elementos de las novelas de Hammett. Pensé: ‘Es natural, porque me gusta mucho Hammett’”. Quizás su deuda mayor sea hacia *Cosecha roja*, originalmente titulada *Poisonville*. *Poisonville* es otro pueblo malo, infestado de bandas rivales de *gangsters*. El Agente de la Continental los hace enfrentarse entre sí, y se destruyen el uno al otro. Una escena en especial parece haber inspirado a *Yojimbo*: el violento enfrentamiento en que Reno Starkey y su pandilla lanzan bombas de petróleo hacia los cuarteles de Pete the Finn, en Whiskeytown.

“Ya está”, grita una voz grave. “Vamos a salir. No disparen”.

Reno lo llamó un asqueroso comedor de pescados y le disparó cuatro veces en el rostro y el cuerpo.

Pete cayó. Un hombre detrás de mí rió.

<sup>3</sup> “Continental Op”, en inglés. [N. del T.]

La violenta y excitante escena, iluminada por las llamas de la ardiente guarida de los *gangsters*, es copiada en *Yojimbo*, cuando los locales de Tazaemon son incendiados y él y su familia son acribillados por Osonuke.

Yes, claro, también puesta en escena en *Por un puñado de dólares*, cuando Ramón Rojo y sus amigos incendian la casa de los Baxters y les disparan a medida que van saliendo.

La otra pista de la influencia de Hammett no la van a encontrar en este libro, sino en otra película norteamericana basada en uno de sus libros —*La llave de cristal [The Glass Key]*—. Pesimista incluso para los estándares de Hammett, la novela es una pequeña obra épica de lealtad, amor y futilidad ambientada en el corrupto medio ambiente de Albany, Nueva York. Su antihéroe es Ned Beaumont (llamado Ed Beaumont en el film), un asqueroso pero determinado apostador cuyo único amigo es Paul Mavdig, un contrabandista transformado en político. Ned Beaumont es un duro buscavidas, Natty Bumppo en las malas calles del norte de Nueva York. Su descubrimiento de la estupidez de Mavdig, y su inevitable traición hacia su amigo, le dan al libro una dimensión trágica única en la obra de Hammett.

*La llave de cristal* se filmó por primera vez en 1935, y luego en 1942. Esta última versión fue dirigida por Stuart Heisler, cuyos créditos eran poco importantes hasta el momento. Heisler comenzó su carrera como editor de películas mudas y la terminó dirigiendo episodios de *Gunsmoke* en los '70. No muestra ningún tipo de afinidad por el material hasta que Beaumony (Alan Ladd en el film) es raptado por *gangsters* y torturado para que traicione a Mavdig (Brian Donlevy). En éste momento, la película sube un cambio.

Lo que salva a *La llave de cristal* —lo que hace que valga la pena buscarla hoy y verla— es la actuación de William Bendix. 1942 fue el primer año de Bendix como actor: es tremadamente bueno. Bendix encarna a Jeff, un matón que golpea y ahoga a Beaumont para hacerlo hablar. Apenas aparece Jeff, estamos en “*Llave de cristal-landia*” tal cual Hammett la imaginó. La relación entre Beaumont y el matón/torturador domina la última parte de la novela cuando este último, sintiéndose culpable e inseguro de su lugar en el mundo, comienza a tratar a Beaumont como a un confidente y un amigo. Es todo inspiradamente sádico, homoerótico y super tenso; el pétreo Ladd mejora enormemente al lado de un actor de esa categoría.

La tortura de Beaumont no es mostrada en el film; en cambio, hay un corte desde el momento en que es atrapado hasta una toma de sus torturadores, apostando. *Yojimbo* está estructurada de la misma manera. Pero la escena siguiente, en la que Jeff y su compañero abandonan a su inconsciente víctima, y Beaumont logra escapar, es repetida en *Yojimbo* y *Por un puñado de dólares*. En las tres películas, el héroe golpeado violentamente, con los ojos cerrados por los moretones, se arrastra dolorosamente por su celda. En *La llave de cristal* comienza un incendio; en *Yojimbo* se esconde en una caja; en *Por un puñado...* también comienza un incendio. Y, en medio de la confusión, escapa.

Es difícil leer estas páginas en la novela, o ver alguna de estas secuencias, sin pensar en *Yojimbo*. ¿Habría visto Kurosawa *La llave de cristal*? Fue filmada durante la Segunda Guerra Mundial, pero Japón fue inundada de películas norteamericanas durante la ocupación, al igual que Italia. Una película de gran presupuesto y llena de estrellas como *La llave...* estaría primera en la lista en mercados nuevos y abiertos como aquellos. Y tanto Kurosawa como Leone eran fans de las películas y *thrillers* norteamericanos.

Nada de ésto hace que la visión de Kurosawa sea menos extraordinaria, o de los increíbles logros que tuvo con *Yojimbo*: un cínico film de acción de una brillantez impresionante, que tendría enorme influencia en otros realizadores, y hasta en cinematografías completas de varios países, como pronto veremos.

---

# 1963

“Permitanme, entonces, proponer esta paradoja: que su propia fragilidad prueba que el western —que mientras vivió fue el más humilde, más familiar y por eso el más fácilmente subestimado género cinematográfico— puede haber sido la forma más plena del medio cinematográfico”.

— Richard Shickel, Introducción, *BFI Companion to the Western*, Atheneum, Nueva York, 1988

**D**esde comienzos del cine mudo se filmaban westerns en Italia. Durante la Segunda Guerra Mundial, Giorgio Geroni dirigió un western cómico, *Il Fanciullo del West* [1943]. Otras parodias al género lo siguieron, incluyendo *Il Bandolero Stanco* [1952, Fernando Serchio]. A comienzos de los sesenta, los italianos coprodujeron westerns en Almería, en las afueras de Madrid, en Yugoslavia y en Roma. Algunas eran films del Zorro. Otros eran westerns “americanos” que nos aburrían muchísimo: de ritmo lento y protagonizados por estrellas decadentes de Hollywood, disfrazados de películas americanas.

Pero vale la pena echarle una mirada a estas primeras coproducciones, cuyos directores seguirían haciendo westerns, y se volverían mejores con el tiempo. Fue entonces cuando ciertos actores y elementos históricos aparecieron por primera vez. Dos films fueron dirigidos en 1963 por Joaquin L. Romero Marchent: *Tres hombres buenos* [*The Magnificent Three / I tre Implacabili*] y *El sabor de la venganza* [*Gunfight at High Noon*]. *Tres hombres buenos* presentó la premisa que repetirían muchos westerns de venganza, en los cuales la familia del héroe es asesinada por hombres que dejan algunas pistas sobre su identi-

dad; transformado en un vengador implacable, el protagonista sigue las pistas y mata a los asesinos.

*El sabor de la venganza* también presenta un trío de vengadores, en éste caso tres hijos que le juraron a su madre viuda vengar la muerte de su padre; la locación es deliberadamente identificada como un pueblo de la frontera mexicana, para explicar los exteriores españoles. (Hay westerns italianos situados en el desierto, la nieve, o hasta en el bosque o en Japón, pero son rarezas. Películas de mayor presupuesto podían ir a Almería, en España, para sus exteriores; westerns más baratos dependían de escenarios naturalmente bellos o —para peor— tenían que ser filmados directamente en Italia).

Ambas películas incluyen actores que se volverían rostros familiares en los westerns italianos: Claudio Undari (quien generalmente encarnaba tipos duros, bajo el seudónimo "Robert Hundar") y Fernando Sancho, un español grandote de bigotes que se especializaba en interpretar generales y bandidos mexicanos. Merchant hizo muchos westerns ítalo-españoles, cada vez más sádicos y estilizados. Incluso, en esta época tan temprana para el género, usaba su propio nombre en los créditos: los españoles insistían más en esto que los italianos, que usaban siempre seudónimos "americanos".

*Gringo* [también conocida como *Gunfight at Red Sands* y *Duello nel Texas*] es una historia de racismo y venganza situada en la frontera mexico-americana. Richard Harrison, un actor norteamericano bajo contrato con los productores, interpretaba al héroe, llamado Gringo Martínez. El director era "el especialista en el Zorro Ricardo Blasco" ("Richard Blasco"), los productores, Alfredo Antonini ("Albert Band"), Arrigo Colombo y Giorgio Papi. Ennio Morricone ("Dan Savio") fue contratado para hacer la música; fue su primer western. Y un muy buen camarógrafo, Massimo Dallamano ("Max Dallman"), la filmó. El reparto incluía a Aldo Sambrell, un actor español con nariz de boxeador que interpretaría a muchos jefes de pandillas mexicanas y asesinos en los años siguientes.

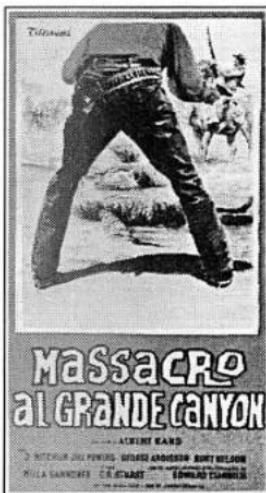
Según Marco Giusti, los productores no estaban felices con las secuencias de acción de Blasco, y contrataron a Mario Caiano, otro veterano del Zorro, para dirigir una semana adicional con Dallamano. Caiano estaba considerado un aburrido, un "par de manos que van a lo seguro". Naturalmente, Colombo y Papi planearon darle a dirigir su próximo western.

Ese mismo año, su compañero "Band" produjo otro western, con exteriores filmados en Yugoslavia. Fue dirigido por un joven director, veterano de las películas de gladiadores, llamado Sergio Corbucci.

## RED PASTURES

También conocida como: *I pascoli rossi / Massacro al Grande Canyon / Massacre at Grand Canyon* (Italia / Yugoslavia)

**Dirección:** Sergio Corbucci (t.c.c. Stanley Corbett) • **Producción:** Albert Band • **Guión:** Edward C. Geltman, Alfredo Antonini, Sergio Corbucci • **Dirección de fotografía:** Enzo Barboni • **Dirección de arte:** Giuseppe Ranieri • **Vestuario:** Italia Scandariato • **Edición:** Franco Fraticelli • **Maestría de armas:** Benito Stefanelli • **Dirección de 2<sup>a</sup> unidad:** Franco Giraldi • **Asistencia de dirección:** Alfredo Antonini • **Música:** Gianni Ferrio • **Reparto:** James Mitchum (*Wes Evans*), Jill Powers t.c.c. Milla Sannoner (*Nancy*), George Ardisson (*Tully Danzer*), Giacomo Rossi Stuart (*sheriff Burt Cooley*), Andrea Giordana, Burt Nelson (*Clay Danzer*), Nando Poggi (*Ace Mason*), Edward Cianelli (*Eric Danzer*), Benito Stefanelli, Renato Terra Caizzi (*Curry Mason*), Medar Vladimir (*Harley Whitmore*), Gavric Vlastimir (*Bear Mason*), Attilio Severini (*Flake Mason*)



## LA HISTORIA

Wes Evans encuentra a los dos últimos miembros de la Banda Slade, responsable de la muerte de su padre, y los acribilla. Luego regresa a Arriba Mesa, su pueblo natal, del que estuvo ausente durante dos años. Fuera del pueblo, en el cañón de Butte, se ha juntado una horda de pistoleros —caldo de cultivo para una guerra de ranchos entre Harley Whitmore y Eric Danzer—.

A Wes le ofrecen la placa de sheriff, pero la rechaza. Quiere ser un ranchero. Pero cuando descubre que su amada Nancy ahora está casada con Tully, el malvado hijo de Danzer, decide venderle su propiedad a Harley, y seguir adelante.

Harley lidera un ejército de cien hombres para atacar el rancho de Danzer, pero Tully los embosca en un cañón y se produce un violento enfrentamiento. Wes intenta que Harley y los Danzers haga una tregua, y trata de persuadir a Eric Danzer de contratar a una notoria pandilla de asesinos que se oculta en el pueblo —los hermanos Manson—. Consigue que Eric le entregue a su hijo más joven a Harley, como rehén.

Pero Eric rompe la tregua y envía a Tully a darle \$ 75.000 a los Manson, para re-contratarlos con el fin de matar a Harley. Tully le ofrece a Flake, el peor de los Manson, \$ 50.000 para matar a Wes, Harley y compañía. Flake acepta, y envía a sus hombres a sitiarn la cárcel y matar al sheriff. Su entrada inclina la balanza en contra de Harley, pero justo en ese momento Wes aparece junto a un enorme grupo de habitantes del pueblo, armados hasta los dientes. Muchos vaqueros se matan entre sí. Wes mata a Flake. Tully muere acribillado por Fred, un granjero a quien previamente le había cortado la pierna.

Harley está a punto de colgar al joven Clay Danzer frente a su padre, cuando llega Wes, y entrega el cuerpo de Tully como ofrenda de paz. Harley perdona a Clay. Wes y Nancy terminan juntos, y él acepta el puesto de sheriff.

## EL FILM

*Red Pastures* es una mala película. Tiene poco corazón y está filmada a media máquina. Trata de imitar una película de vaqueros norteamericana y falla miserablemente. Casi al final, después de que Wes le haya disparado a los dos Slades, hay una larga toma de su rostro. El actor tendría que verse determinado, o por lo menos acomplejado —finalmente ha matado a todos los asesinos de su padre— pero la expresión de Mitchum cambia constantemente; primero es alegre, luego cansada, reflejando el tormento de la difícil tarea que le ha encargado el director: caminar en línea recta. Mitchum tiene la misma pinta que su padre, pero nada de su talento actoral.

El film está iluminado con demasiado brillo, como si se tratara de una comedia para TV. Corbucci tuvo la oportunidad de trabajar con un gran camarógrafo, Enzo Barboni. Sin embargo, no lograron producir nada de interés. Los oscuros y gráficos interiores de *Django* aún estaban a dos películas de distancia. Los exteriores —que en un wes-

tern siempre tendrían que ser geniales, o por lo menos interesantes— fueron uniformemente pobres. Los “pastizales rojos” —filmados en Yugoslavia— tienen una apariencia demasiado prolífica y poco natural. Muchas veces, Wes parece estar cabalgando a través de un campo de golf. Varios actores tienen una apariencia demasiado arreglada y bella: los blondos Tully (George Ardisson) y el sheriff Cooley (G. R. Stuart) están particularmente bronceados, con estilo playero. Corbucci tiene mejor suerte con otros personajes: en particular, los rancheros rivales, interpretados con entusiasmo por Eduardo Cianelli y Medar Vladimir (quien se parece muchísimo al actor español Roberto Camardiel).

La peor ofensa de *Red Pastures* es que los personajes se comportan de manera poco natural. Al comienzo, Fred, habiendo conocido bastante de la historia de la película, dice: “*Nos vemos después, Wes*”. Teniendo en cuenta que no se ven hace dos años, y Wes es un gran amigo suyo, ¿no es extraño que no lo invite a entrar a su casa? Esta actitud no tiene sentido, y no ocurriría en una película de Ford, donde los personajes son creíbles.

Poca gente vio *Red Pastures*, y esto es algo bueno. Pero incluso una mala película puede tener buenos momentos. Aunque muchas fuentes citan una codirección entre el productor y Corbucci, personalmente creo que *Red Pastures* es una película exclusivamente de este último. O, por lo menos, que la culpa es plenamente suya. Los créditos italianos hablan a favor de Corbucci: el primero dice “Un film de



*Red Pastures*

Albert Band". Es decir que legalmente Band / Antonini tiene crédito de dueño, no de director. También es acreditado como asistente de dirección con su nombre real. Finalmente, el último crédito dice "Dirección de Stanley Corbett", un seudónimo de Corbucci. Así que, según los títulos, él fue el director: era su segunda película, siendo la primera una de gladiadores, *Maciste Against the Vampire* [1961]. Además, hay muchas escenas y temas que se volverían a repetir en sus películas posteriores.

El primer elemento característico de este director es la escena en que Fred le muestra a Wes su cementerio. La toma es horrible —nueve cruces hechas con palos clavadas en un jardín—. Pero esa toma tiene una buena razón de ser. Corbucci quiere que conozcamos ese cementerio, por más estúpido que sea. Ahora Fred señala una décima tumba, y dice: "*¿Ves esa de ahí? Es mía. Mi pierna está enterrada ahí. La traje hasta acá y la puse ahí... la planté en el mismo lugar donde la obtuve*" ("Over there... that one's mine. My leg's buried there. I brought it back and put it right there... planted it where I got it").

El doblaje al inglés es confuso: aparentemente, el malvado Tully le voló la pierna a Fred de un disparo en un enfrentamiento que tuvo nueve víctimas. Este foco repentino en un cruel incidente cuyo resultado fue una mutilación es completamente consecuente con los westerns de Corbucci que estaban por venir. A él le gustaban bastante los caballos, los jinetes y las praderas, pero eran los complotos de corruptos pueblerinos, y las subsecuentes oportunidades para mostrar la más bizarra violencia —generalmente incluyendo mutilaciones físicas— las que realmente lo entusiasmaban.

Corbucci todavía no había visto *Yojimbo*: heredó la subtrama de los dos bandos enfrentados directamente de "Band". Un lado es liderado por Eric, un corrupto gringo condenado a vivir en una cama; el otro por Harley, una bestia querible. El enfrentamiento de dos bandos opuestos es la piedra fundacional de la mayor parte de los westerns de Corbucci, y el *status quo* es siempre el mismo: gringos contra mexicanos en *Minnesota Clay* y *Django*; banqueros contra bandidos en *Navajo Joe* y *El gran Silencio*; el Estado contra los revolucionarios en sus films "mexicanos".

*Red Pastures* cobra vida en las escenas de acción, donde Corbucci muestra algo de entusiasmo, y Barboni finalmente saca su cámara del trípode. Hay una pelea en un bar que está bien hecha —Wes siempre

pelea sucio — y, durante el prolongado combate en el cañón, hay una extraña toma de varios hombres siendo acribillados en una pendiente llena de canto rodado. Esto deja en claro que es un director al que le gusta la acción, y a su vez funciona como preámbulo de los estilizados tiroteos que veríamos en sus futuros westerns. Corbucci siempre mostró un interés en el destino de los cadáveres: durante una tregua en la batalla del cañón, los muertos son arrastrados arduamente fuera del terreno.

Al igual que en la mayoría de los spaghetti westerns, las cifras eran astronómicas. En el cañón, los muertos parecieran ser cientos. Ambos bandos hablan de tener más de cien hombres armados. Al mismo tiempo, cuando se menciona el dinero, las sumas son enormes: \$ 75.000 es demasiado dinero para tratar de comprar a un grupo de malvivientes de bar, ¡aunque sea con un cheque!

Corbucci muestra su predilección por personajes femeninos de carácter. Nancy es insulsa, pero la viuda Maude, blandiendo una escopeta, insiste en que Wes intervenga en la guerra de ranchos y en que se transforme en un sheriff como su padre. Su única alternativa, dice ella, es criar pollos. No es una mala escena y ella es una precursora del tipo de mujer recia con una moral muy alta —usualmente se tratará de prostitutas— que poblará sus próximas películas.

Aunque el film apenas toca el tema, su héroe es un cazarrecompensas. Wes ha estado siguiendo a los hermanos Slade durante dos años, pero por una recompensa de \$ 5.000. Nadie hace hincapié en el hecho de que él podría considerar atraparlos con vida. Corbucci simplemente asume que un cazarrecompensas siempre mata a su objetivo. Éste se volverá el procedimiento estándar de trabajo en los westerns italianos de los años por venir.

Aunque es mala, *Red Pastures* incluye a varios técnicos que se volverían piezas clave en el mundo del spaghetti western, entre ellos Barboni, el camarógrafo, el director de segunda unidad Franco Giraldi, y Benito Stefanelli, un doble de riesgo rubio con cara de gringo, que se transformaría en uno de los más consistentes y rendidores “duros” del género.

\* \* \*

1963 terminó con visitas al cine para Curbicci, Leone y muchos de sus amigos. Nuestra historia comienza una noche de diciembre en

Roma<sup>1</sup>. Enzo Barboni emerge del cine Arlecchino. Cerca de la Piazza del Popolo, en el bar Canova, se encuentra con el señor y la señora Leone. Barboni acaba de ver una película de samurais. Está fascinado, y le insiste a Sergio que la vea. Leone es un joven asistente de dirección que sólo ha dirigido una película, un drama de gladiadores llamado *El coloso de Rodas* [*The Colossus of Rhodes*, 1961]. Ha estado hablando con dos productores, Colombo y Papi, para dirigir su segunda película: un western llamado *The Magnificent Stranger* [*El magnífico extraño*].

Es Navidad en Roma, y no hay nadie trabajando. Así que es un momento de mucha ansiedad para el joven director, y tiene tiempo libre. Leone y Carla van a ver *Yojimbo* al día siguiente. Él también sale del cine fascinado. Ya ha visto *Los siete samurais*, y muchísimos westerns. Pero *Yojimbo* es diferente. Su cinismo y sus arbitrarios arranques de violencia, son algo que nadie ha mostrado nunca antes de forma tan clara e irreverente. *Yojimbo* es tanto un western como una película de *gangsters*; Leone decide tomarla como modelo para su próxima película de vaqueros.

Apenas llegan a su casa, Leone llama a sus hermanos directores: Duccio Tessari, Sergio Corbucci, Mario Caiano. Llama a Sergio Donati, su amigo escritor. Llama a su asistente de dirección, Tonino Delli Colli. Les cuenta acerca de la obra maestra que acaba de ver.

Corbucci ya ha visto *Yojimbo*, por recomendación de Barboni. Y también tiene un western entre manos, llamado *Minnesota Clay*. De repente, Leone y Corbucci, amigos y rivales, se encuentran en una carrera para dirigir un western con aires de *Yojimbo*. Tienen 34 y 36 años.

<sup>1</sup>Según Christopher Frayling, en su libro *Sergio Leone*. Marco Giusti (en su *Dizionario del western all'italiana*) dice que éstos eventos ocurrieron a mediados del verano de 1963; pero prefiero la versión de Frayling, porque presenta más oportunidades para el departamento de arte!

---

# 1964

“Sergio Leone logró algo que le dio de comer a diez mil personas durante diez años. En ese sentido, ¡es un Santo!”.  
—Luciano Vincenzoni, en Frayling, *Something to Do With Death*

**I**maginando que ya tenía la plata para hacer *Minnesota Clay*, Corbucci contrató al talentoso diseñado Caro Simi. Habían trabajado juntos con anterioridad, en los días de los gladiadores. Pero el dinero no apareció y la película tuvo que posponerse.

Al mismo tiempo, los productores de Leone le mostraron su nueva película, *Gringo [Gunfight at Red Sands]*. Leone la odió. Pero a Papi y Colombo no les importó. Al igual que muchos otros, estaban llenando un nicho con westerns baratos que imitaban a los norteamericanos. Estaban hechos rápidamente y se estrenaban en Italia, Alemania y España. Estaban planeando filmar dos westerns, uno atrás de otro, co-financiados por productores italianos y alemanes. Y ambos incluirían actores de los tres países, con algún americano como Richard Harrison, en el rol principal. Harrison les gustaba porque vivía en Roma y no era necesario pagarle el viaje. Pero era caro. Colombo y Papi querían filmar el western de Leone apenas terminaran *Las pistolas no discuten [Bullets Don't Argue / Le Pistole non Discutono]*, dirigida por “Mike Perkins” —Mario Caiano—. Ambas películas serían filmadas en los decrepitos estudios de Hojo de Manzanares, cerca de Madrid, donde ya se habían hecho muchos films del Zorro.

Simi le mostró a Leone los *sketches* que había hecho para Corbucci, y Leone —que ahora tenía una fecha de inicio de rodaje para abril de 1964— lo contrató como diseñador de vestuario y producción, en lugar del preferido de los productores, Alberto Roccianti. Fue una bue-

na idea, pero los directores son seres sensibles, y dudo que Corbucci se haya sentido feliz de perder a "su" diseñador. Papi y Colombo estaban impresionados por Simi, porque habían trabajado con él en *Las pistolas no discuten*. Y Leone se quedó con sus otras sugerencias: Massimo Dallamano como director de fotografía y Ennio Morricone como compositor. Leone y Morricone se conocían desde la época del colegio; y Leone le hizo saber que no le gustaba la banda sonora de *Gringo*.

## POR UN PUÑADO DE DOLARES

T.c.c. *A Fistful of Dollars / Per un pugno di dollari / The Magnificent Stranger* (Italia / España / Alemania)

**Dirección:** Sergio Leone • **Producción:** Arrigo Colombo, Giorgio Papi • **Guion:** Sergio Leone, Duccio Tessari, Jaime Comas Gil, Fernando Di Leo, Tonino Valerii, Víctor Andrés Catena • **Dirección de fotografía:** Massimo Dallamano •

**Dirección de arte:** Carlo Simi • **Edición:** Roberto Cinquini • **Dirección de 2ª unidad:** Franco Giraldi • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:** Clint Eastwood (*Joe*), Gian Maria Volonté (*Ramón Rojo*), Marianne Koch (*Marisol*), Pepe Calvo (*Silvanito*), Wolfgang Lukschy (*John Baxter*), Sieghardt Rupp (*Esteban Rojo*), Antonio Prieto (*Benito Rojo*), Margherita Lozano (*Consuelo Baxter*), Benito Stefanelli (*Rubio*), Mario Brega (*Chico*), Josef Egger (*Piripero*), Aldo Sambrell (*Manolo*)



## LA HISTORIA

Un vagabundo llamado Joe cabalga su mula hacia el pueblo mexicano de San Miguel. En su camino se encuentra con un cadáver, que apunta hacia el lado contrario. Ve a un muchacho y un hombre que han sido abusados por bandidos y a una hermosa mujer, Marisol, que es prisionera contra su voluntad. Ya en el pueblo, Joe es asediado por los malhechores, que le disparan a su mula. Visita el bar de Silvanito, a quien conoce de otra vida. Silvanito le explica cómo son las cosas: San Miguel ha sido tomado por dos bandas rivales: los Rojos y los Baxters, que le venden licor y armas a los indios. Joe observa: "Dos jefes, interesante... se puede hacer dinero en un lugar así".

Joe mata a cuatro hombres de Baxter, y le ofrece sus servicios a Don Miguel Rojo. Impresionado, Miguel lo contrata. Joe escucha a Miguel y a su hermano Esteban discutiendo acerca de cómo lidiar con él. Esteban se ofrece a matarlo, pero Miguel no quiere problemas: la caballería mexicana está por llegar al pueblo.

Joe y Silvanito siguen a la caballería —que tiene una diligencia muy custodiada— hacia el Río Grande, donde se encuentran con un destacamento de soldados norteamericanos. Los mexicanos están ahí para hacer un intercambio de dinero por armas. Pero los "americanos" resultan ser los Rojos disfrazados, y las tropas mexicanas son masacradas por Ramón, el hermano de Miguel. Joe y Silvanito son los únicos testigos de la masacre.

Ramón regresa a la hacienda, e insiste en hacer las paces con los Baxters. Decepcionado, Joe le devuelve su dinero a Miguel, y se va. Esa misma noche, mientras los Baxters y los Rojos intentan hacer una tregua, Joe y Silvanito dejan dos cuerpos de la masacre en el cementerio de San Miguel: es la oportunidad de Baxter para incriminar a los Rojos, y la aprovecha. Joe le cuenta a Ramón Rojo la misma historia. Se arma una batalla en el cementerio; Ramón le dispara a los dos testigos con su rifle winchester; la tregua se ha terminado.

Mientras los Rojos no están, Joe registra la hacienda y encuentra el botín escondido; también encuentra a Marisol —la deja inconsciente por accidente— y se la entrega a los Baxter.

Al día siguiente hay un intercambio de prisioneros: Marisol por el hijo de los Baxter, capturado por los Rojos. Por un breve momento, Marisol, su esposo Julio y su hijo Jesús, son reunidos. Pero Joe, simulando estar del lado de Ramón, acaba con la fiesta.

Esa noche, Joe finge estar borracho y —en ausencia de Ramón— vuelve a la casa blanca donde tienen prisionera a Marisol. Mata a sus cinco guardias y la reúne con Julio y Jesús, dándoles todo su dinero para que puedan escapar. Pero Ramón regresa temprano y lo atrapa. Joe es golpeado salvajemente. Sin poder lograr que le diga dónde está Marisol, Ramón asume que está con los Baxter. Joe escapa, los Rojos incendian la casa de los Baxter y los matan a todos. Consuela muere maldiciendo a Ramón.

Joe se esconde en una cabaña minera, y se recupera lentamente. Usando partes de un viejo vagón de metal, se arma un chaleco antibalas. Cuando Piripero, el enterrador, le cuenta que Ramón —que aún lo

busca — está torturando a Silvanito, Joe vuelve a San Miguel. Su nuevo chaleco antibalas le permite acercarse a una distancia decente del violento Ramón. Luego de matar a los demás Rojos, Joe lo desafía a un duelo con una sola bala: colt contra winchester. Joe gana.

## EL FILM

*Por un puñado de dólares* es una buena película. Excitante, violenta, graciosa, cínica y no demasiado larga; es una excelente aventura al sur de la frontera, al estilo Veracruz. Está fuertemente influenciada por *Yojimbo*: los personajes, la historia y la mayoría de los incidentes están basados en la película de Kurosawa. El derecho de autor no parecía ser un problema en el cine italiano de los '60 — las películas le robaban tramas a otras constantemente — así que los productores de Leone no hicieron ningún esfuerzo para contactar a los de *Yojimbo*, o para conseguir los derechos de *remake*. Para ellos, la inspiración de la película era algo que se podía ignorar. El guión estaba titulado *El magnífico extraño* — posiblemente una referencia a *Los siete magníficos* [The Magnificent Seven, 1960] de John Sturges, el famoso western de Hollywood que también estaba basado en una película de Kurosawa—. Tuvo dos títulos alternativos: *Sputafuoco Joe* y *Texas Joe*. Aunque era una coproducción ítalo-alemana-española, con actores de todos los países, todos fueron obligados a usar un falso nombre norteamericano: los productores se volvieron Harry y George; Leone se transformó en Bob Robertson (su padre, también director, había trabajado como "Roberto Roberti").

Los westerns italianos, particularmente los de Papi y Colombo, todavía pretendían ser westerns americanos — así que, además de los nombres falsos (Peter Saint... John Speed... ¡Frank Palance!), era necesario tener a un actor norteamericano en el papel principal. Incluso años después, cuando los italianos se volvieron orgullosos de sus westerns, muchas estrellas nativas seguían usando falsos nombres norteamericanos. Muy pocos actores protagónicos pudieron dejar su nombre americanizado y seguir trabajando con el real: algunos de ellos fueron Giuliano Gemma, Franco Nero y Gian Maria Volonté. El cine promueve la fantasía de que el “héroe individual” es un americano (y que, presumiblemente, tiene que ser encarnado por uno). Vemos cómo directores de la talla de Corbucci, Sollima y Questi lo

graron cambiar las cosas más adelante. Pero no era tan fácil en 1963. Y esa fue la razón por la que Corbucci terminó trabajando con un protagonista tan modestamente talentoso en *Red Pastures*: James Mitchum podía no tener mucho carisma o talento actoral, pero era un norteamericano<sup>1</sup>. Leone también tenía que seguir las reglas pero, a diferencia de Corbucci, realmente le importaba quién sería su protagonista. Así que le mandó su guión al agente de Henry Fonda en Los Angeles, ofreciéndole el papel de Joe.

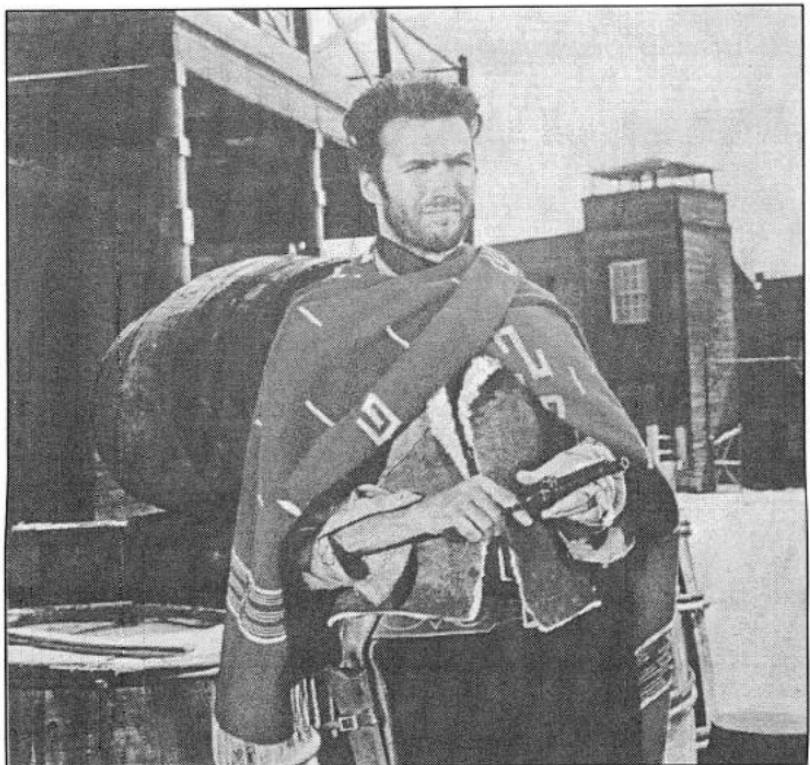
El representante declinó sin siquiera mostrarle el guión a su cliente. Leone buscó otras tres excelentes opciones: Lee Marvin, Charles Bronson (que lo rechazó) y James Coburn (que quería \$ 25.000: los productores habían presupuestado \$ 15.000). Entonces empezó a buscar entre algunos menos talentosos pero más probables: Cameron Mitchell (que ya había firmado para protagonizar *Minnesota Clay* de Corbucci), Tony Kendall, Frank Wolff, Vassili Karis, Robert Hossein (ninguno de los cuales era norteamericano) y, finalmente, Richard Harrison. Todos lo rechazaron. Harrison ya había protagonizado *Gunfight at High Noon* de Marchent y *Gunfight at Red Sands* de Papi y Colombo. Pensaba que no había futuro en los spaghetti westerns y quería regresar a su especialidad: las películas de gladiadores. De acuerdo a una versión de la historia, Harrison recomendó a otro actor para el papel: Clint Eastwood. Según otra versión, fue una empleada italiana de los agentes de Eastwood, Claudia Sartori, quien lo propuso.

Eastwood era un actor de TV que encarnaba a un querible vaquero, "Rowdy" Yates, en una serie llamada *Rawhide*. Buscaba trabajo en el cine, y aceptó los \$ 15.000. Su experiencia en cine era básicamente mínima, aunque había hecho del compinche de *Francis, la mula parlante* [*Francis, the Talking Mule*].

¿Se trataba entonces de una burla encubierta cuando, para provocar un tiroteo con la banda de Baxter, Eastwood insistía en que le pidieran disculpas a su mula por reírse de ella? Tanto él como Lee Van Cleef insistieron en que los guiones que recibieron eran demasiado

<sup>1</sup> ¡Y su nombre era Mitchum! En la Italia de los '60, tener un apellido famoso era garantía de una carrera en películas de segunda categoría, así como en el Hollywood actual te garantiza, por lo menos, una serie de TV.

dialogados. La primera versión de *El magnífico extraño* tenía 358 páginas (si consideramos que los guiones se suelen medir de a una página por minuto de duración de la película terminada, 358 páginas equivalía a seis horas, al mejor estilo *El rostro impenetrable*). Eastwood inmediatamente sugirió que había que cortar los diálogos. La mayor parte del equipo técnico hablaba poco o nada de inglés. Según Eastwood, la única palabra que Leone podía decir en inglés era "goodbye" (adiós). Así que Clint y su doble de riesgo, Bill Thompkins, se comunicaban con el director usando señas y la colaboración de Stefanelli, el coordinador de escenas de acción, que hablaba ambos idiomas. Leone hacía la mímica de lo que debía ocurrir en la escena para que su reparto lo comprendiera: cómo caminar, cómo sacar un arma, cómo pegarle a alguien. Siendo un director intensamente visual, le prestaba poca atención a los diálogos. Con repartos multinacionales ac-



*Por un puñado de dólares*

tuando en su propio lenguaje, los actores tenían una licencia para portarse mal. Un mal actor instintivamente buscaría la forma de tener más diálogos: pero si era un genio como Eastwood, y más tarde Lee Van Cleef, haría lo contrario. Enfrentado a páginas y páginas de diálogos sobreescritos, los minimizaban a un par de palabras, o hasta a una mirada. *"Perdone, señorita"*. *"Lo siento, Shorty"*.

*El magnífico extraño* comenzó su rodaje de seis semanas en abril, en el set del Zorro. Hojo de Manzanares era una sola calle llena de edificios de madera, con un salón de dos pisos que estaba reconstruido sobre una vieja hacienda española. El pueblo estaba en muy mal estado: las ventanas estaban rotas, había carteles en el piso, la pintura estaba borroneada o carcomida. Leone y Simi usaron la decadencia a su favor: San Miguel tenía que ser un pueblo fantasma, habitado por bandas criminales, y los espectros de aquellos que habían asesinado.

Estas dos pandillas se ven de fondo, desde el balcón de un salón, mientras Silvanito le cuenta al extraño quién es quién. Son iguales a las familias de *Yojimbo*, pero con una vuelta de tuerca: unos son gringos y los otros mexicanos. Los mercaderes de sake y los mercaderes de seda tenían razones para odiarse, pero eran todos japoneses; en la versión de Leone, el racismo entra en escena. Los Baxters —vendedores de armas— son más que nada gringos. Los Rojos —contrabandistas de ron— son mexicanos purasangre versión spaghetti western, con un asesino gringo llamado Rubio (Stefanelli). Esta guerra gringo-mexicana sentaría las bases para muchísimos spaghetti westerns por venir. En las películas de Corbucci, los gringos —siendo más cínicos y calculadores— tienden a vencer a los mexicanos. Acá los gringos no tienen ningún tipo de oportunidad contra los Rojos, quienes —siendo latinos como las audiencias en Italia— son presentados como más efectivos y de sangre más caliente.

El casting combina lo espléndido y lo horrendo.

Horrendos son los personajes secundarios “simpáticos”, incluyendo a Piripero, el enterrador; Silvanito, el barman; Julio y Jesús, el par patético y Juan de Dios, el “tocatimbres” del pueblo (¿cuántos pueblos tienen un tocatimbres profesional, por amor de Dios? ¿Dónde está la iglesia? ¿Dónde está el cura?). Todos están robados de *Yojimbo*. Piripero es interpretado por Josef Egger, un viejo actor secundario a quien Leone admiraba por la elasticidad de su rostro. Silvanito es Pepe Calvo, que vino directo del casting con un bigote falso y

una peluca. Julio y Jesús ni siquiera son interpretados por actores. No hay mejor momento en *Por un puñado...* que aquel en que Benito Stefanelli, vestido con un chaleco lleno de balas, apunta su arma a los llorones Julio y Jesús. Y no hay mayor decepción que la aparición de Silvanito con una escopeta para salvarlos. Odiados por el público, los personajes "lindos" eran adorados por el director. Y por su coguionista, Duccio Tessari, quien pobló su siguientes guiones con similarmente insopportables personajes "tiernos/graciosos".

Más allá de toda ternura, el reparto secundario es bueno. Los alemanes, Marianne Koch (Marisol), Wolfgang Lukschy (John Baxter) y Sieghardt Rupp (Esteban Rojo) hacen un esfuerzo significativo, y los mexicanos, interpretados por Antonio Prieto, Stefanelli y Mario Breга —un carnicero de Roma—, están excelentes. Koch fue brevemente una gran estrella en Alemania, y Leone fue muy inteligente al elegirlo para un papel icónico, casi sin diálogos.

Leone quería que su amigo Mimmo Palmara interpretara a Ramón, el líder de los Rojos. Pero Palmara había sido contratado para *Las pistolas no discuten*, así que Leone llamó a un actor de teatro y TV llamado Gian Maria Volonté. Fue una elección genial. Bajo el seudónimo "Johnny Wells", Volonté era uno de los actores de mayor presencia frente a la cámara. Y pronto se transformaría en una gran estrella, interpretando a Bartolomeo Vanzetti, Enrico Mattei, Lucky Luciano... Pero fue Leone quien le dio el papel que le cambió la vida, y Volonté le devolvió el favor. Haciendo de Ramón Rojo no da vueltas, no pierde la concentración, no "actúa". Siempre en movimiento, corriendo por balcones y escaleras, mirando entre sus hombres, este actor invita al plano secuencia: una larga y complicada toma, una escena sin cortes. Volonté es poderoso y fascinante. Tiene la mejor parte, claro: un psicótico secuestrador y asesino de masas.

*Por un puñado de dólares* es la película de Gian Maria Volonté, y Eastwood interpreta a Joe como la otra cara de la moneda: pasivo, lento, felino en el peor sentido. Los gatos son fiacas y, en general, no hacen demasiado. Y esto lo hace muy bien.

Ramón, con su fascinación por el rifle winchester, es el equivalente a Onosuke en *Yojimbo*: el mortífero y joven matón con una pistola, tan precisamente interpretado por Tatsuya Nakadai. Pero Volonté interpreta a su personaje no tan sádico y preciso sino más bien sádico y directamente loco. Con la llegada de Ramón, Leone se des-

vía de la narrativa de *Yojimbo*. En el film japonés, los inspectores del Gobierno mantienen a las pandillas vigiladas por un tiempo. En *Por un puñado...*, Ramón asesina a los inspectores del Gobierno —dos norteamericanos y dos mexicanos— y los roba su dinero y sus armas.

La hecatombe más allá del Río Bravo es el prototipo para muchas masacres con ametralladora, de soldados y civiles, en muchos spaghetti westerns por venir. Las películas de Corbucci tienen muchos. Pero en *Por un puñado...* es un momento completamente original, no sacado de *Yojimbo*. Presenta a Ramón Rojo como un adversario más peligroso y poderoso que Onosuke, ya que está preparado para enfrentarse y hasta vencer al Estado mismo. Dos Estados, incluso, ya que ha matado y le ha robado a soldados tanto de EE.UU. como de México.

Ésta es una escena crucial. ¡Y no fue dirigida por Leone! La secuencia completa, que incluye a Eastwood, Volonté, Pepe Calvo y a muchos extras, fue filmada por la segunda unidad cerca del Río Alberche, en España. El director fue Franco Giraldi, contratado por Papi y Colombo. También he dirigido segundas unidades, y la idea es que la segunda unidad filme más planos de rellenos y puntos de vista, y aquellos que le faltaron a la primera. Esto es en teoría. En realidad, el director de segunda unidad es contratado porque la producción se ha retrasado y los productores necesitan alguien que filme escenas extra, con actores, más rápido que la primera unidad.

Así que Giraldi filmó la escena de la masacre al lado del río —espléndidamente, para ser honestos— y también la escena del ataque nocturno a la casa de los Baxter. Ésta también es una escena importante y memorable. Muy modelada en *Yojimbo*, la masacre de los Baxter es atemorizante y violenta; se volvió una de las partes más censuradas del film. ¿Qué estaba pensando Leone, al ausentarse de escenas tan importantes?

Sabemos que Papi y Colombo tenían la costumbre de sumar directores extra a las películas: y en Giraldi habían conseguido a uno muy bueno. Pero, ¿por qué permitió Leone que pase esto? ¿Cómo pudo atrasarse tanto como para perderse dirigir estas escenas tan cruciales? En realidad, la mayoría de las escenas en *Por un puñado...* pueden ser consideradas importantes: es un guión muy ajustado con sólo una subtrama: Marisol. Eastwood sólo estuvo brevemente en la escena al estilo "Río Bravo": un par de planos, así la unidad de Leone

podía seguir usándolo. Giraldi seguiría filmando con Volonté, el “actor secundario” que, casualmente, se estaba robando la película.

Tengo la impresión de que Leone no estaba obsesionado con dirigir. Le gustaba armar proyectos, planearlos y era muy entusiasta respecto a los vestuarios y los *sets*... todo lo referente al detallismo histórico. Le encantaba hablar de estas cosas, en términos muy grandilocuentes. Pero creo que no era muy feliz en el *set*. Quizás sí lo era en sus películas subsiguientes, cuando ya era un autor respetado internacionalmente. Pero solía tratar de evitar las tareas de dirección, dejando películas enteras en manos de sus asistentes. Cuando Eastwood llegó a Roma por primera vez, Leone lo evitó, fingiendo estar enfermo, y envió a Caiano a buscar al actor. Y quizás se sentía similarmente intimidado por Volonté —volátil como su nombre, demandante, lleno de preguntas, buscando políticas en todo y tratando de discutirlas—. Algunos directores aman hablar con los actores. Otros no. Como los actores, los directores pueden ser personajes complejos. Incluido Leone.

Y la mayor parte de las anécdotas sobre *Por un puñado de dólares* dicen que a esa altura la producción se estaba quedando sin plata. La historia cuenta que Colombo y Papi habían gastado demasiado en *Las pistolas no discuten* y que la película de Leone estaba pagando el precio. Mario Caiano dice que esto no era tan así: le dijo a Marco Giusti que ambas películas tenían presupuestos diferentes, los cuales —a 240 millones de liras cada uno— eran los más grandes que jamás había tenido ningún spaghetti western hasta el momento. Otros dicen que el presupuesto era de entre 40 y 200 millones. Un número chico suena acertado: *Por un puñado de dólares* tiene toda la pinta de ser una película de bajo presupuesto, por más bien hecha que esté.

Carlo Simi ahorró dinero al usar *sets* preexistentes. En Madrid, la compañía filmó en un museo de la vida rural, la Casa de Campo: tenía los techos altos y arcos que Simi había dibujado para Corbucci, en Roma. Este lugar se transformó en la hacienda de los Rojos, y fue aquí que Leone filmó la “última cena” al estilo Viridiana —con el clan sentado a una mesa con caballetes—, mientras Joe y Ramón practican tiro al blanco con una armadura (hay dos armaduras en la película: la segunda aparece al mejor estilo Buñuel, justo a tiempo para la Última Cena).

En el *set* del Zorro, Simi recreó algunos de sus *sets* de *Las pistolas no discuten*. Ambas unidades filmaron en Almería: Giraldi filmaba

las pasadas de los caballos cerca de las Tabernas, mientras Leone filmaba los exteriores de Marisol y la llegada de Joe.

Yo opino que la secuencia del comienzo de *Por un puñado...*, tan espectacular, y tan diferente del comienzo de *Yojimbo*, fue influenciada por *The Brave Cowboy*, la novela de vaqueros moderna de Ed Abbey. Este muy buen libro lamentablemente se encuentra descatalogado. Pero el lector interesado todavía puede encontrar una copia, leer las primeras páginas, y ver si está de acuerdo con la idea de que Tessari, De Leo, o algún otro coautor del guión leyó la escena en que John W. Burns, el último vaquero anarquista, cabalga por las afueras mexicanas de Duke City. Tenemos evidencia firme de que Leone conocía, y estaba muy impresionado, por *The Brave Cowboy*. ¿Qué evidencia? Se los revelaré dentro de dos capítulos.

Las películas tienen vidas diferentes con diferentes públicos. Los italianos y los japoneses que vieron estas películas las disfrutaron por las mismas razones que yo: por su actitud cínica y directa, por su humor irónico, su violencia y la villanía de sus villanos. Pero Japón e Italia habían sido países ocupados por los norteamericanos; habían visto la corrupción en todas sus formas, y también habían sido testigos del crecimiento de poderosos *gangsters* y de sus alianzas políticas. Así que podían apreciar el tipo de universos oscuros que proponían Kurosawa y Leone.

Cualquier director/escritor de segunda mano puede contar la historia de un buen samurai o un buen sheriff que salva a un pueblo de dos bandas rivales de bandidos. John Wayne protagonizó varias de esas en los años '30, muchas veces encarnando a algún agente del Gobierno, o a algún espía, y se terminaba luego de dos rollos. El genio de Kurosawa —y de Leone en identificarlo y copiarlo— es su uso del antihéroe. Sanjuro es básicamente un borracho perdido. Puede planear, pero sólo un par de movidas a la vez. Se rasca, eructa y no se afeita.

Joe no es tan borracho ni piojoso como Sanjuro, pero creemos que está borracho cuando simula estarlo, porque es un personaje llamado Joe en una película de Leone: aún no es el indestructible Clint Eastwood, cuyo personaje jamás podría estar borracho, mucho menos asustado, o gay... Joe es la más cálida de las actuaciones que Eastwood le dio a Leone: relativamente humano, su sentido del humor está presente casi todo el tiempo, saludando ante cada situación con el mismo suave y sarcástico "Hola". Salva a Marisol porque, "una vez conocí

*a alguien como tú y no había nadie para salvarla*". Pero, por sobre todo, Joe y Sanjuro siguen siendo despreciables. Son los héroes, no porque hagan cosas buenas sino porque son mejores que los malos. Como dijo Donald Richie, *Yojimbo* "tiene un héroe cuya única virtud es una negativa: no está activamente interesado en ser malvado"<sup>2</sup>.

Ahora, este es un mensaje comprensible si uno ve nuestra sociedad como algo lleno de corrupción e inequidad, donde los malos usualmente ganan, y los buenos son aplastados. Era natural que los japoneses e italianos se sintieran así. Pero muchos británicos y norteamericanos también veían a sus tierras como el campo de juegos de políticos corruptos, mercaderes que te estafan y *gangsters*. Y es por esto que los spaghetti westerns se volvieron tan populares alrededor del mundo.

Pero los críticos angloamericanos tendían a compartir las presunciones culturales y sociales de su propia élite. Eran injustos con las innovaciones, o con las parodias directas: porteros con la mente de censores. Los críticos norteamericanos e ingleses no podían aceptar lo que era obvio para un adolescente: los spaghetti westerns reflejaban, en un espejo roto, nuestra propia sociedad maltrecha. La idea del héroe sólo relativamente bueno les molestaba mucho: los westerns italianos eran generealmente comparados con *Shane: el desconocido*. Ignorando las diferencias de dirección de arte y vestuario, la sensibilidad operística compartida, y los repentinos arranques de violencia, los críticos ofendidos ponían a *Shane* y los spaghetti westerns en lados opuestos de un cañón cultural infranqueable. De una lado estaban 4000 años de cultura y... ehhh... Alan Ladd. Del otro, la decadencia de las naciones y Clint Eastwood.

Pero el bajo valor moral de Joe no era la peor transgresión de *Por un puñado de dólares*. Era su uso de lo que los críticos llamaban "violencia gratuita". Y gratuita quería decir innecesaria, o quizás excesiva. Esto era visto por estos señores tan respetables como algo decididamente malo. Un surrealista podría discernir, podría defender actos gratuitos y hasta promover las virtudes estéticas de los baños de sangre artificial. ¡Darle pesadillas a los críticos burgueses era la meta de un surrealista! Pero el surrealismo estaba en retirada, y el

<sup>2</sup> Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, p. 149.

punk aún no había llegado. En 1964 no había Cronenbergs, ni oleadas de acción de Hong Kong, ni retrospectivas de Tarantino. Los spaghetti westerns eran lo más violento que podías encontrar en el cine. Y *Por un puñado de dólares* era violenta de tres formas muy transgresoras:

1. El tirador y la víctima estaban en el mismo encuadre. Esto era una violación del Código Hays. Parece raro hoy, pero una de las reglas de la autocensura que Hollywood había adoptado a través del Código fue nunca mostrar a la víctima y al tirador en el mismo cuadro. Esto estaba considerado como demasiado fuerte para el educado o impresionable espectador. Había que usar dos tomas: primero la del tirador, y después la de la víctima cayendo. Aparentemente, *Por un puñado de dólares* fue la primera película en romper este código. Si esto es cierto, es impresionante. Pero estos tabúes absurdos aún existen. Le pregunté a un alto ejecutivo del cine de Londres por qué la BBC, Channel 4 y Sky no mostraban nada de material de "nuestros" prisioneros siendo ejecutados en Afganistán, o gente siendo acribillada y asesinada en Irak. Obviamente tenían esas imágenes; se pudieron ver en Latinoamérica y Oriente Medio. Me dijo que había un consenso general en la prensa británica de no mostrar esas imágenes porque "podrían violentar a la gente". (Este tipo de hipocresía es peor que cualquier cosa ocurrida durante la Guerra de Vietnam. Embarcarse en guerras de agresión a otros países, matar a miles de inocentes, filmarlo y después censurar esas imágenes... ¿hay palabras para describir esto?).
2. La matanza por lástima. Otra violación al Código Hays. Dispararle a una persona herida o cualquier otro tipo de eutanasia, estaba *verboten*<sup>3</sup> según las reglas de censura de Hollywood. Leone rompe esta regla en la escena en que Joe entra en la celda de Marisol, y acribilla a sus guardias. Es una masacre: entra con su arma desenfundada, mientras los guardias están cenando. Mientras cruza la habitación, una de sus víctimas deja escapar

<sup>3</sup> "Prohibido", en alemán en el original. [N. del T.]

un alarido. Joe lo remata. No recuerdo un acto tan ruín e innecesario en la pantalla con anterioridad<sup>4</sup>. Sorprendentemente, Leone no lo robó de *Yojimbo*: es una idea original. Según Frayling, Eastwood estaba tratando de endurecer la imagen de blando que se había hecho interpretando a Rowdy Yates. ¿Fue una idea de Eastwood, entonces? Dispararle a un herido ciertamente le dio una imagen de duro que no tenía en *Rawhide*. La escena se repetiría, como una especie de talismán de la buena suerte bizarro, en películas posteriores de Eastwood.

3. Una atmósfera general de violencia. Para los críticos hostiles, creo que ésta era la mayor ofensa de la película. Y la cantidad de muertos era alta y sangrienta. Joe encuentra un cadáver en un caballo (equivalente al perro que lleva la mano humana en *Yojimbo*); luego mata a cuatro hombres. En la escena al lado del río dirigida por Giraldi, Ramón mata a una tropa entera de soldados mexicanos, habiendo asesinado previamente a un número equivalente de soldados norteamericanos. Al regresar del asesinato de los seis guardias de Marisol, Joe es salvajemente golpeado por la pandilla de Ramón. La familia Baxter —incluyendo una mujer— es acribillada y prendida fuego por sádicos sonrientes. Finalmente, el barman es golpeado con sáña, colgado y torturado.

Los puntos 1 y 2 son relativos al código de censura autoimpuesto de Hollywood, y a su rechazo de ese código durante los años '60. El número 3 se refiere directamente a *Yojimbo*. Cualquier crítica a la violencia gratuita de este film puede ser igualmente aplicable al film de Kurosawa —al cual los mismos críticos habían llamado “la última obra maestra del más importante realizador japonés”—.

El apaleamiento del héroe es brutal. Y también está muy bien actuado, particularmente por Sieghard Rupp, con su risa continua y enferma. La secuencia termina con Chico, el personaje de Mario Brega, pisando la mano diestra de Joe. Al ser demasiado cruel, esta es-

<sup>4</sup> Cosas muchos peores ocurrieron en *Más corazón que odio* [*The Searchers*, 1956] o en los films de Bud Boetticher (donde podemos ver a niños siendo ahogados). Claro que, como pedía el Código Hays, esto ocurría fuera de campo.

cena —y particularmente su conclusión— era frecuentemente cortada por los censores. Pero estos cortes dañaban a la película. La escena —completa sólo con su conclusión, en la que Joe mata a Chico, y escapa al estilo *La llave de cristal*— sólo tiene sentido dramáticamente si se la puede ver entera. (La mano rota del pistolero —de *The Naked Spur*, pasando por *El rostro impenetrable*— sería un elemento clave en muchos spaghetti westerns por venir. Así que ese genio ya había salido de la lámpara, más allá de lo que hicieran los censores). En forma silimar, los censores destrozaron la escena en que los Rojos matan a los Baxters. Al cortar la muerte de Consuela Baxter, nos quitan su maldición profética: “*¡Espero que tú y tus hermanos mueran escupiendo sangre!*”. Todo esto puede ser crudo, brutal, cruel, grosero... pero jamás gratuito. Es todo parte del duro y escitante entretenimiento que es *Por un puñado de dólares*: un rápido vistazo a lo que es más una película de acción al estilo Hammet que un Western.

El chaleco antibalas de Joe es una idea extraña. Saliendo de una nube de polvo, lleno de balas de Ramón, cayendo y levantándose una y otra vez, Joe adquiere un aura fantasmagórica. Pregunta, con un tono burlón: “*¿Qué pasa? ¿Tienes miedo, Ramón?*”. Otro disparo. Joe cae al suelo. Salvado por el chaleco de metal, se levanta. “*Apunta al corazón o jamás me detendrás*”. Joe usa el orgullo de Ramón y su fe en la tecnología —su infalible winchester— para acercarse lo suficiente como para poder hacer realidad la maldición de Consuela.

Todos los elementos de lo que consideramos un enfrentamiento final de spaghetti western —al estilo Leone, en realidad— están presentes aquí. Hay ángulos anchos y bajos desde atrás de los Rojos, mostrando sus botas y espuelas, enormes primeros planos (de caras, pero aún no de ojos), pistolas en fundas y la interminable prolongación del momento anterior a que las armas sean desenfundadas. Una gran diferencia entre Leone y Sam Peckinpah es su actitud en lo referente a los tiroteos. Para Peckinpah, la acción que desatan los tiroteos lo es todo, debe ser coreografiada hasta el más mínimo detalle, filmada desde ángulos diferentes, durante varios días, en cámara lenta; para Leone lo que cuenta es lo que ocurre justo antes. Es ese momento —cuando los ojos de los pistoleros se entrecierran— el que alarga, más y más, en cada película, siempre acompañado por los enormes temas orquestados por Ennio Morricone. Para Leone, la acción en sí —las armas desenfundadas, los agujeros de bala— se termina en unos pocos segun-

dos. El villano, particularmente el interpretado por Volonté, puede quedar tirado en el piso, escupiendo sangre, haciendo que el censor corra a buscar sus tijeras. Pero *Por un puñado de dólares* establece un convencionalismo que todos los spaghetti westerns van a retomar: el enfrentamiento, y no el tiroteo, es el momento clave del film.

Para una película que deliberadamente busca la forma de ofender a los pulcros ciudadanos de clase media de la misma forma en que lo hacían los surrealistas, hay una coda extraña. Después de haber matado a los Rojos, Joe sale con su caballo y va hacia el sepulturero. "Bueno, imagino que tu Gobierno va a estar feliz de recuperar ese oro". ¿Qué? Es difícil imaginar a Sanjuro, un samurai sin maestro, mostrando esa preocupación por la propiedad del Estado. ¿Por qué no se lleva Joe el dinero, o por lo menos todo el que pueda cargar?

La música de Morricone es, obviamente, espectacular. No voy a decir mucho más porque no tengo mucho oído, así que no puedo describir muy bien lo musical. Es suficiente con decir que Morricone no decepcionó a su viejo compañero del colegio. Su tema principal recuerda a *Ghost Riders in the Sky* de Stan Jones, y hay un tema de enfrentamiento similar a *Deguello*, la hipnótica canción de *Rio Bravo*. Pero la mayor parte del trabajo de Morricone parece completamente original, tanto en su instrumentación como en las melodías. ¡Y qué melodías! En este momento tan prematuro de su carrera, Morricone escribía por lo menos doce temas diferentes por película.

Corbucci solía decir que Leone se pasó la mitad del período de montaje "esclavizado a la moviola y copiando 'Yojimbo', cambiando sólo la ambientación y los diálogos". Claro que él mismo se estaba preparando para hacer su propia versión de *Yojimbo*, así que no podemos tomarlo demasiado en serio. Los productores de Leone simplemente ignoraron el film de Kurosawa: tenían sus dudas acerca de *El magnífico extraño*, recientemente titulada *Por un puñado de dólares*. Disfrazada de película norteamericana, *Las pistolas no discuten* había debutado en Milán el 26 de agosto, y le había ido bastante bien. Pero, en el mercado del film de Sorrento, no había compradores para *Por un puñado...* Así que la película fue relegada a un mercado secundario, en Florencia, donde se estrenó el 12 de septiembre, prohibida para menores de 18.

Hay varias versiones acerca de lo que ocurrió después. Frayling reporta algunas de ellas, Giusti otras. Ciertamente ocurrió algo ex-

traño en aquel cine cerca de la estación de tren de Florencia. Parece que el primer fin de semana tuvo una recaudación abismal. Renato Bozzi, un empleado del distribuidor, tuvo que comprar docenas de entradas, sólo para que el cine no la saque de cartel. Pero apenas empezó la semana *Por un puñado...* empezó a funcionar y a ser un buen negocio. El fin de semana siguiente —según Leone y sus productores— el cine estaba lleno. ¿Cuántas entradas compró Bazzi? ¿A cuántos viajantes de comercio sobornó para llenar el cine? Sus tácticas funcionaron: en noviembre de 1964 *Por un puñado de dólares* se estrenó en el Supercinema en Roma, enfrentándose a superproducciones norteamericanas como *Mi bella dama [My Fair Lady]* y *Mary Poppins*. Los críticos de los grandes medios le dieron la espalda a la película de Leone, diciendo que se trataba de otra imitación de los westerns norteamericanos, pero los más jóvenes, incluyendo a Dario Argento, respondieron con entusiasmo. Y *Variety* —la biblia diaria de la industria yanqui— publicó una reseña increíble: “Un western explosivo... con el vigor de James Bond”.

Para el 16 de diciembre, *Por un puñado de dólares* había recaudado 430 millones de liras en la cartelera. Era el western italiano más exitoso jamás filmado, y uno de los westerns más exitosos en general. En comparación, *Los siete magníficos* había recaudado 280 millones de liras en Italia. ¡Y hasta ahora, *Por un puñado...* sólo se había estrenado en Florencia y Roma!

Considerando la reseña de *Variety* y la enorme recaudación de la película, era inevitable la llegada de una carta de Kurosawa. Según Tonino Valerii, el asistente de Leone, llegó firmada por Kurosawa y Ryuzo Kikushima, su coguionista en *Yojimbo*. Valerii le contó sobre su contenido a Frayling:

*Signor Leone: Tuve la oportunidad de ver su película. Es una película muy buena, pero es mi película. Como Japón está suscripta a la Convención de Berne sobre copyright internacional, debe pagarme.*

—Akira Kurosawa.

Leone estaba fascinado por haber recibido una carta del maestro japonés, felicitándolo por su muy buena película. Pero Papi y Colombo estaban abatidos, y trataron de defenderse en lugar de hacer un arreglo. Quizás, inevitablemente, Leone formó parte de aquella defensa... aunque estaban defendiendo lo indefendible. En un comien-

zo, Leone había enviado a todos sus amigos y asistentes a ver *Yojimbo*. Le había pedido a Papi y Colombo que compren los derechos. Y ahora decían que *Yojimbo* era sólo una de las muchas influencias que había tenido *Por un puñado de dólares*.

Según esta nueva versión de los hechos, el film de Leone estaba basado en la obra de Carlo Goldoni, *Un sirviente de dos maestros*. Fue un buen intento, pero cualquiera que estuviera más o menos familiarizado con la obra sabía que era mentira. Yo mismo llegué a actuar en una versión, y puedo asegurar que más allá del dilema del título que se le presenta al héroe, tienen poco y nada en común. Leone también se refirió a Dashiell Hammett como fuente de inspiración, en particular *Cosecha roja*. Cuando el problema detuvo las ventas internacionales, Papi y Colombo decidieron hacer un arreglo, dándole a Kurosawa y Kikushima los derechos asiáticos de *Por un puñado...*, además del 15% de la recaudación internacional.

Aún después del arreglo, Leone continuó tratando de disimular la influencia de *Yojimbo*. En 1971, en una entrevista para una revista francesa, declaró: "La película está basada en Shakespeare, como muestra el prólogo; la historia llega tan lejos como para presentar al personaje de Clint Eastwood como una encarnación del Ángel Gabriel". Leone tenía un inclinación por hacer declaraciones de este estilo. A veces solía citar a Homero como su mayor inspiración. Así que, ¿tenía razón Corbucci, y *Por un puñado...* no era más que una copia escena por escena de *Yojimbo*? ¿Ohay algo de verdad en las declaraciones de Leone acerca de diferentes influencias? Consideremos ambas opciones, con todo lo que tengan en común, cuando sea posible.

### Yojimbo

Sanjuro tira un palo, lo sigue hasta el pueblo.

Sanjuro ve al hijo y al granjero, toma agua.

Sanjuro pasa al lado del perro con la mano cortada.

Sanjuro es instruido por el barman.

Vemos un pueblo de dos jefes. El héroe busca crédito con los dos.

### Por un puñado de dólares

Joe entra a San Miguel.

Joe ve a Julio y Jesús, toma agua.

Joe pasa al lado del muerto a caballo.

Joe es instruido por el barman.

Vemos un pueblo de dos jefes. El héroe busca crédito con los dos.

Sanjuro ve al enterrador de al lado.	Joe ve al enterrador, pide un ataúd.
Sanjuro ofrece sus servicios, mata a los hombres de Ushi-Tora.	Joe ofrece sus servicios, mata a los hombres de Baxter.
Pide un ataúd, corrige el pedido.	Corrige el pedido de ataúd.
Sanjuro se une al lado de Sibeい.	Joe se une a los Rojos.
Escucha a la gente del clan de Sibeい discutiendo si matarlo o no.	Escucha a los Rojos discutiendo su muerte.
Seibeい ordena un ataque nocturno contra el clan Ushi-Tora.	Joe se va.
Sanjuro ve cómo escapa el maestro de esgrima.	
Sanjuro devuelve el dinero, provoca enfrentamiento.	
Aparecen oficiales inspectores: "Todos en paz".	Aparecen mexicanos de Caballería: "Todos en paz".
El hermano de Ushi, Ito, y la esposa de Seibeい compiten para comprar tragos.	El barman se reporta a Marisol y Ramon.
Ushi-Tora predice que los oficiales se van a ir después de la próxima muerte.	La caballería se va, seguida de Joe.
Seibeい & Ushi-Tora simulan hacer un acuerdo de paz.	Joe y el barman presencian la masacre de Ramon.
Aparece Onosuke con una pistola.	Ramon anuncia la paz. Joe devuelve el dinero.
Sanjuro escucha hablar a los dos asesinos de Ushi-Tora.	Anochecer: Ramon y los Baxter hablan de paz.
Toma prisioneros a los dos asesinos (Hachi & Kuma).	Cementerio: Joe pone los cuerpos como si estuvieran vivos.
Se los entrega a Seibeい, le avisa a Ushi-Tora.	Joe le avisa a los Baxter & Rojos, provoca enfrentamiento.
Onosuke e Ino secuestran al hijo de Seibeい.	Joe revisa la casa de Baxter.
	Tiroteo en el cementerio. Los Rojos secuestran al hijo de Baxter.
	Joe rescata a Marisol; la lleva a lo de Baxter.

Onosuke propone un intercambio, a las 3 AM.

El intercambio sale mal. Onosuke le dispara a Hachi & Kuma.

Seimei revela que tiene prisionera a la amante de Onosuke.

Intercambio del hijo de Seimei por la amante de Onosuke.

Todo es observado por el hijo y el padre, Kuemon.

El barman cuenta la historia de la familia de Kuemon.

Sanjuro se une a Ushi-Tora.

La pistola de Onosuke.

Sanjuro engaña a Ino, le dice que los guardias están muertos.

Sanjuro mata a los guardias, reúne a la familia de Kuemon.

Destrucción de los depósitos de sake y seda.

Al otro día: cadáveres tirados en la calle.

Sanjuro, borracho, es atrapado por Onosuke.

Después de golpearlo, sus guardias hacen apuestas.

Sus órdenes: no lo maten.

Sanjuro es interrogado, torturado por Ushi-Tora y compañía.

Sanjuro se esconde, escapa de los guardias.

Sanjuro se esconde bajo un camino de tablas.

El barman es interrogado por Ushi-Tora y compañía.

Baxter propone un intercambio, a la mañana siguiente.

Intercambio del hijo de Baxter por Marisol.

Todo es observado por Jesús y Julio.

El barman cuenta la historia de la familia de Marisol.

Joe se une a los Rojos.

El winchester de Ramon.

Joe finge estar borracho, escapa.

Joe mata a los guardias, reúne a la familia de Marisol.

Muchas cabalgatas en el desierto de Almería.

Joe es atrapado por Ramon.

Joe es interrogado y torturado por Ramón y compañía.

Después de golpearlo, sus guardias hacen apuestas.

Sus órdenes: no lo maten.

Joe mata a los guardias, comienza un incendio.

Joe se esconde bajo un camino de tablas.

El barman es golpeado por los Rojos.

Sanjuro deja el pueblo en un ataúd, espera para observar.	Joe deja el pueblo en un ataúd, espera para observar.
Queman la guarida de Seibe; masacran a su clan.	Queman la guarida de Baxter; masacran a su banda.
Ito ayuda a sacar el ataúd del pueblo.	
Sanjuro se recupera en el templo.	Joe se recupera en la mina.
Tiro al blanco: el enterrador le explica que el barman fue atrapado.	Tiro al blanco: el enterrador le explica que el barman fue atrapado.
Enfrentamiento: Sanjuro aniquila al clan de Ushi-Tora.	Enfrentamiento: Joe aniquila al clan de Ramon.
Sanjuro versus Onosuke; la ruina del clan.	Joe versus Ramon.
Sanjuro se va.	Joe se va.

Al ver este cuadro, es bastante obvio que *Por un puñado de dólares* es casi una *remake* escena por escena de *Yojimbo*, con personajes similares. Algunas de las escenas de Leone están mejor tratadas que el material original: por ejemplo, el intercambio de prisioneros. También hay una sobredosis de simbolismo católico en la versión de Leone: el tocador de timbres, las escenas en el cementerio, la "última cena" de Joe con los Rojos, su escape en un ataúd / su entierro en la mina / resurrección. ¿Pero se trata de *Un sirviente de dos maestros* o de *Cosecha roja*? En realidad, no se trata de ninguna de las dos. En verdad creo que, cuando hablaba con los periodistas, Leone se acorralaba sólo. Aunque decía ser un experto en la historia del Salvaje Oeste norteamericano, rápidamente quedó claro que no era así, ya que confundía a Wild Bill Hickock con Wyatt Earp, y a los dos con Buffalo Bill. Cuando Leone decía que había basado *Por un puñado de dólares* en Shakespeare, en Goldoni, en Hammet o en Homero, estaba aspirando a ser parte de una élite intelectual de realizadores que, habiendo crecido con poco interés en la literatura o el arte fino, desarrollan un interés por aquellos más adelante en sus vidas. También se sentía muy avergonzado por los cargos de plagio, y quería dejarlos a un lado.

Y hay una vuelta de tuerca a los propuesto por Hammet en el trabajo de Leone: no sólo hay *gangsters* y políticos corruptos, también una inclinación por los chistes negros. Como la escena en la que Joe y Sil-

vanito ponen un par de cuerpos en un cementerio, para que parezca que están vivos. Es parte del plan de Joe para engañar a Ramón, y no aparece en *Yojimbo*. En *Corkscrew*, la novela de Hammet, el Agente de la Continental hace lo mismo: poner un cuerpo para que parezca estar vivo, y así engañar a Big Nacio, el jefe de la mafia mexicana.

*Por un puñado de dólares* se estrenó internacionalmente en 1967, y continuó haciendo mucha plata más allá de las críticas negativas. Aquí reproducimos más de la angustia de Richard Davis en *Films & Filming*: "Estamos acostumbrados, aunque de manera imperfecta, a cierta forma de poesía —de John Ford, pasando por Martin Ritt a Andrew McLaglen— alimentada por la más arraigada tradición. En los westerns europeos, esta tradición no existe, así que todas las películas producidas en el marco de este género no son más que fríos intentos de emulación estéril".

Simpatizo con Davis hasta cierto punto: está siendo muy clásico y está operando desde dos bases demasiado envejecidas para evaluar ya sea el cine o cualquier otro tipo de arte: la moral y la estética. Pero, como muchos críticos contemporáneos que tienen que simular que el cine norteamericano actual no es una basura total, se confunde, y termina mezclando lo brillante con lo mediocre y lo horrible. Una cosa es decir que John Ford es un gran director de westerns, ¿quién podría negarlo? Ford inventó el género. Pero Martin Ritt, un neoyorkino, sólo hizo dos —*Hud*, de 1962, y *Hombre*, de 1966—. Ambos tan desoladores, aunque no tan entretenidos, como *Por un puñado de dólares*. Y Andrew McLaglen era un director de películas de cuarta con John Wayne como *Mclintock!* [1963] y *Chisum* [1970]. Cuando Davis nombra a Ritt, o al absurdo McLaglen, como herederos espirituales de Ford, invalida sus argumentaciones y revela cuán limitado era el territorio del western en aquellos tiempos. Y a su vez malinterpreta a Ford al presentar una inmaculada (e implícitamente racial) continuidad entre él, Ritt y McLaglen. Por eso podemos decir que la descripción de "emulación estéril" de un western americano, al referirse a *Por un puñado de dólares*, también es errónea. ¡*Por un puñado...* es una vital y exitosa emulación de un film japonés de samurais!

Cuando se estrenó en la televisión norteamericana, *Por un puñado...* aún era considerada muy compleja, o muy oscura, o muy "lo que sea", para la audiencia local. Así que Monte Hellman, un buen director por sus propios méritos, fue contratado para dirigir un "prólogo"

de cinco minutos. Nuevo metraje, incluyendo a Harry Dean Stanton como el alcalde de una prisión, fue intercalado entre los primeros planos de Eastwood. Harry Dean le dice a Joe, quien ahora es un prisionero de las autoridades federales, que le será permitido salir de la cárcel con la condición de que "*limpie San Miguel*".

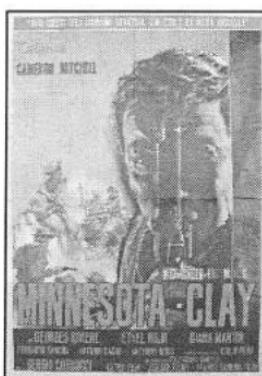
Fue así como la TV norteamericana trató de transformar a Joe, el Magnífico Extraño, o el Hombre sin Nombre —como lo llamaban los pósters— en un agente del Gobierno. Como John Wayne, un vaquero del FBI, atrapando a traficantes de ron en películas de dos rollos con Gabby Hayes. Era patético e innecesario, y sugiere que aún había algo del film de Leone que molestaba a los guardianes de la cadena: algo que se sentían obligados a explicar. ¿De qué se trataba? Incluso *Yojimbo*, en su primera versión en inglés, tuvo una secuencia de títulos adicional que explicaba cómo es que Sanjuro era un samurai sin maestro que debía vivir de su astucia y de su espada. En ningún caso podría el distribuidor soportar la noción de un protagonista libre y anárquico. Al igual que John W. Burns estaba condenado a ser cazado en *The Brave Cowboy*, Sanjuro tenía que ser "explicado" y Joe incorporado a los mecanismos de legislación del Estado.

Ya era demasiado tarde. Los cimientos del buen gusto y el heroísmo de ley estaban por ser demolidos por una ola de héroes anarquistas, libres y violentos, cortesía de los cientos de spaghetti westerns hechos a la sombra de *Por un puñado de dólares*.

## MINNESOTA CLAY

T.c.c. *Le justicier du Minnesota* (Italia / España / Francia)

**Dirección:** Sergio Corbucci • **Producción:** Ultra / Jaguar / Franco London • **Guion:** Adriano Bolzoni, Sergio Corbucci • **Dirección de fotografía:** José Fernández Aguayo • **Dirección de arte:** Carlo Simi • **Música:** Piero Piccioni • **Reparto:** Cameron Mitchell (*Minnesota Clay*), Georges Rivière (*Fox*), Ethel Rojo (*Estella*), Antonio Casas (*Jonathan*), Fernando Sancho (*Ortiz*), Diana Martín (*Nancy*), Alberto Cevenini (*Andy*), Joe Kamel, Julio Pena, Gino Pernice (*Scratchy*), Nando Poggi (*Tubbs*), José Canalejas (*Millicet*), Madeleine Dehecq, José Manuel Martín, Guillermo Méndez



## LA HISTORIA

1883. Clay, un pistolero que se está quedando ciego, escapa del Campo de Trabajo de Drunner determinado a probar su inocencia (fue traicionado por Fox, quien ahora es su sucesor como sheriff de Mesa Encantada). Fox, contratado por los habitantes del pueblo para protegerlos de un grupo de bandidos mexicanos, tiene una red de protección y extorsiona a los locales. El pueblo continúa siendo aterrorizado por los bandidos de Ortiz. Clay salva a Estella, la amante de Ortiz, de los hombres del sheriff. Ortiz trata de contratarlo para matar a Fox.

Estella engaña a Clay, diciéndole que Ortiz planea matar a su amigo Jonathan (con quien ahora vive la hija de Clay). El héroe cabalga para avisarle a Jonathan, Ortiz ataca el rancho de Jonathan, y Fox embosca a ambos, Ortiz y Clay. Estella mata a Ortiz. De vuelta en el pueblo, al darse cuenta de los planes de Fox para deshacerse de ella, Estella ayuda a Clay a escapar. Fox le dispara, y envía a sus hombres al desierto para atrapar a Clay. Éste —perdiendo la vista pero usando los oscuros establos y casas a su favor— mata a toda la banda de Fox. Finalmente, mata a Fox y salva a su hija, Nancy.

(La versión en inglés termina con Clay muerto en los brazos de Nancy. Pero la versión italiana tiene un epílogo en el que nos enteramos de que Clay ha sobrevivido, le han levantado los cargos y recuperó su vista).

## EL FILM

La versión italiana comienza con grandes títulos contra un fondo rojo —como *Más corazón que odio*, o algún viejo y épico western americano. Este era el film que Corbucci había planeado durante tanto tiempo; su propio tributo a *Yojimbo*. Se trata de un híbrido en partes iguales norteamericano e italiano, generalmente malo, pero a veces brillante.

La película es liderada por Cameron Mitchell, un actor clásico norteamericano, y algunos miembros del reparto se disfrazan con nombres “americanizados” (“Anthony Ross”, ¡“Joe Kamel”! ), pero todos los miembros del equipo técnico usan sus nombres reales. Corbucci fue el primer director italiano en usar su propio nombre en lugar de uno norteamericano.

Estos créditos sugieren orgullo por parte de Corbucci y compañía, y una esperanza de originalidad. Pero el guión está muy lejos de ser original. La idea —el héroe escapa de la cárcel para limpiar su nombre— es ancestral, y el diálogo es horrendo: “*No intenten seguirme ¡Y lo digo en serio!*”, “*He estado escapando desde que era un niño*”, “*Enséñeme a disparar, ¿eh, señor Clay?*”. Cameron Mitchell era un buen jinete y un mucho mejor actor que Jim Mitchum. Pero el personaje de Clay —cuando no está perpetrando actos de violencia— es básico, auto-complaciente y aburrido. Al fallar en su intento de convencer a Jonathan y Nancy de que lo entreguen a cambio de la recompensa, Clay queda terminantemente ligado a las fuerzas de la ley, el orden y la cárcel. Envía a Andy a la prisión para buscar a la caballería: “*La presencia de las tropas terminará con los ataques de Fox y Ortiz*”.

Al darse cuenta de que tenían a un actor mayor como protagonista, los productores y/o los guionistas decidieron que la película necesitaba una subtrama incluyendo un “interés romántico”: la hija de Clay y Andy, el granjero. Esto es terrible. Frayling observa que parte del genio de Leone fue su habilidad de pensar como un niño mirando la película en el cine. Los niños odian las escenas de amor. Y Leone especialmente odia las escenas de amor cuando incluyen a personajes secundarios. No tienen razón de ser, atrasan la acción, como las escenas de las películas de los Hermanos Marx que incluyen a Zeppo. En *Minnesota Clay*, Corbucci no fue tan sabio como Leone. Inseguro de su protagonista, se concentró en la flácida Nancy y en el “querible” Andy, un personaje que el público quiere ver muerto, con sufrimiento, y pronto.

Corbucci, quien se volvería famoso como director de spaghetti westerns sádicos y transgresores, tuvo un gran tropezón esta vez. Y era su segundo tropezón, después de la narrativa sin vida y el héroe sin gracia de *Red Pastures*. Sin embargo, aun cometiendo errores enormes, Corbucci podía sorprender e innovar simultáneamente. Así lo hace aquí, con la aflicción física de Clay: la ceguera. Esto, sumado el sufrimiento extremo que padece durante la pelea final, le sube varios puntos a la película y nos provee el primer final clásico de Corbucci.

La deuda de la película hacia *Yojimbo* es pequeña: la acción de fondo es entre dos bandos. Igual que en *Por un puñado de dólares*, una banda es mexicana y la otra gringa: una idea que Corbucci usará

en casi todas sus próximas películas. Pero él hace algo mejor que Kurosawa y Leone, creo. La invención de Estella, una villana quien —como Sanjuro— continuamente cambia de bando. Estella es un gran personaje, interpretado por una hermosa y fuerte actriz, Ethel Rojo<sup>5</sup>. Rojo se las arregla para eclipsar a Fernando Sancho, una estrella muy difícil. Y Georges Riviere, un viejo amigo de Corbucci, está impecable como Fox.

Fox y Estella tienen una relación compleja: ella busca un compromiso a largo plazo, él duda si vivirá lo suficiente si siguen juntos. Y los miembros de la banda de Fox —ellos también son más *gangsters* que vaqueros— están simplemente espléndidos. Los malos serían el área de experticia de Corbucci y éstos —Gino Pernice, Guillermo Méndez, Antonio Roso— son un buen comienzo. Son tipos mal vestidos, de pelo oscuro y narices puntiagudas. Actores secundarios flacos y huesudos, lidiando con cueros y equipos raros: mangos de pistola con balas, un cinturón de pistolas que apunta hacia atrás y un winchester en una funda. Los vestuarios diseñados por Carlo Simi para *Por un puñado de dólares* eran apropiados y se veían auténticos; su vestuario para *Minnesota Clay* es extremo, casi caricaturesco. En una escena que incluye a Fox y a Scratchy (Pernice), los elegantes *gangsters* se vuelven en contra de los hombres de negocios. Es difícil comprender del todo, ya que está partida por la mitad y presumiblemente falta un preámbulo —la reunión en el Rotary Club—. La escena está armada en varios planos secuencia, incluyendo la mayor cantidad de *gangsters* bien vestidos que fuera posible, mientras Fox anuncia la próxima muerte de Clay. Cuando un hombre de negocios, nervioso, busca su pañuelo, Scratch lo mata de un disparo.

Como en *Red Pastures*, los números están infladísimos. \$ 100.000 —la cuota de protección que cobra Fox— era una suma enorme de dinero en 1883. Pero quizás Fox no quiera realmente el dinero. Lo que sigue son escenas de masacre con incendios, secuestros y un hombre

<sup>5</sup> ¿Pueden creerlo? Sí, es ella. La actriz argentina famosa por su participación en el programa televisivo *No tocabotón*, junto al mítico Alberto Olmedo. También estuvo en films como *Hay que romper con la rutina* [1974] y *Mingo y Aníbal contra los fantasmas* [1984], entre otros. Junto a su hermana Gogó Rojo formaron un mítico dúo que apareció en teatro, cine y TV. [N. de T.].

colgando boca abajo en la calle. Todo es muy entretenido y, después de que Fox apura a los hombres de negocios, hay una especie de guerra de clases, un trasfondo político para la delirante acción.

No toda *Minnesota Clay* está a esa altura. Todas las escenas incluyendo a Nancy, Andy o Jonathan (un actor muchas veces excelente llamado Antonio Casas) son aburridas. El ataque de Ortiz al rancho de Jonathan es el colmo del aburrimiento. Clay y sus tiernos y blancos amigos salen virtualmente indemnes, acribillando a docenas de mexicanos que cabalgan en círculos alrededor de la casa en llamas, esperando a que les disparen. Esta cabalgata sin fin sólo termina cuando Jonathan, Nancy y Andy escapan. Aunque están cabalgando en círculos alrededor de la casa, estos mexicanos son aparentemente muy estúpidos para imaginarse que los americanos podrían escaparse por la puerta de atrás.

Esto es una muestra de lo peor de las escenas de acción del género, además de ser racista. Sin embargo, hay algunas muestras del futuro Corbucci: un director de películas impresionantes y únicas. Estella tiene un sirviente mudo y negro. Hay una corta escena en un cementerio, donde Clay visita la tumba de su esposa: filmada por sobre el



*Minnesota Clay*

lago en Tor Caldera, en Italia, es un gran avance sobre la improbable escena del cementerio en *Red Pastures*. La relación entre Corbucci y Simi parece haber sido muy productiva. "Mesa Encantada" es la misma locación que "San Miguel" y Clay cabalga por la misma calle del Zorro que cruza Joe en *Por un puñado de dólares*. Pero Corbucci la filma de otra manera, buscando grandes ángulos, en lugar de tomas con teleobjetivo, y Simi le suma mucho vestuario y acción al frente y en el fondo del cuadro. ¡Y esos vestuarios! Scratchy y los muchachos usan camperas de cuero de motoqueros, gorras confederadas, sobretodos y collares; Fox tiene un chaleco, un reloj con cadena, una corbata con un alfiler con joyas... Y hasta hay cambios de vestuario: ¡Fox aparece con un sombrero blanco!

El entusiasmo de Corbucci por sus villanos presagia grandes películas. Cerca del final, Fox espera a Estella después de enterarse de que lo ha traicionado. Cuando ella insiste en que Clay está en la calle, él le hace jurar sobre la Biblia que está diciendo la verdad. Luego le dispara varias veces, y envía a Scratchy y los muchachos a matar a Clay. De repente, *shockeado* por el cadáver de Estella frente a él, le ordena a otros matones que lo saquen de allí. Luego se sienta, admirando y besando su arma. Además de un primer plano de Estella, la escena es básicamente un plano secuencia, favoreciendo a Fox. Es un destino poco afortunado para Estella, el mejor personaje de la película: pero una escena hermosa y delirante.

Y lo que sigue es un tiroteo de los mejores —completamente sin música—. El ciego Clay persigue y mata a Scratchy y compañía guiándose por los sonidos que hacen. Es la gran revancha del film, y el momento para lucirse que Corbucci estuvo esperando. No decepciona bajo ningún concepto. Hermosamente iluminada —la mayor parte de la escena es bastante oscura—, está expertamente compuesta y tiene el ritmo perfecto. Mitchell actúa bien en esa escena, tropezándose, cayéndose, congelándose y escuchando los sonidos que hacen sus cazadores (el *click* de un rifle, un corcho que sale de una botella). Scratchy y compañía, acechando a Clay en la calle principal, están tensos y fríos como las cuerdas de un piano, hasta que se disparan entre sí por error.

La ausencia de música es muy efectiva. La muerte de Scratchy es una referencia directa a *La diligencia* [Stagecoach, 1939], donde el pistoler moribundo viene buscando su bebida, y cae muerto en el piso

del salón. Y el tiroteo que ocurre después, en el que Fox y Clay se acechan uno al otro en un oscuro depósito, se volvería un elemento típico de los spaghetti westerns por venir. Una vez más, Corbucci nos lo presenta sin música, y sus composiciones y montaje son espléndidos.

Cuando se ve forzado a confrontar a Fox en campo abierto — para salvar a la inocente Nancy —, ambas manos de Clay están llenas de sangre, su rostro es un desastre, tiene dos heridas de bala sangrando en el torso y una en su brazo, camina como si tuviera una pierna rota y está ciego. Este es el verdadero héroe de Corbucci. La versión americana termina con el maltrecho Clay en brazos de Nancy, después de matar a Fox. Hay un *zoom out* y la imagen se congela. Clay pareciera estar muerto. Es un mejor final que el original, aunque estuviera impuesto por el distribuidor norteamericano.

El final feliz original de Corbucci es absurdo. Recuperado y con gafas, Clay se va cabalgando. Al llegar al horizonte, se saca los anteojos, los lanza en el aire y le dispara agujeros a ambos lentes. Milagrosamente, ha recuperado del todo su visión.

Es estúpido, anticlimático y típico de la película misma, que se mueve entre el más impresionante pesimismo y una insípida sensiblería. Sin embargo, *Minnesota Clay* nos muestra a Corbucci como un director de cine muy completo, comparable a buenos directores de westerns americanos como Aldrich, Walsh o Mann.

Vendrían obras mucho mejores, aunque no tan pronto.



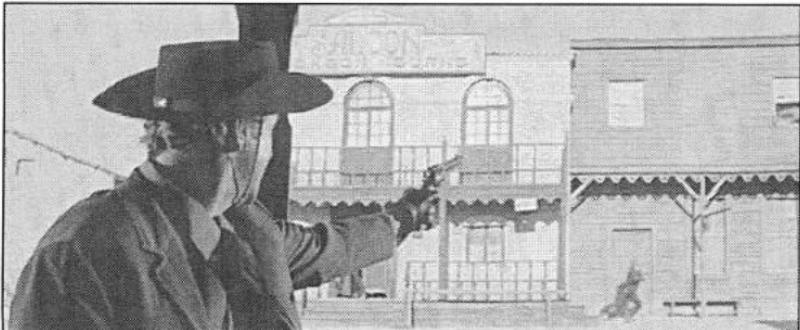
---

# 1965

"Tengo algo en común con Hawks, y Ford, y Hathaway, y Sturges, y Walsh, y de Toth, y Lang... ¡somos todos ciegos del ojo derecho!".

— Sergio Corbucci, en una entrevista con *Image et Son*

Filmada en 1964, *Minnesota Clay* fue estrenada en 1965. Para ese entonces, casi todos los productores italianos estaban planeando algún western y casi todos los directores tenían alguno en carpeta. Hasta ese momento, el western italiano tenía un estilo norteamericano. Los héroes tenían sobrenombres, historias familiares y hasta familias. La cantidad de muertos por película era relativamente baja, el sadismo infrecuente. Todo esto estaba a punto de cambiar. Pero antes de hablar acerca de la película más importante y original de aquel año —la secuela de *Por un puñado de dólares*, de Leone—, vamos a visitar un spaghetti western hecho a la manera clásica americana. Un año después, este tipo de película habría desapa-



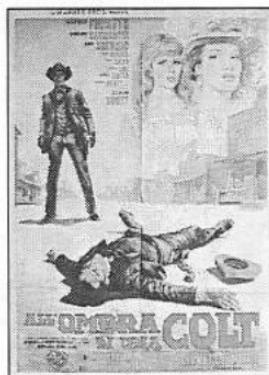
*Plazo para morir*

reido, pero de todas formas es un buen film, con una influencia sorprendente: se llama *Plazo para morir* [*All'ombra di una colt / In a Colt's Shadow*].

## PLAZO PARA MORIR

T.c.c. *All'ombra di una colt / In a Colt's Shadow* (Italia / España)

**Dirección:** Gianni Grimaldi • **Producción:** Vincenzo y Francesco Genesi • **Guion:** María Del Carmen Martínez Román • **Historia:** Aldo Baroni, Aldo Luxardo • **Dirección de fotografía:** Stelvio Massi, Julio Ortiz Plaza • **Dirección de arte:** Tadeo Villalba Ruiz, Carlo Leva • **Edición:** Franco Fraticelli (en Italia), Alfonso Santacana (en España) • **Música:** Nico Fidenco • **Reparto:** Stephen Forsyth (*Steve Blaine*), Conrado San Martín (*Duke Buchanan*), Anna Maria Polani t.c.c., Anne Sherman (*Susan*), Helga Line (*Fabienne*), Franco Ressel (*Jackson*), Franco Lantieri t.c.c., FranKie Liston (*Burns*), Pepe Calvo (*Sheriff*), Andrea Scotti (*Oliver*), Aldo Sambrell (*Ramírez*), Graham Sooty (*Buck*)



## LA HISTORIA

Steve y Duke, dos pistoleros, son contratados para salvar un pueblo mexicano de un grupo de bandidos. Duke, el mayor, es herido en un tiroteo. Le da el dinero a Steve, diciéndole que lo comparta con su hija, Susan, a quien Duke le prohíbe ver.

Steve le da la mitad del dinero a Fabienne, una chica de bar, con quien tanto él como Duke tuvieron un *affaire*. Insulta a Fabienne, quien trata de que un pretendiente lo mate. Steve mata al hombre sin siquiera darse vuelta. Busca a Susan, con quien planea casarse, desoyendo las amenazas de Duke. Cabalgan hasta un pueblo llamado Providence, donde él intenta comprar una granja. Pero el pueblo está dominado por Jackson y Burns, dos *gangsters* muy ricos y poderosos que son dueños de todos los negocios y tiendas, y de la mayor parte de la tierra.

Steve trata de comprar el rancho del juez Williams; un grupo de asesinos trata de matarlo cuando está regresando. Steve y su caballo se hacen pasar por muertos y engañan a sus asesinos. Mientras tanto,

Fabienne llega al pueblo, es seducida por Jackson y se une a Burns y a él. Les sugiere contratar a Duke para matar a Steve.

Aparece Duke y desafía a Steve a un duelo al amanecer del día siguiente. Los matones de Jackson y Burns matan al juez Williams, pero el sheriff, inspirado por el valor de Steve, le da los derechos sobre la tierra del juez. Steve y Susan se mudan a la casa de sus sueños, pero Steve deberá enfrentar al padre de ella.

Los asesinos de los villanos esperan la llegada de los dos duelistas al amanecer. Duke y Steve se unen y los vencen. Duke mata a Jackson; Burns intenta tomar a Fabienne como rehén y finalmente le dispara por la espalda; luego es herido y arrestado por el sheriff.

Después del tiroteo, Duke golpea a Steve pero lo deja vivir. Luego se va cabalgando, mientras Steve y Susan se quedan juntos.

## EL FILM

Para ser un western al estilo norteamericano, ésta es una película excelente. Comienza de la forma más torpe, con toda la conversación entre los dos héroes mientras cabalgan uno al lado del otro: una escena que es empeorada aún más por su parecido a la introducción de Ben Johnson y Harry Carey Jr, en *Caravana de paz* [Wagonmaster, 1950] de John Ford. Pero apenas Steve y Duke llegan al pueblo mexicano, el tono de la película cambia. Los gringos parecen ser ladrones, atando a la gente del pueblo, sacando bolsas llenas de dinero. Pero en realidad están ahí como una especie de dúo estilo *Siete samuráis* para salvar al pueblo de los bandidos. Y es lo que hacen, con mucho estilo.

*Plazo para morir* parece haber sido una coproducción de verdad: había dos directores de fotografía, dos directores de arte, dos editores: en cada caso, un italiano y un español. ¡Por suerte decidieron poner un solo director! Y qué visión que tenía. Gianni Grimaldi plantea las escenas de acción de una forma excelente, y muestra un oeste ya arruinado por criminales capitalistas, que literalmente son dueños de todo. ¡El monopolio de Jackson y Burns se extiende al hotel, al banco, al salón, al establo y hasta al agente de viajes! Cuando Steve pregunta acerca de comprar una granja, el señor Burns le dice que no va a ser posible:

*Burns:* Toda la tierra en este lugar nos pertenece. Vea, la compramos porque los granjeros no podían hacerse cargo de ella. Y nos gustaría que Providence se transforme en una ciudad rica e importante.

Stephen Forsyth es un actor muy buen parecido, con un rostro único. Pero uno se acostumbra a verlo en la pantalla, encarnando al sólido Steve Duke, el personaje de Conrado San Martín, es espléndidamente cabeza dura, amenazante y no se puede discutir con él. Duke odia a todos, incluyendo a su hijo adoptivo y a las dos mujeres que ama. ¡Y los villanos! Aldo Sambrell apenas aparece como el líder bandido del pueblo, pero el trío de villanos del lugar tiene bastante tiempo en pantalla, incluyendo un plano secuencia en donde planean y flirtean. La Fabienne de Helga Line es aguileña y despiadada. Franco Ressel está excelente como Jackson, el oligarca. Lo interpreta como si fuera un maestro de escuela inglés frustrado, abombado y sádico: agresivamente amoroso como Fabienne, flagelando un poste de madera con su fusta, haciendo que golpeen a alguien en su oficina (sólo la parte final de esta escena parece haber sobrevivido —no estoy muy seguro de quién es la víctima—).

El mejor villano es el banquero Burns (Franco Lantieri). Es super cool, se viste completamente de negro, y es intensamente sensible sobre su mano derecha de madera, enguantada en negro. El ítem original desapareció en igualmente sensibles circunstancias: se la arrancaron de un disparo, o se la habrán cortado, porque Burns es, ciertamente, un ladrón. Más adelante en el film, Burns muestra su talón de Aquiles: está aterrado de que le ocurra cualquier cosa a la única mano que le queda. Luego de asesinar a Fabienne, el sheriff y sus hombres les disparan a todas sus extremidades. Una escena horrible y patética, digna de *La tragedia española [Spanish Tragedy]* de Thomas Kyd:

*Burns: ¡La mano! ¡Mi mano! ¿Qué voy a hacer ahora?*

*Sheriff: Te va durar un par de días, Burns. Después de eso, te queda la soga.*

Esta es una película al estilo norteamericano, con el sadismo agregado de un spaghetti western. En el rancho hay dos referencias a la famosa escena de la apertura de puerta que da inicio a *Más corazón que odio*: la primera vez, se abre una puerta para revelar un rifle, apuntando al héroe, mientras cabalga hacia nosotros; la segunda, la puerta deja entrar a dos asesinos, que matan al juez Williams. Ambas tomas comienzan como idénticos homenajes a Ford, sólo para ser subvertidas por la violencia. El oeste de Grimaldi está poblado de sádicos vio-

lentos. Aquí reproducimos un diálogo entre los asesinos que creen haber ultimado a Steve y su caballo:

*Asesino 1: ¡Déjame ir y darle otro tiro, Joe!*

Luego de que Joe asiente, otro matón explica:

*Asesino 2: Fue un miembro voluntario de uno de esos escuadrones de asesinos mexicanos por más de dos años. Y éstos pequeños toques le dan el mayor placer.*

Y Duke, el ex compañero y actual suegro de Steve, es un demente total, despreciando a todos, sabiendo que fue engañado por Fabienne, demandando que haya un estúpido enfrentamiento de todas formas.

*Duke: Un pistolero es el tipo de hombre que nunca deja de matar cuando tiene que hacerlo. Es nuestra fuerza y nuestro honor.*

*¡Un idiota! Esto me recuerda a un momento de *Yojimbo*, cuando Sanjuro le advierte a unos supuestos tipos recios, justo antes de dispararles: "Esto les va a doler".*

El enfrentamiento está hermosamente desarrollado y puesto en escena en la calle principal de la locación de *Por un puñado...* Hay buenas escenas de acción y grandes caídas. En un western o película de acción estándar, estas caídas serían filmadas por varias cámaras a la vez y repetidas hasta el hartazgo en el corte final. Pero Grimaldi y sus editores son disciplinados, y usan cada momento una sola vez, lo que hace que la secuencia sea más ajustada, mejor y más rápida. Incluso cuando Duke le pega a Steve, todas las tomas parecen estar muy pensadas en su composición: los cuerpos, edificios en el fondo y hasta la geografía en general. ¿Cuán seguido podemos usar la palabra "composición" refiriéndonos a una pelea a puñetazos?

Considerando el saldo positivo que dejó *Plazo para morir*, uno podría haber esperado que Grimaldi dirija otros spaghetti westerns especiales o diferentes. Pero hizo sólo uno más: *Starblack* [1966], en el que Robert Woods tenía un rol dual al estilo del Zorro, además de un par de westerns cómicos con el dúo de comediantes Franco y Ciccio.

\* \* \*

Teniendo en cuenta el éxito financiero de *Por un puñado de dólares*, era obvio que habría una secuela. Los productores iban a hacer

una aunque el director no quisiera. Leone no quería hacer otro western, pero —no habiendo recibido ningún porcentaje de las ganancias de la primera parte— decidió hacer una secuela sólo para molestar a Colombo y Papi. Había conseguido un nuevo socio, un abogado llamado Alberto Grimaldi. Compartirían las ganancias de ésta, 50 a 50. Era un inspirado acto de venganza.

## POR UNOS DOLARES MÁS

T.c.c. *Per qualche dollaro in più / La muerte tenía un precio* (Italia / España / Alemania)

**Dirección:** Sergio Leone • **Producción:** Alberto Grimaldi, Arturo Gonzales • **Guion:** Luciano Vincenzoni, Sergio Donati, Sergio Leone • **Historia:** Fernando Di Leo, Enzo Dell'Aquila, Fulvio Morsella, Sergio Leone • **Dirección de fotografía:** Massimo Dallamano • **Dirección de arte y vestuario:** Carlo Simi • **Edición:** Eugenio Alabiso, Giorgio Serralonga • **Asistencia de dirección:** Tonino Valerii • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:** Clint Eastwood (*Manco*), Lee Van Cleef (*coronel Mortimer*), Gian Maria Volonté (*el Indio*), Klaus Kinski (*jorobado*), Maria Krupp (*Mary*), Josef Egger (*profeta en El Paso*), Rosemary Dexter (*la hermana del coronel*), Roberto Camardiel (*jefe de la estación de Tucumcari*), Riccardo Palacios (*barman de Tucumcari*), José Marco Davo ("Baby" Red Cavanagh), Lorenzo Robledo (*Tomaso*), Diana Faenza (*esposa de Tomaso*), Francesca Leone (*hija de Tomaso*), Sergio Mendizabal (*banquero de Tucumcari*), Guillermo Méndez (*sheriff de White Rocks*), Kurt Zipp (esposo de *Mary*), Jesús Guzmán (*buscavidas en el tren*), Tomás Blanco (encargado del telégrafo de *Santa Cruz*), Luis Rodríguez (*Guy Calloway*), Carlo Simi (gerente del banco de *El Paso*), Dante Maggio (compañero de celda del *Indio*), Enrique Navarro (*sheriff de Tucumcari*), Mario Brega (*Niño*), Werner Abrolat (*Slim*), Aldo Sambrell (*Cuchillo*), Luigi Pistilli (*Groggy*), Benito Stefanelli (*Huey*), Frank Braña (*Blacky*), Antonio Molino Rojo (*Frisco*), José Canalejas (*Chico*), Nazzareno Natale (*Paco*), Panos Papadopoulos (*Sancho Pérez*), Peter Lee Lawrence (*cuñado de Mortimer*)



## LA HISTORIA

En Tucumcari, Nuevo México, el coronel Douglas Mortimer tira del freno de emergencia y baja del tren. Mortimer es un asesino a

sueldo, y no tarda demasiado en encontrar y matar a su presa, un forajido llamado Guy Colloway. Cerca de allí, en White Rocks, Manco —otro asesino por contrato— encuentra a su hombre, Baby "Red" Cavanagh, y a tres de sus secuaces. Del otro lado de la frontera, un grupo de bandidos irrumpen en prisión para liberar a su líder, el maniático Indio.

El Indio se esconde en un rancho en ruinas, donde junta a su banda y planea vengarse de Tomaso, que lo entregó a cambio de una recompensa. Allí mismo le explica a su pandilla cómo robarán el legendario Banco de El Paso: a través de su compañero de celda —ahora muerto— se enteró de que el dinero del banco no está en la caja fuerte, sino escondido en un mueble de madera para bebidas que se encuentra en la oficina del gerente.

Al perseguir al Indio, Mortimer y Manco se encuentran siguiéndose los pasos el uno al otro. Manco intenta intimidar al coronel y echarlo del pueblo. Pero Mortimer no da el brazo a torcer. Luego de probarle que está a la misma altura como tirador (si no es, incluso, mejor), el coronel le propone asociarse. Manco acepta, regateando cuánto valen los miembros de la banda.

Siguiendo el plan, Manco saca de la cárcel a Sancho Pérez, un viejo amigo del Indio, y se une a la banda. Cuando es enviado a un asalto en Santa Cruz, Manco mata a sus compañeros y regresa a El Paso. Pero el robo al banco planeado por Indio ocurre sin ningún problema, y Manco decide romper su sociedad. El coronel cree que el Indio se va a esconder en Agua Caliente, y lo espera allí. Luego de matar a Wild, un bandido jorobado a quien había insultado en El Paso, Mortimer le vende al Indio sus servicios como abridor de cajas fuertes. Y abre la caja.

El Indio le ordena a sus hombres actuar con discreción. Mortimer y Manco roban el dinero, pero son atrapados y golpeados. Luego, Indio le dice a su muchacho, Niño, que deje ir a los gringos.

En un tiroteo de un día de duración en Agua Caliente, Manco y el coronel matan a la pandilla completa del Indio. Groggy —el más inteligente de los bandidos— se da cuenta de que el mismo Indio quiere quitarse de encima a sus hombres. Mata a Niño, y trata de robarse el botín. Pero el dinero ya no está —fue reemplazado por un póster de "Buscado"— e Indio pierde la razón.

Manco provoca un enfrentamiento entre el Indio y el coronel —cuya hermana se suicidó luego de que el Indio la violara y matara a su

amante años atrás—. Mortimer le da todo el botín de los bandidos muertos a Manco, y se va del pueblo. Al contar el dinero, Manco se da cuenta de que le faltan \$ 5,000, e inmediatamente le dispara a Groggy.

## EL FILM

Una planicie vasta y ocre, con amplias colinas a la distancia. Desde lejos, un jinete cabalga lentamente hacia nosotros. Está silbando y escuchamos el sonido de monedas. El sol quema sobre la meseta. Después de un largo tiempo, se escucha el *click* de un rifle seguido de un disparo. A la distancia, el jinete cae de su caballo. Más disparos, y el caballo escapa, desbocado. Aparecen los títulos.

Así empieza la película. Una toma larga, que dura un minuto y medio, y hace mucho más que establecer una atmósfera. Esta toma, creo yo, es la esencia del spaghetti western: un mundo duro y desierto donde la vida humana no vale nada y la violencia explota sin advertencia. No hay nada de romanticismo visual. El sonido dominante es el duro golpeteo de las monedas. Las identidades no son importantes: no sabemos quién es el jinete, o de dónde provienen los disparos. O, para el caso, por qué. El asesino es tan anónimo como la víctima. La única pista fue el golpeteo del oro, reforzado por una placa después de los títulos:

Donde la vida no vale nada. La muerte, a veces, tiene un precio. Esta es la razón por la que existen los cazarrecompensas.

Un comienzo enorme, épico y alienante, con los títulos siendo volados en pedazos por disparos de escopeta. Ahora esto: notemos el uso de “asesino cazarrecompensas” en lugar de “cazarrecompensas”, más familiar para los norteamericanos<sup>1</sup>. Asesino, no cazador: no es un deporte, así que no hay juego limpio. El tono está claro, pero la ambientación no. No hay ninguna referencia a tiempo o lugar. Nos sentimos desorientados porque esperamos que la figura que cabalga camino al pueblo sea el héroe. Ahora está muerto, y no sabemos quién lo mató. La película comienza de nuevo.

<sup>1</sup> “Asesino cazarrecompensas” (*Bounty Killer*, en el original) y “cazarrecompensas” (*Bounty Hunter*, en el original). [N. del T.]

Este comienzo le pide al espectador que asuma algo que ningún western americano le pidió jamás: que la vida no es un bien sagrado que debe ser protegido con la ley de las armas, sino un artículo sin valor. *Por unos dólares más* es una detallada ilustración de esta tesis. Mientras vemos la película, nuestras expectativas serán dadas de baja una por una. Aquellos que parecen ser asesinos y villanos —los cazarrecompensas— se transformarán en héroes. Aquí, Leone cumplió la promesa hecha en su primer western: contó una historia excitante y original, y creó un ejemplo casi perfecto del género del spaghetti western.

*Por unos dólares más* no es sólo un gran spaghetti western, es un gran western por derecho propio. Es tan bueno como *Vera Cruz* [1954]. Es mejor que *Los siete magníficos* [*The Magnificent Seven*, 1960]. Para mí, se acerca a la grandeza de *Más corazón que odio* y *La pandilla salvaje* [*The Wild Bunch*, 1969]<sup>2</sup>. Todos los rubros —reparto, vestuario, sets, fotografía, acción, música, montaje— son correctos, creativos, y es muy difícil imaginarlos diferentes. Claro que, antes que todos estos elementos, hay un guión excepcional.

Varios escritores contribuyeron al guión, provisionalmente titulado *Dos magníficos extraños*: según Giusti, primero hubo un tratamiento escrito por Fernando di Leo y Enzo Dell'Aquila; esto fue desarrollado por Leone y Fulvio Morsella, su cuñado; luego Luciano Vincenzoni fue contratado para escribir el guión —fue su primer western— con la colaboración de Sergio Donati, Leone y di Leo.

Esa cantidad de escritores, todos opinando sobre una idea tan simple, podrían dar como resultado algo fláccido y desconectado: pero ocurrió totalmente lo contrario. El guión es un verdadero mecanismo de relojería; incluso está centrado en un par de relojes, usados por el coronel y el Indio. ¡Oh, esos relojes! Qué buen instrumento para el guión, haciéndonos entrar y salir de la música de Morricone (son relojes musicales, claro), introduciéndonos en flashbacks, uniendo las escenas del Indio con las del coronel Mortimer.

<sup>2</sup> Si existe un panteón cinematográfico (y en ciertos momentos, los directores de cine se preguntan acerca de estas cosas), todos estos maravillosos films tienen un lugar apenas un escalón debajo del “Ciudadano Kane” de las películas de acción: *El salario del miedo* [*La Salaire de la Peur*, 1951], de Henri-Georges Clouzot.

La introducción de su protagonista es ejemplar. El plan para robar el banco de El Paso está muy bien planteado. La traición y contra-traitación están armadas alrededor de *flashbacks* que, gradualmente, revelan el crimen del Indio. Los enfrentamientos son innovadores y frecuentes. Aparentemente, la fórmula de los films de James Bond incluyó un cambio de locación cada diez minutos: de esta forma, Leone pone en escena un enfrentamiento clásico de western cada diez minutos, además de un asalto al banco y dos escapes de la cárcel. Un presupuesto mayor —600 millones de liras— implicó un rodaje más largo, nuevas locaciones, un *cast* más grande, y un antagonista adicional.

Como toda secuela, *Por unos dólares más* dependía del regreso de Clint Eastwood, su protagonista. Eastwood recibió un pago mejor ésta vez: \$ 50,000. Su personaje tenía un nuevo nombre —Manco— y una muñequera de cuero, que usaba en su mano diestra con el arma. ¿Era Manco una de las primeras víctimas del síndrome del túnel carpiano? No es explicado en la película. Sacando esto, el personaje es igual al Joe de *Por un puñado de dólares*. Un poco menos simpático, quizás —ya no están las pequeñas sonrisas, el tierno “Hola”—, pero Manco, después de todo, tiene que enfrentarse con el Indio. Interpretado por el magnífico Volonté, este personaje es un demonio venido directo del Infierno, superando a Ramón Rojo en su capacidad de hacer el mal; es un sádico asesino adicto al *cannabis*, obsesionado con un reloj de bolsillo robado.

Manco es descubierto en la escena de White Rocks a través de dos ítems familiares en el repertorio de Joe: el cigarro fumado por la mitad (que Eastwood odiaba) y el poncho (que luego declaró haber traído desde un negocio de ropa del Oeste en Los Angeles). Frayling observa que el poncho es anterior al *casting* de Eastwood en *Por un puñado de dólares*: ya estaba en los diseños de vestuario de Carlo Simi. Por pedantería, me gustaría aclarar que lo que usó Eastwood en estas películas no era un poncho. Un poncho es un largo pedazo de tela que se usaba en los Andes, Perú y Bolivia. El equivalente mexicano se llama serape. Es posible que el que usara Joe fuera peruano o boliviano, pero se ve mexicano para mí.

Para Mortimer, el cazarrecompensas rival, Leone buscó en su lista de sospechosos habituales: Lee Marvin, Henry Fonda, Robert Ryan. Por suerte, todos le dijeron que no por segunda vez. Hace varios años, entrevisté a Lee Van Cleef sobre sus experiencias italianas. Me dijo:

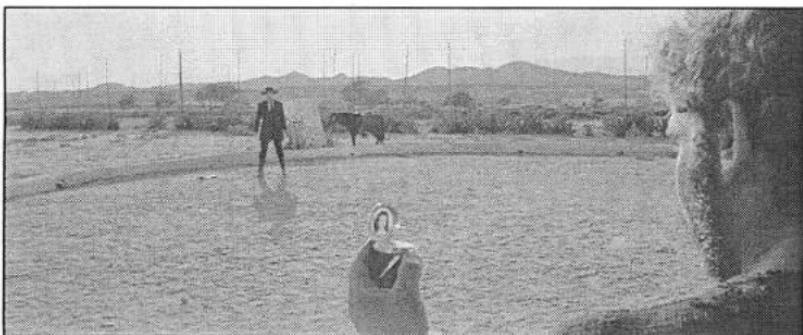
Leone vino a verme en 1965, buscando a uno de los dos actores que tenía en mente para su segundo western. El otro era Robert Ryan. En el momento en que nos conocimos se decidió automáticamente y dijo: "Ya está, este es el tipo que tiene que interpretar al coronel Mortimer en 'Por unos dólares más'".

Bueno, yo no era quién para discutirle —demonios, ni siquiera podía pagar la cuenta de teléfono en aquel momento—. Fui y pagué mi cuenta telefónica, y exactamente un año después —el 12 de abril de 1966— me llamaron para hacer "El bueno, el malo y el feo" [*Il Buono, Il Bruto, Il Cattivo*, 1966].

Van Cleef había interpretado un número de roles menores en películas de Hollywood, y Leone lo recordaba de *A la hora señalada* [*High Noon*, 1952], donde hacía del matón del villano, esperando el tren. Leone pensó que el coronel Mortimer tenía que tener 50 años, y creyó que Van Cleef tenía esa edad. En realidad, apenas tenía 40: había sido bendecido con uno de esos rostros que parecen "siempre viejos".

Es imposible imaginarse a cualquier otro interpretando ese personaje. Con su mirada de halcón y su porte sufrido, Van Cleef era el coronel Douglas Mortimer. Los productores italianos, conociendo la popularidad mundial de James Bond, inmediatamente vieron el valor de taquilla de un personaje del estilo de Mortimer: el asesino tecnológico, usualmente vestido completamente de negro, con un arsenal de armas modernas y mortales. Más tarde, este personaje se llamaría Django, Sartana o Sabata. Pero el prototipo para todos éstos fríos, oscuros, y curtidos cazarrecompensas fue el coronel Mortimer.

Klaus Kinski era otro duro trabajador a quien los spaghetti westerns transformaron en una estrella. El rubio polaco de ojos celestes



*Por unos dólares más*

apareció en *Carabina de plata* [Winnetou: *Last of the Renegades*, 1964, Harald Reinl], un western alemán, haciendo de un villano indígena (!) llamado Luke. Según deja en claro en su autobiografía<sup>3</sup>, Kinski no tenía ningun respeto por los directores de cine: creyendo que eran todos estúpidos, trabajaba para el que le pagara más, oel que le ofreciera los mejores personajes para conocer chicas. Sin embargo, debe haber sido una verdadera bendición para él, después de la estúpida *Carabina...*, encarnar a un personaje que estaba hecho a medida para él: un jorobado pistolero del Sur llamado Wild. Kinski puso todo su corazón en el rol, y lo homenajeó, un par de veces, en otras actuaciones y notablemente en *Aguirre: la ira de Dios* [Aguirre: *Der Zorn Gottes*, 1971].

Todos los villanos en la película están espléndidos. Mario Brega, Benito Stefanelli, Aldo Sambrell y otros duros de *Por un puñado de dólares* aparecen en la banda del Indio. Para Groggy, el otro matón inteligente, Leone eligió a Luigi Pistilli, un talentoso y dinámico actor, que se sentía en casa tanto en películas de explotación como en ambiciosos dramas políticos de Francesco Rosi. Al igual que Volonté, Pistilli fue una de las maravillas que descubrió Leone.

Al igual que en *Por un Puñado...*, el reparto secundario era una mezcla entre "excelente" y "tierno/gracioso". En la primera categoría están Roberto Camardiel, como un encargado de la estación de Tucumcari y Guillermo Méndez (el peligroso pistolero de *Minnesota Clay*) como el corrupto sheriff de White Rocks. En la segunda están Josef Egger, que hace de un viejo al que Manco presiona para que le de información sobre el coronel, Kurt Ziggs como el concierge del hotel, Maria Krup como su esposa, y Antonio Ruiz como el limitado pillo que asiste a Manco. Aunque es irritante y no aparece en los créditos, Ruiz interpreta a un personaje importante. Al ver a los cazarrecompensas/asesinos preparándose para una pelea, el chico le dice a sus amigos: "¡Igual que los juegos que conocemos!". Hay un niño pequeño en la oficina de la estación con Camardiel; chicos pequeños que siguen a todo extraño que aparece en El Paso; en Agua Caliente, un niño trata de agarrar manzanas. La presencia constante de niños como testigos —todos varones (exceptuando a la bebé, interpretada por la hija de Leone, ¡y es prontamente asesinada!)— deja en claro el paralelo entre estos rituales salvajes y "adultos", y los juegos de niños.

<sup>3</sup> Klaus Kinski, *Kinski Uncut*, Viking / Allen Lane, 1996.

Luego de ese comienzo clásico en el desierto, la mayor parte de las locaciones de *Por unos dólares más* son urbanas. La primera escena de la historia propiamente dicha tiene lugar en un tren, viajando a través de Nuevo México y Texas, bastante tiempo después de la Guerra Civil. El lugar es violento e incivilizado, pero no hay gritos de guerra cheyennes en el horizonte; bandas de forajidos se mueven entre asentamientos; esto ya no es la frontera. Todos los pueblos estilo western tanto en Italia como en Madrid fueron usados, y hasta se construyó un nuevo pueblo —“El Paso” en el desierto entre Tabernas y Almería—.

En el medio de este laberinto de arcilla y piedra caliza, donde la ruta se divide entre Murcia o Granada, Simi construyó “El Paso, Texas”. El nuevo *set* estaba diseñado en base al guión. Cada callejón o vereda descripta por los guionistas fue construida por Simi. En un *set* entre dos filas de colinas, cuatro calles convergen en una plaza cuadrada. Exceptuando el enorme y aislado banco (en el film, Simi hace del gerente), todos los edificios del pueblo están hechos de madera o las ocasionales paredes de ladrillo: auténticamente feas y creíbles estructuras. Para hacerlas menos horriblemente cuadradas —justo como habían hecho los arquitectos del Oeste— Simi arqueó los frentes falsos o transformó algún techo, agregando también balcones y demás.

El resultado fue una cruda estructura barroca: placenteramente asimétrica. El efecto en el *set* original (antes de que fuera destruido por el viento, re construido y transformado en un “destino turístico”) fue simultáneamente auténtico y surreal. “El Paso” según Simi era un salvaje pueblo del Salvaje Oeste, centrado alrededor de dos salones y un banco, sin industria, patios, tiendas, corrales, iglesia o cementerio. Un fotografía de época, recortada en los límites.

“El Paso” tiene el mismo color de arena que las colinas que se erigen por detrás: el pueblo es parte del desierto, el desierto es parte del pueblo. Igual que con el pueblo fantasma de *Por un puñado de dólares*, éste era el Oeste que Leone siempre quiso crear: un excesivamente intenso, fantástico y táctil ambiente. Dependiendo de las necesidades de la cámara, a veces El Paso está lleno de gente, y otras completamente vacío. En los films de Leone, los pueblos no lo son en el sentido real de la palabra: son parte de un paisaje, como una formación de rocas o el pináculo de una montaña triangular, como El Alfaro. No son lugares para trabajar, criar familias o envejecer, sino mortíferos

campos de juego en donde ladrones de banco y asesinos a sueldo se esconden, espían, complotan y se enfrentan entre sí.

El guión, con sus escapes de prisión y su intrínsecamente planeado asalto, podría ser reversionado como una película moderna de *gangsters*. Sin dudas Vincenzoni y los demás habían visto *Rififi*, la primera gran película de robos de la historia; quizás también admiraran el gran *thriller* de robos de Jean-Pierre Melville, *El último suspiro* [*Le Deuxième Souffle*, 1966]. Escribieron un guión inteligente. Manco recibe la misión de infiltrarse en la banda del Indio. Cuando es desafiado por éste y los otros forajidos, Manco responde:

*Manco*: Bueno, hay una recompensa tan grande por todos ustedes, caballeros, que pensé que me convendría unirme en su próximo robo. O podría simplemente entregarlos a la ley.

*Indio*: Amigo, esa es la única respuesta que prueba que tienes razón.

Claro que esto no prueba nada, pero es un buen intercambio de palabras, y uno de los mejores momentos de Eastwood. La pandilla se ve fantástica —la más jodida banda de asesinos armados con cuchillos jamás vista— aunque, para ser un grupo de villanos tan espléndido, no tienen mucho para hacer en la película. Habiendo recibido la orden de pasar desapercibidos por un mes, los bandidos lo hacen sin chistar: en la escena siguiente, Kinski, Sambrell, Pistilli y compañía son mostrados como conejos dormilones, roncando en el suelo.

Una debilidad —o quizás una de sus fortalezas— de los *flashbacks* teñidos de rojo del film es el hecho de que no transmiten lo que deberían. En el primero, el joven Indio entra en la casa de una pareja (interpretados por Rosemary Dexter y Peter Lee Lawrence, este último sin acreditar), los espía mientras admiran un par de relojes musicales, y luego asesina a un joven. En el segundo *flashback*, al final de la película, Indio intenta violar a una joven mujer, que se suicida disparándose con su pistola.

Estos *flashbacks* son compartidos por el Indio y el coronel Mortimer, así que cuando vi la película por primera vez asumí que el hombre a quien le había disparado el Indio era un joven Mortimer —o sea, Peter Lee Lawrence haciendo de un joven Van Cleef—. Presumiblemente, el joven Mortimer no habría sido asesinado por las balas del Indio, se recuperó y regresó en busca de venganza. No hay ningún indicio de su identidad o de la de su joven amante. Luego, al final de la

película aparecieron las siguientes líneas, cuando Manco le regresó al coronel el reloj robado, y vio la foto incrustada en él:

*Manco: ¿Notó un parecido?*

*Coronel: Siempre lo hay, entre hermanos y hermanas.*

Esto me llevó a pensar que el coronel Mortimer habría estado involucrado en una relación incestuosa con su hermana, y que ésta fue destruida por el Indio. ¡Estos hechos sólo agregaban extrañeza y perversión a la atmósfera que hacia que los spaghetti western fueran mejores que los norteamericanos!

Años después, siempre que veo la película, sigo viendo éstos *flashbacks* de la misma forma. Son compartidos por dos personajes, lo que implica que ambos participaron en ellos<sup>4</sup>. ¡Esto quiere decir que el coronel Mortimer estaba teniendo sexo con su hermana! O que estaba por hacerlo. Así que o Leone y sus escritores arruinaron un guión perfecto, o no lo hicieron. Y en ese caso el film es doblemente excelente.

La visión de Leone de las mujeres, o por lo menos la que se notaba a través de sus películas, es bastante desoladora. En sus films, ellas suelen ser víctimas de violaciones, prostitutas o viejas arpías. En su defensa, podríamos decir que se trata de westerns, y que los westerns son tradicionalmente sexistas y limitados en su forma de mostrar a las mujeres. Pero incluso para los estándares de Budd Boetticher, las mujeres de Leone están bastante perdidas. Directores contemporáneos como Sergio Corbucci o Duccio Tessari estaban haciendo westerns en los que las mujeres tenían roles activos y agresivos. Leone nunca lo hizo. ¿Por qué? Estaba casado, y tenía una hija. Leyendo entre líneas en la biografía de Frayling, tengo la impresión de que Leone tuvo serios problemas con su madre, que vivía con él durante éste período. ¿Estaba loca, como se dijo en algunas entrevistas? ¿Había quedado muda por alguna enfermedad mental?

Qué extraño y duro calvario. Pasar tus días dirigiendo a actores que hacen de vaqueros, para después volver a la noche a ver a mamá

<sup>4</sup> Notemos aquí cómo ha evolucionado el lenguaje cinematográfico. Los *flashbacks* en las películas no sólo "ocurren": están conectados a uno o más de los personajes que aparecen en la escena precedente. Esta es una regla para los films en general, no sólo para los spaghetti westerns. Por ejemplo, cuando un personaje dice "Mi gente ha sufrido esta indignidad durante siglos", el *flashback* ilustrativo tiene que incluir a ese personaje. No es suficiente con ilustrar la indignidad.

y a lidiar con ella. ¿Cómo afecta esto tu arte y las fantasías que desarrollás en un film? Estos dos westerns muestran la destrucción de familias (la de Marisol, los Baxter, la de Tomaso): un crimen terrible pero, para un surrealista, uno muy liberador. Esto continuaría.

Van Cleef disfrutó su experiencia en el *set* políglota y, muchas veces, lento: "El único área que no me cerraba en los guiones italianos eran los diálogos. Había demasiados. Agarraba un diálogo de media página y decía 'Miren, puedo resumir esto en dos palabras'. Quizás sea una diferencia entre los dos idiomas, pero tuve que escribir cada escena en la que aparecía. Reduje cada diálogo, resumiéndolos a un 'Hola' o 'Disculpe, señora' ". Le pregunté si Leone hablaba inglés. "En 'Por unos dólares más', no. Sí lo hablaba al año siguiente. Pero ésto no nos trajo ningún problema. Yo entendía exactamente lo que quería. Lo actuaba un poco, y siempre había un traductor en el *set*. Además, habiendo leído el guión, yo sabía lo que se esperaba de mí".

Los rubros técnicos en general son excelentes: la banda sonora de Morricone consiste en varias piezas enteramente originales, y provee efectos de audio a través de los relojes musicales. En aquel entonces, ya estaba siendo tomado en serio como compositor: el mismo año, Morricone escribió una banda de sonido muy diferente para *La batalla de Argelia* [*La Batalla de Argel*, 1966] de Pontecorvo.

\* \* \*

*Por unos dólares más* fue vendida a 26 países en un solo día. Mientras las audiencias en Italia caían, el nuevo film de Leone vendió más entradas que ningún otro en la historia del cine italiano, ganando \$ 5,000,000 entre 1965 y 1968 sólo en Italia. Comenzaron a producirse cientos de westerns italianos. Muchos copiaban la fórmula Leone / Corbucci e importaban protagonistas norteamericanos. Otros usaba actores italianos y los disfrazaban de norteamericanos. Uno de ellos —que usaba el sobrenombre "Montgomery Wood"— pronto se volvería la estrella más popular del cine italiano y, antes de que termine el año, comenzaría a usar su nombre real: Giuliano Gemma.

Los primeros westerns de Gemma son rutinarios. *Un dólar marcado* [*Un Dollar Bucato*, 1966] cuenta la historia de dos hermanos que, habiendo peleado para los confederados, toman caminos diferentes al final de la Guerra Civil. La mejor escena incluye al héroe encarnado por Gemma, de poca fuerza de voluntad, siendo presionado para en-

frentar a Blackie, su hermano forajido. Pero la película es lenta, y se vuelve tediosa hasta llegar al final. David McGillivray, que la reseñó para *Films & Filming*, la odió: "No veo el atractivo de ésta obra, con su visión ultra *naïf*, con sus colores pútridos y un reparto cansado, dando vergüenza ajena, y haciendo que un hombre se retuerza hasta posturas que jamás debería adoptar". La violencia, que tampoco le gustó a McGillivray, es la parte más interesante. En *Adiós gringo* [1965], Gemma interpreta a Brent Landers, un ganadero honesto que tiene que probar su inocencia al perseguir a Jack Lawson, el mexicano que le vendió bienes robados. Como muchos de estos spaghetti westerns menores, *Adios gringo* está basado en una novela norteamericana del Oeste. En este caso, *Adios*, de Harry Whitington, que puede ser la responsable de los extraños nombres: Avery Ranchester, Jake Clevinger, Tex Slaughter, etc. También es una película lenta, de poco interés.

Aunque éstos primeros films de Gemma fueron bastante malos, resultaron muy populares. Mientras Corbucci luchaba por hacer otro western, Duccio Tessario —guionista de *Por un puñado...* y amigo de Leone— escribió un western cómico para el director de segunda unidad de Leone, Franco Giraldi. Se llamó *7 pistolas para los MacGregor* [*Sette Pistole Per I MacGregor / 7 Guns for the MacGregors*, 1966]. Y luego dirigió un par de westerns propios, ambos protagonizados por Gemma / Montgomery Wood: *Una pistola para Ringo* [*Una Pistola per Ringo*] y *El retorno de Ringo* [*Il Ritorno di Ringo*].

## UNA PISTOLA PARA RINGO

T.c.c. *Una pistola per Ringo* (Italia / España)

**Dirección:** Duccio Tessari • **Producción:** Luciano Ercoli, Alberto Pugliese • **Guion:** Duccio Tessari, Alfonso Balcazar, Fernando Di Leo, Enzo Dell'Aquila • **Dirección de fotografía:** Francisco Marín • **Dirección de arte:** Juan Alberto Soler, Carlo Gentili • **Vestuario:** Carlo Gentili • **Edición:** Licia Quaglia • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:** Giuliano Gemma (*Ringo*), Fernando Sancho (*Sancho*), Nieves Navarro (*Dolores*), George Martin (*sheriff*), José Manuel Martín (*Pedro*), Hally Hammond (*Ruby*), Antonio Casas (*mayor Clyde*), Pajarito (*Tim*), Paco Sanz (*coronel*)



## LA HISTORIA

El sheriff de Quemado arresta a Ringo, también conocido como Angel Face<sup>5</sup>, por dispararle a los hermanos Benson. Ringo, que actuó en defensa propia y conoce al sheriff y a su “tierno/simpático” ayudante Tim, es encerrado en la cárcel del pueblo. En ese momento Sancho, un bandido mexicano, roba el banco (mientras el sheriff es tenido prisionero por Dolores, la novia de Sancho).

Perseguido por la banda del sheriff, Sancho y su pandilla se esconden con el botín en la hacienda del mayor Clyde y su hija Ruby (quien está comprometida con el sheriff). Rodeado, Sancho demanda un salvoconducto de vuelta a México, o matará a dos rehenes por día, uno al amanecer y el otro al anochecer. La gente del pueblo espera que llegue el ejército y masacre a los bandidos. Pero el sheriff, tratando de evitar la muerte de su novia, hace un trato con Ringo. A cambio de un treinta por ciento del dinero robado, Ringo se hará pasar por forajido, se infiltrará en la banda y liberará a los rehenes.

Ringo llega al rancho y le saca una bala a Sancho, que está herido. Pero el sitio continúa, con el sheriff empecinado en no dejar salir a nadie y con Sancho cumpliendo su amenaza de matar a los sirvientes del mayor. Mientras tanto, el mayor se enamora de Dolores, y Pedro, uno de los bandidos, acecha a Ruby. Ringo hace un trato con Sancho para que le de un cuarenta por ciento del botín si logra sacarlos de ahí con vida. Cuando Pedro intenta violar a Ruby luego de una cena de Navidad, Ringo pelea con él y lo mata. Cuando intenta traicionar a Sancho, es atrapado y golpeado.

Al día siguiente, Dolores se niega a ser separada del mayor, y es acuchillada por uno de los bandidos. Sancho le presta poca atención. Su intento de escapar a México es frustrado por la dinamita de Ringo, y los rehenes son liberados. De vuelta en la hacienda, Ringo mata a Sancho.

Ringo se va cabalgando sólo, y se lleva \$15.000. Ruby se queda con el sheriff y \$35.000 quedan para el banco.

## EL FILM

Aunque superficialmente parece ser una película hecha al estilo americano (la gente del pueblo está limpia, Ringo se remite al sheriff

<sup>5</sup> Angel Face. “Cara de ángel”, en inglés. [N. del T.]

y se mantiene aseado), *Una pistola para Ringo* debe ser el más posmoderno de los primeros westerns Italianos. La ternura y las bromas se yuxtaponen con la más gráfica violencia. En el plano de apertura, dos vaqueros se enfrentan entre sí en la calle principal, pero en vez de sacar sus armas de fuego se desean "Feliz Navidad". Ocurren muertes crueles e ingeniosas; los agujeros de bala entre los ojos son frecuentes, Sancho ejecuta a uno de sus sirvientes al azar, luego mata caprichosamente a la esposa del tipo. Dentro de la hacienda del mayor Clyde, el ambiente es auténticamente *buñueliano*. Clyde es el mejor papel de Antonio Casas: juega con toda la ignorancia, la satisfacción y la negación de Fernando Rey en *El discreto encanto de la burguesía* [1972]. Confrontado con el hecho de que sus servidores están siendo masacrados, el mayor decide ignorarlo, y en lugar de hacer algo al respecto, tiene un *affaire* con la novia del jefe de los bandidos. Su hija, sabiendo que está siendo acosada por el brutal Pedro, lleva un provocativo escote blanco para la cena.

También hay una secuencia *godartiana* en la que Ringo y Ruby dicen sus diálogos directamente a la cámara, mientras hablan de amor: es un momento muy moderno, al estilo años sesenta, y a su vez una ruptura estilística con el resto de la película. Incluso hay un momento al estilo Kurosawa, donde Tessari parodia el amor del Maestro por esbozar la acción que está por venir: Ringo expone la estrategia de la banda en contra del sheriff en un mantel, usando una manzana, un cuchillo y una banana.

Detrás de la gente cursi del pueblo y de los romances de hacienda hay una refrescante muestra de la dureza del western italiano: quizás más profunda y pesimista que la de Leone. El robo al banco está marcado por muertes innecesarias. El sheriff, desarmado por Dolores, entra en acción cuando los bandidos salen de la ciudad, y le dispara a varios de ellos por la espalda. Es esperable que le disparen a los villanos por la espalda en una película así, ¿pero, que sea justo el sheriff? "George Martin" (el actor español Francisco Martínez Celeiro) es un actor fuerte, de mandíbula cuadrada, lo que hace que estos asesinatos sean aún más inquietantes. Cuando Ethan Edwards mató a algunos de los posibles agresores en *Más corazón que odio*, se observó que les había disparado por la espalda, y se emitió una orden de arresto. La gente del pueblo de Quemado es peor que el sheriff: el coronel retirado (Paco Sanz, que se especializaba en encarnar a gringos locos y

violentos) espera con ansias una masacre en manos del ejército. Pero aún más extraño es Ringo, el supuesto héroe de la película.

Ringo es un personaje incompleto. Esto no es culpa de Giuliano Gemma, que interpreta el papel impecablemente: es un gran jinete, también puede dar una vuelta atrás en el aire, lanzar un cuchillo y hacer malabarismos con una pistola (todos los actores pretenden que pueden hacer estas cosas, pero muy pocos pueden hacerlo realmente). Gemma tiene una pequeña cicatriz en su mejilla izquierda, y el equipo de maquillaje exageró esta pequeña imperfección en un protagonista que, de otra forma, sería extrañamente hermoso. Sin embargo, su personaje se ve acosado por sus limitaciones. Ringo es fuerte, un pistolero mortal y un inteligente estratega, pero también es como un chico. La primera vez que lo vemos está jugando a la rayuela con unos niños. Es un tejano, que no puede entender por qué Jesús no usaba revólver. Es indiferente a las mujeres: sus intereses son la leche y el dinero. Y es totalmente sincero con Sancho:

*Ringo: ¿Sabes por qué estoy aquí, amigo? Yo estoy aquí para matarte, y a todos estos pistoleros. ¿Y sabes quién me ha enviado? El sheriff... Estoy de tu lado por un cuarenta por ciento, o en tu contra por el treinta por ciento.*

Para el público, Ringo está jugando un juego entretenido. Es la estrategia que emplea Mancino en *Por unos dólares más*, cuando le dice al Indio que es un asesino tras una recompensa. Ambas películas utilizan la idea de un gringo que, disfrazado de bandido, destruye la pandilla de asaltabancos desde adentro. Ambas comparten una escena en la que se envía al héroe con tres bandidos para crear una distracción: en *Por unos dólares...*, atacando una oficina de telégrafos, en *Ringo*, señalando con un espejo a los hombres del sheriff. En cada escena el héroe mata a sus compañeros, y finalmente le dispara al herido que queda: un "homicidio por piedad".

Las similitudes no son coincidencia. *Una pistola para Ringo* entró en producción primero, pero los cineastas se conocían entre sí, y visitaron las salas de montaje del otro.

Tessari, de todos modos, no tenía necesidad de ver la nueva película de Leone: dos de sus guionistas no acreditados, Fernando di Leo y Enzo Dell'Aquila, habían escrito el tratamiento inicial de *Por un puñado de dólares*.

Tessari es un buen director en términos de movimientos de cámara y coreografía de los actores. Él y Francisco Marín llenan el encuadre Techniscope de actores: priorizan los planos abiertos en movimiento en los que cuatro, cinco, seis o más personajes interactúan. Esto es exactamente lo contrario de lo que se considera el "típico" estilo de primeros planos y *zooms* del western italiano, entrecortados, con la cámara por lo general clavada al trípode. Es evidente que Tessari no estaba interesado en el estilo de Leone: estaba siguiendo sus instintos y, al igual que Buñuel, favorecía el plano abierto lleno de personajes.

La secuencia de títulos de Marín —largas tomas con teleobjetivo de la horda de bandidos cabalgando hacia la cámara— es sorprendente. A diferencia de sus fluidos movimientos de cámara, estas tomas fueron emuladas con frecuencia en westerns italianos más modernos. Otro momento crucial —también imitado más adelante— se produce cuando Ringo prende varios cartuchos de dinamita y amenaza con inmolarse a él y a Sancho, a menos que el bandido le da una pistola. La idea del *kamikaze*, o un héroe-como-terrorista suicida, fue una forma de mostrar a mediados de 1960 la resistencia temeraria del protagonista. Una audiencia occidental moderna podría sentirse un poco asustada por esto.

El reparto es excepcional. No hay actores mal elegidos, salvo por el niño que interpreta a Chico, el sirviente "lindo/simpático" de Ruby. Pero nadie podría, o debería siquiera, haber interpretado ese papel. "Hally Hammond" (Lorella De Luca) hace lo mejor que puede con el papel de la tensa Ruby. Nieves Navarro está brillante como la bandida Dolores. Fernando Sancho, que no era un actor más, es eclipsado por la actuación traviesa y sexy de Navarro: vestida por primera vez con un conjunto pegado al cuerpo, con una funda y un arma, Dolores cae bajo el hechizo del mayor y aparece en la cena de Navidad con un escote. Navarro es la actriz más convincente en la película, de una belleza única e ingeniosa, comparable a la de Katy Jurado. La desaparición de Dolores es una lástima. Su coqueteo con el mayor, por lo que sabemos, no es consumado, tanto que pasa desapercibido por Sancho: los tres son tan infantiles como Ringo en su indiferencia al sexo. De hecho, el único personaje que parece tener algún tipo de orientación sexual es Pedro, el hombre de confianza de Sancho, interpretado por José Manuel Martín: al igual que Sancho, importado directamente de *Minnesota Clay*.

Gemma y Sancho se sacan chispas. Más de una vez, el brillante gringo se burla de los mexicanos; y entonces ellos cambian el plan y lo engañan. Esta lucha entre Gemma y Sancho fue la base de dos westerns más: *El retorno de Ringo* y *Arizona Colt*. Al menos otras once películas de Ringo, ninguna de ellas protagonizada por Gemma, les siguieron.

## EL RETORNO DE RINGO

T.c.c. *Il ritorno di Ringo* (Italia / España)

**Dirección:** Duccio Tessari • **Producción:** Alberto Pugliese, Luciano Ercoli • **Guión:** Duccio Tessari, Fernando Di Leo, Alfonso Balcazar •

**Dirección de fotografía:** Francisco Marín • **Dirección de arte:** Juan Alberto Soler • **Vestuario:**

Rafael Borque • **Edición:** Licia Quaglia • **Asistencia de dirección:** May Velasco, Fernando Di

Leo • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:**

Giuliano Gemma (*Montgomery Brown*), Fernando Sancho (*Esteban Fuentes*), Hally Ham-

mond t.c.c. Lorella De Luca (*Hally*), Nieves Na-

varro (*Rosita*), Antonio Casas (*sheriff Carson*),

Pajarito (*Morning Glory*), George Martin (*Paco*

Fuentes), Juan Torres (*barman*), Víctor Bayo (*Jeremiah*), Tunet Vila (*mé-*

*dico*), Mónica Sugranes (*Elizabeth*)



## LA HISTORIA

Ringo, también conocido como el capitán Montgomery Brown, vuelve a casa luego de la Guerra Civil. Dos hombres esperan para matarlo en un bar cerca de una pradera. Ringo mata a sus contrincantes y el barman le dice que, desde que se descubrió que había oro en la región, los hermanos Fuentes tomaron el control del pueblo, declarándolo parte de México. Ringo se emborracha perdidamente después de enterarse de que su casa y su esposa Hally ahora son propiedad de Paco Fuentes. Jeremiah obtiene hierbas del curandero local. Ringo las usa para teñir su piel de marrón.

Ringo cabalga hacia Mimbres, disfrazado de peón mexicano. Allí ve cómo es asesinado el juez, un viejo gringo; el sheriff mira hacia otro lado. Ringo tiene un par de cruces con los hermanos Fuentes, y consi-

gue trabajo como asistente del florista local. Es entonces que descubre que su padre, un senador de los EE.UU., fue asesinado por los Fuentes. Ringo decide matar a su esposa, pero cambia de opinión al ver a Hally con su hija Elizabeth, que nació un año después de su partida a la guerra.

Rosita, una prostituta vidente y amante de Esteban, se siente fascinada por este indio sin nombre. Sin embargo, nadie que haya conocido a Montgomery Brown lo reconoce. Paco y Esteban falsean el funeral de Montgomery, y Paco le propone matrimonio a Hally en el cementerio, con el cura como testigo. El florista y su asistente llevan flores a la mansión Brown/Fuentes. Ringo husmea en el lugar y encuentra a Elizabeth en el piso de arriba. Luego se cruza con Hally, quien al verlo cara a cara, lo reconoce. En ese momento es sorprendido por Esteban y se hace pasar por ladrón. Como castigo, Paco lo acuchilla en la mano.

Ringo se recupera en lo del florista. Hally lo visita y trata de convencerla de escaparse con él, llevando también a Elizabeth. Pero ella insiste en que enfrente a los Fuentes, en nombre de todos los gringos cobardes. Atemorizado, Ringo le pide a Rosita que le tire las cartas. Vuelve al bar, se quita el maquillaje y desafía a Paco, en la iglesia, el día de su casamiento. Hay un tiroteo, en el que muere el sheriff, que concluye en la mansión con explosiones de dinamita y disparos de ametralladora. Los Fuentes son asesinados, Rosita escapa y Ringo y Hally terminan juntos.

## EL FILM

Según Marco Giusti, Tessari quería llamar a este film *La odisea de los rifles largos*. Howard Hughes enumera los parecidos con la obra épica de Homero. Ringo es Odiseo, Hally es Penélope, su hija Elizabeth es Telémaco. Tessari comenzó a trabajar en este ambicioso proyecto apenas estuvo terminada *Una pistola para Ringo*. Como Ringo fue un gran éxito, era obvio que habría una secuela. Pero —más allá del título y de un reparto casi idéntico—, *El retorno...* no es una verdadera continuación.

El primer Ringo era un pistolero locuaz y de pelo negro que sólo tomaba leche, no sentía nada por nadie y, hasta donde sabíamos, tenía un solo nombre. Montgomery Brown es el hijo de un senador de

los EE.UU. para México. Su familia es dueña (o solía serlo) de una enorme mansión en las afueras de Mimbres, Nuevo México. Está casado, tiene una hija y era, hasta hace unos meses, un capitán de la caballería norteamericana. Es taciturno y frecuentemente ahoga sus penas con alcohol. ¡Y es rubio!

Tessari hace que Montgomery Brown sea un personaje diferente, y el único diálogo en el que se lo llama "Ringo" es fuera de cuadro, o cuando el que lo dice está dándole la espalda a los espectadores. Lo cual indica que esas menciones al nombre del personaje pueden haber sido agregadas en post-producción<sup>6</sup>. La otra cosa que hace que el personaje sea único —no sólo diferente del Ringo original, sino también de casi cualquier otro héroe del spaghetti western— es su capacidad de tener miedo. Y, como mencionó el *Monthly Film Bulletin*: "Cuando Ringo se da cuenta de que debe destruir a Fuentes y a todos sus hombres, siente miedo; éste es el corazón del film, y es tratado con una imaginación que no tiene igual en ningún otro western italiano".

Ausente está la calidad irónica de los guiones anteriores de Tessari: en su lugar hay una seriedad de dimensiones operísticas. Los personajes "tiernos/graciosos" son los menos: Pajarito, como el florista, es menos molesto que antes; sólo la niña que interpreta a Elizabeth es insoportable. En un momento, la chica le ofrece flores a Ringo, que está disfrazado de mexicano. La escena recuerda al momento de *Frankenstein* [1931, James Whale] en donde el monstruo acepta flores de una niña, y luego la ahoga. Seguramente, ésta es la asociación que tenemos que hacer, ya que la película está llena de alusiones a la literatura clásica, y a otras películas. La decisión de Tessari de tratar el material con seriedad sólo hace que las cosas sean más graciosas a gran escala. Y los mejores actores responden maravillosamente, Antonio Casas hace un gran trabajo como Carson, el sheriff alcohólico. Nieves Navarro está magnífica como Rosita, la vidente. Una vez

<sup>6</sup> Todo el diálogo de estas películas era grabado en post-producción. En el set, se solía grabar una "banda sonora de referencia", con los actores hablando en sus idiomas originales: italiano, español, inglés, alemán. Corbucci se vanagloriaba de que sus actores simplemente "contaban" en sus lenguas maternas, y que él inventaba el diálogo en post-producción. Así que era posible cambiarle el nombre a los personajes, si el mercado lo demandaba: "Walter del Oeste" se podía llamar también "Django" y "Montgomery" pasaba a ser "Ringo".

más, hace de la mujer de un *gangster* que cambia de bando; esta vez sobrevive heroicamente. La escena en la que pide un trago, y luego hace deslizar el trago de Ringo a través de todo el bar, es diabólicamente sexy. Aparentemente, Navarro estaba casada con Luaciano Ercoli, uno de los productores, una extraña instancia de nepotismo industrial beneficioso.

Fernando Sancho está sorpresivamente contenido como Esteban, el mayor de los hermanos Fuentes. Claramente era capaz de hacer mucho más que los típicos papeles de bandido mexicano que le tocaban en suerte. Pero la verdadera sorpresa del film es George Martin, el actor español que encarnó al traidor sheriff en *Una pistola...* Aquí hace de Paco, el más joven y mortífero de los hermanos. Ambos papeles no podrían ser más diferentes: un gringo al estilo del "Duque" John Wayne y un aristócrata mexicano racista. Martin interpreta ambos papeles magníficamente; ¡un gran actor! Se supone que él y Sancho son los malos, pero más de una vez el espectador (o por lo menos un servidor) tiende a estar de su lado —como en la escena del funeral, en donde tres gringos sorprenden a los dos hermanos, con pistolas y una escopeta—. Estos gringos son estúpidos. Teniendo la ventaja de la sorpresa, desperdician la oportunidad, y son asesinados por el cuchillo de Paco y el arma de Esteban.

Como uno podría esperar de un guión de Tessari, hay una violencia considerable, aunque la cantidad de muertos es menor de lo usual.



El retorno de Ringo

Esteban mata a los gringos, le dispara a un herido y abre fuego sobre cadáveres: todo en un intento fallido de hacer que Sancho parezca más malvado (sigue siendo entrañable en su rol de aristócrata). Ringo recibe un cuchillazo en la mano (igual que en *El rostro impenetrable*). Un mexicano recibe un disparo que lo hace caer de sus botas (esta escena, igual que otras bastante violentas, no está ni en la versión inglesa ni en la italiana, que son seis minutos más cortas que la francesa y la española). Moribundo y cubierto de sangre, el sheriff Carson le dispara a varios mexicanos por la espalda. Ringo hiere repetidamente a Paco antes de matarlo. La batalla final en la mansión incluye una ametralladora, que tiene marcada en el metal el nombre "Butterfly"<sup>7</sup>.

La premisa del film —que unos mexicanos han tomado un pueblo norteamericano, reduciendo a los gringos a ser los conquistados— es absurda. Parece el sueño húmedo y afiebrado de algún miembro del Ku Klux Klan. Pero Tessari también lo trata con seriedad. Claro que el hecho de que Sancho y Martin sean chicos de ojos azules que odian no sólo a los mexicanos sino también a sus compatriotas de tez oscura, ayuda bastante. La escena en la que Ringo decide "transformarse" en mexicano es mostrada en un plano secuencia sin diálogos, con una música muy épica de Morricone. La música crece mientras Ringo elige la ropa de aldeano mexicano que usará de ahora en adelante. El héroe blanco y rubio disfrazado de indio —para los italianos del sur, de piel oscura, que admiraban los westerns de Giuliano Gemma, debe haber sido realmente fascinante: como el cartel en la puerta del salón, que decía: "No se permite la entrada a perros, gringos o linyeras", en español e inglés—. Y Ringo, haciendo creer a Fuentes que es un indio fiaca, declina una oferta de trabajo, porque ya ha comido en el día.

El personaje de Gemma es lo más complejo que podría ser un personaje encarnado por él. Montgomery Brown —el hijo del senador Brown— es reducido al *status* de un peón alcohólico, durmiendo en un establo. Como en Homero, o en la tragedia jacobina, el disfraz es cien por ciento efectivo. Nadie —además de su esposa— reconoce a Ringo una vez que ha oscurecido su piel y se ha puesto un sombrero de paja. Ringo, que no entiende nada de mujeres, asume que su mujer lo ha traicionado por propia voluntad, y planea asesinarla. Sólo el

<sup>7</sup> *Butterfly*: mariposa, en inglés. [N. del T.].

descubrimiento de que tiene una hija le hace reconsiderar sus intenciones homicidas. Sin saber qué hacer, Ringo tarda en decidirse. Como invitado de la fiesta de casamiento de su esposa, Ringo husmea por la casa y ocurre un extraño interludio. Cruza el dormitorio de su esposa con los ojos cerrados. En su escritorio encuentra todo en su sitio, incluyendo una cajita musical —que toca el tema principal del film— y una fusta. Claramente, esto le trae buenos recuerdos. Ringo los disfruta.

¿Una cajita musical? ¿Un látigo? Hay potencial para algo *buñueliano* acá, al estilo de la futura esposa obsesionada con la cajita musical de *Ensayo de un crimen* [1955]. Tessari claramente conoce, y admira, al maestro Don Luis. Pero sólo sugiere el fetiche, y luego sigue adelante.

Hally es la voz moral del film, aunque Ringo ciertamente tiene razón en algo. Si los gringos de Mimbres no se van a defender solos, ¿por qué debería hacerlo él por ellos? Pero Ringo se vuelve menos querible cuando lloriquea: “*Esto es demasiado para un solo hombre, ¡encima con la mano herida!*”. Por favor... Hally acepta escapar con él, pero luego de que se fue, Ringo está desolado. Sabe que se ha portado como un canalla, y ahora está atemorizado y avergonzado. Tessari enfatiza esto con la imagen de una puerta que se abre y cierra repetidamente en el fondo, a causa de una ráfaga de viento.

Sin poder tomar una decisión, Ringo da una alucinógena caminata a través del pueblo —encuadrada, en un plano medio, a través de vidrios de ventanas sucios—. Llega hasta el cuarto de Rosita. Ella le lee las cartas. “*Un hombre que tiene esperanzas, tiene miedo*”. Le muestra una carta. “*¿Ves? Ahora tienes miedo*”. Pero habiendo aceptado su miedo, Ringo puede enfrentarlo. Lo siguiente es una inevitable y errática práctica de tiro al blanco. Y a diferencia de Joe en *Por un puñado de dólares* o Sanjuro en *Yojimbo*, Ringo no tiene que hacerlo solo. Como descubrió el sheriff Chance en *Río Bravo* [1956], las comunidades del Oeste solían estar pobladas por excéntricos con sed de justicia por las armas<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> *Río Bravo* comenzó siendo una respuesta a *A la hora señalada* [High Noon, 1952], una parábola liberal sobre el macarthysmo, en la que un sheriff honesto no encuentra a nadie que lo apoye para enfrentar a una banda de forajidos. Howard

El regreso de Ringo es magnífico. Al llegar a la iglesia para su casamiento, Paco se encuentra con ataúdes conteniendo los cadáveres de sus hombres. Insiste en seguir adelante con la boda. Cuando Hally tiene dudas en el altar, le recuerda que Elizabeth los espera en casa. Luego, cuando Hally es obligada a decir "Acepto", aparece Ringo —otra vez un hombre blanco, con su inmaculado uniforme de caballería—, en el centro de una tormenta de polvo, invocando el nombre de Paco. ¿Es racista esta fantástica escena? Quizás. Pero está mitigada por el asunto de los ojos celestes contra los ojos marrones, por el hecho de que Paco es un villano patético que amenaza niños, y por la coalición multi-étnica que Ringo ha juntado para enfrentar a su némesis: un nativo americano, una trabajadora sexual, un alcohólico, el dueño de un bar y un florista.

También es importante notar que el uniforme de Ringo es azul. Monty Ford luchó por el Norte, no por el Sur. Como regla, los héroes de spaghetti western luchaban para la Unión. En cambio, en los westerns norteamericanos, el héroe generalmente era un sureño. ¿Por qué? Creo que tiene mucho que ver con el *status* casi mítico de la guerra entre los Estados. Fuera de los Estados Unidos, los niños del mundo aprenden en el colegio que la Guerra de Secesión se luchó para liberar a los esclavos. En EE.UU. la mayor parte de los niños también aprenden esto. La realidad es que la verdadera razón fue que se luchó por el derecho de los Estados a ser independientes de la Unión. La existencia de la esclavitud ayudó a provocar el conflicto pero la su verdadera causa fue la secesión, y no la esclavitud. Y para asegurar una victoria de la Unión, el presidente Lincoln permitió que la esclavitud continuara en los Estados del Norte que estaban cerca de los confederados. La esclavitud sólo se abolió en el Norte cuando el Sur se rindió.

Siendo conscientes de ésto, y quizás esperando que su país pudiera ser repartido en más pequeñas y menos poderosas unidades,

Hawks, el director de *Río Bravo*, y John Wayne, su estrella, se ensañaron contra los ideales políticos de *A la hora señalada*, y su descripción de la población de frontera como cobarde y pacifista. Los spaghetti westerns solían tomar el camino de *A la hora...*, mostrando pueblos enteros de hombres cobardes, desolados y corruptos, a quienes los bandidos robaban, mataban y desterraban a voluntad. Y a quienes un solo héroe armado podía salvar.

muchos norteamericanos le dieron un *status* mitológico al Sur por razones no racistas.

Muchos sureños lucharon por lealtad a su tierra, y no por razones ideológicoas. Los directores originales de westerns —particularmente John Ford— sabían muchísimo sobre el Oeste, y sobre historia norteamericana. *Más corazón que odio* es una visión bastante acertada acerca de lo que pudo haber ocurrido en la frontera de Texas en los años posteriores a la Guerra Civil. Ford hizo que su héroe, Ethan Edwards, fuera un ex confederado. Hay razones diversas: una verdadera afinidad de Ford hacia el Sur, el amor de los americanos-irlandeses por las causas perdidas, y el hecho de ser un Johnny Red en posesión de oro federal recién encontrado sólo agregaba a la gloria y mística del personaje de Edwards.

Casi todos lo westerns norteamericanos siguieron este patrón. Seguro, la Unión ganó, pero el Sur era una causa perdida y, por esa razón, muy noble. Y tenían capas y uniformes mucho más cool. Gary Cooper hace de un ex oficial confederado en *Vera Cruz* [1954]. *Major Dundee* [1964] de Peckinpah es la historia de un mayor de la Unión que se ve forzado a liderar una brigada de prisioneros confederados contra los apaches. Algunos de los rebeldes son perros rabiosos (un paso al frente, Warren Oates: ¡el mejor actor norteamericano de todos!), pero su líder es un feroz irlandés, el capitán Tyree. Tyree es mucho más heroico que Dundee: más lindo, más valiente y con un mejor uniforme. Pero Tyree es asediado al liderar un ataque galante; Dundee tiene que estar a la altura, terminar la misión y hacer el control de daños. Como era de esperar, Peckinpah revierte la tradicional visión del glorioso rebelde del Sur. Westerns norteamericanos más modernos como *El forajido Josey Wales* [*The Outlaw Josey Wales*, 1976, Clint Eastwood] simplemente usaron las virtudes sureñas como un valor comercial.

Los spaghetti westerns tuvieron una génesis diferente. Sus directores, veteranos de películas de acción hechas rápidamente, elegían a sus íconos desde otro lugar.

Era un cine popular, sí, pero para algunos realizadores también era cine radical: la oportunidad de contar una historia alegórica, o de hacer un comentario acerca del racismo blanco, o de la maldad de la política exterior norteamericana. Para directores con una visión política tan marcada, el héroe no podía marchar por ahí con un uniforme

confederado. Era casi lo mismo que si usara uno de la Gestapo. Hubo excepciones, como el personaje de Gemma en *Un dólar marcado*, o Anthony Steffen en *Django el bastardo* [*Django the Bastard*, 1969], y obviamente hay villanos de la Unión. Pero en general, en los spaghetti westerns, los buenos se visten de azul.

*El regreso de Ringo* tiene un enfrentamiento de dos partes: en las calles de Mimbres, culminando con la muerte del sheriff, y luego en la hacienda Brown/Fuentes. Es demasiado, particularmente porque las dos secuencias están unidas por otra en la que Ringo le pide a los gringos que se levanten contra sus opresores. La mansión Brown no es una locación particularmente interesante, y la película la muestra demasiado. Un amigo italiano solía decir en broma que Tessari filmó la película en la casa del productor; quizás no era un chiste.

Como la primera película de Ringo, esta está hermosamente construida, con largas tomas en *dolly* y planos muy bien compuestos. Cuando Ringo entra en el salón, hay un paneo de 360 grados alrededor de la habitación, siguiendo al barman, luego a Sancho, luego a un matón, que tira un cuchillo que se clava en la pared al lado de la cabeza de Ringo. Ringo sonríe y se acerca al barman. Sobre sus hombros, aparece Esteban en el espejo. El sólo de guitarra y la canción que acompañan la escena hasta que se lanza el cuchillo —una balada mexicana sin acreditar— es deliciosa. Es una escena placentera para ver: y una inspiradora muestra de estilo para cualquier director de cine.

Aún más espectacular es un plano secuencia en la casa del productor, cuando los Fuentes están celebrando el compromiso de Paco y Hally.

Comienza con Rosita en el patio cantando una canción llamada *Guitarra*, luego panea hacia la izquierda siguiéndola hasta encontrar algunos matones que la están mirando, luego Ringo y el florista entran a cuadro. Los seguimos hacia la derecha, y encontramos a Rosita en un primer plano, con una rosa entre los dientes (para esconder su boca y ayudar al *sincro*... ¡porque sigue cantando!). En el fondo, detrás de Rosita, Hally y el clan Fuentes bajan por las escaleras. Seguimos a este grupo, a los que se unen el sheriff y el cura, y entramos al comedor. La cámara descansa mientras el cura dice unas oraciones (y fuera de cuadro el equipo prepara la segunda parte de la toma). Todos están sentados, y continuamos paneando hacia la derecha, detrás de los invitados sentados, mirando hacia el patio más allá del co-

medor. Desde el final de la mesa seguimos a un mozo hasta la ventana. La abre, y vemos a Rosita cantando. Paneamos hacia la parte más lejana de la mesa, siguiendo a Ringo y al florista. La toma termina con un primer plano de Hally agradeciéndole al florista por tan espléndidos ramos.

El plano dura sólo dos minutos, pero cualquier realizador podrá apreciar las horas que toma planear algo así, el esfuerzo grupal y las repetidas tomas que un movimiento de cámara tan complejo requiere. Más allá de la hermosa Nieves Navarro, nada en esta escena es muy interesante: el plano secuencia es, entonces, una buena forma de llenar algunos baches de guión menores mientras se estimulan las retinas.

*El retorno de Ringo* fue un gran éxito. Más ambiciosa que *Una pistola para Ringo*, fue menos imitada, y la franquicia de Ringo se difundió velozmente en el *mainstream* del spaghetti western. Es notorio cómo las habilidades de todos mejoraron entre las dos películas. La dirección es mucho más segura, los movimientos de cámara mucho más osados, la actuación, en general, mucho mejor. Más allá de las excesivas visitas a la casa del productor, *El retorno de Ringo* es básicamente una película perfecta, que se sostiene por sus propios méritos.

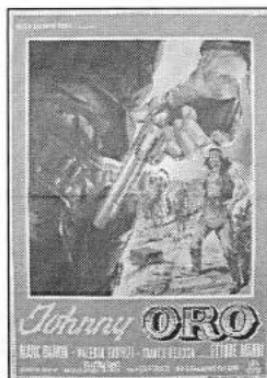
\* \* \*

Ese mismo año aparecieron tres secuelas no oficiales. *\$ 100,000 for Ringo* [100,000 Dollari per Ringo, Alberto De Martino] estaba protagonizada por Richard Harrison, y fue su western más exitoso al día de hoy. Alfonso Balcazar, un colaborador de Tessari, participó en el guión; Fernando Sancho hizo del jefe de los bandidos mexicanos. *Ringo del Nebraska*, también conocida como *Savage Ringo* fue acreditada a un famoso realizador de películas de terror: Mario Bava. Pero el verdadero director fue un veterano español llamado Antonio Román. Bava dirigió la segunda unidad. El héroe, encarnado por Ken Clark, se llamaba Nebraska. Se transformó en Ringo en post producción. Otras películas imitaron el estilo y elementos de la trama de Ringo sin pedir prestado el título o el nombre del héroe. Uno de ellos fue un nuevo western de Sergio Corbucci. Al ver de qué se trataba, el distribuidor norteamericano le cambió el título a *Ringo y su pistola dorada* [Ringo and His Golden Pistol]...

# JOHNNY ORO

T.c.c. *Ringo & His Golden Pistol* (Italia)

**Dirección:** Sergio Corbucci • **Producción:** José Fryd • **Guion:** Adriano Bolzoni, Franco Rossetti • **Dirección de fotografía:** Riccardo Pallottini • **Dirección de arte:** Carlo Simi • **Vestuario:** Bernice Sparano, Marcella De Marchis • **Edición:** Otello Colangeli • **Asistencia de dirección:** Ruggero Deodato, Gaetanino Froscella • **Música:** Carlo Savina • **Reparto:** Mark Damon (*Johnny Oro*), Valeria Fabrizi (*Maria*), Ettore Manni (*Sheriff Norton*), Giulia Rubini (*esposa de Norton*), Franco De Rosa (*Juanito*), Andrea Aureli (*Gilmore, el dueño del bar*), Pippo Staranzza (*Matt*), Loris Loddi (*Stan Norton*), Nino Vingelli, John Bartha, Bonos Vittorio, Bruno Scipioni, Giulio Maculani, Silvana Bacci, Giovanni Cianfriglia (*el indio Sebastián*), Evaristo Signorini, Amerigo Castrichella, Figlia Francesco, Giovanni Cariffi, Ivan Basta, Lucio De Santis, Mauro Mannatrizio



## LA HISTORIA

Johnny ("Jefferson Gonzales... nacido en una mina de oro"), un cazarrecompensas, mata a los hermanos Pérez, excepto a Juanito —el más joven—, que no tiene precio sobre su cabeza. Johnny cobra su recompensa; Juanito asesina a la novia, al cura y al monaguillo de la boda forzada de su hermano, y jura vengarse de Johnny<sup>9</sup>. Para entonces, Johnny ya se encuentra en el pueblo de Coldstone, donde su viejo amigo el sheriff Norton no permite que se porten armas de fuego. Luego de entregar su pistola dorada al sheriff, Johnny mata a tres hombres de la banda de Juanito utilizando una bomba disfrazada de cantimplora. El sheriff lo encarcela; fuera del pueblo, Juanito se une a un grupo de indígenas liderados por Sebastián, un jefe violento y alcohólico. Demandan que les entreguen a Johnny. Temiendo un ata-

<sup>9</sup> "Boda forzada" es referente a la expresión inglesa "*shotgun wedding*", utilizada para referirse a las parejas que se casan debido a un embarazo no planeado. [N. del T.]

que de los hombres de Juanito y los indios, los pobladores abandonan el pueblo. Sólo el sheriff Norton, su esposa, el borracho del pueblo y algunos hombres de negocios (que secretamente está aliados a los indios) se quedan. Además de Johnny, claro, que sigue en la cárcel.

Mientras el sheriff patrulla las calles desiertas, Gilmore —el barman corrupto— y sus hombres se meten en la cárcel para atrapar a Johnny. Pero éste los vence, los encierra y pone dinamita en lugares estratégicos alrededor del pueblo. Luego regresa a la cárcel. Juanito y compañía llegan a Coldstone. Sebastián clava su *tomahawk* en la cabeza de Gilmore. A la mañana siguiente, le ordena al sheriff que entregue a Johnny. Norton se niega.

Los mexicanos y los indios toman posiciones expuestas, o cabalgan por la calle principal. Son acribillados por el sheriff y compañía, y ninguna de sus balas o flechas da en el blanco. Para el momento en que Norton deja salir a Johnny de la cárcel para dar una mano, casi todos están muertos. Johnny vuela a los sobrevivientes en pedazos, con dinamita. Preocupado por la destrucción de Coldstone, el sheriff es herido por un disparo de Juanito, quien toma de rehén a su hijo Stan. Johnny debe enfrentar a Juanito en medio de la calle en llamas. Aunque en un comienzo está desarmado, logra cegar a Juanito con su encendedor dorado y le dispara, matándolo.

Johnny entrega una parte del oro para que el pueblo pueda ser reconstruido.

## EL FILM

En muchos sentidos, *Johnny Oro* es peor que *Red Pastures*. Durante la mayor parte del film, el talento de Corbucci —visible en las mejores escenas de *Minnesota Clay*— lo ha abandonado. Aunque la película tiene un protagonista norteamericano, Alan Harris (t.c.c. “Mark Damon”), pareciera estar hecha para el mercado interno: tanto el equipo técnico italiano como el reparto usan sus nombres reales. Muchos westerns italianos incluían algún tipo de canción pop, que —incluso si no estaba incluida en el film mismo— podía ser ofrecida a las estaciones de radio y disquerías como un disco de 45 r.p.m.. Inevitablemente, estaban cantadas en inglés. *Johnny Oro*, en cambio, estaba cantada en italiano y se puede escuchar durante los títulos de inicio.

Johnny Oro es un homenaje al primer film de Ringo, sin la capacidad estratégica de aquel héroe, o su habilidad de manipular la ac-

ción. Johnny pasa 22 minutos (dos rollos del film) en la cárcel. Brevemente liberado, vuelve voluntariamente y se queda 17 minutos más ahí. ¡Y a nadie le importa! Johnny Oro es como un personaje secundario —el chico pistolero— en la película de alguien más. Y justamente la película pareciera ser un compendio de subtramas: el sheriff y su familia; Juanito y su venganza; el barman y sus compañeros corruptos. Johnny aparece cada tanto, pero incluso para ser un héroe de spaghetti western post-Brando, es usualmente letárgico.

La película fue filmada en las mismas locaciones que *Minnesota Clay*: cerca del lago y las formaciones rocosas de Tor Caldara, y en el set de Erios Films, en las afueras de Roma. Carlo Simi, el diseñador, creó un impresionante sistema de poleas para transportar la dinamita. Dejó el interior del salón casi vacío, y disfrazó la oficina del sheriff para que parezca el set de *Río Bravo*. Los títulos italianos dicen que Simi también diseñó el vestuario, pero Marco Giusti y otros dicen que fueron Bernice Sparano y Marcella De Machis. De cualquier forma, es un buen trabajo. Johnny se viste con estilo, de negro con toques dorados. Damon tiene hermosos ojo grises, que hacen juego con su vestuario. Usa una chaqueta de bolero —es el primero de muchos personajes de Corbucci en hacerlo— con espuelas de oro, un arma dorada y un estuche de cigarrillos de oro.

Ettore Manni es un sheriff sólido, Valeria Fabrizi está increíblemente sexy como Margie, la chica del salón, pero Corbucci no muestra muy interesado en ese personaje. Los malos no son muy convincentes: Franco de Rosa tiene un rostro demasiado dulce para ser un asesino y Giovanni Cianfriglia, un musculoso de ojos grises, es un indio poco creíble llamado Sebastián.

*Johnny Oro* es uno de los peores spaghetti westerns. Incluso las escenas de acción son malas. Es más, la mayor ofensa del film es que Corbucci reprime su inclinación natural por la残酷和 la violencia innovadora. En un comienzo, los hombres de Juanito le disparan a la mujer de su hermano. Luego matan al cura y al monaguillo que participaban en la ceremonia. Para Corbucci, ésta tendría que haber sido una gran oportunidad de mostrar una buena masacre, llena de cuerpos retorciéndose y explosiones de sangre. En cambio, el cura y el niño son asesinados fuera de cuadro. Es muy extraño, teniendo en cuenta que el director más adelante se mostraría orgulloso de sus escenas violentas y anticlericales. Y el asesinato de Margie, la chica del

bar, simplemente no tiene razón de ser. Ella es el único personaje atractivo e interesante en una película estúpida; no hay razón para matarla, especialmente porque muere fuera de cuadro, como Estella en *Minnesota Clay*. ¿Fue éste un intento prematuro de Corbucci por ser más educado o correcto? ¿Será esa la razón por la que mata a curas y personajes femeninos fuera de cuadro? Hay solo una instancia en que se nota su sadismo característico: cuando Sebastián le clava su hacha a Gilmore, tenemos dos tomas del actor con el efecto especial pegado a su cabeza. Es completamente inesperado, como la muerte del cura. Y no tiene nada que ver con el gracioso y débil final de la película.

Hasta este momento, la cantidad de muertos fue poca. Pero luego llega un prolongado tiroteo final, en el que la muerte de cada jinete, cada caída desde un edificio o caída de un caballo es repetida varias veces; y cada explosión ocurre por lo menos dos veces. También hay puñetazos presentados de forma graciosa. Johnny es una especie de acróbata, que se cuelgas de las vigas para esconderse. Después del oscuro y obsesivo enfrentamiento final de *Minnesota Clary*, Corbucci está siendo conscientemente "gracioso". No importa que el resultado no sea gracioso, o que sea chato y tedioso. Corbucci falló al intentar hacer una película graciosa, sesentosa y directa, cortando de la tela del western. *Johnny Oro* fue el flácido y esperable resultado.

Esto era algo nuevo: un western plenamente cómico que apuntaba a una audiencia italiana que incluía a los niños (el hijo del sheriff Noton es perseguido por los indios en otra tediosa escena). No era un experimento que necesariamente le gustara a Corbucci. En el *set*, él y Damon discutieron hacer otra película: un western mucho más pesimista y violento. Damon me dijo que él y Corbucci escribieron la historia juntos, y que él fue la primera opción de Corbucci para interpretar al personaje principal... su nombre era Django.

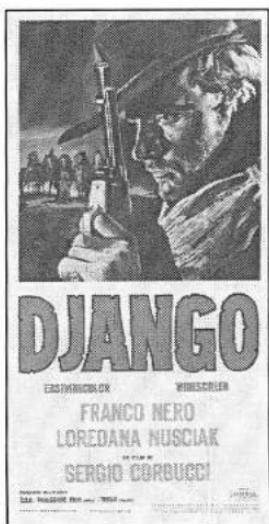
*Django* sería el prototipo del angustiante y trágico western italiano. De la misma forma, *Johnny Oro* fue el antecedente de Trinity, la inspiración de las acrobáticas películas de Sabata y Sartana. Fue el primer western italiano que intentó hacer una autoparodia, que trató el western como arte pop, como un medio para la comedia acrobática. Aunque hizo una mala película, Corbucci se fue volviendo un director mucho más seguro de sí mismo; mucho más capaz que cuando hizo *Red Pastures*. En *Johnny Oro* experimenta bastante con el lente *zoom*: zoomeando violentamente para presentar a un personaje;

*zoomeando* para presentar situaciones o al final de alguna transición; filmando escenas enteras en un solo *zoom*, o usándolo combinado con movimientos de cámara. Muy seguido, tanto él como Ricardo Palottini filmarián con un lente de largo alcance a través de objetos fuera de foco: una técnica que Corbucci usaría en películas por venir. Aquí, es una idea abusada y casi sin sentido: está buscando su estilo y, después de todo, no tiene nada que perder. Corbucci haría dos obras maestras, tan buenas como cualquier western, norteamericano o italiano. ¿Cómo hizo para dirigir una porquería como ésta también? Años más tarde, declararía que no le importaba: no le gustaban los westerns. Sin embargo podía balancearse, como veremos a continuación, entre lo atroz y lo sublime.

## DJANGO

(Italia / España)

**Dirección:** Sergio Corbucci • **Producción:** Manolo Bolognini, Sergio Corbucci • **Guión:** Sergio Corbucci, Franco Rossetti, Piero Vivarelli, José Gutiérrez Maeso, Bruno Corbucci, Fernando Di Leo • **Historia:** Franco Rossetti, Sergio Corbucci, Bruno Corbucci • **Dirección de fotografía:** Enzo Barboni • **Dirección de arte y vestuario:** Carlo Simi • **Edición:** Nino Baragli, Sergio Montanari • **Asistencia de dirección:** Ruggero Deodato • **Música:** Luis Enríquez Bacalov • **Reparto:** Franco Nero (*Django*), Loredana Nusciak (*María*), José Bódalo (*general Hugo Rodríguez*), Eduardo Fajardo (*mayor Jackson*), Ángel Álvarez (*Nathaniel*), Jimmy Douglas t.c.c. Gino Pernice (*hermano Jonathan*), Simón Arriaga (*Miguel*), Erik Schippers t.c.c. Remo De Angelis (*Ricardo*), Chris Huerta (*oficial mexicano*), Rafael Albaicín, José Canalejas, Scratuglia Ivan, Silvana Bacci, Guillermo Méndez, Rafael Vaquero



## LA HISTORIA

Django, un hombre vestido con el uniforme azul de la Unión, arrastra un ataúd a través de un paisaje embarrado. También carga su silla

de montar. María, una prostituta en fuga, es atrapada por bandidos mexicanos, que la atan a un puente de madera y le dan latigazos. Miembros del Klan, encapuchados de rojo, acribillan a los mexicanos. Planean crucificar y prender fuego a María, pero Django interviene. Django y María llegan a un pueblo sin nombre, lleno de lodo. Contra los deseos de Nathaniel, el barman, Django esconde a María en el salón. El barman le explica que este pueblo fantasma es la zona de guerra de dos pandillas rivales: la del general Hugo Rodríguez y sus mexicanos y la del mayor Jackson, un racista blanco con una enorme banda.

Jackson aparece con seis de sus hombres, incluyendo al hermano Jonathan, un evangelista protestante y Ringo, un asesino de mirada salvaje. Tratan de sacarle dinero a Nathaniel, a cambio de protección; Django mata a cinco, pero le perdona la vida a Jackson y Jonathan. Desafía a Jackson a regresar con los 48 hombres que le quedan. Jackson vuelve con éstos usando capuchas rojas y Django los acribilla con la ametralladora que lleva en su ataúd. Sólo Jackson y un par de sus hombres logran escapar.

Django visita la tumba de su esposa, o novia, que fuera asesinada por Jackson. El general Hugo llega al pueblo y le corta la oreja al hermano Jonathan. Hace que el predicador se coma la oreja, y luego le dispara. A su regreso, Django es interceptado por los hombres de Hugo y llevado frente a él. Resulta ser un viejo amigo a quien le salvó la vida en prisión. Django le propone a Hugo robar el oro del mayor Jackson, que se encuentra escondido en el Fuerte Charriba, propiedad del ejército mexicano. Siguiendo el plan de Django, Hugo y compañía logran entrar al fuerte, matan a muchos soldados y roban el oro. Jackson sobrevive y los persigue, pero el ejército mexicano se niega a perseguir a Hugo más allá de la frontera.

Como Hugo tarda demasiado en darle su parte del botín, Django decide robar el oro. María insiste en que la lleve con él. Pero, en el puente, el ataúd conteniendo el oro cae en arenas movedizas, y se pierde. Llega Hugo y María recibe un disparo; las manos de Django son aplastadas por patas de caballos. Camino al sur, Rodríguez y sus hombres son emboscados y masacrados por Jackson y el ejército mexicano. Django regresa a María, que sigue con vida, al salón. Jackson llega a buscarlo, y mata a Nathaniel. En el cementerio, Django espera a Jackson y los cinco hombres que le quedaban. Arrancando la pro-

tección del gatillo de su arma de un mordisco, y apoyándola en una cruz, Django logra exterminar a los racistas.

## EL FILM

El comienzo —un plano medio de la cabeza de Django mientras se aleja de la cámara— es el primer plano que se ve en *Yojimbo*.

Y el final podría ser *Por un puñado de dólares*, o *Una pistola para Ringo*, o *El retorno de Ringo*, o cualquier spaghetti western en que la mano del héroe es herida. Excepto que esto es *Django*, y aunque las ideas puedan ser las mismas, Corbucci lleva todo hacia un cruel nivel de violencia surrealista; amplía el simbolismo religioso del héroe con las manos heridas situando el enfrentamiento final en un cementerio; y, en caso de que todavía no entendamos el chiste, nombrando al protagonista en homenaje al guitarrista de jazz Django Reinhardt, famoso por ser un músico brillante a pesar de tener una deformidad en una de sus manos.

Casi todo en *Django* es igualmente exagerado: la actuación, la música, la fotografía, el departamento de arte. Y al mismo tiempo la película es altamente disciplinada. *Django* es el primero de los guiones de western de Corbucci que no tiene subtramas: sacando un par de escenas de Nathaniel con las prostitutas, y algunos momentos breves de Jackson y los mexicanos, todas las escenas incluyen a Django. No hay sheriff, no hay personajes “tiernos/graciosos”. Nathaniel está cerca de ser tierno, pero está creíblemente asustado por la cercana presencia de la muerte. Y es valiente a su pesar, al no delatar dónde está María al momento de su muerte (los personajes “tiernos/graciosos” son lamentablemente inmortales y renacieron en futuras películas).

*Django* es un enorme paso adelante. Los westerns anteriores de Corbucci sufrían de narrativas inestables y generalmente aburridas, malas transiciones, personajes “tiernos/graciosos”, y tediosas escenas de “cabalgatas a través de paisajes”. Nada de esto queda. *Django* no tiene caballos durante la primera media hora (tanto Django como María, los bandidos mexicanos y los hombres de Jackson, llegan a pie). Muy pronto no enteramos de que Nathaniel y las prostitutas son los únicos habitantes del pueblo. El hermano Jonathan, el mayor Jackson y el general Hugo son monstruos puros, sin otra característica que la maldad.

El film está maravillosamente contenido. Hay cuatro locaciones principales: el puente donde se encuentran Django y María, y donde se desarrolla el plan; el salón del pueblo; el cementerio; y el Fuerte Chariba, que aparece en una sola escena. Todo ocurre en un par de días. Django tiene un motivo para vengarse pero —como en su historia previa con Hugo— no queda muy claro cuál es. Se nos dice que su novia fue asesinada por Jackson, pero éste parece no conocerlo. La venganza nunca fue la mayor motivación para el héroe de Corbucci: su meta fue la justicia o el dinero. El supuesto asesinato de la novia de Django parece un agregado de último momento, una adición innecesaria: el protagonista tiene suficientes motivos para matar al mayor y sus hombres, ya que arruinaron su juego de solitario. Gran parte del diálogo es poco inspirado. Líneas como “*Escucha, María, el amor es algo que nunca podré volver a sentir. La única chica que amé fue asesinada y nunca podré olvidarlo*” jamás tendrían que ser recitadas en voz alta. Pero *Django* está tan bien hecha que no importa. La acción no para nunca. Una muestra del poder de la ametralladora de Django destruye el bar de Nathaniel; los mexicanos atacan el fuerte y roban el oro de Jackson; Django y el violento secuaz de Hugo, Ricardo, se trenzan en una violenta pelea a puño limpio, la cual termina con la muerte de Ricardo con un pico; Django le pide a una prostituta que se desnude. Sangrientos y tensos eventos se suceden rápidamente, como en una película de James Bond.

El *casting* es excelente. La leyenda dice que Corbucci descubrió a Franco Nero trabajando en una estación de servicio. En realidad, el actor de 23 años había interpretado varios papeles secundarios en películas, incluyendo a Abel en *La Biblia* [*The Bible*, 1966], dirigida por John Huston ese mismo año. Aunque parezca difícil de creer, Corbucci originalmente quería que Mark Damon sea Django. Pero Manolo Bolognini, el productor, lo persuadió para que busque a otros actores, diciéndole que Damon no podía hacer la película. Corbucci consideró a Fabio Testi, pero finalmente se decidió por el joven de fuertes ojos grises; hoy en día es imposible imaginarse a alguien más en el papel. Loredana Nusciak está hermosa como la enigmática María. Eduardo Fajardo y José Bódalo son buenos villanos, en el estilo de Georges Riviere y Fernando Sancho, y Luis Rodríguez (“Guy Calloway”, de *Por unos dólares más*) aparece no acreditado como Ringo, un matón que dura poco.

Gino Pernice, Scratchy de *Minnesota Clay*, está memorable como el hermano Jonathan. Es un perfecto clérigo estiló Corbucci: hipócrita y agresivo, de cara flaca y barba tupida, le grita a las prostitutas, hace de capellán del Ku Klux Klan y consigue dinero a través de la extorsión. Su destino en manos del general Hugo —atrapado, obligado a comerse su propia oreja, y muerto de un disparo en la espalda— es el gran momento del spaghetti western más sangriento hasta la fecha.

En el documental *The Spaghetti West* [2005], Bolognini dice que Corbucci quería filmar *Django* a mitad del invierno, para aprovechar la nieve. El presupuesto era limitado, así que Bolognini prefirió usar el *set* de Elios Film, por lo que debieron quedarse con el barro. Fue una buena decisión. La paleta de colores elegida por Carlo Simi era predominantemente marrón, gris y escarlata. Habiendo construido un *set* magnífico en tierra virgen en España para Sergio Leone, Simi regresó a Italia para renovar la locación de Elios. Se trataba de una larga calle de edificios planos e irregulares, situada al este de Roma. No era una locación que fuera a inspirar a nadie, aunque muchos de los mejores westerns de bajo presupuesto se hubieran filmado allí. El trabajo de Simi en esta película fue una obra maestra de dirección de arte de bajo presupuesto: un pueblo que está de última, con las ventanas rotas, puertas resquebrajadas, todo lleno de barro, la ruta rodeada de árboles caídos y maderas rotas. Un criterio extraño para la excelencia, es cierto, pero el trabajo del diseñador es el de resumir en términos visuales el “mensaje” del film. *Django* es una historia de xenofobia, vandalismo y violencia. Para ella, Simi construyó “la nada”: un pueblo sin nombre, un campo de batalla donde no hay nada por lo que valga la pena luchar.

Dentro del pueblo, el bar es como un tienda de baratijas, sus escaleras invariablemente venidas a menos. Todo y todos están sucios, sobre todo el héroe y su ataúd. Bolognini cuenta que los censores italianos calificaron a *Django* como apta para mayores de 18 años y demandaron que se corte la secuencia de la oreja. La solución del productor fue “olvidarse” de sacar la escena de ciertas copias para la crítica. Una vez que la escena fue descripta por la prensa —sumando a la controversia—, era más fácil dejarla en la película.

*Django* fue prohibida por el censor inglés hasta su estreno en video en 1993. Parece que tuvo un estreno limitado en cines en los EE.UU. Algunos fragmentos de la masacre de los miembros del Klan,

en un mar de lodo, se pudieron ver en Inglaterra gracias a *Caiga quien caiga* [The Harder They Come, 1973]. *Django* es la película que Ivan (Jimmy Cliff) va a ver al Rialto Cinema; y hay *flashbacks* de la escena durante el tiroteo final de Ivan con la policía. Quizás fue el anticlericalismo que, sumado a la violencia, pusieron incómodos a los ingleses. Al reseñar el film para el *Monthly Film Bulletin*, Chris Frayling escribió:

Una clara racha anticlericalista... se volvería una de las marcas registradas de los westerns italianos apuntados al mercado doméstico (diferenciándose de las mucho más sentimentales presentaciones del clero por parte de Leone, ya que sus films apuntaban a un mercado internacional).

*Django* era definitivamente una película que apuntaba al mercado italiano. No había seudónimos norteamericanos en los títulos; por primera vez Corbucci tenía un protagonista italiano<sup>10</sup>. ¿Fue la falta de dinero la que hizo que el director se inclinara por una película más ajustada? Estéticamente, la naturaleza minimalista de los *sets* de Simi —Elios es un mar de barro, el Fuerte Charriba son un par de cabañas— es una virtud tremenda. Otros dos colaboradores fueron clave: el director de fotografía Enzo Barboni y el compositor, Luis Enriquez Balacov. El trabajo de Barboni en *Red Pastures* era desigual, hasta se podría decir que fue malo. Pero en dos años había crecido enormemente. Aquí adopta un estilo brutal y sin compromisos al final: un *zoom out* desde la parte de atrás de la cabeza de Django revela un mar de barro, un paisaje no identificado, y un ataúd. Hay algunos *zooms*, pero la película no es un delirio lleno de ellos. En cambio, el lente ayuda a la historia, aislando a María en el salón; encuadrando a Django cuando abre fuego sobre los hombres del Klan en la calle embarrada. El trabajo de iluminación y cámara de Barboni es muy elegante. Hay algunos pla-

<sup>10</sup> Un protagonista italiano que, como muchos de sus contemporáneos, sufrió la indignidad de escuchar su voz reemplazada para las versiones doméstica y extranjera del film. Bolognini, que consideraba la voz de Nero "muy joven", contrató a otro actor, Sergio Graziano, para hacer la voz de Django. Graziano también hizo la voz de Nero en *Texas, adiós* [Adiós Texas / Texas Goodbye, 1967] y en *Tiempo de masacre* [Le Colt Cantarono la Morte e Fu... Tempo di Massacro / Massacre Time, 1966].

nos generales de establecimiento impresionantes, y una muy buena escena de pelea cámara en mano. Django es reconocido por ser uno de los pocos spaghetti westerns en ser filmados en el formato "estándar" europeo de pantalla ancha (1:1:66), en lugar del súper panorámico Techniscope (1:2:35). Obviamente, un encuadre de este estilo es el apropiado para una película tan claustrofóbica y opresiva.

La banda sonora compuesta por Bacalov es enorme, con énfasis en las trompetas. Parece menos influenciada por Morricone que por las propias nociones del compositor argentino de cómo debía ser la música de un western. Hay una orquesta completa todo el tiempo, y muy pocos toques "modernos": nada de bongós, nada de solos silbados ni chillidos. Los títulos son vívidos y rojos —Corbucci amaba los títulos rojos— superpuestos sobre imágenes de botas, el ataúd y el barro. De esta forma el compositor, el cameraman, el director y el diseñador —trabajando al unísono— nos preparan para la historia de la caída de Django.

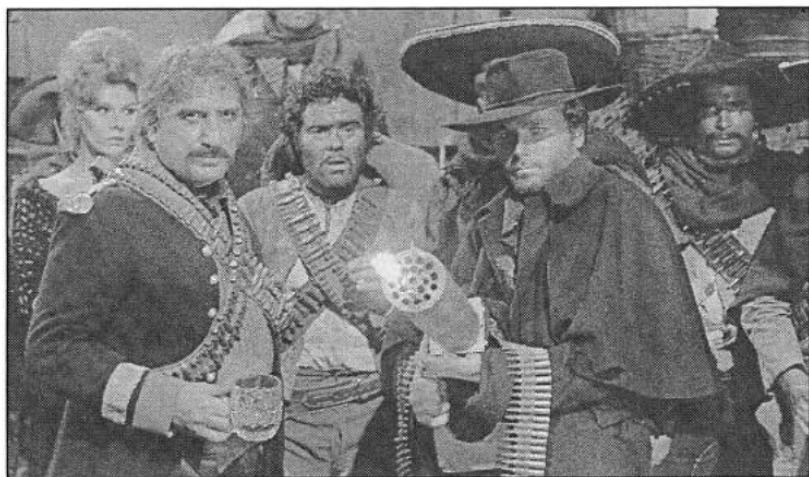
El film está influenciado por *Yojimbo* y *Por un puñado...* Pero es mucho más que esto: es un guiso pop impresionista, cruel y anticlerical. Es un film donde todos son sucios y despreciables: donde los *gangsters* se mutilan entre sí, y las prostitutas luchan en el lodo. Corbucci transformó a Franco Nero en una estrella internacional, y creó un personaje que apareció (por lo menos su nombre) en 31 secuelas. Django, aún más que Ringo, tenía algo únicamente italiano en él. Frayling lo describió así:

En sus pantalones de soldado, botas curtidas y chaleco de trabajador, con su montura sobre su hombro, [Django] parece menos el arquetípico héroe de western que un agricultor regresando de los campos, cargando sus herramientas de trabajo, y arrastrando sus pertenencias. Con sus puntos de contacto directos con el público del sur de Italia, y por sobre su enorme éxito en el mercado doméstico (tanto en las ciudades como en el país), Django probablemente tuvo más impacto sobre el género del western italiano que ninguna otra película.

Sería Django, no Joe ni Ringo, quien se volvería el modelo del héroe del spaghetti western: a veces un vengador, siempre tras el dinero, maldecido, y muchas veces terminaba muerto o apenas sobrevivía, con los títulos finales ya pasando... El Django de Nero es casi completamente taciturno: vulnerable, angelical, extrañamente robótico. Lo-

redana Nusciak interpreta a María de la misma forma: sin emociones, inerte y —una vez que consigue un rifle— despiadada. Nero y Nusciak son los únicos miembros del reparto que no sobreactúan. Sin embargo, el silencio de cada personaje parece no ser innato sino aprendido, como resultado de la interminable cercanía de la violencia sin sentido. Consideremos sus situaciones. María es una prostituta que escapó de los gringos y se unió a los mexicanos, y fue amenazada de muerte por ambos bandos. Django la ha devuelto a la guarida de sus opresores. Su situación no podría ser peor. Django, a su vez, es un veterano de la Guerra Civil, donde —suponemos— fue testigo de mucha violencia y se robó una ametralladora. El general Hugo dice que Django le salvó la vida en la cárcel: presumiblemente era un prisionero, no un guardia. Ahora es un traficante de armas y un ladrón, un asesino sin escrúpulos. Naturalmente, un individuo tan quebrado emocionalmente puede ver a una mujer ser azotada; la maravilla es que interviene, para salvarla de morir en una cruz en llamas.

Si María y Django fueran personas reales, podríamos decir que son víctimas del síntoma de *stress post traumático*, con el trauma aún en acción. ¡Así que están hechos el uno para el otro! Y, por más pesimista que parezca, Django sigue siendo un film bastante alegre para los estándares del spaghetti western. Los malos mueren, el héroe salva a la heroína y sobrevive y, como predice María, se volverán a en-



Django

contrar. Esto es raro en un western italiano, y nos dice algo del respeto de Corbucci por las mujeres y por los lazos personales.

El ataúd contenido una ametralladora es una de las imágenes más icónicas y memorables del spaghetti western. Más allá de su anárquico valor como entretenimiento, ¿había algún tipo de mensaje político en esta imagen? En 2001, el primer ministro italiano Giulio Andreotti, admitió la existencia de una organización terrorista apoyada por la OTAN en su país. Llamada Gladio, era un tipo de operación del estilo "*stay behind*" (del inglés "quedados atrás"), que sólo se activaría en caso de una invasión soviética. Inevitablemente, sus filas se llenaron de fascistas que, entrenados por el MI6 y la CIA, fueron responsables de ataques contra sus propios compatriotas.

Terroristas de Gladio hicieron estallar bombas en Milán (1969), en el *Expreso Italicus* (1974) y en la estación del ferrocarril de Boloña en 1980, ¡nada menos que en la sala de espera de segunda clase! Su propósito —y el de la OTAN— era crear un clima de miedo y tensión en el que no se les permitiera unirse al gobierno a los comunistas. Según el reporte de Andreotti, durante los años '60, éste grupo terrorista enterró 138 cajones con armas, generalmente en los cementerios.

Corbucci era un director "político". ¿Acaso había escuchado acerca de ésta organización fascista, con sus cargamentos de armas escondidos en los cementerios?

Los westerns de Corbucci mostrarían cada vez más organizaciones corruptas compuestas por ricos: banqueros en connivencia con hombres de negocios, sobornando al sheriff y a los bandidos. En su unión de poder corporativo y poder del Estado, su racismo y su uso de la violencia física, villanos de Corbucci como el mayor Jackson son ciento por ciento fascistas. Y las escenas en los cementerios, donde tanto armas como dinero son escondidos en ataúdes, ya se estaban volviendo su marca registrada.

Presumiblemente, los reportes de los diarios italianos y varios libros dieron algunas pistas acerca del asunto "Gladio". Una organización criminal enterrando armas y dinamita en los patios de las iglesias raramente podría hacerlo sin que nadie se enterara. Si los rumores salieron a la luz en 1965, esto podría explicar por qué tanto *Django* como *El bueno, el malo y el feo* [*Il Buono, Il Bruto, Il Cattivo / The Good, the Bad and the Ugly*] están centradas en historias de armas o dinero escondidos en ataúdes: mientras entretenían a su audiencia, los

spaghetti westerns estaban comprometidos con la situación política contemporánea.

Más allá de Django Reinhardt, hay algo de resonancia política en el título y en el nombre del héroe. Joao Goulart, el presidente de Brasil electo democráticamente, había sido derrocado por un golpe de Estado apoyado por los EE.UU. el año anterior. Su sobrenombre era "Jango". Y una de las escenas más extremas de *Django* —donde el mayor Jackson masacra a mexicanos por deporte— tiene precedentes históricos. Los indios brasileños habían sido esclavizados por los blancos, y usados para practicar tiro al blanco. Esta práctica se llevó a cabo hasta fines de los años '50<sup>11</sup>. Así que Corbucci no puede simplemente haber inventado una secuencia de acción tan espectacular; estaba mostrando atrocidades colonialistas que ocurrieron en su tiempo, y transpolándolas a su Oeste italiano.

\* \* \*

Según escribe un obsesivo acerca de las fechas, *Django* fue filmada en la segunda mitad de 1965 (como observa Hughes, el aliento de los actores se condensa en el aire invernal en el *set* de los Estudios Elyos). Según Giusti y otros, *Arizona Colt* —la tercera parte de la trilogía de Ringo protagonizada por Gemma— también fue filmada en 1965. *Django* y *Arizona Colt* fueron estrenadas en 1966, al igual que *Johnny Oro*. Pero *Django* y *Arizona...* probablemente no hayan sido filmadas al mismo tiempo, ya que tenían tres actores en común: Lucio De Santis, José Terrón y Valentino Macchi. Terrón aparece bastante en *Arizona Colt*, como miembro de la pandilla de Fernando Sancho, tanto en la versión italiana como en la española. Hay nieve en la Sierra Nevada en algunos de esos exteriores españoles. Y hay hojas en los árboles en el *set* del pueblo en los estudios Cinecittà. Así que imagino que *Arizona Colt* fue filmada en la primavera de 1966.

<sup>11</sup> Norman Lewis, *Sunday Times*, 23/2/69, citado por Gerald Colby - Charlotte Dennett, *Thy Will Be Done*, Harper Collins, 1995, p. 623.



---

# 1966

"Al terminar 'El bueno, el malo y el feo' filmé 'El halcón y la presa'. Pero ésta vez, en lugar de ganar diecisiete mil dólares, estaba ganando cien mil y pico... y eso fue gracias a Leone. No tuvo nada que ver conmigo".

— Lee Van Cleef

Los spaghetti westerns seguían sin recibir ningún reconocimiento fuera de su país. *Por un puñado de dólares*, complicada por sus problemas legales, aún no se había estrenado fuera de Italia. Pero había mucha expectativa acerca de qué iba a hacer Leone después. Se hablaba de que estaba trabajando en una *remake* de *Lo*



*Arizona Colt*

*que el viento se llevó* [Gone with the Wind, 1956]; también se dijo que estaba preparando una nueva versión de la fabulosa y pesimista novela de Céline, *Voyage au Bout de la Nuit*. United Artists había comprado los derechos de su segundo western, y esperaba ansiosamente que haga un tercero. Mientras Leone consideraba sus opciones, Michele Lupo dirigió un western de gran presupuesto en España e Italia. El anterior, *Dos caraduras en Texas* [For a Fist in the Eye / Per un pugno nell'occhio, 1965], fue una de las muchas parodias rápidas y crudas con "Franco y Ciccio". Su nueva película también tenía elementos de parodia; y fue la última secuela real de Ringo hasta la fecha, además de un compendio de clichés del género.

## ARIZONA COLT

T.c.c.: *The Man from Nowhere / Minami Kara Kita Yojimbo* (Italia / España)

**Dirección:** Michele Lupo • **Producción:** Elio Scardamaglia • **Historia:** Ernesto Gastaldi, Luciano Martino • **Guion:** Ernesto Gastaldi, Michele Lupo, Luciano Martino, Lewis E. Cianelli • **Dirección de fotografía:** Guglielmo Mancori, Francisco Marín • **Dirección de arte:** Walter Patriarca • **Edición:** Antonietta Zita • **Asistencia de edición:** Anna Maria Roca • **Asistencia de dirección:** Roberto Pariante, Valere Tantini • **Música:** Francesco De Masi • **Reparto:** Giuliano Gemma (*Arizona Colt*), Fernando Sancho (*Cordo Watch*), Nello Pazzafini (*Kay*), Corinne Marchand (*Jane*), Roberto Camardiel (*Double Whisky*), Rosalba Neri (*Dolores*), Pietro Tordi (*presbítero*), Andrea Bosic (*Pedro*), Mirko Ellis (*sheriff*), Gerard Lartigau (*Juan*), Tom Fellegyi, Renato Chiantoni, Valentino Macchi, Gianni Solaro, José Manuel Martín, Emma Baron



## LA HISTORIA

Para conseguir más hombres, el bandido Gordo Watch, también conocido como Gordon Wacht, ataca una cárcel mexicana y libera a los prisioneros. Un pistolero es el primero en escapar, pero logra evi-

tar a la banda de Gordon. Le da un aventón a Double Whisky, uno de los secuaces del bandido, que quedó atrás accidentalmente.

Gordo le ofrece una opción a los convictos: pueden unirse a su banda, los Sidewinders, o morir. Sólo uno elige morir. Whiskey y su benefactor se encuentran con los bandidos. Cuando Gordo le pregunta quién es, el pistolero —como se encuentran en Arizona— le dice que su nombre es Arizona. Y que su segundo nombre es Colt... Más rápido para desenfundar que Gordo y sus hombres, Arizona Colt rechaza la invitación de tener una "S" marcada en su brazo, y se va.

Molesto por este rechazo, y por la aparente diversión que le causa a Whiskey, Gordo envía a Kay, su matón principal, y a otros cinco Sidewinders a matar a Arizona. Pero caen en una trampa tendida por el pistolero. Arizona envía a Kay de vuelta vestido sólo con sus calzoncillos largos. Gordo envía a Kay al pueblo de Blackstone Hill para hacer tareas de reconocimiento en el banco. Esperando la diligencia, Kay se encuentra con Arizona. Ambos toman la diligencia hacia el pueblo. Arizona simula ser un inocentón e interrumpe un juego de póquer, mientras Kay se entera de que los tipos más duros del pueblo se están yendo en busca de oro: Blackstone Hill estará indefenso hasta que regresen. Arizona flirtea con Jane, una chica rubia del salón. Kay hace el amor con Dolores, la hermana de Jane, pero cuando ella ve la marca en su brazo, él la mata y escapa.

Al otro día, después del funeral de Dolores, Arizona hace trampa a las cartas mientras Gordo y sus Sidewinders roban el banco. Se ofrece a perseguir a Kay si el padre de Dolores le permite acostarse con Jane, además de la recompensa, claro. El trato es aceptado. Los Sidewinders emboscan a los mineros y les roban. Gordo los usa para practicar tiro al blanco, y Whiskey se indigna. Arizona persigue a Kay y lo mata. Pero Gordo lo atrapa, le dispara en las manos y en las piernas, y lo da por muerto.

Whiskey se roba el botín de los Sidewinders y lleva los cuerpos de Kay y el moribundo Colt a Blackstone Hill. Jane lo cuida hasta que se cura. Pero su padre y los indignados ciudadanos echan a Arizona del pueblo antes de que Jane y él puedan consumar el trato. Arizona y Whiskey se esconden en una iglesia abandonada; Jane los encuentra y les cuenta que Gordo ha regresado al pueblo; está amenazando a todos con que va a matarlos si no le devuelven su dinero. Arizona se niega a ayudar, pero Whiskey se siente conmovido y regresa a Black-

stone Hill para enfrentar a Gordo. Arizona lo sigue. Usando un sobretodo con manos falsas cubiertas por vendajes, Arizona engaña a los Sidewinders y los extermina. Persigue a Gordo hasta el negocio de un sepulturero, donde el bandido es traicionado por su reloj musical. Arizona hiere a Gordo y lo entrega vivo a la gente del pueblo. Se va sin reclamar su noche prometida con Jane.

## EL FILM

Arizona Colt es una buena aunque oportunista mezcla de *Django*, *Por unos dólares más* y las películas de Ringo. El *Monthly Film Bulletin* la odió por su "violencia sin límites y sadismo gratuito": estas cosas, además de algunas buenas actuaciones, son justamente sus virtudes.

El film fue bendecido con un gran presupuesto, que permitió pagar fabulosos sobretodos, muchos extras, caballos, explosiones y un buen reparto. Es decididamente una película de Ringo: el personaje de Gemma, un carismático pistolero que toma leche y ama el dinero, es más mujeriego de lo que era Ringo, pero es igualmente egoísta y —si esto fuera posible— aún más aniñado. Como siempre, Gemma es enfrentado con Fernando Sancho, quien esta vez adorna a su personaje con un reloj musical y una permanente. El reloj está obviamente robado de *Por unos dólares más*, al igual que la fuga de la prisión, las preparaciones para el robo al banco y la escena en la que Gordo saca el mismísimo revólver del coronel Mortimer para dispararle a un blanco humano en movimiento. *Django* provee el robo del botín de los bandidos mexicanos, la heroína fuerte y la mutilación del héroe. Lupo era principalmente un director de comedias, y *Arizona Colt* nunca es completamente seria, ni siquiera en sus momentos de mayor sadismo.

Ernesto Gastaldi, el principal guionista, escribiría muchos westerns notables, incluyendo *Mille Dollari sul Nero* [\$ 1,000 on the Black, 1966] y *Mi nombre es Nadie* [Il Mio Nome e Nessuno / My Name is Nobody, 1973]. Un presupuesto mayor permitió agregar un nuevo elemento al género: un editor de diálogos norteamericano. Previamen- te, como recordaban Eastwood o Van Cleef, los actores norteamericanos editaban sus propios diálogos. Ahora Leone podía darse el gusto de contratar a Mickey Knox, un escritor de Hollywood de la "lista

negra"<sup>1</sup>. Y un tal Lewis E. Cianelli fue contratado para darle a *Arizona Colt* un verdadero sonido "americano" (en el *set*, los actores seguían hablando en español e italiano). Cianelli era un norteamericano itinerante con sólo un crédito en Hollywood: productor asociado de *El pistolero de Cheyenne [Heller in Pink Tights, 1960]*. Más tarde tendría pequeños papeles en películas italianas de acción, y trabajaría en los diálogos de *El gran Silencio*, de Corbucci. Hizo un buen trabajo en *Arizona Colt*. En la escena en que el personaje de Gemma inventa su nombre, el diálogo en italiano es mínimo: "*Arizona Colt. Una tierra... una pistola*". Cianelli lo embellece: "*Arizona Colt. Un gran Estado. Y un gran arma*". Su mejor trabajo es con los diálogos de Gordo, especialmente en la escena en que el líder bandido junta a los prisioneros recién liberados, y les muestra los muchos carteles de "Buscado" con sus rostros, ofreciendo enormes sumas por ellos, vivos o muertos.

*Gordo*: Cuando comencé era un pobre peón como ustedes. Antes de explicarles por qué los salvé, déjenme explicarles cómo empecé. Mi padre tenía un reloj musical de oro. Siempre había querido escuchar aquella música. Él me dijo: "Gordo, tendrás este reloj cuando yo muera". ¡Así que cinco segundos después, ya era mío!

No es ninguna sorpresa que Gordo se sienta ofendido por la forma en que los norteamericanos deletrean su nombre en los carteles: "*Gordon Wacht*". A su vez, le promete a los prisioneros una buena vida si se le unen: "*Siempre estoy buscando nuevos muchachos, ¡para reemplazar a los que mueren!*". Estas escenas, incluyendo un plano secuencia en donde los Sidewinders acampan, muestran que Sancho es un buen actor y comediante. Nello Pazzafini encarna bien a Kay, el inepto matón de Gordo. Las mujeres del film son hermosas, la gente del pueblo, grotesca, y los malos se ven diabólicos. Giuliano Gemma está perfecto. Pero el personaje más interesante del film es el de Roberto Camardiel: el alcohólico Whiskey, también conocido como Double Whiskey.

Hoy en día sería imposible crear un personaje así. Su adicción al alcohol es mostrada como absolutamente benigna, un detalle para

<sup>1</sup> "Lista negra": del inglés "*blacklisted*", en general se denominaba así a los actores, directores o guionistas a los que no se les permitía trabajar durante el McCarthyismo, pero el término se siguió usando para otro tipo de casos en los que se dejaba de contratar a alguien; por ejemplo, por ser alcohólico. [N. del T.]

darle algo de color al personaje. Un guionista contemporáneo se vería obligado a hacer que el rol de Camardiel se enfrente a sus demonios, que se dé cuenta de que se ha hecho daño a sí mismo y a otros, y a que trate de dejar el alcohol o muera en el intento. En un buen western norteamericano como *Cielo amarillo* [Yellow Sky, 1948, William A Wellman], los peligros de llenar tu cantimplora de whisky y meterte en el desierto son detallados en todo su esplendor. Así que el de Camardiel es un personaje fantástico, como el sioux bebedor de whisky que encarna Jay C. Flippen en *Broken Arrow* [1957, Sam Fuller]. Y —como el personaje de Flippen— es muy importante para el esquema moral del film. Porque Whiskey, y no Arizona, es nuestra brújula moral. Tanto Django como Joe, en *Por unos dólares...*, sabían qué era lo correcto, y lo hacían. Arizona inventa excusas: cuando Jane llega para pedir ayuda para la gente del pueblo, él proclama: “*¿Esos tipos que me echaron cuando no podía defenderme?*”. Ringo II estaba asustado. Ringo III es directamente egoísta. Durante gran parte del film, Arizona Colt es invulnerable; una vez que lo hieren, el juego deja de ser divertido. Pero Whiskey, conmovido por la historia de Jane, decide volver a Blackstone Hill, aun sabiendo que va a morir ahí, y que Arizona se va a quedar con el oro.

Arizona sigue a Whiskey, y salva a todos, claro. Pero lo hace por lealtad a su amigo. En cambio Whiskey regresa por un sentido del deber: para salvar a gente que no conoce, y que no le cae bien. Así que el verdadero héroe del film es Whiskey. Roberto Camardiel no es el típico héroe: es gordito, petiso, algo pelado y renguea, mientras que Giuliano Gemma es un galán clásico, además de un atleta. Sin embargo, uno se identifica con el gordo borracho con un traje estilo Johnny Rotten y un tapado de piel. Al final, ninguno de los dos se queda con la chica. Arizona se va cabalgando solo, mientras que Whiskey, ya sin la marca de Sidewinder (que fue borrada por una explosión), parece ser finalmente libre.

Whiskey es al primer ejemplo de lo que Leone estaba por llamar el “feo”: de piel oscura, poco atractivo, petiso, pero que exhibiría tendencias heroicas y empáticas, mientras el héroe “bueno” y blanco se hace a un lado. El personaje del “feo” difiere de “buenos” secundarios como los barman de *Por un puñado... y Django*, o el sheriff Carson, porque no es bueno. Whiskey es un bandido, que cambia de aliados cuando le conviene, y también un asesino. El cine popular solía

estar del lado de héroes invulnerables y carismáticos, como James Bond o Flint. Y los westerns siguieron ese camino, pero con un contrapeso. Directores italianos tan diferentes como Lupo y Leone vieron la necesidad de un personaje heroico adicional —de piel más oscura, más petiso, y más vivaz que el gringo— con quien un espectador moreno, petiso y vivaz pudiera identificarse realmente.

El rodaje comenzó en las locaciones de Almería, los cañones del desierto y el exterior de la prisión. Esas dos semanas fueron bendecidas por un clima fabuloso, repleto de días soleados en pleno invierno. El rodaje continuó en Anzio, Italia, donde se filmaron los exteriores llenos de barro de *Django*, y finalmente en un aburrido set para westerns en Cinecittà. Los títulos sugieren dos equipos diferentes, uno español y uno italiano. Pero el camarógrafo Sergio D'Offizi dice que no fue realmente así. Le dijo a Giusti:

"El único director de fotografía fue Memmo Mancori, y su único operador fui yo".

Offizi recordó que un director de fotografía español llamado Paco Marin estuvo nominalmente involucrado, porque los productores tenían que cumplir con el tratado de coproducción. Las reglas del tratado cambiaron durante el rodaje, y Marin quedó afuera de los títulos. Offizi se refiere a Mancori como a "un santo". Mancori favorecía los planos abiertos con un foco bien claro —cada montaña lejana o roca en el desierto de Almería; cada extra, con su exagerada pedantería victoriana, en el salón—. No hay fondos fuera de foco, casi ninguna toma con teleobjetivo hasta el enfrentamiento final. Luego, una serie de cortes —al estilo de *Los pájaros* [The Birds, 1963]— encuadran a la indefensa población acorralada en las calles. El estilo de Mancori equivale a ver sucesivos paneles de un *comic book* muy detallado. Un plano secuencia en particular sobresale del resto. Está situado en el set de las calles de Cinecittà, después de que Whiskey logró que Arizona regrese al pueblo. Mancori panea con una procesión funeral a gente sacándose sus sombreros, y encuentra al culposo Whiskey siendo observado por varios pobladores, quitándose su gorra estilo Davy Crocket. Mientras, los ciudadanos comienzan a rodear a Whiskey, siguiéndolo mientras intenta irse, confrontándose con aún más ojos que lo observan. La escena está bien de cámara, y también muy bien coreografiada.

Otras veces, el film se mueve lentamente, con bastantes subtramas irrelevantes (una de ellas incluye a un predicador protestante del estilo "tierno/gracioso", con acento *cockney*, que debería ser ejecutado al instante; lamentablemente no ocurre). Sí vale la pena destacar la excelente y psicodélica secuencia de títulos: más allá de la violencia del film, creo que Gemma siempre fue un proto-hippie. En *El retorno de Ringo* pone una flor en el barril del arma de Sancho, y para el primer tercio de *Los largos días de la venganza* [*I Lunghi Giorni de la Vendetta / The Long Days of Revenge*, 1967] está invisible debajo de enormes cantidades de pelo y barba. *Arizona Colt* también incluye una banda sonora decente, cortesía de Francesco de Masi (con guitarras y silbidos de Alessandro Alessandroni) además de una —siempre bienvenida— escena con verdaderos vaqueros cantando, cabalgando hacia su final.

## THE BOUNTY KILLER

T.C.C.: *The Ugly Ones / El precio de un hombre* (Italia / España)

**Dirección:** Eugenio Martín • **Producción:** José Gutiérrez Maesso (Discóbolo/Tecisa) • **Guion:** Don Prindle, José Gutiérrez Maesso, Eugenio Martín • **Dirección de fotografía:** Enzo Barboni • **Dirección de arte:** Francisco Canet • **Edición:** José Antonio Rojo • **Asistencia de dirección:** Sinesio Isla • **Música:** Stelvio Cipriani • **Reparto:** Tomas Milian (*José Gómez*), Richard Wyler (*Lucas Chilson*), Ilya Karin (*Eden*), Mario Brega (*Miguel*), Ricardo Canales (*Blaine Novak*), Hugo Blanco, Barboo Luis, Manolo Zarzo, Frank Braña, José Canalejas



## LA HISTORIA

Luke Chilson, un cazarrecompensas, persigue a dos forajidos a través del desierto. Mata a uno y atrapa al segundo, en el pequeño asentamiento de New Charcos. Los ciudadanos se rehusan a ayudarlo; lo que Chilson no sabe es que una de las chicas del pueblo —la hermosa Eden— está enamorada de José Gómez, el líder de los bandidos.

Eden le lleva una pistola a José a una parada de diligencias cercana. Se va justo antes de que José y sus hombres masacren al grupo

de delegados del sheriff que los estaba por llevar a la cárcel. Al enterarse del escape de José, Chilson regresa a New Charcos a buscarlo. José aparece y Chilson trata de arrestarlo. Pero es traicionado por Novak, el ex sheriff alcohólico del lugar, y por Miguel, un herrero; ambos admirán a José. Cuando llega la pandilla del bandido, torturan a Chilson y matan a un vaquero inocente llamado Hefner. Atrayendo su escape hacia México, José traiciona a sus amigos y le ordena a sus hombres que saqueen el pueblo.

José va enloqueciendo y emborrachándose cada vez más, a medida que el pueblo es destrozado. No muestra ningún tipo de interés romántico por Eden. Cuando ella le pide que se vaya, él le ordena que vaya con él a México. La respuesta de ella es la liberación de Chilson, que escapa y regresa disfrazado. Ayudado por Novak y Eden, Chilson extermina a la banda de bandidos y, en el duelo final, le dispara a José, quien muere retorciéndose en el polvo.

## EL FILM

*The Bounty Killer* es una coproducción ítalo-española que le fue ofrecida a Leone antes de *Por un puñado de dólares*. Leone escribió su propio guión, basándose en una novela norteamericana del Oeste de la que José Gutiérrez Masseo había conseguido los derechos. Como suele ocurrir, al productor no le gustó el guión y Leone dejó el proyecto. Masseo le ofreció una nueva versión al director español Eugenio Martín.

En los EE.UU., la película recibió el título *The Ugly Ones*<sup>2</sup>, para aprovechar el éxito del último film de Leone. Es admirablemente cínico y distante: un conciso western *noir*, filmado casi en su totalidad en una locación de Almería, con una gran protagonista femenina. Hay muchas muertes y torturas; un héroe poco querible es enfrentado con un villano aun menos querible, en un sitio poblado por idiotas y fontos. Los ciudadanos, incluyendo al ex sheriff, admirán a José Gómez, a quien ven como una víctima del racismo y de una niñez infeliz. Inevitablemente, descubren que es un asesino psicópata. Richard Wyler está correctamente taciturno como el cazarrecompensas. Milian, en

<sup>2</sup> *The Ugly Ones*: "Los feos", en inglés. [N. del T.]

su primer spaghetti western, es insoportable —gritando, riendo, llo-  
rando, disparando sus armas—. Si este fuera su único western, uno  
podría pensar que el joven actor cubano-americano era un mediocre  
intérprete que no logró entrar al Actor's Studio. Pero no es completa-  
mente culpa de Millian: el personaje de José Gómez apenas tiene al-  
gún matiz y, a diferencia de Gian Maria Volonté, Millian aún no podía  
sacar oro de un pajar. Mejores papeles le permitirían transformarse  
en un gran protagonista dentro de muy poco tiempo. Una vez termi-  
nado el rodaje, se quedó en España para actuar en un segundo wes-  
tern, donde su coprotagonista sería Roberto Camardiel: la película se  
llamó *Si estás vivo, ¡Dispara!* [Se Sei Vivo... Spara / Django Kill, 1967].

El mejor elemento del film, además de su ajustado pulso narra-  
tivo, es el trabajo de fotografía y cámara de Enzo Barboni —no es tan  
dramáticamente estilizado como el de *Django*, pero es igualmente  
impresionante, con fluidos movimientos usando carros y grúas—.  
Martín era un eficiente realizador, que hizo otros tres westerns que  
pasaron sin pena ni gloria, incluyendo *Bad Man's River* [1971] y *Pan-  
cho Villa* [1972].

\* \* \*

Cuando leí que Leone estaba por adaptar *Viaje al fin de la noche* (*Vo-  
yage au bout de la Nuit*), conseguí una copia traducida al inglés y la leí.  
¡Ojalá se hubiera hecho esa película! Anti-bélica, ferozmente cínica,  
al filo de la desesperación, estaba claro que era un material apropiado  
para Leone, sobre todo teniendo en cuenta la forma en que el héroe,  
un doctor, encuentra al criminal Robinson a través de los años. Pero  
las entrevistas de Frayling con asociados de Leone sugieren que ni si-  
quiera llegó a leer el libro; en cambio, su cuñado Fulvio Morsella po-  
dría haberle leído algunos extractos. Leone, como muchos otros di-  
rectores, no estaba muy interesado en la lectura. Fue Luciano Vincen-  
zioni quien quiso que adapte la novela de Céline a la pantalla. Vin-  
cenzoni contó, con cierto regocijo, cómo Leone había discutido con  
mucho detalle la novela con críticos franceses en la TV de aquel país,  
sin siquiera haberla leído.

Otro western era inevitable. De alguna forma, Vincenzoni se ha-  
bía involucrado en las ventas internacionales; en esta capacidad, lle-  
vó a los representantes de United Artists a una proyección con entra-

das agotadas de *Por unos dólares más*, en Roma. Amaron el film (su departamento de marketing rápidamente le dio a Eastwood el sobrenombre de "el Hombre sin Nombre"). Querían otro western de Leone ya mismo, y le preguntaron a Vincenzoni si tenía alguna idea para el guión. Vincenzoni inventó lo que se le ocurrió en el momento. "Es una película acerca de tres marginales que buscan un tesoro, en los tiempos de la Guerra Civil norteamericana". Bien, dijeron los norteamericanos, y compraron la película por un millón de dólares al instante.

Era un presupuesto enorme para un spaghetti western. Leone, Vincenzoni, Eastwood, y todos los involucrados tendrían que haberse sentido muy felices. Pero, como recuerda Frayling, la tercera película hizo que los tres se transformen en enemigos. Eastwood y Leone nunca se llevaron demasiado bien; cada uno creía que era responsable del éxito del otro. Yo estoy del lado de Leone en esto; Eastwood era un actor sólido pero limitado, que usaba un doble de cuerpo hasta para andar a caballo. Muchos otros actores (Richard Harrison, Robert Woods, Franco Nero, Fabio Testi) podrían haber encarnado a Joe/Manco/el Hombre sin Nombre. Pero ningún otro director podría haber filmado *Por un puñado de dólares* o *Por unos dólares más*, películas dirigidas con un pulso y un nervio extraordinarios. Leone era un genio; Eastwood tuvo suerte. Y ahora, el afortunado actor demandaba un salario gigante —\$ 250,000—, además de un porcentaje. UA subió el presupuesto a \$ 1.3 millones para que se pudiera pagar el salario del actor, pero Leone jamás lo perdonó. El director también se peleó con Vincenzoni. Frayling cree que estaba celoso de su guionista, que ciertamente tenía mucho poder, habiendo traído a UA. Leone contrató a otros dos guionistas, que no sumaron demasiado, en un intento por reducir la importancia de Vincenzoni. En post producción, contrató a Sergio Donati para trabajar en el guión; pero también se pelearon.

Esto suele pasar. El dinero es la sangre que corre por las venas del cine, pero también es la maldición del medio. Los amigos no se pelean por diferencias creativas, se pelean por dinero, y por el *status* que creen que trae. Leone, con un hogar infeliz dominado por una madre loca y muda, se había sentido como en casa en el *set* y en la sala de edición. Pero editando su nuevo y más grande western, se sintió inseguro, atemorizado y cerca de la desesperación.

## EL BUENO, EL MALO Y EL FEO

T.C.C.: *Il buono, il brutto, il cattivo / The Good, the Bad and the Ugly / Le bon, la brute et le truand* (Italia)

**Dirección:** Sergio Leone • **Producción:** Alberto Grimaldi • **Guion:** Age-Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Sergio Donati • **Historia:** Luciano Vincenzoni, Sergio Leone • **Dirección de fotografía:** Tonino Delli Colli • **Dirección de arte y vestuario:** Carlo Simi • **Edición:** Nino Baragli, Eugenio Alabiso • **Efectos especiales:** Eros Bacchicucci • **Asistencia del dirección:** Giancarlo Santi • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:** Clint Eastwood (*Blondie/joe*), Eli Wallach (*Tuco*), Lee Van Cleef (*Angel Eyes/Sentenza*), Aldo Giuffre (*capitán Clinton*), Mario Brega (*soldado Wallace*), Luigi Pistilli (*padre Ramírez*), Al Mulock (*Elam*), Antonio Casas (*Stevens*), Livio Lorenzon (*Baker*), Antonio Casale (*Jackson, t.c.c. Bill Carson*), Rada Rassimov (*María*), Angelo Novi (*joven monje*), Frank Braña (*cazarrecompensas*), Claudio Scarchelli (*cazarrecompensas*), Sergio Menéndez (*cazarrecompensas rubio*), Nazareno Natale (*cazarrecompensas mexicano*), John Bartha (*sheriff*), Sandro Scarchelli (*adjunto*), Antonio Molino Rojo (*capitán Harper*), Jesús Guzmán (*Pardue, hotelero*), Chelo Alonso (*esposa de Stevens*), Antonio Ruiz (*hijo de Stevens*), Enzo Petito (*Milton*), Victor Israel (*sargento del Sur*), Silvana Bacci (*prostituta mexicana*), Aysanoa Runachuagua (*pistolero mexicano*), Lorenzo Robledo (*Clem*), Romano Puppo (*Slim*), Benito Stefanelli, Luigi Chiavarro, Aldo Sambrell (*miembros de la banda de Sentenza*)



## LA HISTORIA

Sentenza, un asesino a sueldo, se entera a través de una de sus víctimas acerca de un cargamento de oro del ejército con un valor de \$ 200,000. Habiendo matado al hombre que lo contrató, sólo le queda ir por el botín. Joe, un cazarrecompensas, gana algo de dinero al entregar a Tuco Ramírez, un bandido mexicano, a las autoridades, y luego liberándolo del cadalso. Pero cansado de las quejas constantes de Tuco, lo abandona en el desierto. Tuco sobrevive y jura vengarse.

Sentenza busca a Jackson, t.c.c. Bill Carson (que sabe dónde está escondido el dinero) entre las desbandadas tropas del Ejército Confederado. Tuco persigue a Joe —encontrándolo haciendo una estafa si-

milar con otro forajido llamado Shorty —. Lo atrapa y lo deja librado a su suerte en el desierto, sin agua. Allí encuentran una diligencia llena de confederados muertos, y a un moribundo Carson, quien le dice a Tuco que el oro está enterrado en el cementerio de Sad Hill; separadamente, le dice a Joe en qué tumba está enterrado el dinero.

Forzado a formar una sociedad con Joe, Tuco lo lleva a la misión de San Antonio, que es liderada por su hermano Pablo. Pero, después de haberse recuperado, él y Tuco —disfrazados de confederados— son capturados por tropas de la Unión. Son encerrados en el campo de prisioneros de Battleville, donde conocen a Sentenza, que está haciéndose pasar por un sargento. Tuco comete el error de usar el nombre Bill Carson: Sentenza hace que lo torturen para saber la locación del oro. Luego ordena a su torturador, el soldado Wallace, que cuelgue a Tuco; e invita a Joe a ayudarlo a encontrar el oro.

Tuco mata a Wallace y escapa. En un pueblo destruido, se encuentra con Joe y se unen para aniquilar a la pandilla de Sentenza. Pero éste escapa y el camino de los socios es bloqueado por una batalla entre tropas de la Union y confederadas, que se enfrentan por la posesión de un puente. Tuco y Joe vuelan el puente en pedazos y logran llegar a Sad Hill, un enorme cementerio militar, donde los espera Sentenza. Es aquí donde se pagan todas las deudas, y se desentierra el oro. Joe somete a Tuco a una sesión final de tortura antes de irse cabalgando con su parte del oro.

## EL FILM

Vincenzoni le contó a Frayling que el título le vino en un sueño. Podrá ser así, pero no es la historia completa. Las tres palabras, en inglés, vienen de una dedicatoria en el libro de Ed Abbey, *The Brave Cowboy*. Dice así:

"A los forajidos: los buenos y los malos, los feos y los lindos, los vivos y los muertos".

Leone y sus colaboradores tenían una visión fracturada de la cultura norteamericana. Leone realmente creía que "duck, you sucker" (agacháte, tonto) era una expresión utilizada frecuentemente por los norteamericanos. Aparentemente creía que "Blondie" (rubiecito/a) era un nombre apropiado para un protagonista masculino (o quizás no

era así, considerando lo que sentía por Eastwood). Así que de esa misma forma podría haber creído que “el bueno, el malo y el feo” era una frase utilizada usualmente. No lo era, sino que se trataba de un invento de Abbey. Me imagino que Vincenzoni leyó el libro y olvidó la dedicatoria hasta que tuvo aquel sueño; o que Morsella le leyó *The Brave Cowboy* en voz alta a Leone, traduciéndole del inglés, y la dedicatoria quedó boyando en su cabeza.

El primer título que le dio Vincenzoni a los de United Artists fue *The Magnificent Rogues* (“Los magníficos forajidos”); siguiendo la tradición de Leone de homenajear a Kurosawa y a Sturges (*Por un puñado... tuvo como primer título The Magnificent Stranger; Por unos dólares...* comenzó siendo *Two Magnificent Strangers*). Originalmente, el film estaba dividido en tres: contaba la historia de la rivalidad entre el indestructible gringo, un villano implacable y un héroe subsidiario, más divertido y falible, quien —como Whiskey en *Arizona Colt*— le caería bien al gran público. Según Frayling, a Eastwood no le gustaba la idea de tener un héroe adicional. Leone, mintiendo como lamentablemente deben hacer a veces los directores, le dijo que el personaje de Tuco era meramente un asistente, el aguatero de Joe. Claro que era mentira: siendo él mismo un petiso gordito, no demasiado agraciado tampoco, se identificaba con Tuco, el bandido anti-social, y con el actor que lo iba a interpretar. En una entrevista con un joven periodista llamado Dario Argento, Leone dijo que Gian Maria Volonté iba a interpretar al personaje del “feo”, que Eastwood sería “el bueno” y Enrico Maria Salerno “el malo” (Salerno era un talentoso y respetado actor que le había puesto la voz a Eastwood en las versiones italianas de los films de la saga). Pero rápidamente descartó a Volonté a favor de un actor norteamericano llamado Eli Wallach. Era una elección algo aburrida y poco jugada: Wallach ya había interpretado a un personaje similar en *Los siete magníficos*. Pero se trataba de un actor excelente, y Leone —cuyo inglés había mejorado muchísimo— rápidamente se hizo amigo de él.

El director le ofreció el rol de Sentenza a Charles Bronson, quien se mostró interesado, pero terminó firmando para estar en *Los doce del patíbulo* [The Dirty Dozen, 1967]. Así que el papel terminó en manos de Lee Van Cleef, quien asumió que siempre había sido así. De esta forma comenzó una seguidilla de trabajos para uno de los más memorables actores del género.

Aunque está llena de tiroteos y excitantes escenas de acción, la versión larga de *El bueno, el malo y el feo* no es exactamente un western. Es demasiado picaresca, con muchas escenas en donde los personajes preguntan hacia dónde ir, o arman sus pandillas descartables. Algunas escenas son magníficas; por ejemplo, la primera secuencia, que no tiene música, en la que Al Mulock y otros dos duros tratan de emboscar a Tuco en un pequeño asentamiento de frontera. Pero otras son repetitivas, lentas y chatas. La obsesión de Joe y Tuco con la venganza rápida y los ahorcamientos es bastante infantil: ¿disfrutaba el público de esta infantilidad? La larga tortura de Tuco en manos de Wallace (Mario Brega) es aburrida; el corte a una orquesta de soldados llorando es demasiado sentimental.

El tema principal es la composición más famosa de Morricone, quizás para frustración del músico, considerando su enorme currículum. La película tiene una buena y exhuberante banda sonora, aunque está basada en variaciones de la misma melodía, llamada *Historia de un soldado*. La versión de Hugo Montenegro del tema principal se transformó en un hit enorme alrededor del mundo; pero la mejor calidad del film, creo, radica en su aspecto visual. Trabajando con un nuevo director de fotografía, Tonino Delli Colli, Leone desarrolló el tipo de plano por el que sería recordado para siempre: comenzando con un plano cerrado, mostrando el camino de un bosque o una sola lápida, y luego abriendo el encuadre y subiendo en una grúa para revelar un enorme campo de batalla de la Guerra Civil, o un cementerio habitado por miles de tumbas. Delli Colli hace un buen trabajo; el diseño de Carlo Simi es magnífico. Trenes, pueblos destruidos, el campo de batalla, el campo de prisioneros; cada elemento está finamente detallado y es creíble; desde los revólveres colt hasta los exploradores de pelo largo de la Unión, desde el espía confederado encadenado a la parte delantera de una locomotora hasta el cañón, las ametralladoras gatling o las astilladas murallas de madera. El trabajo de Simi recuerda a las fotografías de Matthew Brady de esta primera guerra moderna.

En realidad, hubo muy pocas batallas en el sudoeste durante la Guerra Civil americana. Ver columnas de soldados, vestidos de azul y gris, cabalgando a través de los cañones del desierto y por las dunas, era una fantasía: gracias a Simi, son completamente creíbles. Incluso los pocos errores —Joe cargando su navy colt con cartuchos ter-

minados en lugar de cápsulas y pelotitas; Tuco rezándose a Jesús en un país en donde su diosa es la Virgen de Guadalupe — parecen “auténticos”. El diseño de vestuario de Simi también es impresionante. Para él, la Guerra siempre fue un asunto sobre el que se podía improvisar: la mayoría de los soldados tienen uniformes, pero algunos no.

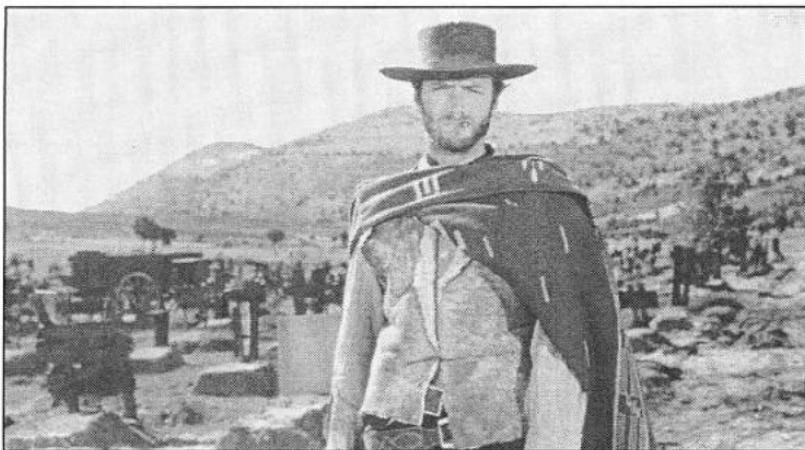
*El bueno, el malo y el feo* tiene referencias a otros westerns, y no-westerns: la escena en que Stevens (Antonio Casas) le ofrece a Senneca mil dólares para que no lo mate recuerda a *De Rusia con amor* [*From Russia With Love*, 1963], cuando James Bond le ofrece el doble de su salario a un asesino a sueldo. La diligencia sin conductor con un muerto en su interior recuerda a *La legión invencible* [*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949], de John Ford. Y la película completa me recuerda, increíblemente, a *El mundo está loco, loco, loco* [*It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*, 1963], la comedia de Stanley Kramer en que un grupo muy diverso de ciudadanos avaros y desesperados corre en busca de un cargamento de dinero robado, que está enterrado en algún lugar.

La película en sí tiene algunos problemas. La banda sonora de Morricone es genial, pero el diseño de sonido es deficiente. El mismo sonido es utilizado repetidamente, para representar todo: desde un cuerpo cayendo al suelo hasta una puerta que se cierra. Los disparos no están debidamente sincronizados con la acción. Hay algunos buenos sonidos de bombas cayendo, pero una oportunidad gloriosa es desperdiciada: las moscas, volando alrededor de los sombreros y los rostros, piden un efecto de sonido específico, que nunca llega. No escuchamos ningún zumbido. En el set de *Directo al infierno* [*Straight to Hell*, 1987], en Almería, los actores se cubrían con azúcar para atraer a las moscas. ¡Y cómo adorábamos a esas moscas! Cada insecto que aterriza en la cara de un actor era galardonado con un zumbido único por Justin Krish, el diseñador de sonido. Las películas filmadas en los sesenta no tenían diseñadores de sonido como tales, pero sí tenían editores de efectos de sonido, y un trabajo tan pobre de post producción sugiere que Leone y su equipo simplemente se estaban quedando sin tiempo.

El film tuvo dos editores excelentes, Nino Baragli y Eugenio Alabiso. ¿Habrán tenido que luchar con la cantidad de material filmado por Leone? Leone estaba cada día más ansioso porque el film era una hora más largo de lo que Vincenzoni le había prometido a United Artists. Era la primera vez que trabajaba directamente para los nortea-

mericanos, y no querían una película de más de dos horas de duración. Era una cuestión simplemente económica para ellos: si el film era más corto, habría menos rollos de película que comprar y procesar, y más funciones por día. Además, en ciertos países, las películas se estrenaban en dobles programas, lo que implicaba que no podían exceder cierta duración. Pero Leone estaba teniendo su "momento Brando" de *El rostro impenetrable*. *El bueno, el malo y el feo* es una película grande, con tres personajes principales y muchos incidentes. Tres horas, según su criterio, era la duración indicada.

Es más, incluso hubiera preferido una duración aún mayor. Además de ese tipo de plano característico y brillante, Leone estaba desarrollando su estilo narrativo lento y especial, que perfeccionaría en *Érase una vez en el Oeste* [C'Era una Volta il West / Once Upon a Time in the West, 1968] y *Érase una vez en América* [Once Upon a Time in America, 1984]. Estaba estirando escenas de tensión hasta su punto de quiebre, por no decir que se pasaba. *El bueno, el malo y el feo*, en su versión más larga, dura 182 minutos. Cuando se estrenó en Francia, duraba 166 minutos. En EE.UU. duró 161 minutos. En Inglaterra se estrenó primero como acto único con una duración de 148 minutos, y luego fue cortada a menos de dos horas, para estrenarse como doble programa con otra cinta. Tres horas es demasiado para una película de acción y —ahora que la vi en sus diferentes duraciones— creo que en realidad hay dos películas ocurriendo al mismo tiempo.



*El bueno, el malo y el feo*

Una es la versión preferida por Leone: una larga y picaresca aventura desarrollada por Vincenzoni en homenaje a Céline, y que el director luego declararía que tuvo una enorme influencia de *Monsieur Verdoux* [1947] de Chaplin, y de Cervantes. Llamemos a este film *The Magnificent Rogues*.

La otra es mucho, mucho más corta, algo así como el reestreno inglés de los setenta, que el distribuidor editó drásticamente. Ya no estaba la escena en que Sentenza golpea a una prostituta; tampoco aquella en que Tuco cruza el puente y se roba una pistola; ni tampoco la escena con el hermano cura de Tuco, y también había sido eliminada casi toda la secuencia del campo de prisioneros. Las escenas sin acción fueron acortadas o directamente eliminadas. Ésta era la versión de pura acción de *El bueno, el malo y el feo*: cabalgando lo más rápido posible hacia el cementerio de Sad Hill.

¡Dos películas tan diferentes!

Hay una tendencia entre los críticos a pensar que "más largo es mejor" y que el director quiere/merece/debería tener la versión más larga posible de su película. Pero no siempre es así. Los directores de películas muy largas siempre pueden ser acusados de perder el hilo de la historia. Teniendo en cuenta esto, ¿para qué sirve la (redescubierta) escena en que Tuco visita la cueva y su pandilla baja con cuerdas para encontrarse con él? Es digna de un dibujo animado, y no está muy bien filmada ni iluminada. La escena en que Sentenza visita un fuerte en ruinas está bellamente fotografiada, pero es irrelevante, y esos dormitorios llenos de soldados heridos vuelven a aparecer más tarde. La larga escena "restaurada" del desierto, donde Tuco tortura aún más a Blondie, da vergüenza ajena, es lenta e infantil.

Sólo uno de los clips restaurados tiene valor real. Ocurre justo antes de la última batalla de la Guerra Civil, donde Tuco simula que él y Joe son voluntarios de la Unión. El borracho capitán Clinton (Alfredo Guiffre) no les cree, y les pregunta quiénes son.

*Capitán:* ¿Cuál dijiste que era tu nombre?

*Tuco:* Ah, yo, eh...

Durante un espléndido momento, Tuco renuncia. No tiene ganas de pensar un nuevo nombre, y no puede repetir el nombre de Bill Carson, su alias anterior. Enfrentado a tanta masacre y locura, se siente superado por la situación. Igual que Joe.

*Capitán: ¡Y tú?*

Joe se siente incómodo, tampoco puede pensar en un nombre.

*Capitán: ¡No, ja ja ja! Los nombres no importan...*

Creo que ésta es una parte importante del film, y del trabajo de Leone en general, en que los Magníficos Forajidos son reducidos al silencio, enfrentados al rostro de esa máquina de matar perfeccionada por el hombre. Remarca el diálogo de Joe al referirse al campo de batalla: "*Nunca vi a tantos hombres en este estado*", y hace que parezca menos falso.

Aun cuando la guerra es tratada —correctamente, claro— como una horrenda máquina de picar carne, Vincenzoni y Leone son generosos con los oficiales de la Unión. El capitán Clinton es un ser humano que, ahogándose en licor, debe liderar dos veces por día absurdos ataques contra ese puente. Y el comandante del campo de prisioneros, más allá del pésimo maquillaje, se siente indignado por la brutalidad y avaricia del "sargento" Sentenza. Enfermo de gangrena, aún tiene la esperanza de "*llevar a juicio a todos aquellos que han deshonrado y desacreditado a la Unión*". Sentenza, un héroe/villano posmoderno, sonríe y replica: "*Le deseo suerte*".

E escritor norteamericano Mickey Knox fue acreditado con los diálogos en inglés. Pero mi guión en inglés dice en la página de créditos:

MELTON S. DAVIS, DIÁLOGOS EN INGLÉS  
"IL BUONO IL BRUTTO IL CATTIVO"

¿Quién era Davis? Una búsqueda en Internet revela que Melton S. Davis fue el autor de *Who Defends Rome?* y *All Rome Trembled*, libros acerca de la Segunda Guerra Civil. En 1983 escribió un artículo para el *New York Times*, en donde se podía leer "Melton S. Davis escribe frecuentemente acerca del arte en Italia". Knox era originalmente un actor: encarnó a uno de los asaltabancos en el clásico del cine negro *Alma negra* [*White Heat*, 1948, Raoul Walsh]. Como estaba en la "Lista negra" de los estudios, se mudó a Europa, y fue asistente de dirección de Orson Welles en *Campanadas de medianoche* [*Falstaff / Chimes at Midnight*, 1965]. Y fue ciertamente Knox quien supervisó la regrabación de diálogos (en donde Wallace parece haber improvisado prodigiosamente). ¿Entonces Knox trabajó con los actores, usando el guión

en inglés de Davis? ¿O es que Davis fue contratado para transcribir la "continuidad de diálogos" una vez que la película estaba terminada?

*El bueno, el malo y el feo* incluye otro "asesinato misericordioso", pisoteando una vez más el Código Hays. Y al igual que en las otras películas de la trilogía, es perpetrado por Eastwood. Por alguna razón, este tipo de asesinatos se volvieron una obsesión para Clint. Harry el Sucio aprieta el gatillo de su arma apuntando a un ladrón de bancos herido, quien replica que "debía saber" si su arma estaba vacía o no. Y si lo estaba en esa ocasión, pero cuando hace lo mismo frente al villano, encarnado por Andy Robinson, está cargada. Como director, Eastwood tuvo una discusión con el Pentágono por su insistencia en incluir un "asesinato misericordioso" en *El guerrero solitario* [Heartbreak Ridge, 1988], su primera película de guerra. Este magnífico trabajo (detallando la gloriosa victoria de los militares norteamericanos sobre un grupo de trabajadores de la construcción cubanos en Grenada) tuvo el apoyo total del Pentágono: tropas gratis, tanques, helicópteros, lo que quisiera. Claro que a cambio de esos delirios financiados con el dinero de los contribuyentes, los directores deben entregarle sus guiones a los militares, y hacer una cierta variedad de cambios. Y entre esos cambios, el Pentágono demandaba que se sacara el "asesinato misericordioso" que, le aseguraron, jamás ocurrió. Aunque el evento era ficticio, Eastwood insistió en incluirlo, con enorme costo para sus financistas.

Como director, Eastwood demostró no tener demasiada inspiración. Todos sus recursos parecen haber sido tomados prestados de Leone, o de Don Siegel, su otro mentor. Y no tiene mucho para decir, excepto revisitar esta única obsesión. Más tarde en su carrera, Eastwood dirigió una película en la que justificaba el "asesinato misericordioso" de una hermosa mujer lisiada, en manos de ancianos. Se llamó *Million Dollar Baby* [2004]. Pero dejemos a Eastwood por un rato. *El bueno, el malo y el feo* fue su último spaghetti western. Lo terminó en malos términos con Leone. Sin embargo, desde lejos, continuaría ejerciendo una influencia, como veremos más adelante.

El militarismo es mostrado en los spaghetti westerns como un desorden psicótico, similar al racismo. Las guerras son presentadas como tremadamente destructivas, en beneficio de unos pocos. Es un punto de vista muy europeo, claro. No todos los norteamericanos, y muy pocos westerns de ese país, se oponen al militarismo y la guerra.

Pero *Django* no es muy ambigua: ¿qué es el personaje de Franco Nero sino un traficante de armas quebrado y con hambre de oro? Y *El bueno, el malo y el feo* también apoya ese discurso, mostrando a los ejérцитos en retirada a través de pueblos fantasma y los ladrones, forzados a arrastrar sus propios ataúdes, son acribillados por escuadrones armados. En el mundo del spaghetti western, cualquiera que tenga medallas o esté vestido con un uniforme importante debe ser evitado como la peste. Son, invariablemente: 1) el líder de un grupo de forajidos mexicano, 2) un ex patriarca confederado tratando de comenzar otra guerra civil o 3) un sádico fetichista. Por ejemplo, Jackson en *Django* es tanto 2) como 3). Claro que las películas antibélicas suelen ser hipócritas: nosotros, los espectadores, disfrutamos de las escenas de batalla, con sus explosiones y extras volando en pedazos, tanto como disfrutamos de una diligencia llena de cadáveres, y de los tiroteos individuales. Pero *El bueno, el malo y el feo* jamás sugiere que la guerra es gloriosa: al contrario del cine de Hollywood, que muestra lo peor de sí en películas belicistas como *Tiempos de gloria* [Glory, 1988]. Por su veracidad política e histórica, y por la autenticidad de su diseño, creo que *El bueno, el malo y el feo* es la mejor película sobre la Guerra Civil Americana hasta la fecha.

Casi no hay mujeres en el film: sólo la hermosa esposa muda encarnada por Stevens, un par de prostitutas, y algunas viejas. Los westerns son notoriamente películas de machos, y muy pocos tienen buenos papeles para las mujeres. Pero Ford solía incluir roles decentes para ellas, al igual que Corbucci. Claro que Corbucci podía ser muy cruel con los personajes femeninos de sus películas, tanto como Ford podría serlo con sus actrices. Sin embargo, uno siente que ambos las valoraban. En un western de Corbucci, la destrucción de la familia es un evento significativo: en *Los despiadados* [Hellbenders, 1967], sería el tema principal del film. Para Leone, la destrucción de la familia es un pretexto para mostrar la maldad del villano; Leone se lo saca de encima apenas puede, y pasa a lo más excitante. En su preferencia de un mundo sin mujeres, Leone se parece a Sam Peckinpah, el último gran director de westerns norteamericano.

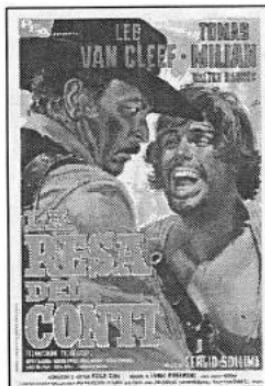
Cerca del final de *El bueno, el malo y el feo*, vemos el serape de Eastwood. En un extraño acto de bondad desinteresada, Blondie le da su saco y cigarrillo a un soldado moribundo, y se lleva el icónico "poncho" a cambio. Esto sugiere una vuelta de tuerca interesante: que la

Trilogía de los Dólares opera en reversa, comenzando con la aventura de la Guerra Civil y la adquisición de la capa; viajando al Oeste con el ferrocarril y los cazarrecompensas en 1880; y concluyendo, hacia fin de siglo, en un pequeño pueblo cerca de la frontera mexicana llamado San Miguel.

## EL HALCON Y LA PRESA

T.C.C.: *Ajuste de cuentas / La resa dei conti / The Big Gundown / Colorado*  
 (Italia / España) \*

**Dirección:** Sergio Sollima • **Producción:** Alberto Grimaldi • **Guion:** Sergio Sollima, Sergio Donati, Tullio Demicheli • **Historia:** Franco Solinas, Fernando Morandi • **Dirección de fotografía:** Carlo Carlini • **Dirección de arte:** Carlo Simi, Rafael Ferri, Enrique Alarcón • **Vestuario:** Carlo Simi • **Edición:** Gaby Peñalba • **Efectos especiales:** Eros Bacciuuchi • **Asistencia de dirección:** Nino Zanchin • **Música:** Ennio Morricone • **Dirección musical:** Bruno Nicolai • **Reparto:** Lee Van Cleef (*Jonathan Corbett*), Thomas Milian (*Cuchillo*), Walter Barnes (*Brokston*), Luisa Rivelli (*Lizzie*), Fernando Sancho (*capitán Segura*), Nieves Navarro (*la viuda*), Benito Stefanelli (*Jess*), María Granada (*Rosita*), Lanfranco Ceccarelli (*Jack*), Roberto Camardiel (*Jellico*), Nello Pazzafini (*Hondo*), Spartaco Conversi (*Mitchell*), Romano Puppo (*Rocky*), Tom Felleghi (*Chet*), Calisto Calisti (*Miller*), Antonio Casas (*hermano Smith & Wesson*), José Torres (*Nathan*), Gerard Herter, Ángel Del Pozo (*Shep*), Antonio Molino Rojo



## LA HISTORIA

Jonathan Corbett, un cazarrecompensas de Texas, mata a cuatro forajidos. Luego va a la fiesta de casamiento de la hija de Brokston, un poderoso empresario del ferrocarril. Brokston le ofrece a Corbett ayuda financiera para sus ambiciones políticas; a cambio, Corbett ofrece perseguir a Cuchillo, un mexicano acusado de violar y asesinar a una pequeña. El sheriff está casualmente a mano para darle una placa.

Corbett sigue a Cuchillo a través de la frontera, lo encuentra en un pequeño pueblo, y luego en un campamento mormón. Pero Cuchillo logra escapar siempre. Corbett lo rastrea hasta un bizarro rancho, ha-

bitado por una viuda sexualmente agresiva y por un grupo de asesinos. La viuda ha seducido a Cuchillo y trata de hacer lo mismo con Corbett; Cuchillo logra que los asesinos se complotén contra el sheriff "macho alfa", y escapa nuevamente. Después de una larga persecución, cazador y presa terminan en la cárcel del capitán Segura. Así que Corbett no da la alarma cuando Cuchillo escapa una vez más. Antes de irse, Cuchillo insiste en que es inocente. Entonces llegan Brokston, su hija, su yerno Shep, y un guardaespaldas (el "*barón Von Schublenburg, un verdadero barón austriaco*"). Brokston ha organizado una cacería humana. Siendo un gran cazador deportivo, se revela como un fanático de las presas humanas. Buscando pelea, el barón provoca a Corbett, y cuando Shep trata de violar a una joven muchacha, el sheriff se da cuenta de que Cuchillo decía la verdad.

En un enfrentamiento en el desierto, instigado por Corbett, el filo de Cuchillo resulta ser más rápido que la pistola de Shep. El barón también tiene su merecido, en un tiroteo; herido, Corbett mata a Brokston de un tiro. Los aliados mexicanos de Brokston lo dejan allí. Corbett y Cuchillo cabalgan a través del desierto, y se van hacia el norte y hacia el sur, respectivamente.

### EL FILM

Lee Van Cleef y muchos otros actores siguieron al productor Alberto Grimaldi de un western de gran presupuesto a otro. Al igual que en *El bueno, el malo y el feo*, el dinero vino de un gran estudio norteamericano: pero los estudios actúan de maneras misteriosas, y aunque UA puso la plata, Columbia fue la distribuidora. A Van Cleef se sumaron Antonio Casas y un grupo de tipos duros marca Leone, incluyendo a Benito Stefanelli, Antonio Molino Rojo, Frank Braña, Lorenzo Robledo, Spartaco Conversi y Romano Puppo (un doble de riesgo alto, de rasgos marcados, que solía doblar a Van Cleef en escenas de cabalgatas). Importados de la saga de Ringo llegaron Fernando Sancho y la deliciosa Nieves Navarro. Walter Barnes, un actor norteamericano, encarnó al villano capitalista; Gerard Herter fue su guardaespaldas austriaco; un español llamado Ángel del Pozo fue Shep, el cruel violador. Son un perfecto Eje del Mal.

El guión original fue escrito por Franco Solinas, coautor de *La batalla de Argelia*, y por Fernando Morandi, asistente de dirección de aquel film. Uno presume que su intención original fue la de hacer un

western político, y que Grimaldi sabía esto cuando contrató a Sergio Sollima para dirigirlo. Solinas, que había escrito *Salvatore Giuliano* [1962] para Francesco Rosi, tenía un vasto currículum de films políticos. Participó en el guión de cuatro películas diferentes, que tenían en común la inesperada alianza entre un gringo y un paisano revolucionario: *Dios perdona, yo no* [¿Quién Sabe?, 1966], *Tepepa* [Tepepa... viva la revolución, 1969], *Salario para matar* [A Professional Gun, 1968] y *Burn!* [1969]; también escribió *Estado de sitio* [State of Siege, Costa-Gavras, 1972], *El asesinato de Trotsky* [The Assassination of Trotsky] y la espectacular *Klein* [ambas para Joseph Losey, en 1972 y 1976 respectivamente]. *El halcón y la presa* es la historia de una intervención norteamericana en Latinoamérica: extrañamente, termina bien; tanto para el norteamericano, como para el mexicano que tenía que capturar o matar.

Sollima, como Solinas y Morandi, quería hacer un western político. Y lo hicieron de dos maneras: a través de los eventos de la narrativa y de la naturaleza del segundo protagonista, Cuchillo. La primera versión del guión de Solinas y Morandi se llamaba justamente, en italiano, *El halcón y la presa*. El halcón era un joven y cínico sheriff norteamericano; la presa un sabio y viejo mexicano. Sollima y Sergio Donati reescribieron el guión, y lo titularon *La Resa dei Conti* (en castellano: "Ajuste de cuentas"). En su nueva versión, el halcón es un gringo más viejo, buscando cambiar de carrera: quiere dejar de ser cazarrecompensas y pasarse a la política. La presa es un joven forajido que no se rinde. Sollima declaró sobre el personaje de Cuchillo: "La gente joven lo puede ver como uno de ellos. No como un frío superhéroe al estilo Clint Eastwood, sino como alguien realmente humano, que roba cuando lo necesita, que miente constantemente y que tiene todas las falencias de una clase social que se podía sentir identificada con el western". Leone y Lupo habían establecido al "feo" como héroe, pero para Sollima, un tipo gordo y feo no era la solución. Su "feo" era un joven bien parecido que podía desafiar al gringo "bueno" y quitarle su *status* de héroe. Así que el actor que lo interpretara era crucial. Sollima eligió a Tomas Milian, la joven estrella de *The Bounty Killer*.

Cuchillo Sánchez no es sólo un "ladrón": es un bandido social. Se-gura (Fernando Sancho), el corrupto capitán del Ejército, lo identifica como uno de los "perros de Juárez". Así que sabemos que Cuchillo es un revolucionario. Y Milian, el carismático y joven actor cubano-

americano, era perfecto para el papel —y lo interpretaría muchas veces más—. La caza del halcón a su presa está bien contada, con verdaderas vueltas de tuerca en lugar de los forzados acontecimientos de *El bueno, el malo y el feo*. Claro que *El halcón y la presa* es bastante diferente, y mucho más corta; al igual que en *La batalla de Argelia*, su visión política es crucial para su éxito. Pero también es una muy buena película: una clásica historia de lucha entre voluntades al estilo *Vera Cruz*. La transformación de Corbett de cínico cazarrecompensas a revolucionario está bien hecha: después de una noche en una cárcel mexicana, es dejado en libertad y descubre cómo se siente ser pobre, tener hambre, y estar desarmado. En un mercado, considera robar algo de pan y es prontamente descubierto por el proto-fascista austriaco, que le ofrece comprárselo. Brokston insulta a Corbett y no puede esperar para matar a Cuchillo personalmente —“*No sabías que cazar era mi mayor pasión... después de hacer dinero, ¿no?*”— Shape trata de violar a otra niña. Y el Barón toca *Für Elise* en el piano, exponiendo su teoría de los duelos a tiros a Corbett; luego le muestra su pistolera de metal, un exclusivo diseño europeo.

Son grandes personajes, y grandes diálogos. Como la última línea de Brokston antes de que Corbett le dispare: “*Eres demasiado inteligente para ser senador*”. El diseño y el vestuario creados por Carlo Simi son excelentes; y Morricone contribuye con una de sus mejores composiciones (si excluimos los horrendos alaridos de Edda Dell’Orso, y la diabólica canción *Run Man Run*).

Marco Giusti reporta que hay dos versiones italianas del film, una de 135 minutos y otra de 108 minutos, además de varias versiones extranjeras. Howard Hughes compara tres versiones diferentes: una estrenada en Italia en marzo de 1967, de 105 minutos; una versión de 85 minutos hecha por Columbia Pictures, que eliminaba todas las referencias a la violación y una versión “de compromiso” de 95 minutos.

Hughes describe la versión más larga, en la que la primera escena es completamente diferente. Corbett le da a los tres asaltabancos la oportunidad de un tiroteo justo, o la certeza de la horca. Aún es completamente despiadado, pero no tan sádico como parece en la versión más corta, matándolos sin pensarlo. También faltan otros tiroteos en la versión más corta, y algunas escenas con Nieves Navarro fueron severamente editadas. Otras que no están son las escenas con Antonio Casas, el cura que trata de convertir a Cuchillo. Por la descripción

de Hughes, creo que podemos vivir sin ellas. Puede ser un caso como el de *Minnesota Clay*, en donde el distribuidor norteamericano, actuando en nombre del interés comercial, hizo que la película mejore.

Lee Van Cleef está tremendo. Por primera vez en su carrera, encarna a un héroe de acción, y lo hace a la perfección. Irónicamente, Grimaldi, el productor, no lo tenía mucha fe y le ofreció el papel antes a James Coburn. Sólo después de que Coburn lo rechazó fue que Solimma tuvo la oportunidad de ofrecérselo a Van Cleef.

Una película tan buena tiene sólo dos falencias:

1. El nivel de violencia contra las mujeres, incluso para un spaghetti western, es excesivo. Los personajes femeninos reciben disparos y cachetazos en los films de Leone, pero *El halcón y la presa*, más allá de sus inclinaciones políticas progresistas, es más brutal. Dos matones mexicanos golpean a la mujer de Cuchillo por lo menos durante un minuto —dándole puñetazos, pateándola en el estómago, agarrándole los pechos— antes de que Cuchillo, que estaba escondido, entre a cuadro y los acuchille a los dos. ¿Por qué esperó?
2. La superficial y mecánica muerte del barón austriaco. Con su capa, botas, corte al estilo *marine*, bigote encerado y monóculo, Von Schulenburg es una de las mejores creaciones del spaghetti western hasta la fecha. Tremendamente educado y burlón, buscando problemas. Interpretado con precisión por Herter, el barón dice que ha matado a 23 hombres en duelos, y modestamente insiste en que cree que Corbett ha matado a más. Respecto a los duelos, siempre mira a los ojos de sus adversarios, nunca a sus manos. Los ojos, según él, delatan al pistolero. Es un obvio preludio para un duelo tremendo, incluyendo primerísimos primeros planos de los ojos de ambos hombres y del inevitable momento en que Von Schulenburg se equivoca y desenfunda primero —algo que Leone acababa de hacer, tan maravillosamente, en *El bueno, el malo y el feo*—. Pero Solimma no aprovecha el momento. El enfrentamiento entre Van Cleef y Herter —que debería ser la *pièce de resistance*, el gran duelo a tiros— no está a la altura de las circunstancias. Comparado con la pelea “cuchillo versus pistola” que lo precede, es una decepción: apenas un par de planos medios. Sin dudas, el

director y su equipo se estaban quedando sin tiempo, y tuvieron que filmar rápido y seguir adelante. Pero no deja de ser una lástima.

Más allá de estas quejas, *El halcón y la presa* se sostiene bastante bien, y sigue siendo uno de los spaghetti westerns ejemplares<sup>3</sup>. Y Solinas, su director, no era perezoso. Ese mismo año adaptó un guión de western de otro autor, Salvatore Laurani: transformándolo de una convencional historia de vaqueros contra indios en una declaración de principios política como pocas, además de una excelente mini obra épica sobre la Revolución Mexicana. Se llamó *Dios perdona, yo no*.

## DIOS PERDONA, YO NO

T.c.c.: *¿Quién Sabe? / A Bullet for the General* (???)

**Dirección:** Damiano Damiani • **Producción:** Bianco Manini • **Guion:** Franco Solinas • **Historia:** Salvatore Laurani • **Dirección de fotografía:** Antonio Secchi • **Dirección de arte:** Sergio Canevari • **Vestuario:** Marilù Cartenì • **Edición:** Renato Cinquini • **Asistencia de dirección:** Enrico Bergier • **Música:** Luis Enriquez Bacalov • **Supervisión musical:** Ennio Morricone • **Reparto:** Gian Maria Volonté (*el Chuncho*), Lou Castel (*Bill Tate*), Klaus Kinski (*el Santo*), Martine Beswick (*Adelita*), Jaime Fernández (*general Elías*), Andrea Checchi (*Don Felipe*), Carla Gravina (*Rosario*), Spartaco Conversi (*Cirillo*), Joaquín Parra (*Pícaro*), José Manuel Martín (*Raimundo*), Santiago Santos (*Guapo*), Valentino Macchi (*Pedrito*), Antonio Ruiz (*Chico*), Aldo Sambrell (*teniente Ferella*)



<sup>3</sup> Hay una similitud entre *El halcón...* y mi propia película, *Walker* (1987). La conversación entre Brokston y Corbett —apoyará sus ambiciones políticas de construir un ferrocarril a través de Texas— es muy parecida a la conversación de Vanderbilt con Walker. Y la relación también es similar: Brokston es gordo, poderoso, y tiene un cínico sentido del humor; Corbett es honesto y directo. Su diálogo: “*Me interesa el progreso, no su ganancia personal*” podría ser de Rudy Wurlitzer. Yo había visto *El halcón y la presa*, pero Rudy no, y la escena es suya, no mía. Simplemente estábamos todos en el mismo tren, empezando por Solinas: le pusieron “*sir William Walker*” al gringo manipulador de *Burn!*

## LA HISTORIA

Durante la Revolución Mexicana, un tren del gobierno que transporta municiones se ve forzado a detenerse al encontrar el cuerpo de un oficial crucificado en las vías.

Una pandilla liderada por el Chuncho, un bandido leal a los juaristas, asalta el tren. La banda sufre graves bajas durante el enfrentamiento, que termina cuando un gringo llamado Bill Tate mata al chofer. Tate se hace pasar por un prisionero y se une al Chuncho y a su banda de revolucionarios, luego de ejecutar a los soldados que quedaban. Tate, a quien el Chuncho rebautiza "Niño", pronto se transforma en un miembro importante de la banda, ayudando a conseguir más armas del ejército para venderle al general Elías, el héroe del Chuncho.

En el recién liberado pueblo de San Miguel, Chuncho se encuentra con su viejo amigo Raimundo, y con Don Felipe, el ex jefe del pueblo. Don Felipe está aterrorizado, y su hermosa esposa sale en su defensa. Chuncho mata a Guapo, uno de sus hombres, por amenazar a Tate. Don Felipe es obligado a llevar a Chuncho y sus hombres de vuelta a San Miguel, y luego ejecutado. Al día siguiente, Chuncho se prepara para instruir militarmente a los pobladores y transformarse en un general hecho y derecho. Para mostrar su desacuerdo, los miembros de su banda se van del pueblo, llevándose su parte de las armas. Sólo quedan el Chuncho y su hermano Santo, un cura. Pero Chuncho extraña su vida como bandido y muy pronto se va de San Miguel con la excusa de tener que recuperar una ametralladora, en poder de sus ex compañeros. Después de matar a Pícaro, uno de ellos, Chuncho vuelve a tomar el control y decide venderle las armas al general Elías, antes de volver a San Miguel.

El emisario del general Elías llega perseguido por tropas del ejército. Gracias a la ametralladora, Chuncho y Tate los vencen. Pero los últimos miembros fieles de la banda del Chuncho mueren en combate y Adelita, la única mujer del grupo, roba el dinero de Tate y escapa. Sin que Chuncho se entere, Tate mata al emisario de Elías, y tira el dinero. Chuncho decide que deben ir al campamento de Elías —algo que Tate ha querido desde el comienzo—. Poco después, Tate es víctima de un ataque de malaria, y el Chuncho descubre una bálsamo dorada entre sus pertenencias.

Una vez en el campamento de Elías, las armas del Chuncho son bienvenidas, aunque los revolucionarios están muriendo de hambre.

Elías le paga a Chuncho, luego le dice que San Miguel fue atacada por el ejército, y que fue una masacre: casi todos los que Chuncho abandonó allá están muertos. Entonces, Chuncho se autosentencia a muerte por cobarde. Su hermano, el Santo, se ofrece a dispararle.

Pero Tate, desde una posición estratégica en las alturas, asesina a Elías, y luego mata al Santo, antes de que la sentencia de muerte de Chuncho pueda ser llevada a cabo. Tate escapa, y sólo Chuncho lo ve, mientras los médicos de Elías anuncian a la multitud que está muerto: asesinado por una bala dorada.

Algunas semanas después, Chuncho, que ahora es un pordiosero empobrecido, rastrea a Tate hasta encontrarlo en el Hotel Morelos, en Ciudad Juárez. Trata de dispararle, pero Tate insiste en que lo ha estado esperando. Le da al Chuncho la mitad del dinero que recibió como recompensa, de parte del gobierno mexicano, por matar a Elías: \$ 100,000. Chuncho no puede creer la generosidad y lealtad de Tate. Entonces, Tate hace que lo afeiten, le compra un buen traje y lo lleva a un prostíbulo. Al día siguiente, ambos se preparan para comenzar una nueva vida en los Estados Unidos.

Pero cuando el Chuncho ve a Tate empujar a un lado a unos mexicanos en la estación de tren, se acuerda de sus raíces y le dispara cuando está subiendo al tren. Tate le pregunta por qué lo hizo y Chuncho le responde: "¿Quién sabe?". El cuerpo de Tate viaja hacia los Estados Unidos, mientras el Chuncho, sacándose su ropa y zapatos nuevos, escapa por un corredor lleno de vagones, exhortando a los pobres a comprar dinamita.

## EL FILM

¡Este es el primer spaghetti western que cuenta con una narración en off! Y, por suerte, uno de los únicos. Es al comienzo de la película. Frente una multitudinaria protesta, vemos a cuatro ciudadanos acribillados por un escuadrón de fusilamiento. Antes de morir, uno de ellos grita "*¡Que viva México!*". Corte a: un primer plano de Bill Tate, el gringo, en su traje de trabajo y sombrero gris. Se escucha la voz:

*Narrador: Entre 1910 y 1920, México estaba partido por luchas internas. Durante toda la década, este gran territorio fue devastado por pandillas de bandidos. Escenas como ésta eran comunes, ya que los diferentes bandos trataban de dominar a los demás, e imponer orden en el caos.*

¿Qué tipo de chamuyo es éste? ¿A quién cuernos se le ocurrió que era necesario contarnos esto? Lo que acabamos de ver es un buen comienzo; y la película que está por comenzar nos va a dar toda esta información durante su desarrollo. Una voz en off tan estúpida y sentenciosa —presente tanto en la versión inglesa como en la italiana— anticipa una mala película. Pero lo que sigue es excelente. *Dios perdona, yo no* es tan buena que parece un auténtico documento de la Revolución Mexicana, una larga guerra en la que ambos bandos trataron con la más absoluta crueldad al enemigo, y tuvieron un violento desinterés por el sufrimiento de su gente.

El director de arte, Sergio Canevari, había participado en *La batalla de Argelia*. Trabajó con un alto nivel de detallismo; todo estaba inmensamente bien hecho: desde los amuletos de papel, los ataúdes de paja, hasta un enorme cactus falso, plantado en el desierto de Almería. Su labor, sumada al vestuario de Marilu Carteny y la cámara móvil de Tony Secchi, dan como resultado un spaghetti western 100% auténtico. Nada está fuera de lugar en *Dios perdona, yo no*. Se trata de una alegoría política acerca del intervencionismo norteamericano en Latinoamérica, que es simultáneamente un entretenido film de acción y una dolorosa meditación sobre los héroes y su heroísmo.

Gian Maria Volonté y Lou Castel (este súper gringo era, en realidad, un colombiano llamado Luigi Castellato) están excelentes. El único que parece estar fuera de lugar es el personaje de Klaus Kinski: un cura rubio de ojos azules, que supuestamente es el medio-hermano del Chuncho. Pero todas las escenas que incluyen al Santo están buenas: Kinski aún trataba de dar lo mejor de sí mismo en aquellos tiempos, y sus escenas con Gian Maria Volonté son las mejores del film. Ambos actores eran famosamente intensos, así que Damiano Damiani no tuvo mucho que hacer. Carla Gravina, la hermosísima y pelirroja esposa de Volonté, fue contratada para hacer de una aristócrata enemiga de la Revolución (y también, imaginamos, para mantener ocupado al inquieto actor). De todas formas, hubo una ocasión en la que el director llegó a agarrarse a trompadas con el astro, tirándolo de su caballo. Resulta que, como no le gustaba su vestuario, apareció desnudo en el set. Sin embargo, su trabajo fue excelente, y me imagino que Damiani estaba agradecido por la constante presencia de Solinas, su celebrado guionista. Solinas podía charlar con Volonté y Castel acerca de sus papeles, o su ideología de izquierda, podía hablar con Kinski

de mujeres, y con sus amigos en el departamento de arte acerca de lo auténticos que se veían los detalles del *set*. Un guionista tan bueno podía ser de gran beneficio para el director, facilitándole su trabajo.

Teniendo en cuenta la terrible残酷 of the Guerra Revolucionaria Mexicana, no es ninguna sorpresa que los mejores momentos de *Dios perdona, yo no* sean violentos: el soldado crucificado en las vías del ferrocarril; la ejecución de los ruralistas en manos de los rebeldes; el asesinato de los heridos. Así que fue un problema cuando estos momentos — todos importantes para el film — fueron cortados para el estreno en Inglaterra: un hachazo violento que hizo que la película pase de durar 135 minutos a 77, transformándola en un film incomprendible llamado *A Bullet for the General*. Existen versiones más largas (en Francia se llamó *El Chuncho*) pero la más larga se habría perdido para siempre. Sin embargo, lo que queda de *Dios perdona...* — la versión de 102 minutos — es excelente.

*Dios perdona, yo no* pareciera haber influenciado a *La pandilla salvaje*, la obra maestra de Peckinpah filmada al año siguiente. Ambas películas comparten una simpatía por los seguidores de Juárez, enfrentados al grupo de asesinos que controla el ejército (Solinas y



*Dios perdona, yo no*

Damiani son menos idealistas que Peckinpah, como ya veremos). Ambas incluyen a un líder bandido con un séquito de jóvenes campesinos: el estilo es el mismo, al igual que el vestuario. El caudillo es el mismo, aunque en la de Damiani sea él héroe (Chuncho) y en la de Peckinpah el villano (Mapache). Chuncho y Mapache están infantilmente obsesionados con la tecnología: tanto con los autos como con las ametralladoras. Ambos directores se enfocan en la presencia de los niños, y ambos eligieron al mismo actor para hacer de un "ícono" personaje mexicano: Jaime Fernández, un puertorriqueño que encarna al general revolucionario, Elías, en *Dios perdona...*, y a Ángel, el joven revolucionario, en *La pandilla...* Peckinpah pretendía ser un ignorante respecto a las películas extranjeras, o a cualquier tipo de influencia sobre su trabajo. Pero me parece imposible creer que no haya visto *Dios perdona, yo no*.

Los italianos tenían una visión más compleja de la Revolución que la de Peckinpah y sus guionistas. Todos la vieron en términos alegóricos: para Peckinpah, era una alegoría de Vietnam; para Solinas, del intervencionismo norteamericano en Latinoamérica. Pero Peckinpah es 100% positivo en su descripción de los rebeldes Juaristas y su vida en el pueblo: las escenas en el poblado de Ángel son los únicos momentos completamente optimistas en su generalmente oscura obra. Solinas y Damiani tienen una visión un poco más radical. Luego de la liberación de San Miguel, Secchi filma un plano secuencia de dos minutos en el que conocemos a Raimundo, el viejo amigo del Chuncho al que ahora le falta un brazo, y nos enteramos de que es tiempo de enfrentar a Don Felipe, el aristócrata local. Chuncho cree que hay que matarlo, pero luego de entretenerte con Rosario (Gravina), la mujer del Don, mata a uno de sus propios hombres y contrata a Don Felipe como chofer. El film se olvida de él por un rato; luego, al final de una fiesta nocturna en el pueblo, la cámara panea hacia abajo para mostrar el cadáver de Don Felipe, tirado en el suelo. La película plantea, entonces, el siguiente interrogante: ¿cómo puede sobrevivir una revolución tan cruel con sus enemigos y tan desinteresada por su propia gente? Es una buena pregunta, que varios "tortilla westerns" (como se conoció a las películas que trataban el tema de la Revolución) olvidaron preguntarse.

El Chuncho mata a su secuaz, Guapo, porque amenazó a Tate, un gringo. Se ha enamorado del misterioso gringo, al que apoda "Niño".

Eufemio: ¡Chuncho! ¿Por qué mataste a Guapo?

Chuncho: Porque Guapo... estaba por matar a Niño. Y Niño... es mi amigo.

Pícaro: ¿Y Guapo no era también tu amigo?

Chuncho: Ya no. No se preocupen por él.

Niño es el mismo apodo que le da el personaje de Volonté a su enorme matón en *Por unos dólares más*. La fascinación del Chuncho por Tate, y el deseo de Tate de reformar y domar al salvaje Chuncho nos presentan la primera relación claramente gay, creo, de todos los westerns. Ciertamente, antes que ésta, hubo muchas relaciones implícitas entre hombres en muchos westerns, tanto americanos como italianos. Y tampoco es que se la muestre como algo bueno: el amor del Chuncho por Tate causa una catástrofe para los juaristas y la obsesión de Tate por el Chuncho es su perdición. De todas formas, *Dios perdona, yo no* sigue siendo una historia de amor.

En una época pensaba que la película criticaba al personaje del general Elías, el elegante líder juarista que es asesinado por Bill Tate. Elías se viste justamente como un aristócrata; está bien afeitado, a diferencia de la mayoría de los revolucionarios. Pero está interpretando un personaje: el caudillo de caudillos, el líder de la División Revolucionaria, como Villa, o Zapata. Cuando lo vemos por primera vez, en sus cuarteles, le ofrece una mano amistosa a un gringo, del cual claramente necesita apoyo. Elías es un político, y la revolución claramente necesita políticos. Su apoyo a la decisión del Chuncho de auto-enjuiciarse como un traidor que merece morir, es completamente honesta. El asesinato de Elías en manos de Tate es un desastre, porque alargará la guerra y hará que la cantidad de muertos sea mayor. Es un acto salvaje; y sin embargo recuerda al asesinato de Don Felipe, un aristócrata que, despojado de su poder, no representaba ningún tipo de amenaza. Solinas y Damiani no dan ninguna respuesta. Todos en el film están atados a una situación imposible: el teniente en el tren, impedido para dar la orden de seguir adelante y aplastar a su capitán, que está crucificado en las vías; Don Felipe y Rosario, esperando su sentencia de muerte; Santo y el cura del ejército, que se condenan el uno al otro, y mueren en el campo de batalla; Adelita, quien pierde a su amante y abandona la causa; Chuncho y Niño, narcisistas condenados a destruirse el uno al otro. *Dios perdona, yo no* parece una res-

puesta inmediata a *El halcón y la presa*, del mismo Solinas. En aquel film, Corbett y Cuchillo pudieron resolver sus diferencias y convivir como iguales; ninguno de estos personajes lo logra. Ambas sociedades —el primitivo sur y el maquiavélico norte— están destinadas a terminar en llamas.

Y esa es la conclusión absolutamente pesimista del primero y mejor de los tortilla westerns. Ninguno de los que le siguieron, ni siquiera los de Leone, se acerca a *Dios perdona, yo no* en su inteligencia, su fuerza narrativa o su profundidad. Su alegoría es pertinente y está bien sostenida, pero nunca se mete en medio de la historia. El "buen" Gringo es moralmente inferior al mexicano "feo"; es más, no es realmente bueno, pero tampoco lo es el mexicano. ¿Y quién es el "malo"? ¿El oficial crucificado? ¿O acaso Don Felipe, temblando de miedo? ¿O la pandilla del Chuncho, a quienes les importa más el dinero que los ideales? ¿O los generales mexicanos, quienes le pagan a Bill Tate 100,000 pesos para matar a su compatriota?

Incluso alguien tan ignorante en lo musical como yo puede reconocer lo buena que es la música compuesta por Luis Enriquez Bacalov: es una excelente banda sonora orquestada que, a veces, recicla algo de la música que compuso para *Django*. Ennio Morricone está acreditado como supervisor musical, pero parece haber sido un truco del productor para sacar provecho de su creciente reputación.

## TIEMPO DE MASACRE

T.c.c.: *Le Colt cantarono la morte e fu... / Tempo di massacro / The brute & the Beast / Colt Concert / Le temps du massacre* (Italia)

**Dirección:** Lucio Fulci • **Producción:** Terry Vanteli, Oreste Coltellacci • **Guión:** Fernando Di Leo, Vincenzo Dell'Aquila • **Dirección de fotografía:** Riccardo Pallottini • **Dirección de arte:** Sergio Canevari • **Edición:** Ornella Micheli • **Asistencia de dirección:** Giovanni Fago • **Música:** Lallo Gori • **Reparto:** Franco Nero (*Tom*), George Hilton (*Jeff*), John McDouglas (*Scott*), Nino Castelnuovo (*Jonás, alias Junior*), Lynn Shane, Tchang Yu (*enterrador*), Janos Bartha (*Carradine*), Aysanoa Runachagua (*Souko*), Rina Franchetti (*prostituta*), Fellegly Tom, Morici Franco, Tckang Yu, Severini Attilio, Mario Dionisi, Romano Puppo, Roberto Alessandri



## LA HISTORIA

Jonah, un joven corrupto vestido de blanco con un látigo en su mano, lidera la persecución de un hombre que sus secuaces acaban de dejar salir de una caja. Sus perros lo persiguen y lo matan en un río. Bajo los títulos de crédito que aparecen a continuación, seguimos al río marea abajo hasta un campo donde vemos a Tom Corbett buscando oro. Llega un hombre de su pueblo y le cuenta que Carradine, un influyente personaje local, quiere que vuelva a casa. Tom lo hace.

Al regresar, descubre que el pueblo de Laramie está dominado comercial y físicamente por un hombre llamado Scott. Y que su hacienda ha sido usurpada por matones de aquél. Tom va en busca de su hermano Jeff y de Mercedes, su madre. Una vez que los encuentra, descubre que Jeff se ha vuelto un alcohólico. Ambos tratan de convencerlo de que se vaya del pueblo. Tom va a visitar a Carradine, pero el hombre y su familia son acribillados.

Misteriosamente, los brutales secuaces de Scott tienen órdenes de no matar a Tom. Insiste en encontrarse cara a cara con Scott, acompañado por Jeff, que sigue siendo un gran pistolero a pesar de ser un borracho. Jeff mata a nueve hombres de Scott para abrirle camino a Tom hasta el rancho del villano. Al llegar, Tom se encuentra con una fiesta. Intenta hablar con el dueño de casa, pero Jonah interviene y lo azota. Golpeado y sangrando, Tom se arrastra hasta su casa, y al llegar ve cómo Mercedes es acribillada por pistoleros.

Al día siguiente, Tom y Jeff regresan buscando venganza. Pero el secuaz indígena de Scott les pide una tregua para hablar. Entonces aparece Scott y le dice a Tom que es su verdadero padre: fue él quien le envió el mensaje a través de Carradine. Scott le explica que es su heredero; le advierte que Junior está loco. Luego, es acribillado por Jonah. Tom y Jeff bajan hasta el rancho de Scott y exterminan a los matones que quedaban. Jeff arrasa con el mueble de las bebidas; Tom ultima a Jonah.

## EL FILM

Fernando di Leo dirigió una serie de películas policiales mientras trabajaba en guiones de westerns; éste fue su primer guión en solitario, aunque Giusti reporta que Vincenzo Dell'Aquila también trabajó en él. El director del film, Lucio Fulci, dice que fue él quien lo terminó.

Tiene muchos ingredientes clásicos de di Leo: híper machista —no hay personajes femeninos de importancia— y super-heroico. La unión de Nero y Hilton es inspirada. Nero está sólido como siempre; Hilton interpreta su papel como si el personaje de Dean Martin en *Río Bravo* fuera el bueno. Fue una gran oportunidad para el actor uruguayo, que acababa de llegar a Roma. En una película sin mujeres, su papel es lo más cercano a un interés romántico: el guión de di Leo está lleno de ambivalencias. Jonah, el villano, parece tener un novio rubio (que lamentablemente desaparece) y una relación incestuosa con su padre. Nino Castelnuovo está espléndido como el maniático Jonah, y "John McDouglas" (Giuseppe Addobbiati) es un tremendo e inútil patriarca, al mejor estilo Antonio Casas.

La película se llamaba originalmente *Tempo di massacre*, un título que di Leo tomó de un libro de Franco Enna: por eso cambió a *El colt cantó "muerte" ... y fue tiempo de masacre*, en italiano. En un principio se suponía que iba a ser una coproducción con España, incluyendo al interesante actor George Martin —héroe y villano de las películas de Ringo— en el reparto. Pero los productores españoles se quejaron de la extrema violencia del guión original y cuando Fulci, que hasta ese momento sólo había dirigido comedias, se rehusó a bajar el tono del film, el trato se desintegró. Así que *Tiempo de masacre* se filmó en Italia con menos presupuesto, siendo fieles a un guión que Fulci describió como "absolutamente artaudiano", en la vena del Teatro de la Crueldad, de Artaud. Efectivamente es un film muy violento. Mujeres y niñas son asesinadas y sus cadáveres quedan tirados por ahí; hay explosivos impactos de bala —algo raro en un spaghetti western—. El personaje de Nero es azotado sin piedad y su piel marcada para toda la vida. En la pelea final, sus manos son aplastadas como en *Django* (Giovanni Fago, asistente de dirección de Fulci, fue quien le recomendó a Nero después de que se cayera el trato con España).

Todo está filmado con mucho estilo. El asesinato de la esposa e hijas de Carradine llega como antídoto de la santurriona escena que la precede. Y el azote tiene lugar en medio de una elegante fiesta de jardín, en la que anfitriones e invitados están vestidos de blanco de pies a cabeza, como si fueran traficantes del Cartel de Medellín de 1980. Decir que la escena es buñueliana es darle menos crédito del que merece. Y lo que sigue es bizarramente gracioso. Con su rostro y manos sangrantes, Tom se arrastra a casa, donde lo esperan Mercedes y Jeff.

Hecho un desastre, cae sobre la mesa donde Jeff estaba torturando a un insecto.

*Tom:* Voy a ver al señor Scott mañana. Hoy tenía invitados.

*Jeff:* Junior es bueno con el látigo, ¿no?

*Tom:* ¡Sí!

Mercedes (Tom todavía cree que es su madre) trata de curarle las heridas, pero es asesinada por los hombres de Junior. Todo es muy absurdo, pero está interpretado con la mayor seriedad. Y el resultado es muy entretenido. El film fue un gran éxito, generando más ganancias en la taquilla que la muy popular *Arizona Colt*. Ambas películas incluyen al héroe haciendo acrobacias. Gemma da una mortal hacia atrás desde arriba de un árbol, mientras que Nero —o su doble— da la primera vuelta en el aire de 360 grados de la historia de los spaghetti westerns. Habría más de éstas, pero no tan pronto. Más interesante es el serio subtexto gay entre los héroes, y entre los villanos. En la mejor de estas escenas, Scott trata de disciplinar a su hijo, mientras éste toca el órgano en otra habitación.

*Jonah (tocando el órgano):* Es tu tema favorito, ¿no es cierto? Me lo enseñaste sentado en tu falda, ¿recuerdas?

*Scott:* Hijo, quiero hablar contigo.

*Jonah:* Quieres que termine de tocar. Solías pedirme que la tocara todo el tiempo, hasta hace unos años.



*Tiempo de masacre*

*Scott:* Eres un adulto ahora, Junior.

*Jonah:* ¿Aún me amas, papi? ¿Seguimos siendo uno? Recuerda, tú y yo —no tú, ni yo; los dos juntos— (*trata de estrangular a Scott*). ¡Tú me alejaste!

Y sigue así. A uno le aterra pensar qué es lo que ha estado pasando entre estos dos, ya que el perverso Jonah/Junior tiene las de ganar, una vez más. La escena termina con Scott, vencido, tocando un dueto con su demente y triunfante hijo.

El mismo año, Nero protagonizó un western menos interesante, *Texas, adiós*, en el que su personaje también terminó siendo el hijo abandonado del villano. Pero no hizo un hábito de ese tipo de roles. El tema del pueblo y la campiña siendo dominados por un monopolio comercial parece tomado de *Plazo para morir*. Como la pirámide masónica de *El topo*, un logo siniestro aparece en todos los negocios de Scott. Sus matones izan el logo en la fachada de la vieja hacienda de Tom (una de las primeras apariciones de la *villa* de Mussolini como locación de una película). Grandes baches narrativos son ignorados (¿por qué abandonó el millonario Scott al bebé Tom en primer lugar? ¿por qué criaron Mercedes y Jeff a Tom sin contarle nunca acerca de esto? ¿quién es el prisionero que Jonah y compañía sacan de la caja y persiguen hasta matarlo?). Acción bien coreografiada, actuaciones intensas y una buena banda sonora de Lallo Gori hacen de *Tiempo de masacre* un entretenimiento espléndido; un gran intento de *épater les bourgeois*<sup>4</sup>, y una muestra de que aún estaban por llegar grandes spaghetti westerns.

\* \* \*

*Tiempo de masacre* fue un spaghetti western de bajo presupuesto, creado para el mercado internacional, que logró un *status* genuino y demente por mérito propio. Pero otros westerns menos interesantes, hechos con presupuestos mayores, tienen muchos puntos en común. *Un río de dólares* [*Un fiume di dollari / The Hills Run Red*, 1967], primer western de Carlo Lizziani, fue un deliberado homenaje a los oscuros westerns americanos de Anthony Mann. Se suponía que serviría para mostrar el recién construido pueblo del oeste de Dino De Lauren-

<sup>4</sup> *Épater les bourgeois*: “shockear a los burgueses”. [N. del T.].

tiis, pero Lizziani —un director radical e intelectual— terminó librado a su suerte. El resultado es una película visualmente bella (filmando por Tony Secchi, justo antes de *Dios perdona, yo no*), pero algo aburrida y avejentada. Lo más destacable que tiene es su héroe, Jerry Brewster, interpretado por Thomas Hunter. Después de enterarse de la muerte de su esposa, Brewster se transforma en un paroxismo de dolor, odio y sobreacción durante el resto del film. Es muy entretenido, y tan exagerado que hace que James Stewart en *Colorado Jim [The Naked Spur, 1957]* parezca medido.

En *Tiempo de masacre*, los villanos son un clan de aristócratas degenerados. En *Texas, adiós* y en *Un río de dólares*, los malos son bandidos y asesinos que, después de ganar dinero, se piensan que son aristócratas. Segal, el villano de *Un río...*, vive en una mansión con sirvientes y se hace llamar "Milton", mientras que Cisco Delgado, el ex bandido de *Texas, adiós*, toca un enorme órgano en un hall, y convive con un inglés que aspira vapores en una silla de ruedas. Las tres películas dejan en claro la diferencia de clases entre héroes y villanos: de esta forma están más cerca de *Plazo para morir* que de Sergio Leone. Claro que se siguieron haciendo muchos spaghetti westerns al estilo de Leone. Uno de ellos fue *Un dólar entre los dientes*.

## UN DÓLAR ENTRE LOS DIENTES

T.c.c.: *A Stranger in Town / For a Dollar in the Teeth / Un dollaro tra i denti*  
(Italia / EE.UU.)

**Dirección:** Luigi Vanzi • **Producción:** Roberto Infascelli, Massimo Gualdi, James Hager, Allen Klein • **Guion:** Giuseppe Mangione, Warren Garfield • **Dirección de fotografía:** Marcello Masiocchi • **Dirección de arte y vestuario:** Carmelo Patrono • **Edición:** Maurizio Lucidi • **Asistencia de dirección:** Antonio Segurini • **Música:** Benedetto Ghiglia • **Reparto:** Tony Anthony (*el Extranjero*), Frank Wolff (*el Águila*), Gia Sandri (*Maruka*), Jolanda Modio (*Cica*), Raf Baldassarre (*Corgo*), Aldo Berti (*Marinero*), Enrico Capoleoni, Arturo Corso, Bazzocchi Loris, Marsina Antonio, Scratuglia Ivan, Puntilla Salvatore, Minervini Angella, Rosella Berga-Monti, Fortunato Arena, Ugo Carbone, Lars Bloch (*capitán Ted*)



## LA HISTORIA

Un gringo conocido solamente como "el Extraño" llega a un pueblo de frontera, aparentemente desierto. Allí es testigo de la masacre de soldados mexicanos en manos de un grupo de bandidos que se hacen pasar por una procesión de curas vestidos de negro. Son los bandidos del Águila, con los que el Extraño planea el robo de un cargamento de oro norteamericano, enviado para el gobierno mexicano. Pero Águila traiciona al Extraño, pagándole sólo un dólar por sus servicios.

Obviamente, el Extraño se roba el oro y es perseguido por los forajidos, atrapado y torturado. Es dejado en manos de Manuka, la sádica mujer de la banda, para ser torturado. Pero el Extraño la mata, recupera el oro, y salva a una chica mexicana llamada Cica, que fue violada por el Águila.

El Águila vuelve a capturar a Cica, y los amenaza a ella y a su bebé. Pero el Extraño, armado con una escopeta, elimina a la pandilla completa, dejando un dólar entre los dientes del Águila. Cuando las tropas norteamericanas llegan para recuperar su oro, el Extraño reclama la mitad como recompensa.

## EL FILM

Un spaghetti western poco original y rutinario. Por alguna razón adquirió la reputación de incluir escenas de sádica violencia que, al final, no eran tan impactantes: es una película estúpida, más que cruel. Pareciera ser el primer spaghetti western con productores norteamericanos, James Hager y Allen Klein (infame por su relación con Los Beatles). En una época en la que los héroes aún tenían nombres, *Un dólar entre los dientes* robó de la campaña perpetrada por United Artists para la Trilogía del Dólar y nos dio otro héroe anónimo.

Tony Anthony era un héroe poco interesante, pero de alguna forma llegó a ser trascendente. Hubo tres secuelas, todas igual de estúpidas; una situada en Japón, y hasta una en 3-D. Lo que tienen en común todos los films de esta saga es que no hay nada recomendable en ellos. En Inglaterra, el *Monthly Film Bulletin* insistió con la idea de que había algo particularmente retorcido o subversivo sobre ellos cuando escribió, acerca de *Un dólar....*: "Lo único que salva a esta película de ser 100% fórmula es una alusión completamente gratuita al les-

bianismo... hay una interminable y particularmente desagradable secuencia en la cual el héroe, habiendo aplastado el cráneo de una mujer contra un piso de piedra, y con los ojos inyectados en sangre, merodea por el pueblo sin ningún propósito aparente, hasta que termina volviendo al lugar de donde salió".

¡Si tan sólo fuera tan buena como la hace parecer esa descripción! En Italia, la película recibió una calificación de "prohibida para menores de 18 años". Pero hay poco o nada que se pueda considerar *shockeante* en la versión que vi yo. El ritmo es lento. Hay violencia contra los hombres, violencia contra las mujeres y amenazas a bebés, pero todo es bastante niño. Anthony, vestido con un poncho, algo gordito, bufón y con doble mentón, no tenía otro talento que el de estar a mano para aparecer en las secuelas. Frank Wolff, un actor norteamericano que acababa de llegar a Roma, trató de ser Gian Maria Volonté y falló miserablemente. Uno podría pensar que amenazar a un bebé llorón con un cuchillo podría ser un gran momento para cualquier actor, pero Wolff parece estar incómodo durante toda la escena. No he visto ninguna película en la que Wolff encarnara a un villano o a un sádico con convicción: era un actor correcto para interpretar al bueno, pero hacer de villano simplemente no era lo suyo. Los miembros de la banda del Águila son mejores haciendo de malos. "*Medicen Marinero*", le cuenta uno de ellos (Aldo Berti) a un cura, "*porque me gusta el agua*". Luego lo ahoga en un bebedero para caballos. Otro miembro de la banda se acomoda el pelo y el bigote obsesivamente. Pero eso es básicamente todo.

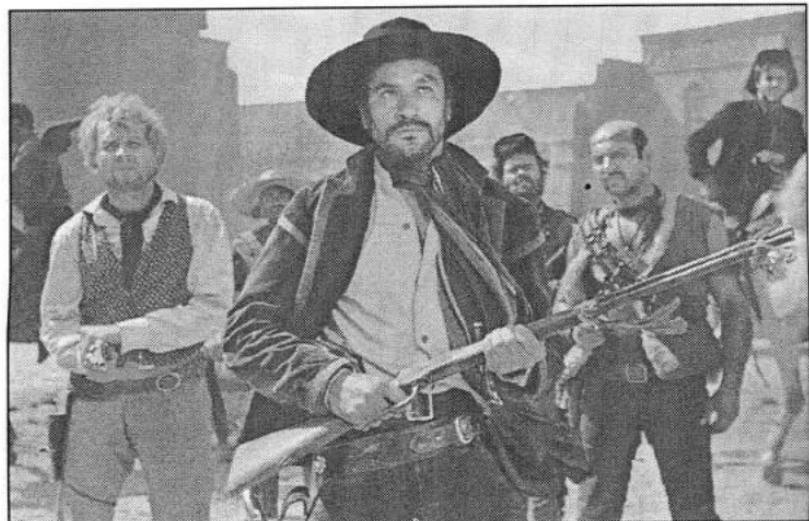
Una subtrama, que incluye oro del ejército norteamericano, sugiere que el Extraño es alguna especie de agente secreto del ejército. Jamás es desarrollada, aunque permite la aparición de un tedioso chiste en el cual el Extraño llama a un capitán de la Unión (Lars Bloch) "George", aunque su nombre es Ted. La idea del héroe-como-espía-del-ejército es deshonrosa y parece fuera de lugar en un medio anárquico como el spaghetti western; está más cerca de los viejos films de John Wayne de los años '30. Pero Vanzi no es el único director que exploró esta posibilidad. "Winnie" Getz, el sub-héroe de *Un río de dólares* (interpretado por Dan Duryea) también era un agente secreto de las autoridades militares.

El enfrentamiento final —ametralladora contra escopeta, con el ferrocarril de por medio— fue filmado en la calle de *Por un puñado de*

dólares, y tiene un poco más de vitalidad que todo lo ocurrido antes en el film. Vanzi y el camarógrafo Masciocchi ocasionalmente logran alguna composición decente: hay un tiroteo que tiene lugar en la más completa oscuridad, iluminado sólo por los fogonazos de los disparos, y un buen momento en el que los villanos se dan a conocer prendiendo fósforos en una habitación completamente oscura. Más allá de esto, el trabajo de cámara está lejos de ser inspirado, el set se ve recién pintado y relativamente nuevo, y el ritmo se pasa de tedioso. La música, de Benedetto Ghiglia, es pobre y repetitiva. (No me gustan ni *Un dólar entre los dientes* ni ninguna de sus secuelas. Pero me siento obligado a incluirla porque su mera existencia muestra cuán seriamente comenzaron a tomar los norteamericanos a los spaghetti westerns. Ya no estaban invirtiendo en los de "gran escala" como *El bueno, el malo y el feo* o *El halcón y la presa*. Estaban invirtiendo en algunos bastante malos y de bajo presupuesto. Y aunque a *Un dólar...* no le fue bien en Italia, fue un gran éxito en los Estados Unidos. Para una crítica positiva de este film, lean el libro de Giusti, ps. 157 y 158).

\* \* \*

Mientras tanto, Sergio Corbucci no había sido perezoso. *Django* y *Johnny Oro*, filmadas en 1965, no se habían estrenado hasta 1966. En



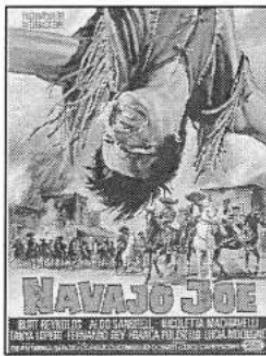
Navajo Joe

el medio, concibió, filmó y estrenó otro western de venganza. Pre-venido por el productor Dino De Laurentiis a un estudio norteamericano, requirió un protagonista de ese país. La elección de Corbucci fue un actor cuya única experiencia previa había sido como modelo de *Playgirl*: su nombre era Burt Reynolds.

## NAVAJO JOE

T.c.c.: *Un dollar a testa* (Italia / España)

**Dirección:** Sergio Corbucci • **Producción:** Ermanno Donati, Luigi Carpentieri • **Guión:** Dean Craig, Fernando Di Leo • **Historia:** Ugo Pirro • **Dirección de fotografía:** Silvano Ippoliti • **Dirección de arte:** Aurelio Crugnola • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:** Burt Reynolds (*Joe*), Aldo Sambrell (*Mervin Duncan*), Nicoletta Machiavelli (*Estella*), Tanya Lopert (*María*), Fernando Rey (*Rattigan*), Franca Polesello (*Barbara*), Lucía Modugno (*Geraldine*), Pierre Cressoy (*doctor Chester Lynne*), Nino Imparato (*Chuck Holloway*), Álvaro de Luna (*Sancho*), Valeria Sabel (*Honor*), Mario Lanfranchi (*Clay*), Lucio Rosato (*Jeffrey*), Simón Arriaga (*Monkey*), Chris Huerta (*el Gordo*), Ángel Ortiz (*el Cojo*), Gianni Di Stolfo (*Reagan*), Ángel Álvarez (*Blackwood*), Rafael Albaicín (*bandido*)



## LA HISTORIA

Duncan y su pandilla masacran a los habitantes de una pacífica aldea indígena. Camino a buscar la recompensa, son emboscados por un jinete solitario llamado Navajo Joe. En el pueblo de Piute, el sheriff se rehusa a pagarle a Duncan por más cueros cabelludos de indígenas. Esos días, le dice, han terminado. Duncan lo mata, y luego se encuentra con su viejo socio, Lynne, un ex bandido que se ha transformado en doctor y banquero de Esperanza, un pueblo cercano. Lynne les cuenta a los bandidos que un tren que carga un millón de dólares va camino a Esperanza. Cuando los hombres de Duncan hostigan a tres chicas de salón y a su proxeneta, Navajo Joe se ve forzado a intervenir. Una de ellas escuchó el plan de Lynne y Duncan.

Duncan y sus bandidos atacan el tren, matando a los guardias y a los pasajeros. Pero esa noche, Joe les quita el tren y lo lleva hacia Es-

peranza. Lynne mata a Geraldine, una testigo herida, sobre su mesa de operaciones. Joe se ofrece a proteger al pueblo de Esperanza de Duncan y su gente: quiere un dólar por cabeza de cada hombre del pueblo, además de las recompensas que se piden por Duncan y su hermano Jeffrey. Más allá de las objeciones del cura, lo rechazan por razones racistas ("No hacemos tratos con indios"). Pero Honor, esposa de Lynne, convence a los ciudadanos de contratar a Joe. La caja fuerte resulta estar vacía, y Duncan y sus hombres matan al matrimonio Lynne. Luego son emboscados por Joe, que los ataca con dinamita y disparos. Duncan frustra el ataque de Joe tomando a Estella, una chica india, como rehén.

Joe se rinde y es golpeado y colgado boca abajo. Cuando el "tierno/simpático" proxeneta lo libera, Duncan pierde los estribos y le grita a su gente que comiencen a matar habitantes del pueblo hasta que Joe y el dinero aparezcan. Estella encuentra a Joe y lo convence de regresar para salvar al pueblo. Duncan sale en busca de Joe, deteniéndose sólo para matar a Rattigan, el cura. Joe elimina a los restantes hombres de Duncan y, en un viejo cementerio indio, reclama el pendiente que Duncan le robó a su esposa. Luego del enfrentamiento final en el cementerio, ambos terminan mortalmente heridos. El caballo de Joe regresa sólo a Esperanza, cargando el dinero robado, para deleite de los ciudadanos.

## EL FILM

Con un presupuesto mayor al de *Django*, y un estreno mundial garantizado, cortesía de United Artists, quizás era inevitable que *Navajo Joe* no fuera tan buena. Es una película tremadamente cínica: los ciudadanos son tan desagradables, avaros y racistas, que merecen morir. Pero, aunque está llena de acción, le falta energía.

El *Monthly Film Bulletin* elogió la fotografía de Silvano Ippoliti, pero a mí no me gusta. Sus *zooms* son inciertos y temblorosos. Depende demasiado de escenas estilo "noche americana" (filmadas de día pretendiendo ser de noche). Son muy difíciles de llevar a buen puerto, y Leone y Dallamano —cuando las usaron en *Por un puñado de dólares*— estuvieron muy atentos a la iluminación, y mostraron el cielo lo menos posible. Corbucci e Ippoliti no hacen ninguna de las dos cosas. Largas secuencias filmadas de día son presentadas como

nocturnas, aunque el cielo está obviamente lleno de luz. De la misma forma, las escenas de acción —generalmente el punto fuerte de las películas de Corbucci— están desperdiciadas. El desollamiento de la mujer de Joe —el tipo de escena que Corbucci adora— es mostrado fuera de cuadro. Aldo Sambrell y sus bandidos cabalgan en círculos alrededor del tren, sin embargo se las ingenian para matar a todos los pasajeros.

Hay un intento de transformar a *Navajo Joe* en un *thriller*: durante su primera charla con Duncan, el rostro de Lynne es mantenido oculto, tapado por diferentes objetos puestos frente a cámara. Corbucci siempre mostró interés en tomas con teleobjetivo encuadrando objetos fuera de foco, en primer plano, con los personajes de fondo. Aquí trató de darles un sentido narrativo: la idea es que nos preguntamos quién es el traidor. Sin embargo deshecha la subtrama muy pronto, aclarando el misterio la siguiente vez que aparece el doctor Lynne. Entonces, ¿cuál es el punto?

Años más tarde, se quejaría diciendo que lo obligaban a dirigir westerns. Es ciertamente irónico: nadie (excepto el director coreano que fuera secuestrado por Kim Joon Il) es realmente forzado a dirigir películas. Lo cierto es que estuvo poco inspirado en *Navajo Joe*. Lo mejor que tiene el film es el guión, escrito por Fernando Di Leo y "Dean Craig" (que fue Mario Pierotti, o Piero Regnoli), sobre una idea de Ugo Piro. A decir verdad, tiene momentos terribles, pero hay diálogos impagables. En especial, los de Rattigan, el cura.

*Rattigan*: Ciudadanos de Esperanza, estamos aquí reunidos para esperar un tren muy especial con una carga muy preciada. Ustedes saben muy bien lo que significa para nosotros recibir \$ 500,000 de parte del Estado. Este regalo nos ofrece verdaderas ventajas... Todo esto significa mucho para nuestro pueblo. Y por favor, tengamos en cuenta los esfuerzos del señor Jefferson Clay, nuestro alcalde, a quien sinceramente le damos las gracias...

Y así sigue y sigue... Nombra a cada uno de los habitantes que están presentes hasta llegar al doctor Chester Lynne, quien justamente está por traicionarlos a todos. El discurso de Rattigan es irrelevante e insoportablemente pomposo, como si fuera una de las homilías del embajador de Miranda en *El discreto encanto de la burguesía* [1972]. De todos los directores de spaghetti westerns, Corbucci es el que más

me recuerda a Buñuel. Y toda la escena se vuelve aún más surrealista cuando nos enteramos que nadie en el pueblo tiene un arma, o siquiera sabe usarla. Rattigan explica: “*En Esperanza somos una comunidad pacífica, gracias a Dios. No hay ni un solo arma*”. En el verdadero Salvaje Oeste, esto hubiera sido imposible. Había armas por todos lados, y aunque parezca fácil incendiar todo, saquear un pueblo lleno de pioneros armados puede ser muy difícil. En el verdadero Oeste, y hasta en el descripto por la mayoría de los westerns americanos, los forajidos estaban confinados a la llanura, fuera de los pueblos. Pero en el Oeste italiano, especialmente a través de los ojos de Corbucci y Tassari, los ciudadanos —habiendo entregado sus armas al sheriff o a los villanos— suelen ser víctimas: urbanidades débiles, a merced de salvajes y matones.

Mervin “Vee” Duncan es un personaje original, en el sentido de que tiene un ejército bastante grande de forajidos —parecieran ser cerca de cincuenta—. La guerra de guerrillas con Joe y el ataque al tren no incluyen nunca a más de la mitad de este número, pero el grupo visto en los títulos de crédito es bastante impresionante. Esta imagen, del grupo de bandidos cabalgando de frente hacia un lente teleobjetivo, se volvería una estampa de las películas de Corbucci, y de cualquier spaghetti western que pudiera costear una horda salvaje. Esas tomas con teleobjetivo serían utilizadas por Peckinpah en *La pandilla salvaje* y sus películas posteriores; y por Valerii y Leone en *Mi nombre es Nadie*. Sin embargo, esta imagen tan icónica fue tomada de la introducción de los forajidos en *Una pistola para Ringo*.

Es creíble que la pandilla de Duncan sea tan grande porque, durante muchos años, en el siglo XIX hubo un gran tráfico de cueros cabelludos indígenas. Bandas de cazadores de indios atacaban tanto a guerreros como a poblados pacíficos, sin distinguir demasiado entre unos y otros. De eso se trata *Blood Meridian*, la novela de Cormac McCarthy que cuenta la historia de una banda de cazadores de indios, no muy diferente a la de Duncan. *Blood Meridian* o *The Evening Redness in the West*, fue publicada en 1985, dieciocho años después del estreno en EE.UU. de *Navajo Joe*. ¿La habrá visto el joven McCarthy, en algún autocine o en un cine de segunda en Texas? La horda, su desprecio tanto por los salvajes como por la civilización, y la imposibilidad de los hombres “civilizados” de hacerle frente, son el centro tanto de *Navajo Joe* como del gran libro de McCarthy.

Al igual que en *Minnesota Clay*, hay una diabólica alianza entre un pueblerino y un bandido salvaje. Pero Corbucci está claramente más interesado en su villano principal, el angustiado mestizo Duncan.

*Duncan:* Nadie jamás tuvo piedad de mí. Cuando era niño me golpeaban. Incluso me llamaban... ¡"bastardo"! No lloraba pero tampoco podía enfrentarlos. Así que eso causó mi deseo de vengarme. Eso despertó mi odio hacia los indios como mi madre, y mis ganas de matar a hombres blancos como mi padre. Él fue un predicador como usted. Alimentado por la piedad. ¡Pero las cosas se pusieron difíciles cuando lo mataron y me golpearon sin parar!

Corbucci le da un montón de tiempo en pantalla a Aldo Sambrell, y Ippoliti le da las mejores puestas de luz. Duncan es claramente el personaje favorito del director, pero Joe también es un buen personaje. Años después, Burt Reynolds dijo que "hacer 'Navajo Joe' fue la peor experiencia de mi vida". Pero está bien en la película, aunque no parezca particularmente un navajo. A diferencia de los típicos héroes de Corbucci, Joe da un largo discurso en el que explica que él, y no los racistas blancos como los de Esperanza, es el verdadero americano. "Y mi padre, y su padre antes que él, y su padre antes que él. Tú. ¿Dónde nació tu padre?", le pregunta al sheriff. "Escocia", es la respuesta.

La rendición de Joe —luego de la captura de Estella, la mucama indígena— es patética. Aunque por un lado fue un genio que desafió a Buñuel, Corbucci también fue el Bud Boetticher de los directores italianos: original pero repetitivo, permitía que personajes femeninos potencialmente fuertes se tropezaran con sus polleras. Sus villanos secundarios son divertidos, pero su proxeneta "tierno/gracioso" es insoportable. Todo se desarrolla de forma rutinaria, y Corbucci no pisa el acelerador hasta que es momento de matar a Rattigan. Habiendo obligado a los habitantes a meterse en la iglesia, Duncan amenaza con incendiarla. Luego de hacer un trato con Joe, se prepara para irse. El buen reverendo da un paso al frente, ofreciendo una mano.

*Rattigan:* Gracias, Duncan, por tu piedad... y por perdonarnos la vida.

*Duncan:* Sus vidas. No la tuya.

Entonces, lo mata. Es el mejor momento del film, junto con el clímax en el cementerio y su cínico epílogo. Mientras Joe busca un hacha para rematar a Duncan, el maltrecho forajido saca una pistola y le

dispara por la espalda. Joe lanza su *tomahawk*, que atraviesa la cabeza de Duncan. Ambos hombres están heridos de muerte.

Primer plano de Joe. *Zoom* tembloroso hacia su caballo. Primer plano de Joe.

Fundido encadenado hacia el pueblo de Esperanza. Desafortunadamente, el mayor Jefferson Clay y la mayoría de los otros personajes sobrevivieron, y se están lamentando por haber perdido su dinero. El caballo de Joe galopa dentro del salón, sin jinete. Los ciudadanos encuentran el dinero en las alforjas de Joe.

Están felices. “*¿Dónde está?*”, “*¿A quién le importa? ¡Lo único que importa es el dinero!*”, “*Lleven este caballo al corral*”. Es aquí donde interviene Estella, la sirviente indígena. Envía al caballo galopando fuera de Dinocitta, a través del *set* de *El Paso*, hacia el desierto de Tabernas...

Es un final noble... para el caballo, claro. Pero el humano bueno está muerto, y los sobrevivientes, a los que sólo les importa el dinero, no lo saben ni les importa. Éstos son sentimientos de Corbucci, claramente expresados. Aunque se trata de una película menor, *Navajo Joe* no es ninguna vergüenza. Sirvió para continuar conformando el mundo de Corbucci: lleno de villanos racistas, prostitutas amables, proxenetas sentimentales, muertos (sobre los que hacer *zooms*), bandidos (para vestir exageradamente), curas (para acribillar), una población indefensa (para amenazar de muerte) y enfrentamientos en el cementerio.

Para fines de 1966, el western italiano hacía uso convencional de los simbolismos cristianos de maneras muy específicas. Al igual que en los grandes films de Hollywood, las iglesias y los curas eran presentados como símbolos de “lo bueno” (el hermano de Tuco, los monjes en *El halcón y la presa*), y el sufrimiento del héroe mostrado de forma análoga al de Cristo (las manos rotas de Django, el estigma de *Arizona Colt*). Pero, al mejor estilo de Buñuel, algunos directores le dieron usos cada vez más subversivos a los simbolismos cristianos —tumbas, cementerios, cruces—, al utilizarlos como accesorios en crudas escenas de acción y violencia. Estos westerns más radicales podían incluir curas acribillados como entretenimiento (en *Django* o *Navajo Joe*) o curas disparándole a otros curas, por no ponerse del lado de los pobres (*Dios perdoná, yo no*).

Sin importar cuán poco originales fueran sus orígenes, el spaghetti western había encontrado su camino. Y se estaba adentrando en un terreno nuevo y peligroso.

---

# 1967

“Nunca me gustaron los westerns italianos. Hice uno y, a decir verdad, sólo me gusta uno; el que hice yo”.

— Giulio Questi, entrevistado en *Spaghetti Cinema*, nº 67

Sergio Leone estaba ocupado trabajando con dos jóvenes guionistas —Bernardo Bertolucci y Dario Argento— en el tratamiento de su próximo western, *Érase una vez en el Oeste*. Sergio Corbucci estaba en su mejor momento, llegando a dirigir dos westerns y una película de espías en un año. Pero 1967 es notorio por el estreno de un spaghetti western filmado en el verano de 1966, *Si estás vivo, ¡dispara!* [Django Kill], de Giulio Questi. Disculpas, a Don Julio, por usar un título que odia<sup>1</sup>.

Se trata de un famoso *film maudit*, una verdadera declaración de principios de parte de su director, que no requiere ningún conocimiento previo o interés en los spaghetti westerns. Es una película compleja, misteriosa y personal. Su densa estructura demandó tiempo extra en la sala de edición, y la película se encontró en problemas inmediatamente después de estar terminada. Hubo dificultades con los censores, y también con los distribuidores, quienes —luchando por encontrar la forma de venderla— decidieron renombrarla como una secuela de *Django*. *Si estás vivo, ¡dispara!* es una declaración de principios tan válida como el *Django* de Corbucci, aunque es una película muy diferente.

<sup>1</sup> Aquí, Cox se refiere a *Django Kill*, el título en inglés. [N. del T.].

## SI ESTAS VIVO, DISPARA!

T.c.c.: *Se sei vivo, spara! / Gringo uccidi / If You Live, Shoot! / Django Kill / Oro hondo, oro maldito / Tire encore si tu peux* (Italia / España)

**Dirección:** Giulio Questi • **Producción:** Alessandro Jacoboni • **Guion:** Giulio Questi, Franco Arcalli, Benedetto Benedetti • **Dirección de fotografía:** Franco Delli Colli • **Dirección de arte:** Enzo Bulgarelli, José Luis Galicia, Jaime Pérez Cubero • **Edición:** Franco Arcalli • **Diseño de sonido y asistencia de dirección:** Gianni Amelio • **Música:** Ivan Vandor • **Reparto:** Thomas Milian (*el Extranjero*), Piero Lulli (*Oaks*), Milo Quesada (*Tembler*), Paco Sanz (*Alderman Ackerman*), Roberto Camardiel (*Sorro*), Marilu Tolo (*Flory*), Raymond Lovelock (*Evan*), Patricia Valturri (*Elizabeth*), Daniel Martín, Edoardo De Santis, Miguel Serrano, Ángel Silva, Sancho Gracia, Mirella Panfili



## LA HISTORIA

Dos indios encuentran a un bandido herido, arrastrándose fuera de su tumba. Lo cuidan hasta que está curado. A través de *flashbacks*, el herido recuerda un asalto a una diligencia, resguardada por el ejército norteamericano. El Extraño y Oaks, su compañero, masacran a los guardias, a quienes encuentran nadando en un río, y se roban una caja fuerte llena de oro. Oaks traiciona al Extraño y a sus amigos mexicanos: les hace cavar sus propias tumbas, y luego los acribilla. Los indios creen que el Extraño puede contarles acerca del más allá, así que se quedan a su lado. Una vez recuperado, sigue la pista de Oaks hasta el pueblo.

Oaks y sus hombres pasan por el salón local y tratan de comprar caballos. Alguien lo reconoce al ver su rostro en un cartel de "Buscado". Un grupo de linchamiento liderado por Tembler, el encargado del salón y por Ackerman, el pastor local, atrapa a los bandidos. Oaks escapa y se esconde en una tienda. El Extraño llega al pueblo y acepta una recompensa de \$ 500 para capturar al bandido. Le dispara a Oaks, quien es llevado al salón y operado. Cuando descubren que el Extraño le disparó con balas de oro, los pobladores lo despedazan para extraerle el preciado mineral.

El Extraño pasa la noche en el salón, donde tiene pesadillas. Flory, la amante de Tembler, espía a su marido y a Ackerman mientras discuten acerca de qué hacer con el oro de los bandidos. De repente, llega al pueblo Sorro, un excéntrico ranchero vestido completamente de blanco, junto a sus hombres, vestidos de negro. Le ordena a Tembler que le entregue el oro.

Cuando el Extraño y los indios descuelgan los cuerpos linchados de sus ex compañeros, la gente del pueblo les ordena que se vayan. Por casualidad, el Extraño se cruza con Sorro y sus hombres, raptando a Evan. Sorro le ofrece trabajo, y organiza una fiesta para sus hombres, donde comen cerdo. Luego envía a un mensajero al pueblo. Cuando se entera del rapto, Tembler miente e insiste en que Ackerman tiene todo el oro. Sorro ordena que maten al muchacho. El Extraño interviene y le salva la vida. Sorro hace que lo liberen pero el Extraño, borracho, no se entera de nada. Evan es rodeado por un grupo de muchachos cada vez más excitados. A la mañana siguiente, mientras Sorro y sus hombres duermen, Evan toma un arma y se suicida.

El Extraño lleva el cuerpo de Evan de vuelta al pueblo. Furioso por la muerte del chico, golpea a Tembler y se trenza en una salvaje pelea con varios pobladores. Tembler y Flory, sabiendo que los hombres de Sorro revisarán el salón, esconden su oro en el ataúd de Evan. Ackerman invita al Extraño a vivir en su casa. Trata de convencerlo de que se acueste con Elizabeth, su demente esposa, a quien mantiene encerrada en su habitación. Ackerman le roba el arma al Extraño, y la usa para matar a Tembler. Los pobladores, buscando al supuesto asesino, linchan a uno de los indios; Ackerman mata a Flory con un rifle robado; los hombres de Sorro capturan al Extraño y lo torturan crucificándolo y haciéndolo atacar por murciélagos. El Extraño jura que nunca confesará; pero, atemorizado por los murciélagos, las iguanas y un topo, se quiebra y revela que el oro está en el cementerio. Los hombres de Sorro saquean todo el cementerio, pero no encuentran nada: Ackerman ya había desenterrado el dinero. El indio sobreviviente libera al Extraño, quien mata a los hombres de Sorro usando un caballo cargado de dinamita. Y luego mata a Sorro, en su baño.

El Extraño regresa al pueblo. La casa de Ackerman está en llamas. Elizabeth, encerrada nuevamente en su habitación, la prendió fuego. Ackerman abre el armario para recuperar su oro, pero el oro derretido cae sobre sus manos y su rostro. El Extraño y los pobladores ven

cómo Ackerman y Elizabeth mueren incendiados y cubiertos de oro derretido. El Extraño se va del pueblo cabalgando. Por el camino se cruza con dos niños, que hacen morisquetas diciendo: "Soy más feo que vos".

## EL FILM

*Si estás vivo, ¡dispara!* apareció por casualidad. Para mediados de los años '60, los westerns eran un gran negocio. Había un gran público para ellos, y eso era un incentivo enorme para hacerlos, y también para armar coproducciones. Un productor llamado Alessandro Jacovoni había hecho un trato con un distribuidor para realizar varios westerns. Sin haber hecho ninguno anteriormente, necesitaba producir un par, y rápido. Casualmente, conocía a un director llamado Giulio Questi, quien había codirigido varias películas, y estaba preparando un film de terror cómico llamado *Death Laid an Egg*. Jacovoni le preguntó a Questi si tenía algún guión de western. Questi le dijo que no. No le interesaban particularmente los westerns, pero era una oportunidad para hacer la película que quisiera, y disfrazarla de western. Así que él y su socio, Kim Arcali —coguionista y luego editor de *Death Laid an Egg*— escribieron un guión rápidamente (en un principio bajo un seudónimo español, "María del Carmen Marínez Román", para que calificara como coproducción). Aunque estaba situada en el Salvaje Oeste, la película estaba realmente basada en las experiencias de Questi como partisano antifascista durante la Segunda Guerra Mundial.

Questi había nacido en Bergamo, un pequeño pueblo cerca de Milán. Se unió a los partisanos a la edad de dieciocho años, y luchó junto a ellos durante dos años, en las montañas, hasta el colapso del fascismo. Los bizarros eventos que ocurren en *Si estás vivo, ¡dispara!*, el extremo detallismo de los asesinatos, la especial atención puesta sobre la disposición de los cadáveres, y el comportamiento homoerótico de los villanos, sugieren que esos dos años en la vida de Giusti fueron bastante intensos. Pero no lo discute demasiado en ninguna entrevista; todo lo que tiene para decir está en la película. Lo que sí llegó a explicar fue por qué rechazó las ofertas de dirigir otros westerns:

"Para mí, el western italiano fue sólo una excusa para contar la historias que tenía, más que en la mente, en el corazón... No usé la fórmula

mula clásica de los westerns, sólo su estilo visual; lo que quería era hablar acerca de la残酷, la camaradería con mis amigos, la muerte, y todas las experiencias que tuve en la guerra, en combate, en las montañas".

Questi describió a *Si estás vivo...* como "un experimento único que no podría repetir mecánicamente". Y es ciertamente una película en la que todo está en su lugar. Tomas Milian, que parecía tan medido en *The Bounty Killer*, está completamente relajado y seguro en este rol mucho más complejo. Esto demuestra que Questi fue una buena influencia en el actor, reduciendo su tendencia a emocionarse sin sentido. Sin embargo, Milian demostró no estar tan seguro acerca del director, según sus declaraciones en *Westerns all'italiana*, nº 25:

"De alguna manera, era como trabajar con Antonioni, porque Giulio Questi es un intelectual revolucionario... Es un hombre muy creativo, muy loco... se parece a Antonioni, porque le gustan más las imágenes que la actuación. Hice lo mejor que pude".

Creo que la actuación en *Si estás vivo, ¡dispara!* es excelente. Pero es un estilo de actuación especial. Hay una calidad extraña en algunas de las actuaciones secundarias: los indios "místicos" y la gente del pueblo se ven como si vinieran de alguna función de beneficencia. Claro que, considerando la naturaleza extrema del film, todo es bastante orgánico. Hay dos personajes femeninos fuertes, interpretados por Marilù Tolu y Patrizia Valturri, y cuatro buenos villanos —Oaks (Piero Lulli), Ackerman (Paco Sanz), Tembler (Milo Quesada), y Sorro (Roberto Camardiel)—. Sanz, como Alderman, tiene algunos momentos espléndidamente diabólicos. Particularmente cuando discute con Quesada acerca de la repartición del dinero.

*Alderman*: Nadie puede decir que no he sido honesto. Siempre defendí la moral de nuestra gente. Nunca tuve miedo de enseñarles el camino de la justicia y el miedo a Dios (*dice, mientras acaricia las bolsas llenas de oro*). Le enseñé a la mitad de ellos cómo rezar. Ahora tenemos que repartir este oro. Y debemos repartirlo de manera igualitaria, ¿o quieres causar el tipo de problema que podría atraer la atención de Sorro?

Pero es Roberto Camardiel quien se roba la película. Sorro, según la descripción de Questi y Arcali, y la interpretación de Camardiel, es

un gran esteta. Juega con soldados de juguete, conversa con su loro y toca un organillo musical hecho a mano. Viste de negro a todos sus matones, mientras él mismo se viste de blanco, con chaleco negro y un gran sombrero blanco. Es como los villanos aristócratas de *Plazo para morir*, pero más terrible, más peligroso, más involucrado personalmente. Sorro tortura a sus víctimas usando lagartos y (supuestos) murciélagos vampiros. Le sorprende el hecho de que Tembler pueda caer tan bajo como para mentir para quedarse con el dinero, aunque eso ponga en peligro la vida de su hijo. También es un asesino sin corazón, capaz de ordenar la muerte de Evan sin dudarlo. Y tiene los mejores diálogos, especialmente cuando trata de convencer al Extraño de que se una a su pandilla.

*Sorro:* ¿Puedes ver lo bien que lo pasan mis muchachos? ¿Por qué no te les unes en sus aventuras?

Corte a tomas de los muchachos despedazando un cerdo asado: la imagen recuerda a una anterior de Oaks, en la mesa de operaciones, siendo despedazado por los habitantes buscando balas de oro. Fascinado por la escena, Sorro continúa con su discurso:

*Sorro:* ¡Y lo mejor de todo es que les enseñé a disfrutar de las cosas buenas!

Primeros planos de los muchachos pasándose pedazos de cerdo por la cara. Corte a: primerísimo primer plano del expectante (y rubio) Evan, su prisionero.

Al Extraño no le interesa demasiado unirse a la pandilla de Sorro. Pero éste tiene algunas cosas interesantes que decir acerca de la importancia de la comida, de la bebida y de los refinados placeres del crimen. Milian hace un buen trabajo con su extrañamente pasivo personaje. Después del robo inicial, el Extraño se venga de Oaks, y luego cae en una misteriosa lasitud, pasando una noche con cada una de las extrañas familias: la de Tembler, donde el hijo aloja un odio homicida contra la amante; el clan enteramente masculino y fascista de Sorro; y el hogar digno de película de terror de Ackerman, donde habita la demente Elizabeth.

*Si estás vivo, ¡dispara!* se parece a una película de terror: la iluminación en el salón, cuando los bandidos llegan por primera vez, es intensamente extraña. Los matones de Oaks remarcan cuán oscura es.

Los *sets* —cuyas paredes interiores están bastante descuidadas— recuerdan a los deprimentes y opresivos decorados de las adaptaciones de Poe de Roger Corman. La música de Ivan Vandor suma al tono “de película de terror”, al igual que la forma en que Questi elige mostrar a los cadáveres: la cámara los sigue mientras los mueven de un lado a otro con una velocidad tan lenta que hace que las obsesiones mórbidas de Corbucci parezcan dignas de una película “comercial”. Temblor, con su avaricia, piedad y sadismo, con su esposa encerrada tras una puerta con barrotes, es un personaje sacado directamente de una película de terror —al igual que ella, claro—. Aunque sus escenas junto al Extraño son de las más tiernas del film, Elizabeth está loca. Cuando la dejan salir de su celda para seducirlo, ella agarra unos fósforos para, finalmente, poder incendiar su alegre hogar.

Así que, incluyendo a la pandilla Oaks, el Extraño tiene la oportunidad de unirse a cuatro familias de lunáticos. Y todas pueden llegar a traicionarlo. A su vez, es atormentado por terribles pesadillas y *flashbacks*. Su regreso del mundo de los muertos (su mano, saliendo de la tumba, recuerda al sueño de *Los olvidados*, de Buñuel), es un gran simbolismo religioso, al igual que el momento en que es prácticamente desnudado y crucificado; o aquel en que sus adversarios profanan un cementerio, tirando las cruces al piso. Pero es difícil comprender el significado de todo esto. Cuando le preguntaron acerca de los simbolismos cristianos, Questi negó que los hubiera. “Nunca pen-



Si estás vivo, ¡dispara!

sé en Cristo como referencia, y ésta no es la primera vez que le disparan a alguien y sobrevive", dijo.

"Pero lo crucifican", insistió el entrevistador.

"¿Hice que lo pongan en una cruz? No lo recuerdo... pero de todas formas la cruz no tenía un significado religioso; es una combinación de pedazos de madera muy práctica para atar a un hombre..." .

Es muy difícil creer que no se le ocurriera que podía leerse como una analogía religiosa. Ver a Tomás Milian extremadamente flaco, sin afeitar, con los músculos marcados, con una túnica y crucificado recuerda indudablemente a Cristo. Y Questi lo sabía. También me recuerda a Luis Buñuel, negando cualquier tipo de subtexto religioso en su película, e insistiendo también en que no había ningún elemento homosexual.

"No sé de dónde salió esa idea", dijo Questi cuando alguien sugirió que se trataba de un western gay. "No me gusta la homosexualidad. Tengo en claro que siempre que hay hombres solos, la homosexualidad está latente, y como el Oeste estaba poblado esencialmente por hombres, lógicamente había un ángulo homosexual". ¿Qué? Poco antes, en la misma entrevista, dijo que *Si estás vivo, ¡dispara!* era una película hecha con el corazón. Y la lógica y el corazón nunca van de la mano. La subtrama homoerótica de la película de Questi tiene muy poco que ver con la lógica. Quizás tenga mucho más que ver con las extremas experiencias que vivió en la guerra.

Questi tuvo la suerte de poder hacer una película completamente personal. Muchos films contemporáneos homenajearon a *Si estás vivo, ¡dispara!*, entre ellos los westerns mexicanos de Alberto Mariscal, *Yankee* [1967] de Tinto Brass, *Mátalo* [1970] de Cesare Canevari, y *Directo al infierno* [Straight to Hell, 1986], que dirigí yo.

El pueblo maligno en donde está situada la película es el set de *Por un puñado de dólares*, en Hoja de Manzanares. La llegada de los bandidos es una buena secuencia, en la que se sugieren diferentes tipos de abuso infantil y marital. También vemos alguna escena de crueldad contra los animales. Un niño desnudo juega con su pene. Un borracho se sienta apoyando su bota sobre una niña. A través de una ventana, vemos a un hombre amenazando a una mujer; ella amenaza con morderlo. Es una secuencia bastante surrealista, que transmite incomodidad, pero a su vez da la sensación de haber sido severamente editada. La mayor parte del film, más allá de los flashbacks y la masacre final,

tiene un buen ritmo y está cuidadosamente editado. Los desprolijos *bordes* de esta escena indican que la tijera del censor pasó por allí.

En febrero de 1967, cuando finalmente se estrenó en Italia, *Si estás vivo, ¡dispara!* se proyectó durante un mes, con una clasificación de sólo para adultos. Cuando llegó a Milán, hubo quejas, y el 18 de marzo la corte italiana prohibió el film. Se cortaron dos escenas, la de los pobladores sacando las balas de oro del cuerpo de Oaks; y la del degollamiento del indio. *Si estás vivo, ¡dispara!* volvió a los cines en menos de una semana. Pero para el estreno fuera de Italia se cortaron muchas escenas más, algunas de las cuales se perdieron para siempre, y el film, que originalmente duraba 120 minutos, fue reducido a 115, y finalmente a 95. Estos cortes eran horrendos: parece que ya no queda ninguna versión completa de la película, en ningún formato. Esta puede haber sido la base de los rumores acerca de escenas de masacre animal, y de seres humanos siendo asados. Todo indica que nunca existieron. El doblaje al inglés también fue muy criticado. En él, uno de los indios místicos exclama: "Es la voz de los muertos", cuando escucha la voz del Extraño, mientras está enterrado. Este diálogo no estaba en la versión original italiana, ni tampoco los gemidos y gruñidos que se escuchan cuando el Extraño sale de la tumba. Pero no es un mal diálogo. Teniendo en cuenta que eran falsos indios, ¿por qué no podían tener acento inglés?

Creo que la particular extrañeza de *Si estás vivo, ¡dispara!* —extrema incluso para un género tan bizarro como el spaghetti western— viene de su demencial doblaje al inglés. Estoy seguro de que sus perpetradores estaban bastante borrachos cuando lo grabaron, en algún estudio de segunda del Soho. Y el resultado es bueno. En la versión italiana, se extraña un poco su espíritu bizarro. Además, los nombres de los personajes cambian a lo largo de la película. Alderman se llama a veces Ackerman, y otras Hagerman. Sorro es muchas veces Zorro. Y aunque no hay ninguna versión en la que el extraño se llame exactamente Django, sí hay una en donde se llama Barney.

Cuando conocí a Carlo Lizziani en 1985 me dijo, refiriéndose a Questi: "Damiano Damiani y yo siempre dijimos que sería un gran realizador. Pero era muy tímido". *Si estás vivo, ¡dispara!* es el primer spaghetti western artístico, y tiene muchos entusiastas. Yo estaba fascinado cuando lo ví por primera vez, aunque se trató de una versión censurada: era tan perverso y extraño, y tan diferente a los films de

Leone que tanto me habían gustado. Pero de alguna forma quedó grabado en mi memoria, y lo admiro muchísimo como largometraje. Es tan extremo en todo sentido —en su vestuario, en sus sets, sus personajes, su trama y hasta en su final pesimista—.

Es uno de los pocos grandes spaghetti westerns, y está a la misma altura de los de Leone, de *Django* y de *Dios perdona, yo no*. Poco después, llegaría otro Western —casi tan personal y extraño como el de Questi— que se uniría a este selecto grupo. Se trataba de *Requiescant*, de Carlo Lizziani.

## REQUIESCANT

T.c.c.: *Kill & Pray / Let Them Rest / Tue et fais ta prière* (Italia / Alemania)

**Dirección:** Carlo Lizzani • **Producción:** Carlo Lizzani, Alvaro Mancori, Anna Maria Chretien, Ernest Von Theumer • **Guion:** Adriano Bolzoni, Armando Crispino, Luccio Battistrada, Karl-Heinz Vogelmann • **Historia:** Renato Izzo, Franco Bucceri • **Dirección de fotografía:** Sandro Mancori • **Dirección de arte:** Enzo Bulgarelli • **Vestuario:** Lina Nerli Taviani • **Edición:** Franco Faticelli • **Música:** Riz Ortolani • **Reparto:** Lou Castel (*Requiescant*), Mark Damon (*George Bellow Fergusson*), Pier Paolo Pasolini (*Don Juan*), Ninetto Davoli (*el Niño*), Franco Citti (*Burt*), Barbara Frey (*Princy*), Feruccio Viotti, Rossana Martini, Maravidi Mirella, Palmucci Carlo, Frank Braña, Iván G. Scratuglia, Spartaco Conversi



## LA HISTORIA

Una comunidad de mexicanos es invitada a dialogar con los confederados, que invadieron sus tierras después de la Guerra Civil. Sin embargo, se trata de una trampa y los gringos, dirigidos por un racista llamado Fergusson, masacran a sus invitados. El único que logra escapar es un niño. Es encontrado deambulando en el desierto por un predicador ambulante, que lo adopta y lo nombra "Jeremy".

Aunque es criado como pacifista y vegetariano, el joven descubre que tiene la habilidad innata de un pistolero cuando le dispara a dos ladrones de diligencias. Cuando Princy, su hermana adoptiva, huye,

Jeremy promete encontrarla. Debido a su costumbre de orar por los que ha matado, rápidamente se gana el apodo de "Requiescant" ("Déjemoslos descansar..."). En San Antonio, donde Fergusson es dueño de todas las tiendas, su hombre de confianza, Dean Luz, ganó a Princy en un juego de póquer, y la mantiene drogada. Requiescant busca a Fergusson, y pide que le devuelvan a Princy.

Intrigado por la presencia del joven asesino, Fergusson lo invita a emborracharse en una fiesta que tendrá lugar en su enclave racista. Cuando Light amenaza con desollar a Princy, Requiescant la salva. Ambos son guiados por un demente y mudo flautista a un fuerte en ruinas, poblado por estatuas ancestrales. Es en este momento que Requiescant recupera la memoria. Al recordar la masacre por primera vez, monta en cólera entre los huesos no enterrados de su familia.

Princy y Requiescant son atrapados y enjuiciados por Fergusson y sus secuaces. Requiescant es torturado, y Princy asesinada. Fergusson asesina a su propia esposa. Requiescant se une a Don Juan, un cura revolucionario, y a su equipo de curas asesinos vestidos de negro. Mata a Dean Light; se esconde en una iglesia que es incendiada por los hombres de Fergusson, y se salva escondiéndose bajo la enorme campana de metal. Los sirvientes mexicanos abandonan las haciendas, llevándose las armas de los gringos. Al ver cómo su imperio se desmorona, Fergusson es abandonado por sus acaudalados seguidores. Finalmente muere en un enfrentamiento con Requiescant y, aún sanguinario, cae en una tumba abierta, que está llena de huesos de sus víctimas mexicanas.

## EL FILM

*Un río de dólares*, la película anterior de Carlo Lizzani, fue un modesto western estilo americano, con un demencial héroe, obsesionado por la venganza. *Requiescant* es un western político grandioso y pretencioso, que también tiene un héroe obsesionado con la venganza. A diferencia de *Un río...*, que me parece poco interesante, considero que *Requiescant* es brillante y conmovedora. Pero creo que ambos films tienen mucho en común, como si Lizziani hubiera probado ideas en el primero para desarrollarlas en el segundo. Ambos comienzan al final de la Guerra Civil con un acto de violencia militar. En ambos, el villano es un renegado confederado, que ha faltado a su palabra y se ha vuelto rico y pretencioso. Ambos villanos tienen un ase-

sino violento que se viste de negro. En *Un río...* se trata de García Ménandez, fabulosamente interpretado por Henry Silva; en *Requiescant*, es Dean Light (Ferruccio Viotti). Ambos films hacen pasar a su héroe por los peores sufrimientos, y terminan con su venganza.

En 1967, Lizzani era un director italiano respetado, activo y comprometido políticamente. Aún lo es. Durante una "Retrospectiva" en Venecia en 2007, sólo dos de los maestros del spaghetti westerns seguían haciendo películas: uno era Giulio Questi, que estaba filmando obras super personales en video, y Carlo Lizziani, que estaba presentando *Hotel Meina*, su drama ambientado en la Segunda Guerra Mundial. Lizziani escribió: "'Hotel Meina' es otro capítulo en esa historia ideal (llena de imágenes fascistas y antifascistas) que he ido construyendo durante décadas, con films basados en eventos reales, o en libros". Aunque no se basa en ninguna de las dos cosas, *Requiescant* ciertamente se inscribe dentro de ese tipo de cine, con su dramática yuxtaposición de imágenes racistas y jerárquicas (el rancho y el ejército privado de Fergusson, la celda en que tiene encerrada a su esposa, el cementerio lleno de huesos de sus víctimas), y radicales (el hecho de tener a un pistolero pacifista y políglota como Requiescant aliado con una población indignada y un grupo de curas extremistas).

Sin embargo, describir a *Requiescant* como un film político sería subestimarlo. Es ciertamente político, ya que lida tanto con las relaciones entre hombres y mujeres como con el racismo y los vicios del poder ilimitado. Pero también es mucho más que eso: es un western extraño y poco convencional lleno de imágenes increíbles y actuaciones intensas. El aspecto político recibe un peso extra con la presencia de Pier Paolo Pasolini —que encarna a Don Juan, el cura revolucionario—, y de varios actores de sus películas en roles secundarios. Extrañamente, los financieros vieron la presencia de Pasolini como un valor comercial, que haría de contrapeso sobre los actores menos conocidos. Eran buenas noticias para Lizziani, que aún tenía que convencer a Pasolini de actuar en la película. Terminó pagándole con una Ferrari, en lugar de dinero<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *Toby Dammit*, el episodio de Fellini de la antología de Poe *Histoires Extraordinaires*, cuenta la historia de un actor decadente que llega a Roma para protagonizar un spaghetti western financiado por el Vaticano. El actor, interpretado por Terence Stamp, también recibe una Ferrari como pago. Es un gran cortometraje.

La visión política de *Requiescant* no es para nada compleja: los ricos (y sus matones) son pervertidos diabólicos y traicioneros, mientras que los pobres (especialmente los revolucionarios) son buenos. El tono religioso del film podría parecer contradictorio: los izquierdistas, socialistas, comunistas y demás suelen estar en contra de la Iglesia, debido a su historia de explotación, imperialismo y simpatía por los fascistas. Don Juan y sus hombres son "buenos", en términos del spaghetti western, porque al igual que el Santo en *Dios perdona, yo no*, han tomado votos de pobreza y de solidaridad con los peones oprimidos; y, como los votos de solidaridad solos no sirven para nada, se han vuelto forzados a tomar las armas. El misticismo de *Requiescant* va mucho más allá del revolucionarismo cristiano, y se adentra en un nuevo territorio. Lou Castello interpreta como un hombre simple, inmerso en una experiencia profunda y mística: rezando fervorosamente por aquellos que asesinó, poniendo la otra mejilla, mortificado al descubrir los restos de su familia. Para salvar a Princy, se mete directo en la boca del lobo, y se proclama "hermano de Fergusson". Como Cristo, Requiescant vuelve de la muerte; debe superar una serie de pruebas y sufrimientos; sin embargo, su catarsis no pasa por la crucifixión y el perdón, sino que se trata de una cruzada vengadora. Criado por un pastor protestante, reza en latín y es seguidor de una religión peculiar. Para sumar al tono milagroso del film, su vida es salvada por el mismo artefacto —la campana de la iglesia— que aplasta a Fergusson.

Mórbida, extraña y frecuentemente graciosa, *Requiescant* recuerda a *Si estás vivo, ¡dispara!*, que también estaba llena de simbolismos religiosos y personajes al borde de la locura. El guión de Armando Crispino y Lucio Battistrada, es picaresco pero a su vez está muy bien construido. Requiescant es un buen personaje, balanceándose entre la comedia idiota y el sadismo vengador. Monta su caballo de espaldas, mientras lee la Biblia; lo espolea con una sartén; y ata su arma a su cinturón con una soga. Sin embargo, el juego del ahorcado que hace con Light es digno de un demente jacobino. Viotti —un hombre de Pasolini— está excelente como Light. Franco Citi encarna a un asesino delirante que lleva una muñeca Barbie a las matanzas, porque le trae suerte. Pero el mérito mayor es de Mark Damon, que hace de Fergusson, el villano principal. Damon, que nunca fue un gran héroe, da su mejor interpretación como el demoníaco terrateniente due-

ño del pueblo que asesinó al padre de Requiscant, encerró a su esposa en una celda, y quiere que vuelva la esclavitud. Su fragilidad y aspecto manipulable, problemáticos en su interpretación de Johnny Oro, se vuelven virtudes cuando lo vemos seleccionando senadores o cuando trata con condescendencia a su mayordomo negro, y declara: *"El viejo Sur aún tiene mucho para decir"*. También ayuda que los guionistas le dieran los mejores diálogos del film.

Mientras va cediendo a la locura, Fergusson echa a todas las mujeres de su mansión. Mientras saca todos sus "adornos y pacaterías" de un armario, le dice a Light:

*Fergusson:* Eres un buen chico y me has sido fiel. Olvídate de las mujeres, son seres inferiores... Estúpidas... Animales cuyo propósito mayor es la reproducción. Un día todo esto será tuyo... Ya no soy tan bien parecido como antes, ¿no?"

Fergusson le dice a su esposa Edith que sea más digna, y la estrangula con una soga. Luego le dice a su matón: *"Murió bien, Dean. Fue un momento hermoso para ella"*. Después de que Requiscant cuelga a Dean, Fergusson defiende su memoria. Y mientras su imperio se cae a pedazos, le reclama a sus compañeros aristócratas su cobardía: *"Su honor es sólo un escudo, mientras que el mío es un modo de vida"*. ¡Y así es! En las últimas escenas, utiliza una capa negra estilo Drácula. Al final trata de suicidarse de un tiro.

*Fergusson:* Déjame morir como un caballero.

*Requiscant:* No sé cómo muere un caballero.

Requiscant le dispara varias veces, luego la iglesia le cae encima. Amén.

Lizziani me dijo que trabajó en el guión junto a Pasolini. "Esto fue a fines de los sesenta, y queríamos decir algo... revolucionario. Damiano también, con 'Dios Perdona, Yo No'. Con un western podías decir cosas que no de otra manera eran imposibles. A través del género, intentamos decir algo importante para ese momento... algo polémico... referente a la justicia".

Ephraim Katz tenía — como muchos críticos norteamericanos — dudas acerca de un director con ideologías de izquierda. En la *Film Encyclopaedia*, escribió: "Muchos de los bien intencionados dramas sociales de Lizziani fueron arruinados... por la dogmática ideología

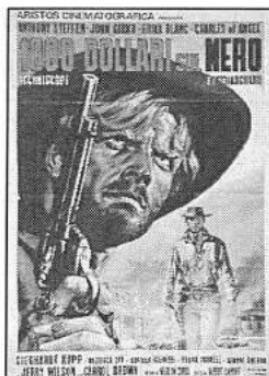
marxista por un lado, y por los requisitos comerciales por el otro". Ninguna consideración parece haber dominado esta vez: el resultado es un spaghetti western ajustado, conciso y original —es, al mismo tiempo, político y surrealista—. *Requiescant* es una película llena de imágenes bizarras que quedan grabadas en la mente del espectador: la muerte de Fergusson bajo la campana que salvó a Requiescant; Don Juan acunando a una ametralladora envuelta en ropajes; Requiescant enfurecido, arrancando huesos y costillas de la tierra roja...

*Requiescant* se estrenó en Italia en marzo de 1967. El censor hizo cortes en muchas de las escenas más violentas, incluyendo las torturas de Requiescant y Edith, y le dio a la película una calificación de "sólo apta para mayores de 14 años". Fue muy popular en Italia y Alemania, pero no hizo mucho dinero en el resto del mundo. El distribuidor francés tenía grandes esperanzas y planeaba estrenarla en los cines más importantes de París. Desafortunadamente, alquiló el cine donde acababa de estrenarse *Érase una vez en el Oeste*. Y el film de Leone estuvo dos años en cartel, relegando a *Requiescant* a cines pequeños. El censor francés pidió más cortes; la copia censurada y doblada al francés se llamó *Tue... et fais ta priere* [Mata y reza]. En 1970, el distribuidor me ofreció una copia en inglés sin censuras, subtitulada en francés, por 150 libras. No le creí. Hoy en día me pregunto: ¿existirá todavía esa copia?

## \$ 1,000 SUL NERO

T.c.c.: \$ 1,000 on the Black / Blood at Sundown / Sartana sangue e la penna / Les colts de la violence (Italia / Alemania)

**Dirección:** Alberto Cardone • **Producción:** Mario Siciliano, Karl Spiehs • **Guion:** Ernesto Gastaldi, Vittorio Salerno, Rolf Olsen, Giorgio Stegani • **Dirección de fotografía:** Gino Santini • **Dirección de arte:** Amedeo Mellone • **Vestuario:** Maria Baroni, Rosalba Menichelli • **Edición:** Romeo Ciatti • **Música:** Michele Lacerenza • Reparto: Anthony Steffen (*Johnny Liston*), Gianni Carko (*Sartana*), Erika Blanc (*Joselita*), Carlo D'Angelo (*juez Wood*), Daniela Igliozi (*María*), Gianni Solaro, Gino Marturano (*Forrester*), Sieghardt Rupp (*Ralph*), Carroll Brown (*Rhonda*), Angélica Ott (*Manuela*), Franco Fantasia (*sheriff*)



## LA HISTORIA

Dos asesinos a sueldo tratan de matar a Johnny Liston. Pero yerran y él se hace pasar por muerto. Luego los vence en un combate cuerpo a cuerpo y les quita las botas. Johnny acaba de quedar en libertad después de pasar doce años en prisión por un crimen que no cometió. Va a ver a Sartana, su hermano, que vive en un fuerte azteca y se hace llamar general. Una vez allí, descubre que Sartana vive con Manuela, la mujer que ama. Johnny sigue su camino. Sartana abofetea a Manuela, y le da con un látigo a Jerry, su hermano mudo. Los asesinos sin botas llegan al fuerte. Sartana, su empleador, los acribilla.

Johnny le salva la vida a Joselita Rogers, hija de su supuesta víctima. Ella lo trata con desdén. Johnny visita a Rhonda, su madre, en el pueblo de Campos: ella vive en una enorme mansión blanca, cuyos dueños fueron asesinados por Sartana (*"Soy el amo de la casa en donde solía ser la sirvienta"*). Pero Rhonda, profundamente infeliz, se ha vuelto alcohólica. Johnny observa cómo el "general" y su pandilla le quitan dinero y bienes a los atemorizados pobladores.

Johnny y Sartana pelean; Sartana cabalga a través de los cañones del desierto hacia Blackstone Hill, y pide que le paguen tributo. Asalta a los pobladores y humilla aún más a Jerry; pero, desde un techo, Johnny le dispara a varios de sus hombres, y fuerza a Sartana a escapar. Cuando Sartana intenta robar el pueblo de Wishville, se encuentra con que Johnny lo estaba esperando. Gracias a la espectacular habilidad de Jerry lanzando dinamitas, logran vencer a las tropas de Sartana. De vuelta en Campos, Rhonda tortura a Sartana por permitir que Johnny lo venza. Johnny trata de persuadir a la gente de Campos de unírsele en la lucha contra Sartana pero, en lugar de ayudarlo, lo golpean. Joselita se ofrece a conseguir más apoyo de la gente de Blackstone Hill. Pero el juez Wood, su confidente, la traiciona y la entrega a Sartana. Ambos trabajan juntos desde hace doce años, desde que incriminaron a Johnny por asesinato. Johnny toma al juez de rehén, y va hacia la trampa de Sartana. Logra liberar a Joselita, y escapar.

En Blackstone Hill, los pobladores eligen creer en la palabra del juez contra la de Johnny. Rechazado por Joselita y los pobladores, Johnny se va. Sartana ataca el pueblo de Campos, buscando a Johnny. Mata al sheriff e incendia el lugar. Una delegación de matronas locales visita a Rhonda, rogándole por ayuda. Ella las fuerza a pedir de

rodillas, luego convence a Sartana de irse del pueblo, pero es mortalmente herida durante el tiroteo. Rhonda muere en brazos de su hijo. En el enfrentamiento final, Sartana es asesinado por Johnny y Manuela.

## EL FILM

Alberto Cardone filmó dos westerns seguidos en 1966. Ambos eran historias de venganza con fuertes lazos familiares. En *\$ 7 al rojo* [*Sette dollari sul rosso*] la búsqueda de venganza del héroe es complicada por el rapto de su hijo en manos de los asesinos de su esposa. Para peor, lo criaron como su propio hijo. "Jerry" crece para ser un violento asesino que trata de provocar a su verdadero padre para batirse a duelo. También mata a su madre adoptiva de un tiro, y finalmente muere acuchillado en brazos de su padre. La película tiene un comienzo débil, pero mejora muchísimo una vez que se presenta el conflicto del héroe y su horrenda progenie. *\$ 1,000 sul nero*, completada y estrenada en 1967, es una especie de Caín y Abel a la inversa, en donde el hermano bueno tiene que matar al hermano sociópata. No hay figura paterna, sólo una madre dominadora, resentida y alcohólica, cuya muerte —como en *\$ 7 al rojo*— provoca el cataclismo final.

*\$ 7 al rojo* es una película correcta con un par de secuencias geniales. *\$ 1,000 sul nero* es un western de alta gama.

Es visualmente espectacular. Sartana es un personaje nuevo, un blanco rubio haciéndose pasar por general mexicano (como Santa Ana, el conquistador de El Alamo). Es sádico, infantil e inseguro. Dibuja una "W" en el cartel de "Buscado" con su rostro (¿acaso piensa que es una S?) y hace que el sheriff le jure lealtad. Luego de matar a un supuesto cazarrecompensas, pregunta: "Bueno, sheriff, ¿cuántos son con éste?". "Veintiséis", dice el temeroso sheriff. Entonces, Sartana camina hacia la calle y le habla a los pobladores.

*Sartana:* ¡Vean lo que hice por ustedes! ¡Los liberé de un hombre que mata por un dólar! Amigos, busquen en sus corazones y sean generosos con un general que tiene que mantener a sus soldados para defenderlos. No hay obligación de contribuir: lo dejo a sus conciencias.

Hace pasar su sombrero, quitándoles su dinero, joyería y relojes. Cuando le devuelve una pepita de oro a un minero, su madre —mi-

rando desde una ventana — replica: “*¡Qué buen chico, este Sartana! Nunca olvida que alguna vez fue pobre, como ese viejo*”. Cuando Sartana ejecuta a un hombre de negocios mientras besa su amuleto de la suerte, Johnny se siente *shockeado*, pero Rhonda defiende a su hijo: “*Si Sartana lo mató, debía tener una razón*”. Gianni Garko brilla en su papel: dijo que pensó en Richard Widmark; sus dientes blancos y mandíbula cuadrada recuerdan a Kirk Douglas, pero claramente está canalizando a Klaus Kinski. Durante la mayor parte de la película, Sartana depende de su madre, arrodillándose a sus pies y besándole las manos, regalándole collares robados; pero al final es más violento y misógino que cualquier personaje de Widmark. Patea, golpea y araña a su novia-rehén, y le dispara a una mujer por la espalda; uno asume, automática aunque erróneamente, que va a matar a mamá.

Steffen no es particularmente fuerte o carismático. Es bueno en las escenas de peleas, pero aburrido el resto del tiempo. Es literalmente de madera: en los tiroteos, no hace ningún esfuerzo para cubrirse o cambiar de posición; sólo se queda ahí parado, a la vista de sus enemigos, tirando con su winchester. Es una visión bastante absurda de los tiroteos: o su personaje es suicida, o piensa que es invulnerable (lo que hace que su predicamento sea poco interesante). Pero era posible que Steffen se trajera algo entre manos: muy pronto, otros astros del spaghetti western, incluyendo a Garko, adoptarían esta indiferencia zen a las balas. Proféticamente, Johnny libera a Joselita de los bandidos usando un cinturón kamikaze lleno de dinamita. Es el segundo terrorista suicida potencial del spaghetti western.

Las mujeres de la película se visten como amas de casa tirolesas. Rhonda es un personaje poderoso, Joselita una perdedora de la escuela Boetticher, quien cree equivocadamente que Johnny mató a su padre. “*Qué terrible es para nuestro pueblo*”, declara, “*que nadie se atreva a tocar a nuestro hermano Sartana*”. Inmediatamente, un cazarrecompensas entra a cuadro, insulta a Johnny, y le promete a Joselita: “*No hay precio sobre su cabeza, pero lo mataré si me lo pides*”. Manuela es otra víctima/llorona, pero también entra en acción al final. Tres mujeres activas representan un verdadero récord para el spaghetti western (de otra forma, el récord serían dos, en las películas de Ringo, en *Si estás vivo, ¡dispara!*, y en algunos films de Corbucci). Y hasta la miserable Manuela tiene su gran momento de actuación cuando, rodeada por varios artefactos aztecas en el fuerte de Sartana, se tambalea y

luego se desmaya. Suponemos que la superó el clima opresivo del lugar, recién reavivado por los crímenes de Sartana. La fotografía de Gino Santini es generalmente buena y, cuando la cámara panea siguiendo la acción, o cuando muestra alguna escena en un plano secuencia, llega a ser excelente. La ambientación es espectacular y bizarra: todos los personajes se alinean como piezas de ajedrez. En una escena nocturna, un círculo de antorchas, sostenido por la pandilla, ilumina en un perfecto unísono. La casa de Rhonda y el fuerte de Sartana son igualmente exagerados —la casa de ella es oscura, decadente y llena de polvo; la guarida de él tiene un santuario tolteca—. Sartana y Rhonda son, similarmente, los mejores y más grandes personajes del film. Al igual que ellos, odiamos a los aburridos pobladores. Madre e hijo son gloriosos, endiosados y condenados. La salvaje inocencia de los niños (la mucama que se vuelve dueña de la mansión, el mocoso sin padre que se transforma en un generalísimo mexicano) habita dentro de ellos, como también lo hace en el film. Es visualmente fantástico, sin dar ninguna concesión a esa noción tan aburrida llamada “realismo”.

La atmósfera de juguete de los pueblos del Oeste y del fuerte de Sartana es reforzada por los fondos *matte* usados por Cardone. El primero (usado muchas veces para la llegada y la partida de diferentes jinetes) es un exterior del fuerte, con grandes *chac mools* y otros ídolos saliendo de las paredes de piedra. El fondo —un horizonte con montañas— es un modelo, o una pintura. La segunda toma aparece una sola vez, más adelante en el film, como plano de establecimiento de uno de los pueblos. Hay colinas en el frente, montañas a la distancia —todos modelos— y, entre ellos, una nube de polvo. Hasta donde sé, es la primera vez que se vio una pintura *matte* en un spaghetti western. Obviamente, las secuencias de crédito italianas eran visualmente muy imaginativas, con complejas pinturas *matte* y superposiciones, generalmente diseñadas por Luigi Lardini. Leone usaría pinturas *matte* más adelante, en *Los héroes de Mesa Verde* [*Giu la Testa / Duck You Sucker*, 1971]. Pero Cardone fue el primer (y único) director que usó esos efectos para establecer una locación. Creo que esas tomas sirven al mismo propósito que los vestidos tiroleses, que las antorchas encendidas formando un círculo perfecto, o que los caballos de los bandidos retrocediendo al mismo tiempo: aumentan la naturaleza “de juguete” del inteligente artificio de Cardone.

Hay un intento de sumarle comicidad al film, incluyendo al personaje de un comerciante pacifista que vende balas y dinamita. Pero el resto del film es presentado como un melodrama, una tragedia. Cuando Sartana regresa a Campos para la batalla final, hay una extraña escena, presentada en un plano general no muy bien compuesto, en que el comerciante le dice a Sartana que está en problemas, porque hay alguien en el pueblo que no le tiene miedo. Sartana se ríe y se va. Esta escena debía significar algo para Cardone, o la habría cortado. Más adelante, el pacifista saca un arma, y muere en combate. Un hombre de negocios local, herido de muerte, replica: "*Espero que lo logremos*". Es un diálogo patético: Cardone debe querer que nos pongamos del lado de Sartana —y contra los pobladores— durante estos robos y tiroteos. Y sin embargo, las mujeres del pueblo son únicas: ellas mismas le disparan a los bandidos con rifles, en lugar de estar a mano para recargar los de sus maridos (ver *Más corazón que odio* y *Minnesota Clay*).

Tanto *\$ 7 al rojo* como *\$ 1,000 sul nero* terminan con la muerte de una madre y su hijo malvado. Rhonda y Sartana son personajes bastante viles, así que es difícil decir que sus destinos son trágicos. Sin embargo, dan lástima. Adiferencia de Rosa, Rhonda tiene éxito como conciliadora, sólo para caer víctima de una bala perdida. Las escenas de acción están a la altura de las circunstancias; hay una pelea —que incluye puñetazos, una botella, un tenedor y un hacha— muy brutal y bien coreografiada: los protagonistas son Ralph (Sieghard Rupp, de *Por un puñado...*), el lugarteniente de Sartana, y Jerry (Gianni Solaro), el mudo. Durante el enfrentamiento final Johnny juega limpio, pero su hermano hace trampa. Manuela acribilla a Sartana con su winchester, antes de que pueda sacar su arma oculta. Corte a: el sol, oscurecido por las nubes. Corte a: un plano cenital, mirando directo hacia abajo —el punto de vista de Dios— sobre el cadáver de Sartana. Johnny entra a cuadro, y se arrodilla al lado del hermano que acaba de matar. Le grita a los demás que se mantengan alejados. Corte a: Johnny saliendo del pueblo solo, con el cuerpo de Sartana tirado sobre un caballo. En la versión en inglés el plano se congela, y aparece un título:

“No odiarás a tu hermano con tu corazón”.

Levitico XIX

¿Cuál es la explicación de ésta frase? ¿Qué busca? ¿Significancia? ¿Profundidad? ¿Es irónica? Hay partes de *\$ 1,000 sul nero* que son bastante malas (las tomas de falsas cabalgatas; algunas decisiones de montaje) y gran parte de la trama —la historia del mudo, Joselita contra el juez Wood— es tediosa. Es posible que toda la película sea un gran *gag* irónico (como *Arizona Colt*, que también estaba situada en el pueblo de Blackstone Hill), revitalizada por algunas buenas peleas, una fotografía llena de colores vivos y la maravillosa actuación de Garko. También es posible que *\$ 1,000 sul nero* sea el primer western autoconscientemente mitológico desde *Shane: el desconocido* [Shane, 1953].

No pasó mucho tiempo para que otro productor quisiera hacer una nueva película de Sartana protagonizada por Gianni Garko. Su nombre era Aldo Addobbiati, y planeó una película de mayor presupuesto, llena de estrellas y escenas de acción. Mario Siciliano, productor de *\$ 1,000 sul nero*, rápidamente lo demandó. Pero el poder real estaba en manos del actor: Garko decidió y se puso del lado de Addobbiati. Este fue uno de esos extraños casos, como en *Terminator 1 y 2*, donde el villano muerto en la primera película regresa —gracias a su *status* de estrella— como héroe de la secuela<sup>3</sup>.

## LOS DESPIADADOS

T.c.c.: *I crudeli / Hellbenders* (Italia / España)

**Dirección:** Sergio Corbucci • **Producción:** Alfredo Antonini • **Guion:** Ugo Liberatore, José Gutiérrez Maesso, Lewis Garfinkle, Virgilio Gerlach • **Historia:** Alfredo Antonini, Ugo Liberatore • **Dirección de fotografía:** Enzo Barboni • **Dirección de arte:** Jaime Pérez Cubero • **Vestuario:** Nori Bonicelli • **Edición:** Nino Baragli, Alberto Gallitti • **Asistencia de dirección:** Ruggero Deodato, María Berrutia • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:** Joseph Cotten (*Jonas*), Norma Bengell (*Claire*), Julián Mateos (*Ben*), Gino Pernice (*Jeff*), Ángel



<sup>3</sup> Suele decirse que *\$ 1,000 sul nero* es una película de 1969, posiblemente porque fue reestrenada para aprovechar el éxito del film de Addobbiati. Según Marco Giusti, fue filmada en 1966, y estrenada en 1967. Por las mismas razones que tuve con *Si estás vivo, ¡dispara!*, la tomé como una película de 1967.

Aranda (*Nat*), María Martín (*Kitty*), Al Mulock (*mendigo*), Aldo Sambrell (*Pedro*), Enzo Girolami (*comandante de Fort Brent*), José Nieto (*sheriff*), Claudio Gora (*Ap Pierce*), Julio Peña (*sargento Tolt*), Benito Stefanelli (*Slim*), Claudio Scarchilli (*jefe indio*), Álvaro de Luna, Rafael Vaquero, Scratuglia Ivan, Arriaga Simón, José Canalejas

## LA HISTORIA

Jonas, un fanático general confederado, está determinado a revisar la Guerra Civil y vencer a la Unión. Reza junto a sus hijos Ben, Nat y Jeff —los “Hellbenders”—, y luego masacra a una división de soldados de la Unión que transportaba un cargamento de billetes usados. Luego de matar a dos de sus secuaces (“*No eran familia, sólo se unieron a nosotros por dinero*”), Jonas esconde el dinero en un ataúd. Kitty, su amante, deberá hacer de la “viuda” del capitán Ambrose Allen, un oficial confederado, cuyos restos supuestamente están llevando a casa. El truco les permite engañar al primer grupo de tropas de la Unión que se encuentran. Pero Jonas y Kitty se detestan, y cuando ella intenta robar el botín, Nat la mata. Ben es enviado a buscar un reemplazo, y convence a Claire, una chica de salón, de tomar el lugar de Kitty. Fingiendo un desmayo sobre el ataúd, Claire salva a los Hellbenders de ser descubiertos por tropas del sheriff. Luego, Jeff trata de violarla, y Ben y él se trenzan en una feroz pelea.

Por casualidad, el pequeño convoy pasa por Sundog, un pueblo que solía visitar el verdadero capitán Ambrose Allen. El cura local insiste en hacer un velorio, y en armar un encuentro entre la “viuda” Allen y su viejo amigo, el sargento Tolt. Por suerte, Tolt es ciego; pero cuando dice que va a traer fotos de los Allen, Nat lo asesina. En el desierto, son atacados por bandidos mexicanos; durante una tregua, Jonas mata a Pedro, su líder. Pero casualmente interviene otro destacamento del ejército que buscaba a los ladrones, y los Hellbenders se salvan una vez más.

Claire insiste en visitar el fuerte en que su “esposo” debía haber servido. Allí ven a Pedro y sus hombres ahorcados: desde el robo, el territorio está bajo ley marcial. Cansada de todo, Claire demanda que el ataúd sea enterrado en el cementerio militar del fuerte. Se van, y esa noche Jonas envía a sus hijos a desenterrarlo. Luego siguen su camino. Pero Claire sufre una neumonía y, para peor, sus caballos son asesinados por un pordiosero loco. Luego, son atrapados por una tribu

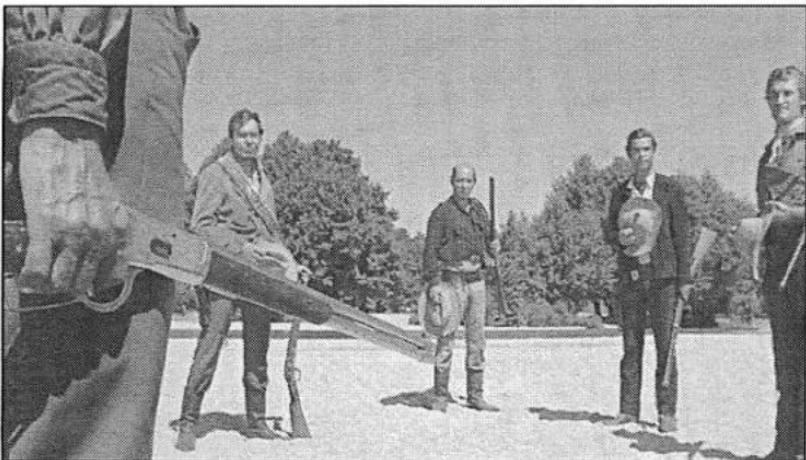
indígena, que busca a Jeff por haber violado y matado a la hija del jefe. Nat y Jeff desenfundan al mismo tiempo, enfrentándose; Ben trata de intervenir. Pero todos son acribillados.

Mortalmente herido, Jonas trata de alejar el ataúd pero se le cae y se abre, revelando el cadáver de Pedro. Sus hijos habían profanado la tumba equivocada. Ben y Claire observan cómo Jonas arrastra el estandarte de los Hellbenders a través del lodo de la riviera, en un último y condenado esfuerzo por llegar a su tierra prometida y confederada.

### EL FILM

Alberto Antonini ("Albert Band"), productor de *Red Pastures*, había comprado los derechos de *Guns of North Texas*, un libro de Will Cook. Por alguna razón, Antonini decidió no hacer una película, sino dos, basadas en el libro; su idea era que ambas fueran protagonizadas por Joseph Cotten. ¿Por qué habría de hacer algo así? ¿Por qué se lame las bolas un perro? Porque puede.

La primera de las dos se llamó *Las pistolas del norte de Texas* [*The Tramplers / Gli uomini del paso pasante*, 1965]. Cotten —estrella de *El ciudadano* [*Citizen Kane*] y *Soberbia* [*The Magnificent Ambersons*]— encarnaba a Temple Cordeen, un patriarca sureño que se rehusaba a creer que la guerra había terminado. El reparto incluía a Jim Mit-



*Los despiadados*

chum y a un Franco Nero pre-Django. La película terminaba con cuatro de los cinco hijos de Cordeon muertos, y con el patriarca chiflado. *Los despiadados* es una variación del mismo tema. Igual que *Las pistolas...* fue adaptada de *Guns of North Texas* por Antonini y Ugo Liberatore. Y también iba a ser protagonizada por Joseph Cotten. Pero ahí es donde termina la relación entre las dos películas.

Habiendo codirigido *Las pistolas...* con un tal Mario Segui, Antonini se dio cuenta de que un buen spaghetti western sólo necesita un director talentoso. Y eligió a uno genial: Sergio Corbucci. Corbucci trajo a todo su equipo. José Gutiérrez Maesso, que había escrito partes de *Django* y *Minnesota Clay*, y producido *The Bounty Killer*, fue contratado para reescribir el guión. El director contrató a Enzo Barboni y a Nino Baragli, director de fotografía y editor de *Django*; a Jaime Pérez Cubero como director de arte; y a Morricone como compositor. Todos eran maestros en el arte de hacer spaghetti westerns. Fue un gran paso adelante en comparación con el equipo técnico de *Las pistolas...*

Corbucci y Maesso se enfocaron en el personaje de Jonas, líder de los Hellbenders. Jonas es, obviamente, otra versión del mayor Jackson, el líder del Ku Klux Klan y principal villano de *Django*. Ambos son racistas monomaníacos y obtusos que no pueden aceptar que la Guerra Civil se terminó. También son hipócritas y traicioneros. Jackson es peor y mucho más sádico que Jonas. Pero el plan de Jonas —“una nueva Confederación de Estados, unidos bajo la mirada de Dios”— es mucho más amenazante. Jackson colecta y roba dinero; Jonas quiere poner a trabajar ese dinero. Como Django, arrastra algo muypreciado en un ataúd. Y, como Django, su sueño es destruido cuando el ataúd se abre, revelando el cuerpo de un bandido que ha jurado verlo en el Infierno. Al igual que el oro de Django, la bandera de los Hellbenders es arrastrada por los rápidos del río. La absurda noción de Antonini —de hacer dos películas basadas en el mismo libro, con el mismo actor— funcionó, porque eligió a un director surrealista. Corbucci había tenido un año complicado desde el estreno de *Django*. *Navajo Joe* fue una película del montón, pero lo ayudó a definir los temas e imágenes que persistirían en sus futuros films. *Django* es básicamente urbana, transcurre en interiores oscuros. La mayor parte de *Los despiadados* transcurre en exteriores, a plena luz del día, mientras el convoy viaja hacia el sur. Sin embargo, ambas películas

parecen hermanas: la continuidad de la historia del personaje de Jackson/Jonas, bien interpretado por Eduardo Fajardo, pero brillantemente por Joseph Cotten.

Después de Jonas, el personaje más importante es Claire, la apositadora (interpretada por Norma Bengell, una buena actriz brasileña). Claire es el personaje femenino de Corbucci mejor desarrollado hasta la fecha: dura, hermosa, pero extraña a la vez, inmoral hasta cierto punto, pero con principios en el fondo. Es fuerte, incluso para los estándares de Corbucci. Kitty (María Martín), la primera "viuda", borracha y ambiciosa, es asesinada por al odioso Jeff (Gino Pernice, de *Django y Minnesota Clay*). Pero Claire no permitirá ser asesinada por ninguno de estos muchachos. Tiene un carácter tan fuerte como el de Jonas, y su determinación nos recuerda cuán importante es la relación entre maridos y esposas en los westerns de Corbucci, aun cuando el "esposo" no existe realmente, y la "viuda" está tratando de enterrar un ataúd que contiene un millón de dólares. Creo que al ver *Los despiadados*, somos testigos de la transformación autoconsciente de Corbucci en un autor, decidiendo qué elementos de sus películas son realmente importantes para él. Un personaje femenino fuerte es esencial. Tampoco puede resistirse a un ataúd lleno de armas, o de dinero. O a mostrar planos de los cadáveres después de una emboscada, tirados en un río teñido de sangre. Sin embargo, ignora otra de sus obsesiones (¡matar al cura!) cuando los Hellbenders son forzados a ir al velorio en la iglesia. El cura sobrevive, y la pandilla se va del pueblo. *Django* era, creo yo, una película 100% instintiva, al igual que *Si estás vivo, ¡dispara!* Ahora, Corbucci estaba subordinando sus instintos en busca de una historia más fuerte y verosímil. No es ninguna coincidencia que *Los despiadados* tenga el primer romance creíble de cualquiera de sus películas: el amor de Claire y Ben, unidos no por pasión, sino por su decencia básica, y por su compartido *status* de víctimas.

Al filmar un año después que *El bueno, el malo y el feo*, Corbucci heredó vestuarios y utilería de Leone: notablemente, el coche fúnebre del ejército confederado, que previamente llevó al moribundo Bill Carson a su encuentro con Tuco y Blondie. Pero su visión de la Guerra Civil es muy diferente de la del otro Sergio. Leone se rehusaba a hacer algún tipo de diferenciación entre el Norte y el Sur: en una memorable escena, tropas confederadas se "volvían" unionistas cuan-

do el viento hacia volar el polvo gris de sus uniformes. Para él, la Guerra Civil era una masiva máquina de matar que sus héroes tenían que evitar para lograr su cometido. Para Corbucci, hay una verdadera diferencia entre Norte y Sur. Sus norteños tienen respeto por las mujeres y por sus adversarios vencidos, y tratan de seguir las reglas (aunque son vastas, y permiten el linchamiento de mexicanos sin juicio alguno). Por contraste, sus sureños son ambiciosos, fanáticos, deshonestos y (en el caso de Jeff) violadores. Cuando Pedro levanta la bandera blanca, Jonas le dispara; el enorme deshonor que esto implica enfurece al bandido, quien jura que se encontrarán en el Infierno. Así que, en el Oeste de Corbucci, la Guerra Civil aún evoca una clara oposición entre dos bandos: los buenos y los malos (con ambos enfrentando a los mexicanos). Su esposa, Nori Bonicelli, era diseñadora de vestuario e hizo un intento de "envejecer" los uniformes de los Hellbenders y de las tropas de la Unión. Puede ser que la guerra haya terminado, pero sus conflictos siguen tan frescos como los colores que usa cada lado. En una irónica secuencia, sub-orquestada por los vieneses de Morricone, los adversarios finalmente se unen: Corbucci muestra a la caballería de la Unión arrastrando a prisioneros mexicanos con cuerdas alrededor de sus cuellos, mientras escoltan a la caravana confederada hasta un lugar seguro.

También es notoria la presencia de un actor canadiense, que haría un puñado de espectaculares apariciones en spaghetti westerns. Su nombre era Al Mulock. Mulock tuvo una carrera llena de pequeños roles en cine y televisión, comenzando en 1955 como uno de los asesinos de *Joe Macbeth*, una shakespeareana película inglesa de *gangsters*. Al igual que otros norteamericanos, emigró a Roma durante los sesenta, y su cadáverico rostro aparece —en un gran primer plano— al comienzo de *El bueno, el malo y el feo*. Otros directores italianos comenzaron a aprovechar sus rasgos marcados y su intensa presencia, pero no estaría con nosotros por mucho tiempo más. En *Los despiadados*, interpreta a un personaje inexplicable: un pordiosero sin nombre quien, después de haber pedido limosna, masacra a los caballos de los Hellbenders y obliga a los hermanos a golpearse violentamente, a punta de pistola. ¿Qué significado tiene la presencia de este individuo? El asesinato de los caballos sella el destino del clan de Jonas, pero de todas formas están condenados: los indios están en camino, y el ataúd que llevan no tiene el dinero, sino el cadáver de Pedro. Este por-

diosero tiene el mismo significado que los cazadores de indios de *Najavo Joe*: es un símbolo de la visión pesimista de Corbucci sobre el Oeste, y otro prototipo para *Blood Meridian*, de McCarthy. Tanto el realizador como el novelista exponen una sórdida frontera personal: no hay paraíso ni tierra prometida, sólo un emparchado escondite para maleantes solitarios, tratando de escapar de sus horrores pasados.

## CARA A CARA

T.C.C.: *Faccia a faccia / Le dernier face à face / Face to Face* (Italia / España)

**Dirección:** Sergio Sollima • **Producción:** Alberto Grimaldi • **Guion:** Sergio Sollima, Sergio Donati, Tullio Demichelli • **Dirección de fotografía:** Rafael Pacheco, Emilio Foriscot • **Dirección de arte y vestuario:** Carlo Simi • **Edición:** Eugenio Alabiso • **Asistencia de dirección:** Maurizio Mein, Mariano Canales • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:** Gian Maria Volonté (*Brad Fletcher*), Tomas Milian (*Bennett "Beauregard" Salomón*), William Berger (*Charlie Siringo*), Jolanda Modio (*Marie*), Carole André (*Ganado Annie*), Gianni Rizzo (*Williams*), Lidia Alfonsi (*Belle De Winton*), Ángel del Pozo (*Maximiliano De Winton*), Aldo Sambrell (*Zachary Shot*), Nello Pazzafini (*Vance*), José Torres (*Aarón*), Frank Braña (*Jason*), Antonio Casas, Rico Boido (*sheriff*), Lorenzo Robledo (*Fallace*), Francisco Sanz (*Rusty Roberts*), Manlio Busoni, Linda Veras, Rosella D'Aquino



## LA HISTORIA

Brad Fletcher renuncia a su puesto como maestro de historia en Nueva Inglaterra y se va al Oeste. Una vez allí, conoce a Beauregard Bennett, un bandido arrestado, a quien le convida agua; Beau escapa, tomándolo de rehén. Esa misma noche, Brad salva la vida de Beau al sacarle una bala. Brad se fascina con Beau. Es testigo del fallido intento de Charlie Siringo, un agente Pinkerton, de unirse a la pandilla de Beau. Un empresario llamado Williams contrata a Beau para matar a un tal Sam Taylor, un rival suyo. Poco a poco, una inesperada

amistad se va desarrollando entre Beau y Brad. Beau vuelve a armar su pandilla de forajidos, contratando a su ex compañero Maximilian de Winton en la plantación de Winton. Y lleva a Brad a Puerto de Fuego, una comunidad anarquista en el desierto, donde no hay leyes.

Una vez allí, Brad viola a María, novia de Vance, uno de los hombres de Beau. En la inevitable pelea que ocurre a continuación, Brad mata a Vance golpeándole la cabeza contra una roca. Luego intenta convencer a los demás de asaltar un banco, y Beau lo desafía a duelo. Brad lo enfrenta con una pistola descargada. Habiendo probado el valor del novato, Beau le dice que puede liderar el asalto al banco. Pero el robo se transforma en una masacre cuando Sirringo, ahora miembro de la banda, intenta frustrarlo. Beau —influenciado por las observaciones de Brad acerca de su salvaje forma de vida— no logra acuchillar a un niño que alerta al sheriff. Como resultado, es arrestado por Sirringo y la mayoría de los jinetes de Bennett, incluyendo a Maximilian, muere. Brad y María logran llegar a Puerto de Fuego, pero ella recibe un disparo en la espalda, cortesía de Sirringo, y muere.

Brad convence a los miembros de la ex comunidad anarquista de transformarse en forajidos, y seguir sus órdenes. Una junta de empresarios ganaderos y banqueros habla sobre Brad y sus forajidos: les están robando. Le ofrecen a Beau su libertad si acepta liderar una horde de vigilantes contra Brad y compañía. Beau se rehusa; pero su amigo Zachary acepta, y lidera al grupo. Les darán \$ 100 por cada hombre, \$ 50 por cada mujer, y \$ 25 por cada niño. Los vigilantes atacan Puerto de Fuego, sorprendiendo y matando a casi todos los forajidos. Brad lidera a los sobrevivientes —más que nada hombres y mujeres— hacia el desierto. Cuando Sirringo interviene para salvar a Brad y Beau de los vigilantes, es acribillado por Brad. El reformado Beau le dispara a Brad. Herido, Sirringo da por muerto a Beau, permitiéndole comenzar una nueva vida junto a los sobrevivientes.

## EL FILM

Sergio Sollima hacía westerns políticos. Junto a Milian, crearon el personaje de Cuchillo para *El halcón y la presa*. Para ambos, Cuchillo era un héroe de la clase trabajadora. Así que Milian confiaba en Sollima y aceptó el desafío de interpretar un papel muy diferente y mucho menos heroico, mientras preparaban la secuela oficial de "Cu-

chillo". Como profesional, Milian era considerado un tipo difícil: igual que John Wayne, había sido consumido por su personaje. Y al igual que el Che Guevara, era joven, tenía barba, y en las fotos parecía Cristo. Hasta había estudiado en el Actors Studio. En Los Angeles, su mejor amigo era Dennis Hopper. Y ambos adoraban la imagen del fallecido James Dean. ¡Así que estaba claro que iba a ser un tipo difícil!

Sollima no la tenía fácil. El coprotagonista era la mismísima encarnación de la palabra "difícil": Gian Maria Volonté. Volonté, a quien Leone no había llamado para *El bueno, el malo y el feo*, era famoso por su posición política y por su intensa personalidad. Francesco Rosi trabajó con él varias veces, y el actor le entregó actuaciones extraordinarias: al igual que Klaus Kinski a Werner Herzog. Pero había actores y directores a los que no les gustaba. Entre ellos estaba Jean Pierre Melville quien, después de filmar *El círculo rojo* [*Le Cercle Rouge*, 1970], juró públicamente que jamás volvería a trabajar con él.

Como director, creo que es mejor no "cortarle el rostro" a tus actores después de haber trabajado con ellos. Incluso si nos los soportás personalmente, o pensás que son malos actores. ¿Qué importa? Uno no los elige sólo por ser gente copada; si un actor está mal en una película es culpa del director —por elegirlo para el papel incorrecto, o por no lograr sacar lo mejor de él—. Las quejas de Melville respecto a Volonté se dividían en tres categorías: 1) nunca se paraba sobre sus marcas, como sí lo hacían Alain Delon e Yves Montand; 2) hablaba mucho de política; 3) viajaba a Italia siempre que tenía la oportunidad, en lugar de quedarse en Francia.

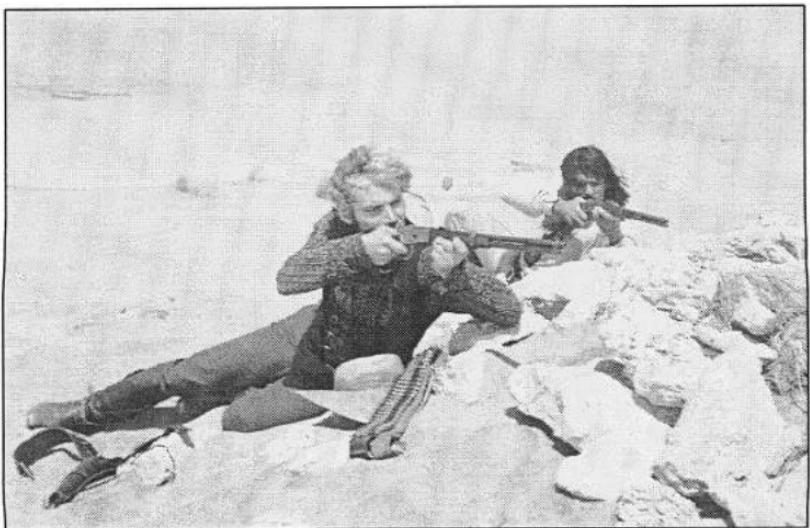
1) es un pequeño problema para un buen director de fotografía, y ni siquiera es asunto del director; 2) y 3) no son crímenes, especialmente porque *El círculo rojo* es un film menor, inferior a los grandes *thrillers* de Melville. ¡Y Gian Maria Volonté es lo mejor de la película! Los otros actores son bastante fríos, en comparación: claro que hacen todo para complacer al jefe, parándose sobre sus marcas sin errar ni una sola vez.

Así que *Cara a cara* había sido bendecida con un *casting* potencialmente eléctrico. Volonté, el actor radical al que le gustaba discutir y no pararse en sus marcas, y Milian, el radical que se creía Dios, o por lo menos su representante en la Tierra.

Tiene la simpleza de una historia justa: un villano (el forajido) se vuelve bueno, mientras que el bueno (un académico) se vuelve malo.

Pero el guión cuestiona las distinciones convencionales, tanto italianas como americanas, sobre el bien y el mal. Sus personajes blancos —incluyendo al protagonista inicial y al detective Pinkerton— podrían ser los héroes de otra película. Aquí son todos igualmente malos. Como en *El halcón y la presa*, el guión —de Sollima y Sergio Donati— enfrenta al gringo “bueno” contra el mexicano “malo”. Cuchillo y Beauregard Bennett son vitales y tienen capacidad para cambiar. Jonathan Corbett estaba atrapado en su visión personal de la justicia. Brad Fletcher es su opuesto: como un académico posmoderno, es completamente flexible. Habiendo visto la tenacidad y vitalidad de Beau, se enamora: pero no de Beau, sino de la facilidad con la que ejerce el poder. Como un banquero o un industrialista, se siente atraído por el fascismo, Brad no puede esperar a recibir su uniforme. Con Beau en prisión y el resto de la banda muerta, Brad confronta a los proto-hippies que transformaron a Puerto de Fuego en un paraíso anarquista y sin reglas. Entonces, anuncia que se transformará en su cuartel general, y ellos en sus seguidores.

*Brad: ¡Yo tenía razón! ¡Y aquí está el botín para probarlo! No digan que perdí la cabeza. Las balas silbaban alrededor mío, y ninguna me tocó. Mi plan funcionó ¡porque era perfecto! Pero los hombres no lo eran, y les fallaron. Sin embargo, los hombres pueden ser reemplazados.*



Cara a cara

Increíblemente, casi todos los habitantes de Puerto de Fugo se unen a Fletcher, al igual que ocurre con William Walker, otro demente memorable que también se vestía de negro, reinstituyó la esclavitud, y decía poder caminar entre enjambres de balas mientras sus hombres morían a sus costados. ¿Habrán pensado en Walker, Sollina y Donati, cuando inventaron al personaje de Brad? Probablemente hubieran oído hablar de él, igual que Franco Solinas.

Pícaro pero incómodo en un principio, Brad Fletcher se vuelve más y más magnético a medida que progresá el film. Más tarde ese mismo día, el grupo de banqueros y empresarios contrata a otro espía Pinkerton. Brad conoce a otro graduado universitario como él, y ordena que lo torturen. Luego se acomoda el cuello.

*Brad*: ¿Recuerdan cuál es la filosofía de la violencia? Un forajido es sólo un alma violenta; cien son una banda. Pero si se juntan 100.000, son un ejército. Ese es el punto: más allá de los confines que limitan al criminal individual, la violencia perpetrada por las masas se llama historia.

Así es como Brad Fletecher se transforma en un experto en el mal, superando a Sorro en *Si estás vivo, ¡dispara!* Esto lo vuelve un personaje fascinante, una especie de super-fascista, ofreciendo a sus conciudadanos una elección entre la esclavitud y el robo a mano armada. Fuera de Puerto de Fuego, la comunidad "civilizada" es presentada como irredimible. Son todos ladrones, dueños de esclavos, y capitalistas desenfrenados (Gianni Rizzo estafa a sus socios en la que será la primera de muchas oportunidades): una chusma de vigilantes con antorchas, buscando pleitos y venganza.

Es todo tan extraño, original y entretenido —un film con dos héroes, como *Performance*, con similares subtextos gay— que me encantaría que la película me gustara más, y poder perdonarla por ser lenta, tonta, y por esos horrendos cortes de pelo. Pero jamás vi una versión completa, y basándome en lo que sí vi, creo que tiene serios problemas —hay áreas en las que no está a la altura de su extraordinaria premisa—. Tomás Milian señala una de ellas en una entrevista con *Westerns all'italiana*: fue difícil para él trabajar con Volonté, pero lo que realmente le molestó fue que:

"Se suponía que mi personaje era un tipo muy violento antes del comienzo de la película: pero la primera vez que aparece ya está he-

rido. Así que el personaje de Volonté tiene más peso, y el mío se vuelve chato. Empieza herido, así que se mantiene casi pasivo durante el resto del film. Muchas veces explican que es un bandido muy famoso, pero nunca lo vemos en acción".

Milian tiene razón. Beauregard Bennett, castigado con un nombre ridículo, es pateado y acribillado, pero no hay ninguna escena que lo establezca como un personaje seriamente poderoso y peligroso. Así que su "reformación" no es particularmente interesante, y el balance entre él y Brad Fletcher se rompe. *Cara a cara* repite este error por omisión varias veces: en muchas ocasiones puede que se trate de cortes de la censura, como en el caso de la violación de María. Pero en general parece haber habido una decisión consciente del director de dejar fuera ciertas escenas importantes. Entonces, de la misma forma en que no hay escenas presentando a Beau como el violento líder de unos bandidos, tampoco hay ninguna en la que se muestre a Brad como un verdadero forajido (los banqueros y rancheros sólo se quejan de él después de los hechos), y sólo vemos el epílogo del ataque de los vigilantes a Puerto de Fuego.

Ahora, suena extraño que un western evite mostrar tres potenciales escenas de acción. Pero que un spaghetti western las evite (junto con muchos otros momentos de potencial violencia gratuita, como la muerte de Vance), directamente lo condena. ¿Qué estaba pensando Sollima? Hay un buen enfrentamiento estilo Leone en el campamento anarquista, cuando Beau desafía a Brad a un duelo. Está bien coreografiado, y bellamente fotografiado. Y lo sigue una escena excelente, casi un plano secuencia completo en el que la voz en off de Brad describe las preparaciones para el robo al banco, y los ladrones llegan al pueblo individualmente. El robo al banco en sí es genial. Pero éstas son las únicas escenas de acción. El resto es pura charla, muchas veces acerca de cosas que nunca vemos; y lo peor de todo es que hay una secuencia de baile estilo Ford, muy mal coreografiada. Todo es tan extraño, tan interesante, tan incompleto. Muchos grandes temas —la traición, la justicia, la intolerancia racial, un héroe marginal contra una sociedad corrupta, la relatividad del bien y el mal, la naturaleza de la violencia— son tocados, pero nunca desarrollados.

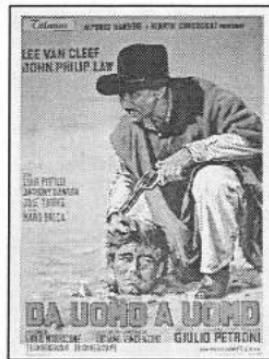
*Cara a cara* se estrenó en Italia en noviembre y fue un gran éxito. En su país, tanto Milian como Volonté se transformaron en grandes

estrellas, a la altura de Franco Nero, y apenas un escalón por debajo de Giuliano Gemma. Pero en 1967, la mayor estrella internacional del spaghetti western todavía era un norteamericano: Lee Van Cleef. Como era el actor en que más confiaban los distribuidores norteamericanos, Van Cleef hizo tres westerns italianos ese año. El mejor de ellos fue *De hombre a hombre*.

## DE HOMBRE A HOMBRE

T.c.c.: *Da uomo a uomo / Death Rides a Horse* (Italia / España)

**Dirección:** Giulio Petroni • **Producción:** Alfonso Sansone, Enrico Chrosicki • **Guion:** Luciano Vincenzoni • **Dirección de fotografía:** Carlo Carlini • **Dirección de arte:** Franco Bottari • **Vestuario:** Luciano Sagoni • **Edición:** Eraldo Da Roma • **Efectos especiales:** Eros Bacciucchi • **Asistencia de dirección:** Giancarlo Santi, Mario Molli • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:** John Phillip Law (*Bill*), Lee Van Cleef (*Ryan*), Luigi Pistilli (*Walcott*), Anthony Dawson (*Cavanagh*), José Torres (*Pedro*), Mario Breaga (*el Tuerto*), Carla Cassola (*Betsy*), Archie Savage (*Vigro*), Guglielmo Spoletini (*Manuel*), Felicita Fanny, Ignazio Leone, Elena Sala, Carlo Pisacane, Nino Vingelli, Romano Puppo, Giovanni Petrucci, Balducci Franco, Natale Nazareno



## LA HISTORIA

Un niño llamado Bill es testigo de la muerte de su padre y de la violación de su madre y de su hermana en manos de bandidos. Cada asesino tiene rasgos que lo definen: una espuela, una cicatriz, un tatuaje, un aro, y un pendiente con una calavera. Quince años después, el joven Bill se encuentra practicando tiro al blanco cuando un extraño llamado Ryan llega para visitar las tumbas de las víctimas. Ryan acaba de pasar quince años en la cárcel, después de ser traicionado por sus compañeros. Ahora busca venganza.

Al día siguiente, el sheriff le cuenta a Bill que Ryan acaba de matar a dos hombres en el pueblo: uno de ellos era, claramente, uno de los asesinos de sus padres. Pudo reconocerlo por sus espuelas. Bill rechaza una invitación a ser ayudante del sheriff. En cambio, sigue a Ryan

y trata de asociarse con él, ya que ambos tienen una cuenta pendiente con los mismos hombres. Pero Ryan lo rechaza, y le roba su caballo. En un pueblo cercano, Ryan busca a Cavanagh, el encargado del salón, y le pide que le pague \$ 15,000. \$ 1,000 por cada año que pasó en la cárcel por su culpa. Cavanagh intenta contratar a Bill para matar a Ryan, pero cuando éste ve cuatro aces tatuados en el pecho de Cavanagh, le dispara y lo mata.

Ryan encara a Walcott, otro ex *gangster* devenido banquero y "Primer Ciudadano de Lyndon City": le pide un soborno de \$ 30,000. Pero Walcott le tiende una trampa y lo acusa de robar un millón de dólares de su propio banco. Bill saca a Ryan de la cárcel y ambos deciden ir hacia la guarida de Walcott, por caminos separados. Una vez allí, Bill mata a otro de los asesinos, pero es capturado por los demás, y enterrado hasta el cuello en la arena. Es rescatado por Ryan, quien convence a los mexicanos del lugar de levantarse en armas contra la banda de forajidos. La pandilla de Walcott regresa y los mexicanos huyen. Ryan y Bill pasan la noche atrapados en una casa abandonada. A la mañana siguiente, mientras Ryan se afeita, Bill ve su medallón de calavera, y se da cuenta de que Ryan estaba con los asesinos aquella noche. Ryan admite que llegó después de los asesinatos, justo para salvarlo de las llamas.

No importa. Bill está determinado a matar a todos aquellos que causaron que tenga esos *flashbacks* tan violentos. Pero los hombres de Walcott atacan, y su tregua temporal es restaurada. Una tormenta de polvo ayuda a los héroes, que exterminan a la banda de Walcott, y luego lo matan. Ryan le da la espalda a Bill, negándose a participar en un duelo. Bill abre fuego, pero sólo para matar al último *gangster*, el barman de Cavanagh. Ambos hombres siguen caminos separados. Ya no son enemigos, pero tampoco son amigos... aún.

### EL FILM

Aunque fue dirigido por Giulio Petroni, *De hombre a hombre* es la obra de otro autor: Luciano Vincenzoni. Vincenzoni ya había escrito una gran historia de venganzas y cambios de bando llamada *Por unos dólares más*, además de una saga mucho más compleja de traición interpersonal: *El bueno, el malo y el feo*. En esta última, se vio obligado a compartir el crédito con guionistas que sumaron poco o nada. Esta vez, la historia y el guión estaban acreditados sólo a su nombre. Al es-

tar protagonizada por Lee Van Cleef como un pistolero avejentado, utilizar los mismos *flashbacks* teñidos de rojo para unir al vengador y a los asesinos; y al estar centrada en robos y escapes de prisión, *De hombre a hombre* podría ser comparada con *El bueno, el malo y el feo*. Lo increíble es que sobrevive a esta comparación. Es una variante un poco más *light* de aquel guión de Vincenzoni: pero no da respiro, y funciona por mérito propio.

Las primeras escenas, que muestran un chaparrón nocturno, seguido de un asesinato y una violación, están bien hechas. Incluso la escena de la violación, de potencial mal gusto, es bastante medida: justifica la obsesiva naturaleza de Bill y, teniendo en cuenta que el protagonista es John Philip Law, es una buena explicación para sus poderosos momentos de no-actuación. Lee Van Cleef es quien toma el lugar del héroe. Los malos —incluyendo a las estrellas de Leone Luigi Pistilli y Mario Brega— interpretan sus papeles con seguridad. Los paisajes de Almería nunca se vieron mejores, y hasta aparece una nueva locación: un pueblo del Oeste construido en las afueras de Tabernas. En aquellos tiempos se lo conoció como Estudios Decorados, pero hoy se llama Texas, Hollywood. El Viento —en donde ocurre el tiroteo en medio de la tormenta de polvo— es el viejo set de *The Bounty Killer*, en el Llano del Duque en Almería. El departamento de arte tiene mucha inventiva (afuera de un salón, un póster muestra la cabeza de Joaquin Murietta), y hay una poderosa banda sonora de Morricone. Hay momentos en los que *De hombre a hombre* se mete en un territorio caricaturesco, como en la escena en que Ryan cae por una trampilla que da directo a la cámara de tortura de Walcott. El guión describe acciones de los actores de una forma posmoderna: Ryan es descripto como “alguien que no sonrió en quince años” (esto le venía al pelo a los atributos dramáticos de Van Cleef); explica que Walcott tiene cara de villano (el rostro de Luigi Pastilli le aseguró muchos roles de este estilo); Walcott le dice a Bill, “Tienes un rostro muy bello” (¡y cómo no va a ser así, si es el joven protagonista norteamericano!), etc. Sin embargo Petroni se toma la película en serio. O fue su decisión, o el departamento de arte no tuvo el presupuesto suficiente para llevar a la práctica la descripción de Vincenzoni del salón de Cavanagh:

Hay una abundancia de lujos y mal gusto que es extraña en el Oeste. Cortinas de terciopelo, tapizados floreados y espejos y puertas ba-

rrocas. Un pequeño escenario con una cortina, un candelabro que parece haber pertenecido a algún teatro de la opera, mesas de juegos, un gran bar, pocos clientes, un par de mujeres envueltas en largas boas de plumas; y, entre los clientes, dos o tres matones vestidos con extraños trajes del siglo XVIII, que esconden sus pistolas pobremente bajo sus chaquetas, y sus caras de asesinos bajo sus pelucas espolvoreadas.

Pero la película tiene un buen ritmo. El guión ignora los quince años pasaron entre el *flashback* inicial y el presente. Obviamente, Ryan estuvo en la cárcel, y dos de sus ex compañeros se hicieron ricos. Pero, ¿por qué siguen allí sus otros ex socios, trabajando como matones de segunda? ¿Y qué estuvo haciendo Bill durante la última década y media? ¿Disparándole a botellas y latas? ¿Por qué esperó tantos años para vengarse de los asesinos de su familia; acaso hay una edad mínima para los vengadores en este Estado? No importa, para Vincenzoni, 1 y 15 eran números primos: 1 guionista, 15 mil dólares, quizás un trato por 15 películas con EE.UU... Claramente se estaba divirtiendo. Y su guión hace referencia no sólo a su propia obra, sino también a otros westerns clásicos: *Su única salida* [Pursued, 1947] de Raoul Walsh (la masacre y los *flashbacks*), *Los siete magníficos* (el adiestramiento de los pobladores para defenderse), *Río Bravo* (el "DeGuello" —sic—



*De hombre a hombre*

interpretado por los villanos, anticipando la muerte de los héroes), y *Por un puñado de dólares*, con Van Cleef —usando un serape y llevando una mula— entrando a la guarida de los forajidos. Incluso hay un homenaje a *El beso mortal* [Kiss Me Deadly, 1955], el oscuro thriller de Robert Aldrich, cuando Ryan atrapa la mano de Cavanagh (Anthony Dawson) con el cajón de su escritorio.

Es interesante ver cómo Van Cleef se apartó del guión. Cerca del final, Vincenzoni hacía que Ryan se ponga sentimental, diciéndole al joven pistolero:

*Ryan*: Estaba pensando que me hubiera gustado tener un hijo como tú... porque probablemente termine con un tiro en la espalda... y no tendré ningún hijo para vengarme.

Este es un momento complejo para cualquier actor. Van Cleef dice las primeras tres líneas tal como están en el guión, pero evita la cuarta. Es imposible decirla sin hacer una mueca de dolor. En cambio, lo actúa como si el personaje estuviera avergonzado, y termina el discurso con un simple: "Ah, olvídalos". Esa fue la genialidad de Van Cleef.

La dirección de Petroni tiene ritmo, y sus escenas de acción son excelentes. Durante la mayor parte del film, su camarógrafo Carlo Carlini y él ponen a sus protagonistas en el centro del cuadro, un verdadero desperdicio de la magnífica imagen panorámica provista por el Techniscope. Comparadas con composiciones panorámicas como las de Leone y Massimo Dallamano en *Por unos dólares más*, las de Carlini y Petroni son más medidas, como si estuvieran encuadrando para televisión, como hacían las películas norteamericanas. Esto es notorio, porque cuando hay muchos personajes en el mismo cuadro —pobladores o bandidos—, las composiciones hacen uso de las ventajas del aspecto ratio 1:2.35, sólo para volver a la estética cuadrada y televisiva ni bien aparecen los protagonistas americanos. Estos momentos "panorámicos" —que incluían más que nada extras— podrían ser el trabajo de otro director: Giancarlo Santi, que había sido el asistente de dirección de Leone en *El bueno, el malo y el feo*, y que ahora era asistente de Petroni.

\* \* \*

*De Hombre a Hombre* fue otro éxito de taquilla, y Van Cleef hizo dos westerns más para sus productores: *El día de la ira* [*I Giorni de-*

*ll'ira / Day of Anger, 1967] y *Más allá de la ley* [Beyond the Law / Al di là della legge, 1968]. *El día de la ira* fue coprotagonizada por Giuliano Gemma, y el planteo era similar: en una de sus frecuentes "transformaciones", el personaje de Gemma pasa de ser el vagabundo del pueblo a ser un peligroso pistolero, entrenado por Van Cleef. Inevitablemente, hay un enfrentamiento. Dirigido por Tonino Valerii, otro de los asistentes de Leone, incluye dos cameos de villanos antológicos: Benito Stefanelli y Al Mulock. Tenaz, aunque descuidada, de todas formas es mejor que *Más allá de la ley*. Ambas películas sufrían de la necesidad de tener que juntar a Van Cleef con un joven más "sexy". Esta idea funciona con John Philip Law, sorprendentemente, porque es tan pétreo y tan extraño. Pero no hay química con Gemma, y el resultado en *Más allá de la ley* es desastroso. En ella, Van Cleef es reducido a interpretar a un rompehuelgas que trabaja para un empresario minero del este de Europa (Antonio Sabato).*

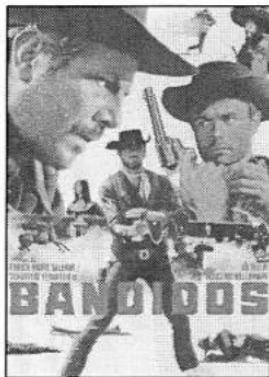
1967 también fue un año de secuelas. El espantoso equipo compuesto por Vanzi, Klein y Anthony hizo una secuela de *Un dólar entre los dientes*. Se llamó *Un hombre, un caballo y una colt* [*Un Uomo, un Cavallo, una Pistola / A Man, a Horse and a Gun / The Stranger Returns*]. "Tony Tony", como le decían sus compañeros, aún era un intérprete falto de carisma. Y el mayor logro de Klein seguía siendo la separación de Los Beatles. El hecho de que *Un hombre, un caballo y una colt* fuera peor que su predecesora no sorprendió a nadie. *;Corre, Cuchillo, corre!* [*Corri uomo corri / Run Man Run*] fue pensada por Sergio Sollima y Tomas Milian como un vehículo para contar más aventuras de Cuchillo Sánchez, el héroe de *El halcón y la presa*. Las secuelas, dirigidas por el mismo realizador de la original, muchas veces son mejores que aquella —*Por unos dólares más, Mad Max II*—, y los primeros 30 minutos de *;Corre, Cuchillo, corre!* son súper entretenidos, mientras Cuchillo es testigo de tiroteos y de los horrores de la guerra, y hermosas mujeres pelean por él. Poco después, la película colapsa entre la repetición y las bromas débiles. El problema viene por dos flancos: el guión y el reparto. Sollima era un director talentoso, pero no lo era tanto como guionista: sin Solinas ni Donati a su lado, el guión hace agua rápidamente. Al mismo tiempo, en lugar de Lee Van Cleef, esta vez Sollima nos trae a Donald O'Brien, un norteamericano vestido de negro con cara de póquer; en lugar de Walter Barnes, aparecen dos jamones con peluca, haciendo de franceses. La

hostilidad de Sollima contra el capitalismo y su amor por el hombre común no han cambiado, pero —como en *Cara a cara*—, no hay la cantidad necesaria de escenas de acción para que se lo pueda considerar un buen western.

## BANDIDOS

T.c.c.: *Crepa tu... Che vivo io* (Italia / España)

**Dirección:** Massimo Dallamano • **Producción:** Solly V. Bianco • **Guion:** Romano Migliorini, Giambattista Mussetto, Juan Cobos • **Dirección de fotografía:** Emilio Foriscot • **Dirección de arte:** Jaime Pérez Cubero • **Vestuario:** Carlo Gentili • **Edición:** Gianmaria Messeri • **Asistencia de dirección:** Stefano Rolla, Luigi Perelli • **Música:** Egisto Macchi • **Reparto:** Enrico Maria Salerno (*Richard Martin*), Terry Jenkins (*Ricky Shot*), Venantino Veantini (*Billy Kane*), María Martín (*Betty Starr*), Marco Guglielmi (*Al Kramer*), Chris Huerta (*Vigonza*), Massimo Sarielli, Jesús Puente, Antonio Pica



## LA HISTORIA

Un grupo de bandidos liderado por Billy Kane ataca un tren. Matan a todos los pasajeros, excepto a Richard Martin, un célebre tirador. Kane golpea violentamente a Martin —su ex mentor— y le pega un tiro en cada mano.

Martin se transforma en el propietario de un show itinerante de tiro al blanco. Cuando Ricky Shot, su protegido, es asesinado por unos borrachos, Martin insiste en pelear con ellos. Un joven extraño lo ayuda, y adopta el nombre y rol de "Ricky Shot". Mientras busca a Billy Kane, Martin entrena al nuevo Ricky Shot. Vigonza, el ex compañero de Billy en el asalto al tren, le dice a Martin que tiene miedo de enfrentarse a Ricky. Kramer, otro ex miembro de la banda, quiere unirse a Vigonza, o Martin, o el que sea, para luchar contra Billy. Billy lo acribilló en el salón.

Vigonza le paga a Ricky —que ahora tiene una reputación como pistolero— para que ayude a preparar una trampa para Billy en el bar. Pero Ricky le avisa a Billy: Vigonza y sus hombres son asesina-

dos. Ricky revela que ha sido injustamente acusado de participar en el robo al tren; le pide a Billy que le preste a uno de sus hombres, para testificar sobre su inocencia. Billy aterroriza a sus hombres —a quienes Vigonza había pagado para que se mantengan alejados en el momento del asesinato—, mata a dos de ellos, y entrega a un tercero a Ricky.

Traicionado, Richard Martin corta el caño de una escopeta y espera la llegada de Billy Kane en el salón, a oscuras. Pero le dispara al hombre equivocado, y se acobarda cuando su ex pupilo lo desafía a un duelo. Billy le dispara a Martin por la espalda, y va robar el banco con sus secuaces. Ricky se entera de la muerte de Martin a través de una chica del salón, y también de que Billy —igual que él— fue pupilo de Martin. Vuelve para matar a los ladrones, y finalmente mata a Billy.

## EL FILM

Al igual que las películas de Lee Van Cleef mencionadas anteriormente, *Banditos* es un western acerca de un pistolero veterano que le enseña a un joven aprendiz su mortífera vocación. *Banditos* es el mejor de todos: es el más profundo, y el que se ve mejor. En su enfoque psicológico se acerca mucho a su prototipo: *Venganza mortal* [*The Tin Star*, 1957], el western *noir* de Anthony Mann en el que Henry Fonda le enseñaba a disparar a Anthony Perkins. Su aspecto visual incorpora un reparto y un lugar —se trata de actores y territorios nunca antes vistos, por lo menos en westerns—, además de una dirección de fotografía muy lograda.

Según los títulos, *Banditos* fue filmada por un español llamado Emilio Goriscot. Pero Sergio D'Offizi, el camarógrafo, dice que no fue así: según él fue el mismo Dallamano quien iluminó y filmó toda la película. Tiene sentido. Foriscot habría recibido un "crédito de coproducción" también en *Cara a cara*, aunque el responsable fue Rafael Pacheco. Dallamano (t.c.c. "Max Dallman") había filmado *Por un puñado de dólares* y *Por unos dólares más*, dos films —sorprendentemente— bien compuestos. *Banditos* fija un estándar más alto. Siempre hay un foco muy profundo, con múltiples puntos de vista. Las puestas de cámara generalmente contrastan la luz exterior con la sombra de los interiores. La palabra "valor" fue inventada para describir algunos de estos movimientos de cámara: paneando a través de un tren rodeado de cadáveres, terminando en las manos de los

amantes muertos; o siguiendo la barra de un bar detrás de una botella que gira; o siguiendo al héroe mientras sube unas escaleras hacia un oscuro interior, en medio de un tiroteo.

*Bandidos* es el primer western italiano que califica como tragedia, en el sentido original de la palabra. Como *Hamlet*, su héroe sufre una caída desde lo más alto. Impecablemente vestido, y con un fino bigote, Richard Martin es una celebridad como pistolero. Derrotado y herido por su ex pupilo, busca revancha. Pero lo hace de la manera más lenta y humillante posible, dirigiendo un show de cuarta en un vagón destruido, tratando de entrenar a jóvenes como asesinos sustitutos. Traicionado por su último protegido, que no tiene ningún interés en matar a Billy Kane, Martin cae aún más bajo. Espera con una escopeta recortada para emboscar a Billy, y también falla. El rol de Richard Martin es muy bueno, pero también es muy duro y humillante. Es interpretado por Enrico Maria Salerno, un actor clásico que había doblado la voz de Eastwood en las películas de los Dólares. Salerno se come la película: su interpretación de Martin, golpeando a sus adversarios, o a las paredes, con sus puños lastimados, es literalmente dolorosa. Es violenta incluso para un spaghetti western. Su muerte —cae al suelo, luego de recibir un disparo en la espalda— posiblemente sea una de las escenas de muerte más largas jamás filmadas.

Los demás actores están muy bien. Venantino Venantini realmente asusta como Billy Kane, el atractivo asesino. Terry Jenkins, un joven americano, está bien como Ricky, el idealizado doble: es atractivo en el mismo sentido que Venantini: estoico, pero más animado que el John Philip Law de *De hombre a hombre*. Hay villanos secundarios que tienen nombre y rasgos que los identifican. Sorprendentemente, hay pocos rostros característicos de los spaghetti westerns; uno de los pocos es Chris Huerta, que interpreta a Vigonza, un bandido mexicano particularmente malvado y clasista. Después de irrumpir en la casa de un pobre campesino para esconderse, lo esclaviza primero y finalmente lo mata (Marco Giusti incluye en el reparto a Luigi Pistilli, otro veterano de la Trilogía del Dólar, pero no logré encontrarlo). De la misma forma en que el reparto era inusual, también lo eran las locaciones exteriores, que Dallamano no sólo filmó en el desierto de Tabernas, sino también en el norte de España.

Este es un film con muchas buenas escenas, y un par geniales. Ambas están situadas en salones —la primera en Elios Films (el set de

*Django*) y la segunda en la locación de Dinocitta. En la primera, Kramer (Marco Guglielmi), el forajido, visita el bar. Mientras está cruzando la calle, escucha pasar un cortejo fúnebre. Es una señal muy clara, sin embargo hace caso omiso y entra al bar donde lo espera Billy Kane, su temido y odiado enemigo. Herido de muerte por dos balazos de Billy, Kramer aterroriza al sheriff, a los clientes y a dos bailarinas. Se obsesiona con *La muerte de Sardanapalus*, una polvorienta pintura al óleo que cuelga de la pared. Cuando demanda saber quién es Sardanapalus, el sheriff, a quien arrinconó contra las escaleras, supone que era un antiguo rey.

*Kramer:* ¿Por qué mató a todas esas mujeres?

*Sheriff:* Dicen que no quería morir solo.

*Kramer:* Tuvo la idea correcta, ¿sabes?... Si voy a ir al Infierno quiero algo de compañía!

Kramer decide matar a las chicas del salón una por una, pero justo en ese momento la valiente Betty (su jefa) interviene. Luego, Ricky lo mata de un disparo. Entonces, Vigonza se entera de que Ricky es un pistolero de primera, y también enemigo de Billy Kane. Vigonza cree que puede contratar a Ricky para tenderle una trampa a Kane; al igual que Martin asume que entrenó a Ricky para matarlo. Ambos están equivocados. Hay dos temas constantes en *Banditos*: la sed de venganza de Richard Martin contra Billy, y las lealtades camaleónicas de todos los demás. La equivocada confianza de Vigonza en Ricky da paso a la segunda gran escena del film.

En el bar, Vigonza y seis de sus hombres preparan una cruz en llamas para asesinar a Billy. A Ricky le toca distraerlo y luego encender un fósforo. Esta será la señal para que los mexicanos abran fuego. Ricky y Billy se encuentran cara a cara en una escena excelente y sexy. Las actuaciones, el diálogo, las composiciones, el montaje y la música son buenísimas, y trabajan al unísono.

*Ricky:* Hay seis de ellos. Cuando prenda este fósforo, abrirán fuego. Hay uno sentado a la mesa. Los demás están por allá. Vigonza está escondido atrás del piano. Puedo ver la punta de su bota.

*Billy:* ¿De qué lado del teclado?

*Ricky:* Del lado de las notas más altas.

*Billy:* ¿Puedes matar a uno de ellos?

*Ricky:* A dos...

Este tipo de valor y hombría mejoran cualquier western, sin importar su nacionalidad. Sacando algunos momentos poco satisfactorios de noche americana, *Bandidos* es visualmente brillante. El trabajo del departamento de arte también es ejemplar, al igual que la música de Egisto Macchi, con su predominancia de trompetas. Casi todas las escenas son de acción, y hasta las más flojas son entretenidas. Encima de todo, termina con un tiroteo espectacular en un depósito a oscuras.

Hay pocos casos de grandes directores de fotografía que se hayan transformado en grandes directores: el más notorio probablemente sea Nic Roeg, quien pasó de hacer la fotografía de *La máscara de la muerte roja* [Masque of the red Death, 1964] a codirigir —además de hacer cámara— *Performance*. Creo que *Bandidos* es una opera prima tan impresionante y estimulante como la de Roeg. Sin embargo, fue la única película como director de Massimo Dallamano. ¿Por qué no siguió dirigiendo? Es verdad que dirigir películas demanda mucho trabajo, y hacerlas simultáneamente es aún mucho más demandante. Claramente, Dallamano no estaba interesado en hacer carrera dirigiendo comedias de Franco y Cicco. Así que creo que simplemente quería probar que podía hacerlo bien. El tema que eligió fue la venganza: la obsesiva venganza a largo plazo de un viejo profesional hacia su estudiante.

Lo que voy a describir a continuación puede ser tomado como psicología pop. Pura especulación. Pero también soy director, maldita sea, y éstas cosas son divertidas. Después de dos spaghetti westerns en los que hizo un trabajo espectacular —estableciendo las convenciones visuales del género—, Massimo Dallamano había sido abandonado por su director. En lugar de contratarlo para filmar la tercera película de su trilogía, Sergio Leone lo reemplazó por Tonino Delli Colli. ¿Cómo se lo tomó Dallamano? No demasiado bien: no está bueno que te dejen afuera de algo que ayudaste a crear. En esas circunstancias, uno se siente traicionado. Y la venganza comienza a ser una opción, aunque sea vagamente. Cerca de un año después de haber sido “despedido” por Leone, Dallamano dirigió su primera y única película: un western visualmente espectacular, cuyo reparto, historia y locaciones no le debían nada a Sergio. *Miren el western que soy capaz de hacer*, decía su director: *Con el diez por ciento del presupuesto de Sergio, hice “Bandidos”!*

Así que, ¿qué importa si fue Emilio Foriscot quien recibió el crédito de camarógrafo, para que la coproducción sea posible? Sergio Leone sabía quién era el responsable de *Bandidos*: quién la dirigió, iluminó y filmó.

\* \* \*

Una convención está firmemente establecida cuando es parodiada. Los detractores del spaghetti western podrían decir que es una parodia de sí mismo: yo no creo que sea cierto —sería igual que tomar a *Yojimbo* o *El rostro impenetrable* como parodias—. Películas como *Django*, *Requiescant* o *Si estás vivo, ¡dispara!* toman muy en serio sus propios valores morales y estéticos. Pero a medida que el género crecía y se volvía cada vez más popular, los spaghetti westerns cómicos era indudablemente una parte de él. Primero llegaron los westerns *slapstick* de Franco y Ciccio —Franco Franchi y Ciccio Ingrassia—, un dúo de cómicos que habían hecho unas 150 parodias durante su carrera conjunta, incluyendo *Two Mafiosi in the Wild West* [1965, Giorgio Simonelli] y *The Handsome, the Ugly and the Stupid* [1967, Giovanni Grimaldi].

Eran parodias más o menos creíbles, revitalizadas por actores como Fernando Sancho y Mario Brega. Pero, en 1967, a medida que el género crecía, se fue volviendo más extraño, loco y variado. Y aparecieron algunos híbridos verdaderamente bizarros. Armando Crispino dirigió *John the Bastard*, una versión western de la opera *Don Giovanni*, protagonizada por el actor inglés John Richardson. Podría haber sido un experimento interesante (Crispino era uno de los guionistas de *Requiescant*), pero no funcionó. ¿Y cómo explicamos la existencia de *The Bang-Bang Kid*, una coproducción americana con tres directores: uno americano, uno italiano y uno español? Al igual que *Dios perdona, yo no*, comenzaba con una voz en off que nos contaba acerca de un pueblo cuyos hostigados habitantes “comenzaron a considerarse campesinos o sirvientes”. Corte a: extras con vestimenta medieval; corte a: el castillo, en las afueras del pueblo, en donde Bear Bullock, el villano, usa una corona y vestimentas “reales”. A este extraño lugar llega Merryweather T. Newbury (Tom Bosley), un viajante de comercio de Chicago, buscando mostrar el CXA 107, su robot pistolero también conocido como “The Bang-Bang Kid”. Debo haber visto *The Bang-Bang Kid* hace muchos años, ya que tengo dos

hojas de notas escritas sobre ella. ¿Dónde la vi? ¿En algún cine de Francia? ¿En la tele cuando estuve en los EE.UU.? No recuerdo casi nada sobre ella, así que me imagino que no era muy buena. Otro spaghetti western "cómico" del mismo estilo excéntrico fue *Rita en el West*. Tiene una mala reputación, incluso entre los críticos más entusiastas. Déjenme intentar defenderla.

## RITA EN EL WEST

T.C.C.: *Little Rita nel'West / Rita prendi la colt / Rita of the West / Crazy Westerners* (Italia)

**Dirección:** Ferdinando Baldi • **Producción:** Manolo Bolognini • **Guion:** Ferdinando Baldi, Franco Rossetti • **Dirección de fotografía:** Enzo Barboni • **Dirección de arte:** Giorgio Giovannini • **Vestuario:** Franco Antonelli • **Edición:** Nino Baragli • **Música:** Robby Poitevin • **Reparto:** Rita Pavone (*Rita/Jane*), Terence Hill (*Negro Estrella/Texas Joe*), Lucio Dalla (*Fritz*), Teddy Reno (*sheriff*), Adriano Bellini (*Ringo*), Gordon Mitchell (*jefe Búfalo Sentado*), Fernando Sancho (*Sancho*), Nini Rosso, Gino Pernice (*presidente del tribunal*), Larker Nina, Enzo Di Natale (*Django*), Franco Gulay (*abogado*), Livio Lorenzon (*forajido*), Romano Puppo



## LA HISTORIA

La pequeña Rita es una famosa pistolera cuya misión es liberar de oro al Oeste, ya que cree que es la semilla del mal. Junto a su compinche Fritz acribillan a la pandilla James, que está asaltando una diligencia. Llevan el botín robado al campamento del jefe Búfalo Sentado, y llegan justo a tiempo para fumar la pipa y ver las rutinas de danza. Luego, el dinero es depositado en una cueva, sobre una enorme montaña de cofres con oro que Búfalo Sentado y Rita planean destruir. Justo en ese momento, descubren que los cofres están vacíos y que su contenido fue robado por Ringo.

En un pueblo cercano, casi desierto, Ringo enfrenta a un apostador y demanda que le devuelvan su oro. Se desata un tiroteo, en donde mueren el apostador y sus tres secuaces. Justo entonces, aparece Rita,

pero Ringo y ella son tan buenos pistoleros que es imposible que haya un vencedor: sus balas chocan entre sí en el aire. Pero Rita prueba ser mejor que Ringo con los puños. Él trata de dispararle a la distancia con una carabina, pero ella lo hace estallar lanzándole una granada.

Rita enfrenta a Django, que pasa por ahí arrastrando su ataúd. Sus manos están lastimadas y sangran, así que cuando ella le pide que le entregue el oro, no ofrece resistencia y se lo da. Más tarde, Django espera escondido en el cementerio para emboscar a Rita. Pero su chaleco antibalas la salva. Django trata de sacárselo, y ella se lo permite, pero cuando trata de hacer trampa en el duelo siguiente, lo mata.

Rita conoce a Black Star, un atractivo pistolero, y se enamora de él. Luego, Fritz y ella son secuestrados por Sancho y sus mexicanos, que bailan cuando escuchan el nombre de su líder. Son salvados por Black Star y por el arsenal de Rita. Ella lo lleva al campamento indio, pero —mientras ella sueña con la boda— Black Star trata de robar el oro. Rita lo salva de ser ejecutado y él trata de reformarse, matando a Sancho y a otros dos pistoleros cuando tratan de robar el banco. Búfalo Sentado y sus hombres hacen explotar la montaña, sepultando el oro para siempre. Durante un número musical en el salón, Búfalo Sentado le dice a Rita que tendrá que regresar al abismo. Black Star, que llega después de su partida, jura seguirla. El último plano muestra una constelación de cowboys persiguiendo a otra, a través de un cielo animado.

## EL FILM

Bolognini fue el productor de *Django*, y Franco Rossetti uno de sus guionistas. Enzo Barboni fue el camarógrafo, y Nino Baragli su editor. El protagonista masculino fue Terence Hill, elegido por su parecido con Franco Nero. Y Baldi, el director, era un veterano de violentos westerns italianos y españoles. Si había gente capaz de hacer un spaghetti western violento y sin concesiones —algo mejor que la sobrevalorada *Sentencia de muerte* [*Sentenza di morte*] de Mario Lanfranchi—, sin duda eran estos tipos. Entonces, ¿por qué habrían de hacer un musical como éste? La pregunta correcta es: ¿por qué no? Rita Pavone era una cantante pop de gran popularidad en Italia. Naturalmente, tenía que ser una estrella de cine también. Y había una sed insaciable de spaghetti westerns. A veces las peores y más extrañas ideas se vuelven imparables.

El resultado es tan extraño que vale la pena verlo, si uno está de humor para ver algo tan bizarro. Después de despacharse con un par de malas canciones pop, Rita y Fritz —un dúo de personajes “tiernos/graciosos”— se ven obligados a enfrentarse con verdaderos héroes del spaghetti western —esta vez haciendo de villanos—, y los matan. *Django es Django*: usa el sombrero y el sobretodo de Franco Nero, mientras arrastra el famoso ataúd. “Ringo” es el personaje de Clint Eastwood de la Trilogía el Dólar. Como Barboni filmó e iluminó *Django*, las escenas con ese personaje son más vitales, especialmente cuando el personaje, herido de muerte, expresa su deseo de “morir al estilo americano”. El moribundo ícono explica que, mientras los personajes italianos y japoneses mueren en seguida, los americanos dan un largo discurso antes de morir. Entonces, *Django* comienza a hablar acerca de su niñez (irónicamente, la versión que vi corta antes de que podamos escuchar su larga y triste historia).

El personaje de Terence Hill no está muy bien definido: se supone que es un chico malo que se reforma y se enamora de Rita. Pero su rostro rara vez cambia de expresión y uno nunca tiene idea de qué está haciendo ahí, más allá de hacer de macho. Hay algo muy artificial en Hill, incluso en el contexto de estos spaghetti westerns. El nombre fue inventado por su agente, Giuseppe Perrone, para su cliente Mario Girotti. Pero Mario sólo ponía la cara y la actuación física. La voz de “Terence Hill” siempre fue de otros actores, que le daban vida durante el doblaje. La mayoría de los actores italianos —los más serios, o aquellos que creían que lo eran— eventualmente insistirían en hacer su propio doblaje. Pero a Girotti jamás le interesó, y “Hill” continuó siendo un personaje poco interesante, distante y “múltiple”.

Lo que hace interesante a *Rita en el West* son sus intenciones: trata de ser una película con una protagonista femenina, además de un musical. Y en lo primero es exitosa, aunque el significado de la última escena sea poco claro. ¿Es Rita una diosa? ¿O una extraterrestre? ¿Y entonces es Black Star tan extraño como ella? Como musical, empieza horrendamente, con un feo dueto rockero entre Pavone y Lucio Dalla; mejora un poco cuando aparecen los bailarines profesionales —coreografiados por Gino Landi— en el campamento indio y en el salón; pero, por sobre todo, es un intento honesto de sacar adelante una gran idea. Los norteamericanos lograron hacer mejores películas mezclando éstos dos géneros: comparén sino ésta con *Oklahoma!*

[1955] o con *La leyenda de la ciudad sin nombre* [Paint your Wagon, 1964]. Que Rita... no sea mejor es responsabilidad de su director, creo. Ferdinando Baldi dirigió muchos westerns, pero muy pocos son realmente buenos. Con Duccio Tessari o Richard Lester como directores, *Rita en el West* podría haber sido especial, memorable o incluso espectacular. En manos de Baldi, tiene la calidad y aspiraciones de un capítulo para televisión de *The Monkees*.

Más allá de las expectativas de los productores, fue un fracaso. Aparentemente, la noticia de que Rita Pavone se estaba por casar no ayudó. Su novio era otra estrella pop italiana, Ferruccio Ricordi, más conocido como "Terry Reno". Reno también tenía un papel "tierno/gracioso" en el film: hacía del nervioso sheriff. Pero no era un buen actor, ni tampoco era bien recibido su nuevo papel, como marido de Rita. Los fanáticos adolescentes de la cantante se sintieron decepcionados, y boicotearon la película. "Una vez que la noticia del casamiento salió a la luz, fue el fin", recuerda Bolognini. "Apenas recuperamos la inversión, gracias a las ventas al exterior".

Franco Rossetti dirigió *El desperado*, su primer y único western, ese mismo año. Parece un intento de repetir lo que Rossetti creía que era la fórmula de *Django*: violencia extrema en un pueblo fantasma. La violencia —que incluye tortura, el asesinato de un ciego, y al héroe golpeado y acribillado en un mar de lodo— es muy entretenida. Pero Rossetti mete la pata en un área crucial: el reparto. Corbucci solía elegir actores interesantes y sólidos para sus héroes y villanos; mientras que Andrea Giordana, el héroe de Rossetti, parece un adolescente tratando de hacerse el rudo. Una buena copia de *Django* tendría que tener grandes villanos, y, llena de actuaciones mediocres, *El desperado* también falla en esta área.

\* \* \*

¿Y Corbucci? El co-fundador del western italiano acababa de terminar la excelente *Los despiadados*, había filmado en Grecia *Prófugo de la muerte* [Bersaglio Mobile], un thriller anticomunista, y luego regresado a Roma. Ya estaba un poco cansado de los westerns. Entrevistado para el documental *Westerns Italian Style*, Corbucci declaró:

*Corbucci*: Las palabras suelen no ser muy importantes en mis westerns, porque usamos actores de diferentes nacionalidades. Franceses, mexicanos, americanos. A veces es mejor hacer que los actores

cuenten, que tratar de hacerlos hablar en inglés. Por ejemplo, el francés diría “*Un, deux, trois*” y el americano diría “*One*”, que quiere decir “Sí”... o cualquier otra cosa, claro. No tiene importancia. Por eso odio a los westerns.

*Entrevistador:* Despues de esto, ¿qué tipo de película hizo, señor Corbucci?

*Corbucci:* ¡Un western, naturalmente!

¿Y por qué no debería sentirse un poco cansado y cínico? *Django*, su mejor película, había tenido graves problemas con la censura: aún no había podido salir de Italia, donde estaba siendo copiada hasta el hartazgo por Franco Rossetti y otros, sin mencionar la despiadada parodia —de parte de sus co-creadores— que significó *Rita en el West*. El viaje a Grecia había significado un cambio de escenario. Así que, cuando unos productores italianos y franceses le propusieron hacer un western con Jean-Louis Trintignant, Corbucci insistió en filmarlo en la nieve. Era su plan original para *Django*, pero según Lars Bloch, productor de *Westerns Italian Style*, también quería irse a esquiar. Así que eligió locaciones alrededor de Cortina, un exclusivo centro turístico para esquiadores, situado al norte de Italia.

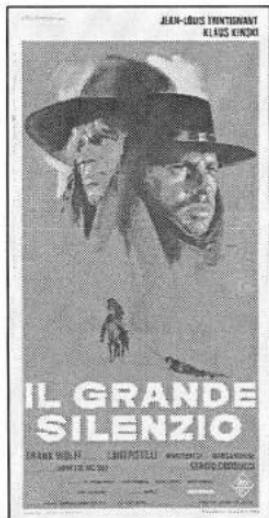
Contra todos sus instintos, Corbucci estaba a punto de hacer otro western: iba a filmarlo rápido, como el género lo demandaba, y estaría listo antes de fin de año. El presupuesto no les permitiría construir un pueblo del Oeste en las Dolemitas —esto implicaría cubrir de crema de afeitar el set de Elios Films—, pero había dinero para tener un reparto internacional de primer nivel, un buen equipo técnico, y tiempo para esquiar en Cortina. Cuando Trintignant le dijo que no hablaba inglés, Corbucci recordó una idea que le había contado Marcello Mastroianni. “Me encantaría hacer un western, pero no hablo inglés”, le había dicho el actor italiano, “así que, ¿por qué no hacemos una historia acerca de un pistolero mudo?”. A fines de 1967, Corbucci decidió reciclar la idea de Mastroianni<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Confío en la cronología de los films de Corbucci escrita por Howard Hughes. Su fuente es una serie de libros llamada *The Glittering Images: Westerns all’italiana*. El Libro 1, *The Specialists*, dice que *El gran Silencio* fue estrenada en la Navidad de 1967. Marco Giusti confirma que se trató de una producción de 1967, pero la toma como un estreno de 1968, cuando escribe “los westerns de 1968 fueron visionarios y perturbadores. Es el más rico y hermoso momento en la historia del género”.

## EL GRAN SILENCIO

T.c.c.: *Il grande Silenzio / Le grand Silence / The Big Silence / The Great Silence / Levend ov dood* (Italia/Francia)

**Dirección:** Sergio Corbucci • **Producción:** Attilio Riccio de Adelphia / Les Films Corona • **Guion:** Sergio Corbucci, Bruno Corbucci, Vittoriano Petrilli, Mario Amendola • **Dirección de fotografía:** Silvano Ippoliti • **Dirección de arte:** Ricardo Domenici • **Vestuario:** Enrico Job • **Edición:** Amedeo Salfà • **Asistencia de dirección:** Filiberto Fiaschi • **Música:** Ennio Morricone • Reparto: Jean-Louis Trintignant (*Silencio*), Klaus Kinski (*Tigrero/Loco*), Frank Wolff (*sheriff Burnett*), Vonetta McGee (*Pauline*), Luigi Pistilli (*Policutt*), Mario Brega (*Martin*), Carlo D'Angelo (*presidente*), Marisa Merlini (*Regina*), Maria Mizar (*madre de Miguel*), Raf Baldassarre (*Schultz*), Bruno Corazzari (*Charley*), Spartaco Conversi (*Walter*), Remo De Angelis (*sheriff*)



## LA HISTORIA

En las montañas de Utah, un cazarrecompensas llamado Silencio mata a cuatro hombres que trataron de emboscarlo. Luego le vuelan los pulgares al quinto. Un grupo de hombres pobres aparece entre la nieve y mata al quinto hombre; Walter, su líder, le paga a Silencio y le agradece por su trabajo.

En su mansión, el gobernador le ordena a Bennett, el cínico pero gentil sheriff, imponer el orden en la zona de Snow Hill. Si los votantes aprueban su ley de amnistía, insiste en que no habrá más asesinatos de los desposeídos. Mientras tanto, Tigrero y Charlie, dos cazarrecompensas y asesinos, matan a dos forajidos que intentaban regresar al pueblo. Camino a Snow Hill, Burnett conoce a Silencio y a Tigrero, que está transportando los cadáveres al pueblo para cobrar las recompensas. Tigrero, sin dejar de ser gentil y charlatán, explica que es su deber patriótico exterminar a los renegados. Silencio acepta un caballo de parte de la madre de un muerto, a cambio de matar a Charley. Es una tarea fácil, ya que Charlie es fácil de provocar.

Tigrero mata a James Middleton, otro forajido buscado por la ley. Pauline, la viuda, entierra su cuerpo y le promete a Silencio que le pagará \$ 1,000 si mata a Tigrero. El banquero —y juez de paz— local le ofrece \$ 1,000 a Pauline a cambio de sexo. Pauline se niega, y en su lugar le ofrece su cuerpo a Silencio. Silencio aparece en el salón, donde busca provocar a Tigrero para batirse a duelo. Pero Tigrero se niega a sacar su arma y, en cambio, insiste en una pelea a puño limpio en la que pareciera tener todas las de ganar, hasta que Silencio lo golpea con un leño. Los hombres de Tigrero le apuntan sus armas, pero él desenfunda rápidamente y los mata a todos. Justo entonces, el sheriff Burnett entra en acción y arresta a Tigrero.

Pauline cura las heridas de Silencio, y luego hacen el amor. Una serie de *flashbacks* explica que los padres de Silencio fueron asesinados por un grupo de cazarrecompensas —incluyendo a Policutt— cuando era niño: uno de ellos le cortó la garganta para silenciarlo. Años después, Silencio los buscó y los mató a todos, volándole el pulgar a Policutt. Al día siguiente, Policutt trata de pagar la fianza de Tigrero; pero Burnett le dice que va a llevarlo a la cárcel de Tonopah. En el camino, el sheriff invita a los marginados sin hogar a volver a Snow Hill para alimentarse y refugiarse. Pero es emboscado por Tigrero, y sus hombres. Luego, Tigrero convence a sus compañeros para atacar Snow Hill.

Policutt trata de violar a Pauline; y Martin, su compinche, mete la mano de Silencio en un brasero caliente. Tarde pero seguro, Silencio los mata a ambos.

Tigrero llega al pueblo buscando a Silencio. Toma a los marginales como rehenes y mata a Regina, la madama del salón que se les oponía a él y a Policutt. Luego amenaza con matar a todos sus rehenes. Pauline le dice a Silencio que deberían huir, ya que él está herido. Pero él insiste en regresar para enfrentar a Tigrero en el salón.

Sorprendentemente, Silencio, Pauline y todos los rehenes mueren. Al salir del salón, Tigrero le roba el arma al cadáver de Silencio.

## EL FILM

*El gran Silencio* es el western más conciso y despiadado de Corbucci. El mejor y más frío de todos. Está filmado con su tradicional estilo desprolijo y sobre-editado, lleno de *zooms* temblorosos, y sus pri-

meros planos filmados con teleobjetivo generalmente están fuera de foco. Sin embargo, es increíblemente hermoso. Corbucci nunca estuvo demasiado interesado en los desiertos de Almería: fue aquí, en las Dolemitas, donde encontró su Monument Valley. Hay impresionantes escenas de hombres cabalgando en la nieve, mientras que la iluminación de los interiores —especialmente las oscuras escenas del final— está muy bien. Muchas tomas están filtradas a través de humo, nieve o ventanas. Es más, hay tantas escenas vistas a través de vidrios que por momentos la película se parece a un barco dentro de una botella, o a una bola de nieve —buenas metáforas para el opresivo y cruel mundo que presenta el film—. El camarógrafo fue Silvio Ippoliti, cuyo trabajo en *Navajo Joe* fue apenas correcto. Hubo una química única que hizo que *El gran Silencio* sea tan especial. Finalmente, la idea de filmar a través de objetos funcionó: y esa química comenzó con un gran guión de Corbucci y compañía, y de su negación a desviarse de él durante el rodaje.

No hay subtramas, ni personajes "tiernos/simpáticos". El sheriff (Frank Wolff) y Regina (Marisa Merlini) son soportables porque tienen un oscuro sentido del humor y de la moral. La versión doblada al inglés sugiere que los "bandidos" liderados por Walter (Spartaco Conversi) son marginados religiosos: en la primera escena, declara: "*El nuevo gobernador va a declarar una amnistía. Y seremos libres de pensar como queremos*". Y, en sus diálogos en inglés, Tigrero pregunta: "*¿Qué pasaría si alguno de ellos es enjuiciado y declarado inocente? Entonces todos tratarían de usar las cortes para esparcir su... ¡como sea que se llame!*". Nada de esto aparece en el diálogo original. Quizás fue obra de Lewis Cianelli, tratando de sugerir que éstos forajidos de Utah eran mormones.

De ser así, Corbucci ignoró el lado religioso de la historia. En cambio, *El gran Silencio* es la más pura muestra del corrupto Oeste capitalista jamás llevada a la pantalla. Sólo *McCabe & Mrs Miller* de Robert Altman llegó a mostrar el Oeste así de bien. Ambas películas muestran comunidades situadas en zonas nevadas; y ambas son tan irónicas como pesimistas. Policutt espera que el sheriff Burnett no vaya tras él, ya que no sólo es el banquero del pueblo, sino también el juez de paz. Aquí no hay ideólogos confederados tratando de juntar millones para resucitar al Sur, ni trenes cargando un millón de dólares en oro. En su lugar, sólo hay un pequeño e inhóspito pueblo en la

nieve, presidido por un amargo malhechor, desesperado por exterminar a aquellos que ha empobrecido.

Frente a este trasfondo, Silencio y Tigrero son seres muy diferentes. Silencio aparece como un ángel, siempre que lo necesitan. Sólo mata cazarrecompensas, y sólo saca su arma en defensa propia. Pero sin embargo siempre cobra una recompensa, ya sea en dinero, caballos, o sexo. Como dice un sheriff: "*Es una buena forma de matar a alguien. La ley no puede hacer nada al respecto*".

Tigrero parece más un demonio que un ángel. Sin embargo, ¿cuán diferentes son? Tigrero mata por dinero, pero Silencio también. Puede controlar su temperamento; a diferencia de los estúpidos forajidos que lo rodean, no tiene ninguna intención de dejarse provocar para tener una pelea "justa". Es pequeño, más chico que Silencio, pero a su vez sorprendentemente duro. En la pelea mano a mano, "tigrecito" está a punto de vencer a Silencio, hasta que éste le pega con un leño. Silencio será el campeón de las viudas y madres sufridas, pero tampoco juega limpio. Simplemente crea la estrategia que más le conviene para sobrevivir en este oscuro mundo creado por Corbucci. Como asesinos, Silencio y Tigrero están en igualdad de condiciones. Cuando Silencio abandona las cínicas reglas que los definen, y se transforma en un héroe hecho y derecho dispuesto a enfrentar lo imposible, está condenado a morir.

Este tipo de acto heroico funcionaba para Django, o Minnesota Clay, que finalmente sobrevivían. Pero ya no es así. Nori, la viuda de Corbucci, le contó a Katumi Ishikuma que su marido tenía las muertes de Che Guevara y Malcolm X en mente cuando filmó *El gran Silencio*. Malcolm fue asesinado el 21 de febrero de 1965; el Che fue capturado y asesinado el 8 de octubre de 1967. Para los radicales y revolucionarios, ambas muertes eran terribles noticias. Parecía ser que uno podía enfrentar a los poderosos por un corto tiempo, antes de que lo aplastaran. No importaban las reglas con las que jugaras, eventualmente ibas a perder.

Lo más increíble de *El gran Silencio* —mucho más que el guión, o las fabulosas imágenes— es la forma en que los dos protagonistas logran comunicar esto. Tigrero (o "Loco", como se llama en la versión en inglés, aunque no lo está) es el mejor papel que tuvo Klaus Kinski en cualquier western. Educado, paciente, siempre riéndose del absurdo de toda la situación, tiene un pequeño libro en el que anota las

almas que ha conquistado. Es una gran actuación, al igual que la de Jean-Louis Trintignant, que tiene el papel más difícil. Sin poder hablar, tiene que transmitir todo a través de acciones o expresiones. Es un desafío casi imposible de superar. Casi cualquier otro actor —Terence Hill, John Phillip Law, Franco Nero— hubiera parecido un muñeco o un robot interpretando a Silencio. Trintignant declararía más adelante que fue “su papel favorito”. Y lo lleva adelante sin fisuras. El arco moral de su personaje, y su decisión de sacrificarse, están perfectamente expresados.

El pesimismo que transmite *El gran Silencio* nació en una década en la que jóvenes e influyentes líderes estaban siendo asesinados uno tras otro por “asesinos solitarios que no trabajaban para nadie”. Corbucci sentía el dolor de esas muertes, y sin embargo parecía menospreciar la resignación que mostraba su héroe. “Estaba bien que ganara Kinski”, dijo en una conversación con Duccio Tessari en la RAI. “Era más valiente, disparaba mejor, mantenía su temperamento”. Pero a mí no me suena genuino: Tigrero no es más valiente ni mejor que Silencio. Es un trámposo y un mentiroso, y sus hombres le disparen al héroe a través de una ventana del salón, en una cobarde emboscada. Es el vacío moral de Tigrero y su gente, y la decencia y tranquilidad de Silencio que hacen que el final sea tan *shockeante*. Y esto hace de *El gran Silencio* una película enorme.

El mensaje de la película, que Corbucci ignoró en sus declaraciones en la RAI —pero que en el fondo sabía— es que a veces, aunque sabés que vas a fallar, tenés que hacer lo correcto de todas formas. La dramaturgia clásica podrá haber mostrado la tragedia de muchas formas, pero el cine en general no lo hace. Las películas son la forma de arte número uno del capitalismo, y el capitalismo no se basa en el sacrificio, o en hacer lo correcto sin importar las consecuencias; se trata de expandirse, ganar y patear traseros. Incluso el cristianismo, con toda su pasión y sufrimiento, no demanda tanto sacrificio como el que muestra Corbucci: Jesús muere pero revive a los dos días, y va a sentarse a la derecha de Papá por toda la eternidad. Silencio enfrenta su muerte sin esperar nada a cambio, y no recibe nada. Es el sacrificio de un ateo, hecho sin importar las consecuencias, sin esperar ninguna recompensa. Según la visión de Corbucci en 1967, así fue el sacrificio del Che, asesinado justo antes de que comenzara el rodaje. Y así fue también el sacrificio de Malcolm.

Ambos hombres se metieron en la boca del lobo, sabiendo que la muerte era casi una garantía, sabiendo que no verían sus sueños realizados, pero haciéndolo de todas formas porque era lo correcto. *El gran Silencio* presenta una nobleza y un heroísmo de alto contenido espiritual. Seguro, Silencio muere. Pierde el juego. Y al hacerlo, se transforma en el héroe más noble que tuvo el género desde Shane.

Porque, manteniendo el resto de la película igual, Silencio podría haber matado a Tigrero y sus hombres tranquilamente. Es su *affaire* con Pauline lo que lo pone en contra de Pollicutt, hace que su mano sea metida en un brasero, lo transforma en un verdadero héroe y, finalmente, sella su destino.

Un material tan bueno hizo que todos los involucrados dieran lo mejor de sí. La banda sonora es una de las mejores de Morricone: suave, contenida, afectada y completamente diferente a la de cualquier otro de sus trabajos para westerns. Las actuaciones de Vonetta McGee como Pauline, Luigi Pistilli como Pollicut, y Mario Brega como Martin son excelentes. Y el vestuario —responsabilidad de Enrico Job— es original e inesperado en este tipo de film: hay una importante influencia hippie en muchos chales, chaquetas de cuero cosidas y abrigos de piel largos hasta los tobillos.



*El gran Silencio*

*El gran Silencio* presenta tres personajes femeninos muy poderosos: la madre de Miguel, que contrata a Silencio para vengar a su hijo, Pauline y Regina. Y aunque no pelean en el barro, aún son mujeres estilo Corbucci: las tres buscan justicia a través de una pistola; y dos de ellas mueren con un arma en la mano. El poco humor que hay es realmente gracioso, sobre todo en la escena en que Silencio provoca a Charley, el colega de Tigrero, al dejar abierta la puerta del bar para que entre el viento. Charley (Bruno Corazzari) está despedazando un pollo mientras le cuenta, al que lo quiera escuchar: "*Sigo comiendo y comiendo, y de todas formas me siento miserable*". Segundos más tarde, nota esa falta de respeto, va por su arma y muere. La sangre se filtra por el piso del bar, como lo haría en la nieve. Teniendo en cuenta esos elementos tan comerciales —la violencia, el humor, la acción irónica— y el reparto de primera línea, *El gran Silencio* tendría que haber sido el film más exitoso de Corbucci: aquel que le diera la reputación internacional que le hubiera dado *Django* de no haber caído en manos de los censores.

Pero no le fue bien. Pasarían tres décadas antes de que se estrenara en video en los Estados Unidos e Inglaterra. Y esta vez, no fue la censura quien arruinó sus posibilidades: fue un estudio norteamericano.

De alguna manera, 20th Century Fox se involucró durante el rodaje de la película. Potencialmente, eran buenas noticias. La relación entre Vincenzoni y EE.UU. dio como resultado que media docena de westerns italianos —incluyendo los de Leone— entraran al mercado norteamericano. En teoría, la participación de un gran estudio garantiza un estreno norteamericano y ventas al exterior más lucrativas. Pero no siempre es así. El capo del estudio, Daryl F. Zanuck, se ensañó con el film. Según Corbucci, se tragó su propio cigarro mientras lo veía. Zanuck quería un final alternativo, que pudiera ser usado en territorios en los que “el final pesimista” no funcionaría. Tan cínico como eficiente, Corbucci ya había filmado uno: el sheriff entra al pueblo para rescatar a Silencio y a los granjeros, Pauline se une al tiroteo, y Silencio acrilla a Tigrero en el salón<sup>5</sup>. Al final, Silencio aparece con

<sup>5</sup> El negativo de esta extraña escena ha sido felizmente preservado, no así el sonido: se puede ver, mudo, en el DVD Zona 1 editado por Fantoma. Esta versión se ve mejor y está más completa que el Zona 2 editado por Imagica. — El final alternativo también puede encontrarse en la edición Zona 4 editada en la Argentina por AVH dentro de la colección *Spaghetti Western II*. [N. del T.] —.

un guante de metal aparentemente sacado de una armadura. De esta forma, podrá desviar balas y usar su mano quemada. ¿De dónde salió el guante? Jamás vemos una armadura en todo el film. ¿Es acaso una referencia a *Por un puñado de dólares*, donde los Rojos le disparan a una armadura, y Joe usa una placa de metal antibalas? Lo más probable es que a Corbucci no le importara para nada el final alternativo. ¿Acaso no habían editado los norteamericanos *Minnesota Clay* para hacer creer que Clay moría? Así que seguramente entenderían la infinitamente más oscura, poderosa y profunda *Silencio*... ¡no es así?

Clint Eastwood estaba en Italia en 1967, para publicitar la Trilogía del Dólar. Así que es posible que viera *El gran Silencio* cuando se estrenó en diciembre. Ciertamente, los distribuidores pensaron que la había visto. En 1973, mientras trabajaba en París, visité al distribuidor de *Le grand Silence*. Esta compañía tenía lazos con la 20th Century Fox. Le pregunté al encargado si creía que la película se estrenaría alguna vez en EE.UU. o Inglaterra. Me contestó que el estudio estaba planeando hacer una *remake* en inglés protagonizada por Clint Eastwood. Esta —y no la censura— era la razón por la que la obra maestra de Corbucci estaba siendo retrasada.

¿Es posible que Eastwood realmente quisiera hacer *El gran Silencio*? ¿Es ésta la razón por la que Fox se involucró en la producción: para asegurar la propiedad del film a su creciente estrella? Puede ser. Pero jamás hicieron esa *remake*. En cambio, produjeron un western de características similares, también ambientado en la nieve, llamado *Joe Kidd* [1972]. Su héroe, interpretado por Eastwood, lleva una pistola automática Mauser Bolo, idéntica a la de Jean-Louis Trintignant. El fracaso en la taquilla de *Joe Kidd* puede haber sido la razón ulterior por la que el estudio no estrenó la película de Corbucci.

Fue una lástima, considerando que *El gran Silencio* es el mejor spaghetti western jamás realizado, y especialmente porque Corbucci había hecho un gran esfuerzo para superar sus limitaciones, incluyendo no sólo un final pesimista, sino también una escena romántica entre Trintignant y McGee. Años después, hablando sobre el film, citó a Luis Buñuel:

"Me opongo a los finales felices ¡Recuerden el final de 'El gran Silencio'!... La gente no va al cine a ver escenas de amor. Buñuel tenía razón cuando decía que la cosa más vergonzosa para cualquier director es tener que apuntar la cámara hacia una pareja besándose. No hay nada

más banal que un beso. Generalmente, no puede haber escenas de amor en historias basadas en la acción, aunque en 'El gran Silencio' filmé una muy hermosa entre una mujer negra y un mudo. Había algo muy bello y mórbido en esa escena. Fue la única que incluí en un film de este género, donde las mujeres son generalmente bizarras".

Todo indica que Corbucci estaba orgulloso de *El gran Silencio*. Y estaba bien que así fuera. Es un gran trabajo, un gran spaghetti western, un gran western y un clásico del cine transgresor. ¿Hay alguna otra película con un final tan desolador como este? Hay otros westerns italianos que terminan con la muerte del héroe en manos de cazarrecompensas: *Escondido* [Franco Giraldi, 1967, estrenada en 1968], es un buen film pesimista en donde el héroe —Alex Cord— recibe una amnistía del gobernador, y es inmediatamente acribillado; en *El Puro* [1969, Edoardo Mulgaria], Robert Woods tiene un final similar. Son buenos films, pero carecen de la densidad e intensidad de la obra maestra de Corbucci. *El gran Silencio* es una obra de arte única: tendría que haber confirmado a su director como un talento a la altura de Sergio Leone.

Pero nadie la vio. El estreno italiano —en la Navidad de 1967— fue poco auspicioso: una película estrenada en Navidad demuestra que el distribuidor se la quiere sacar de encima. Le fue mal en Italia, un poco mejor en Francia, y excelentemente en Alemania. Más allá de eso... no pasó nada. 20th Century Fox la cajoneó, promocionando en su lugar *Joe Kidd*, su pálida imitación. Mientras films mediocres de Corbucci como *Minnesota Clay* y *Johnny Oro* se estrenaron en los EE.UU., *El gran Silencio* se mantuvo invisible. Corbucci había hecho una gran película, mejor aún que *Django*. Una vez más, fue ignorada. ¿Es ésta la razón por la que, tiempo después, se volvió tan cínico, tan despectivo de su propio trabajo? ¿Es por esto que, hacia fines de los años '70, se lo notaba cansado, y hacía películas de segunda? Corbucci había luchado por ser original, por lograr cambios radicales en el género. Y lo había logrado, con creces. Pero sus grandes westerns italianos estaban siendo ignorados por razones de lo más estúpidas, mientras otros mucho más mediocres eran estrenados en todo el mundo.

\* \* \*

Para fines de 1967, el spaghetti western era tanto un fenómeno comercial establecido como un tornado creativo sin una dirección clara,

ni un final previsible. Las tramas de venganza solían predominar, o ser más exitosas en la taquilla. El villano principal ya no era un bandido mexicano (aunque Fernando Sancho seguía trabajando sin parar), sino un empresario blanco —usualmente dueño de un salón o banquero—. Los héroes seguían siendo hombres blancos, pero había una minoría de protagonistas de piel más oscura; y hasta heroínas, y héroes que no ganaban. Tomás Milian había patentado el rol del mexicano heroico y revolucionario. Y casi cualquier cárcel tenía entre sus prisioneros al gran José Torres, mejor amigo del héroe y encarcelado injustamente.



---

# 1968

*Kennedy:* ¿Viste alguno de esos Westerns italianos o españoles?

*Ford:* ¡Me estás gastando!

*Kennedy:* No, de verdad existen. Y algunos son muy populares.

*Ford:* ¿Y qué tal están?

*Kennedy:* No hay historia, no hay escenas. Sólo asesinatos: 50 o 60 muertes por película.

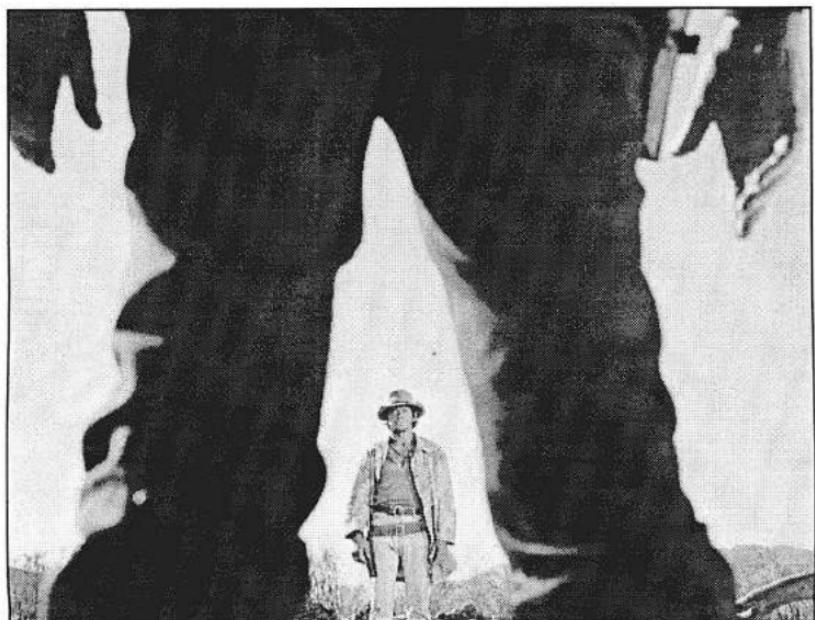
— John Ford y Burt Kennedy, en una charla con *Action*,  
la revista del Directors Guild of America

**P**odemos perdonar a Ford por no haber visto ningún spaghetti western; nacido en 1895, el gran director norteamericano tenía 74 años cuando dio esta entrevista. Pero la hipocresía de Kennedy, por otro lado, es deprimente. Un año después, él mismo estaba dirigiendo *La quebrada del Diablo* [*The Deserter*], un mediocre spaghetti western y, en 1970, "hizo historia" con *La texana y los hermanos Penitencia* [*Hannie Caulder*], un robo a los spaghetti filmado en Inglaterra.

Pero en 1968 Kennedy opinaba que había algo malo acerca de los westerns italianos e, implícitamente, con la gente que actuaba en ellos y los dirigía. No importaba la popularidad de *El bueno, el malo y el feo* o *Por unos dólares más*, ni el hecho de que actores norteamericanos de categoría como Joseph Cotten, Eli Wallach, Woody Strode, Robert Ryan y Orson Welles actuaran en ellos. Sin importar cuánto dinero ganaran, o quién los protagonizara, los westerns italianos eran tratados con desprecio por los realizadores y críticos norteamericanos y también por sus colegas ingleses, los cuales —al igual que hoy— casi nunca estaban en desacuerdo.

Los críticos franceses, por otro lado, ya hablaban de sus cualidades artísticas y de su importancia cultural. En algunas publicaciones en inglés, un puñado de escritores expresaban entusiasmo por el medio: David Austen y David McGillivray en *Films & Filming*, Mike Wallington y Christopher Frayling en *Cinema*, y Ernest Callenbach en *The Velvet Light Trap*.

Y aunque casi todos los críticos angloparlantes aún los despreciaban, el público, los estudios y los distribuidores estaban mucho más entusiasmados. Sergio Leone era considerado uno de los más interesantes y confiables nuevos realizadores: es por esta razón que había tantos rumores acerca de su próximo proyecto (¿sería acaso aquella *remake* de *Lo que el viento se llevó?* ¿O *Journey to the End of the Night*?). Pero el éxito, como nos enseñó la historia, es un arma de doble filo. Habiendo llegado más lejos de lo que hubiera imaginado, y considerado el mejor director de westerns de acción, Leone buscaba otro tipo de respeto. Como muchos otros realizadores, aspiraba a ser considerado un intelectual, un autor capaz de hacer más que películas de acción. Pero, a diferencia de Corbucci, seguía siendo un fanático de las



Érase una vez en el Oeste

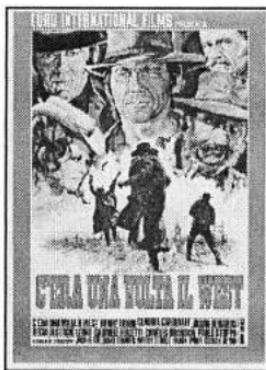
películas de vaqueros. Presionado por sus inversionistas norteamericanos —nada menos que la Paramount—, decidió jugarse y hacer algo diferente. Trabajando junto a dos nuevos guionistas —Argento y Bertolucci— y junto a Sergio Donati —veterano colaborador de Solimí—, logró crear un western artístico largo, lento y autoconscientemente significativo.

Quería tener éxito donde Brando había fallado con *El rostro impenetrable*.

## ERASE UNA VEZ EN EL OESTE

T.c.c.: *C'era una volta il west / Il était une fois dans l'ouest / Once Upon a Time in the West* (Italia / España / EE.UU.)

**Dirección:** Sergio Leone • **Producción:** Fulvio Morsella • **Producción ejecutiva:** Bino Cocagna • **Guion:** Sergio Leone, Sergio Donati • **Historia:** Dario Argento, Bernardo Bertolucci, Sergio Leone • **Dirección de fotografía:** Tonino Delli Colli • **Dirección de arte y vestuario:** Carlo Simi • **Edición:** Nino Baragli • **Asistencia de dirección:** Giancarlo Santi • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:** Henry Fonda (*Frank*), Claudia Cardinale (*Jill McBain*), Jason Robards (*Cheyenne*), Charles Bronson (*Armónica*), Frank Wolff (*McBain*), Gabriele Ferzetti (*Morton*), Keenan Wynn (*sheriff*), Paolo Stoppa (*Sam*), Marco Zuanelli (*Wobbles*), Lionel Stander (*barman*), Jack Elam (*Snakey*), Woody Strode (*Stony*), Juan Federico (*miembro de la pandilla de Frank*), Enzio Stantianello (*Timmy*), Al Mulock (*Knuckles*), Aldo Sambrell, Spartaco Conversi, Benito Stefanelli



## LA HISTORIA

Tres pistoleros esperan en una solitaria estación del ferrocarril. Han sido enviados por Frank para encontrar a un hombre con una armónica. Tratan de dispararle, pero los mata antes. Mientras tanto, en una tranquila granja en el desierto, la familia McBain es masacrada por Frank y su pandilla. Jill McBain llega en tren a Flagstone, el asentamiento local, y contrata a un conductor para ir al rancho de su marido. En una posada en la ruta, conoce al hombre de la armónica y a

Cheyenne, un forajido. Llega a la granja justo a tiempo para el funeral de su familia. Un pedazo de tela encontrado en la granja convence al sheriff y a sus hombres de que Cheyenne es el asesino. Un grupo de linchamiento va tras él; Jill se queda en la casa, buscando alguna explicación para la masacre.

A la mañana siguiente, Cheyenne visita a Jill y le dice que es inocente. Después de que se va, aparece Armónica, que le arranca el vestido. Justo entonces, dos hombres de Frank aparecen para atacar el rancho; el pistolero los mata. Jill viaja al pueblo y le dice a Wubbles, uno de los matones de Frank, que le lleve un mensaje a su jefe. Armónica sigue a Wubbles hasta un tren privado. Allí presencia una reunión entre Frank y Morton, su socio —y magnate del ferrocarril—. Frank mata a Wubbles y toma a Armónica como rehén. Luego decide ir a saldar las cuentas con la viuda en persona. Cheyenne, que estaba escondido en el tren, rescata a Armónica.

Mientras tanto, en Flagstone, Jill recibe un cargamento de leña y herramientas: parece que su marido planeaba construir una estación del ferrocarril en su propiedad. Frank secuestra a Jill y humilla a Morton, su socio. Armónica le dice a Cheyenne que ha visto documentos que prueban que Streetwater, la propiedad de los McBain, va ser muy valiosa una vez que se construya una estación del ferrocarril allí. Los forajidos comienzan a construir la estación. Pero Frank convence a Jill de vendérsela en un remate: sus hombres lo arreglan, pero son vencidos por Armónica, que ofrece a Cheyenne (por quien hay una recompensa de \$ 5,000) como garantía.

A bordo del tren, Morton soborna a algunos hombres de Frank para que lo maten. Éstos intentan asesinar a su jefe en las calles de Flagstone, pero es salvado por la intervención de Armónica. Frank descubre que el resto de su pandilla ha muerto, al igual que la de Cheyenne; se mataron entre todos cuando la gente de Cheyenne llegó para liberarlo. Morton, que soñaba con ver el Océano Pacífico, muere en una zanja al lado de las vías. Frank regresa a la granja McBain para enfrentar a Armónica, y se entera por qué lo ha estado persiguiendo. Pierde el duelo, y en un *flashback* final recuerda que Armónica es el hermano menor de un hombre que mató años atrás. Cheyenne y Armónica se despiden de Jill, y se van. Cheyenne muere saliendo del rancho, por un disparo que le había dado Morton al escapar. Armónica carga su cuerpo hasta las colinas.

## EL FILM

Como buen western artístico, este film es el triunfo del director de arte. Fue, en mi opinión, el punto más alto de la ilustre carrera de Carlo Simi. Nunca, ni antes ni después, pudo crear tanto en tan poco tiempo. En 1967 Leone había viajado a los Estados Unidos para buscar locaciones. En aquel entonces declaró sentirse decepcionado al ver demasiadas autopistas y cables de electricidad. Así que decidió filmar la mayor parte del film en España. Pero esta vez no se reciclaron *sets* del Zorro. Se construyó un pueblo entero, incluyendo corrales y una estación del ferrocarril en La Calahora. También un hotel y una horca en Monument Valley, Estados Unidos. Y finalmente un enorme rancho —un chalet suizo— cerca de Tabernas, usando leños que habían sobrado del rodaje de *Campanadas de medianoche* de Orson Welles.

El simbolismo de esto es importante. La casa de los McBain está completamente desproporcionada. ¿Dónde consiguió McBain la leña en un desierto así? Una verdadera casa de campo hubiera tenido un solo piso y habría estado rodeada de pasto. ¿Y qué está haciendo McBain en este pueblo? Si es un ranchero, ¿dónde están sus vacas? Si es un granjero, ¿dónde está su algodón? McBain es una figura de fantasía: un profesional de frontera, ganándose la vida con nada, rodeado por un desierto lleno de asesinos. Así que su casa tiene que ser espectacular. Debe ser imponente, como el monolito de *2001: Odisea en el espacio* [2001: A Space Odyssey, 1968]. Es el único vestigio de humanidad en una tierra hostil. La última gran locación del film son las vías, en donde el tren se encuentra con el rancho. Vemos a cientos de extras trabajando en las vías, y Simi puebla el desierto con casas de madera, graneros o cobertizos para locomotoras —los cuales, con su tamaño y formas poco naturales, se parecen al chalet de McBain—. Podrá estar muerto, pero su casa, según el diseño de Simi, se está multiplicando. La civilización (o, por lo menos, el ruidoso y humeante pueblo infernal que trae con ella) ha llegado.

La construcción a gran escala permitió un nuevo tipo de cine. Ya no era necesaria la vieja estrategia de “filmálos entrando por la puerta que después filmamos los interiores en Elios”. Todos estos nuevos *sets* tenían interiores reales. Podemos ver la vida del pueblo a través de las puertas de los salones; o el desierto y los trabajadores del ferrocarril a través de las ventanas de los McBain. Lo único que se filmó en

estudios fueron el interior de la posada, las escenas en el dormitorio y algunos interiores del tren (aquellos con los fondos proyectados que se ven por las ventanas).

Pero el gran logro de Simi es el coche *pullman* de Morton, con su elaborada decoración y muebles, y sus caballetes retráctiles (para que el lisiado magnate se pueda mover con comodidad). Frank y Morton no son muy diferentes de los villanos del *El halcón y la presa*: sólo son otros dos asesinos de gusto refinado y aires aristocráticos. Hasta entonces, los empresarios y banqueros del spaghetti western solían pasar el tiempo en sus mansiones o casas en el pueblo: eran malignos pero estáticos. El tren concebido por Leone y sus coguionistas liberaba a los villanos y extendía su rango de acción.

Se ha escrito mucho acerca de *Érase una vez en el Oeste* como un compendio de referencias a otros westerns. Frayling, Hughes y otros han explorado las referencias a *Más corazón que odio*, *A la hora señalada*, *El caballo de hierro* [The Iron Horse, 1924] y hasta *Yankee* [1966] de Tinto Brass. Efectivamente está lleno de ellas, y la mayoría son a películas norteamericanas, pero hay una al cine italiano que creo que ha sido ignorada. Se trata de un homenaje a *8 1/2* de Fellini, en donde el héroe (Marcello Mastroianni) va a la estación del ferrocarril a esperar a alguien. Una vez allí, cree que la persona que espera no ha llegado, pero entonces el tren se va, revelando a Claudia Cardinale esperándolo. Es un momento impresionante de un famoso film italiano, y es difícil creer que Leone no estuviera pensando en él cuando filmó la llegada de Charles Bronson.

Pero más allá de sus múltiples homenajes, *Érase una vez en el Oeste* es muy original y ambiciosa. Leone concretaba aquello que había sugerido en el pasado: la visión de hombres como dioses. En la Trilogía del Dólar, los héroes eran comparados a niños, jugando juegos infantiles. Pero ahora Leone tenía el reparto que quería: finalmente había conseguido a todos esos actores que lo habían rechazado en el pasado: Henry Fonda, un dios del cine, y estrella de *Fuerte Apache: sangre de héroes* [Fort Apache, 1948] y *La divina Clementine* [My Darling Clementine, 1943]; Charles Bronson, el epítome de lo taciturno; Jason Robards, el, uh... correcto actor neoyorquino; Claudia Cardinale, diosa e ícono por derecho propio. Este reparto podía interpretar a dioses. Y no sólo no les cuesta lidiar con un peso tan grande; en general, están a la altura de las circunstancias.

No es ninguna sorpresa que Leone quisiera que Wallach, Van Cleef y Eastwood interpretaran a los asesinos que esperan el tren. Para mostrarlos en primeros planos muy cerrados (como hace con Jack Elam, Woody Strode, y Al Mulock), recordarnos sus aventuras anteriores ¡y después matarlos! Es un gran chiste por parte del director, pero también una forma de decir: "Estoy dejando algo atrás; ésta película va a ser diferente". Van Cleef me dijo que hubiera estado dispuesto a hacer una aparición especial. Eastwood, buscando proteger su imagen, no.

La fotografía de Tonino Delli Colli contribuye a la ambientación olímpica. Visualmente, el film está a la altura de los westerns de John Ford, especialmente aquellos filmados en color: *Más corazón que odio* y *La legión invencible*. Es uno de los westerns más hermosos jamás hechos. Muchas imágenes —un paisaje, un gran plano de establecimiento del pueblo, un interior oscuro, el rostro de Claudia Cardinale reflejado en un espejo, hombres vestidos con sobretodos llenos de polvo— literalmente quitan el aliento. Gran parte de la acción está bañada por una luz dorada, mítica. Los planos generales son impresionantes, pero Leone y Delli Colli crean composiciones bastante "seguras" en los planos medios y primeros planos, usualmente poniendo al personaje en el centro del cuadro, como hizo Petroni en *De hombre a hombre*. No tiene nada que ver con la forma en que Kurosawa compuso *Yojimbo*. Considerando que *De hombre a hombre* y *Érase una vez en el Oeste* fueron filmadas con dinero americano, es lógico que nos preguntemos si los encuadres conservadores, tan respetuosos del re-encuadre televisivo, eran parte del trato.

La otra gran virtud del film era, obviamente, su música. Por primera vez Morricone compuso una banda sonora en la que cada personaje tenía su propio tema musical. La música de Jill es apropiadamente exuberante y orquestada; Cheyenne es acompañado por un banjo; a Armónica... bueno, le toca la armónica, usualmente fundiéndose con el gran tema de guitarras de Frank; y Morton tiene sus cuerdas y un piano. El efecto funciona extremadamente bien. Es una aproximación diferente de sus composiciones anteriores para Leone, en las que un *leit motiv* principal era repetido sobre diferentes escenas. No es necesariamente mejor, pero es muy profesional y diferente. Leone solía decir, en entrevistas, que siempre le tocaban las mejores composiciones de Morricone, y que a Corbucci y los demás

les tocaban las que rechazaba. No creo que fuera realmente así: la música de *El gran Silencio* es diferente de todos sus demás trabajos para westerns, y posiblemente el mejor. Pero ciertamente había una química especial entre Leone y Morricone, y su colaboración había llegado a su punto más alto.

Más allá de sus ricos y complejos elementos creativos, *Érase una vez en el Oeste* es, en el fondo, una película simple. Y esto es gracias al guión.

En su momento, muchos críticos remarcaron que contaba la misma historia que muchos westerns clásicos: una tierra que debe atravesar el ferrocarril y la lucha por su propiedad. Este tipo de películas invariablemente incluyen un héroe diestro con las armas, una viuda y una pandilla de villanos, trabajando para el Ring de Santa Fe. Eran las bases de las viejas películas de A. C. Lyles, o de algún episodio de TV. Para hacer un largometraje con la misma historia sería necesario agregar varias subtramas y personajes secundarios. Tengamos en cuenta otra premisa clásica: el tren. Cuando Ford filmó *Caravana de valientes* [Wagonmaster, 1950] la llenó de personajes secundarios, que se relacionaban a través de subtramas. Había dos vaqueros, uno cool y uno gracioso, contratados para guiar un tren mormón a través de un terreno peligroso. Había un líder mormón malhablado y muchos otros personajes mormones. También un show del doctor A. Loxley-Hall, empleando a dos hombres y dos mujeres, una de ellas hermosísima. Hasta un recio sheriff y una banda de cinco delincuentes, de los cuales cuatro tienen nombre propio y personalidad. En los primeros dos rollos de *Caravana de valientes* conocemos a trece personajes: todos ellos tienen mayor o menor importancia en la trama. Y eso que la película dura sólo 86 minutos.

Leone lleva todo en la dirección opuesta. En su versión más larga, *Érase una vez en el Oeste* dura 167 minutos. Sólo cinco personajes participan de la acción principal: Jill, la viuda; Armónica, el vengador; Cheyenne, el forajido; y Frank y Morton, los villanos. Un sheriff, interpretado por Keenan Wynn, aparece sólo en un par de escenas. Paolo Stoppa, un talentoso actor italiano, tiene el ínfimo papel de Sam, el conductor. Lionel Stander aparece sólo una vez, haciendo del encargado de un salón. McBain, el personaje de Frank Wolff, tiene una sola escena y luego es asesinado. Rostros familiares como Strode, Elam, Mulock, Stefanelli, Conversi y Sambrell se ven muy bien en sus

largos sobretodos (¡alquilados por Simi en un local de ropa del Oeste en Los Angeles!). Pero ninguno de ellos tiene un nombre, o demasiado que hacer además de poner cara de malos y subsecuentemente morir.

Así que la tarea de llevar a buen puerto una película tan lenta y larga queda en manos de los cinco protagonistas. Y la mayoría de sus diálogos son acerca de café, heroísmo, o la cesión de tierras al ferrocarril. Un gran film depende de grandes actores. ¿Y cómo lo hacen en este caso? En general, muy bien. Cardinale está perfecta, aunque no se le pide mucho más que ser fuerte y lucir bella. Henry Fonda llegó a Roma con un bigote falso y lentes de contacto marrones, dispuesto a romper con su imagen de héroe de ojos azules. Leone lo convenció de quitarse los lentes y el bigote. Obviamente, era esa mirada penetrante y metálica lo que había buscado desde un comienzo. Y Fonda podía ser un villano excelente; recordemos sino su oficial racista y ambicioso de *Fuerte Apache*. Finalmente, el símbolo de la bondad y la pureza norteamericanas —el “Joven Lincoln” — estaba encarnando a un asesino de niños, secuestrador y violador, y haciéndolo excelentemente. Está tan bien que le hace sombra a un gran actor como Ferzetti. Y Bronson está perfecto como el taciturno vengador. Sorprendentemente, Paramount no lo quería en un comienzo, por lo que Leone le ofreció el papel a James Coburn, que lo rechazó. También consideró a Terence Stamp, Rock Hudson y Warren Beatty. Hoy en día, es imposible imaginar a cualquier otro actor en el papel.

Mi única duda es acerca de Cheyenne, el personaje de Jason Robards. Robards es un muy buen actor, y hace lo mejor que puede. Pero además de usar un largo sobretodo, hablar sobre café y participar en un tiroteo a bordo del tren, no tiene mucho para hacer. Casi todas las acciones importantes de Cheyenne —sus dos escapes de sus guardias, su actividad criminal— ocurren fuera de cámara. Así que, ¿qué está haciendo acá? Creo que, aunque Leone estaba tratando de hacer un cambio radical respecto a sus películas anteriores, aún estaba atado a ellas, tanto estructural como temáticamente. Sus dos grandes westerns tenían tres protagonistas: primero Manco, el Indio y el Coronel; y después Blondie, Tuco y Angel Eyes. En ese último film, había nombrado a sus tres personajes como “bueno”, “feo” y “malo”. Uno de los aspectos más originales de *Érase una vez en el Oeste* supuestamente era Jill, su protagonista femenina. Pero Jill no es una

protagonista activa. Llega al pueblo, se queda en el rancho, busca agua, es raptada por Frank, y se enamora perdidamente del vengador. La pequeña Rita del West tenía una agenda mucho más apretada. En lugar de hacer que Jill forme parte de su característico trío protagónico, Leone simplemente la inserta en un nuevo trío compuesto por Armónica, Cheyenne y Frank.

Y esto no tiene demasiado sentido. La estructura del trío creada por Leone y Vincenzoni ya era perfecta. Si Leone aún quería un enfrentamiento simple, tendría que haberlo hecho entre Armónica vs. Jill vs. Frank. Armónica era el personaje “bueno”, *cool* e indiferente que ya había interpretado Eastwood; Frank era el frío asesino al estilo Van Cleef; Jill es tremadamente hermosa, pero tiene los mismos instintos de supervivencia realistas que Tuco. Quizás fue un cambio demasiado drástico (sobre todo teniendo en cuenta la ausencia de Vincenzoni<sup>1</sup>). Es posible que incorporar a una mujer al mundo íntimo y masculino que había creado fuera demasiado. Esto explicaría la aparición del personaje del “feo” (Manuel “Cheyenne” Gutiérrez) en el guión original. Sabiamente, Robards no hizo ningún intento de dotar a su personaje de un acento mexicano. Sin embargo, sigue siendo difícil comprender qué está haciendo ahí. Cheyenne tiene poco y nada que hacer en la película, más allá de hablar acerca de su madre o de insistir acerca de su nobleza.

*Cheyenne*: Mataría a cualquiera... excepto a un niño. Sería como matar a un cura. A uno católico, claro.

En éste corto discurso (que desafortunadamente era parte de uno más largo), Cheyenne deja ver dos cosas: 1) su irrelevancia en un spaghetti western y 2) la actitud conciliadora de Leone respecto de la Iglesia. Frayling dejó en claro que Corbucci podía ser ferozmente anticlerical, matando a curas y cortándoles las orejas a pastores, porque su público principal —italianos de la clase trabajadora— compartía su cinismo acerca de la religión organizada. En cambio Leone estaba gastando dinero americano y apuntando a un público internacional

<sup>1</sup> Marco Giusti agrega a Luciano Vincenzoni a la lista de guionistas de *Érase una vez en el Oeste*. Pero no está acreditado en el film, y Frayling reporta que no trabajó en él.

(preponderantemente americano, claro); y Hollywood, como toda mafia, se pone muy sentimental cuando se tratan temas como la piedad y los curas.

No me cierra la idea de que la necesidad de Cheyenne podría ser discutible por la escena de su muerte. No me importa cuán simbólica sea o cuánto haga que su personaje parezca más interesante. Lo que fuera que Leone quisiera decir acerca de la muerte del Oeste, ya lo había dicho al matar a Frank y a todos sus hombres, o al mostrar el vacío emocional y la *asexualidad* de Armónica quien, una vez que Frank ha muerto, también rechaza a Jill.

Tengo sólo una cosa más que criticarle a *Érase una vez en el Oeste*: la calidad de algunos diálogos. Jill tiene uno bastante horrible en el que anticipa que será violada por Cheyenne y sus hombres. Por otra parte, ningún western tuvo diálogos tan malos, vacíos y torpes como los de Fonda y Bronson cuando se encuentran por última vez y discuten acerca de la naturaleza de la hombría.

*Armónica*: Así que decidiste que no eres un hombre de negocios, después de todo.

*Frank*: Sólo un hombre.

*Armónica*: Una raza antigua.

¿Quién escribió esta porquería? Es difícil creer que Bertolucci, Argento o Donati hayan sido los responsables. Pero tiene que haber un culpable. Sin embargo, el *flashback* visualmente impactante que le sigue hace que uno olvide lo que acaba de pasar. Y, además, la película incluye uno de los mejores diálogos jamás dichos en un western, cuando Aldo Sambrell y otro forajido siguen a su jefe a la estación de tren.

*Sambrell*: Dos pasajes, amigo. A la próxima estación. Sólo de ida.

Este diálogo quiere decir mucho: lo que intentan hacer, y qué es lo que probablemente va a ocurrir. Lo que lo hace tan bueno es su contenido: habla sobre la vida y la muerte; sobre la lealtad de uno hacia su jefe forajido, implícitamente (así es como funciona el buen arte, a diferencia del arte autoconsciente).

Sergio Donati declaró que Leone había tenido una crisis mientras editaba su película anterior: quería que todo sea más y más grande. Y ahora había hecho una película que lo era en todos los sentidos posi-

bles: se trataba del western italiano más caro hasta el momento, con un reparto conformado por actores italianos y americanos de primera, los diseños y vestuarios más elaborados y las locaciones más originales —¡incluyendo una semana de rodaje en Monument Valley!—. Donati también dijo que, tanto para él como para Leone, el film trataba la muerte del Oeste porque “cuando llega el ferrocarril, se acaba la aventura”. Así que es un film mucho más pesimista que las violentas cañas del tesoro que lo precedieron.

*Érase una vez en el Oeste* es una obra maestra. Una película de vaqueros artística lenta y larga, destinada a ser incomprendida por los distribuidores. Pero cimentó el *status* de Leone como el director joven más excitante del mundo. Sin embargo, en lugar de sentirse feliz y realizado, parece haberse sentido cada vez más presionado, a medida que progresaba el film. Cuando trabajaron juntos, Eastwood se divertía a costa de él, imitándolo frente al equipo; lo comparaba con un personaje de dibujos animados, y lo cargaba por usar un cinturón y tiradores. Los directores tienden a ser muy sensibles y paranoicos, y sospecho que Leone se lo tomó muy en serio: así que, a medida que se volvía más gordo y caricaturesco —cada vez más parecido a un leñador barbudo—, descargó sus frustraciones vengándose contra uno de sus personajes.

Y ese personaje resultó ser Wobbles, el encargado de la lavandería de frontera interpretado por Marco Zuanelli. Wobbles es un personaje menor y desagradable que actúa como intermediario entre Armónica y Frank. Es claramente malo con sus subordinados, pero sus mayores crímenes son 1) ser gordo y 2) usar un cinturón y tiradores. Al comienzo del film, Wobbles es torturado por Armónica, quien le pega, lo lanza contra todos lados, y finalmente le mete la cabeza en un rodillo para planchar ropa. Es una escena extraña, ya que aún no sabemos quién es Wobbles, y no hace avanzar la trama. Más adelante es asesinado por Frank, quien le dispara tres veces. Dos de ellas en su cinturón y otra en sus tiradores. ¡Ja, ja, ja! Recuerdo haber disfrutado del exagerado sadismo de los westerns italianos en mi adolescencia, incluyendo la masacre de la familia McBain en manos de Frank. Sin embargo, ya en esa época notaba que había algo incorrecto e innecesario en la tortura de Wobbles. No es un personaje importante y sus escenas son aburridas. No hay necesidad de torturarlo o enfocarse en él. Al enfatizar el sufrimiento de Wobbles, creo que Leone estaba tra-

tando de hacer catarsis. ¿Pero por qué? ¿Por haber sido humillado por Eastwood? ¿Por su terrible vida junto a su madre loca y muda? ¿Por alguna otra cosa?

No era necesario. Todo lo que necesitaba hacer cuando su actor se burlaba de sus tiradores y de su cinturón, era invitar a Eastwood a una proyección de *Caravana de paz* de Ford, e indicarle que Ben Johnson y Harry Carey usaban tanto cinturón como tiradores (además de sus pistoleras). Ben y Dobe Carey eran mejores vaqueros, mejores jinetes y mejores actores de lo que nunca sería Clint. Una vez educado, quizás Eastwood se hubiera calmado. Quizás, el darse cuenta de que aún tenía mucho que aprender como actor, hubiera aceptado morir al comienzo de *Érase una vez en el Oeste*.

El western artístico de Leone tuvo una distribución accidentada. Con los productores preocupados por la historia, Leone fue el primero en darse ánimos para hacer que la película sea todavía más larga, agregando una escena en la que el personaje de Charles Bronson se recuperaba de una herida de bala. Insertada después de la primera secuencia, le agregó unos minutos a la película. Para qué. Una vez que aterrizó en Inglaterra y EE.UU., fue diezmada. Pero no por el censor, sino por la misma Paramount. Los westerns italianos tenían un historial de haber sido cortados por sus distribuidores: en algunos casos esos cortes les daban más ritmo y, en contadas ocasiones, los mejoraban. Pero los cortes sobre *Érase una vez en el Oeste* tuvieron un efecto devastador. Es una película demasiado larga. Y, a diferencia de los westerns anteriores de Leone, tiene que ser vista completa para ser comprendida. Más allá de su simple premisa y de su trama lineal, está lejos de ser un western de acción convencional. Cualquier intento de "cortar las partes aburridas" hace que se vuelva incomprendible. Y así fue como la versión en inglés se mantuvo destripada e incomprendible durante muchos años.

*C'era una volta il West*<sup>2</sup> se estrenó en Italia justo antes de navidad. Igual que con *El gran Silencio*, el distribuidor tenía sus dudas: esa fecha era un cementerio para cualquier cosa que no fueran films familiares. En un comienzo no hizo demasiado dinero, pero se ganó su público, y siguió proyectándose en algunos cines: Frayling compara

<sup>2</sup> En italiano, en el original [N. del T.]

el crecimiento de su recepción con el reestreno en 2001. En Francia, las críticas fueron muy positivas, y Leone fue coronado como un nuevo maestro del séptimo arte. *Il Etait une Fois dans l'Ouest*<sup>3</sup> se proyectó sin cortes en un cine de París durante dos años.

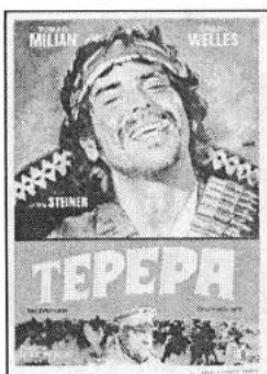
\* \* \*

1968 fue un buen año para los revolucionarios, y para el western italiano en general. Además del film de Leone, se estrenaron otras buenas películas, y se filmaron algunas bastante interesantes. Una de ellas fue *Tepepa*, la continuación de *De hombre a hombre*, dirigida por Giulio Petroni y ambientada en la revolución mexicana.

## TEPEPA

T.c.c.: *Blood & Guns / Tepepa... ¡Viva la revolución!* (Italia / España)

**Dirección:** Giulio Petroni • **Producción:** Franco Clementi, Alfredo Cuomo, Nicolo Pomilia, Richard A. Herland • **Guión:** Giulio Petroni, Franco Solinas, Ivan Della Mea • **Dirección de fotografía:** Francisco Marín • **Dirección de arte:** Guido Josia • **Vestuario:** Gaia Rossetti Romanini • **Edición:** Eraldo Da Roma • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:** Tomás Milian (*Tepepa*), Orson Welles (*coronel Cascorro*), John Steiner (*doctor Henry Price*), Annamaria Lenciaprima (*María Virgen Escalante*), Paloma Cela (*Consuelo*), José Torres (*El Piojo*), Luciano Casamonica (*Paquito*), Ángel Ortiz, George Wang (*Chu*), Giancarlo Badessi (*sargento*), Paco Sanz



## LA HISTORIA

Henry Price, un doctor inglés, rescata a Tepepa, un bandido revolucionario, de un escuadrón de fusilamiento dirigido por el coronel Cascorro. Su intención es matarlo él mismo, pero el bandido escapa y

<sup>3</sup> En francés, en el original [N. del T.].

Price es arrestado. Inesperadamente, Tepepa lo libera y se transforman en aliados. Price trata de convencerse de que no fue Tepepa quien violó y mató a Consuelo, su amada. El forajido es invitado a una reunión con el presidente, pero se trata de una trampa organizada por su amigo el Piojo, cuyas manos fueron cercenadas por las autoridades. Tepepa mata al Piojo, y Price decide llevar a Paquito, el joven hijo del Piojo, en tren a California. Justo entonces, el coronel Cascorro entra en acción trayendo evidencias que prueban que Tepepa fue el violador y asesino de Consuelo.

Price acepta ayudar a Cascorro a encontrar a Tepepa, pero son conducidos a una trampa entre los cañones. Se desata una batalla en la que las tropas gubernamentales son vencidas. El coronel Cascorro le dispara a Tepepa con un arma oculta, y es acribillado por los revolucionarios. Price opera a Tepepa para salvarle la vida, pero el forajido admite su culpa en la mesa de operaciones: fue él quien violó y mató a Consuelo. Tepepa insiste en que las mujeres no importan cuando la revolución está en juego. Price lo mata.

Mientras intenta escapar del campamento, Prince es asesinado por Paquito.

## EL FILM

*Tepepa* es otro largo western italiano —originalmente duraba 136 minutos— que sufrió dos reencarnaciones más cortas (una de 96 minutos en los EE.UU. y otra de 80 minutos en Alemania). La historia es fuerte y la narrativa compleja. Hay muchos *flashbacks* mostrando, en cámara lenta, a la amada de Price asesinada por Tepepa; y mostrando a Madero y Huerta traicionando a la Revolución a través de los ojos de Tepepa. Y éste es mucho más que el humilde Cuchillo Sánchez: está mucho más cerca del Chuncho en *Dios perdona, yo no*. Es un general-campesino, un testigo de eventos extraordinarios y un hombre con responsabilidades revolucionarias. El film toma mucho de *Dios perdona, yo no* (comparten uno de sus guionistas, Franco Solinas, aunque éste declaró modestamente que casi todo el guión fue responsabilidad de Ivan Della Mea). Ambas películas presentan la misma ambivalencia gay entre el gringo y el mexicano; el mismo niño preguntándole al gringo: “¿Te gusta México?”. Y la misma respuesta por parte del doctor Price que daba el mercenario Bill Tate: “No”. En

ambas películas, el gringo intenta adoptar al mexicano como mascota para llevarlo a los Estados Unidos. Ambos films terminan con la mascota matando al maestro.

El mensaje de *Tepepa* es tan revolucionario —la revolución es justa; Huerta y Cascorro son traidores a la causa; se puede ganar— como cínico: ¿qué importa si la revolución es exitosa, si los revolucionarios mismos son cerdos sexistas, oportunistas, asesinos y traidores? Según la premisa de la película, no hay salida: ciertamente la última toma, que muestra una horda al galope con la imagen de Tepepa superpuesta, no provee ninguna solución. La revolución vale la pena, pero está terminalmente condenada. Es un mensaje deprimente para esos días tan entusiastas, pero no deja de ser la base de una vibrante historia.

El comienzo fue filmado en Guadix, una ciudad situada entre Almería y Granada, de aspecto similar a pueblos mexicanos como Guanajuato y San Luis Potosí. Tomás Milian —Tepepa— venía de hacer un gran papel en *La última película* [*The Last Movie*], dirigida por Dennis Hopper; filmada ese mismo año pero terminada recién en 1971. John Steiner —Price— era un joven actor de teatro británico, que acababa de aparecer en *Marat Sade* de Peter Brook.

Uno hubiera esperado que el papel del coronel Cascorro cayera en manos de Eduardo Fajardo o Fernando Sancho. Pero Richard Herland, el productor norteamericano, logró hacerle llegar el guión a Orson Welles. Como estaba en la lista negra de los estudios desde hacía tiempo, Welles se veía forzado a conseguir dinero independientemente para poder hacer sus películas, y para comer. Generalmente, esto se traducía en sus trabajos como actor, generalmente en films (o comerciales) que no le interesaban para nada. En 1968 se encontraba en España dirigiendo *Campanadas de medianoche*, así que aceptó el rol sin dudarlo.

En su primer día en el *set*, Milian tuvo una discusión con Welles. “A Orson Welles obviamente le importaba un comino estar en España haciendo un western con un joven actor llamado Tomás Milian”, contaba en *Westerns All’Italia*. “Era claro que lo hacía por dinero. Pero para preservar mi dignidad yo quería que se comportase como si lo hiciera porque le gustaban el guión y la película. Y como estaba siendo muy complicado trabajar con él, tuve que agarrarlo de las bolas (no literalmente) y tener una charla al respecto”.

*Tepepa* no aparece en ninguna de las biografías de Welles. Es extraño, y sugiere que el mismo Welles no la tomó demasiado en serio. Tampoco la mencionó en entrevistas. Sin embargo, su actuación es sorprendentemente buena. Y se ve casi como un mexicano auténtico, gracias a un poco de maquillaje marrón y a un bigote falso estilo Fu Manchu. Realmente le suma convicción y literalmente peso al papel. Creo que su actuación en *Tepepa* fue injustamente subestimada. Cuando la vi por primera vez, estaba doblada al francés y no pude apreciar el gran trabajo de Welles. En inglés, realmente se nota.

John Steiner le contó a *Westerns All’Italia* que, después de su último día de rodaje, Welles se fue con 1,800 metros de negativo color, con los que quería hacer una película propia. A Petroni le caía bien Welles, y no menciona que Steiner fue bastante negativo respecto a la inclinación política del film:

“...fue una época en Italia en la que el Partido Comunista estaba llegando al poder y volviéndose muy popular. Todo el mundo en la industria del cine le rendía tributo a la justicia social, de la cual no había demasiada en Italia. Así que era muy natural...

Solinas, que había escrito el guión de ‘Tepepa’, era un clásico producto de su tiempo, y escribía sobre las injusticias que sufrían los peones y sobre cómo los militares estaban vaciando las arcas del país, y a la gente le encantaba. Respecto a Giulio Petroni, creo que simplemente estaba tratando de hacer un western. Era tan popular tener ese tipo de subtextos en tu película, que me parece que esa era la razón principal por la que estaban ahí”.

Steiner no fue el primer actor en subestimar a su director. Yo mismo vi a Petroni presentando una versión larga de *Tepepa* en Venecia, en 2007. En aquella ocasión, entrevistado por Marco Giusti, le dijo al público que efectivamente tuvo la intención de hacer una película política. ¡Y un director no incluye largas escenas con Madero y Huerta —presidentes mexicanos— a menos que quiera hacer un film de tono político! Aunque todavía estaba orgulloso de *De hombre a hombre*, su western más tradicional, lo estaba aún más de *Tepepa*. También es uno de los favoritos de Tomás Milian, que escuchó que, cuando se estrenó en México, la gente lo aplaudió de pie.

Y quizás fue así. Es una buena película, bien filmada, con buenas interpretaciones, buena dirección de arte, original en su uso de las

locaciones andaluzas, con grandes escenas de acción y muy buena música. El primer encuentro entre Prince y Cascorro presenta al coronel borracho, rodeado de mujeres y obsecuentes; un niño lustrabotas trata de matarlo y es acribillado. Es una escena casi idéntica a aquella de *La pandilla salvaje* en la que Angel ve al general Mapache con su ex mujer y trata de matarlo. Al igual que en aquel film, hay varias apariciones de un automóvil. Uno se pregunta si Peckinpah habría visto *Tepepa*. ¿La habrán proyectado en México mientras Sam estaba allá?

El guión es muy bueno, sin importar quién lo escribió. Welles y Milian tienen inteligentes debates acerca del poder y las políticas revolucionarias. Más allá de su tradicional (y zurda) presentación de los valientes campesinos enfrentados a crueles opresores, el film presenta a Tepepa como un personaje ambiguo: es un egoísta, un mentiroso y un violador, pero realmente está del lado de los pobres, a diferencia del doctor inglés, el coronel mexicano o de Madero, el presidente "reformista".

La última escena de Milian es tan poderosa como deprimente. Luego de enviar a cuatro mujeres y varios hombres a morir en la batalla, Tepepa está tirado sobre la mesa de operaciones. Delirando por la fiebre y anticipando su triunfo, le dice al doctor: "Todas las mujeres son iguales... Dios las hizo a todas parecidas. ¿Y qué es una mujer comparada con la Revolución, doctor? ¡Imagínese si me hubiera matado por una señorita!"

Y el doctor lo mata.

\* \* \*

1968 fue un año fructífero para los spaghetti westerns. Las películas de mayor presupuesto y perfil más alto fueron *Érase una vez en el Oeste*, *Tepepa* y *Salario para matar*, el nuevo tortilla western de Corbucci. El escenario crecía, mientras Leone, Petroni y Corbucci trabajaban con presupuestos más grandes, repartos internacionales y tenían rodajes más largos. Sin embargo, algunos de los westerns más interesantes filmados ese año fueron de bajo presupuesto, y fueron también transgresores incluso para los estándares del género. Pero antes de tratar estas extrañas y pequeñas películas, voy a reseñar el film de Corbucci.

## SALARIO PARA MATAR

T.c.c.: *Il mercenario / The Mercenary / A Professional Gun / El mercenario*  
 (Italia / España)

**Dirección:** Sergio Corbucci • **Producción:** Alberto Grimaldi • **Guion:** Luciano Vincenzoni, Sergio Spina, Sergio Corbucci • **Historia:** Franco Solinas, Giorgio Arlorio • **Dirección de fotografía:** Alejandro Ulloa • **Dirección de arte:** Luis Vásquez, Piero Filippone • **Edición:** Eugenio Alabiso • **Asistencia de dirección:** Filiberto Fiaschi, Ricardo Huertas • **Música:** Ennio Morricone, Bruno Nicolai • **Reparto:** Franco Nero (*Sergei Kowalski*), Tony Musante (*Paco Román*), Jack Palance (*Curly*), Giovanna Ralli (*Columba*), Eduardo Fajardo (*coronel Alfonso García*), Bruno Corazzari (*Studs*), Remo De Angelis (*Hudo*), Joe Kamel (*Larkin*), Franco Giacobini (*Pepote*), Vicente Roca (*Elías García*), José Riesgo (*segundo mexicano*), Ángel Ortiz (*tercer mexicano*), Fernando Villena (*sargento*), Tito García (*vigilante*), Ángel Álvarez (*notario*), Juan Cazalilla (*alcalde*), Guillermo Méndez (*capitán*), José Zalde (*posadero*), Álvaro De Luna (*Ramón*), José Antonio López (*Juan*), Milo Quesada (*Marco*), Raf Baldassarre (*Mateo*), José Canalejas (*Pablo*), Simón Arriaga (*Simón*), Paco Nieto (*Antonio*)



## LA HISTORIA

Sergei Kowalski, también conocido como el Polaco, encuentra a Paco Román haciendo de payaso en una pelea de toros. En un *flash-back*, recuerda los comienzos de Paco como un minero pobre que se rebelaba contra sus empleadores. Paco es sentenciado a ser ejecutado, pero escapa y se transforma en revolucionario. Mientras tanto, Sergei es contratado por los hermanos García, dueños de la mina, para escoltar varios cargamentos de plata hacia los Estados Unidos. Sergei sale camino a la mina. Los hermanos García son sorprendidos por Curly y Sebastian, dos asesinos gay, que los matan luego de sacarles información acerca del cargamento.

Una vez en la mina, Kowalski sólo encuentra hombres muertos, que fueran linchados por Paco y sus "doce apóstoles". De repente, aparece el coronel García, amigo de los dueños de la mina, y comien-

za un ataque de artillería. Paco contrata a Kowalski para armar una ametralladora, que —junto a un coche lleno de dinamita— utilizan para derrotar a la caballería. Kowalski deja el campamento de los rebeldes, y cae en manos de Curly, que se propone torturarlo para que le diga dónde está el oro. Pero justo aparecen los rebeldes de Paco, que matan a los hombres de Curly. Curly llora por la muerte de Sebastian, jura que matará a Paco y se va.

Paco roba el banco y libera a los prisioneros de la cárcel. Pero sólo Columba, cuyo padre había sido colgado por el gobierno, acepta unirse a su pandilla.

Cada vez más convencido de su importancia como revolucionario, Paco se queda en el pueblo para defenderlo. Kowalski se va, y al regresar al pueblo y reencontrarse con Paco y Columba, se entera de que el pueblo ha sido destruido por la artillería de García. Decepcionado por Paco, Columba causa una pelea entre él y el gringo. Mientras tanto, Kowalski se vuelve cada vez más egoísta e intransigente, insistiendo en firmar un contrato y duchándose con el agua para beber de los rebeldes. Alentado por Curly, Paco sigue adelante con la Revolución, contratando a Kowalski a cambio de dinero, claro. Los rebeldes ocupan una iglesia y Columba se transforma en la consejera de Paco. Luego, Paco ordena que castren a un viejo amigo por traicionar a la Revolución.

Poco después, Kowalski intenta escapar con el dinero, y Paco lo enjuicia y lo encarcela. Se casa con Columba. A la semana siguiente, García y su gente bombardean el pueblo. Curly, su consultor militar, ha encargado un avión para atacar a los rebeldes desde al aire. Una vez libre, Kowalski lo derriba. Seis meses después, Kowalski y Curly encuentran a Paco en la corrida de toros. Curly tiene la intención de matarlo para cobrar la recompensa de \$ 1,000, pero Kowalski lo convence de que sea una pelea justa.

Durante el duelo, Paco mata a Curly. Kowalski lleva a Paco, que está herido, a México para cobrar la recompensa. Pero descubre que también hay un precio por su cabeza, y ambos son arrestados por García, quien los pone contra una pared para que sean fusilados. Justo entonces, son salvados por Columba, y deciden seguir caminos separados. Finalmente, García y sus hombres preparan una emboscada para atrapar a Paco, pero son derrotados por Kowalski, que interviene una vez más a favor del revolucionario.

## EL FILM

Cuando Corbucci le dijo a los periodistas que odiaba los westerns pero que su próxima película iba a ser un spaghetti western, hablaba de *Salario para matar*. Claro que le encantaban las ironías. Cuando dijo eso se encontraba en medio del rodaje de *El gran Silencio*, uno de los mejores westerns de la historia. Así que le debe haber quedado algo de amor por ellos, creo, sin importar cuánto le molestara filmarlos. Los títulos lo dicen todo. *El gran Silencio* es un film visionario y profundo. *Salario...* parece más un encargo que otra cosa. Y no es que haya nada malo en ello. Tanto él como sus colaboradores trabajaban en películas populares y comerciales, así que ¿por qué no deberían cobrar bien? Especialmente porque Vincenzoni y Grimaldi tenían una relación con un estudio de Hollywood, y los norteamericanos estaban dispuestos a invertir más dinero —tanto en salarios como en el rodaje— que sus compatriotas.

De alguna forma era un guión típico de Vincenzoni: como las películas de Leone y *De hombre a hombre*, cuenta la historia de una sociedad extraña, con largas caminatas en el desierto. Pero también es claramente el trabajo de Franco Solinas, que escribió el tratamiento original junto a Giorgio Arlorio, quien trató de convencerse de que había algo original en él:

El encuentro y los caminos paralelos de dos hombres opuestos: un infalible pistolero americano y un pobre campesino y rebelde mexicano. El individualismo más consciente posible, y la mayor ignorancia revolucionaria... Un encuentro casual, una alianza problemática impulsada por las circunstancias, la efímera y recíproca ilusión de que un hombre puede cambiar al otro y, finalmente, la inevitable conclusión que es la muerte.

Este, o algo parecido, fue el *pitch* de venta que le dio Arlorio a Grimaldi. Lo gracioso es que también es (exceptuando el encuentro casual) la trama de *Dios perdona, yo no, Tepepa, El halcón y la presa* o (cambiando las nacionalidades) el mismísimo guión de Solinas para *Burn!* Esto no quiere decir que Solinas sólo pudiera contar un tipo de historia específico. Era un guionista excepcional, responsable de *La batalla de Argelia, Estado de sitio*, y la maravillosa *Mr. Klein* [1976, Joseph Losey]. Hacia fines de 1967, Grimaldi describió *Salario para matar* a *Cinema D'OGGI* como una película de gran presupuesto que

sería dirigida por Gilo Pontecorvo y protagonizada por Peter O'Toole, Burt Lancaster y Antonella Lualdi.

Para 1968, Pontecorvo estaba por hacer *Burn!*, y *Salario para matar* terminó en manos de Sergio Corbucci. Las primeras ideas de casting de Corbucci fueron bizarras: James Coburn para hacer del americano, y Franco Nero para el mexicano. Es cierto que hay mexicanos de ojos claros y pelo rubio. Pero no son demasiados, y ciertamente no se encuentran entre los mestizos e indios más pobres que resultan ser los héroes revolucionarios en éste tipo de películas. A Nero no le gustaba demasiado la idea: ahora era una verdadera estrella de cine, así que podía elegir qué papel interpretar. Y quería hacer del americano. Y ahí estaba el problema: siendo una estrella, Nero tendría que doblar su propia voz al inglés. Pero su acento era marcadamente italiano. Así que Corbucci —que prefería que sus actores contaran en lugar de hablar— decidió que su protagonista blanco sería polaco. De esta forma, el acento del actor no sería un problema. Los diálogos eran importantes porque la película tenía una narración en off del personaje de Nero. No parece particularmente necesaria, y puede haber sido agregada a última hora por el estudio. Las preocupaciones de los productores también se hicieron presentes en la elección del actor que interpretaría al mexicano. Tanto Jack Palance como Eli Wallach fueron considerados, pero finalmente cayó en manos de Tony Musante, otro egresado del Actors Studio neoyorquino.

¡Qué quilombo! Toda vía no se había filmado ni un fotograma, y ya era una película aburrida. *El gran Silencio* había evitado estos problemas, en parte gracias a la presencia de un héroe mudo. *Salario para matar* ya estaba hundiéndose a causa del peso muerto de otra coproducción internacional y políglota. Y esto nos lleva a la pregunta: ¿por qué nunca llamaban a mexicanos para hacer de mexicanos? Más allá del maravilloso Gilbert Roland, casi no hubo ninguno en los spaghetti westerns. Claro que económicamente era más fácil contratar a gitanos españoles para hacer de mexicanos cuando se filmaba en aquel país, pero entonces, ¿cuál era la razón por la que los productores importaban cubanos, puertorriqueños y neoyorquinos cuando había (y aún hay) tantos buenos actores mexicanos?

Después de tenerlo en cuenta para el papel del "feo", Corbucci finalmente le dio a Palance el papel del "malo": un asesino y apostador gay con el absurdo nombre de Curly. Fue una elección perfecta. Pa-

lance era un actor destacado, que hablaba cuatro idiomas y se llevaba perfecto con todos en el *set*, especialmente con el director. Por otro lado, Musante tuvo problemas con Corbucci, por estar demasiado atado al "método": siempre pedía motivación para sus acciones y tardaba demasiado en prepararse para las escenas. Pero, ¿qué esperaba Corbucci? ¿Realmente debía sentirse sorprendido de que un graduado del Actors Studio se comportara así?

Nero y Corbucci se llevaban de maravillas. Al igual que Django, Kowalski era un traficante de armas que masacraba a sus enemigos con una ametralladora. No era un gran cambio para Nero, que quería dejar atrás su papel más significativo. Así que Jurgen Henze, el vestuarista de Corbucci, creó un nuevo guardarropa para el actor: lleno de colores menos chillones, sombreros de paja, pañuelos y chaquetas. Por otra parte, Nero se dejó crecer un bigote al mejor estilo Stefanelli. Le quedaba muy bien, ya que lo hacía ver más viejo y recio.

La dirección de arte es muy buena. Aunque se usaron algunas locaciones familiares, Corbucci y el diseñador Luis Vásquez hicieron un esfuerzo por encontrar rincones polvorrientos y ranchos que se vieran convincentemente mexicanos. El detallismo fue absoluto: desde



*Salario para matar*

las señalizaciones y los autos, hasta los tocadiscos y los collares de los personajes. Alejandro Ulloa, el director de fotografía, hizo un gran trabajo: a diferencia de Ippoliti en *Navajo Joe*, tenía un gran ojo para retratar el dramatismo de los cielos desérticos; y al igual que Ippoliti en *El gran Silencio*, su inquieta cámara siguió improvisadamente bandadas de cuervos. Hay suficientes zooms y teleobjetivos para mantener feliz a Corbucci; los encuadres son precisos, aunque menos conservadores que los de Leone o Petroni: hay planos generales compuestos por muchos personajes y primeros planos encuadrados al límite de la pantalla. Cuando el protagonista está centrado, otros actores aparecen a sus costados: Ulloa y Corbucci jamás olvidaron que tenían que llenar encuadres Techniscope.

La música es de Morricone y su arreglador, Bruno Nicolai. Es muy buena, particularmente el tema silbado —interpretado por Alessandro Alessandroni, como siempre— que acompaña a Kowalski. Teniendo en cuenta que el equipo técnico es tan espectacular... ¿por qué es tan lenta la película?

En parte, es culpa del guión. La historia original de Solinas termina con el gringo matando a su compañero mexicano, para cobrar la recompensa. Es un final mucho mejor, y una variante de *Dios perdona, yo no y Tepepa*, en las que el mexicano mataba al gringo. Pero también es muy oscura, siguiendo la senda pesimista de *El gran Silencio*. Quizás, sabiendo que estaba trabajando para Grimaldi y los norteamericanos, Corbucci buscó un final más “feliz”, en el que el gringo y el mexicano siguen sus respectivos caminos, expresando un mutuo respeto. Igual que en *De hombre a hombre*. Como resultado, *Salario para matar* —que había sido el western de mayor presupuesto y ambición del director— se siente extraña y débil, como si fuera un gran coche con un motor pequeño, al que le faltan algunos cilindros.

Hay bastantes muertes, pero la violencia está minimizada. Al ver una película de Corbucci uno espera actos de残酷 extrema, sadismo y mutilación —además del asesinato de un cura o dos—. Pero Corbucci + United Artists = “Corbucci light”. En lugar de sadismo, recurrió a momentos de comedia barata, como cuando el general, interpretado por Eduardo Fajardo, es obligado a comer un lagarto muerto. Es tan desagradable como infantil, y carente de la demoníaca profundidad de *Django* y *El gran Silencio*. De alguna forma, Vincen-

zoni se había transformado en "el hombre que sabía demasiado". Su guión de *Por unos dólares más* compara a los adultos con niños jugando; una tesis que funcionaba a la perfección en aquel film, y parcialmente en *El bueno, el malo y el feo*. Sin embargo, algo salió mal esta vez. En lugar de mostrar rituales adultos, la principal contribución de Vincenzoni en éste film parece ser la infantilidad.

Así que Kowalski es infantilmente ambicioso —insistiendo en buscar dinero mientras le disparan; o pidiendo ducharse con el agua para beber de los rebeldes—. Y, por su parte, Paco es infantilmente celoso —creyendo que Columba (Giovanna Ralli) se acuesta con el gringo— y también muy estúpido. Howard Hughes dice que la mayor influencia de *Salario para matar* es *Viva María* [1965] de Louis Malle, pero para mí está más cerca de ser una remake de *Dios perdona, yo no*, aunque mucho menos compleja y con un final feliz metido con calzador. En todos los tortilla westerns, siempre hay un traidor que alguna vez fue el mejor amigo del héroe: en *Tepepa* es el Piojo, a quien le cortaron las manos; y acá es Pepote (Franco Giacobini), a quien Paco ordena que castrén. Es lo más cerca que llega la película al estilo irónico de Corbucci (Pepote es un mujeriego que gastó dinero de la Revolución en chicas). Marco Giusti recuerda haber visto una castración muy gráfica cuando la película se estrenó en Italia por primera vez, pero no hay rastros de ella en ninguna de las versiones internacionales.

El único personaje que presenta algún interés, dadas las circunstancias, es Curly. Palance no se revuelca en la homosexualidad de aquél; sólo lo interpreta como un *dandy* peligroso y preciso que llora cuando su amante es asesinado. El intento de Kowalski de humillar a Curly haciéndolo desnudarse y caminar hacia el desierto falla por completo: Palance es tan fuerte y digno que ni se mosquea al actuar desnudo. ¡Qué némesis tan maravilloso! Es una lástima que el personaje de Curly sea reducido a ser el segundón de Eduardo Fajardo durante la segunda mitad de la trama, ya que es el más interesante de la película.

*Salario para matar* ahonda aún más en el interés de Corbucci en los personajes femeninos fuertes: en este caso, se trata de Columba, la prisionera recién liberada que se transforma en la conciencia revolucionaria de Paco. Tiene una voz muy poderosa, como las mujeres de *El gran Silencio*, o Estella en *Minnesota Clay*. Y se nota que es algo que sumaron Corbucci y Solinas, ya que no hay mujeres fuertes en

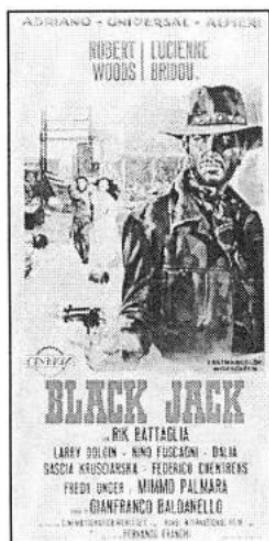
ninguno de los demás guiones de Vincenzoni. *Dios perdona, yo no* obviamente también incluía una: Adelita (Marine Beswick).

Pero más allá de estos hallazgos, *Salario...* no despierta demasiado interés: se deja ver, pero su visión política es muy obvia, y tiene demasiados momentos de comedia. Los *sets* son muchos más grandes comparados con los de *El gran Silencio*, pero el sentido épico no está. Los grandes presupuestos no garantizan un buen film... aunque claro que los bajos presupuestos tampoco. Pero la realidad es que el mundo del bajo presupuesto usualmente presenta más oportunidades para experimentar e innovar, como demuestran los spaghetti westerns que discutiremos a continuación.

## BLACK JACK

T.C.C.: *I dannati della violenza / Un uomo per cinque vendette / Black Joe*  
(Italia / Israel)

**Dirección:** Gianfranco Baldanello • **Producción:** Fernando Franchi, Alexander Hakohen • **Guion:** Luigi Ambrosini, Gianfranco Baldanello, Mario Maffei • **Historia:** Giuseppe Andreoli, Luigi Ambrosini • **Dirección de fotografía:** Mario Fioretti • **Dirección de arte:** Nicola Tamburro • **Vestuario:** María Luisa Panaro • **Edición:** Mario Gargiulo • **Asistencia de dirección:** Federico Chentrens • **Música:** Lallo Gori • **Reparto:** Robert Woods (*Jack Murphy*, t.c.c. *Black Jack*), Lucienne Bridou (*Susan*), Rik Battaglia (*Sánchez*), Mimmo Palmara (*Indio Joe*), Larry Dolgin (*Reb*), Nino Fuscagni (*Peter*), Dalia Lahvi (*Lola Sánchez*), Sascia Krusciarska (*Estelle*), Ivan G. Scratuglia (*Rodrigo*), Giovanni Bonadonna, Romano Magnino, Federico Chentrens (*Gordon*), Fredy Unger (*Billy*)



## LA HISTORIA

Jack Murphy, también conocido como Black Jack, es un forajido que se esconde en un pueblo fantasma junto a su hermana, Estella, y al esposo de ésta, Peter. Jack planea robar el banco de la ciudad de New Tuscos junto a su banda. Todo sale perfecto, y Jack esconde el

botín. Luego hace el amor con su novia, Susan, en un establo de New Tuscos. Cuando finalmente decide repartir el dinero con su pandilla, ellos le reclaman un poco más que el clásico 75/25 al que estaban acostumbrados. Jack mata a algunos de ellos, y luego escapa con el dinero. Joe, su compinche indio, le da un nuevo caballo; pero luego lo traiciona y le cuenta a los bandidos que se esconde en el pueblo fantasma. Los forajidos llegan al salón donde duermen Jack, Susan y Peter. Sánchez, uno de ellos, encuentra a Estella y la toma como rehén. Jack se entrega y es golpeado y colgado por sus ex compañeros. Cuando Sancho amenaza con entregar a Estella a Joe, Jack se rinde y les dice dónde está el botín.

Pero es en vano. Sancho viola a Estella, y Joe le corta el cuero cabelludo. Red, otro viejo amigo, apuñala a Jack en la mano, y Gordon le dispara en ambas piernas. Todos se van, dejándolo colgado. De repente, llega Susan y salva la vida de Jack, quien se recupera milagrosamente, aunque queda lisiado y sólo puede caminar con una muleta. Después de practicar bastante con sus armas, abandona a Susan prometiéndole que encontrará a Sánchez.

Su venganza llega pronto. Primero, le paga \$ 10,000 a los pobladores para que maten a Miguel, uno de los bandidos. Luego, embosca a Gordon y a su hermano Billy en la mina de oro. También mata a Reb con su propio cuchillo, en una casa de juegos. Finalmente estrangula al indio en su propia cabaña, y secuestra a Lola, la hija de Sánchez, sabiendo que esto lo obligará a regresar al pueblo para buscarla. Sánchez los sigue. Mientras tanto, luego de matar a todos los bandidos, Jack trata de convencer a Peter de violar a Lola. Horrorizado, Peter acuchilla a Jack, quien le agradece, y mata a Sánchez. Peter y Lola logran escapar mientras el salón y el pueblo son destruidos por una feroz tormenta.

## EL FILM

*Black Jack* es un spaghetti western directo, oscuro y de bajo presupuesto, muy difícil de clasificar. Su locación principal —el pueblo fantasma— parece el set de una película de terror, y el colapso del pueblo, superpuesto sobre una toma del cadáver de Black Jack, recuerda a *La caída de la Casa Usher* [*The Fall of the House of Usher*, 1960] de Roger Corman. La violencia es bastante intensa, al igual que la interpretación de Robert Woods: realmente se roba la película en las es-

cenas en que es torturado, pero esto es sólo un preámbulo para la violenta transformación que viene después. La violación y el degollamiento ocurren fuera de cuadro, al mejor estilo Tito Andrónico, o de un drama de venganza jacobino. Y al igual que aquellas obras, *Black Jack* tiene un gran sentido de la moral.

Jack no es el típico héroe/asesino de los westerns italianos. Woods —quien, al igual que Ben Johnson, era un vaquero real que creció en un rancho ganadero de Colorado— interpreta el rol evitando los lugares comunes. Desde el comienzo sabemos que hay algo malo acerca de él —es bastante histérico, vive con su hermana y se viste como Ringo o Arizona Colt—. Después del asesinato de Estella, luego de recibir los disparos en las piernas, Woods adopta la postura del monstruo de Frankenstein y se viste como si lo hubieran tirado en una mina de sal camino a un funeral. Al igual que los personajes de Buñuel, especialmente Archibaldo de la Cruz, Black Jack tiene un fetiche con el vestido de noche de su hermana: lo tiene escondido en un cajón, y lo acaricia.

Así que es un verdadero alivio cuando abandona a su decente y fiel novia —quien sacrificadamente los cuidó a él y a Peter hasta que sanaron— para ir en busca de venganza. No hay grandes sorpresas en esta historia. Es más, jamás hubo un vengador que tuviera las cosas tan fáciles. Su primera víctima es tan poco popular que Jack simplemente le paga a sus vecinos para que lo maten. Su segunda y tercera víctima son despachadas con facilidad. Al jugar a las cartas con Reb, su cuarta víctima, jamás se las muestra. Simplemente le dice que tiene cuatro ases. Obviamente quiere provocarlo y devolverle su cuchillo, claro. Flaco, sucio y furioso, Woods es bastante provocativo. El indio Joe también es un buen personaje, y Mimmo Palmera lo interpreta mudo, al mejor estilo Trintignant. Palmera tenía un buen rostro, se veía como un indio de película, y salió airoso del desafío. Pero la facilidad con que Jack entra en su cabaña y lo ahorca con la trenza de su hermana, sugiere que no era un indio muy sagaz<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Es interesante pensar cómo hubiera sido *Por un puñado de dólares* si Leone hubiera conseguido sus primeras opciones de casting. Creo que Henry Fonda hubiera sido un buen Joe, pero es difícil imaginar al estoico e impávido Mimmo Palmera reemplazando a Gian Maria Volonté, que era un mexicano inquieto y convincente, con una presencia poderosa y activa, además de una mirada expresiva y profunda.

El último acto de venganza de Jack es el más desagradable de todos. Primero, entra al rancho de Sánchez, pide ver a su hija y la raptó. Nadie hace ningún esfuerzo para impedirlo. Luego, en el pueblo fantasma, y después de haber golpeado a Sánchez hasta vencerlo, Jack le grita repetidamente a Peter que "la tome", y así completar su venganza. Sánchez pide que lo maten a él, ya que su hija es inocente. Esta escena es tan odiosa que confirma el *status* de Jack como un monstruo absoluto. Pero aún hay más. Horrorizado, Peter tiene una visión de su esposa siendo amenazada por Joe. Enceguecido por la rabia, se lanza encima de Black Jack y lo acuchilla. Jack le da las gracias.

Confieso que he visto mejores westerns italianos, pero pocos dramas están a la altura. Mientras Jack trastabilla moribundo hasta caer al suelo en el salón, aparecen una serie de superposiciones. Vemos su cadáver, luego a Peter y Lola escapando, y finalmente al pueblo colapsando. No vemos demasiada destrucción, claro, porque es una película de muy bajo presupuesto, con un par de mangueras tratando de crear una pequeña tormenta. El pueblo era simplemente una esquina del *set* de Dinocitta; New Tuscos era Elios Films.

Todos los exteriores se filmaron en Israel, gracias a una coproducción con los Desert Studios en Eliat. Hoy en día, una alianza de este estilo podría parecer extraña, pero los productores italianos estaban constantemente en busca de socios que pudieran traer dinero o algún tipo de ayuda a la producción. Durante los '60, Israel estaba considerado como un país progresista y liberal, a diferencia de España, la cual en aquellos tiempos era azotada por la dictadura de Franco (extrañamente, esto no impidió que directores de izquierda italianos quisieran filmar allí<sup>5</sup>). Eliat tiene una oferta de desiertos mucho mayor a la de Tabernas. Pero casi siempre están filmados de forma muy aburrida. Las cabalgatas en el desierto suelen estar acompañadas por una terrible banda sonora estilo jazz con órganos de iglesia, compuesta por Lalo Gori. Así que llaman la atención por ser malas localizaciones en más de un sentido. Gianfranco Baldanello, el director, hizo varios westerns, incluyendo uno filmado en Sardinia. También un

<sup>5</sup> Hasta Luis Buñuel trabajó en España durante la dictadura de Franco, aunque la única película que hizo, *Viridiana* [1961], fue censurada. El único director que se rehusó a filmar en la España fascista fue Henri-Georges Clouzot, quien realizó *El salario del miedo* en el sur de Francia.

par de películas del Zorro. Hasta donde sé, ninguno de sus films fue tan bueno o extraño como éste.

Un demonio inhumano es un héroe poco común en cualquier película, y especialmente en un western. La errónea visión de Corbucci sobre *El gran Silencio* implicaba que Tigrero era el héroe: después de todo, era el ganador. Pero *Black Jack* está más cerca de *Revenger's Tragedy* o de *El diablo blanco* [Der Weisse Teufel, 1930]. Sus protagonistas son fascinantes, pero se han transformado en monstruos: igual que Vindici y Ludovico, Black Jack debe ser destruido. Hamlet —el vengador que se anda con evasivas— es reconociblemente humano, y por lo tanto un héroe mucho más apropiado para una película masiva. Marlon Brando ciertamente lo tenía en mente cuando daba demasiadas vueltas en Monterrey, en *El rostro impenetrable*. Así que era sólo cuestión de tiempo hasta que apareciera un Hamlet estilo spaghetti.

## JOHNNY HAMLET

T.c.c.: *The Dirty Story of the West / The Wild and the Dirty / Quella sporca storia del west / Django porte sa croix* (Italia)

**Dirección:** Enzo G. Castellari • **Producción:** Elio Scardamaglia, Ugo Guerra • **Guión:** Tito Carpi, Enzo G. Castellari, Francesco Scardamaglia • **Historia:** William Shakespeare • **Dirección de fotografía:** Angelo Filippini, Alberto Spagnoli • **Dirección de arte:** Enzo Bulgarelli • **Edición:** Tatiana Casini • **Música:** Francesco De Masi • **Reparto:** Chip Gordon t.c.c. Andrea Giordana (*Johnny Hamilton*), Gilbert Roland (*Horacio*), Francoise Prevost (*Certrude*), Gabriela Grimaldi (*Emily/Ofelia*), Horst Frank (*tío Claude*), Enzo Girolami (*Ross*), Pedro Sánchez (*Gremio*), Manuel Silvestre Serrano (*Santana*), Stefania Careddu (*Eugenio/Laura*)



## LA HISTORIA

Johnny Hamilton despierta en una playa en donde unos actores itinerantes están interpretando una versión de Hamlet. Dos pistoleros lo acechan, pero los mata. De regreso a casa después de la Guerra

Civil, se cruza con el cadáver crucificado de un forajido, y encuentra a su padre muerto y enterrado en el cementerio de Danark. Al visitar la tumba —una cueva—, es amenazado por Ross y Guild, dos matones. Pero un viejo amigo de la familia llamado Horace lo salva. Horace le cuenta a Johnny que su padre fue supuestamente asesinado por un bandido llamado Santana, que también está enterrado allí. Su madre Gertrude ahora está casada con su tío Claude, quien se ha apoderado de la finca familiar y la renombró Rancho El Señor.

El tío Claude y Gertrude le dan la bienvenida, pero Johnny está perturbado por el nuevo ambiente, excesivamente lujoso, y sospecha que algo extraño está ocurriendo. Se encuentra con su vieja novia, Emily, cerca del molino de agua familiar. Ross y Guild aparecen de nuevo, pero son vencidos por Johnny y Horace una vez más. Johnny le cuenta a Horace que sospecha de su tío; las actrices de la obra llegan al pueblo, y Johnny duerme con Laura, una de ellas. Luego le paga al enterrador para abrir el ataúd de Santana, y encuentra un cadáver dentro. El tío Claude lo enfrenta y le da una oportunidad de matarlo, pero Johnny no la aprovecha.

De vuelta en el salón, Johnny encuentra a Laura muerta, y es emboscado por tres matones, que tratan de asesinarlo. Preocupada, Gertrude le da el arma de su padre. Johnny descubre que Santana está vivo, y que tiene negocios ilegales con su tío. Claude arregla con Ross y Guild una emboscada para Santana y Johnny: muchos mexicanos son asesinados, por Johnny y Santana logran escapar. Claude mata a Emily, y deja evidencias que incriminan a Johnny. Su padre, el corrupto sheriff, encuentra a Johnny en el cementerio y lo crucifica.

Desesperada por descubrir la verdad, Gertrude le apunta a Claude con un arma, pero recibe un disparo de Guild. Santana y sus hombres atacan el rancho, y Gertrude logra escapar para buscar a Johnny. Lo encuentra, pero es detenida por el sheriff. Justo entonces aparece Horace, quien crucifica al sheriff y libera a Johnny. Herido, Johnny regresa al pueblo con su arma atada a su mano rota. Armado así, logra matar a Ross; al mismo tiempo, Horace mata a Guild.

Claude vuelve a su rancho para buscar una reserva de oro robado. Pero las bolsas se rompen —o reciben disparos de Johnny— llenando a Claude de polvo de oro. Esto hace que su arma no funcione bien, y deja un rastro para que Johnny lo siga. Johnny encuentra a su tío y le dispara por la espalda. Claude muere riendo. Johnny patea las bol-

sas, y el viento se lleva el polvo dorado. Horace aparece nuevamente, y se va cabalgando junto a Johnny, arreando una manada de vacas.

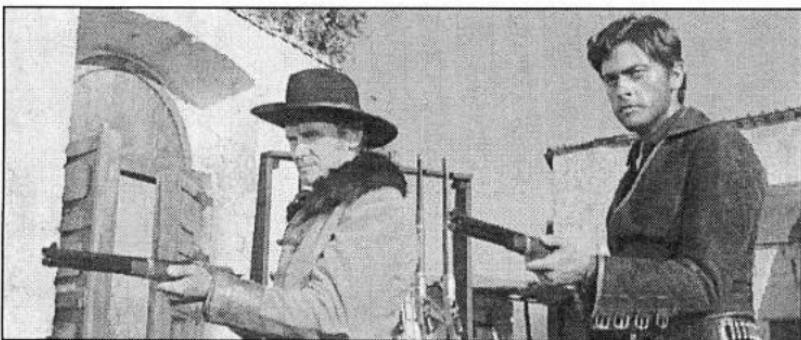
## EL FILM

*Johnny Hamlet* fue originalmente una idea de Corbucci y se suponía que iba a estar protagonizada por Anthony Perkins. Por alguna razón perdió el interés y los productores le ofrecieron el proyecto a Franco Rossetti, que acababa de dirigir *Desperado*. Querían que Andrea Giordana, protagonista de aquel film, hiciera de Hamlet; Rossetti no estaba de acuerdo. Creía que Giordana no tenía experiencia suficiente como jinete ni con las armas y no quería hacer otro western con él. Yo no veo ningún problema respecto a Giordana: parece montar y disparar bien en las películas. Pero quizás eran necesarias demasiadas tomas, o quizás Rossetti simplemente tenía otras razones para no querer trabajar con él. Sea como fuera, las estrellas son más importantes que los directores, o por lo menos fue lo que pensaron Scaramalgia y Guerra, los productores. Así que lo reemplazaron por Enzo G. Castellari, un director de treinta años con cuatro westerns en su haber. Castellari era la elección perfecta. ¡Qué bien hecha y posmoderna parece *Johnny Hamlet*! Su estilo es exuberante, con la cámara en constante movimiento alrededor del protagonista. Hay secuencias de sueños, efectos especiales y la suficiente cantidad de *zooms* violentos como para confirmarlo como el más digno heredero de Corbucci. Pero por suerte era más que eso. Su estilo de montaje —en general haciendo yuxtaposiciones de cortes con marcaciones musicales— era muy preciso. Mucho más que el de sus contemporáneos. Sus encuadres son atrevidos, con primeros planos muy cerrados que desafían los límites del Techniscope. Las escenas del comienzo, en las que el héroe persigue a una figura hasta una cueva, y luego despierta en la playa mientras un actor recita el famoso soliloquio de “ser o no ser”, no desentonaría en *The Trip* [1967], el drama lisérgico de Roger Corman. Los spaghetti westerns siempre tuvieron ese toque “ácido”: las secuencias psicodélicas de títulos de Lardini, o los rasgos hippies de Giuliano Gemma son dos buenos ejemplos. En este sentido, Castellari tuvo un gran colaborador: Enzo Bulgarelli, director de arte y vestuario del film. Bulgarelli creó una exagerada guarida para Santana, y una espectacular mansión, pero dejó todo el resto de los deco-

rados lo más simples que pudo. Claro que, para que no olvidemos que se trata de un western italiano, el director agregó algunas escenas de acción bien coreografiadas, y un par de crucifixiones.

*Johnny Hamlet* es el mejor y más original western de Castellari. El tío de Johnny renombró a la hacienda "El Señor", y los personajes cabalgan a través de paisajes con rocas que parecen hongos gigantes (vistos brevemente en *Salario para matar*), lo cual sugiere el crecimiento de algo "podrido" en el lugar. Su tío, su madre, su insípida novia, y el misterioso Horace/Horatio están calcados directamente de la obra original. La adaptación tropieza al evitar el fantasma del padre, incluyendo en su lugar a Santana, el bandido. ¿Por qué hizo esto Castellari? Si te vas a tomar el trabajo de adaptar *Hamlet* al Oeste, ¿por qué desechar la fabulosa escena inicial? Quizás en 1968 era demasiado revolucionario, extraño y surrealista mostrar un fantasma en un western. Pero todo cambiaría en menos de un año.

Un problema con el que deben lidiar la mayoría de las versiones filmicas de Halmet son los soliloquios. ¿Debería el actor decirlos directamente, como haría en el escenario? ¿O deben escucharse como voz en off? En general, las películas eligen la segunda opción (tanto *Johnny Hamlet* como la versión de Lawrence Olivier lo hacen). Creo que es un error. Mostrar la cara de un actor mientras escuchamos su incorpórea voz, es poco cinematográfico. Pocas veces funciona bien, porque llama la atención como efecto en sí, y el público comienza a cuestionarse acerca de su extrañeza. Y es exactamente lo que pasa en este caso: *Johnny Hamlet* es uno de esos spaghetti westerns saboteados por una narración en off innecesaria. Un segundo problema tiene



*Johnny Hamlet*

mucho que ver con el lenguaje. Todas las películas que toman algo de Shakespeare deben decidir si mantienen la poesía original o la modernizan. *Johnny Hamlet* se filmó en italiano, pero la pregunta seguía siendo relevante: ¿deberían mantener los diálogos originales o cambiarlos por "idioma spaghetti"? Castellari y sus colaboradores eligieron la segunda opción: la misma que tomaron *Joe Macbeth* o *My Kingdom*, la adaptación del *Rey Lear* de Don Boyd. Lo cual nos lleva al tercer problema del film: ¿vale la pena contar esta historia quitándole los diálogos originales?

En general, creo que no. Si vas a intentar adaptar una de estas cosas yo creo, tanto intelectualmente como en mi corazón, que tenés que quedarte con la poesía original, o por lo menos mantener su sentido en la traducción. *Hamlet*, con su fuerte gancho narrativo y su trama de venganza, debe ser la única excepción a esta regla, y Castellari está bastante cerca de salir airoso. Es ayudado por buenos actores en la mayoría de los roles principales: Horst Frank como Claude, Françoise Prevost como Gertrude, Gilbert Roland como Horace. Son todos muy buenos actores dando lo mejor de sí. Las escenas de Gertrude herida y arrastrándose por una pendiente rocosa para salvar la vida de su hijo, y de Claude, riéndose mientras muere, son directamente épicas. Pero la película depende demasiado de Giordana, que no es un actor muy interesante. Un Hamlet débil puede ser un desastre, y la culpa la tienen Scaramalgia y Guerra, los productores. Habían elegido a un gran director, y no a un gran protagonista.

Demás está decir que cualquier versión de *Hamlet* en la que el héroe sobrevive y se va está condenada. *Hamlet* es una tragedia, y una tragedia es una obra o película en la que el héroe muere después de una caída desde una altura considerable. ¡Y Castellari era un hombre educado, que lo sabía! Pero es posible que los productores hayan insistido en que así fuera. Yo lo culparía por su excesiva atención a Ross y Guild, los villanos secundarios, interpretados por Ennio Girolami y Pedro Sánchez (quien en realidad era un actor italiano llamado Ignazio Spalla, que se había cambiado el nombre para conseguir trabajo haciendo de mexicano). Castellari no había aprendido la lección de Corbucci y Leone, que creaban grandes villanos pero los mantenían en su lugar. Quizás haya tenido algo que ver el hecho de que Castellari era hijo de otro director llamado Marino Girolami, y que su hermano Ennio interpretaba a Ross/Rosencrantz.

*Johnny Hamlet* también es uno de los primeros westerns italianos en incluir escenas de acción acrobáticas. El atlético Giuliano Gemma siempre estaba dispuesto a hacer alguna mortal hacia atrás, pero las de Castellari eran acrobacias mucho más espectaculares y estructuradas, diseñadas para sorprender al público: Johnny hace una mortal hacia atrás bajando de su caballo, también salta desde el rellano de unas escaleras, disparándoles a sus adversarios mientras cae. Esta vez fue muy entretenido, pero cuando otros directores intentaron seguir sus pasos, el resultado fue generalmente desastroso.

El reparto de *Johnny Hamlet* fue europeo casi en su totalidad, pero tenía lugar para un "extranjero". Se trató de Gilbert Roland, que hizo de Horace/Horatio. Roland era un actor mexicano que había comenzado su carrera actuando en películas mudas, y que se especializaba en interpretar a mexicanos sofisticados y elegantes. Una especialidad bastante diferente a la de Fernando Sancho, por ejemplo. ¡Por fin había un mexicano interpretando a un mexicano! El mismo año, Roland actuó en otra de estas películas, una que es excelente por un lado, y fascinante por otro, ya que es el primer spaghetti western directamente gay. Se llamó:

## LOS CUATRO DESPIADADOS

T.C.C.: *Ognuno per se / Chacun pour soi / Sam Cooper's Gold / The Ruthless Four / Every Man for Himself* (Italia/Alemania)

**Dirección:** Giorgio Capitani • **Producción:** Luciano Ercoli, Alberto Pugliese • **Guion:** Fernando Di Leo, Augusto Caminito • **Dirección de fotografía:** Sergio D'Offizi • **Diseño de producción:** Franco Bottari • **Dirección de arte:** Nicola Tamburro • **Asistencia de dirección:** Marcello Crescenzi • **Música:** Carlo Rustichelli • **Reparto:** Van Heflin (*Sam Cooper*), Gilbert Roland (*Mason*), Klaus Kinski (*Rubio*), George Hilton (*Manolo*), Sarah Ross (*Anna*), Rick Boyd, Sergio Doria (*los hermanos Brady*), Ivan G. Scratuglia, Giorgio Groden



## LA HISTORIA

Luego de matar a su traicionero socio en su mina de oro, Sam Cooper regresa a su pueblo. Después de cruzar el desierto, es asaltado por

ladrones que le roban su comida y agua, ignorando que también lleva bolsas con oro. Sam vuelca algo de oro en el río, y entierra el resto. Una vez en el pueblo, es reconocido por Anna, un viejo amor. Sam pasa la noche con ella en una habitación del salón local. A la mañana siguiente, le cuenta que finalmente ha encontrado una mina de oro fabulosa. Le manda un cable a Manolo Sánchez, su hijo adoptivo, y también 100 dólares para que pueda viajar y unírsele. A diferencia de su último intento, le promete que ésta vez tendrán éxito. Como no tiene fondos para jugar a las cartas, Manolo acepta. Pero entonces aparece un siniestro compinche suyo, vestido de cura. Asustado, Manolo insiste en que los acompañe a la mina. Sam está furioso, y sospecha del invitado. Entonces, decide llevar a Mason, un viejo enemigo y ex socio. Mason culpa a Sam por abandonarlo en manos de la ley —nada menos que en una prisión infestada de malaria—, pero acepta ir.

Los cuatro dejan el pueblo durante una tormenta, y caminan a través del desierto hacia la mina. En una misión abandonada, un empresario local les ha tendido una trampa: pero detectan a los asesinos, les disparan y los entierran. Sam insiste en que entierren sus armas con ellos; pero el falso cura se queda con una y la esconde, para el regreso.

Llegan a la mina y comienzan a extraer el oro. El cura trata de asesinar a Mason, a través de un “accidente de minería”. Manolo le cuenta a Sam que cree que el cura y Mason están complotando en su contra. El cura tortura a Manolo, e insiste en que deben matar a Mason. Casualmente, encuentran a alguien espiándolos, y cuando descubren que trae una placa de sheriff, el cura lo mata. Luego de extraer todo el oro posible, vuelan la entrada de la mina y regresan a través del desierto.

Manolo roba la quinina de Mason, y Sam saca un arma y obliga a los demás a dejar las suyas. Al llegar a la misión, le da una oportunidad al cura de tomar su revólver; éste trata de asesinar a Mason. Pero el arma está vacía y Mason lo mata a golpes. Consternado, Manolo trata de intervenir, pero Sam le dispara. Manolo muere en sus brazos.

Sam y Mason regresan hacia el pueblo, pero son emboscados por los hermanos Brady —asesinos a sueldo contratados por Mason para intervenir si Sam trataba de traicionarlo—. Oliendo el oro, los Brady se revelan contra su empleador. Hay un enfrentamiento: los hermanos son aniquilados, pero Sam es herido en la pierna y Mason es herido de muerte. Moribundo, Mason le da a Sam su parte del oro.

## EL FILM

George Hilton, que interpretó a Manolo, llamó a *Los cuatro despiadados* "un buen trabajo de mi parte, además de ser uno de los mejores westerns jamás hechos". Los actores suelen decir estas cosas, pero en éste caso estoy de acuerdo con Hilton.

Se trata de un *thriller* excelente y muy bien construido: una especie de *El tesoro de Sierra Madre* [*The Treasure of Sierra Madre*, 1948] al revés, en el que el héroe pierde todo excepto el oro. La trama incluye varias historias de amor homosexuales. El personaje de Kinski domina a Hilton tanto física como emocionalmente. Pero el rol de "hijo adoptivo" de Manolo también tiene tintes sexuales. En la escena en que están borrachos, charlan acerca de si deberían compartir una habitación de hotel o no (por suerte para ellos, no hay más habitaciones disponibles); cuando Manolo insiste en que el cura se les una, Sam lo golpea. Pero no con sus puños, sino a cachetazos. La escena termina con Manolo llorando sobre su almohadón. Y ni hablar de la primera escena en que se encuentran Sam, Manolo y Mason con los hermanos Brady... en un baño de vapor.

Claro que no cualquier baño de vapor es una guarida gay. Un "hetero-sexista" podría decir que hay una escena en un sauna en *La pandilla salvaje* que evidencia que hay hombres cien por ciento heterosexuales que también frecuentan ese tipo de lugares. Pero el film de Peckinpah también tiene un subtexto gay, y creo que la comparación prueba mi teoría mucho más de lo que la refuta. Ambas películas tienen constantes referencias a *El tesoro de Sierra Madre*. La escena final de *La pandilla*... en que Pike y Dutch, moribundos, tienen una última charla, es muy similar a la de *Los cuatro despiadados*, en donde Mason y Sam —demasiado heridos para caminar, y sin poder mirarse— se despiden.

Marco Giusti dice que es la mejor película de Giorgio Capitani, quien previamente sólo había dirigido comedias livianas. El guión fue co-escrito por Fernando di Leo, que quería que Lucio Fulci lo dirigiera. Pero los productores no querían trabajar con Fulci, y contrataron a Capitani en su lugar. Di Leo, quien también era director, no estuvo nada feliz con el resultado. Se quejó de que Capitani incluyó demasiados elementos "psicoanalíticos". Pero no están para nada fuera de lugar (la traducción del título original sería: "Cada hombre por su

cuenta, y Dios contra todos"). Es difícil imaginar cómo mejorar esta pequeña joya cinematográfica.

La primera vez que vi el film, consideré que "tenía un estilo americano". Y hay algo de cierto en esto, sobre todo en la discreta fotografía de Sergio D'Offizi, que casi no incluye primeros planos, exceptuando que sean para enfatizar algo muy importante. En los tiroteos, la mayoría de los disparos yerran a sus blancos, y se pierde mucho tiempo recargando armas vacías. Esto también remite al estilo norteamericano. Pero hoy en día le noto muchas características inherentes al spaghetti western. Particularmente en el personaje sin nombre que interpreta Klaus Kinski, y en la pelea entre Mason y el cura, con Gilbert Roland golpeando el lente de la cámara. La película comienza con una secuencia al mejor estilo Corbucci, empezando con un violento *zoom in* hacia la mina, y terminando con un plano de la puesta del sol, como si se tratara de una película muda. Es un film fusión.

Y la idea de que Van Heflin, coprotagonista de *Shane*, interprete a Sam Cooper, es perfecta. Algunos escritores remarcaron que Heflin era un borracho que dio una actuación mediocre. Pero a mí me parece un buen trabajo. Interpreta a Sam Cooper como un hombre cansado y lento, pero se supone que es un viejo, golpeado por la vida, quemado por el sol, paranoico y medio loco. Y el alcoholismo —que puede ser un problema en muchas profesiones— no es necesariamente un impedimento cuando se trata de actuar. Llegué a ver a un actor muy talentoso bajarse una botella entera de vodka en un par de horas, sin que esto afectara su actuación en lo más mínimo, y mucho menos su manera de hablar. Es posible que Heflin tuviera el mismo aguante.

A Marcello Crescenzi, el asistente de dirección, le caía bien Heflin. "Sólo tenía que asegurarme de que su peluca estuviera en su lugar, y de que su vaso de bourbon estuviera lleno, para saber que no tendría ningún problema con él". También recuerda a Gilbert Roland como "un simpaticón". Roland da una buena interpretación como el traidor —y enfermo de malaria— Mason. Según Crescenzi, tanto Roland como Hilton tuvieron problemas con Kinski. El actor alemán es literalmente demoníaco haciendo del falso cura (llamado Blond en los títulos, pero sin nombre durante el transcurso del film). Lo interpreta como un Tigrero vidente, escondiendo un arma para usar en el futuro, poniéndose un saco en la cabeza cuando entran en la mina, o envolviéndose en una capa negra mientras cruzan el desierto. ¡No es

ninguna sorpresa que enervara a los otros actores! Pero teniendo en cuenta que su personaje era extrañísimo y ni siquiera tenía nombre, nada de esto parece fuera de lugar.

George Hilton hace un trabajo espléndido con el personaje menos interesante de todos. Muestra su lado valiente durante las escenas de acción, y luego lo deja morir quejándose y sin redención. A diferencia de sus compañeros, se llevó bien con Kinski, al igual que Crescenzi. El asistente de dirección mencionó un solo problema: aparentemente, Kinski fue arrestado una noche en Almería por pararse en medio de la ruta con un candelabro.

Como cualquier expedición en busca de oro, *Los cuatro despiadados* se tomó su tiempo. Los interiores se filmaron en 1966, y los exteriores al año siguiente; se trataba de una coproducción entre Italia y Alemania, filmada en su totalidad en España. Finalmente, se estrenó en 1968. El censor insistió en que se eliminara la escena en la que el falso cura le clava un cigarro en la mano a Manolo. Como esto ocurre al final de un lento *zoom*, el corte fue obvio e innecesario. La mayor parte de las reseñas fueron favorables —la dirección de Capitani y la trama fueron incluso alabadas por los críticos del Vaticano—, pero no fue un gran negocio para nadie. Es una lástima, porque se trata de una película de acción muy entretenida, con grandes estrellas, que anticipó (aunque de una forma mucho menos romántica) la llegada de *Secreto en la montaña* [*Brokeback Mountain*, 2005]. En ese sentido, *Los cuatro despiadados* es un film único.

## OJO POR OJO

T.c.c.: *Oggi a me... Domani a te! / Today It's Me, Tomorrow You!* (Italia)

**Dirección:** Tonino Cervi • **Producción:** Franco Cucca, Tonino Cervi • **Guion:** Dario Argento, Tonino Cervi • **Dirección de fotografía:** Sergio D'Offizi • **Dirección de arte:** Carlo Gervasi • **Vestuario:** Giorgio Desideri • **Edición:** Sergio Montanari • **Asistencia de dirección:** Mauro Sacripanti • **Música:** Angelo Francesco Lavagnino • **Reparto:** Brett Halsey (*Bill Kiowa*), Bud Spencer (*O'Bannion*), William Berger (*Colt Moran*), Tatsuya Nakadai (*Elfego*), Wayde Preston (*Jeff Milton*), Stanley Gordon (*Bunny Fox*), Dana Ghia



(*Mirana Kiowa*), Franco Gula (*hombre viejo en el salón*), Jeff Cameron, Doro Corra, Vic Gazzara, Aldo Marinecci, Michele Borelli, Franco Pecchini

## LA HISTORIA

Bill Kiowa es puesto en libertad luego de pasar cinco años en la cárcel por un crimen que desconocemos. Pasó todos aquellos años practicando cómo desenfundar con rapidez, usando un arma de madera. Dos renegados lo siguen hasta un pueblo cercano, pero Bill compra un arma y los acribilla. Luego cobra una gran suma de dinero que le debían, con la que planea armar una banda para ir en busca de un forajido llamado Elfego. Al primero que trata de convencer es a O'Bannion, un corpulento pistolero a quien sigue hasta una barbería. El grandote logra eludirlo, pero Bill lo persigue hasta su campamento. Una vez allí, le ofrece \$ 5,000 por adelantado, y otro tanto cuando Elfego muera.

Con O'Bannion a bordo, Bill recluta a Jeff Milton, un sheriff armado con una escopeta, y a Bunny Fox, un joven con mucha suerte con las mujeres. En Abilene, compra la libertad de Colt Moran, un apostador. Pero una vez libre de la cárcel, Moran les apunta con un arma y escapa. Bill y compañía lo siguen hasta una casa de apuestas. Una vez allí, descubren que se ha metido en problemas con los corruptos apostadores del lugar. Bill y los suyos masacran a los otros apostadores, son perdonados por el sheriff y reclutan a Moran.

Elfego y sus comancheros atacan una diligencia protegida por el ejército norteamericano, y roban un cargamento de dinero. Bill y su banda se separan, acordando reencontrarse en el puesto de Madigan. Dos comancheros ven a Bill y O'Bannion por el camino. Elfego le ordena a Moreno, su lugarteniente, que los siga. Una vez allí, O'Bannion vence fácilmente a los comancheros, pero Elfego y los demás aparecen repentinamente. Bill y O'Bannion son atados y golpeados por los bandidos.

Elfego atormenta a Bill —en un *flashback*, nos enteramos de que violó y mató a Mirana, la esposa indígena de Bill, y que éste fue culpado y sentenciado por el crimen—. Elfego se va para realizar otro asalto, con la intención de incriminar a Bill y O'Bannion. Pero justo entonces llegan Milton, Fox y Moran, que matan a los guardias y liberan a los prisioneros.

Bill y sus hombres se esconden en el bosque, sabiendo que Elfego y sus comancheros los seguirán. Ponen trampas para los comancheiros, matándolos uno por uno.

Llega la noche, pero Elfego sigue enviando a sus hombres, en pequeños grupos, a buscar a Bill. Ninguno regresa. A la mañana siguiente, Elfego hiere a O'Bannion; los comancheros que quedaban mueren, y Bill confronta a Elfego en una pradera. Elfego se jacta de ser más rápido con el arma, pero Bill le recuerda que estuvo practicando durante cinco años, aunque fuera con un arma de madera. Desenfundan. Bill le pega un tiro en cada mano y, habiéndolo desarmado, le dispara a sangre fría.

Milton, Fox, Moran y O'Bannion —aún malherido— cabalgan hacia el sur con Bill.

## EL FILM

Tonino Cervi era un productor que le dio a Bernardo Bertolucci su primera oportunidad de dirigir —en *La Commare Secca* [1962]— e hizo películas con Rosi, Antonioni, Pasolini y Fellini. Pero lo que realmente quería era dirigir. *El desierto rojo* [1964] había ganado el León de Oro en Venecia pero también lo había arruinado financieramente. Así que decidió producir films más baratos. Comenzó con una comedia —*Scusi, lei conosce il sesso?* [1968]— y un spaghetti western.

Aunque no era un guionista profesional, empezó a trabajar en el guión él mismo con ayuda de un joven crítico llamado Dario Argento, que también colaboraba con Sergio Leone. El título de trabajo del guión era *La venganza es un plato que se come frío*. Inevitablemente, alguien —quizás el distribuidor— le sugirió a Cervi que lo dirija él mismo.

El resultado fue un western de venganza casi perfecto.

Todos los personajes son arquetipos. Ninguno de ellos falla. Brett Halsey (un americano que usaba el nombre “Montgomery Ford”) está perfecto como el vengador. “Bud Spencer” (un italiano, a quien Cervi había conocido cuando trabajaba en el teatro) provee el prototipo de sus futuras interpretaciones. Wayde Presto está bárbaro como Milton, el sheriff mercenario. William Berger entrega otra de sus clásicas interpretaciones como el atractivo apostador de lealtades cama-

leónicas. Es el mismo papel que tuvo en *Cara a cara* y que interpretaría en *Sartana* y en *Sabata*.

Pero el gran acierto del film es la elección de Tatsuya Nakadai como Elfego... Fue una idea realmente inspirada. Nakadai es un actor espectacular, que luego interpretaría al Rey Lear en *Ran* [1985] de Kurosawa y que había sido el villano más tenaz en *Yojimbo*, además de haber hecho un pequeño papel en *Los siete samurais*. Bill Kiowa será el héroe, pero la película le pertenece a Elfego. Estructuralmente, *Ojo por ojo* está armada alrededor del asalto a la diligencia. En la primera mitad del film, Elfego está ausente. Bill sale de la cárcel, busca su dinero y arma un grupo de asesinos para ir a buscarlo. Sólo después de esto vemos finalmente al villano: su primera aparición es persiguiendo a dos soldados americanos que escaparon de la masacre, y matándolos con un machete, como un samurai. A diferencia de Bill, que nunca sonríe, Elfego pasa por múltiples emociones en cuestión de segundos. Luego de abrir la caja fuerte, agarra un montón de dinero, lo huele y finalmente lo deja volar de sus manos, observándolo y cuestionando a sus hombres como si dijera: "¿Esto es lo que apreciamos tanto?". Riendo, furioso y perplejo, Nakadai nos da una interpretación espectacular de un verdadero demente. Y lo hace en japonés, ya que no hablaba ni inglés ni italiano.

El enfrentamiento final entre Bill y Elfego ocurre en un bosque. Los dos hombres están cara a cara. Extrañamente para un spaghetti western, es una toma muy larga —de unos 20 segundos— en la que ambos personajes se mantienen inmóviles, esperando que el otro haga la primera movida. Es una referencia al clímax de *Sanjuro* [1962] de Kurosawa; al enfrentamiento final en que Sanjuro Tsubaki, el *yo-jimbo*, enfrenta a Hanbei Muroto, su enemigo. Esa toma, que dura más de un minuto, termina con ambos hombres desenfundando sus espadas, y con Hanbei —con el corazón atravesado por el filo— muriendo en un charco de sangre. Así que nos encontramos frente a una maravillosa fusión entre los mundos del chambara y del spaghetti western.

Para la fotografía, Cervi eligió a Sergio D'Offizi, que acababa de terminar *Los cuatro despiadados*. Filmaron bastante entrado el año, y las circunstancias de producción hacen que sea complicado discernir de qué estación se trataba. En el set de Elios Films, en las afueras de Roma, es claramente invierno, con largas sombras y con el aliento de

los caballos a plena vista. A su vez, Bill y O'Bannion caminan a través de un campo nevado. Pero tanto antes como después —durante el enfrentamiento en el bosque— se nota que es otoño, con los árboles de color marrón dorado. Esto demuestra que la película no fue filmada en orden, y que el rodaje ocurrió a fines de 1967, o a comienzos de 1968.

La fotografía de Offizi —que aún mantenía a los personajes a cierta distancia— hace que la película brille. Y el equipo de arte, dirigido por Carlo Gervasi, también hace un gran trabajo. Se nota que hay un gran esfuerzo por llenar los interiores con detalles, al mejor estilo victoriano: hay cortinas, paredes pintadas, reproducciones de paisajes, etc. A su vez, el vestuario es muy específico y elaborado. Bill Kiowa viste una elegante chaqueta gris y negra bajo su sobretodo estilo Django; Moran es un *dandy* que espera que sus camisas tipo Hamlet le duren al menos dos años; Elfego y Manolo, su lugarteniente comanche, usan trajes negros con camisas blancas, mientras que su pandilla en el *flashback* viste elegantes chalecos de seda.

Algunas fuentes aseguran que Dario Argento codirigió *Ojo por ojo*. Pero Brett Halsey dijo que no, que Argento sólo visitó el set un par de veces, como amigo de Cervi. Sea como fuere, el guión merece ser reconocido. Hay múltiples y clásicos "momentos western" a los que se las de una vuelta de tuerca: como cuando el veterano (Franco Guila), al ser cuestionado por el sheriff, declara estar orgulloso de estar vivo y de haber sido testigo de un tiroteo tan espectacular; o cuando el dueño de la tienda, al ver que Bill mata a dos forajidos con una pistola que le acaba de comprar, promete ordenar dos copias más de ese arma. Los autores de spaghetti westerns suelen jactarse de ser fuentes de infinito conocimiento, pero Argento y Cervi presentan datos históricos muy interesantes: por ejemplo, Bill adopta el apellido de su esposa porque la tribu de ella es matrilineal.

Es posible que sea una película predecible, sí, pero no deja de ser muy buena.

Tanto *Los cuatro despiadados* como *Ojo por ojo* son buenos ejemplos de films autoconscientes que no insultaban a su público ni hoy ni entonces. Fue en películas baratas pero espléndidas como éstas que el spaghetti western finalmente llegó a su apogeo. Pero estaban por ocurrir cosas aún más extrañas: comenzando con *Sartana*, de Gianfranco Parolini.

## SARTANA

T.C.C.: ...Se incontri Sartana, Prega per la tua morte / Gunfighters Die Harder / If You Meet Sartana, Pray for Your Death (Italia / Alemania)

**Dirección:** Gianfranco Parolini • **Producción:** Aldo Addobbiati • **Guion:** Renato Izzo, Gianfranco Parolini, Werner Hauff • **Historia:** Adolfo Cagnacci, Luigi De Santis, Fabio Piccioni • **Dirección de fotografía:** Alessandro Mancori • **Dirección de arte:** Giorgio Desideri • **Edición:** Edmondo Lozzi • **Música:** Piero Piccioni • **Reparto:** Gianni Garko (*Sartana*), Klaus Kinski (*Morgan*), William Berger (*Lasky*), Fernando Sancho (*general Tampico*), Sidney Chaplin (*Jeff Stewall*), Gianni Rizzo (*Hollman*), Andrea Scotti (*Perdido*), Carlo Tamberlani (*Pastor*), Franco Pesce (*Dusty*), Heidi Fischer (*Evelyn*), Maria Pia Conte (*Jane*), Sabine (*chica del salón*)



## LA HISTORIA

Sartana, un apostador vestido de negro, presencia el asesinato de una pareja de ancianos en manos de Morgan, un asesino. Morgan también intenta matar a Sartana, pero yerra, y éste mata a seis de sus hombres, esquivando sus balas cuando Morgan le dispara nuevamente.

En el pueblo, dos empresarios llamados Hollman y Stewall, y Tampico, un general mexicano, observan un enorme cargamento de oro siendo subido a una diligencia. Moreno, un bandido que trabaja para el general, la asalta. Al mismo tiempo, Roy Hughes, un joven asesino, mata a los pasajeros. Justo entonces hace su aparición Lasky, un violento forajido. Sus hombres matan a los mexicanos y se roban la caja fuerte. Finalmente, Lasky ejecuta a Roy, su cómplice en el asalto.

Al llegar a la escena del crimen, Sartana encuentra un reloj musical, propiedad de Romero. En un oasis cercano, los hombres de Lasky consideran la opción de robarse la caja fuerte. Pero su jefe los acribia con una ametralladora, y luego descubre que la caja fuerte está llena de rocas. Sartana le roba la ametralladora.

Lasky le pide dinero a Hollman y Stewall, sus cómplices en el robo. En el salón, Sartana se hace amigo del enterrador local, y vence a

Lasky en un juego de cartas. Luego mata a los demás apostadores, y sigue a Lasky hasta una mina, en donde lo asusta con el sonido del reloj musical de Moreno.

En una barbería, Sartana desafía a Lasky y Morgan. Morgan lo sigue hasta el depósito del enterrador, donde se trenzan en un duelo de pistolas y cuchillos. La batalla termina abruptamente cuando Sartana hace caer una serie de ataúdes sobre Lasky, que es empalado con su propio cuchillo.

Lasky y una nueva pandilla persiguen a Sartana otra vez hasta la mina y le disparan. Sartana se cubre y mata a los hombres de Lasky. Nuevamente, Lasky es aterrorizado por el sonido del reloj musical, que Sartana escondió en una calavera. Sartana le pide que le entregue la mitad del oro robado. Desarmado, Lasky huye y se reporta con Hollman, Stewall y Evelyn, la esposa de Hollman (quien secretamente tiene un *affaire* con su socio). La caja fuerte llena de rocas aparece en la puerta de Hollman. Jane, la viuda del mayor, visita a Stewall. También están teniendo un *affaire*. Stewall confiesa que el oro está realmente enterrado en el ataúd del mayor.

Ayudado por una prostituta, Lasky le tiende una trampa a Sartana en el salón. Pero Sartana logra evadirlo. En su rancho, el general Tampico asume que Moreno lo ha traicionado y nombra a Perdido, otro de sus hombres, como su sustituto. Afuera, encuentra a su hombre inconsciente con el reloj de Moreno a su lado. Hollman y Stewall lo convencen de firmar un supuesto reclamo por el seguro del dinero perdido. Culpan a Lasky por la muerte de Moreno, y le dicen a Tampico que el dinero está enterrado en la tumba del mayor.

Los mexicanos golpean a Lasky, y encuentran el cadáver de Moreno colgado en lo de Tampico. El general envía a sus hombres en busca de Sartana, pero la figura que escapaba cabalgando resulta ser un muñeco de paja. Sartana confronta a Stewall y Evelyn, y les pide \$ 5,000 como soborno para mantener su secreto. Al día siguiente, Stewall y varios hombres vestidos de negro desentierran el ataúd del mayor. De repente, son emboscados por mexicanos, que los matan lanzándoles cuchillos. Tampico y sus hombres se llevan el ataúd, bajo la mirada oculta de Sartana y Lasky que, aparentemente, son ahora socios.

Evelyn le cuenta a Hollman que Stewart ha muerto. Hollman le dice que mató a Jane, y Evelyn se muestra enamorada y afectuosa

nuevamente. Luego de abrir el ataúd, los mexicanos son masacrados por la ametralladora de Lasky, que se había metido en la hacienda sin ser visto. Justo entonces aparece Sartana, que lo ayuda a abrir el ataúd. Pero dentro sólo encuentran el cadáver del mayor, y más rocas. Lasky le dispara en la cabeza a Sartana con su rifle, y se va. Evelyn mata a Hoffman y se va con Lasky, su otro amante. Lo lleva al depósito del enterrador, en donde está escondido realmente el oro.

Lasky la acuchilla y se prepara para llevarse el oro. Pero se encuentra con Sartana, que lo enfrenta. Lasky trata de hacer trampa durante el duelo, y Sartana lo mata. Luego le muestra al enterrador cómo logró sobrevivir usando una placa de metal dentro de su sombrero. Finalmente se lleva el oro, dejando al enterrador solo con los cuerpos de Lasky y Evelyn.

### EL FILM

*Ojo por ojo* fue un spaghetti western perfecto, pero sería uno de los últimos. La imperfectísima *Sartana* era una muestra de lo que estaba por venir. Había emergido un nuevo híbrido, nacido de la avaricia por el oro propuesta por Vincenzoni, los musculosos rituales de los films de gladiadores, la tecnología y los ingeniosos peligros de los films de James Bond, además de los circos, los eventos gimnásticos, y los juegos de niños.

*Sartana* fue, en un comienzo, un proyecto de Aldo Addobbati, su productor. Resulta que quería hacer un western con Gianni Garko. Le envió un montón de guiones de venganza, que Garko rechazó aduciendo estar cansado de ese tipo de películas. Quería desarrollar un nuevo tipo de personaje, un apostador a quien sólo le importaba el dinero. Tenía en mente un viejo proverbio romano: “*Tra i due litiganti, il terzo gode*” (“cuando dos personas pelean, un tercero gana”). Addobbati parecía interesado, y Garko (tirando de la cuerda) propuso a Renato Izzo y Franco Bucceri, dos amigos suyos, como guionistas. El productor estuvo de acuerdo y firmaron un contrato. Lo único en que insistió Addobbati era en que el personaje de Garko debía llamarse Sartana. Tiempo después, el actor se enteró de que \$ 1,000 *sul Nero* había sido un éxito en Alemania, donde la habían titulado simplemente *Sartana*. Addobbati había convencido a sus inversionistas alemanes que se trataba de más aventuras del “general Sartana”, el personaje de Garko en aquel film. Pero Sartana era el villano

en aquella ocasión, y Garko tenía otras ideas. Quería que este Sartana fuera elegante y sofisticado, la antítesis del clásico héroe del spaghetti western. No era el tipo de personaje que sería golpeado, o que aparecería manchado de sangre. No era un Eastwood o un Brett Halsey sino un caballero vestido completamente de negro, al mejor estilo de coronel Mortimer de Lee Van Cleef.

El director preferido por Garko era Guido Zurli, que acababa de hacer un western llamado *O tutto o Niente* [1968], con Izzo y Bucceri. Pero Zurli acababa de demandar a Addobbiati por otra causa, y el productor prefirió contratar a Gianfranco Parolini. Parolini había trabajado en varios westerns italo-alemanes y hasta había dirigido uno llamado *Johnny West* [1965]. También había realizado seis películas de gladiadores y un film de artes marciales —3 superhombres [*I fantastici 3 \$upermen*, 1967]— para Addobbiati. Y hasta había dirigido una serie de películas de espionaje protagonizadas por un personaje llamado "Kommissar X". Solía usar seudónimos, de los cuales el más conocido era "Frank Kramer". No era brillante ni original, simplemente un director de escenas de acción repetitivas.



Sartana

La película no podía llamarse oficialmente *Sartana* porque los alemanes ya habían usado ese título. Así que Parolini, que tenía un gran sentido del humor, decidió titularla *Si te encuentras con Sartana, reza por tu muerte*. Decidí describir la trama tan detalladamente para que quede claro cuán poco sentido tiene este título. Pasa de todo. Muchos hombres son acribillados, otros mueren acuchillados en el desierto. No mearía permitir escribir “cabalgan por el desierto”, porque no hay ningún desierto. Todos los exteriores tienen lugar en lo que parece ser una mina, construida en las afueras de Roma. Hubo partes de *Si estás vivo, dispara*, que también fueron filmadas allí, pero todas las características de aquel film (su originalidad, su desesperada ingenuidad y su bajo presupuesto) brillan por su ausencia en este caso. A juzgar por la cantidad de extras, sus elaborados sets y sus escenarios construidos especialmente, *Sartana* no parecía tener problemas presupuestarios. Parece estar filmada en una mina por la misma razón por la que el set de Erios Films parece un fondo mal pintado: porque a Parolini no le importaba la película.

Tengamos en cuenta que *Érase una vez en el Oeste* se filmó ese mismo año. Pensemos en el cuidado con que Leone y Delli Colli crearon esas imágenes, el enorme esfuerzo del equipo de Carlo Simi por hacer que los sets se vean auténticos e inhabitados. Consideremos el trabajo que tomó llenar de nieve el set de Erios para *El gran Silencio*. Para 1968, los westerns Italianos había derrotado a sus competidores norteamericanos en lo referente a autenticidad histórica o detallismo. A Parolini le importaba un comino. Tiró por la ventana toda esa herencia e innovación y belleza visual. No estaba haciendo un western, sino un robo a las películas de James Bond, y eso implicaba un cambio de locación cada cinco minutos, breves subtramas incluyendo mujeres sexys y una narrativa marcada por escenas de acción repetitivas y veloces.

¿Por qué molestarte en ir a Almería, o los Pirineos o Monument Valley, si podés filmar todo en una cantera? Los sets no tienen que verse bien o ser realistas: sólo tienen que parecer grandes. Y los de *Sartana* son gigantes. Ya sea la habitación de hotel del héroe, la mansión del villano o la hacienda del general, cada interior es vasto —con capacidad para todos esos saltos y corridas—. Todo el dinero que no se gastara en las locaciones o en el arte del film se podía gastar en más acrobacias y actores: eso explica el multiestelar reparto que incluía a

Garko, Berger, Sancho y Kinski. Kinski apenas aparece, pero su nombre estaba muy destacado en el póster. Y éste sería un truco que volverían a utilizar los productores: usar grandes actores en papeles pequeños, aprovechando su nombre de todas formas.

No puedo pensar en muchos otros westerns en los que se haya hecho tanto esfuerzo para un resultado tan pobre. ¿Por qué se alía Sartana con Lasky en lugar del general Tampico, o Morgan, o alguno de los banqueros? ¿Cómo hace para esquivar un enjambre de balas? ¿Por qué le teme tanto Lasky al reloj musical? ¿Cuál es la verdadera importancia del medallón que muestra Lasky, pero que nunca recibe ni un primer plano ni una explicación? ¿Por qué vuelve Sartana con una caja de dinamita? No hay respuestas para éstas preguntas. Todo ocurre porque sí.

Todos traicionan a todos. Los malos caen como bolos. Los únicos que sobreviven son Dusty, el molesto enterrador "tierno/gracioso", y Sartana.

Y hablando de Sartana, no sólo puede esquivar balas, sino que aparece y desaparece como por arte de magia: es el primer superhéroe auténtico de los spaghetti westerns. Siempre irónico, jamás vencido, habla con aforismos fuertemente enfatizados. Su primer diálogo es: "*Soy tu portador de férretros*". Al igual que Django y Joe, tiene preferencia por los ataúdes. Pero a diferencia de ellos, no muestra ningún rasgo de moralidad, ni de mortalidad. Invita a una prostituta muy atractiva a su habitación para tender una trampa a Lasky. Una vez que logra su cometido, la echa. A Sartana no le interesa el sexo, o comprarse un pequeño rancho, ni tiene algún motivo para vengarse. Despojado de cualquier sentido de la moral, aunque extrañamente mojigato (¡si hasta alecciona a Dusty acerca de la importancia de seguir tus sueños!), Sartana es un personaje simple y sin profundidad.

Estaba adelantado a su tiempo: era un superhéroe ideal para la era Reagan/Thatcher, que estaba por venir.

La trama episódica y algunos personajes específicos fueron tomados prestados para varias secuelas, oficiales y no oficiales. Algunas fueron dirigidas por Parolini, y otras por Giuliano Carmineo ("Anthony Ascott"), un director similar. Pienso que son westerns circenses. *Sabata, Mi nombre es nadie* y las películas de Trinity también entran en esta categoría, aunque *Mi nombre...* es más amplia en sus intenciones. Superpoblados, llenos de acrobacias y explosiones y de

personajes "tiernos/graciosos", estos films fueron todos muy parecidos y, durante un tiempo, muy populares.

Finalmente, el spaghetti western había encontrado una fórmula.

\* \* \*

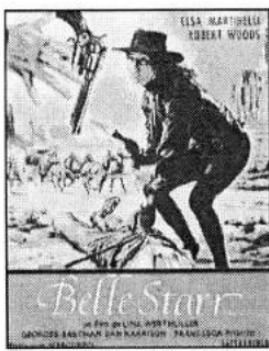
Otro western similar filmado ese mismo año fue *Los cuatro del Ave María* [*I quattro dell'ave Maria / Ace High / Revenge in El Paso*]. Se trataba de una variación de *El bueno, el malo y el feo*, con cuatro protagonistas en lugar de tres. Eli Wallach repetía su rol de bandido —aunque ahora era griego— y Brock Peters interpretaba a un acrobático ex esclavo. Carlo Pedersoli y Mario Girotti ("Bud Spencer" y "Terence Hill") aparecían como dúo por primera vez, ya que en el mediocre western anterior de Colizzi —*Dio Perdona... Io no!* [1967]—, lo hacían por separado. Como aquella película fue un éxito, la fórmula Spencer/Hill se repitió rápidamente.

Pero ese mismo año nos traería una verdadera e inesperada sorpresa. Se trataba de:

## BELLE STARR

T.C.C.: *The Belle Starr Story / Il Mio Corpo per un Poker* (Italia)

**Dirección:** Lina Wertmüller • **Producción:** Osca Righini • **Guion:** Piero Catrofani, Lina Wertmüller • **Dirección de fotografía:** Alessandro D'Eva • **Dirección de arte:** Giorgio Giovani • **Vestuario:** Herta Swartz Scavolini • **Edición:** Renato Cinquini • **Música:** Charles Dumont • **Asistencia de dirección:** Remo De Angelis • **Reparto:** Elsa Martinelli (*Belle Starr*), Robert Woods (*Cole Harvey*), George Eastman (*Larry Blackie*), Francesca Righini (*Jessica / Rafika*), Bruno Piergentili (*Pedro*), Bruno Corazzari (*hombre de los Pinkerton*), Vladimir Medar (*tío John*), Eugene Walter (*Benjamin Chesterton*), Remo de Angelis (*miembro de la pandilla*)



## LA HISTORIA

Un forajido llamado Larry Blackie desafía a Belle Starr, una sagaz apostadora, a una partida de póquer en la que el premio es sexo.

Larry gana, pero Belle —que había sufrido ataques de muchos hombres, incluyendo a su tío— se resiste... al comienzo. Pero como se sienten muy atraídos el uno al otro, ella le cuenta su historia. En un *flashback*, conocemos su historia de amor con Cole Harvey, otro forajido; y en un *flashback* dentro del *flashback*, vemos cómo su tío intenta hacer que se case con un rico financista. Cuando Belle se niega, su tío ataca a Jessica, su criada. Belle la salva y escapa. Son perseguidas por John y sus hombres, y los enfrentan en una pelea a tiros. Cole las salva, y mata a John.

Luego, Cole le quita el arma a Belle, se emborracha y trata de violarla. Jessica lo acuchilla, y ambas se van. Impresionado por la rudeza de Belle, Larry la invita a acompañarlo en el robo a una diligencia cargada de joyas. Pero Belle se niega; recluta una pandilla propia junto a Jessica —que incluye a Benjamin Chesterton, un experto en abrir cajas fuertes— e irrumpen en el banco para robar el premio. Una vez que abren la caja fuerte, su pandilla las traiciona: habían estado trabajando para Blackie desde el comienzo. Jessica es acuchillada pero logra salvar a Belle.

Chesterton muere al caer desde el techo del banco, y Blackie es atrapado y torturado por un hombre de los Pinkerton. Belle interviene y cambia las joyas por la vida de Blackie. Ambos se separan. Mientras se aleja, Blackie desafía a Belle a otra partida de póquer.

## EL FILM

*Belle Starr* es el único western italiano dirigido por una mujer. También es uno de los pocos que incluye una mujer como protagonista (*Rita en el West* y *Érase una vez en el Oeste* son otros ejemplos). Piero Cristofani, el director original, fue aparentemente despedido después de filmar una sola escena. Lo reemplazó Wertmüller, que había dirigido varias películas y episodios de series de TV.

Su trabajo en ésta película es muy bueno. No está particularmente interesada en los tiroteos —que usualmente son confusos y superficiales— pero logra sacar lo mejor de su tremendo reparto, especialmente de Elsa Martinelli y George Eastman (que en realidad era un italiano llamado Giorgio Montefiori). Marco Giusti dice que la película “no es mala”, pero yo creo que es mucho mejor. Los protagonistas se ven muy bien juntos y forman un carismático dúo en el que la

mujer muestra ser más fuerte que el hombre. El vestuario de Herta Swartz Scavolini es espléndido, particularmente el vestido negro estilo fetichista de Martinelli.

Las locaciones no son nada especial (las secuencias del pueblo fueron filmadas en Elio's Films) pero las actuaciones son excelentes, tal como se merece cualquier spaghetti western que valga la pena. Además de los dos protagonistas, también están muy bien Vladimir Medar (de *Red Pastures*) como el asqueroso tío de Belle y Bruno Corazzari como el detective Pinkerton que tortura a Larry para que le diga dónde están las joyas.

La escena de la tortura es espléndidamente homoerótica e italiana. Además de acuchillar a Eastman, Corazzari le da latigazos y luego toca Chopin en un clavicordio mientras uno de sus hombres le saca una bala de la espalda a su víctima. Todo esto hace de la película un auténtico spaghetti western y —dada la horrenda historia de su heroína y la constante presencia de hombres violentos y obsesionados con la violación— una parte importante de la filmografía de su directora.

¡Qué lástima que Wertmüller no haya dirigido más westerns! Ciertamente lo hacía muy bien.

\* \* \*

Para mi desgracia, también vi *Stark, el pistolero* [*Spara, Gringo, Sparo*], el único western dirigido por Bruno Corbucci, hermano de Sergio. Aburrido y poco original, nos recuerda que el talento como director no es algo hereditario, ni tampoco corre en la sangre familiar. En cambio *Un balazo en la frente* [*Un Buco in Fronte*], de Giuseppe Vari, intenta ser original, con un héroe alcohólico y vencido, tiroteos acrobáticos, un trío sexual entre el villano y dos prostitutas y pulsedas de bandidos sobre clavos de metal. El reparto no es muy bueno, pero tiene buenas ideas. Particularmente buenas son las primeras escenas en un monasterio, en donde un monje hace sonar una matraca y le recuerda a sus hermanos que la muerte siempre está cerca (la cantidad de curas muertos en este film es la más alta de la historia del spaghetti western).

Giuliano Gemma, que se hiciera famoso como Ringo, no había hecho un western en más de un año. Hasta ese momento su nombre era sinónimo de spaghetti western. Pero ahora estaba desaparecido, al

igual que Eastwood. Su único estreno del año —*Por techo, las estrellas* [...] *E per tetto un cielo di stelle*], de Giulio Petroni— había sido filmado el año anterior. Una vez más, interpreta a un personaje “que se transforma”: durante la primera mitad del film no lleva ningún arma, clamando sufrir a causa de sus nervios delicados. Gemma maneja muy bien su transformación de muchacho tranquilo a asesino a sangre fría. Como Billy Blood, el héroe de *Un balazo en la frente*, Billy Boyd (Gemma) dispara a sus oponentes en la mitad de la frente. Tiene un gran oponente en Roger Pratt, el forajido encarnado por Rico Boido. Y el comienzo del film —el robo a una diligencia en el inhóspito desierto de Tabernas, con asesinatos crueles y sin sentido, seguidos de un funeral— es más que espléndido.

Pero, después de éste conciso y *shockeante* comienzo, *Por techo, las estrellas* se transforma lentamente en una comedia “tierna/graciosa” protagonizada por Gemma y Mario Adorf, su coprotagonista. Escenas sin ninguna gracia se suceden una tras otra, y muchas de ellas transcurren en el circo. Cuando Billy Boyd finalmente desenfunda su arma y mata a cinco de los malos, recordamos lo profesionales que pueden ser Gemma y Petroni. Pero cuando Billy y Harry se quejan el uno del otro como si fueran el dúo cómico de una serie de TV, entramos en el tedioso territorio de las “*buddy movies*”.

¿A quién le importa realmente si Gemma y Adorf anticiparon el tipo de dúo cómico que haría famosos a Hill y Spencer o a Butch y Sundance?



---

# 1969

"Es realmente sorprendente que incluso los mismos norteamericanos prefieran estos westerns españoles (*sic!*). Les gusta más 'Érase una vez en el Oeste' que aquellos hechos en su país. Estamos presenciando la destrucción de uno de los géneros cinematográficos más importantes. ¡El spaghetti ha matado al western!».

— Jean-Pierre Melville

**E**l western estaba muriendo en Hollywood... pero en 1969, la meca del cine decidió dar pelea. Ese mismo año se estrenaron tres westerns realmente importantes: *Temple de acero* [*True Grit*], *Butch Cassidy and the Sundance Kid* y *La pandilla salvaje*. Al igual que *Más corazón que odio*, *Temple de acero* le da una vuelta de tuerca al personaje del clásico vaquero recio interpretado por John Wayne, pero también es una alegoría acerca de la carrera del actor y de la reaccionaria figura pública en la que se había transformado, aunque cuente la historia de un viejo sheriff contratado por una niña. Más allá de su naturaleza comercial y estilo clásico (después de todo, fue dirigido por Henry Hathaway, un realizador del montón), se trata de un film-fusión. Mattie Ross (Kim Darby), su protagonista, es una belicosa adolescente; sus compinches son Glen Campbell, una estrella de música country y Wayne, que encarna a Rooster Coburn. Dennis Hopper, protagonista de *Busco mi destino* [*Easy Rider*, 1969], interpreta a un forajido que muere en brazos de Cogurn.

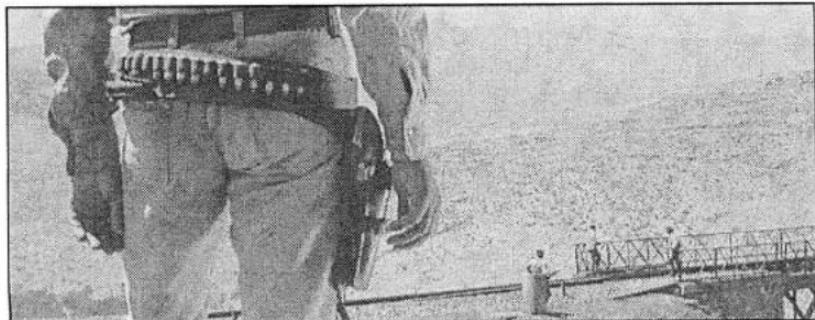
A *Butch Cassidy and the Sundance Kid* se le nota más el paso del tiempo, pero en aquel momento fue un enorme éxito de taquilla, reclamando el trono perdido por el western norteamericano. Hoy en día se parece más a *Bonnie & Clyde* que a un western: en lugar de los

amantes condenados de Arthur Penn, George Roy Hill nos trae amigos condenados.

*La pandilla salvaje*, por otra parte, realmente creció con los años. Toma mucho de John Huston y de los italianos, pero ¿acaso está mal? Es muy raro encontrar una película que no tenga referencias a otras. Al igual que *Temple de acero*, *La pandilla salvaje* es parte del *mainstream* norteamericano. Está llena de estrellas, y una de ellas es nada menos que Ben Johnson, que interpretó a "Pappy" Ford en *Caravana de valientes*. Sin embargo, también tiene otras virtudes. Como *Dios perdona, yo no*, *Érase una vez en el Oeste* o *El gran Silencio* (u otras películas que ni siquiera son westerns, como *El ciudadano, 2001: Odisea en el Espacio*, *Performance*, o *The War Game*), es tan buena que trasciende su género original. El tiempo no pasa para films como éstos. Siguen siendo extraordinarios muchos años después de su estreno.

Muy pronto, el western norteamericano como género desaparecería, y sería reemplazado por imitaciones de spaghetti westerns como *La marca de la horca* [*Hang'Em High!*], protagonizada por Clint Eastwood y dirigida por Ted Post, o por masacres estilo Grand Gignol que trataban de copiar el estilo de Peckinpah, sin su sentido de la moral o su espectacular estilo cinematográfico. No importa. Lo cierto es que en 1969, los norteamericanos recuperaron algo del terreno perdido con un trío de exitosos westerns comerciales. *Érase una vez en el Oeste* había fracasado a nivel internacional, y *El gran Silencio* aún no se había estrenado. Entonces, ¿cómo responderían a este desafío los siempre innovadores italianos?

El spaghetti western más importante de 1969 fue a su vez el más político de la historia del género. Se llamó *Ringo y el precio del poder*,



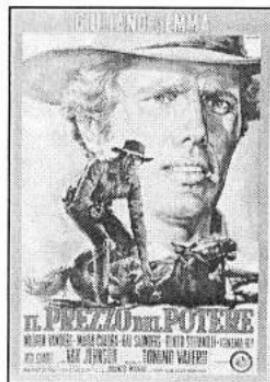
*Ringo y el precio del poder*

fue dirigido por el asistente de Sergio Leone, filmado en los sets de *Érase una vez en el Oeste* y protagonizado por Giuliano Gemma.

## RINGO Y EL PRECIO DEL PODER

T.c.c.: *Il prezzo del potere / Texas / La muerte de un presidente / The Price of Power* (Italia / España)

**Dirección:** Tonino Valerii • **Producción:** Bianco Manini • **Guion:** Massimo Patrizi (y Ernesto Gastaldi) • **Dirección de fotografía:** Stelvio Massi, Ricardo Andreu • **Dirección de arte:** Carlo Leva, Angel Arzuaga • **Vestuario:** Giorgio Desideri • **Edición:** Franco Fraticelli • **Música:** Luis Enriquez Bacalov • **Reparto:** Giuliano Gemma (*Bill Willer*), Van Johnson (*presidente Garfield*), Warren Vanders (*Arthur McDonald*), María Jesús Cuadra (*Lucrezia Garfield*), Ray Saunders (*Jack Donovan*), José Suárez (*vicepresidente*), Fernando Rey (*Pinkerton*), Benito Stefanelli (*sheriff de Jefferson*), Manuel Zarzo (*Nick*), Pepe Calvo (*doctor Tiras*), Antonio Casas (*Pa Willer*), Julio Peña (*gobernador*), Ángel Del Pozo, Meroni Franco, Paco Sanz, Luis Rico, Massimo Carocci, María Luisa Sala, José Canalejas, Francisco Brana (*Mortimer*), Lorenzo Robledo (*Brett*), Ralph Neville, Ángel Álvarez, Norma Jordania, Carlos Bravo, Joaquín Parra (*Slim*), Massimo Carocci, Luis Rico Peláez, Lisardo Iglesias, Luis Rico, Franco Meroni, Riccardo Pizzuti, Carlos Bravo, Roberto Camardiel



## LA HISTORIA

Dallas, Texas, 1880. Pa Willer va a ver al sheriff Jefferson y le pide que encarcele a su hijo Bill por un par de días. Teme que puedan culparlo de algún atentado contra la vida del presidente —que visitará Dallas en breve—, debido a su mala reputación.

En Washington DC, McDonald, un hombre de confianza del presidente Garfield, les advierte a él y a su esposa Lucrezia acerca de una conspiración en su contra, cuando lleguen a Texas. Sus reformas le han ganado muchos enemigos; sin embargo, Garfield insiste en visitar Texas de todas formas. El sheriff Jefferson escolta a Pa Willer de vuelta a su rancho pero, como miembro de la conspiración, le ha avisado a Wallace, su socio. Wallace mata a Willer y cuando Billy y su amigo Jack Donovan encuentran su cadáver, el joven jura vengarse.

Billy y Jack descubren y frustran un plan de los hombres de Jefferson para volar el tren presidencial. En un *flashback* nos enteramos que, durante la Guerra Civil, Bill y Jack lucharon por el Norte en un escuadrón mixto y que Bill pasó cuatro años en la cárcel por negarse a dispararle a su propio padre, un confederado. De todas formas, le dice al presidente —quien a su vez se muestra muy agradecido— que no le guarda ningún rencor.

En Dallas, nos enteramos de que un cónclave controla al vicepresidente. Sus miembros incluyen a Pinkerton, un rico banquero, al gobernador de Texas, al sheriff Jefferson y a Wallace. Wallace prepara otra emboscada para el presidente; Jefferson se entera de que Jack —quien escapó de su cárcel— se recupera de sus heridas en un cuarto que da al camino en donde se realizará el desfile. Al día siguiente, los francotiradores de Wallace asesinan a Garfield mientras viaja en un carruaje por el pueblo. Bill escolta al carruaje hacia la casa del doctor Strips, donde el presidente finalmente muere. Los hombres de Jefferson culpan a Jack por el crimen y lo arrestan.

Pinkerton insiste en que el vicepresidente jure enseguida. Pero éste le confiesa a McDonald que está siendo extorsionado por los texanos, que quieren que comience una nueva Guerra Civil. Le pide que recupere los documentos que lo incriminan. Bill y Nick, un periodista lisiado, atrapan a Slim, uno de los asesinos, y lo torturan hasta que confiesa que Wallace está detrás de todo. McDonald interviene y —simulando estar del lado de los sureños— lleva a Slim de nuevo a la oficina del sheriff. Jefferson envía a Slim a escoltar a Jack hasta otra cárcel, pero ambos son asesinados en otra de las emboscadas de Wallace. Bill fuerza al corrupto sheriff Jefferson a firmar una confesión, pero McDonald la confisca.

En el salón, Jack es enjuiciado en ausencia. Su amante, una prostituta, lo condena como el único asesino. Pero McDonald, actuando en su defensa, llama a dos doctores: Strips, quien explica que el presidente fue asesinado por un disparo frontal, y el cirujano presidencial, quien opina lo contrario; pero, al ser interrogado en profundidad, confiesa que nunca llegó a ver el cadáver. McDonald pide que Jack sea declarado inocente, y justo en ese momento llega Bill con el cadáver de Jack. Jefferson escapa por la ventana.

Bill lo persigue, pero es atrapado por Wallace. Pinkerton intenta distraer a McDonald, quien insiste en que le dé los documentos que

incriminan al vicepresidente. A cambio, le ofrece un trato: se revelará que hubo una conspiración, pero sólo Jefferson y Wallace serán declarados culpables. Pinkerton se niega.

En la guarida de Wallace, Bill le advierte a él y a Jefferson que están siendo traicionados. Preocupado, Wallace viaja a Dallas. Mientras tanto, Jefferson juega a la ruleta rusa con Bill como blanco. De repente llega Nick con un rifle escondido y mata a los guardias. Bill mata a Jefferson y luego se va hacia Dallas, con una bala en su pierna. Allí se encuentra con Pat, el editor del periódico, quien le cuenta que fue intimidado para ser cómplice, y con el doctor Strips, mortalmente herido. Antes de morir, Strips le saca la bala de la pierna.

Wallace visita a Pinkerton y, a punta de pistola, le pide sus documentos. Una vez que los tiene, lo mata. Bill logra encontrar a Wallace, lo mata y le quita los papeles. McDonald se los pide, pero Bill se rehusa a dárselos. Al día siguiente se encuentran en la estación, y Bill se los da. Se queda en la estación, duditativo, mientras el tren se va.

## EL FILM

*Ringo y el precio del poder* es el primer drama filmico en presentar una perspectiva crítica del asesinato de Kennedy. Apoya el punto de vista de que el 22 de noviembre de 1963 fue asesinado en un fuego cruzado, a causa de una conspiración. Tonino Valerii sitúa su historia en Dallas, Texas, en 1880, pero los eventos son idénticos a los de 1963. Un presidente liberal, que debe visitar Dallas por motivos políticos, es asesinado allí. Rápidamente se encuentra y se arresta a un sospechoso, que es asesinado mientras viaja de una cárcel a otra. Los agentes del gobierno encuentran información, que luego desaparece. De-rechistas y periodistas locales mueren en extrañas circunstancias. Y el veredicto oficial es que el asesino actuó por cuenta propia.

Con ayuda del único reportero honesto que encuentra, Bill Willer intenta sacar la verdad a la luz, y hacerle saber a todos que el "culpable" asesinado no era tal, que el presidente murió en manos de varios asesinos contratados por ricos racistas sureños, y que el vicepresidente ha sido comprado por este cónclave. Bill es un personaje complejo (nada menos que un texano), que luchó por el Norte durante la Guerra Civil, y luego pasó cuatro años en una cárcel. Su meta no es salvar al presidente o preservar a la Unión sino vengar a su amigo y a su padre.

Valerii toma vívidas imágenes del Dallas de 1963 y las sitúa en su Dallas imaginario de 1880. La ciudad está tapada de carteles de "Buscado" y "Traidor" con el rostro del presidente. En su llegada a Texas, la primera dama recibe rosas rojas en lugar de las clásicas amarillas que los visitantes reciben tradicionalmente. El camino al hospital está sobreexpuesto y fuera de foco. Transmite un verdadero pánico visual. Más tarde, la viuda del presidente se niega a cambiarse la ropa, aunque está llena de sangre. Jack Donovan es juzgado en ausencia, tal como Lee Harvey Oswald fue declarado culpable, *post mortem*, por la Comisión Warren. Las asunciones clásicas de los films conspirativos (el racismo casi universal, la corrupción absoluta de la policía) son las mismas de los spaghetti westerns, por lo que no hay ningún conflicto de intereses. Lo que realmente sorprende, de hecho, es lo cerca que está la versión de Valerii de la visión actual del asesinato de Kennedy.

Claro que como con todo evento tan controversial e influyente como este, hay versiones múltiples. Gerald Posner, Vincent Bugliosi y otros autores han apoyado la versión de la Comisión Warren de que el asesino actuó sólo y no estaba relacionado con nadie más. Otros, como Mark Lane y Sylvia Meagher, hicieron un duro trabajo de investigación que mostró los engaños de la Comisión Warren y señaló a la CIA como responsable. Una generación más nueva de investigadores, incluyendo a John Newman y a Anthony Summers, encontró varios expedientes de la CIA sobre Oswald, y descubrió que era informante del FBI. Y aunque algunos autores todavía le echan la culpa a la Mafia, y otros a un cónclave "militar-industrial", también hay (creo) bastantes evidencias que indican que un grupo de empresarios petrolíferos texanos relacionados con la CIA fueron los verdaderos responsables. Al igual que el grupo de empresarios dirigido por Pinkerton en *Ringo y el precio del poder*, fueron oligarcas texanos quienes financiaron la carrera política de Lyndon B. Johnson. LBJ y sus compinches texanos estaban siendo investigados por corrupción. Y se sabía que Kennedy se lo sacaría de encima después de ganar la reelección en 1964. Se cree que Johnson contrató a un asesino a sueldo llamado Mac Wallace. Entre las víctimas de Wallace estaba John Kinser, asesinado por salir con la hermana de LBJ. Wallace fue condenado por asesinato en primer grado, y luego liberado. Billy Sol Estes, un compinche de LBJ, le dijo al gran jurado que Johnson también había

enviado a Wallace a matar a Henry Marshall, un trabajador del Departamento de Agricultura que los estaba investigando<sup>1</sup>.

En *Ringo y el precio del poder*, el corrupto vicepresidente —excelentemente interpretado por José Suárez— lo explica de esta forma:

"Siendo un joven candidato político recibí la ayuda de ciertos sureños corruptos. Ahora quieren usar esa influencia sobre mí cuando me transforme en presidente de los Estados Unidos".

Lyndon Johnson lo puede haber dicho de alguna forma un poco más decorosa, pero la situación es la misma. El vicepresidente logra poner de su lado a McDonald, el asesor presidencial (Warren Vanders) diciéndole que los oligarcas texanos quieren resucitar la Guerra Civil. Insiste en que es capaz de suicidarse antes de comenzar otra Guerra Civil. Impresionado, McDonald promete ayudarlo. En 1963, Lyndon Johnson usó el mismo tipo de estrategia para poner a Earl Warren a cargo de la corte que culpó a Lee Harvey Oswald, y para hacer que el senador Richard Russell fuera parte de ella. LBJ le dijo a Warren y Russell que lo estaban presionando para entrar en guerra —con Cuba, y quizás también con Rusia— y que era esencial probar que Oswald había actuado solo. McDonald, el asistente presidencial, actúa igual que J. Edgar Hoover, el capo del FBI: intimidando testigos, acaparando evidencias —tanto del asesinato como de corrupción política— y luego escondiéndolas hasta que puedan usarse para beneficio político.

Todos éstos descubrimientos son parte de las investigaciones sobre el asesinato de JFK que se hicieron a comienzos del siglo XXI. La pregunta es, ¿cómo se les ocurrió una historia conspirativa tan creíble y compleja a Valerii y a sus coguionistas, Massimo Petrizi y Ernesto Gastaldi (que no está acreditado), en pleno 1969? El uso de la guerra por parte de LBJ como excusa para salirse con la suya recién se conoció muchas décadas después. ¿Y de dónde salió el nombre Wallace?

<sup>1</sup> Robin Ramsay presenta evidencias sobre la conexión entre LBJ y "Mac" Wallace en su libro *Who Shot JFK?* [Pocket Essentials, 2002]. La tesis de que LBJ estuvo detrás del asesinato de Kennedy fue la base de *The Guilty Men*, un documental del History Channel estrenado en USA el 22 de noviembre de 2003. Lo más interesante acerca de este documental es que Jack Valenti —otro poderoso aliado del FBI— hizo que lo censuren.

George Wallace era un famoso político sureño racista, y la primera vez que vi *Ringo y el precio del poder*, asumí que era una obvia referencia hacia él. Pero George Wallace fue a su vez el gobernador de Alabama y también víctima de un intento de asesinato, que luego renunció al racismo. Mac Wallace, en aquel entonces un desconocido para casi todos nosotros, era un matón y asesino racista igual al Wallace del film, quien era subestimado por Pinkerton.

Pasarían cuatro años más hasta que otra película lidiara con el asesinato de Kennedy. Se trató de *Asesinato de un presidente norteamericano* [*Executive Action*, 1973]. Es una extraña película —ni cerca de ser tan buena como *Ringo y el precio del poder*— acerca de una conspiración de la CIA y empresarios para asesinar al presidente. Robert Ryan interpreta al jefe de los conspiradores corporativos, y Burt Lancaster es el responsable por parte de la CIA; ninguno está tan bien como Fernando Rey o Benito Stefanelli, quienes interpretan los mismos roles en el film de Valerii. *Asesinato de un presidente norteamericano* fue dirigida por David Miller, conocido por *Los valientes andan solos* [*Lonely Are the Brave*, 1962], adaptación de *The Brave Cowboy*, de Ed Abbey.

*Ringo y el precio del poder* habla de cosas muy importantes; apropiadamente, da la impresión de ser una película “grande”. Sólo al verla por segunda vez es que uno llega a notar la ausencia de extras: parece haber sólo cuarenta de ellos, así que cada vez que se junta una multitud, las calles de Dallas se ven desiertas. Gran parte del presupuesto probablemente se haya gastado en pagarle a Gemma y a Van Johnson. Lo que hace que el film se vea tan grande probablemente sean sus locaciones: la ciudad de Dallas, el enorme rancho de Willer y el tren presidencial. Son todas locaciones de *Érase una vez en el Oeste* —el set de “Flagstone” de Carlo Simi, el rancho McBain y la locomotora y el coche privado de Morton—. Valerii había sido el asistente de Leone en ese film; Carlo Leva, el diseñador, había sido el asistente de Simi. Y los “duros” clásicos de Leone —Stefanelli, José Canalejas, Frank Braña y Lorenzo Robledo— tienen papeles importantes. Inevitablemente, la sombra de la obra maestra de Leone se posa sobre *Ringo...*

Y esto nos lleva a preguntarnos: ¿de quién fue la idea? Corbucci no estaba interesado para nada en todo el asunto de JFK; su lástima estaba reservada para mártires revolucionarios como el Che y Malcolm. Así que, ¿por qué fue Valerii —cuyo western anterior, *Días de ira*, no

tenía ningún contenido controversial — el responsable de un film tan intensamente político como éste? Sospecho que Leone tuvo algo que ver. El Maestro no hizo ninguna película en 1969, pero ciertamente estaba en actividad, preparando un western sobre la Revolución Mexicana, a ser dirigido por Peter Bogdanovich. Bogdanovich era el director de *Míralos morir* [Targets, 1968], otro *thriller* político sobre franco-tiradores. Y cuando Giancarlo Santi, otro asistente de Leone, dirigió su primer western —*Gran duelo al amanecer* [Il Grande Duelo, 1972]— también eligió las conspiraciones como tema principal. ¿Era sólo una coincidencia? ¿O acaso estaba Leone, siempre atento al panorama general, llevando a sus colaboradores a un terreno en donde no se animaba a entrar?

Los distribuidores internacionales enfatizaron la relación entre el film y el asesinato de Kennedy: en Francia, se llamó *Texas*, y el póster mostraba el punto de vista de un franco-tirador apuntando hacia un desfile; en España se llamó *La muerte de un presidente*, como el libro de William Manchester. Hasta el día de hoy no puedo mirar el film de Zapruder sin sentirme conmovido hasta las lágrimas por la tragedia que implica, por el horror de que pueda ocurrir un asesinato así, y por el hecho de que sus perpetradores se salieron con la suya. Y me sentí similarmente conmovido cuando vi transformarse en una trampa mortal al desfile de carretas de Valerii. El film está muy bien fotografiado por Stelvio Massi, quien usa dioptrías divididas cuando el cónclave presiona al vicepresidente. Estos filtros dividen el foco del lente, de manera que una figura a la distancia y un rostro en primer plano se ven en foco: Robby Müller usó uno en *Repo Man*, y aunque los actores tienen que seguir ciertas reglas y mantenerse firmes para no irse fuera de foco, el resultado es espectacular. También vale la pena destacar la banda sonora compuesta por Luis Enríquez Bacalov: una pieza épica, y su mejor trabajo desde *Django*.

*Ringo y el precio del poder* es un western de suspenso muy bien hecho, que te hace pensar. Sus únicos factores molestos son la santurróna actitud de su presidente (que llega a decir, quince años después del fin de la Guerra Civil: "Me pregunto cuándo llegaremos a abolir la esclavitud... para todos") y la constante violencia sobre Jack Donovan, el único personaje negro. El film termina de forma ambigua, con Gemma entregando los documentos al agente del Gobierno interpretado por Vanders. "Los necesitas mucho más que yo", le dice. Pero luego se queda

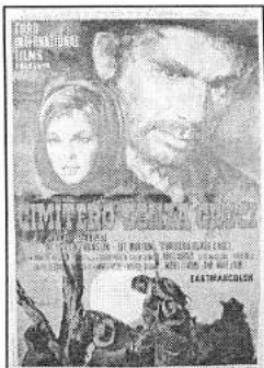
en la plataforma mientras el tren se va, y su expresión deja ver que no está muy seguro de lo que acaba de hacer. Nosotros tampoco. ¿Serán las acciones de McDonald para prevenir una guerra? ¿O simplemente lo habrán usado para facilitar el ocultamiento de negocios turbios?

Gemma adoró la película, y estuvo muy excitado al trabajar con Van Johnson, a quien consideraba "una de las grandes leyendas del cine americano". También dijo acerca de Ray Saunders —que interpretaba a Donovan—: "Era un americano muy capaz, pero el pobre era mentalmente inestable... se deprimía con facilidad. Una vez llegó a pintarse de blanco". Sus recuerdos son correctos: poco después, Saunders se suicidó. Un final triste, sí, pero bastante común entre muchos actores expatriados que hicieron carrera en los westerns italianos. Muchos de los extranjeros que trabajaban en estas películas comenzaban a sentirse muy solitarios y aislados. Frank Wolff también se suicidó, Al Mulock cayó de la ventana de un hotel en Guadix; William Berger, el austro-americano, fue arrestado por drogas y sentenciado a varios años de prisión. El "reemplazo" de Berger fue otro gringo "demasiado bello": Dean Read. Al igual que Lee Harvey Oswald, Read emigró a Rusia en los sesenta. Pero a diferencia de Oswald, se quedó y se transformó en una gran estrella pop. Inevitablemente, comenzó a actuar en películas. Finalmente, murió en extrañas circunstancias, poco antes del fin del comunismo.

## UNA CUERDA, UN COLT

T.c.c.: *Une corde, un colt / The Rope & the Colt / Cemetery without Crosses* (Italia / Francia)

**Dirección:** Robert Hossein • **Producción:** Jean-Charles Raffini, Jean-Pierre Labatut, Vincenzo Buffolo, Giulio Spariglio • **Guion:** Robert Hossein, Claude Desailly, Dario Argento • **Dirección de fotografía:** Henri Persin • **Dirección de arte:** Jean Mandaroux • **Editor:** Marie-Sophie Dubus • **Música:** André Hossein • **Reparto:** Robert Hossein (*Manuel*), Michele Mercier (*María Cain*), Lee Burton (*Thomas*), Daniele Vargas (*Will Rogers*), Serge Marquand (*Larry Rogers*), Pierre Hatet, Philippe Baronet, Pierre Collet (*sheriff*), Ivano Staccioli, Beatrice Altariba, Michel



Lemoine (*Eli Cain*), Anne-Marie Balin (*Diana Rogers*), Benito Stefanelli (*Ben Cain*), Ángel Álvarez (*barman*), Chris Huerta (*propietario del hotel*), Lorenzo Robledo, Carlos Bravo, Simón Arriaga, José Canalejas, Álvaro De Luna

## LA HISTORIA

Ben Cain, un criador de ovejas, es linchado por orden de Larry Rogers, un déspota ganadero. Después de que Rogers quema su rancho, los hermanos de Cain reparten su dinero con María, su viuda. Ella usa el dinero para contratar a Manuel, un asesino que vive en un pueblo fantasma. Le pide que vengue a su marido. En un comienzo él se niega, pero finalmente lo hace.

Cuando un grupo de vigilantes trata de echar del pueblo a la gente de Rogers, Manuel se pone de su lado. Como resultado, es arrestado. Rogers paga su fianza y le ofrece trabajo. Manuel acepta. Cena en silencio con los Rogers, y esa misma noche abre el corral y libera a los caballos. Cuando los Rogers van en busca de ellos, aprovecha para secuestrar a Diana, la hija de Larry.

En el pueblo fantasma, Manuel y María Cain esperan en la calle mientras los hermanos de Ben violan a Diana. María obliga a Rogers a volver a enterrar a su marido en el cementerio del pueblo. Roger captura a los hermanos Cain. A cambio de \$ 2,000, Eli —uno de ellos— promete regresar a Diana a la iglesia esa noche. Pero su intento de sorprender a Manuel falla, y Manuel y María lo matan. Su caballo regresa con su cadáver a la guarida. Mientras Manuel devuelve a Diana a su rancho, los Rogers atacan el hogar de María Cain. Manuel llega para devolverle su dinero, y la encuentra moribunda.

Al mismo tiempo, en el pueblo, Larry Rogers y sus tres hijos lo esperan. Manuel aparece y los mata a todos. Pero Diana le dispara y lo mata. Finalmente, ella se va cabalgando, dejando a Manuel muerto sobre la arena.

## EL FILM

Al igual que *Érase una vez en el Oeste*, *El rostro impenetrable*, *El topo* y *La última película*, se trata de un western artístico. Es visualmente fabuloso, la actuación es buena y los sets son espectaculares. Pero lo que realmente sorprende es la ausencia de diálogos. John Ford dijo que un western era bueno cuando “tenía mucha acción y pocos

diálogos". En realidad, hay mucha cháchara en los films de Ford. Hosseín, en cambio, le hizo caso al pie de la letra.

Hay una larga escena de una cena en donde no se dice una palabra. El único sonido es el de los cubiertos contra los platos. Durante la cena, Manuel se va sintiendo más y más incómodo. Se da cuenta de que todos lo están mirando. ¿Acaso sospechan de él? Nerviosamente, toca el gran frasco de mostaza, y la tapa sale volando. El resultado es una explosión de carcajadas entre todos los presentes. Es una gran escena, ¡y qué situación tan complicada es la que describe! Manuel se ha infiltrado en el clan de los Rogers para destruirlo, pero ahora es un invitado, y lo tratan como a un amigo. Su situación, como asesino a sueldo, es insostenible. Anteriormente los Rogers eran asesinos fríos y distantes. Vistos de cerca son humanos, falibles y frágiles. La escena funciona tan bien porque es mostrada sin diálogos. Algunos dicen que fue el mismísimo Leone quien la dirigió. Hosseín y él se habían hecho amigos —la película está dedicada a Leone— y hay fuentes que dicen que actuó en la película. El Maestro se encontraba ciertamente en España en aquel momento, pre-produciendo *Érase una vez en el Oeste*, así que su participación es tan posible como innecesaria. Pero la determinación de Hosseín de seguir los pasos de Ford va mucho más allá de la influencia de Leone<sup>2</sup>.

Los films de Leone tienen comienzos memorablemente mudos, usualmente seguidos de interminables secuencias de diálogos. En *Una cuerda, un colt*, muchas escenas transcurren en el más absoluto silencio. O apenas se dicen un par de palabras. Otra secuencia espectacular, en la que Manuel y María básicamente son cómplices de la

<sup>2</sup> ¿Pero actuó Leone en la película, o no? Depende de a quién le pregunes. Frayling y Marcello Garofalo, el último biógrafo de Leone, están convencidos de que interpretó al conserje del hotel. Al igual que Leone, el personaje tiene barba y usa anteojos, pero según los créditos fue interpretado por Chris Huerta. Marco Giusti dice que efectivamente se trata de Huerta. Pero Leone había invitado a Hosseín a interpretar un personaje en *Érase una vez en el Oeste*, y éste le habría devuelto la invitación. Sin embargo, Hosseín no aparece en el film de Leone, y Giusti especula que, si Leone efectivamente actuó en la película, puede ser que haya odiado su interpretación y le haya pedido a Hosseín que la filme de nuevo con Huerta. Esto explicaría esta declaración en el libro de Frayling: "Cuando me vien la película, decidí no repetir la experiencia: los caballos actuaban mejor que yo". Lars Bloch actuó con Huerta y también conocía bien a Leone. Segundo él, el conserje es definitivamente Huerta.

violación de Diana, también es completamente muda. Es posible que Hossein hubiera visto *El gran Silencio*. Más allá de la presencia de Leone, su maestro de armas, de Benito Stefanelli (que interpreta al ahorcado del comienzo) y de varios actores españoles, el resto del equipo y del reparto son casi todos franceses. La fotografía de Henri Persin es muy buena; innecesariamente la película comienza y termina con tonos sepias, pero por otro lado está impresionantemente fotografiada y encuadrada. Y el diseño de Jean Mondaroux es supremo. ¡Estos franceses sí que eran ambiciosos! En Llano del Duque, en el desierto de Tabernas, desmontaron el viejo set de *The Bounty Killer* y construyeron dos nuevos ranchos: uno para los Rogers y otro para los Cain. Y eso no fue todo: también construyeron un nuevo pueblo fantasma en las dunas cerca de la playa en Cabo de Greta, Mondaroux. Es una locación surrealista, fabulosamente usada en el film —aislada y casi de juguete—, que se parece a la fortaleza pintada sobre *matte* de *\$ 1,000 sul Nero*. Literalmente construida sobre arenas movedizas, desapareció una vez que se terminó la filmación.

Como todo director que se precie de serlo, tengo una hostilidad natural contra los actores que creen que también pueden dirigir. Pero Hossein hace un trabajo ejemplar. Aunque podría acusárselo de *Costner-itis* (dándole a su personaje primeros planos más grandes que los de sus protagonistas femeninas), no se puede negar que tiene imaginación, además de no tenerle miedo a interpretar un personaje despreciable. Al igual que Archibaldo de la Cruz y Black Jack, Manuel es triste y fetichista: fantasea que su pueblo fantasma es un gran casino y mantiene su guante negro de cuero (que usa para matar) en una caja protectora. La puesta de cámaras es admirablemente simple; la violación de Diana ocurre fuera de cuadro, y la vemos a través de los rostros del dúo que, lamentablemente, permitió que ocurra. La película decepciona solamente en los momentos en que olvida su "propuesta muda" y permite que algunos personajes hablen innecesariamente. Durante el funeral de Ben Cain, un cura entona que "*hay un tiempo para vivir y un tiempo para morir*", entre otras cosas. Ya lo sabemos. Y el final, que de otra forma funcionaría muy bien, es boicoteado por una larga perorata al estilo "podríamos haber sido muy felices juntos", proclamada por María (Michele Mercier). Es posible que Mercier, como protagonista, demandara tener algún tipo de diálogo tedioso y sentimental a esta altura del film; pero lo dudo. Actúa demasiado

bien, y es tan hermosa como inteligente; qué gran momento hubiera sido si hubiera transcurrido en silencio.

Más allá de esto, *Una cuerda, un colt* es un film tremendo. Ningún otro western, a excepción de *El gran Silencio*, logró comunicar tal sensación de tristeza. Es exitoso como film artístico y como spaghetti western a la vez. Lamentablemente, sería uno de los últimos de su tipo. Se filmó a comienzos de 1968, aunque no se estrenó hasta el año siguiente: una vez que habían terminado su trabajo, Benito Stefanelli y Lorenzo Robledo viajaron hacia Guadix, para trabajar en *Érase una vez en el Oeste*. El modelo de Leone —una historia simple, transformada en algo grandioso— fue también el modelo de Hossein. Pocos otros directores parecían interesados en dejar a un film libre de subtramas y de detalles barrocos, para llegar a la cruda base del western. En cambio, los spaghetti westerns barrocos al estilo *Sartana* se multiplicaban como hongos; y los spaghetti westerns góticos, con una fuerte influencia de los films de terror italianos —en los que el héroe ya estaba muerto— estaban por llegar.

## DJANGO EL BASTARDO

T.c.c.: *Django il bastardo / Django the Bastard / Stranger's Gundown / La horde des salopards / El bastardo* (Italia / España)

**Dirección:** Sergio Garrone • **Producción:** Pino De Martino • **Guión:** Sergio Garrone, Antonio de Teffé • **Dirección de fotografía:** Gino Santini • **Dirección de arte y vestuario:** Julia Mafai • **Edición:** César Bianchini • **Asistencia de dirección:** Roberto Bessi • **Música:** Vasco Mancuso • **Reparto:** Anthony Steffen (*Django*), Lu Kamante (*Lucas Murdoch*), Paulo Gozlino (*Rod Murdoch*), Rada Rassimov (*Alida Murdoch*), Furio Meniconi (*sheriff*), Teodoro Corra (*Williams*), Jean Louis (*Howard Ross*), Riccardo Garrone, Carlo Gaddi (*Brett*), Victoriano Gazzara (*Sam Hawkins*), Tommaso Rudi (*Roland*), Pietro Torrisi (*México*)



## LA HISTORIA

Django, vestido con un poncho negro, clava una cruz en la calle principal de un pueblo casi desierto. En ella se puede leer el nombre

de Sam Hawkins. Justo entonces, Hawkins y varios secuaces salen del salón local. Un breve *flashback* en tonos sepia muestra unos rifles disparando. Luego, Django mata a Hawkins y compañía.

Mientras tanto, en el rancho Murdoch, hay gente jugando a lanzar dinamita. Rod Murdoch, el líder, cree ver a Django, pero éste desaparece. Django llega a un aserradero, y ordena una cruz con el nombre de "Ros Howard". El carpintero le ofrece hacerla gratis. Esa noche, el acaudalado Howard y su esposa charlan acerca de la supuesta visión de Django mencionada por Howard. Cuando Ross se sienta en su living a trabajar en sus cuentas, es sorprendido por Django. Aparece otro breve *flashback* en sepia y luego Howard sigue a Django fuera de la casa. Django lo lleva hasta un cementerio, en donde se encuentra con una cruz con su nombre frente a una tumba abierta. Howard insiste en que Django está muerto, y éste lo mata.

Rod Murdoch envía a William, su matón principal, a comprar la granja de la viuda Ross por un precio muy bajo; y le pide a Brett, su asesino, que arme una pandilla. Alida, la hermosa cuñada de Ross, lo espía. Luego le pide dinero, recordándole que sólo se casó con su hermano Luke a cambio de un salario. Luke los espía mientras toma unas pastillas y se entera de todo.

William va al burdel para celebrar; en ese momento, aparece Django y rompe el dinero de Murdoch. Cuando William le pregunta quién es, Django le responde: "*Un demonio del Infierno*". William y los clientes del burdel intentan enfrentarlo, pero Django los mata a todos.

Brett contrata a los pistoleros de Roland, ofreciéndole \$ 1,000 a cada uno. Django crucifica a William en la cerca de la casa de Murdoch. Allí encuentra a Alida, atada y amordazada. Una vez liberada, se deshace de los cuerpos de los hombres de Murdoch a cambio de dinero.

Luke Murdoch arrastra a un hombre atado a su carro, para enseñarle una lección. Cuando el sheriff y el mayor se quejan, los acribillan a ambos. Enojado, Rod lo abofetea. De repente, Luke tiene un ataque de epilepsia y sólo Alida logra calmarlo. Camino al pueblo, los hombres de Roland son destruidos por una bomba de dinamita que puso Django. Todos mueren excepto el mismo Roland; Django lo ha dejado escapar.

Mientras tanto, en el pueblo, aparece una cruz con el nombre "Rod Murdoch". Rod ordena registrar todo el pueblo y evacuarlo. Mientras los pistoleros fuerzan a todos a irse, Django se queda en el salón

jugando al solitario. Brett le ofrece trabajo, pero él se rehúsa, prefiriendo terminar su juego.

De repente, tres pistoleros crucificados sobre caballos aparecen en el pueblo. Esto pone muy nerviosos a los demás pistoleros. Llega la noche y Django entra a la casa de los Murdoch. La visión de una botella de whisky nos lleva al tercer *flashback* sepia, en el que —trece años antes— Django y un regimiento de soldados confederados son traicionados por sus oficiales y masacrados. Los oficiales eran el teniente Hawkins, el capitán Ross y el mayor Murdoch. Alida encuentra a Django y le ofrece mostrarle dónde está escondido el dinero, pero él insiste en que no le interesa. En cambio, trece años después, le envía una botella de whisky a Rod Murdoch. Luego lo reprende, y desaparece.

Esa misma noche acribilla, estrangula y dinamita a los matones de Rod. Pero el demente Luke logra dispararle en el brazo. Django se esconde. Al mismo tiempo, se desata una batalla entre los hombres leales a Murdoch y aquellos que quieren renunciar. Luke captura a Django por segunda vez, en la capilla, y trata de ahorcarlo, pero éste corta la soga, haciendo que Luke caiga al vacío y muera.

Llega el amanecer. Fuera de la iglesia hay otra cruz con el nombre de Rod. Rod llora por la muerte de su hermano y luego se presenta para batirse a duelo con Django, que lo mata. Alida está feliz de tener la fortuna de Murdoch en sus manos. Invita a Django a compartir el dinero con ella, diciéndole que serán ricos para siempre.

“*No viviremos para siempre*”, le dice Django. Y se va.

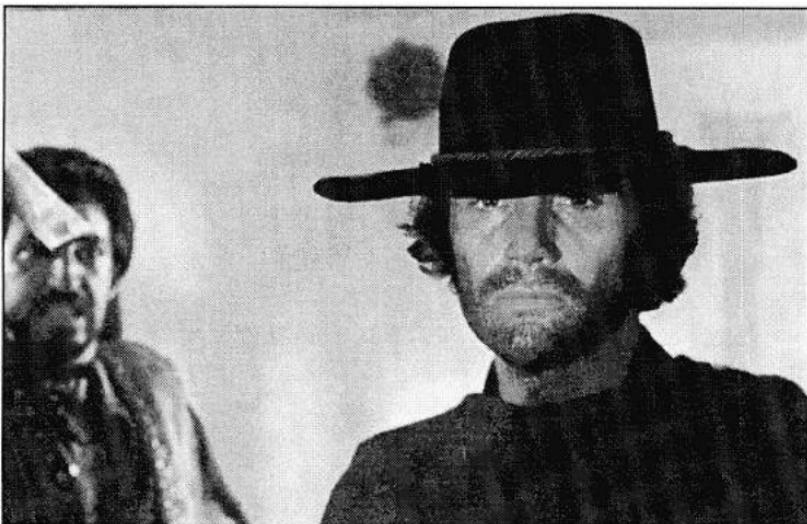
## EL FILM

En 1969, Sergio Garrone y Antonio de Teffe (“Anthony Steffen”) hicieron dos westerns: *Una larga fila de cruces* [*Una lunga fila di croci* / *No Room to Die*] y *Django el bastardo*. El primero tiene una premisa inusual —el tráfico de mano de obra barata de México a los EE.UU.— y se transforma rápidamente en una película rutinaria y convencional. *Django el bastardo* comienza de esa forma, y luego se transforma en algo único: un western en donde el héroe es un fantasma.

Teniendo en cuenta su sólido pero poco interesante realizador y su rutinario protagonista, *Django el bastardo* es una película impresionante. Estilísticamente recuerda a los films de terror ingleses de los sesenta. En particular, la escena en que Ross Howard está haciendo cuentas —su oficina, su corbata, su lapicera de pluma, su reloj—

recuerda a las películas de Poe dirigidas por Roger Corman. No hay música y la tensión es intensa: luego, cuando Howard sigue a Django al cementerio, hay una partitura fantasmagórica; esto disipa la tensión, y hace que se parezca más a una mala película de terror. Lo mismo ocurre con la escena en que Luke tiene su ataque y su traicionera esposa lo calma: es un plano cenital que no desentonaría en una película de Corman, Bava o Margheritti. En este contexto, los elementos más tradicionales de los spaghetti westerns —como por ejemplo los *flashbacks* en sepia— no funcionan tan bien: desentonan, e interrumpen una historia de terror muy bien contada.

Los cementerios y las cruces son parte del repertorio de Django, claro, pero el simbolismo cristiano es el más pervertido en esta ocasión: este Django crucifica a sus enemigos, dice ser un demonio infernal, y mata a un hombre en la iglesia. Mientras la mayoría de las supuestas películas de Django tienen muy poco que ver con la original de Corbucci, ésta tiene mucho en común. Comienza con una toma en un pueblo fantasma que muestra agua cayendo en un charco de barro; y, exceptuando los pantalones del ejército de la Unión, Steffen está vestido igual que Nero. A medida que avanza, se va transformando en una historia alternativa de Django. ¿Qué hubiera pasado, se preguntan Garrone y Steffen, si Django hubiera luchado por el Sur



Django el bastardo

en lugar de para la Unión? La respuesta es la misma: traicionado por sus propios oficiales, al terminar la guerra se transformaría en un asesino de ex confederados ricos y aristócratas. Rod Murdoch encarna un papel similar al del mayor Jackson (el villano racista de Django): hace del general Jonas, un vicioso asesino que le dice a Alida: "*Mi hermano y yo venimos de una de las mejores familias del país*". Y así es. Pero Garrone y Steffen van más lejos de lo que fue Corbucci. Su Django no anda a caballo (la única vez que se lo ve montando uno, resulta ser un muñeco) porque es, claramente, un fantasma. Lo vemos morir en los *flashbacks*. Aparece en lugares inaccesibles —el estudio de Howard; el balcón de la casa de los Murdoch; la oficina de Ross; un salón lleno de cazarrecompensas que lo buscan—. Steffen simplemente entra a cuadro, como Bronson en *Érase una vez en el Oeste*, o aparece de fondo, mientras otros personajes salen fuera de cuadro. A diferencia del original, este Django desprecia el dinero. Tiene sentido: si es un demonio o un fantasma, ¿para qué lo quiere?

Por otro lado, Alida es un personaje muy vital, y mi villana favorita de todos los westerns italianos. Es interpretada por Rada Rassimov, una actriz muy bella que apareció brevemente en *El bueno, el malo y el feo*. Alida es hermosa, inteligente, fuerte y está loca por el dinero. Django rechaza sus avances, pero nada malo le ocurre: no muere ni es humillada, y encima se queda con el dinero. En una era dominada por spaghetti westerns cada vez más pesimistas y misóginos, esto califica como un final feliz.

La música, de "Vasco y Mancuso" (Vasili Kojucharov y Elsio Mancuso) es pasable, la iluminación de Gino Santini es buena, aunque en su trabajo de cámara a veces prevalece la inventiva sin razón aparente. Como en la primera toma, filmada desde atrás del sombrero de Django.

Hay un gran momento que mezcla los géneros de spaghetti con el terror: es cuando los tres hombres crucificados cabalgan dentro del pueblo. Todo ocurre frente a los ojos de Rod Murdoch, el aristócrata, de Luke, un demente vestido como Hamlet con rizos teñidos de rubio, y de Alida, con un elegante vestido. Más allá de sus posibles limitaciones como actor, Steffen/de Teffe ciertamente merece crédito como guionista. Lleno de simbolismos, el guión también hace frecuentes referencias al juego. Django rechaza la oferta de \$ 1,000 —para encontrarse y matarse a sí mismo— para poder "terminar el jue-

go". Y, mientras llega la última noche de los Murdoch, Luke y Alida juegan con un rompecabezas.

*Alida:* Con algo de paciencia, cada pieza encuentra su lugar.

*Luke:* Y entonces se termina el juego.

Luke se parece al rubio epiléptico interpretado por Tomas Milian en *Sentencia de muerte* [*Sentenza di Morte*, 1968]. Parece una rareza por la rareza misma, pero con su locura se gana un lugar de privilegio en el film. Sólo dos personajes son capaces de encontrar a Django: Alida, convencida de que, al igual que ella, está obsesionado por el dinero, y Luke, el lunático. Cuando todos los demás villanos se convencen de que Django es un fantasma, Luke insiste en que no es así. Previamente tratado como un enfermo, Luke ahora lidera el grupo de asustados forajidos a través de la noche mientras grita: "¡Miren, esto es sangre! ¡Esto es sangre!".

Otra vez entramos en el territorio del terror. El mismo en que entraría Clint Eastwood en *La venganza del muerto*. Steffen/de Teffe tenía un cierto parecido físico con Eastwood, y se ganaba la vida haciendo papeles estilo Clint. Así que es una verdadera ironía que Clint terminara imitando a Anthony Steffen en su propia imitación de los spaghetti westerns. Una vez, más, Eastwood —como director— estaba disparando con balas de salva. Al igual que con *El gran Silencio*, los italianos lo hicieron primero y mejor.

## Y DIOS DIJO A CAIN

T.C.C.: *EDio disse a Caino... / Fury at Sundown / Duel in the Wind / And God Said to Cain... / Et le vent apporta la violence* (Italia)

**Dirección:** Antonio Margheriti • **Producción:** Giovanni Adessi • **Guión:** Antonio Margheriti, Giovanni Adessi •

**Dirección de fotografía:** Luciano Trasatti, Riccardo Pallottini • **Dirección de arte y vestuario:** Mario Giorsi •

**Edición:** Nella Nannuzzi • **Asistencia de dirección:** Edoardo Margheriti • **Música:** Carlo Savina • **Reparto:** Klaus Kinski (*Gary Hamilton*), Peter Carsten (*Sr. Acombar*), Marcella Michelangeli (*María Acombar*), Antonio Cantafiora (*Dick Acombar*), Giuliano Raffaelli (*doctor*), Alan Collins, Lee Burton (*hermanos Santamaría*), Lucio De Santis, Furio Meniconi (*Mike*)



## LA HISTORIA

Gary Hamilton, condenado a romper rocas encadenado en el desierto, recibe una amnistía y es liberado abruptamente. Fuera de prisión, descubre que sus dólares confederados ya no tienen ningún valor. Camino al pueblo, conoce a Dick Acombar, un agradable joven. Le advierte: "*Dile a tu padre que Gary Hamilton ha llegado al pueblo, y que lo veré al anochecer*". La noticia de su llegada aterroriza al acaudalado Sr. Acombar. Mientras comienza una tormenta, Acombar jura que Gary jamás llegará con vida. Pero éste evita una emboscada de los hermanos Santamaría —lugartenientes de Acombar— y entra al pueblo escondiéndose en una tormenta de polvo. Un asesino indígena de Acombar lo sigue hasta un túnel, en donde Gary lo mata.

En la iglesia es interceptado por el cura a quien Gary le dice que, luego de diez años en la cárcel, se ha ganado el derecho a matar. Comienza a ultimar uno por uno a los hombres de Acombar, y deja sus cuerpos colgando en la capilla. Mientras los Acombar cenan, afuera se desata una batalla campal. Cuando Acombar se entera de que Gary mató a los hermanos Santamaría, se siente acorralado. Muerto de terror, golpea y luego acribilla al cura. Mientras tanto, Dick enfrenta a Gary, quien le cuenta por qué busca venganza. Dick lo comprende y se enoja, pero se pone del lado de su padre.

Frank y Juanito, dos matones, se acrillan entre sí buscando a Gary. De repente, Mary, la mujer de Acombar, enfrenta a Gary. Él le da una bofetada por traicionarlo diez años atrás. Acombar mata a su propio hijo por accidente. Cuando Mary regresa, la culpa por la muerte de Dick y la mata. Al caer la mujer, tira una lámpara de aceite, que incendia la mansión. Gary mata a Acombar, al mismo tiempo que el tornado termina. Mientras se va, le dice a un poblador: "*Busca entre las ruinas y encontrarás más que suficiente para reconstruir tu pueblo*".

## EL FILM

Al igual que *Django el bastardo*, estamos frente a una fusión entre película de terror y western de venganza. Rompiendo las reglas clásicas del género, transcurre en 24 horas, en una sola locación. No hay sub-historia, ni cabalgatas a través del paisaje, ni encuentro entre pistoleros, ni *flashbacks*. En cambio, esta historia de venganza en una noche nos presenta una unidad casi clásica entre espacio y tiempo.

Aunque es de carne y hueso y acaban de liberarlo de prisión, Gary Hamilton tiene todas las cualidades de un fantasma. Entra y sale de las sombras y aparece y desparece misteriosamente. De noche, va haciendo desaparecer a los hombres de Acombar sin ser visto ni escuchado. El film tiene un aire claustrofóbico. Los interiores están finamente decorados, y hay un predominio del color rojo. Hay un cementerio, catacumbas, un cuarto musical lleno de espejos e iluminado por velas; también una iglesia con una gran campana. La fotografía, con muchos planos circulares alrededor de los personajes, contrapicados y *zooms*, es similar a la de los films de terror contemporáneos. Antonio Margheriti era un realizador muy versátil que había hecho películas de gladiadores, de espías y varios westerns. El más interesante de ellos, *Joko... invoca Dio... e muori* [1968], está influenciado por *The Trip* de Corman y por sus películas de terror. Pero su especialidad eran los films de horror: *I lunghi capelli della morte* [1964] es tremendo. A diferencia de otros directores, apreciaba mucho a Klaus Kinski. Su película *La horrible noche del baile de los muertos* [*Nella stretta morsa del ragno*, 1972] sería protagonizada por Kinski como Edgar Allan Poe.

Aquí, es imposible que el personaje de Kinski sea realmente un fantasma y, sin embargo, actúa como uno. Las ventanas se abren y los pájaros escapan siempre que se escucha su nombre. Uno espera la escena en la que revele qué le hizo Acombar y por qué quiere vengarse, pero ese momento nunca llega. Cada vez que se mencionan los posibles motivos de Gary o el pasado de Acombar, la escena termina. Cuando Dick finalmente enfrenta a Gary y le pregunta qué ocurrió en el pasado, Margheritti corta a Acombar buscando a su hijo en su hacienda. Y cuando llega, la explicación es incompleta: tiene algo que ver con el dinero, y con Acombar robándole su chica a Gary. Pero no importa: ciertamente no justifica esta demencial noche llena de muertes. Pero, sin embargo, la matanza continúa y los cadáveres se acumulan en la iglesia.

En ausencia de una explicación, todo termina dependiendo de Kinski. Y verlo vestido con una capa negra y una camisa roja lo justifica todo. Mientras que en *Sartana* se lo podía acusar de hacer casi un cameo, aquí está realmente presente. Lánguido, amenazante, fuerte, loco: Gary Hamilton es uno de sus mejores trabajos en un western. Para ser un vengador Gary es inusualmente locuaz, diciéndole al

cura que se vengará “*aunque Dios elija castigarme por eso*”. Sus aliados son predecibles —un viejo parlanchín, una chica de salón, un doctor mayor— pero los villanos son especiales en razón de su falta de maldad. Debido a la estructura clásica del film (todo transcurre en veinticuatro horas), no hay tiempo para establecer a Acombar o a los hermanos Santamaría como baluartes del mal. En cambio, son una pandilla agradable, al igual que los Rogers en *Una cuerda, un colt*. Acombar juega con soldados de juguete, y planea una carrera política para Dick; Mary parece ser una madre glamorosa y tierna; los Santamaría son un trío de cómicos que esperan contentos a Dick, a su regreso de West Point, para darle la bienvenida.

Así que, ¿por qué matarlos? Acombar es culpable de algo, y Gary Hamilton regresó para liberar la violencia y el mal en éstos hombres: lo logra en sólo unas horas. Cuando Dick se entera del pasado de su padre, se queda de su lado como haría cualquier persona cuerda. A Dick le importa mucho más la unidad de su familia que la sed de venganza de algún extranjero. Buscando resolver todo mediante la violencia, también muere. La muerte sigue un patrón; mientras avanza la venganza de Gary, sus víctimas mueren cada vez más exóticamente: uno de los Santamaría es colgado de la cuerda de una campana; otro es aplastado por la campana misma. El asesinato del cura en manos de Acombar es particularmente gótico: mientras muere, el pastor golpea las teclas del órgano con sus dedos ensangrentados, hasta que Acombar le dispara nuevamente. El duelo final entre Gary y Acombar ocurre en un cuarto en llamas, lleno de espejos.

Hay una interesante simetría entre este film y *Django el bastardo*. Es el mejor western de Margheritti, aunque aparentemente no le gustó hacerlo, y algunas escenas se terminaron después de que dejara la película. Durante un largo tiempo me pregunté acerca de la coincidencia de que dos westerns góticos de terror tan parecidos se filmaran el mismo año. ¿Cuál fue la verdadera razón?

El *Dizionario* de Marco Giusti trata de explicarlo todo, y complica las cosas. Aunque Giovanni Adessi, el productor, y Margheritti, el director, son los únicos guionistas de *Y Dios le dijo a Caín*, Giusti explica que se trata de una remake de *Los pistoleros de Paso Bravo* [*Uno straniero a Paso Bravo*], otro western italiano filmado el año anterior. No sólo la historia es muy similar, sino que los nombres de los protagonistas son idénticos. Así que Eduardo Fajardo interpreta a Acom-

bar, Franco De Rosa es su hijo, José Jaspe hace de Paquito Santamaría, y Anthony Steffen es Gary Hamilton. Claramente, Steffen/de Teffe —que codirigió *Los pistoleros de Paso Bravo* junto a Salvatore Rossi— se sintió muy impresionado con este film y quiso expandir la noción del héroe “de otro mundo” (al comienzo de *Los pistoleros...*, Gary Hamilton aparece simplemente caminando en el desierto, sin un arma ni un caballo). Cuando Adessi y Margheritti la vieron, sintieron lo mismo: encontraron a un gran actor para interpretar al fantasma, usaron los mismos nombres para los personajes, y luego le sacaron a Gary su *status* de fantasma, transformándolo en convicto.

¿Un truco del productor o una idea de Margheritti? Es original, extraño y hermoso que el spaghetti western pudiera expandirse lo suficiente para incluir un fantasma como protagonista. Sin embargo, es importante remarcar que, al mismo tiempo, sus expectativas se iban cimentando. Cada una de estas películas presenta un vengador obsesionado y casi infalible. Y la mayoría de ellas tienen a un empresario —y no a un bandido— como villano principal. Estos westerns, por más imaginativos y dementes que fueran, eran todos iguales a *Una cuerda, un colt*. Especialmente el que vamos a discutir a continuación.

## SABATA

T.c.c.: *Ehi, amico... C'è Sabata, hai chiuso!* (Italia / España)

**Dirección:** Gianfranco Parolini • **Producción:** Alberto Grimaldi • **Guion:** Renato Izzo, Gianfranco Parolini • **Dirección de fotografía:** Sandro Mancori • **Dirección de arte y vestuario:** Carlo Simi • **Edición:** Edmondo Lozzi • **Música:** Marcello Giombini • **Reparto:** Lee Van Cleef (*Sabata*), William Berger (*Banjo*), Pedro Sánchez (*Carrincha*), Franco Ressel (*Stengel*), Robert Hundar (*Oswald*), Antonio Gradoli (*Fergusson*), Linda Veras (*Jane*), Gianni Rizzo (*juez O'Hara*), Nick Jordan (*Alley Cat*), Spartaco Conversi (*Slim*), Ken Wood, Romano Puppo (*Rocky*), Marco Zuanelli (*Sharkey*), Luciano Pigosi (*falso padre Brown*), Frank Marletta (*capitán del ejército*), Rodolfo Lodi (*padre Brown*), Arena Fortunato, Angelo Susani, George Wang



## LA HISTORIA

Sabata, completamente vestido de negro, llega a Daugherty City una noche con mucho viento. Allí presencia el robo a un banco y se encuentra con Carrincha, un mexicano que dice ser un héroe de la Guerra Civil Norteamericana. En el salón, humilla a Fergusson, el cuidador, responsable de organizar un juego de dados arreglado. También se encuentra con Banjo, un viejo amigo hippie.

De repente un soldado moribundo irrumpen en el salón y alerta a todos. En el desierto, Sabata intercepta un carruaje llevando el botín robado y mata a todos los que están a bordo. Luego devuelve la caja fuerte y los cadáveres a Daugherty, y recibe una recompensa de \$5,000 de parte del ejército, quienes tenían el dinero en el banco. Sabata pide una habitación en el salón y se pone al día con Banjo quien —al igual que Carrincha— lo critica por no quedarse con el dinero robado.

En el rancho de Stengel, un aristócrata terrateniente, el juez O'Hara discute con sus compinches criminales. Stengel, Fergusson y él habían preparado el robo al banco. O'Hara teme que el ejército quiera investigar, y desea irse del pueblo. Pero le teme aún más a Stengel y a su caña lanza-dardos. Stengel le dice a Oswald, uno de sus matones, que se haga cargo de los hermanos Virginian, unos acróbatas que participaron del robo. Oswald y sus hombres matan a los acróbatas, pero cuando intentan robar su carruaje son interceptados por Sabata. Stengel intimida y luego asesina a Oswald, el último testigo del robo. Pero Sabata aparece en el rancho pidiendo \$ 10,000 a cambio del carruaje de los acróbatas. Lo envía al rancho, lleno de dinamita. Cuando Stengel lo hace explotar, Sabata pide \$ 20,000.

De vuelta en el pueblo, y a cambio de \$ 200, Banjo le cuenta a Sabata que Stengel, Fergusson y O'Hara no le van a pagar. Varios asesinos, liderados por Slim —un hombre de Stengel— tratan de matarlo, pero Sabata logra eludirlos. Luego los mata y le dice a Slim que quiere una invitación a cenar. La escena siguiente presenta una cena con Stengel, frente a una larga mesa. Pero resulta que no hay ninguna cena, porque Sabata le pide \$ 30,000. Y cuando Stengel lo amenaza con sus dardos, Sabata le dice que si no regresa a Daugherty "*el coronel Rafferty será informado de todo*".

En el pueblo, Stengel discute con sus co-conspiradores acerca de Sabata. O'Hara teme que sea un agente del gobierno; Stengel piensa

que es sólo un viajero sin rumbo, así que lo más barato será hacerlo matar. Fergusson contrata a Sharkey, un joven asesino, para ultimar a Sabata por \$ 1,000. Pero Sabata lo mata, y también a dos hermanos estilo Wyatt Earp, y a un falso cura —todos contratados por Fergusson—. Es entonces cuando aparecen cinco viejos enemigos de Banjo buscando pelea. Banjo saca un rifle que tenía escondido bajo su instrumento y los mata a todos. Impresionado, Fergusson lo contrata para exterminar a Sabata —quien ahora quiere \$ 60,000— por \$ 100,000. Pero Sabata desenfunda antes que Banjo, y hace que la horda montada de Stengel lo siga hasta un cañón sin salida. Una vez allí, él y Carrincha lo dinamitan. Sabata, Carrincha, y Alley Cat, su compinche indígena, atacan el rancho con cuchillos, armas y dinamita y matan a cincuenta hombres de Stengel. Stengel mata a Fergusson y trata de engañar a Sabata con el mismo truco que usó para asesinar a Oswald. Pero Sabata lo mata con su propia caña lanza-dardos.

Ala mañana siguiente, Sabata y Banjo se enfrentan en un duelo en Daugherty City. Sabata parece morir, pero el duelo ha sido fingido entre ellos. Sabata se va con \$ 80,000 del dinero de O'Hara, dejando que Carrincha, Banjo y Alley Cat se repartan la recompensa de \$ 5,000 que les da el ejército. Carrincha le pregunta a Sabata quién es, pero éste no le contesta.

## EL FILM

Se suponía que Gianfranco Parolini iba a dirigir una secuela de *Sartana*, llamada *Soy Sartana... cavaré tu tumba* [*I'm Sartana... I'll Dig Your Grave*]. Pero no se puso de acuerdo con Aldo Addobbati, el productor, y éste le ofreció la película a Giuliano Carmineo. Y así fue como Sartana pasó a llamarse Sabata. Fue el primero de una serie de exitosos spaghetti westerns protagonizados por un pistolero con una capa negra, que originalmente fue interpretado por Lee Van Cleef. En este film, Parolini —como si fuera un director de films de kung fu— tuvo la oportunidad de dar espacio a todas las tendencias acrobáticas que poblaban el spaghetti western por aquel entonces: hay incontables dobles de riesgo volando por los aires a causa de explosiones y espectaculares coreografías gimnásticas. Incluso Sabata, de mediana edad (quien probablemente fuera Romano Puppo, el doble de Van Cleef), salta del balcón de un segundo piso y cae al suelo con facilidad. Es un mundo lleno de superhéroes... o de gimnastas musculosos.

Originalmente, Gianni Garko había querido que Sartana se pareciera al coronel Mortimer: irónicamente, ahora era Lee Van Cleef quien interpretaba al personaje. Sabata tiene el buen gusto para vestirse de Mortimer, y también su rifle de repetición extensible. Igual que Sartana, lleva una pistola derringer de cañones múltiples y aspira a ser un chantajista. Ignazio Spalla ("Pedro Sánchez"), que interpreta a Carrincha, no es un mal actor, pero tiene poco tiempo en la pantalla y no mucho por hacer. William Berger y Gianni Rizzo repiten sus papeles de *Sartana*. Parolini incluso contrató al mismo camarógrafo, guionista y editor, y hasta usó el mismo set: Erios Films. Así que, ¿por qué no llamó también a Fernando Sancho, el falso mexicano original?

Quizás Sancho no tenía tiempo: el mismo año actuó en *Simon Bolívar*, un film biográfico italiano hecho en Venezuela. O quizás fue Grimaldi, el nuevo productor de Parolini, quien lo dejó afuera: después de todo, su trato era con los norteamericanos, Van Cleef ya era una gran estrella y UA lo adoraba. Mucho más de lo que querían a Gianni Garko. También estuvieron de acuerdo con la inclusión de William Berger, otro hombre blanco que, con su pelo largo, podía ser el representante ideal de la cultura hippie. Los rumores decían que había convivido con Kate Richards. Fernando Sancho era mucho mejor actor, sí. Pero era gordo y de piel oscura, y no hacía ningún esfuerzo por agradarle al público. Así que a los americanos no les interesaba. Como tampoco les interesaba Klaus Kinski, que no tiene ningún cameo ésta vez. Tampoco es que a Kinski o Sancho les faltara trabajo: el cine popular italiano estaba en su mejor momento, y había muchos papeles para un dúo tan icónico. Pero para reemplazarlos, *Sabata* nos trae a la flácida pareja compuesta por Sánchez y Aldo Canti ("Nick Jordan"), que encarna a un indio acróbata tan aburrido como mudo.

De todas formas, cuando Parolini hacía un esfuerzo el resultado podía ser bueno. Daugherty City —llena de carteles y falsos frentes recién pintados por Carlo Simi— es un lugar creíble. Cuando filma en Villa Mussolini, el director nos muestra en una sola toma tanto el interior como el exterior del ornamentado comedor, con los hombres de Stengel esperando en el patio, cuidando las ventanas. De esta forma comprendemos la fortuna de su dueño, y la épica visión que tiene de sí mismo. En muchos de estos westerns, el uso de la casa de Mu-

ssolini como locación parece desproporcionado: se ve más como un palacio o una embajada que como un rancho. Pero en este caso, haciendo de la residencia de Stengel, funciona a la perfección.

*Sabata* es el mejor de los westerns circenses, un subgénero que Parolini inventó y dominó con entusiasmo. Funciona gracias al profesionalismo de todos los involucrados, de un gran departamento de arte y una buena banda sonora, además de la presencia de Franco Ressel como Stengel, el villano principal. Ressel ya había interpretado al sádico malo de *Plazo para morir*; con Stengel, llevó ese prototipo hasta el mismo nivel exagerado de Fergusson en *Requiescant*, o de Sorro en *Si estás vivo, ¡dispara!*

Stengel es un villano bizarro y fantástico, espléndidamente interpretado. Un elitista texano auto-educado, que lee libros que adulan a jerarcas y repite algunas frases como si fueran suyas. Sabata lo pone en su lugar ("¡Síéntate, Stengel!") pero todos los demás simplemente le temen. Su principal matón, interpretado por Claudio Undari, se llama Oswald, en un guiño a *Ringó y el precio del poder*. Es una buena idea de casting, ya que, bajo el nombre "Robert Hundar", Undari había sido la estrella de numerosos westerns de bajo presupuesto. Todos los villanos siguen el liderazgo de Ressel y Hundar, y se toman muy en serio a sí mismos: especialmente Spartaco Conversi, que hace de Slim, y Marco Zuanelli (Wobbles de *Érase una vez en el Oeste*) como Sharkey, el estúpido asesino.

Por otro lado, Sabata es un personaje problemático. No sólo es capaz de dispararte por la espalda desde lejos, sino que también es un extorsionista y chantajista que, para peor, tiene un enorme respeto por la autoridad. Carrincha y Banjo lo critican por no robarse el dinero del ejército. Sabata les responde "Puede ser asqueroso, pero es legal". ¡Así que trabaja para el sistema! Y también Stengel, que roba su propio banco para hacer una estafa. Tanto Sabata como Stengel son estafadores. Pero también son tecnócratas: Stengel tiene sus duelistas mecánicos y su caña lanza-dardos; Sabata su rifle extendible, su pistola multi-cañón y su sistema de grabación fonográfico. Pero todo lo que hace que un villano sea fascinante es lo mismo que le quita interés al héroe; cuando Sabata le advierte a Stengel que no le haga daño "o se va a enterar el coronel Rafferty", se vuelve patético. Ni siquiera los héroes llorones interpretados por Tony Anthony o Mark Damon apelaron a una autoridad para evitar una pelea.

Van Cleef se divirtió haciendo las películas de Sabata, pero no le importaban demasiado. Cuando era joven lo entrevisté al respecto y me respondió:

"Las disfruté, pero no eran como los films de Leone. No creo que fuera culpa de Parolini sino de los guiones. Hice lo mejor que pude, pero si el guión no está a la altura hay cosas que no podés mejorar con la actuación y mucho menos con la dirección. Podés tratar de sumarle todo lo que puedas, pero si no está bueno desde el comienzo, estás en apuros".

Y efectivamente hay tantas subtramas incompletas y referencias oblicuas que uno se pregunta si habrán cortado escenas. Por lo menos falta una secuencia completa, en la que Sabata visita a Stengel con cartuchos de dinamita escondidos en su saco. Es la tercera vez que se muestra al héroe de un spaghetti western como un potencial terrorista suicida, algo imposible de pensar hoy en día. Lo más increíble es que la escena aparece en la novelización del film pero está cortada de la versión en inglés.

La música de Marcello Giombini es muy buena: divertida, grande y vital, tan auto-reflexiva como la película misma. Un órgano de igle-



Sabata

sia armoniza el robo al banco. Escuchamos un piano durante un tiroteo. Y los vientos de la orquesta que se escuchan cada vez que aparece Stengel hacen que su presencia sea aún más siniestra. "Era un scherzoso como me"<sup>3</sup>, dijo Parolini acerca del compositor. Mi diccionario de italiano traduce *scherzoso* como "juguetón". Y este es el principal problema de *Sabata*. Está muy bien hecha y tiene un gran presupuesto —al igual que *Sartana*—, pero es demasiado juguetona. Van Cleef y Smirk parecen estar riéndose de algún chiste interno, mientras que mejores actores como Sancho o Kinski brillan por su ausencia. Sólo los villanos —particularmente Ressel y Hundar— están a la altura de un verdadero spaghetti western. Uno siente que Parolini aprecia su película, a sus actores y a su equipo, pero que en el fondo, al igual que a *Sartana*, no le importa nada. Ni tampoco le importaba a Alberto Grimaldi, que estaba muy ocupado produciendo películas "de verdad", como *Satiricon* [1969] de Fellini o *Burn!* de Pontecorvo. El nombre del juego era "divertite gastando el dinero de los americanos". En cambio, al ver una película de Questi, Leone o Corbucci, nos queda claro que en esos sí había un director interesado en el film. No estaban siendo *juguetones*. Realmente estaban compenetrados con su trabajo, y el resultado fueron grandes películas. *Sabata* no es un gran film, pero sí es muy entretenido. Y lo seguirían muchos de ese estilo.

\* \* \*

Para el momento en que se estrenó *Sabata* —en 1969 en Italia, y en 1970 en EE.UU.—, el Oeste italiano ya no era particularmente salvaje: el crimen se había vuelto una costumbre, no para los bandidos, sino para los empresarios como Stengel. Franco Ressel había interpretado al primero de estos ladrones corporativos en *Plazo para morir*. Y tres años después, se habían transformado en algo inherente al género. Los banqueros son los villanos en *De hombre a hombre*, *El gran Silencio*, *Navajo Joe y Ringo y el precio del poder*; por otra parte, en *Requiescant*, *Un río de dólares*, *Texas adiós*, *Si estás vivo, ¡dispara!*, *Lo quiero muerto* [*I Voglio Morto*, 1968], *Una larga fila de cruces* [*Una lunga fila di croci*, 1969], *Django el bastardo* y *Una cuerda, un colt*, se trata de terratenientes.

<sup>3</sup> En italiano, en el original. [N. del T.].

A fines de 1969 llegó un nuevo western de Corbucci. En un año sin películas de Leone, éste era potencialmente el mayor acontecimiento. Se trató de una coproducción ítalo-franco-germana llamada *El especialista*. En el pasado, Corbucci había demostrado su capacidad de crear algo sublime, o de revolcarse en el ridículo. ¿Cuál sería el caso ésta vez?

## EL ESPECIALISTA

T.C.C.: *Gli Specialisti / The Specialist / Le spécialiste / Drop Them or I'll Shoot* (Italia / Alemania / Francia)

**Dirección:** Sergio Corbucci • **Producción:** Paolo Mercuri, Neue Emelka, Attilio Ricci • **Guion:** Sergio Corbucci, Sabatino Ciuffini • **Dirección de fotografía:** Dario Di Palma • **Operación de cámara:** Gilbert Dassonville • **Dirección de arte:** Ricardo Domenici • **Vestuario:** Enrico Job • **Edición:** Elsa Armanni, Enzo Alabiso • **Asistencia de dirección:** Filiberto Fiaschi • **Música:** Angelo Francesco Lavagnino • **Reparto:** Johnny Hallyday (*Hud*), Gastone Moschin (*el sheriff*), Sylvie Fennec (*Sheba*), Mario Adorf (*el Diablo*), Françoise Fabian (*Virginia Pollicut*), Gino Perinice (*Cabot*), Serge Marquand (*Boot*), Lucio Rosato (*ayudante del sheriff*), Remo De Angelis (*Romero*)



## LA HISTORIA

Un grupo de bandidos mexicanos secuestra una diligencia en las montañas nevadas. Asaltan a los pasajeros y tiran a cuatro hippies en un cráter lleno de lodo. Un pistolero llamado Hud, que viajaba en el depósito de la diligencia, mata a los bandidos, dejando sólo a uno con vida. Envía al sobreviviente a que le cuente al Diablo, su jefe.

Hud está regresando a Blackstone, un pueblo donde los ciudadanos lincharon a su hermano Charlie. Todos están obsesionados con el lugar donde Charlie habría escondido el oro que robó del banco local. Al mismo tiempo, el nuevo sheriff ha prohibido la portación de armas de fuego. Hud entrega la suya pero "pide una prestada" cuando dos hombres tratan de emboscarlo con rifles. Luego conoce a Sheba, una atractiva joven que vive con Boot, su malicioso padre y con Vir-

ginia, una malvada pero atractiva mujer que también es dueña del banco. Virginia está teniendo un *affaire* con Cabot, el dueño del salón local. Su intento de seducir al sheriff es interrumpido cuando Hud y Boot se trenzan en una pelea de cuchillos. Al no tener armas, Hud aplasta la cabeza de su oponente con una máquina registradora.

Hud le hace una visita al Diablo, que resulta ser un viejo amigo de la infancia. El sheriff y el Diablo se desafían a darse cabezazos y ver quién es el ganador. Los hippies fuman drogas y amenazan a Sheba. Mientras tanto, Hud encuentra el dinero enterrado en una tumba; el sheriff lo confisca y se lo devuelve a Virginia. Pero ella y Cabot, su amante, matan al ayudante del sheriff y se roban el dinero. Virginia también asesina a Cabot, pero es capturada por el Diablo, quien se da cuenta de que el dinero es falso. La arrastran hasta el pueblo y le piden que les de el verdadero dinero. Los pobladores se esconden, esperando lo peor. El Diablo le ordena a dos de sus hombres que la hagan hablar. Desarmado, el sheriff intenta intervenir, pero el Diablo lo acribilla. Hud viene en su ayuda, pero es violentamente acuchillado, además de recibir varios disparos. Bizarramente, Virginia salta sobre una carreta sin caballos, que rueda hacia atrás, quedando atrapada en medio del tiroteo. Todos los hombres del Diablo mueren en el enfrentamiento. Virginia expresa su desprecio por Blackstone y sus habitantes y le dice a Hud dónde está el dinero.

Hud va hasta la casa de Virginia a buscarlo. Herido, el Diablo lo sigue. Una vez allí, le ordena a su biógrafo que describa honestamente lo que ocurra durante el enfrentamiento; pierde. Hud lleva el dinero hasta el balcón de Virginia y lo prende fuego. Luego, las mujeres del salón tratan de curar sus heridas. Pero cuando Sheba va en busca del doctor, es atrapada por los hippies, quienes robaron las armas del sheriff y están obligando a los pobladores a desnudarse y arrastrarse por el suelo.

Hud se lanza hacia las calles, con su arma vacía pero con un chaleco antibalas. Su imponente presencia espanta a los hippies, que huyen. Ignorando a Sheba, que está semidesnuda, Hud se va del pueblo.

### EL FILM

Sergio Corbucci le dijo a todos los que quisieran escucharlo que estaba cansado de los westerns, y que no quería filmar más de ellos. Así que, naturalmente, después de *Salario para matar* (otro western

que no quería hacer), se encontró en los Alpes Franceses, en el *set* de Elio's Films, filmando... otro western. Y no cualquier cosa, sino una coproducción entre Francia, Alemania e Italia protagonizada por Johnny Hallyday, un famoso cantante pop francés. ¡Cómo debe haber odiado la experiencia! Debe ser por eso que *El especialista* es tan despareja, balanceándose entre momentos telenovelescos que muestran la vida diaria del sheriff y un catálogo de los cuatro temas clásicos del director: mujeres fuertes, banqueros llamados Policutt, capitalistas avariciosos y... hippies. En este caso, la hostilidad contra las mujeres es sorprendente, y la violencia contra los hippies bordea con la obsesión. En una entrevista con una revista francesa, Corbucci describió el film de esta manera:

"Mi idea era mostrar que yo estaba contra los hippies. En aquel momento todavía no había ocurrido todo lo del Clan Manson... Pero hay demasiados problemas en el mundo como para que yo acepte la desinteresada pasividad de esta gente. Ayer mismo, Jimmy Hendrix murió de sobredosis en Londres. Estoy en contra de las drogas y de los hippies. Y quería denunciarlos en 'El especialista'. Estoy violentamente en contra de esa actitud... y odio 'Busco mi destino'".

Son palabras que bien podría haber dicho John Wayne... o Ronald Reagan. Suena extraño, considerando las inclinaciones izquierdistas de Corbucci. Pero por otra parte, tiene sentido: está mostrando la clásica visión intolerante y pedante de la izquierda. Era fanático de Malcolm X y del Che Guevara; y hacia películas de una visión política simple, en las que trabajadores autosuficientes son protegidos por un héroe violento de la avaricia de los capitalistas urbanos y de los banqueros. Para un zurdo de clase trabajadora cerca de la mediana edad, los hippies —con su filosofía del desapego, y de experimentación sexual y con drogas— podían, efectivamente, ser intolerables. Consideremos al Comandante Marcos, el carismático líder de los zapatistas. ¿Cuánto tiempo se la pasó insultando a fumadores de marihuana y anarquistas, antes de aceptar sus propias adicciones —nada menos que el tabaco y la Coca Cola— y su significado político?

Corbucci no era ningún anarquista. Y no estaba más cerca de amar a los hippies de lo que lo estaba John Wayne, que también odiaba *Busco mi destino*. Sin embargo, este profeso odio no afectaba sus películas. Consideremos los vestuarios de Enrico Job en ésta y en *El gran Si-*

*lencio*: tienen una gran influencia de la cultura hippie. Corbucci no objetó para nada cuando Klaus Kinski usó un pañuelo bajo su sombrero o cuando Trintignant se cubría con cuero y pieles. Y seguramente sabía el origen de estos vestuarios. Y además, si no le gustaban los hippies, ¿por qué incluirlos en su película? ¿Por qué simplemente no los ignoró o los mató al comienzo del film, como solía hacer con los curas? En cambio, son una presencia molesta en *El especialista*: merodeando por el pueblo como perros callejeros, tienen tanta presencia en la pantalla como Hud, y casi la misma que el aburrido sheriff, que es el que más aparece.

Y hay misteriosas tendencias hippies que aparecen durante la película. Hud odia el dinero, incendia el tesoro de los pobladores y mata a Boot con una caja registradora. El sheriff es un pacifista practicante que prohibió las armas, lleva flores en el cañón de su rifle y enfrenta al Diablo desarmado. Cuando el Diablo lo mata hay un veloz montaje de primeros planos similar a las transiciones entre escenas de *Busco mi destino*. Y la película misma es una rareza dentro de la filmografía de Corbucci por la cantidad de desnudos que incluye. Tanto Virginia como la hippie sin nombre seducen a los hombres con sus cuerpos, y cuando los hippies consiguen armas, obligan a todos a desnudarse. No es para nada sexy, y tiene el mismo glamour que una versión amateur de *Hair*. Pero si Corbucci odiaba todo esto, ¿para qué imitarlo?

*El especialista* es una versión *light* de *El gran Silencio*. En lugar de montañas nevadas tenemos las colinas fuera de temporada. En lugar de un par de escenas con Frank Wolff como el sheriff gracioso, tenemos demasiadas con Gaston Moschin como el sheriff semi-serio. El villano, una vez más, es un banquero llamado Policutt. Y los malos juntan a varios rehenes y los amenazan con matarlos a todos a menos que el héroe se deje ver. Pero, ¿a quién le importa? En *El gran Silencio* realmente valía la pena salvarlos, ya que eran gente inocente. Los pobladores de *El especialista* son avaros y desagradables, con malos peinados y bigotes falsos. Y *El gran Silencio* tenía un gran héroe y, por lo menos, dos villanos realmente malignos. Al público le importaba el destino de Jean-Louis Trintignant, mientras que a nadie en su sano juicio podría interesarle lo que ocurriera con Johnny Hallyday.

No es que Hallyday esté realmente mal: es el clásico rockero-actor, y no es peor que Kris Kristofferson. Su rostro se parece al de "Rick Boyd" y, al igual que él, podría haber tenido una pequeña carrera

protagonizando spaghetti westerns, si hubiera seguido actuando. Las pocas secuencias de acción son buenas, particularmente la pelea con cuchillos, bloques de hielo y con la caja registradora. Y Virginia (Françoise Fabian) es una villana atractiva y efectiva, con extraordinarios ojos grises y un mechón de pelo blanco; condenada por la innecesaria crueldad y la visión sexista de Corbucci. ¿Por qué razón odia tanto su personaje al pueblo de Blackstone? Muere antes de que podamos enterarnos. Gino Pernice, tan espectacular en los films anteriores del director, está desperdiciado. Mario Adorf —el compinche de Gemma en *Por techo las estrellas*— no llega a convencer como el Diablo. Y el set de Elio Films —tan bien aprovechado en *El gran Silencio* y en *Sabata*— jamás se vio tan viejo y abandonado.

Lamento informar a los gentiles lectores que el film se estrenó en Inglaterra con el título *Drop Them! Or I'll Shoot* (¡Tíralas, o Disparo!). En Francia, en cambio, se llamó *Le Specialiste*. En Italia fue *Gli Specialisti*. Hud es llamado un “especialista” por el sheriff, pero es el único. El resto son *amateurs*. ¿O quizás fuera Virginia otra especialista? Corbucci no parecía pensar así, según declaró en *Image et Son*:

“Ya hay suficiente erotismo en la violencia misma de un spaghetti western. Creo que es mejor no incluir demasiadas mujeres en estos films, si ‘El especialista’ no funciona, debe ser culpa de la mujer”.

¡Qué maravilloso ejemplo de un director sin conocimiento o perspectiva de su propio trabajo! Todos sus westerns hasta el momento habían incluido fuertes personajes femeninos, muchos de los cuales sobrevivían y no eran tan maltratados. *El especialista* no funcionó porque a Corbucci no le importó, y porque no quería hacerla. Pero lo peor estaba por llegar.

\* \* \*

En 1969 se estrenaron varios spaghetti westerns menores, incluyendo *La puerta del Infierno* [*Ciak Mull, l'uomo della vendetta*], la aburrida primera película como director de Enzo Barboni; también llegaron *Un ejército de cinco hombres* [*Un esercito di 5 uomini*], un tortilla western sobre el robo a un tren, pagado por la MGM; *O Cangaceiro*, filmado por italianos en Brasil, con Tomas Milian; *Boot Hill* [*La collina degli stivali*], otra película “estilo Trinity” de Giuseppe Colizzi; otra secuela de las películas de Tony Anthony y Alan Klein llamada *Stranger*

*in Japan* [Lo straniero di silenzio], que obviamente se filmó en territorio samurai; y *El puro* [La taglia e tua... l'uomo l'amazzo io] un western con toques gay, con Robert Woods, Mark Fiorini, y Mario Brega.

El western de mayor presupuesto del año probablemente fuera *Vivos, o preferiblemente muertos* [Vivo o, preferibilmente, morti]. Aunque fue realizada por italianos, apenas califica como spaghetti western. En cambio, es una parodia de Butch y Sundance, protagonizada por galanes al estilo Gemma o Nino Benvenuti. Hay pocas muertes, nada de peligro y mucha ternura. Muy poco interesante. Howard Hughes dice que para 1969 los spaghetti westerns habían perdido terreno frente a las películas de terror. Según él, el género sobrevivió gracias a Sabata y sus acrobacias. Gracias a Grimaldi y su trato con los norteamericanos, el film se vio alrededor del mundo y fue imitado hasta el hartazgo. Pero había otros factores influyentes: la competencia con otros géneros, las apretadas agendas de actores y directores y la desconfianza de los inversionistas en "los viejos géneros" en un mercado cambiante. Si ya nadie miraba películas de gladiadores, ¿cuánto tiempo pasaría hasta que el público se cansara de los spaghetti westerns? Con la llegada de una nueva década, pocos productores querían arriesgarse con un género pasado de moda. ¿Qué ocurriría? ¿Intentarían quizás ir a lo seguro y apostar a las fórmulas establecidas, aunque esto hiciera que el género se estancara y se volviera más predecible, cerrándose a las paráolas políticas o puntos de vista originales?

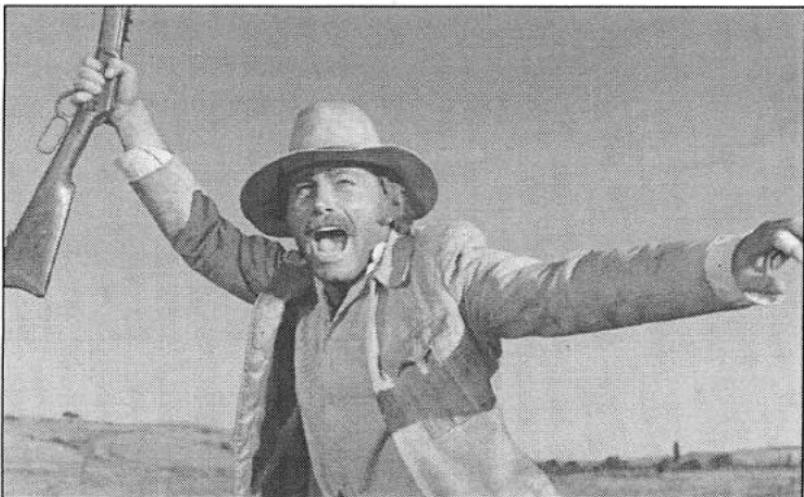


# — LOS SETENTA

"Las películas de Leone son cínicas, algo que nunca tuvo Ford. No hay poesía en ellas. El problema es que de alguna forma reflejan un cambio en la mitología americana; y son algo fascistas en sus implicancias".

— Peter Bogdanovich

Cerca de 1970, el gobierno español levantó una antena en la sierra de Níjar, al sur del desierto de Tabernas, donde se filmaba la mayoría de estos westerns. La horrenda construcción cambió todo el paisaje. De repente, el plano de 360 grados que Sergio Leone había puesto de moda ya no se podía hacer. De repente, te encon-



*Vamos a matar, compañeros*

trabas con una enorme antena de TV, radio y comunicaciones que definía qué ángulos podía tener una película. Poco después, aparecieron cables de alta tensión en Llano del Duque, causando el mismo efecto.

Fue sólo una casualidad, sí, pero la nueva década —y la destrucción de esa visión del desierto— marcó la inevitable decadencia del spaghetti western.

## VAMOS A MATAR COMPAÑEROS

T.C.C.: *Compañeros* (Italia / España / Almania)

**Dirección:** Sergio Corbucci • **Producción ejecutiva:** Antonio Morelli • **Guion:** Dino Maiuri, Massimo De Rita, Fritz Ebert, Sergio Corbucci • **Basado en una idea de:** Sergio Corbucci • **Dirección de fotografía:** Alejandro Ulloa • **Dirección de arte:** Adolfo Cofiño • **Vestuario:** Jurgen Henze, Giuseppe Capogrossi • **Edición:** Eugenio Alabiso • **Música:** Ennio Morricone • **Dirección musical:** Bruno Nicolai • **Reparto:** Franco Nero (*Yolof Petersen*), Tomás Milian (*Basco*), Jack Palance (*Juan*), Fernando Rey (*profesor Xantos*), Iris Berben (*Lola*), Francisco Bódalo (*Gen Mongo*), Karin Schubert (*Zaira*), Eduardo Fajardo (*coronel*), Gerard Tichy (*teniente*), Robledo Lorenzo, Jesús Fernández, Luigi Pernice, Álvaro de Luna, Claudio Scarchilli, Giovanni Petti, Gianni Pulone, Nello Pazzafini, Víctor Israel, Simón Arriaga, Rafael Albaicín, José Canalejas



## LA HISTORIA

Lola y Basco —dos revolucionarios— están a punto de casarse. Pero su matrimonio se ve interrumpido cuando Basco debe enfrentarse a Yolaf Petersen, un vendedor de armas sueco. Ambos tienen una deuda pendiente, y deben batirse a duelo. En ese momento, un *flashback* nos muestra la transformación política de Basco, quien pasó de ser lustrabotas del ejército a lustrabotas de Mongo, un general rebelde. Cuando recibe un ascenso por parte de Mongo, arresta al sueco y se dispone a matarlo. Pero justo aparece Mongo y lo detiene. Luego comienza a negociar con Petersen.

Petersen y Mongo planean robar una caja fuerte en México. Creen que contiene una enorme cantidad de oro de los rebeldes. La única persona que conoce la combinación es el profesor Xantos, un líder rebelde que está prisionero en los Estados Unidos. Petersen se ofrece como voluntario para ir a rescatarlo; Mongo envía a Basco para que lo asista. Por el camino, ambos son interceptados por una patrulla del ejército con órdenes de tomar fotos de todos los peones, y darles documentos. Basco mata a varios soldados y escapa seguido por Petersen, que pierde su pasaporte. Ayudados por un grupo de prostitutas liderado por Zaira, logran infiltrarse en la prisión del ejército de EE.UU. y la incendian para poder liberar a Xantos.

Han llegado justo a tiempo. Los norteamericanos, tratando de controlar el resultado de la Revolución y sin poder hacer un trato con Xantos, han contratado a John, un asesino profesional, para que lo mate. Disfrazados de monjes, Petersen y Basco tratan de regresar al profesor a México escondido en un ataúd. Pero John los intercepta y se desata un tiroteo. Los dos revolucionarios logran llevar al profesor al pueblo. Allí los esperan Mongo y la caja fuerte. Luego de dar un largo discurso acerca del pacifismo y la no-violencia, el profesor Xantos la abre, revelando que está llena de maíz —símbolo de la verdadera riqueza de México—. Mongo trata de matarlo, pero es asesinado por los seguidores de Xantos.

El enfrentamiento entre Petersen y Basco es interrumpido por John, que tiene un asunto pendiente con el sueco. El profesor Xantos toma un rifle e intenta salvar a Basco, pero John lo acribilla. Petersen pone una bomba en el vagón de tren lleno de armamentos en donde viaja John, y lo vuela en pedazos. El profesor Xantos muere en manos de sus seguidores, y Petersen se va hacia la frontera. Pero, cuando ve acercarse un destacamento de caballería del ejército, regresa y comparte su botín con los rebeldes.

## EL FILM

*Vamos a Matar, Compañeros* es básicamente una remake de *Salario para matar*, con Nero y Palance haciendo los mismos papeles, y con Tomas Milian reemplazando a Tony Musante. Lo sorprendente es que es un buen film, tiene mucho más ritmo y es mucho más demente que el original. Corbucci copia escenas de *Django* (el caballo

de Troya de prostitutas permitiendo la entrada al fuerte) y también usa actores de aquél: Eduardo Fajardo, Gino (ahora "Luigi") Pernice y José Bodalo. Todo indica que finalmente se estaba divirtiendo.

El *Monthly Film Bulletin* la describió así: "Llena de vergonzoso sentimentalismo revolucionario y diálogos doblados (...) causa risa". Y efectivamente, es así. La visión política de izquierda del film es básica. Corbucci realmente cree en la aplicación terapéutica de la violencia revolucionaria, a cualquier precio y en cualquier circunstancia. Para él, cualquier situación presenta conflictos de clase irreconciliables que pueden ser resueltos con dinamita y ametralladoras. Así que su visión se opone a la del pacifista encarnado por Fernando Rey. Rey ya había interpretado este personaje en *Navajo Joe*: pero ésta vez cambia de opinión y empuña un rifle en la escena final. ¿Qué nos quiere decir Corbucci? Los intentos de Xantos son inútiles: es acribillado en seguida. Entonces, ¿para qué hacer que agarre un arma? ¿Para decir algo acerca de la hipocresía de la no violencia? Pero, ¿alguien pensaba seriamente así en el Salvaje Oeste o durante la Revolución Mexicana?

El realizador se siente mucho más cómodo con Palance, que interpreta uno de sus más demenciales roles de villano. Como los hippies de *El especialista*, John es un fumador de marihuana. Así que sabemos que es peligroso. Pero a diferencia de los hippies, es un villano verosímil. Además, hay una subtrama creíble, al mejor estilo Corbucci: poco tiempo atrás, el sueco clavó la mano de John a un árbol. Como John no podía soltarse, su halcón amaestrado (Mary Jane en la versión en inglés; Marcia en la italiana) tuvo que mordérsela hasta cortársela. Y ahora tiene una mano de madera, una insaciable sed de venganza y está buscando desesperadamente a Yolaf Petersen. ¡Es una lástima que la triste historia de John no esté presentada en un flashback teñido de rojo! Finalmente, Corbucci estaba disfrutando de sus mutilaciones, con la mano de madera de John y la trompetita que usa su matón chino sordo en el oído. Nori Corbucci, viuda del director, le contó a Katsumi Ishikuma que vieron un ovni durante el rodaje, y que lo filmaron. Así que hubo mucha diversión en aquel set.

A Corbucci le caía muy bien Tomas Milian, y también le gustaba trabajar con Nero. Milian aún estaba en su etapa de "actor heroico que interpreta campesinos", así que el papel era perfecto para él. Y Nero podía interpretar a un irónico traficante de armas a la perfección. Milian se encontró con un Nero algo extraño: "Era muy cons-

ciente de su belleza", le contó a *Westerns All' Italia*. "Recuerdo cuando tenían que maquillarlo. En aquel momento tenía 23 o 24 años. Pasaba dos o tres horas en el cuarto de maquillaje. De repente, veo que el maquillador le está poniendo arrugas y dorándole el bigote. Le digo: 'Franco, ¿por qué querés verte más viejo?'. Y me responde: '¿Sabés por qué? Porque cuando tenga cincuenta y sea más viejo, la gente me va a seguir viendo de la misma manera. Va a parecer que nunca envejecí, porque voy a ser actor para siempre'. Era una estrategia definitivamente extraña. Los bizarros planes de los actores jamás dejan de sorprenderme. Lo cierto es que Nero continuó protagonizando películas durante décadas, y verdaderamente parecía no envejecer, así que su estrategia parece haber funcionado.

Vi *Vamos a matar, compañeros* al momento de su estreno, y no me gustó demasiado. Comparándola con *Dios perdona, yo no* y *Tepepa*, parecía un poco débil y simplista. Pero en su simpleza quizás estuviera el mensaje. Corbucci, al igual que Sollima y Bertolucci, se veía como un cineasta político. Todos querían que su trabajo diga algo, que le comunicara ideas —de izquierda, obviamente— a la mayor cantidad de gente posible. Christopher Wagstaff explicó en *Popular European Cinema* que en 1970 *El conformista* de Bertolucci ganó medio millón de liras en la taquilla italiana, mientras que el film de Corbucci hizo 1.5 millones. *El conformista* es una mejor película que *Vamos a matar...* —¡es una de las mejores de la historia!—, pero ¿cuál alcanzó a una mayor audiencia? ¿Cuál fue vista por masas de trabajadores de clase media y baja a los cuales supuestamente querían llegar sus realizadores? ¿Y cuál de las dos era más efectiva en términos políticos?

\* \* \*

1970 fue un año de transición. *La Belva* fue un bizarro intento de hacer un western protagonizado por Klaus Kinski, en el que interpretó a un asesino borracho y violador. Si había alguien capaz de sostener una película así, era Kinski. Pero la falta de talento en todas las demás áreas —guion, dirección, producción y reparto— fue fatal. Giorgio Gentili —director de *The Bang Bang Kid!*— tuvo que hacerse cargo de una coproducción ítalo-americana en España, luego de que Dino De Laurentiis despidiera a Vic Morrow, el director original. La película, *Cabalgando al infierno* [*A Man Called Sledge*] estaba protagonizada por James Garner y John Marely, y resultó ser bastante

buenas. Rainer Werner Fassbinder filmó *Whity* completamente en Almería, usando el set de "El Paso". Pero aquella historia familiar sobre racismo y asesinatos no es realmente un western... Ni tampoco uno de los grandes melodramas de Fassbinder. Gianfranco Parolini dirigió una secuela de *Sabata*. Sin poder arreglar un sueldo con Lee Van Cleef, los productores lo reemplazaron por Yul Brynner. *Indio Black*, el film resultante, fue retitulado *Adiós Sabata* cuando los franceses insistieron en que fuera una secuela. La estrella pop/espía Dean Read reemplazó a un encarcelado William Berger. Y Anthony Steffen se puso el traje de Hamlet para *Apocalypse Joe [L'uomo chiamato Apocalisse Joe]*, en la que interpretó a un pistolero y actor shakesperiano.

Pero por mucho que trate de evitarlo, tengo que hacerme cargo de otra película. Por sobre todas las enormes coproducciones internacionales que hubo ese año, el film más importante fue un western italiano bastante barato protagonizado por el dúo creado por Giuseppe Colizzi. Fue escrita y dirigida por el camarógrafo de *Django* y se tituló *Me llaman Trinity*.

## ME LLAMAN TRINITY

T.C.C.: *Lo chiamavano Trinita / They Call Me Trinity* (Italia)

**Dirección:** Enzo Barboni • **Producción:** Italo Zingarelli • **Guión:** Enzo Barboni • **Dirección de fotografía:** Aldo Giordani • **Dirección de arte:** Enzo Bulgarelli • **Vestuario:** Luciano Sagoni • **Edición:** Antonio Siciliano, Giampiero Giunti • **Asistencia de dirección:** Giorgio Ubaldi • **Música:** Franco Micalizzi • **Reparto:** Terence Hill (*Trinity*), Bud Spencer (*Bambino*), Farley Granger (*mayor Harrison/Harriman*), Steffen Zacharias (*Jonathan*), Dan Sturkie (*Tobías*), Gisela Hahn (*Sara*), Elena Pedemonte (*Judith*), Luciano Rossi (*Weasel*), Enzio Marano (*Tímido*), Remo Capitani (*Mescal*), Michele Spadaro (*peón*), Michele Cimarosa, Ugo Sasso, Riccardo Pizzuti, Gigi Bonos



## LA HISTORIA

Trinity, un pistolero que viaja en una carreta, mata a dos cazarrecompensas. Entonces, descubre que tenían un prisionero herido y se

lo entrega a su hermano Bambino. Bambino resulta ser un forajido que se hace pasar por sheriff mientras espera la llegada de su pandilla. En realidad, mató al verdadero sheriff y le robó su identidad. El dúo se hace amigo de unos mormones que están construyendo un asentamiento en las cercanías. Esto causa un conflicto con el mayor Harrison, un ranchero que quiere echarlos. Con ese fin, contrata a un grupo de asesinos. Pero Trinity, que es rapidísimo desenfundando, y Bambino, que tiene una fuerza extraordinaria, los enfrentan y los echan del pueblo.

Harrison se asocia con Mescal, un gracioso forajido mexicano, para destruir el asentamiento mormón. Pero Trinity se ha enamorado de Sarah y Judith, dos rubias mormonas; con asistencia de Bambino y de sus estúpidos secuaces, le enseñan a los mormones cómo pelear a puñetazos, y cómo desarmar a sus oponentes. Entonces, cuando llega el primer enfrentamiento, los mormones ganan. Bambino descubre que Trinity le regaló a los mormones un montón de caballos del mayor Harrison. ¡El problema es que él mismo planeaba robarlos! Derrotado, Harrison se va hacia Nebraska. Al darse cuenta de que esa vida de rezos y meditación no es para él, Trinity se va con Bambino y su pandilla hacia California.

## EL FILM

Originalmente, *Me llaman Trinity* había sido concebida para otro dúo, compuesto por Peter Martell y George Eastman ("Luigi Montefiore"). Enzo Barboni había dirigido otro western, *Ciak Mool [The Unholy Four]*, bajo el seudónimo "E. B. Clutcher". Pero a diferencia de Massimo Dallamano, su estilo como director era muy despojado, abandonando cualquier tipo de calidad visual. Visualmente hablando, *Me llaman Trinity* es muy poco imaginativa: está repleta de planos generales llenos de extras incómodos y dobles de riesgo, y de planos medios encuadrados de forma televisiva. Pero lo último que le importaba a Barboni en este caso era la estética. Déjenle eso a Sergio... Había sido contratado por el productor Italo Zingarelli para escribir y dirigir una "comedia de compinches" popular. Y eso es lo que hizo. Así que en lugar de Martell y Eastman, contrató a dos actores que ya habían trabajado como dúo cómico a las órdenes de Giuseppe Colizzi: se trataba de Terence Hill y Bud Spencer.

Frayling y Hughes opinan que el dúo compuesto por Trinity y Bambino es una copia del de Laurel y Hardy en *Laurel y Hardy en el Oeste Way* [Out West, 1937]. Ambos films incluyen un dúo de personajes opuestos; ambos comienzan con uno de ellos viajando en una carreta, que se moja al cruzar un río. La gran diferencia es que la de Laurel y Hardy es graciosa, tiene actores de verdad y buena fotografía. Sergio Leone declaró que *Me llaman...* mató al spaghetti western como género al reducirlo a una mera farsa. Sergio Corbucci la denominó "un golpe moral al western italiano". Claro, eran tipos que se tomaban en serio esto de contar historias —o por lo menos así lo creían—, así que es lógico que se sintieran insultados por el film. Sin embargo, fue un gran éxito de taquilla: habiendo costado 400 millones de liras, recaudó entre seis y siete billones. Sólo *El último tango en París* de Bertolucci ganó más dinero y —según Barboni— las entradas para verla salían el doble. Al igual que Gianfranco Parolini, Barboni le inyectó algo de vida al género: por lo menos a su variante sentimental, graciosa y de fórmula.

\* \* \*

1971 nos trajo otra versión de *Hamlet* llamada *Il Sole nella Polvere*, dirigida por Richard Balducci, un realizador francés. Y también hubo una secuela de Trinity llamada *Me siguen llamando Trinity* [*Continuavano a Chiamarlo Trinità*], que siguió por la misma senda de la primera. Estas películas se habían vuelto tan populares (y tan difícil la vida de los actores de westerns) que Dobe Carey —protagonista de *Caravana de valientes*— tiene un cameo como padre del héroe. También apareció *La cólera del viento* [Trinity Sees Red / *La colera del vento*], una secuela menos oficial, con aires izquierdistas dirigida por Mario Camus. Se trataba de un tortilla western en que Trinity (Terence Hill) renunciaba a todo para seguir una vida revolucionaria, al igual que el personaje de Franco Nero en *Vamos a matar, compañeros*. Giuliano Gemma y Michele Lupo eran el dúo protagónico de una olvidable comedia al estilo Trinity llamada *Ben & Charlie* [*Amico, stammi lontano almeno un palmo*]. Pasquale Squitieri dirigió un western "pro-indígena" al estilo de *Jeremiah Johnson*, una película revisionista norteamericana. Se llamó *Apache* [*La vendetta e un piato che si serve freddo*] y, debido a la renacida popularidad del western norteamericano, su realizador usó un nombre americano: "William Redford". También se

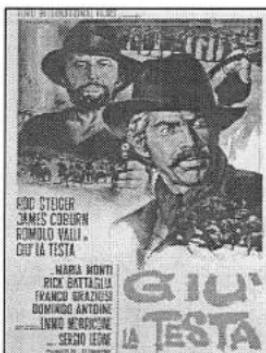
filmó *Il Venditore di Morte*, un western con escenas pornográficas. Sin embargo, todo indica que fueron editadas de la película terminada. A su vez, Lee Van Cleef y Parolini regresaron a Elio's Films para filmar *El regreso de Sabata* [*È tornato Sabata... hai chiuso un'altra volta / Return of Sabata*], en la que el héroe era un agente del gobierno que perseguía contrabandistas. Como siempre, predominaba la acción circense.

Así que para 1971 el spaghetti western parecía condenado a morir en un cementerio de secuelas innecesarias y parodias de parodias que no decían nada. Sin embargo, ese mismo año aparecieron dos películas notorias: una de la mano del mismísimo Maestro, y la otra de una fuente sorprendente. Pero primero hablemos del Maestro.

## LOS HEROES DE MESA VERDE

T.c.c.: *Giu la testa / Il etait une fois... la revolution / A Fistful of Dynamite / Duck, You Sucker!* (Italia / España)

**Dirección:** Sergio Leone • **Producción:** Fulvio Morsella • **Guion:** Luciano Vincenzoni, Sergio Donati, Sergio Leone • **Historia:** Sergio Leone, Sergio Donati • **Dirección de fotografía:** Giuseppe Ruzzolini • **Dirección de arte:** Andrea Crisanti • **Vestuario:** Franco Carretti • **Edición:** Nino Baragli • **Efectos especiales:** Antonio Margheriti • **Dirección de 2ª unidad:** Giancarlo Santi • **Fotografía de 2ª unidad:** Franco Delli Colli • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:** Rod Steiger (*Juan Miranda*), James Coburn (*Sean Mallory*), Romolo Valli (*doctor Villegas*), David Warbeck (*amigo de Sean en flashbacks*), Marfa Monti (*mujer en la diligencia*), Rik Battaglia (*Santerna*), Franco Graziosi (*Don Jaime, el gobernador*), Domingo Antonio (*Col Gunther Reza/Gutiérez*), Goffredo Pistoni (*Niño*), Roy Bosier (*terrateniente*), John Frederick (*americano*), Antonio Casale (*notario*), Jean Rougeul (*cura*), Furio Menconi (*revolucionario ejecutado*), Nazareno Natale, Benito Stefanelli



## LA HISTORIA

México, 1913. Juan Miranda y su familia asaltan una diligencia, matando a los guardias y al chofer y desnudando, violando y humili-

llando a los pasajeros. Mientras tanto, Sean Mallory, un ex experto en explosivos del IRA, viaja en su motocicleta. Pero es detenido por Juan, quien le dispara en su rueda trasera. Sean se venga volando el techo de la diligencia, y Juan se da cuenta de que es el indicado para ayudarlo a lograr su sueño: robar el banco de Mesa Verde.

Juan trata de persuadir a Sean de unirsele, pero éste se niega, diciendo que ya tiene trabajo en una mina cercana, y escapa en el tren siguiente. Juan y sus hijos toman otro tren hacia Mesa Verde. Cuando dos policías tratan de arrestarlo, es salvado por la intervención del misterioso doctor Villega. Una vez en Mesa Verde, Juan ve el banco de sus sueños, y se cruza de nuevo con Sean. Este le cuenta que tanto él como el doctor Villega son revolucionarios; y que necesitan ayuda para robar el banco. Juan se muestra más que dispuesto a darles una mano.

El robo ocurre oculto por una supuesta insurrección. Juan entra al banco, perdiendo varios hijos por el camino, y abre la bóveda a tiros. Pero la caja fuerte no tiene oro: está llena de hombres. Entonces, se da cuenta de que fue engañado para liberar prisioneros políticos. Aunque no lo quiera, es un héroe de la Revolución.

Perseguidos por el general Reza y su coche blindado, los rebeldes se ocultan en las montañas. Desde allí, vuelan un puente y vencen a sus hombres. Pero los demás rebeldes, que se habían escondido en una cueva (incluyendo al padre de Juan y los hijos que le quedaban), son masacrados. Juan es capturado y Sean ve al doctor Villega, vendido, colaborando con Reza.

En una serie de *flashbacks*, nos enteramos de que el mejor amigo de Sean vendió a su célula del IRA al ejército inglés, y que Sean lo mató.

Sean salva a Juan de un escuadrón de fusilamiento, y se suben a un vagón ganadero que viaja rumbo a los Estados Unidos. Allí se encuentran con Don Jaime, el gobernador del Estado, quien también está tratando de subir al tren. Pero el tren es emboscado, y Juan mata a Don Jaime. Una vez más, es un héroe de la Revolución. Su viaje a los EE.UU. debe ser pospuesto, y planean un enorme ataque contra Reza y sus hombres. Sean elige al doctor Villega como su compañero en una locomotora llena de explosivos que chocará contra el tren de Reza. Una vez a bordo, enfrenta a Villega y le dice que sabe todo acerca de su traición. Sean salta de la locomotora pero Villega, atormentado por la culpa, se queda dentro.

Después del choque de trenes se desata una enorme batalla. Reza le dispara a Sean, y Juan lo mata. Sean le asegura a Juan que va a ser recordado como un gran héroe de la Revolución, y explota.

## EL FILM

Sergio Leone no quería dirigir esta película. Acababan de ofrecerle *El padrino* [*The Godfather*] y la había rechazado. Quería filmar su propia película de *gangsters*, pero nuevamente se veía forzado a hacer un western. En 1968, contrató a Sergio Donati para escribir la primera versión de un tortilla western provisionalmente llamado *Méjico*. Pero discutieron acerca del guión —Leone sentía que Donati no estaba tan comprometido con el proyecto— y el guionista renunció. Leone habló con Eli Wallach para que sea el protagonista. Esta vez, el “feo” sería el héroe. Pero cuando United Artists entró como coproductora, pidieron a un actor “más conocido”. Entonces, Leone hizo a un lado a Wallach (una mala decisión... aunque es algo que muchos directores suelen hacer). Por otra parte, su relación con Vincenzoni parecía haber mejorado, y el guionista comenzó a trabajar en una nueva versión, llamada *Once Upon a Time...The Revolution*: le encantaba la idea de volver al territorio de *Salario para matar*, y encima con un presupuesto más grande.

Leone llamó a Peter Bogdanovich, un realizador muy reconocido de treinta años de edad, para que la dirigiera. Él sería el productor. Bagdanovich llegó a Roma en octubre de 1969 y se reunieron varias veces. Pero todo salió mal: los egos de ambos directores chocaron y jamás se pusieron de acuerdo. Sus estilos también eran opuestos. Bogdanovich quería usar un estilo “retro” de planos medios y generales como planos madre, mientras que Leone era famoso por su estilo post-moderno: cortes veloces, música épica y primeros planos muy cerrados. Así que o Bogdanovich renunció... o fue despedido. En un artículo para la revista *New York* escribió: “Sergio quería que yo piense que era un gran director; él mismo no lo creía, y quizás esa fuera la razón por la que quería que todos pensaran que sí lo era”. Durante el proceso de realización de estos films, Leone parece haber pasado por largos períodos de energía y confianza ilimitados, y duros momentos de inseguridad: aquella que Eastwood no había dudado en explotar durante el incidente de los tiradores y el cinturón.

Mientras tanto, el título había cambiado una vez más. La película ahora se llamaba *Giù la Testa*, que se traduce como "agachá la cabeza", o "salí del camino". Aparentemente, Leone creía que la traducción al inglés de esta clásica frase italiana era "*duck you sucker*" ("agacháte, tonto"), y que ése debía ser el título en inglés del film. Antes de irse, Bogdanovich trató de convencerlo de que no lo haga: "Leone insistía en que era una expresión clásica norteamericana. Le dije 'Jamás la digas en América' y él me respondió 'No, es una expresión muy conocida allá'. Increíble. Pensaba que yo no era un verdadero americano si no la había escuchado nunca". Es comprensible, entonces, que Chris Frayling odie ese título y llame al capítulo pertinente en su biografía *Keep your Head Down* ("agachá la cabeza") en su lugar.

Leone declaró que Sam Peckinpah había estado de acuerdo en dirigirla, pero que UA no lo aceptó. Según Vincenzoni, Peckinpah jamás quiso hacer el film. Los demás productores sugirieron que Giancarlo Santi, asistente de dirección de Leone, fuera el encargado. Leone estuvo de acuerdo, y Santi comenzó a dirigir el film. Pero duró muy poco. Rod Steiger y James Coburn, los protagonistas, habían aceptado creyendo que Leone sería el director. Se negaron a dejar que fuera reemplazado por Santi y demandaron que él mismo dirija la película, o renunciarían. Y quizás es lo que Leone había querido desde el comienzo: dirigir la película, pero apareciendo a último momento, para salvarla. De esta forma, quizás podría evitar ser culpado si no resultaba ser su más grande, más caro y mejor *opus* hasta el momento.

*Los héroes de Mesa Verde* es el menos mexicano de los tortilla westerns. El departamento de arte es bueno y las locaciones —Almería, Gergal, Guadix, Burgos e Irlanda— son excelentes. La masacre, filmada en una azucarera abandonada, es espectacular. Tan impresionante, masiva y cruel que realmente podría haber ocurrido en la Revolución Mexicana. Pero los demás incidentes, y los rostros de los participantes, no se ven demasiado mexicanos. Los actores parecen italianos protagonizando una película sobre partisanos que enfrentan a los fascistas durante la Segunda Guerra Mundial. Teniendo en cuenta la obsesión de Leone por el detallismo y los bizarros momentos de autenticidad, la aparición de un libro de utilería llamado "La Democracia", de Bakunin, sorprende por su ignorancia. Era el mismo tipo de ignorancia que le dio nombre al film, y el mismo tipo de falta de conocimiento que hizo que la historia esté situada en 1913,

haciendo de su protagonista un hombre del IRA... Como bien aclara Frayling, el IRA no se formó hasta 1919. Leone llegó a declarar, tiempo después: "La Revolución Mexicana es sólo un simbolismo". Pero ya lo había sido, y de forma muy poderosa, para Damiano Damiani y Giulio Petroni. Ambos la habían utilizado para mostrar otros conflictos más modernos entre los ejércitos de alta tecnología y las guerrillas, y otras intervenciones de los Colosos del Norte.

¿Cuál es el mensaje del film? ¿Qué es doloroso hacer una revolución? Hasta los tortilla westerns de Corbucci decían eso y algo más. La larga frase de Mao Tse Tung ("la Revolución es un acto de violencia, etc.") que abre el film no iba a sorprender al público. Ellos iban a esperar masacres con ametralladoras, explosiones, dobles de riesgo volando por el aire y hasta cierto cinismo sobre el triunfo de la revolución. Y éste público compuesto por hombres de clase trabajadora hasta podría sentirse ofendido por el final sentimentalista del film, en el que Sean le devuelve a Juan el crucifijo que había tirado, enojado con Dios. Otra vez, es el tipo de escena incluida para complacer a los ejecutivos de Hollywood. La verdadera Revolución Mexicana fue intensa, popularmente anticlerical, con curas tomando las armas en batallas contra la población (tal como lo hicieron durante la Guerra Civil Española). Los cristeros —terroristas cristianos— comandaron violentos ataques contra sucesivos gobiernos revolucionarios. ¡Imaginen qué buen spaghetti western podría haber sido ese!

En cambio, Leone toma ideas de otros films, principalmente de *Dios perdona, yo no* y de *Tepepa*, cuyas locaciones fueron recicladas para esta película; también aparece el saco lleno de dinamita de Sabata, aunque esta vez es usado por James Coburn.

Los momentos más vitales del film son el robo al banco (robado del guión de Vincenzoni de *Por unos dólares más*) y la explosión del puente (robado del guión de Vincenzoni de *El bueno, el malo y el feo*). La subtrama que conocemos en flashbacks, acerca del amor de Sean y su amigo por la misma mujer, y la traición del amigo al venderse a los británicos, tiene la misma impronta sentimental de *El delator* [*The Informer*, 1936] y *El hombre tranquilo* [*The Quiet Man*, 1952] de John Ford. Los políticos y medios ingleses quizás deberían meditar un poco acerca del hecho de que *Los héroes de Mesa Verde* sea un film financiado por un estudio de Hollywood, cuyo héroe es un irlandés —encarnado por una estrella norteamericana— que mata a

dos soldados ingleses en cumplimiento del deber... en una provincia irlandesa.

Todos los rubros técnicos del film están muy bien. Está bellamente fotografiado por Giuseppe Ruzzolini, el director de fotografía de Pasolini. Las actuaciones son buenas: Steiger y Leone tuvieron algunos desencuentros en el *set*, pero igualmente da una buena actuación, y Coburn está tan bien como siempre.

A su vez, está muy bien dirigida. La escena sin diálogos en la que Sean ve al doctor Villega traicionar a sus viejos camaradas es de las mejores que filmó Leone en toda su carrera. Santi —relegado a la segunda unidad— provee algunas escenas de multitud geniales. Su director de fotografía fue Franco Delli Colli, el mismo de *Si estás vivo, ¡dispara!*

Pero unos buenos rubros técnicos no salvan al film de ser estúpido, aburrido o básico, y *Los héroes...* es todo eso y más. Frayling describe la escena de la violación como "difícil de ver". Como siempre, es discreto en su juicio. La escena en que Juan, el personaje de Steiger, viola a una de sus prisioneras (María Monti) es horrible: una enervante y autoconsciente justificación de un hecho atroz. Me cansé de repetir las groseras y misóginas tramas de muchos de éstos spaghetti westerns; los últimos westerns de Leone y Corbucci fueron los más molestos en este sentido. Más allá de esta mujer sin nombre, y de la que aparece en *flashbacks* (que vendría a simbolizar el espíritu de la República Irlandesa) no hay mujeres en el film. Después de *Érase una vez en el Oeste*, era un regreso al mundo varonil que Leone y Vincenzo parecían preferir.

*Los héroes de Mesa Verde* es el primero de estos films que se apoya mucho en efectos de post-producción y maquetas. El cartel que aparece sobre la cabeza de Sean, declarándolo santo patrono de los ladrones de banco, es la primera pintura matte que se vio en un western italiano desde *\$ 1,000 sul Nero*.

También hay superposiciones y miniaturas durante el choque de trenes. Las tomas de miniaturas se ven demasiado falsas; y esto se nota aún más porque parte del metraje —probablemente de la cámara "B"— fue filmado en un *aspect ratio* de 1:1:33 e insertado en una secuencia anamórfica, haciendo que algunas tomas se vean "estiradas". Nadie en su sano juicio hace que se noten las miniaturas en una película; me pregunto si Leone, que no había usado efectos de post-

producción desde sus películas de gladiadores, simplemente no les prestó la debida atención.

\* \* \*

El otro spaghetti western notorio de 1971 vino de parte de Ferdinando Baldi —un director intrascendente— y de Tony Anthony, un actor de poca importancia. Más allá de sus mediocres currículums, el dúo estrenó un spaghetti de vieja escuela y de mal gusto, basado en los chambara japoneses, donde predominaban la sangre y la violencia, mezclados con un poco de sexismo. El modelo era *Zatoichi Monogatari* [1962], un film de samurais de Kenji Misuma. La película se llamó *La marca del ciego*.

## LA MARCA DEL CIEGO

T.c.c.: *Il cieco / Il pistolero cieco / Blindman* (Italia / España)

**Dirección:** Ferdinando Baldi • **Producción:** Tony Anthony, Saul Swimmer, Roberto Infascelli • **Guion:** Vincenzo Cerami, Piero Anchisi, Tony Anthony • **Dirección de fotografía:** Riccardo Pallottini • **Dirección de arte:** Gastone Carsetti • **Vestuario:** Marco Ambrosini, Silva Corso • **Edición:** Roberto Perpignani • **Música:** Stelvio Cipriani • **Reparto:** Tony Anthony (*Blindman*), Ringo Starr (*Candy*), Lloyd Battista (*Domingo*), David Dreyer, Lucretia Love, Isabella Savona, Magda Konopka (*Sweet Mama*), Agneta Eckemyr (*Pilar*), Ken Wood, Raf Baldassarre (*el General*).



## LA HISTORIA

Blindman<sup>1</sup>, un pistolero ciego, está buscando a cincuenta novias compradas por correspondencia, que tiene que entregar a uno grupo de mineros de Utah. Skunk, su ex compañero, lo traicionó y se las vendió a un bandido mexicano llamado Domingo. Deteniéndose só-

<sup>1</sup> "Blindman": "Ciego", en inglés. [N. del T.]

lo para dinamitar a Skunk y sus compinches, Blindman sigue su camino hacia México montando a Boss, su pony lazarro.

Una vez allí, una prostituta desnuda trata de seducirlo, pero Blindman sólo quiere saber dónde está Domingo. El bandido se rehusa a devolverle a las mujeres, y le dice que piensa vendérselas al Ejército Mexicano.

Sweet Mama, hermana de Domingo, dirige toda la operación criminal desde un fuerte abandonado. Por otra parte, su hermano Candy no deja de pensar en Pilar, una rubia que lo rechaza constantemente. Sweet Mama y sus secuaces masacran a un escuadrón de soldados mexicanos mientras Domingo raptá a su general, para pedir rescate. Candy y compañía golpean y encarcelan a Blindman.

Pero el pistolero vence a su guardiacárcel y escapa; con ayuda de Pilar y del general, logra liberar a las cincuenta mujeres, luego humilla a Pilar al atarla desnuda a un poste. En el desierto, Domingo y sus hombres encuentran a las mujeres, matan a varias y encarcelan a las demás. Blindman mata a Candy, y Domingo organiza un gran funeral para él; allí obliga al cura a casar a Pilar con el cadáver. Blindman mata a Sweet Mama y rescata a Pilar, pero ambos son encontrados por Domingo y sus hombres en un cementerio. El general interviene, y sus hombres matan a los de Domingo. Luego enceguece a Domingo quemándolo con un cigarro, para que su pelea con Blindman sea justa. Blindman mata a Domingo.

El general se despide de Blindman y se va, llevándose a todas las mujeres. Blindman le pide a Pilar que lo ayude a buscarlas, y ella le cuenta que el general se las llevó en sus carretas. Sorprendido, el pistolero sale a perseguirlo.

## EL FILM

*La marca del ciego* fue financiada por Allen Klein, desastroso manager y socio de los Beatles, y por Saul Swimmer, coproductor de *Let it Be* y del film de George Harrison *Concert for Bangladesh*. Y hay dos papeles pequeños que son interpretados por Klein y por Mal Evans, un plomo de los Beatles.

Con tanta paz, amor y energía trascendental fluyendo por sus venas, es interesante especular cómo fue que estos tipos hicieron un film tan sexista, cínico y sádico.

Tampoco es que el hecho de ser sexista, cínico y sádico pudiera ser un impedimento. Después de todo estamos hablando de un spaghetti western. Pero para que el sexismoy el sadismo funcionen, la película tiene que ser muy, muy buena: como *Psicosis* [Psycho, 1960] o *Festín diabólico* [La Soga / Rope, 1948] de Hitchcock, o alguno de los mejores films de terror de Dario Argento. Este no es el caso. La idea de tener cincuenta mujeres en camisón secuestradas por bandidos (uno de los cuales es de Liverpool) y rescatadas por un pistolero ciego es muy buena, en el contexto de un spaghetti western. Desafortunadamente, Anthony la toma como una *remake* de *Un dólar entre los dientes*, con mayor presupuesto y mejor diseño de producción. Todos los incidentes son aburridos e imposibles, el desprecio hacia las mujeres es similar, aunque a mayor escala. Una vez más, hay escenas recicladas: el héroe es amenazado por una mujer sádica nuevamente y también la mata. El asesinato es más prolongado, pero eso no lo hace más creíble.



*La m marca del ciego*

De todos los personajes femeninos, sólo dos —Pilar y Sweet Mama— tienen nombres. Las cincuenta secuestradas son anónimas; y todas son muy parecidas (flacas, altas y de pechos grandes) y en su mayoría rubias. La escena en que tratan de escapar y varias son acribilladas es mala: pero sería peor si fuera más gráfica, al estilo americano de *Caza implacable* [*The Hunting Party*, 1971] o *Cuando es preciso ser hombre* [*Soldier Blue*, 1970]. Igual no deja de ser mala. Por contraste, otra escena en que las novias desnudas son bañadas a balazos de agua por gitanos, se ve de fondo. Pareciera que Anthony y Baldi estuvieran más interesados en mostrar mujeres asesinadas que en verlas bañándose. Me pregunto si su público pensaría igual que ellos.

Ringo Starr no está demasiado bien en su papel de Candy, el hermano menor. Mejores actores como Eli Wallach o Rod Steiger tuvieron que trabajar muy duro para lograr algo parecido a un acento mexicano. Ringo no lo logró.

En cambio, sí mostró un gran talento como compositor: parece que escribió una partitura para el film, que fue rechazada por los productores. La única composición suya que quedó en el film fue *Blindman*, un lado B de su single *Back Off Boogaloo*. Se trata de una buena canción, que funciona bien en el contexto del film. En su lugar, Anthony y compañía eligieron una mediocre banda sonora compuesta por Stelvio Cipriani.

El departamento de arte, dirigido por Gastone Carsetti, está inusualmente bien. Ninguno de sus trabajos anteriores, en westerns como *El clan de los ahorcados* o *Boot Hill* se acercaron a esto ni remotamente. Carsetti usa algunas nuevas locaciones, en particular un fuerte creado por los americanos para *El condor*, su western con Lee Van Cleef y Jim Brown, y un terreno que Leone había encontrado cerca de Guadix, y que había sido usado al comienzo de *Los héroes de Mesa Verde*.

Pero sus mayores logros son un rancho fantasma rodeado por un cementerio y el pueblo de Domingo —que, después de la muerte de Candy, insiste en pintar de negro, anticipándose unos años a *La venganza del muerto*—. Las tomas de aquel lugar completamente negro con una iglesia blanca —rodeados por el desierto de Tabernas— son sensacionales. Éstas, y las filas de penitentes, vestidas con trajes de novia blancos o con capuchas de Semana Santa, hacen del funeral de Candy el punto más alto del film.

Lloyd Battista, Raf Baldassare, y Magda Konopka dan buenas pero poco inspiradas interpretaciones. Los hippies que interpretan a sus matones son predominantemente ridículos. Por una vez, y más allá de su vanidad y de su búsqueda de controlarlo todo, Tony Anthony da una interpretación decente. Encarna a este héroe ciego, extraño y asexuado con un grado de simpatía y altura poco visto. Blindman es mucho más un vagabundo desesperado y hambriento que un pistolero. La mayoría de los chistes son a costa suya: rompe espejos, se cae de su caballo y pierde su arma, y tiene que ir a buscarlos. Ordeña cabras, comparte sandías con su caballo, y mata a sus enemigos con suerte, vaciando sus armas en su dirección. Durante toda la película se mantiene como un personaje naif, entrando en la boca del lobo igual que Requiescant, y diciéndole a Pilar que el general es un buen hombre, justo después de que le roba las mujeres. Es la única vez que vi a Anthony dar una interpretación con algo de sustancia, o interpretar a un personaje querible. Es más, me animaría a decir que después de Boss, el caballo, Blindman es el personaje más carismático del film.

Anthony, Klein y Baldi harían más películas juntos, pero éste fue el punto más alto de su colaboración. Lo que seguiría era una curva descendente, con westerns en 3-D y otros que desafiaban las reglas del género... En fin. *La marca del ciego* está lejos de ser una gran película, pero tiene un estilo sádico e imaginativo que recuerda a los años dorados de 1966 a 1968. Podría haber sido peor, y sólo por esa razón —en un momento en que el género se desmoronaba— los fanáticos aún la recuerdan con cariño.

\* \* \*

Ese mismo año se estrenó una secuela de *Sartana — Llega Sartana* [*Una novola di polvere, un grido di morte... arriva Sartana*] — dirigida por Giuliano Carmineo, cuyo estilo y aspiraciones eran muy similares a los de Gianfranco Parolini. Este film es memorable por dos razones: por el asesinato de uno de esos personajes “tiernos/graciosos” (en este caso un viejo fabricante de ataúdes), y por su estructura de film de misterio lleno de *flashbacks*. Obviamente es un misterio aburrido, resuelto con ayuda de robots y de un órgano/ametralladora. Pero la idea del western como película de misterio se estableció y, al año siguiente, Leone supervisó uno propio: *Gran duelo al amanecer*.

## GRAN DUELO AL AMANECER

T.C.C.: *Il grande duello / The Big Showdown / The Grand Duel / Storm Rider / Hell's Fighters* (Italia / Francia / Alemania)

**Dirección:** Giancarlo Santi • **Producción:** Pietro Innocenzi, Ettore Rosboch, Enrico Chroszicki • **Guión:** Ernesto Gastaldi • **Dirección de fotografía:** Mario Vulpiani • **Dirección de arte:** Franco D'Andria • **Edición:** Roberto Perpignani • **Asistencia de dirección:** Fabio Garriba, Claude Othnin-Girard • **Música:** Luis Enríquez Bacalov • **Reparto:** Lee Van Cleef (*Clayton*), Peter O'Brien (*Philip Vermeer* t.c.c. *el Niño* t.c.c. *Jesse Newland*), Horst Frank (*David Saxon*), Marc Mazza (*Eli Saxon*), Klaus Grunberg (*Adam Saxon*), Jess Hahn (*Peacock*), Dominique Darel (*Elisabeth*), Anthony Vernon (*Hole*), Sandra Cardini (*Anita*), Remo Capitani, Furio Meniconi, Romano Puppo



### LA HISTORIA

Un sheriff llamado Clayton maneja una diligencia. Pero en su camino se cruza con un problema: la posta cercana está ocupada por Philip Vermeer, un hombre acusado de asesinato. Clayton interviene y promete proteger a Vermeer, quien se rinde; los cazarrecompensas matan a sus aliados para concentrarse en el dinero de la recompensa; pero, cumpliendo su palabra, Clayton escolta a Vermeer a Saxon City, en donde está acusado de haber matado al fundador del pueblo.

Allí, Adam, el menor de los Saxons, vestido de blanco, provoca a un viejo a una pelea. Lo mata, pero los pobladores, también vestidos de blanco, se quitan sus zapatos y los golpean en señal de desaprobación. Clayton se da cuenta de que Vermeer no está a salvo en manos de Eli Saxon, el marshall del pueblo, y lo deja escapar. Emocionado, Eli recuerda, en uno de tantos *flashbacks* cómo acribillaron a su padre en una estación de tren cercana, en Jefferson. Como Vermeer estaba presente en aquella ocasión, tanto Eli como Adam lo culpan del crimen. Por otra parte, éste los culpa del asesinato de su propio padre.

Clayton conoce a David, el mayor de los hermanos Saxon, en su salón. A diferencia de sus hermanos, no cree que el asesinato de su padre tenga solución. Mientras intenta convencer a Clayton de que se

les una, una diligencia se aleja de Saxon City en busca de una mejor vida. Pero Adam y sus matones acribillan a todos los pasajeros. Luego, Adam mata a su último secuaz, y se va. Vermeer se entera de la masacre y lleva la diligencia llena de cadáveres —hombres, mujeres y niños— de vuelta al pueblo.

Capturado por el marshall Saxon, Vermeer es enviado al patíbulo para ser ahorcado. Pero Clayton interviene una vez más, diciendo que fue él quien mató al padre de los Saxon, y desafiándolos a un duelo. El enfrentamiento tiene lugar en los corrales fuera del pueblo. Nadie disparará hasta que Vermeer le vuele el sombrero a Clayton. Cuando finalmente ocurre, Clayton mata a David, Eli y Adam. Luego se va, dejando a Vermeer en manos de Elizabeth, la novia por correspondencia de Adam.

## EL FILM

Como recordarán los lectores, Giancarlo Santi fue asistente de dirección de Leone. Había tenido una oportunidad envidiable en *Los héroes de Mesa Verde*, pero fue despedido por los actores, que querían que Leone sea el director. Al año siguiente tuvo su revancha... Leone no recibe crédito como productor, pero teniendo en cuenta su relación con Santi, y la similitud entre este film y *Ringo y el precio del poder*, puedo percibir su influencia.

*Gran duelo al amanecer* tiene una trama similar a *El halcón y la presa* (y, en inglés, hasta el título es parecido: *The Big Showdown vs. The Big Gundown*). Una vez más, Van Cleef interpreta a un hombre de ley que llega a creer que el asesino que está cazando es inocente. Pero la película también es un policial. En este caso, el público debe descubrir quién mató al patriarca de los Saxon, y por qué. Y he aquí el problema: los misterios de éste tipo suelen ofrecer una serie de potenciales asesinos, y cualquiera de ellos podría haber sido el culpable. Sin embargo, la película no presenta muchas opciones. Vermeer es acusado, pero es dudoso que haya sido él. Los únicos personajes conocidos que no están en la escena del ferrocarril son el sheriff Clayton y David Saxon. Pero los *flashbacks* nos van mostrando que sí estuvieron allí, y que ambos dispararon. Así que: o David es el asesino, o es el misterioso hombre de negro parado al final de la plataforma (¡que obviamente es Van Cleef, o su doble Romano Puppo!).

Qué suspenso, ¿no? Uno de éstos dos personajes apenas esbozados tuvo alguna razón para matar al patriarca, un tipo bastante desgradable con sombrero, cuya única aparición es en esta escena. El problema es: ¿a quién le importa? ¿Por qué debería interesarnos saber quién mató al viejo capitalista? No sabemos nada de él, excepto que es el padre de varios hijos ricos y venenosos. Dos de ellos son algo interesantes. Eli, el del medio, está enojado permanentemente y tiene un penoso traje marrón. David y Adam se visten completamente de blanco. David es como un Kennedy o un Rockefeller ambicioso, que aspira a grandes cosas, mientras esconde otras.

*David:* ¡Somos maestros indiscutidos de éste Estado! Y un día habrá Saxons en Washington, ¡y hasta en la Casa Blanca!

*Eli:* Sabes quién mató a nuestro padre, ¿no?

*David:* Jamás me preguntes eso de nuevo.

David sigue repitiendo ésto, diciéndole a sus hermanos y a Clayton cosas como: "*La mitad del Estado tenía sus razones para matar al patriarca. Jamás sabremos la verdad*", y "*El caso de la muerte de nuestro padre está cerrado*". Así que claramente es un sospechoso. Y el ángulo de la conspiración también es explorado por Clayton, que comienza a hablar acerca de la trayectoria de las balas, como si fuera un analista de Dealey Plaza: "*La bala que entró por la cabeza del patriarca fue disparada de frente. Así que no puede haber sido Philip*".

A Adam Saxon no le importan asuntos como éste: le da igual saber quién mató a su padre, o por qué. Klaus Grunberg lo interpreta como un buen psicópata de spaghetti western: con guantes y sombrero blanco, tiene un *look* estilo David Bowie, pero con el rostro cubierto de quemaduras de cigarrillo o viruela. Su introducción es tremenda: a través de pura fuerza de voluntad y malicia —y de una intensa banda sonora de Bacalov—, Adam fuerza a un viejo a sacar su arma, para tener el placer de matarlo con su pistola de plata. Si tan sólo hubiera más escenas tan intensas y dementes como ésta... Lamentablemente, la película en sí es bastante rutinaria. Alberto Dentice ("Peter O'Brien"), que interpreta a Vermeer, hace algunas acrobacias estilo Hong Kong y, como ya era costumbre, hay bastantes hippies haciendo de extras. Es más, los hermanos Saxon son los únicos que parecen poder pagar cortes de pelo. Van Cleef se había dejado crecer el

pelo; y esos rizos a los costados de su traje no le quedan bien. La decadencia del spaghetti western se puede ver, tanto aquí como en *La marca del ciego*, en los secuaces de los villanos principales. En los gloriosos años sesenta, estos papeles eran interpretados por tipos rudos como Kinski, Sambrell, Stefanelli, y Brega. A comienzos de los setenta, habían sido reemplazados por hippies extras de rostro regordete y pinta de fumados. Y para peor, todos tenían pelo largo y recién lavado.

Hay ciertos momentos bastante infantiles en el film, como en el bizarro "chiste" en que el caballo de Vermeer es acribillado —parece una escena de riesgo muy peligrosa— y la cámara hace *zoom* hacia su culo. Los villanos aparentemente piensan que Vermeer se esconde en algún agujero: "*Este es el único agujero que veo por aquí, muchachos*", dice uno de ellos. El chiste es tan patético que uno sospecha nuevamente que Leone estuvo involucrado, gracias al humor verde que había aparecido en *Los héroes de Mesa Verde* y que continuaría en *Mi nombre es Nadie*.

Ernesto Gastaldi era un buen guionista —había escrito *Arizona Colt y \$1,000 sul Nero*—, cuyos héroes solían ser personajes enigmáticos e introvertidos. Vermeer y Clayton ciertamente encajan en esa categoría. Por otra parte, sus villanos siempre fueron espléndidamente barrocos. Y aquí tenemos un buen ejemplo de ellos, cuando los hermanos Saxon, después de encerrar a la indefensa Elizabeth en su habitación, planean sus futuros políticos (ella es hija de un senador) y brindan por "*La paz, la ley y el orden*".

El gran duelo del título tiene lugar en unos corrales. Incluye muchas aperturas de grandes puertas, y algunas coreografías exageradas pero efectivas.

Como realizador, las disfrutás porque sabés que hay un miembro del equipo escondido fuera de cuadro, dispuesto a agarrar la puerta y evitar que vuele y golpee a Van Cleef. Entonces, ¿por qué da un paso hacia atrás David Saxon (Horst Frank) luego de abrir la puerta, al unísono con su hermano Eli (Mark Mazza)? La escena se ve bien, y es acompañada por la música. Pero, ¿no te pone en desventaja dar unos pasos hacia atrás mientras mirás fijamente a los ojos a Lee Van Cleef?

Todo es sacrificado para favorecer un mejor encuadre y para adecuarse a la convención clásica de los spaghetti westerns que implica

que los villanos, a punto de ser acribillados, deben pararse en línea recta.

*David:* No vayas por tu arma aún, Eli. Espera un instante.

*Adam:* Debemos desenfundar pronto. No podemos dejar que Clayton lo haga primero. Es más rápido que nosotros.

Vermeer, quien también lo sabe, le vuela el sombrero a Clayton, provocándolo a disparar y a matarlos a todos. Aunque el gran enfrentamiento no es tan prolongado como los de Leone, es bastante especial. Claramente, Santi era un gran estudioso de los duelos. Pero no insistió con el tema: éste fue su único western.

Algunas listas de créditos dicen que el film tuvo cuatro editores: Roberto Perpignini, el primero, dice que los otros tres no existieron. Es posible que hayan sido inventados por cuestiones de coproducción. Esto también explicaría el extraño crédito musical: supuestamente, el compositor fue Sergio Bardotti, pero también hubo un "director musical" llamado "Luis Enrique". Según Marco Giusti, Bardotti no tuvo nada que ver y el único compositor fue Bacalov. Y ciertamente los refritos de *Django* (que también usó en *Dios perdona, yo no*) lo confirmarían.

\* \* \*

1972 nos trajo dos nuevos westerns de Corbucci: *¡Qué nos importa la Revolución!* [*Che c'entriamo noi con la rivoluzione?*] y *Sonny & Jed* [*La banda J&S: cronaca criminale del far West*]. No he visto el primero, que supuestamente es un tortilla western protagonizado por Vittorio Gassman y Eduardo Fajardo. Sí vi el segundo, una "comedia" de humor negro en la que Tomas Milian maltrata a Susan George durante 98 minutos. Cuanto menos hablamos de ella, mejor. Sólo sirve para ilustrar que Corbucci había renunciado a todo aquello que era importante para él: escenas de acción originales, violencia perversa y anticlerical y fuertes personajes femeninos. Al año siguiente, dirigiría su último western.

Es mismo año, la influencia acrobática de Hong Kong fue finalmente incorporada como elemento de una trama, junto con un héroe chino: el resultado fue *Mi nombre es Shangai Joe*.

## MÍ NOMBRE ES SHANGAI JOE

T.c.c.: *Il mio nome è Shanghai Joe / To Kill or Die / The Fighting Fists of Shanghai Joe / The Dragon Strikes Back* (Italia)

**Dirección:** Mario Caiano • **Producción:** Renato Angiolini, Roberto Bessi, Carlo Alberto Alfieri • **Guion:** Mario Caiano, Carlo Alberto Alfieri, Fabrizio Trifone Trecca • **Dirección de fotografía:** Guillermo Mancori • **Dirección de arte:** Ricardo Domenici • **Vestuario:** Orietta Nasalli-Rocca • **Edición:** Amedeo Giomini • **Asistencia de dirección:** César Nola • **Música:** Bruno Nicolai • **Reparto:** Chen Lee (*Shanghai Joe*), Klaus Kinski (*Desollador Jack*), Katsutoshi Mikuriya (*Samurai*), Carla Romanelli (*Christina*), Gordon Mitchell (*Sam el Valiente*), Robert Hundar (*Pedro el Caníbal*), Carla Mancini (*Conchita*), Giacomo Rossi Stuart (*Tricky*), George Wang (*maestro Yang*), Rick Boyd (*Slim*), Francisco Sanz (*Jesús*), Piero Lulli (*Spencer*)



### LA HISTORIA

1882. Joe, un inmigrante recién llegado de China, llega a San Francisco. Allí rechaza trabajos en una lavandería y como lavaplatos, y compra un boleto en una diligencia hacia Texas. Allí se entera de que los chinos, negros e indígenas no pueden viajar dentro y deben cabalgar a su lado.

Abandonado por el conductor de la diligencia en un pueblo aislado, Joe es asediado por tres racistas locales. En ese momento, se revela como un maestro de las artes marciales y los vence con facilidad. Luego va hacia el rancho local en busca de trabajo como vaquero. El cuidador, un racista, lo insulta y le lanza latigazos, pero Joe le da una paliza y se lleva un caballo. En otro rancho, cinco vaqueros racistas pierden todo su dinero con él en una partida de póquer. Cuando intentan golpearlo, Joe los deja inconscientes. Al día siguiente, es invitado a trabajar para Stanley Spencer, un ranchero cuyo rebaño supuestamente está siendo robado.

En cambio, resulta que fue contratado para proteger a un grupo de esclavos mexicanos, importados por una plantación sureña. Cuando se enteran de que el Ejército Mexicano puede estar cerca, los vaque-

ros los masacran. Joe ayuda a uno de los mexicanos heridos a escapar. Pero Spencer lo ve y hace que lo golpeen. Joe observa cómo varios mexicanos son obligados a pararse sobre barriles y son colgados, y luego acribillados por Spencer y su familia y amigos. Después es obligado a enfrentar al toro más feroz del villano, con sus manos atadas. Pero logra escapar, secuestra a Spencer y lo lleva hasta el desierto, donde le da un discurso acerca del significado de ser un verdadero americano. Luego se va.

Joe denuncia a Spencer al sheriff, sin saber que trabaja para el terrateniente. Los socios del villano lo convencen de contratar a un grupo de asesinos para deshacerse de Joe. Se trata de una violenta pandilla compuesta por: Pedro el Caníbal, Sam el Valiente, Tricky el Apostador, y Desollador Jack. Joe mata a Pedro con facilidad. Sam secuestra a Christina, hija del mexicano a quien ayudó Joe; pero muere empalado en su propio pozo/trampa lleno de picas. Christina resulta tener mucha fiebre, y Joe la lleva hasta Linkville, donde le dicen que hay un doctor. Una vez allí, es enviado al salón por Slim, un secuaz de Tricky. Pero Joe cambia de ropas con Slim, quien es acribillado por los hombres de Tricky apenas entra en el salón. Luego, Joe pelea cuerpo a cuerpo con los hombres de Tricky y los vence a todos. Tricky trata de hacer un trato con él, pero cuando intenta sacar su arma oculta, Joe lo deja ciego.

Christina se recupera gracias al doctor y a la ayuda de Joe. Pero el doctor es atacado por Desollador Jack, que luego lo desolla. Jack le dispara a Joe en ambas piernas y los ata a él y a Christina. Después de jugar con su muñeca, se prepara a desollarlos. Pero Joe se suelta, lo mata y le envía su cuero cabelludo a sus empleadores. Spencer planea ejecutar a un peón por día, esperando que esto cause que los mexicanos entreguen a Joe. Pero sus socios insisten en que la única forma de solucionar el problema es trayendo a otro experto en artes marciales.

Joe se recupera en una cueva junto con Christina. En un *flashback*, le cuenta acerca de su duro entrenamiento, a las órdenes de su tutor, el venerable Yang. Luego regresa al pueblo para enfrentar al Samurai, su ex compañero de estudios. Después de una pelea de kung fu y espadas, Joe lo vence y le arranca el corazón. Luego se despide de Christina y se va, jurando luchar por el bienestar de los asiáticos y los latinos.

## EL FILM

Lo que podría haber sido la más horrenda mezcla de géneros —¡el primer western de kung fu!— resultó ser una buena película y, a su vez, un spaghetti western surrealista. Joe es un inmigrante particularmente naif, que se encuentra trabajando para el peor tipo de opresores imaginable:

*Joe:* Pensé que la esclavitud era ilegal aquí.

*Vaquero:* ¿A qué te refieres con esclavitud? Esa gente se muere de ganas de trabajar aquí, en lugar de quedarse en su casa muriéndose de hambre. El jefe paga un precio justo por ellos al reclutador en México, luego se los vende a algún dueño de una plantación sureña. No hay nada ilegal en eso.

Poco después, el Ejército Mexicano se acerca y los gringos masacran a sus trabajadores: es un tiroteo con influencias de *Django*, y con cápsulas de sangre explotando el mejor estilo Peckinpah. Aunque es moderna en su violencia, *Shangai Joe* es, al igual que *De hombre a hombre* de Cipirani, anticuada en muchos otros sentidos. Los temas sociales, como el racismo y la explotación de las diferentes razas a beneficio de ricos capitalistas, son la sustancia del film. En ese sentido es muy diferente a *Sartana* y su estilo circense en donde no importa nada. Sin embargo, logra evitar la edulcorada rectitud de las películas de Trinity.

“Vuelve a casa y diles que la esclavitud es peor que el hambre”, le dice el héroe al mexicano que acaba de salvar.

Chen Lee es un actor muy carismático, que hace todo lo que debe. Piero Lulli (que hizo de Oaks, el *gangster* de *Si estás vivo, ¡dispara!*) es un excelente villano principal: en la versión en inglés fue doblado por Jack Palance... ¡o por alguien que lo imitaba a la perfección! Lulli es un actor muy vital y es un placer verlo, seis años después, pasar de ser un matón más a ser el más importante.

Todos los malos están muy bien, tanto en sus primeras apariciones como cuando son asesinados.

El horrible destino de Tricky (Giacomo Rossi Stuart), cuyos ojos son arrancados por el héroe (en un primer plano) es mucho peor, y es este momento el que catapulta a *Shangai Joe* hacia otro mundo: el infernal mundo de *Si estás vivo, ¡dispara!* Esto hace que la elección de

actores de aquel film (Lulli y Paco Sanz, que hace del viejo) comience a tener sentido. *Shangai Joe* ya no es un western que roba de las películas chinas, sino un western surrealista al mejor estilo de Questi y Corbucci.

Manteniendo ésta lógica, luego de la masacre en el salón, Joe trae a un doctor para que vea a Christina. Ella está preocupada:

*Christina*: Estuviste ausente mucho tiempo.

*Joe*: Tenía que ver a unos amigos en el salón.

Se besan. Mario Caiano, el director, era el mismo "Mike Perkins" que, una década antes, había dirigido *Las pistolas no discuten*, filmada al mismo tiempo que *Por un puñado de dólares*. Esta película era muy diferente y, en una entrevista con Ishikuma, declaró haberse arrepentido de eliminar el plano en donde se veía cómo le arrancaban el corazón al samurai.

\* \* \*

En 1973 llegaron *Dinero sangriento* [*Dove Non Battle Il Sole / El karate, el colt y el impostor / Blood Money*], otro western de kung fu protagonizado por Lo Leih y Lee Van Cleef, y *Los cuatro de Fort Apache* [*Campa carogna... la taglia Cresce / Those Dirty Dogs!*], un film sub-Sartana en que Gianni Garko interpretaba a un pistolero borracho y musulmán que leía coreano. Años después, en una entrevista, Garko declaró no recordar nada acerca de esta película. Es un hombre muy sabio.

*Condenados a vivir* [*Cut: Throats Nine*] fue un western de terror al estilo Grand-Gignol, bien dirigido por Joaquín Romero Merchant, un veterano realizador español. Si te gustan las películas llenas de tripas al estilo Herschell Gordon Lewis, ésta es para vos. Pero de alguna forma, el film de Merchant fue eclipsado por la nueva superproducción de Sergio Leone. Supuestamente dirigida por Tonino Valerii y protagonizada por Terence Hill y Henry Fonda, fue vendida como la versión de Leone de Trinity. Pero la realidad era mucho más compleja.

## MÍ NOMBRE ES NADIE

T.c.c.: *Il mio nome e nessuno / My Name is Nobody* (Italia / Francia / Alemania)

**Dirección:** Tonino Valerii • **Producción:** Claudio Mancini • **Guion:** Ernesto Gastaldi • **Historia:** Fulvio Morsella, Ernesto Gastaldi, Sergio Leone • **Dirección de fotografía:** Giuseppe Ruzzolini, Armando Nannuzzi • **Dirección de arte:** Gianni Polidori • **Vestuario:** Vera Marzot • **Edición:** Nino Baragli • **Dirección de 2ª unidad:** Sergio Leone • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:** Henry Fonda (*Jack Beauregard*), Terence Hill (*Nadie*), Jean Martin (*Sullivan*), Piero Lulli (*sheriff*), Leo Gordon (*Rojo*), RG Armstrong (*John el Honesto*), Remus Peets (*Big Gun*), Mario Brega (*Pedro*), Antoine Saint Jean (*Scape*), Benito Stefanelli (*Porteley*), Marcos Mazza (*Don Juan*), Franco Angrisano (*maquinista*), Alexander Allerson (*Rex*), Angelo Novi (*barman*), Tommy Pulgar (*Juan*), Carla Mancini (*madre*), Antonio Luigi Guerra, Emile Feist, Geoffrey Lewis, Antonio Palombi, Neil Summers (*Squirrel*), Steve Kanaly, Humbert Mittendorf, Ulrich Muller, Claus Schmidt



## LA HISTORIA

Jack Beauregard, un famoso pistolero, está tratando de localizar a su hermano Nevada Kid para irse a Europa. Pero es constantemente emboscado por asesinos. En una barbería de frontera, tres asesinos tratan de emboscarlo; los mata y sigue adelante. Red, un socio de su hermano, muere en sus brazos luego de ser acribillado por bandidos. Un minero llamado Sullivan es presionado por el líder de la Pandilla Salvaje: sus intentos de matar a Jack Beauregard están llamando la atención sobre su estafa principal, que consiste en hacer que el oro robado parezca provenir de una mina abandonada de Sullivan.

En otro pequeño pueblo, tres hombres más tratan de matar a Beauregard con una bomba; pero son vencidos por Nadie, un pistolero más joven que repite los nombres de las víctimas de Jack, y las fechas en que fueron asesinados. Nadie quiere ver a su héroe enfrentarse a la Pandilla Salvaje. Jack se niega, después de todo son 150. Pero se en-

cuentran nuevamente en el Pueblo de Acoma, donde el veterano descubre que su hermano está enterrado. Jack desafía a Nadie a un duelo, volándole el sombrero de un tiro. Nadie se niega.

Nadie llega a Cheyenne City, nota que el circo está allí, y se ve involucrado en varias peleas cómicas. Sullivan lo contrata para matar a Jack, pero en lugar de hacerlo, lo ayuda a sobrevivir a una emboscada del villano. La Pandilla Salvaje llega para cobrar su dinero de protección de parte de los pobladores. Jack y Nadie matan a varios enemigos secundarios, y luego Jack va a la mina y le saca \$ 500 —para ir a Europa— y dos bolsas de oro a Sullivan. Nadie se siente decepcionado de que Jack no matara a Sullivan. Jack le dice que el dinero es más importante que la venganza. El oro reciclado de Sullivan es subido a un tren, que a su vez es robado por Nadie. Poco después, Nadie detiene el tren para ver enfrentamiento entre Jack y la Pandilla Salvaje, cerca de las vías. Nadie le recuerda a Jack acerca de los cartuchos de dinamita escondidos en las alforjas de sus adversarios. Los disparos de Jack hacen explotar la dinamita, matando a la mayoría de ellos.

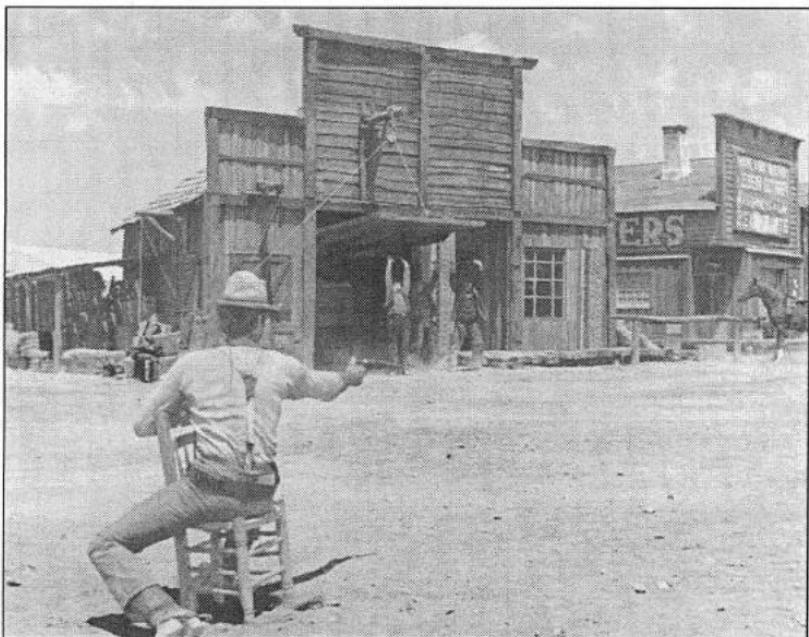
En Nueva Orleans, Nadie desafía a Jack a un duelo. Una enorme multitud se junta para ver; un fotógrafo inmortaliza el momento, y Jack aparentemente muere. Pero en realidad, él y Nadie han fingido su muerte para que se pueda ir a Europa. Desde su barco, Jack le escribe una carta a Nadie, declarándolo su sucesor.

## EL FILM

Aunque el director que figura en los créditos es Tonino Valerii, el autor omnipresente del film es Sergio Leone. Después de todo, fue el productor (aunque no está acreditado) y también el responsable, junto a su cuñado, de contratar a Ernesto Gastaldi para escribir el guión basado en una idea suya. Según Gastaldi, fue la primera vez que vio una película filmada tal cual estaba escrita. El primer director en ser considerado fue Giuliano Camineo, aunque Michele Lupo también estuvo en la lista. Pero el trabajo estaba destinado a caer en manos de alguno de los asistentes de Leone (Santi o Valerii), ya que lo que Sergio realmente quería era dirigir.

Según Giusti, Leone dirigió la segunda unidad de la película. Lo que no es poco, ya que incluía toda la filmación en America (los primeros 40 minutos), además del tiroteo en Nueva Orleans, el epílogo

y las escenas con la Pandilla Salvaje. Y éstas son, básicamente, todas las escenas de acción del film. Las primeras, filmadas en Cabezón y Mogollón, en Nuevo México, son bastante aburridas, pero todas las de Henry Fonda y Terence Hill en Acoma son excelentes. Leone y Vallerii estaban intentando combinar varios tipos de western en una sola película, particularmente el fenómeno Trinity, representado por Hill y por la "tierna" partitura de Morricone llena de eructos y gases que se escucha cada vez que aparece Nadie. Al principio, las locaciones son bastante mediocres, los chistes no tienen gracia y la película parece destinada a irse por la borda. Pero justo entonces llega la escena en Acoma. Aquí tenemos una buena y emocionante actuación de parte de Fonda, y el film levanta la puntería gracias a una de las mejores melodías de duelo escritas por Morricone: el tic-tac del reloj, las guitarras y las trompetas son inolvidables. Acoma y sus alrededores ayudan mucho: la locación americana ya no parece un fondo grandioso, como en *Érase una vez en el Oeste*. Esta vez, la acción parece estar ocurriendo en un lugar real, al igual que al final del film, en el barrio francés de Nueva Orleans.



*Mi nombre es Nadie*

Si Leone realmente filmó estas secuencias, lo único que le quedó a Valerii fueron las horrendas escenas del "hall de espejos" y de los *fre-aks* del circo con Hill, Mazza y Stefanelli; la larga y aburrida escena con Fonda, Hill y un viejo "tierno/gracioso", y una secuencia de tiros y tragos nuevamente protagonizada por Hill, Stefanelli y Mazza. Son los peores momentos del film, pero hay quienes dicen que también fueron dirigidos por Leone. Por otra parte, Valerii le dijo a Frayling que dirigió la batalla y las escenas de enfrentamientos. Todo indicaba que Leone no se la hizo fácil a Valerii: tuvo problemas con Armando Nannuzzi, su director de fotografía, a quien Leone le había ordenado que "ayude" a Valerii en la dirección. Cuando llegaron a España, se enteró de que Leone lo había reemplazado por Giuseppe Ruzzolini, otro camarógrafo. ¡Pobre Valerii! Tanta falta de respeto, y sin embargo no renunció. Me pregunto si vería a Leone como Nadie veía a Jack Beauregard: fascinado por el Maestro, eternamente agradecido, y sin embargo esperando desesperadamente que se haga a un lado...

*Mi nombre es Nadie* es tan imperfecta como espectacular: una película que intenta combinar al menos cuatro tipos diferentes de western: el clásico norteamericano, personificado por Fonda; el western moderno y revisionista americano, con las tantas referencias a Pec-kinjah y la Pandilla Salvaje; el spaghetti al estilo Leone, con música de Morricone y sus clásicos enfrentamientos; y el spaghetti al estilo Barboni, con Hill y sus chistes "tiernos/graciosos". Supuestamente, Barboni admiró la fotografía pero no el film. Entre todas las referencias cinematográficas de la película, Gastaldi se las arregló para homenajear a otro de sus guiones, a través de la pandilla que pide el diezmo, como ocurría en *\$1,000 sul Nero*. Por momentos, *Mi nombre es Nadie* se estanca y lucha por ser relevante, tratando temas como la muerte del Oeste. Y luego retoma su camino, con escenas individuales tan buenas como cualquiera de *Por unos dólares más* o *Érase una vez en el Oeste*. Podríamos verla como el epitafio de Leone al spaghetti western, disfrazado como una elegía al Oeste mismo... si éste hubiera sido el último. Lamentablemente no fue así y todavía llegaría uno más.

*Mi nombre es Nadie* es la mitad de un gran spaghetti western. Se estrenó en la Navidad de 1973, e hizo más dinero que la primera *Trinity* (aunque menos que su secuela). Naturalmente, hubo un interés inmediato en una secuela. Leone debe haber pensado que se había sa-

lido con la suya. Había planeado y codirigido un film sin ser completamente responsable del resultado final. La verdad que es un deseo extraño, el no ser responsable de tu propio trabajo. Pero los directores son criaturas extraordinarias, y Leone estaba concentrado en su futura película de *gangsters*, aquella que sería su respuesta a *El padrino*. Es posible que *Nadie* pudiera transformarse en una franquicia, como la Trilogía del Dólar. Después de todo, nadie lo había culpado por realizar un film como éste, así que podía arriesgarse con otro. Y se había sentido muy impresionado por *Los rompepelotas* [*Les Valseuses*, 1973], una historia poco erótica acerca de ladrones franceses dirigida por Bertrand Blier. Por alguna razón, creyó que sería una buena película para Terence Hill.

## TRINITY Y SUS DOS COMPINCHES

T.c.c.: *Un genio, due compari, un pollo / A Genius, Two Partners & a Dupe / Nobody is the Greatest* (Francia / Alemania / Italia)

**Dirección:** Damiano Damiani • **Producción:** Fulvio Morsella, Claudio Mancini, Horst Wendlandt • **Guion:** Ernesto Gastaldi, Damiano Damiani, Fulvio Morsella • **Dirección de fotografía:** Giuseppe Ruzzolini • **Dirección de arte:** Carlo Simi (en los EE.UU. y España), Francesco Bronces (en Italia) • **Vestuario:** Franco Carretti • **Edición:** Nino Baragli • **Asistencia de dirección:** Stefano Rolla • **Música:** Ennio Morricone • **Reparto:** Terence Hill (*Joe*), Miou Miou (*Lucy*), Robert Charlebois (*Steam Train*), Patrick McGoohan (*mayor Cabot*), Klaus Kinski (*Doc Foster*), Raimund Harmstorf (*sargento Milton*), Jean Martin (*coronel Pembroke*), Rik Battaglia (*capitán*), Piero Vida (*Jelly Roll*), Mario Brega (*conductor de la diligencia*), Benito Stefanelli (*Mortimer*), Furio Meniconi, Karl Brown (*jugador*)



## LA HISTORIA

Un racista, dueño de un comercio, trata de convencer a sus conciudadanos de vestirse de indígenas para provocar disturbios y así justificar una guerra contra los nativos. Pero él mismo muere asesinado por falsos indios. Justo entonces, llega al pueblo un pistolero

llamado Joe Thanks. Es asediado por los hippies locales, y luego provoca a Doc Foster, un apostador, a un enfrentamiento. Joe resulta ser tan veloz desenfundando, que intimida a Doc, quien huye del pueblo inmediatamente. Lucy y Steam Train, los confederados de Joe, pasan el sombrero de Foster entre la multitud para recolectar dinero.

El trío viaja hacia el oeste en un vagón de tren, y saltan justo antes de que llegue a destino. En la estación, los empleados están renunciando uno tras otro: no les han pagado en semanas y hay una montaña entre el Pacífico y ellos. El navajo se opone a dinamitar éste lugar sagrado.

Joe y sus compañeros arman un plan para robar \$ 30,000 que están en manos del ejército, pero pertenecen a los indios. El coronel Pembroke, enviado por Washington para investigar el caso, es asesinado. Joe convence a Steam Train de hacerse pasar por Pembroke y a Lucy de hacer de su hija Dorothy. El mayor Cabot, que quiere echar a los navajos de estas tierras, y a su vez responsable de los falsos ataques indígenas, le da la bienvenida al "coronel" y su "hija" al Fuerte Christabel. Pero en seguida se da cuenta de su treta y los encarcela. Haciéndose pasar por ecologista, Joe visita al coronel Cabot, y luego se va dejando tras de sí un rastro de polvo de oro. Cabot cae en la trampa y cree que realmente hay oro en las minas del lugar, así que libera a los prisioneros y le paga \$ 300,000 a los navajos a cambio de los derechos mineros, regresándoles las tierras robadas por el Gobierno federal.

Luego de una larga persecución en diligencia, en la que Joe es engañado y recibe un maletín lleno de dinero falso, el líder navajo le confiesa a Cabot que el oro de la mina no es real. Lucy y Steam Train se van juntos hacia el oeste, según ella "*para arruinar a América*".

## EL FILM

Si se necesita evidencia de que las secuelas son una mala idea, aquí tenemos un ejemplo muy claro. El único vestigio que queda del film de Blier es Miou Miou, que interpreta a la parte femenina del trío protagonico "tierno/gracioso". Y es, de lejos, la menos criticable. Hill hace lo mismo de siempre, mientras que Robert Charlebois —cuyo personaje supuestamente está en crisis debido a ascendencia nativa— simplemente está horrible. Supongo que Girotti, el actor que ponía la cara (pero no la voz) a Terence Hill, objetó la subtrama sexual del film

de Blier: sea como fuere, Leone anunció que estaban haciendo una versión propia de *El golpe* [*The Sting*].

Esta vez, Sergio eligió a Damiano Damiani como chivo expiatorio. Fue una decisión extraña: Damiani era famoso por films políticos como *Confesiones de un comisario* [*Confessione di un comisario di polizia al procuratore della repubblica*], y su único western era el igualmente político *Dios perdona, yo no*. Lo cierto es que estaba considerado un director talentoso y confiable, y Leone quería empezar lo antes posible. El guión fue escrito rápidamente por Gastaldi, aconsejado por el realizador y su cuñado, y la idea de "los blancos asesinados por falsos indios" fue tomada de *Apache* de Squitieri. Obviamente se filmaría en Monument Valley y en la locación de "Flagstone" en España. Leone metió a todo su equipo en el film. Estuvieron el talentoso Carlo Simi, el editor fue Nino Baragli, Ruzzolini fue el camarógrafo, y también aparecieron compinches como Rik Battaglia, Benito Stefanelli, Mario Brega, y Karl Braun —un grandote y recio instructor de ski que Leone había traído desde Suiza hasta Almería para reemplazar a los hippies—. Damiani contraatacó llamando a Klaus Kinski y a Patrick McGoohan: dos actores famosamente difíciles, pero inmensamente talentosos. Directamente opuestos a los típicos intérpretes fácilmente maniobrables de Leone.

Una vez en el set de Monument Valley, Leone se dio cuenta de que había cometido un terrible error. Damiani manejaba muy bien el drama, pero no era un humorista. No tenía sentido de la farsa ni de la ironía. Esto implicó, claro, que Sergio tuviera que meter mano en la dirección.

Todos los involucrados estuvieron de acuerdo en que fuera él quien dirigiera la primera escena, una parodia de *Érase una vez en el Oeste*. Según algunas fuentes, también dirigió otras; a su vez, Giuliano Montaldo, un viejo amigo de Leone, comenzó a dirigir escenas de segunda unidad. Damiani, que sabía dirigir, y muy bien, debe haber estado furioso. Especialmente por que sí tenía sentido del humor. Steam Train mira hacia un desierto completamente estéril y remarcá, sorprendido: "Solía no haber nada aquí". Cuando Joe trata de contar una de sus historias "tiernas/graciosas" (como la larga y aburrida historia del ave "salvada" de morir en mierda de vaca por un coyote en *Mi nombre es Nadie*), el mayor Cabot lo calla diciendo: "Joven, a veces el sol del desierto puede afectar el cerebro". Y vean éste diálogo:

*Joe:* Estuviste en el ejército.

*Steam Train:* Correcto, como cualquier hombre blanco.

*Joe:* ¿En qué rango?

*Steam Train:* Desertor.

Consideremos también las últimas palabras del coronel Pembrooke, quien muere tratando de saber por qué la gente le tira de la barba. El diálogo es gracioso y se pone mejor cuando aparece Patrick McGoohan. Así que el problema no era el talento de Damiani. Lo que le molestaba a Leone era que no quería hacer chistes tontos o de flatulencia, marcas registradas de *Mi nombre es Nadie* y de las películas de Trinity. Hay un gag en que vemos a Joe desenfundar en cámara rápida —Joe es tan rápido que su arma sale de su cartuchera y regresa sola— pero es más extraño que gracioso. No hay chistes sobre pis, ni historias sobre mierda, ni planos del culo de los caballos. Con razón estaba molesto. Como director y como hombre, era anti-intelectual, cobarde, ambicioso y grandilocuente. Y sabía muy bien lo que quería el público (¡o por lo menos eso pensaba!). Damiani era muy intelectual, cínico, específico y sabía lo que quería. Y esto causó mucha tensión en el set entre él y los “amigos” de Leone. Lo único que ambos tenían en común era su odio hacia los militares. Y el resultado fue la película más anti-militarista desde *Yuma [Run of the Arrow, 1957]* de Sam Fuller.

Pero *Trinity y sus dos compinches* estaba muy lejos de ser *Yuma*. Su energía se disipa rápidamente, y no sabe para dónde ir. Tres héroes mediocres no son un buen reemplazo para uno muy bueno. Tanto Jean Martin (que interpreta al maldito coronel Pembroke) como McGoohan (como el maquiavélico mayor Cabot) podrían ser excelentes antagonistas; pero ninguno tiene suficiente tiempo en pantalla. McGoohan aparece muy tarde para hacer poco más que poner cara de malo y ser secuestrado. Sin embargo, *Trinity...* no es completamente descartable. Me gustan partes de ella. Pero se autodestruye completamente cerca del final, y no llega a ningún lado. Esto puede estar directamente relacionado a ciertos acontecimientos que ocurrieron durante la post-producción.

Aparentemente, el primer corte en negativo fue robado por criminales que planeaban pedir rescate por él. Según Giusti, los negativos de *Salò de Pasolini* y *Casanova* de Fellini también fueron robados en el mismo asalto. No sé cómo respondieron los demás productores,

pero Fulvio Morsella, cuñado de Leone y productor del film, se negó a pagar el rescate. El negativo original nunca fue devuelto, y Nino Baragli se vio forzado a reconstruir el film usando tomas descartadas. El resultado es muy predecible: la película nunca termina de funcionar y parece de segunda. Sus únicas virtudes son McGoohan, sus hermosas locaciones y la música de Morricone, que usa *Für Elise* y la obertura de *Guillermo Tell*. Sus problemas principales son sus débiles personajes y lo poco arriesgada que es (por ejemplo, el futuro de los navajos supuestamente está en juego, pero ni nos enteramos. Para peor, hay sólo un personaje navajo importante. Al igual que el supuesto racismo de Cabot, es una subtrama poco desarrollada).

La película fue obviamente un fracaso, y Damiani fue culpado. Lo siento mucho por él. No fue su culpa que Leone lo contratara. Ciertamente tampoco el hecho de que el negativo fuera robado o que el productor no quisiera recuperarlo. Consiguió buenas actuaciones de dos grandes actores e hizo lo que pudo con los demás. A través de los años, Leone trató de minimizar su relación con *Trinity...* En algunas entrevistas, declaró no haber visitado nunca el set. Pero no fue así. Hay fotos que lo muestran junto a Damiani y Giuliano Montaldo, trabajando felizmente al unísono en Monument Valley<sup>2</sup>.

(No queda claro quién es el "Genio" del título en inglés, o porque el film se llama así. Los tres protagonistas son denominados genios en algún momento, al igual que el Mayor Cabot. ¿Y qué? Es muy riesgoso usar una palabra como esa en el título de una película. Habiendo dirigido una llamada *The Winner*, conozco el destino de films más o menos buenos titulados grandiosamente).

\* \* \*

Ese mismo año, Sergio Corbucci dirigió *El blanco, el amarillo y el negro* [*Il Bianco, Il Giallo, Il Nero / The White, the Yellow and the Black*], su último western. Y aquí sí que no faltó dinero. El reparto, que incluía a Eli Wallach como un sheriff, a Tomas Milian como un supuesto samurai japonés, y a Giuliano Gemma haciendo el mismo papel enigmático y juvenil de siempre, era enorme. Me gustaría no hablar más

<sup>2</sup> La foto se puede ver en las págs. 6 y 7 del libro *Les Bons, les sales, les mechants et les propres de Sergio Leone*, de Gilles Lambert [Solar, Francia, 1976].

acerca de ella, pero se trata de una película inútil y sin valor, con reminiscencias de *El bueno, el malo y el feo*. Y como suele pasar con este tipo de productos, es tremadamente racista aunque pretenda condenar este sentimiento. Ishikuma-san la defiende, diciendo que el guión italiano, que contenía referencias a numerosos spaghetti westerns, era mucho mejor que la versión en inglés.

El cansancio de Corbucci era evidente. Su musa *bunueliana* se había evaporado como lágrimas al calor del sol. Pero, sorprendentemente, otro director italiano dio un paso al frente con un western tan genuinamente surrealista y radicalmente político que el mismísimo Don Luis podría haber disfrutado (si viera westerns... y dudo que lo hiciera). *No tocar a la mujer blanca* es el único western de Marco Ferreri. Se trata de una coproducción franco-italiana que está más cerca de los films de caballería de John Ford que de un verdadero spaghetti western. Pero es una película excelente que —al igual que *Una cuerda, un colt*— demostró que el cine francés era capaz de sustanciales e inteligentes logros *dans le Far-West*<sup>3</sup>.

## NO TOCAR A LA MUJER BLANCA

T.C.C.: *Non toccare la donna bianca / Ne touche pas la femme Blanche / Don't Touch the White Woman* (Italia / Francia)

**Dirección:** Marco Ferreri • **Producción:** Jean Yanne, Jean-Pierre Rassam, Alain Sarde, Alberto Grimaldi • **Guion:** Marco Ferreri, Rafael Azcona • **Dirección de fotografía:** Etienne Becker • **Vestuario:** Lina Nerli Taviani • **Edición:** Ruggero Mastroianni • **Música:** Philippe Sarde • **Reparto:** Marcello Mastroianni (general George Armstrong Custer), Catherine Deneuve (Marie Helene), Ugo Tognazzi (Mitch), Michel Piccoli (Buffalo Bill), Philippe Noiret (general Terry), Alain Cuny (Toro Sentado), Paolo Villaggio (hombre de la CIA)



## LA HISTORIA

Un grupo de capitalistas conspira en un edificio en París. Todos concuerdan en que las clases enemigas deben ser destruidas. Para

<sup>3</sup> En francés en el original. [N. del T.]

esto, van a ver al general Terry y a su hija; él acepta liderar su operación de "limpieza de clases", aunque ellos le pidan que sea el más popular general Custer quien lleve a cabo la matanza.

El tren de Custer llega a París, pero éste se rehusa a bajarse. Está furioso porque ha perdido su peine. Luego de que un "antropólogo" de la CIA lo ayuda a encontrarlo, Custer cabalga por las calles de París, maltrata a sus tropas —obligándolos a comer excremento de perro— y finalmente conoce a sus empleadores: una educada sociedad de capitalistas que incluye a la hermosa Marie-Helene de Boismonfray.

Las tropas de Custer juntan a un grupo de mujeres y niños indígenas y los llevan hasta los cimientos de una vieja chimenea en Les Halles; luego la prenden fuego y colapsa, matando a todos en su interior. Un indio se venga, matando a un soldado. Custer hace que linchen a cuatro indígenas más.

Las tribus se juntan en un cañón creado por excavadoras mecánicas. Un "demente" propone acciones concretas contra los blancos en lugar de actos individuales de heroísmo que no llevan a nada. Toro Sentado concuerda.

Los soldados tratan de provocar una guerra al cortarle la cabeza a un indio. Custer abusa de un grupo de mujeres indígenas debajo de un retrato de Nixon. El antropólogo, que ahora usa una remera de la Universidad de Denver, le muestra fotos del Che muerto en Bolivia y de Patrice Lumumba en África. Denueve se ofrece para asistir al cirujano del ejército norteamericano, quien está sacándole las tripas a indígenas muertos y llenándolos con papel de diario para mostrarlos en público. Custer se queja con Terry acerca de la presencia de Buffalo Bill, otro *showman*, en su cuartel. Pero el general, que acaba de comprar una ametralladora, insiste en que la presencia de Bill es necesaria por una cuestión de relaciones públicas.

Hay una tregua, y Terry le dice a Toro Sentado que vuelva a la reserva con su gente. Buffalo Bill y su novia Calamity Jane hostigan a Custer; para peor, Bill le tira un pedazo de pastel en la cara a uno de los capitalistas. Seguido de un cantante y de una banda de banjos, Custer trata de enamorar a Marie-Helene. Le confiesa que hay gente muy influyente que quiere que se postule para presidente.

Al día siguiente, el cañón del ejército destruye el viejo mercado de Les Halles. En una reunión, el general ordena a Custer que ataque a los indígenas, y que no deje a nadie con vida. Los indios van a com-

prar rifles para defenderse, y son seguidos por Mitch, el cabo indígena de Custer, quien le cuenta al "demente" acerca de los planos de su jefe. Les dice que va a vestir a Custer con un traje beige para la batalla. De esa forma, será un blanco más fácil. Les confiesa que odia al general *"porque me trata como un indio"*. Al mismo tiempo, el peluquero de Custer le dice que se le está cayendo el pelo. A regañadientes, acepta que se lo corten.

Durante la cena, Terry come langosta mientras sus hombres comen frijoles. A pesar de estar casado, Custer revela su amor por Marie-Helene. Ella entra en pánico e insiste en regresar a su hotel. Pero esa noche, mientras Custer le escribe una carta a su esposa, Marie-Helene, vestida sólo con un desabillé, le lleva un sándwich. La tentación es irresistible.

Al día siguiente, el general inspecciona a sus tropas. Justo entonces, llega Buffalo Bill en un camión trayendo un búfalo embalsamado y dos chicas muy tetonas. Custer y su Séptima Caballería salen para enfrentar a los indios, aunque el general les advierte que no vayan solos. Buffalo no puede unírseles debido a una dolorosa indigestión. Marie-Helen sigue a Custer a la batalla, y es la primera víctima del contraataque indígena.

## EL FILM

Queda claro que Ferreri y su coguionista Rafael Azcona no estaban interesados en los spaghetti westerns como género. No hay demasiada venganza y los héroes, tanto blancos como indígenas, son bastante blandengues. El modelo del film es claramente *Fuerte Apache*, la película de Ford en que un vanagloriado oficial interpretado por Henry Fonda (con una hija interpretada por Shirley Temple) lleva a su regimiento a su aniquilación. Pero la historia de la caballería es una excusa para crear una comedia política muy radical acerca del genocidio americano contra los nativos, y sobre los intentos de la élite parisina de destruir los vecindarios de clase trabajadora.

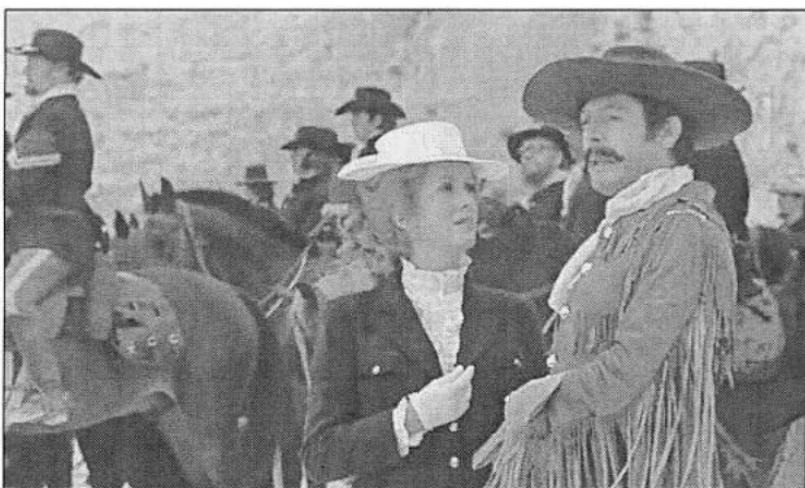
Los "indios" son parisinos de clase trabajadora. Como concepto, funciona muy bien, y también da lugar al estilo de actuación y escenas cómicas que le gustaban a Ferreri, incluso más que a su público. Por otra parte, los diálogos son espectacularmente graciosos: claro que el hecho de que la alianza franco-americana es interpretada por algunos de los mejores actores de Europa ayuda. Marcello Mas-

troianni es Custer, Catherine Deneuve es Marie-Helene, Ugo Tognazzi es el traidor Mitch, Philippe Noiret es Terry, y un memorable Michel Piccoli interpreta a Buffalo Bill.

Piccoli y Deneuve eran dos de los actores más importantes del último período de Buñuel. El realizador no disfrutaba realmente de la actuación de Deneuve: llegó a decir que sólo le resultaba interesante cuando interpretaba personajes lisiados. ¡Cómo debe haber disfrutado entonces Don Luis la escena en que, en medio de su cháchara romántica con Custer, Marie-Helene recibe un flechazo en el cuello!

Ferreri y Azcona nos presentan a un grupo de monstruos violentos, avaros y ricos en guerra con el resto del mundo. Ellos lo tienen casi todo, el resto de nosotros no tenemos nada; y están dispuestos a matarnos para que todo siga así. La misma historia situada en Les Halles podría aplicarse a Vietnam o en las Grandes Llanuras: los ricos y los tecnológicamente aptos dominan a los pobres. Así que es completamente lógico ver la foto de Nixon en tantas escenas, que Custer compare a los indios con "el problema de los franceses en Argelia", o que su esposa resulte ser igual a la chica estampada en una bandeja de Coca Cola.

Ninguna película usó anacronismos mejor que ésta. Custer y Terry observan cómo la bola de una grúa destruye un distrito residencial de clase trabajadora como si se tratara de la caballería norteamericana



*No tocar a la mujer blanca*

arrasando un campamento indígena. Y los paisajes del film —planos abiertos de una iglesia gótica, de un mercado semi destruido, el gran cañón cavado en el área devastada — realmente se parecen a las enormes colinas y baldíos del desierto. La fotografía de Etienne Becker hace que todo sea aún más espectacular. Y un gran western se mide en parte por su fotografía. A su vez, el equipo y los actores tuvieron acceso a la verdadera “acción”: la destrucción de Les Halles por una grúa con bola, una excavadora y dinamita.

*No tocar a la mujer blanca* es un film divertido y provocador que ha sido inexplicablemente ignorado a través de los años. Parece haber tenido un presupuesto decente, un buen reparto y muchos extras, caballos, armas y uniformes. Aunque hubiera estado mejor si terminara con un plano mostrando a miles de trabajadores parisinos, vestidos como “indios”, saliendo del cañón y corriendo hacia las calles de la ciudad. Claramente, Ferreri tenía suficientes extras y la cantidad de metraje que necesitaba para hacerlo.

¿Qué fue lo que pasó? ¿La producción se quedó sin dinero de golpe? ¿O acaso la gente de París —que fue tan cooperativa con el equipo técnico— se negó a permitir una representación de un acto de insurrección fuera de los seguros confines del “cañón”?

\* \* \*

*Los cuatro del Apocalipsis* [*I quattro dell'Apocalisse*], filmada al año siguiente por Lucio Fulci, suena y se ve como un comercial de fines de los sesenta: subexpuesto y con una banda sonora llena de canciones pop. Fulci, responsable de la excelente *Tiempo de masacre*, trató de hacer honor a la brutalidad clásica del spaghetti western con una escena en la que los cadáveres de los forajidos son dejados tirados o colgados en las calles, y con una masacre de cristianos. Esta última tiene lugar —desafortunadamente fuera de cuadro— bajo el liderazgo de un hippie estilo Charles Manson interpretado por Tomás Milian. Sería su último papel en un western. Habiendo perfeccionado su rol de campesino revolucionario e interpretado dos veces a “Provvidenzia” —un pistolero vestido como el vagabundo de Charles Chaplin—, ya estaba cansado de las películas de vaqueros.

*L'Ostaggio* [*The Hostage*], también filmada en 1975, era un western protagonizado por niños haciendo de adultos; una idea magnífica que seguramente inspiró a Sir Alan Parker en la creación de su *opus*

*magnum Bugsy Malone* [1976]. Y el imparable dúo compuesto por Anthony y Baldi nos trajo una tercera secuela de su franquicia del Extraño con *Get Mean!*, una película que desafiaba los límites del género llevando al personaje de Anthony a la España medieval. También se estrenó *Keoma*, un enorme spaghetti western de acción vieja escuela al mejor estilo Castellari, protagonizado por Franco Nero. Aunque la franquicia de Trinity parecía haberse agotado, la mezcla de géneros continuaba. Y en 1977 apareció un western policial de terror realmente excéntrico llamado *Disparen al espectador*.

## DISPAREN AL ESPECTADOR

T.c.c.: *Closed Circuit / Circuito Chiuso* (Italia)

**Dirección:** Giuliano Montaldo • **Producción:** Mario Gallo, Enzo Giuloli • **Historia:** Mario Gallo, Giuliano Montaldo • **Guion:** Nicola Badalucco, Mario Gallo • **Dirección de fotografía:** Giuseppe Pinori • **Música:** Egisto Macchi • Reparto: Giuliano Gemma (*pistolero*), Ettore Manni, Aurore Clemente, Flavio Bucci, Alfredo Pea, Franco Balducci, William Berger, Tony Kendall, Montinaro Brizio, Mattia Sbragia, Marzio C. Honorato, Irene Bignardi, Luciano Catenacci



## LA HISTORIA

Roma, los sesenta. La gente compra entradas para ver *El día de la ira*, un western con Giuliano Gemma. En el cine se ven varias escenas románticas. Hacia el final de la película, un miembro del público recibe un disparo y muere.

Llega la policía y no deja que nadie se vaya. Entrevistan a los dueños y al personal pero no descubren nada. En un intento por reunir evidencia, vuelven a pasar el film y hacen que todos se sienten en los mismos lugares. Un acomodador ofrece sentarse en lugar del muerto. Durante la escena del duelo, también es asesinado.

El público entra en pánico. La policía está confundida, y llegan más oficiales. Revisan el departamento de la primera víctima, pero no encuentran nada relevante. Dos clientes que tratan de escapar del cine son arrestados. El forense reporta que las balas son calibre .45 y

que fueron fabricadas en los Estados Unidos el siglo anterior. Furioso, el inspector de policía ordena que vuelvan a recrear el crimen. Durante el duelo final, el pistolero del film, interpretado por Gemma, le dispara al inspector, matándolo. Todos los testigos escapan. Más tarde, con el cine aún a oscuras, el comisionado de policía y un sociólogo discuten la posible naturaleza "fantástica" de los eventos. Encuentran un cigarrillo aún humeante tirado frente a la pantalla.

## EL FILM

*Disparen al espectador* fue un proyecto experimental de la RAI, el canal de televisión nacional italiano. Montaldo, su director, era el amigo de Leone que había marcado de cerca a Damiano Damiani durante el rodaje de *Trinity y sus dos compinches*. Pero también era un director talentoso por mérito propio, responsable de *Sacco & Vanzetti* [1972] y *Giordano Bruno* [1973].

El film comienza como un documental, o un docu-drama. La gente compra entradas para una película, se sienta a verla. Los empleados del cine hacen su trabajo y observan a los clientes. Después del primer crimen, en cambio, ya estamos en territorio de Buñuel. Al igual que en *El ángel exterminador* —o que en un misterio de Agatha Christie—, la policía se rehúsa a dejar que nadie se vaya. En cambio, entrevistan a varios individuos, y al no conseguir ninguna prueba, obligan a todos a sentarse y a ver la película una vez más. Al igual que en el film de Buñuel, el hecho de reproducir la situación previa crea un circuito cerrado mágico. En este caso, ocurre un segundo asesinato.

Ninguno de los personajes tiene nombre: hay un proyeccionista, un comisionado de policía, etc. Es una de esas películas de investigación al estilo de *Investigación de un ciudadano bajo sospecha* o el *Capitán de policía* de Damiani; sólo que esta vez la investigación no revela nada. Luego de que su superior sea asesinado por el film —acechado por la pistola de Gemma, moviéndose por el cine para evitar la bala que está por salir de la pantalla—, el detective a cargo se queda en el cine vacío, a oscuras. El sociólogo —que va al cine porque es una buena forma de estudiar a la gente— propone una explicación de ciencia ficción que no desentonaría en una historia de Ray Bradbury... Pero no hay ninguna explicación. ¿Es acaso este misterioso western —mezcla de *El día de la ira* de Valerii y *Portecho las estrellas* de

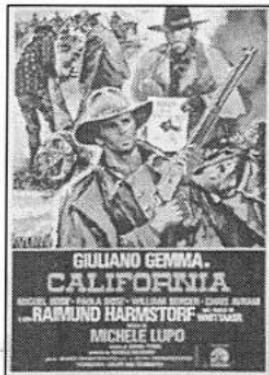
Petroni — responsable de las muertes? ¿Serán asesinas todas las copias, o sólo ésta? ¿O es que este demencial incidente sólo podía haber ocurrido en este cine, este único día? Los personajes esperan que sea así, de la misma forma en que Don Edmundo Nobile y sus huéspedes esperan haber dejado atrás el horror del encarcelamiento al final de *El ángel exterminador*. El cigarro humeante sobre la alfombra del cine sugiere que —al igual que la fiesta de Nobile— el horror es incontrolable, y puede comenzar de nuevo.

*Disparen al espectador* ganó un premio en el Festival de Berlín, pero no fue estrenada en cines en Italia. De todas formas, sigue siendo un film fascinante e inteligente, y una espléndida reutilización del talento de Gemma<sup>4</sup>. Esta sería una buena forma de terminar este capítulo, si no fuera por la llegada de otra película de Gemma, filmada en 1977. Se trata de *California*, dirigida por Michele Lupo y producida por Manolo Bolognini.

## CALIFORNIA

(Italia / España)

**Dirección:** Michele Lupo • **Producción:** Manolo Bolognini • **Guión:** Mino Roli, Nico Ducci, Franco Bucceri, Roberto Leoni • **Historia:** Franco Bucceri, Roberto Leoni • **Dirección de fotografía:** Alejandro Ulloa • **Dirección de arte y Vestuario:** Carlo Simi • **Edición:** Antonietta Zita • **Asistencia de dirección:** Mauro Sacripanti, Ricardo Huertas • **Música:** Gianni Ferrio • **Reparto:** Giuliano Gemma (*California t.c.c. Michael Random*), Miguel Bosé (*Willy Preston*), Raimund Harmstorf (*Rope Whittaker*), Chris Avram (*Nelson*), Paola Bose (*Helen Preston*), Robert Hundar (*Eric Plummer*), William Berger (*señor Preston*), Dana Ghia (*señora Preston*), Romano Puppo (*Gary Lucas*), Malisa Longo (*Jasmine*), Franco Ressel (*Full*)



<sup>4</sup> *Disparen al espectador* es también un ejemplo de la "Cultura de Lectura-Escritura" que Lawrence Lessig describe en *Remix: Making Art & Commerce Thrive in the Hybrid Economy* [Penguin Press, NY, 2008]: una cultura abierta y creativa en la que todos los cineastas —no sólo los estudios— pueden reciclar y reutilizar los viejos productos culturales para crear nuevas obras.

## LA HISTORIA

A fines de la Guerra Civil, el ejército de la Unión quiere vaciar una prisión para poder encerrar allí a un nuevo grupo de prisioneros. Así que a los presos actuales se les da una semana para conseguir trabajo o irse del Estado. Casualmente, hay trabajo para todos, por 50 centavos por semana. Willy Preston, un joven teniente confederado decide ir caminando a Georgia, su hogar. Por el camino conoce a un veterano que dice llamarse Michael Random. Ambos ven cómo Rope Whitaker, un caza recompensas, atrapa renegados confederados y los mata. Resulta que hay una recompensa por cualquier sureño acusado de un crimen; Rope comparte una oficina con el *staff* de la Unión a cargo de la prisión. Ellos son también los encargados de imprimir los carteles de "buscado".

Luego de ser atacados por un grupo de violentos norteños, Random y Willy roban un caballo y escapan. Se esconden en un pueblo fantasma, y beben y juegan a las cartas entre las ruinas. Pero cuando intentan irse, son emboscados por los norteños, que los han seguido hasta allí. Random es arrastrado por su caballo, pero Willy recibe un disparo en la espalda y es linchado.

Random viaja hacia Georgia para contarle a la familia de su amigo acerca de su muerte. Allí se enamora de Helen, hermana de Willy, y comienza a trabajar en la granja familiar. Un buen día, él y Helen llevan a un grupo de confederados hasta el pueblo, pero éstos son masacrados por cazarrecompensas, y Helen es secuestrada. Random se dispone a encontrarla. Se entera de que la tienen prisionera en el escondite secreto de Rope Whitaker. Para poder encontrarla, se une a Rope en un asalto y simula ser su amigo. Luego lo ayuda a escapar de las tropas de la Unión, que ahora tienen órdenes de detenerlo. Finalmente descubre el escondite y encuentra a Helen, quien ha sido forzada a prostituirse. Random mata a Rope y rescata a Helen. "Nelson", un falso reportero que resulta ser un espía del ejército —y que ha orquestado gran parte de este sórdido asunto— los deja escapar.

## EL FILM

Creo que ésta es la mejor actuación que dio Giuliano Gemma en un western Italiano. Michele Lupo y él eran viejos profesionales. Y junto al productor Mauro Bolognini, que trajo a Carlo Simi para dise-

ñar los sets y vestuarios, formaron un verdadero *dream team* que, por una vez, dio como resultado una gran película. *California* es una versión spaghetti de *Más corazón que odio*, y a su vez una meditación acerca del desastre en que se había transformado el género.

Ninguna parte del film ocurre en California. Según Franco Resell, que aparece como un viejo apostador en una escena, "California" es el sobrenombre del personaje de Gemma. Pero realmente no importa. Durante la mayor parte de la película, se hace llamar "Michael Random", un nombre que sacó de la base de una caja de tabaco, al igual que "Arizona Colt" inventó su nombre en el momento. Los nombres no importan en ésta película (por lo menos no más de lo que importaban en *Disparen al espectador*). Lo que importa, después del fin de la desastrosa Guerra Civil, es cuánto dinero tenés y de qué color es tu chaqueta. En *California*, la visión del spaghetti western acerca de la historia norteamericana ha madurado y adquirido matizes. Gemma, al igual que John Wayne en *Más corazón...* interpreta a un confederado que odia a la Unión, pero sólo porque ellos lo odian a él. Los films de Leone y Corbucci tocaban los aspectos económicos de la guerra, presentando a especuladores que tratan de ganar dinero mientras alientan a las tropas. Pero *California* dedica secuencias enteras a mostrar el lado económico de las posguerra: en una escena tremendamente política, dos ricos magnates le ofrecen trabajo a un grupo de hambrientos prisioneros confederados. La paga es un cuarto, comida y 50 centavos a la semana. Uno de ellos le dice a un soldado de color que trabaja para los magnates: "*Esto es menos que la mesada que solía darle a mis esclavos*". Pero si no aceptan el trabajo, se arriesgan a que sus rostros terminen apareciendo en un cartel de "Buscado", y a ser acribillados por Rope.

La película comienza mostrando el punto de vista de un joven e idealista teniente segundo llamado Willy Preston. Luego aparece Gemma, y se nos presentan dos sorpresas narrativas. Primero, el público asume (o por lo menos ese fue mi caso) que se trata de una película de "compinches" en la que un veterano (Gemma) vivirá aventuras junto a un joven más sexy y vital (Miguel Bosé). Y así funciona hasta el momento en que, en una secuencia en cámara lenta estilo Peckinpah, el joven Willy recibe un disparo en la espalda y cae de su caballo. Random/California es arrastrado lejos, pero regresa para salvar al herido. Es muy tarde: Willy ya ha sido linchado por los norte-

ños. Vemos un primer plano de la medalla —que tanto apreciaba— aferrada a su mano.

Es en este momento que el público puede respirar aliviado: después de todo, no es una película de "compinches". ¡El joven protagonista acaba de ser masacrado al mejor estilo spaghetti western! Y todo el asunto de la medalla... ¡Tan enfermo y tan cínico! De ahora en más, *California* se va a transformar en una película de venganza en la que Random/California cazará a los asesinos de su amigo, y los masacrará violentamente. Otra vez nos equivocamos. Lupo y sus guionistas nos sorprenden una vez más. El personaje de Gemma evita seguir el camino de la venganza. En cambio, viaja a la granja del chico en Georgia y le cuenta a su familia lo que pasó. Y aunque el padre de Willy es interpretado por William Berger, no hay ningún tipo de venganza familiar. El señor Preston mira la medalla de su hijo con desdén ("*Ya tenemos un montón de metal oxidándose en el granero*"), pero le agradece a Random/California de todas formas. Estamos frente a una escena que podría no desentonaría en un western norteamericano, y está muy bien hecha. Y el romance entre Random y la hermana de Willy es tan clásico que no hubiera desentonado en *Shane, el desconocido*.

Pero los problemas siempre están cerca en un western, y los villanos de éste son particularmente viles. Es difícil discernir quién es peor: si Rope, el violento cazarrecompensas o Nelson, el espía del Gobierno que financia los asesinatos. Al igual que en *Más corazón que odio*, la heroína está ausente durante su secuestro; y al igual que Ethan Edwards, California la regresa a su familia luego de una larga y difícil persecución. En su caso, el mayor desafío es convencer a Rope de que es su amigo. El asesino baja la guardia, deja de ser un monstruo y debe —sin embargo no puede— ser destruido.

Como los westerns de Peckinpah, *California* está permeado por la noción del fin de una era. La Guerra termina, pero la vida de Willy también. Y sin él, la granja se cae a pedazos. El personaje de Resell dice haber escuchado que California peleó en la Guerra. "Sí", replica California, "*y me mataron*". El primer "pueblo" que vemos es un campo de prisioneros que está echando a sus viejos presos para que entren otros. Una vez más estamos frente a un circuito cerrado. Luego, la historia nos lleva a visitar varios pueblos fantasma. El primero es el *set* de Erios Films, que se ve completamente destruido, con la calle principal llena de basura. Gemma y Bosé entran al salón. Caminan

por el bar —el mismo de aquellas escenas de *Django*, llenas de violencia, música y mexicanos sonrientes— y bromean acerca de cómo debía ser cuando funcionaba.

El segundo pueblo fantasma es el *set* de *El Paso*, en Almería. En 1977, una gran tormenta arrasó el sur de España y destruyó todos estos *sets* —y casi todo lo demás—. El banco creado por Carlo Simi sobrevivió, pero las fachadas de toda una calle fueron destruidas, incluyendo las del hotel en donde alguna vez se quedó Clint Eastwood. Al igual que en Elios, Simi llenó las calles de basura extra. De esta forma, Giuliano Gemma literalmente cabalga a través de las ruinas del Oeste. Y teniendo en cuenta que las montañas y las dunas quedaron intactas después de la tormenta, podríamos incluso llamarlas “ruinas de la civilización occidental”. Claramente, Lupo y sus colaboradores estaban tratando de decir algo, al hacer que su héroe se pasee por esos territorios post-apocalípticos. Bares vacíos y en ruinas, edificios sin frente. El joven (y condenado) héroe está fascinado: “*¡Debe haber sido un lindo lugar!*”.

*California* fue filmada por Alejandro Ulloa, otro viejo profesional. Usó colores opacos —sobre todo marrones y rojos oscuros— que complementan el momento y el tema a tratar. Y eso fue todo. El último gran spaghetti western no fue demasiado violento ni bizarro, pero sí fue visualmente increíble y estuvo bien actuado y dirigido. Hizo bastante dinero: más de un billón de liras. Gemma, Lupo, Simi, Bolognini y Ulloa siguieron adelante.

Vendrían muchas películas más, pero ninguna sería un western.

\* \* \*

¿Cuánto tiempo más podría trotar esta mula? Todo indicaba que aún tenía un buen trecho para recorrer... En 1979, Monte Hellman dirigió un western en España protagonizado por Fabio Testi, un italiano. Se llamó *China 9, Liberty 37*. Pero el film, coprotagonizado por Warren Oates y Sam Peckinpah, se parece mucho más a películas americanas como *100 Rifles* (1969) o *Pistoleros malditos [Doc]* (1971). Y, como tal, pertenece a un estudio acerca de los westerns revisionistas norteamericanos, o a uno sobre el trabajo de Hellman. El mismo año se estrenó *La ciudad maldita [La Notte Rosa Del Falco]*, otra versión spaghetti western de *Cosecha Roja* de Hammett, protagonizada por Gianni Garko y Roberto Camardiel. Un año después, Alberto

Grimaldi me dijo que seguía teniendo los derechos de la novela, y que planeaba hacer una nueva versión dirigida por Bertolucci. Así que supongo que ésta es una adaptación "no autorizada"... ¡y me encantaría verla! Los '80 nos trajeron *Dos granujas en el Oeste* [Occhio alla Penna, 1981], un western cómico de Lupo y Bud Spencer; *El retorno de Django* [Django 2: Il Grande Ritorno, 1987], un intento de Franco Nero de hacer una secuela sin Corbucci, y *Yendo hacia ti* [Comin' at Ya!, 1981], el nuevo desmadre de Anthony y Baldi, esta vez en 3-D. Obviamente era cualquier cosa, pero tenía cincuenta mujeres en desabillé corriendo por las dunas. Los años '90 nos trajeron *Jonathan degli Orsi* [1995], un nuevo spaghetti western de Enzo G. Castellari protagonizado por Franco Nero. Era extrañamente anticuado: al igual que Kubrick, Castellari no veía la necesidad de que su estilo cambiara con los años. Tiene la particularidad de ser el primer western filmado en Rusia, en donde los osos son muy populares. Allí se llamó *Dzonatan - Drug Medvedej*.

El siglo XXI fue mucho más tranquilo. Sólo los franceses mantuvieron vivo al género, filmando series de TV de gran presupuesto en los Estudios Decorados y en el desierto de Tabernas. En el cine, *Blueberry* [2004] retomó la senda de Leone.

¿Qué más puedo decir acerca de estas películas? Creo que ya dije demasiado. Es hora de dejar que hablen por sí mismas. Sergio Leone hizo una última película y, como siempre había querido, fue la más grande, más cara y la más admirada de todas. Se trató de *Érase una vez en América* [Once Upon a Time in America, 1984], su film épico sobre gangsters. Murió a los 60 años, cansado de comer demasiado, de ir a demasiadas fiestas, de preocuparse demasiado y de tantos logros. Corbucci falleció al año siguiente, pocos días después de su cumpleaños número 63<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Cuando me enteré de la muerte de Sergio Leone, llamé a mi amigo Lee Katz de la compañía Completion Bond —encargada de darle más fondos a los films que se quedan sin presupuesto [N. del T.]—, que estaban encargados del seguro de *El sitio de Leningrado* [The Siege of Leningrad], la nueva película del Maestro. Les ofrecí mis servicios como director. Lee me dijo que el presupuesto era de \$ 100,000,000, y que hasta ahora sólo habían conseguido \$ 50,000,000 en bienes y servicios de parte de los rusos. Me dijo que si yo conseguía los otros cincuenta millones de dólares, podría reemplazar a Leone.

¿Qué pensar acerca de Corbucci? Dirigió películas de todos los géneros: acción, comedia, policiales, de época... y trece westerns. *Red Pastures*, el primero, fue terrible, pero el último fue peor. Sin embargo, a sus 30 y tantos años —durante su época de oro— filmó *Django*, un brillante e influyente spaghetti western, y *El gran Silencio*, un film al que la palabra “genial” le queda chica.

Recordémoslo entonces por estas buenas películas y esperemos que, mientras el celuloide se transforma en vinagre y los *standards* de video cambian, sus obras maestras sigan siendo preservadas. ¡Y el mismo brindis va para el otro Sergio! ¡Y para Questi, Damiani, Petroni, Lizziani, Castellari y todos sus colegas!

¡A todos los maestros del spaghetti western: los buenos, los malos, los feos y los bellos, los vivos y los muertos!



"Entre 1586 y 1631 hubo por los menos 40 actos de violencia por comida, y dos intentos de insurrección... En 1596, un carpintero llamado Bartholomew Stere, y Richard Bradshawe, un molinero, reclutaron seguidores en Hampton Gay y sus alrededores, y marcharon hacia Londres, donde imaginaban que sus aprendices se les unirían. Después de eso, pasaría un mes para que cayera el régimen.

El día de la insurrección fue el 22 de noviembre de 1596. Pero la noche anterior, en lugar de 300, sólo aparecieron 10 rebeldes. Tuvieron que irse a su casa.

Cinco 'culpables principales' fueron arrestados, llevados a Londres, torturados y enjuiciados. Por lo menos dos de ellos fueron colgados, ahogados y descuartizados".

— Buchanan Sharp, *In Contempt of All Authority* [UC, 1980]

**E**l mayor problema con que me crucé tratando de conseguir dinero para *The Revenger's Tragedy* fue el idioma. Y el segundo fueron los personajes mismos. Tanto Vindici, un asesino fanático, como Graziana, su hermano famélico por el dinero y Hippolito, su hermano asesino y bueno para nada, son "personajes despreciables". Lo que esto realmente quiere decir es que los guardianes de las producciones mediáticas no simpatizan con cierto tipo de personajes, o con ciertas situaciones y harán todo lo posible por evitar que se vean.

La necesidad de personajes "agradables", generalmente expresada por financieras sin alma como si hablaran de una de las bases para contar una historia, es una forma moderna de censura: una versión siglo XXI del Código Hays. Y pueden salirse con la suya porque el dinero para hacer películas —y dramas de TV— está concentrado en unas pocas fuentes: así que la censura moral o política, con la ex-

cusa de proteger una gran inversión, eligiendo actores "conocidos", guiones "seguros" y personajes "agradables", es fácil de justificar y mantener.

Pero así no termina todo. Durante los años '60, los productores italianos enfrentaron una creciente demanda de películas de género: de acción, de terror, de temática sexual, de gladiadores, y westerns. Los gustos cambiaron —el mercado para los films de gladiadores colapsó, y durante cerca de una década hacer un western casi te garantizaba recuperar tu inversión—. Esto se daba parcialmente porque eran populares, así que las ganancias por la venta de entradas, recicladas por el productor, pagaban la próxima película. Pero también había subsidios del Estado, bancos que te prestaban dinero, y más dinero y recursos adicionales si podías armar una "coproducción" europea. La gran demanda de films, y la enorme variedad de fuentes para conseguir financiación les garantizaban a los productores, y a los directores que contrataban, una enorme autonomía.

Como su dinero venía de productores italianos y de arreglos de coproducción europeos, Sergio Leone no tenía que hacerle caso al Código Hays. Y, como no había guardianes, podían existir films transgresores como *Django, Si estás vivo, ¡dispara!*, o *El gran Silencio*. Como no había tratos de coproducción con el Pentágono, estas películas podían ser críticas y hostiles con los militares y criticar los horrores de la guerra. Los spaghetti westerns son, en gran parte, películas anti-capitalistas, anti-intervencionistas y radicales que, disfrazadas de films de vaqueros, criticaban severamente la política exterior e interior de una superpotencia: Estados Unidos. Incluso Leone, que llegó a ser enormemente popular en aquel país, continuó con su discurso de que los hombres de negocios y su dinero eran la semilla del mal. Damiani, Petroni, Corbucci, Questi y otros fueron mucho más lejos, explorando los territorios más oscuros del género.

Así que fueron tiempos de mucha suerte para los cineastas. Tiempos en los que, como le pasó a Giulio Questi, podías recibir una llamada de un productor diciéndote: "Tengo que filmar cinco westerns ya, ¿tenés algunas ideas?". Y yo creo que no es difícil darse cuenta de que las circunstancias relevantes a *The Revenger's Tragedy*, la obra original, eran muy similares.

Al referirnos al spaghetti western y la tragedia de venganza jacobina, estamos hablando de dos nuevos géneros nacidos de otro tipo

de drama, que tampoco era tan antiguo. Los westerns son tan viejos como el cine mismo, y cuando apareció el spaghetti western, el cine sólo tenía 65 o 70 años. El drama de venganza inglés comienza en 1589 con *La tragedia española* de Thomas Kyd, que estableció un estilo que se repetiría en otro tipo de obras. Al igual que el spaghetti western, el trabajo de Kyd —que mostraba un patíbulo en el escenario, para competir directamente con el otro gran entretenimiento popular: los ahorcamientos reales— era mirado con mala cara por el gobierno de turno. Lord Chamberlain combatía constantemente con escritores y actores —lo cual lo beneficiaba financieramente, ya que recibía un pago por permitir que se interpreten obras—. Muchas veces, el precio era muy alto para los artistas. Christopher Marlowe, amigo de Kyd, representaba un verdadero problema para las autoridades, tanto seculares como religiosas. Los rumores decían que era ateo, y también un espía. Murió violentamente, en extrañas circunstancias. Después de su muerte, sus obras fueron re-escritas para adaptarse a los preceptos imperantes. A su vez, Kyd fue torturado por el Estado.

Así que era peligroso ser un escritor en la Inglaterra isabelina, aunque también lo era ir al teatro. Muchas veces morían miembros del público por error, si algún efecto salía mal. Pero esto no parecía quitarles las ganas de ver escenas de matanzas y peleas, entrañas o baldes llenos de sangre... a las que les seguirían bailes (¡como en una película de John Ford!), porque ninguna buena obra termina sin una giga.

Al igual que las películas, estas primeras obras eran inmensamente populares. Y la gente adoraba las historias de venganza, incluso cuando el supuesto mensaje de las historias era que *vengarse estaba mal*. Se suponía que tenían que tener un sentido de la moral —así es como conseguían el permiso—, por lo que era necesario ver a un villano castigado, a un rico malicioso cayendo desde una altura considerable, o a un ateo asesinado con un hacha. Pero también había un aspecto político acerca de estas obras: además de disfrutar de los crímenes —los asesinatos y la venganza—, el público gozaba secretamente sabiendo que estos eventos, supuestamente situados en Italia, habían ocurrido realmente en Inglaterra. Este era el doble sentido del teatro isabelino, el trato secreto entre los artistas y el Estado: los escritores podían hacer discursos políticos, mostrar a nobles malvados y envenenar a los curas, siempre y cuando la historia estuviera am-

bientada en otro siglo. Sin embargo, ningún miembro del público dudaba que algo estuviera mal en su propio Estado; sabían los nombres de los nobles más infames y corruptos, o qué curas habían tenido hijos y con quién. De esta misma forma, sólo alguien con muy poco sentido de la realidad podría ver *Dios perdona, yo no* sin encontrar el paralelismo que hace con el interventionismo norteamericano en el Tercer Mundo.

Este tipo de intercambio dio como resultado grandes obras de arte, culminando cerca de 1600 con la aparición de *Hamlet*, el clásico de venganza. Inevitablemente, el anárquico esquema de la tragedia inglesa produjo incontables imitaciones y parodias de imitaciones. *The Revenger's Tragedy*, estrenada en 1608, fue una de ellas. Las audiencias isabelinas y jacobinas eran especialmente duras. No sentían la necesidad de ver personajes "agradables", sólo tenían que ser interesantes. Hamlet, un príncipe católico loco, invitado al Infierno por su demoníaco padre, y sin embargo aletargado, era ciertamente interesante. Y también lo era Vindici. Construido por Thomas Middleton como el *anti-Hamlet*, Vindici entra en acción cada vez que Hamlet duda, sólo para ser frustrado, o para encontrar un nuevo enemigo. De la misma forma, en 1960, Joe y Django entraron en un territorio heroico definido, mataron a todos los presentes, y cambiaron las reglas.

¡Qué divertido debe haber sido para el público! Y qué desconcierto para las autoridades, si estaban prestando atención. Pero mientras la ficción se mantuviera como tal, mientras todos estos eventos ocurrieran en países lejanos, muchos siglos atrás, todo estaba en orden. Los productores y directores italianos crearon duras críticas a las injusticias contemporáneas... disfrazadas de películas de vaqueros. Pero había algo inherentemente subversivo acerca de los spaghetti westerns —entretenimientos populares con una banda de sonido muy fuerte y un marcado análisis político— que las autoridades no entendían ni podían detener. Así que películas individuales como *Django* o *El gran Silencio* sufrieron por culpa del censor o de los ejecutivos de los estudios.

Tiempo más tarde, en los tiempos de las tragedias de venganza, un joven escritor llamado John Webster escribió dos obras muy influyentes, *The White Devil* y *The Duchess of Malfi*, que rompieron las dementes reglas del género. Creo que, de alguna manera, Webster hizo por el teatro lo que *El bueno, el malo y el feo* hizo por el spaghetti wes-

tern al incorporar como héroe a alguien de baja calaña. En *The White Devil* [1612], no hay personajes "buenos". Vittoria Corombona, el más interesante, es una asesina. Es enfrentada a un dúo de *gangsters* aristocráticos, personificados por un duque y un cardenal; entre ellos está el conde Ludovico, un mercenario de clase baja que aparece al comienzo y al final de la obra. En *Malfi* [1613], la duquesa es definitivamente "buena", sus hermanos Ferdinand y el cardenal enteramente "malos", mientras que un asesino llamado Bosola vendría a representar al "feo" de Leone o Lupo. Lejos de ser bueno, atrapado en el torbellino de estos eventos, y reconociblemente humano, es un personaje con el que la audiencia se puede identificar.

Pero no es "agradable" para nada. Los crímenes de Tuco son leídos en voz alta en *El bueno, el malo y el feo*. Es un violento asesino y mucho más. Igual que Lodovico, Bosola y todos los *gangsters* en *Women Beware Women*, tratando de comportarse como miembros de la alta sociedad, cayéndose y pateándose entre ellos.

Las obras de Webster presentan a mujeres que son tratadas como bienes por los hombres; un tema también tratado por Middleton en sus comedias y tragedias —especialmente en *Revengers* y en *Women Beware Women* [1623]. Y esta es, claro, una constante —la peor de todas— en los spaghetti westerns, en donde las mujeres generalmente aparecen como: 1) una esposa o madre, violada y matada para dar motivo a la venganza, 2) como una prostituta que probablemente será asesinada. Es posible que así fuera el Oeste, y que los spaghetti westerns mostraran estos actos para condenarlos. Pero no me lo creo. Tanto el teatro jacobino como el western italiano, en toda su rebeldía, sienten demasiado placer al retratar dos oscuros y reaccionarios mitos: el de la superioridad racial, y el de la inferioridad de las mujeres. Claro que son los mismos mitos oscuros y reaccionarios que sostienen a la "civilización" del Oeste. Hubiera sido sorprendente si los trabajadores del teatro isabelino o del set de Elio's Films se hubieran puesto a pensar, diariamente, en el significado de su trabajo. Pero el hecho de tener trabajo, y de que a veces fuera divertido, era suficiente.

Y la cantidad de trabajo que se hizo —cientos de obras inglesas; miles de films populares italianos— permitieron que algunos artistas extraordinarios pudieran florecer.

Incluso en los últimos días, cuando todo parecía haber degenerado en un sinfín de parodias, se escucharon voces fuertes: John

Ford con *'Tis Pity She's a Whore* [1628] y Gemma, Lupo y compañía con *California*.

El teatro de venganza jacobino y el western italiano aparecieron en momentos de mucho movimiento social y represión. Las guerras y las insurrecciones habían radicalizado a la gente. La amenaza de violencia nunca estaba ausente, y un gran cambio social —la revolución— parecía estar a la vuelta de la esquina. El arte “popular”, si es bueno, refleja lo que está ocurriendo a su alrededor. A pesar de sus fallas e hipocresía, creo que tanto el drama de venganza como el spaghetti western eran progresistas: mostraban imágenes de agitación social, del derrocamiento de sistemas corruptos, y del triunfo —de alguna forma, por más desprolija que fuera— de la justicia.

*Vindici:* Los grandes hombres serían dioses, si los pordioseros no pudieran matarlos.







«A los 13 ó 14 años vi mi primer programa doble de spaghetti westerns: Por un puñado de dólares y Por unos dólares más. Me fui del cine más que impresionado. Acababa de conocer un mundo de violencia estúpida y arbitraría, con un protagonista que lidiaba con ella y sobrevivía. También era un mundo con un aspecto visual extraordinario: pueblos de madera destalados, rodeados de desiertos dramáticos y áridos. Algo que nunca había visto antes. Este volumen apunta a presentar una historia cronológica de westerns italianos valiosos e importantes, desde el punto de vista de un director». — Alex Cox.

¡Y vaya que lo logra! Alex Cox es un cineasta personal, apasionado, comprometido con una fuerte construcción ideológica: un artista con mucho para decir. Ahí están sus películas para dar testimonio: *Repo Man*, *Sid & Nancy*, *Directo al infierno*, *Walker*, *El patrullero*, *Three Businessmen*, *Revenger's Tragedy* y *Straight to Hell Returns*, entre otras. Guionista, productor, editor, conductor televisivo, crítico de cine, profesor universitario. Y escritor, un rol que ha desarrollado cómodamente en *X Films: True Confessions of a Radical Filmmaker* —un repaso en primera persona de sus experiencias cinematográficas— y el presente, *10.000 formas de morir*, su propia relectura del spaghetti western, un género que lo apasiona hasta el extremo del enciclopedismo. Aquí lo demuestra y contagia el entusiasmo con creces. Por ende, es válida la aclaración: sumergirse en estas páginas es un viaje de ida con destino incierto, como muchas de las películas analizadas. ¡A él, entonces..!

# EL BUONO IL SAHARÁ D DOLLARI SU NERO IL CATTIVO IL BRUTTO IL BANDIDO ARIZONA! COLE! 26

ISBN 978-987-27506-1-9



10.000 FORMAS



fan



Municipalidad del Partido  
de General Pueyrredon

Buenos Aires  
LA PROVINCIA  
GOB. DANIEL SCIOLI  
BUENOS AIRES CULTURA