

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Recordando Trinidad

Autor/es:  
Freixas, Ramón; Bassa, Joan

Citar como:  
Freixas, R.; Bassa, J. (2002). Recordando Trinidad. Nosferatu. Revista de cine.  
(41):62-68.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41298>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:





# Recordando Trinidad

*Europe is living a celebration*

*Terence Hill (Mario Girotti) eta Bud Spencer (Carlo Pedersoli) protagonista gisa agertzen diren bi filmak, E. B. Clucherrek (Enzo Barboni) fakturatuak, Trinidad diptikoa osatzen dute. Gizaseme zikinak, lotsagabeak, korrokadetan adituak, nazkagarriak, tximatsuak eta zarpailak aurkezteak adierazten duen transgresio hutsalari lotutako komediak.*

***Ramón Freixas & Joan Bassa***

**D**e entre todos los sopor-tes de información, la memoria es el más frágil, tenue en su consistencia, engañoso -hasta tramposo- en la

medida que el tiempo nos distancia y difumina los contornos -y colores- de un momento. No se trata, en el caso de las dos películas protagonizadas por Terence

Hill (esto es, Mario Girotti) y Bud Spencer (en el siglo, Carlo Pedersoli), facturadas por E. B. Clucher (alias de Enzo Barboni), que conforman el (influyente *malgré*

nous) díptico **Trinidad**, ni de romper pedestal alguno ni de validar esencias injustamente relegadas. La estricta consideración crítica se nos manifiesta casi idéntica pero, entre sorprendidos y desconfiados, hemos descubierto que las razones esgrimidas para llegar a la conclusión final se han modificado.

Nuestro recuerdo de **Trinidad** estaba vinculado a la transgresión de presentar unos sujetos sucios, maleducados, virtuosos eructadores, impresentablemente guarros..., en suma, greñosos y andrajosos. Una entronización del planeta pulgoso, de la roña, la mugre, que no se ajusta próbidamente con la realidad de las imágenes... sin tampoco desmentirlas del todo (1). Ahí están los harapos como hábito (no talar) de Trinidad, su camiseta raída -en **Le llamaban Trinidad** (*Lo chiamavano Trinità*; E. B. Clucher, 1970)-; el alarde de pies tiñosos, el hecho de que su madre le reconozca por el olor (no a rosas, suponemos, aunque no disfrutemos

del *Odorama by John Waters*), la circunstancia de no comer, sino devorar las viandas o la vergonzante confesión de Bud Spencer -en **Le seguían llamando Trinidad** (*Continuavano a chiamarlo Trinità*; E. B. Clucher, 1971)-. Ni mucho menos es cuestión de orearlas como modelo de parodia, pero a cambio sí resultan productos modestos, adecuadamente acomodados a su humilde destino de usar y tirar, sulfatando un alud de títulos con ambos intérpretes ambientados en el siglo XX, condenados -en especial Bud Spencer- a repetir su exitoso papel en una ordalía de celuloideas a cual más oleaginoso, si no por los siglos de los siglos, hasta que el cuerpo (les) aguante (un seguimiento de su carrera lo encontrará el lector interesado en *Bud Spencer & Terence Hill*, de Marco Bertolino y Enrico Ridola, Editorial Gremese, Roma, 2002) (2).

La (re)visión con ojos nuevos de las películas se ha efectuado desde unas luces bien diversas. No es asunto -que también- de certi-

ficar cambios de gusto, afinamientos a la hora de escrutar o acumulación de títulos en la retina, pero es de cajón el efecto de objetividad generado por la lejanía, máxime cuando únicamente al sedimentarse los recuerdos surgen las conexiones entre ellos. Trinidad es contemporáneo de tres fenómenos (y de los tres se nutre). Por un lado, el auge del cómic, con personajes que a partir de la caricatura recomponen nuestro universo o, por precisar, nuestra realidad. En numerosos pasajes, se impone la referencia a Astérix y Obélix (creación de René Goscinny y Albert Uderzo) antes que a la publicitada de Stan Laurel y Oliver Hardy (3), pareja de fornido y astuto -pero ambos fuertes merced a una/la poción mágica- siempre victoriosa. El espectador conoce sus cualidades y su atención deriva hacia qué ingenioso método utilizarán para vencer, y nunca importarán los batacazos, pues si hay abundancia de fracturas y contusiones, el resultado jamás será de muerte. En su saga/fuga, la violencia es incruen-





riores" (5). El hilo de Ariadna que une a Barboni y Leone procede de su primitiva confluencia en **Los últimos días de Pompeya/Gli ultimi giorni di Pompeii** (Mario Bonnard, 1959), uno como operador, el otro coguionista y realizador de buena parte del metraje (6). Nuestra memoria nos hablaba de Sergio Leone y hasta de John Ford burdamente maltratados, cuando los referentes son las piezas de segunda y hasta tercera fila, esas secuelas de tachuela que, cual invencible epidemia, se rodaban tras cada título de éxito. Y **Trinidad**, por cierto, allanó una barahúnda de copiones (7). Por no ser, la serie **Trinidad** no es ni siquiera pionera a la hora de encarar el género a ritmo de parodia. Es un trampantojo, asegurado por más de un gacetillero travestido de legañoso historiador, saludar como máximo motivo de interés su "recia" perspectiva desmaquilladora. No se le niega, pero lo innegociable es que la sátira del *spaghetti-western* cabalga coetáneamente a su despegue industrial, ergo, previa a la entrada toreira de Sergio Leone. Éste no se libró, empero, de ser saqueado por toda índole de "carteristas"; cf.: la gallinácea **Per qualche dollaro in meno** (Mario Mattoli, 1966), donde la pareja protagonista -Lando Buzzanca y Raimondo Vianello- retoma idéntico vestuario al de sus homónimos del film de Leone, con Elio Pandolfi endosándose el mítico poncho (8), o la estomagante **Il bello, il brutto, il cretino** (Giovanni Grimaldi, 1967). Se enjuaga una parodia clueca, paniaguada, chusquera, que destiñe la ortodancia narrativa en **Dos valientes a la fuerza** (*Un dollaro di fifa*; Giorgio Simonelli, 1960), **El sheriff terrible/Due contro tutti** (Antonio Momplet, 1962), **Los héroes del Oeste/Gli eroi del West** (Steno, alias de Stefano Vanzina, 1963), **Los gemelos de Texas/I gemelli del Texas** (Steno, 1965) o la cruspida **Torrejón City** (León Klimovsky, 1962). Otro cantar sería el episodio oni-

ta, de orden hiperbólico, casi de dibujos animados.

Pocos años antes, las pantallas se anegaron con toda suerte y ralea de filmes con espías y agentes secretos, en buena medida pálidos remedos de James Bond, atiborrados de *gadgets*, siempre saliendo indemnes -y triunfantes- de las más enrevesadas situaciones, coquetonamente vestidos y generosamente circunvoltados por bellezas cañón de todo cuño. Precisamente ahí funcionaría el contraste, en el desaliño de los personajes, su penuria tecnológica y en la poca incidencia -por su debilitada entidad, decorativa u ornamental, incluso exótica- de las mujeres a concurso en ambos filmes (4).

Nos referimos a los años 70-72, cuando el *western* rodado en Europa (con Italia y España al copo) ya ha significado buenas películas, alguna obra maestra e innumerables títulos desechables. Al codificar sus propias reglas y asentarse en un espacio propio, el *eurowestern* pudo ofrecer como muestra de madurez (ojo: genérica) una parodia de sí mismo. El fenómeno **Trinidad** articula una mirada descarada (ni desmitificadora ni iconoclasta) sobre el género, y no se mofa de las grandes películas sino de sus imitadores. La incomprensión por las aportaciones de Leone conlleva "que la gente reía como consecuencia lógica de todas las barbaridades y estupideces que habían visto en cientos de westerns italianos ante-

rico protagonizado por Pepe Isbert en **Bienvenido, míster Marshall** (Luis García Berlanga, 1952) (9).

En **Le llamaban Trinidad** la presentación de los protagonistas no deja rastro de dudas relativas a actitudes y aptitudes: Terence Hill, desastrado, desembarca en una remota hostería y se zampa una sartén de mugrientas judías. Su nombre le ahorra el pago y se lleva de propina al prisionero mexicano de dos cazadores de recompensas. Cuando éstos reaccionan y desenfundan, les disparará de espaldas. Llega al vecino pueblo justo a tiempo para presenciar cómo Bud Spencer, la mano izquierda del diablo (Trinidad *dixit*; él es la derecha), su hermano -por parte de madre-, atrabiliario y postizo *sheriff* del lugar, fulmina a tres contrarios de golpe (sólo son tres, no precisa ayuda), de hecho, los únicos difuntos de la serie. Dos virtuosos del revólver dedicados a terminar con las andanzas de El Mayor (Farley Granger, en horas no ya bajas sino arrastradas), el cacique local, no tanto por su amor a la justicia cuanto por prendarse Terence Hill de unas dicharacheras señoritas pertenecientes a una pacífica "tribu" de mormones, mientras Bud Spencer, más profesional, un cuatrero, sólo se interesa por los caballos ajenos. Por el camino, más puchereros leguminosos, broncas de *saloon*, una trifulca de Trinidad con dos -patéticos- *desperados* (¡fuera de plano!, el espectador escucha tan sólo estruendo y disparos) hasta que el tándem abandona el pueblo a la carrera, en calzoncillos, y concluye con otra pelea a bofetones y puñetazos, sin artillería, tributo -espúreo- al *slapstick*, corolario de las gracias de ambos actores con la tilde puesta (con grapadora) en Bud Spencer.

La segunda entrega no manifiesta mayor espesura argumental: el desierto, frecuentadísimo, aloja a un cuarteto de bandidos sucesiva-

mente esquilados por Bud Spencer primero, por Terence Hill después (y cada vez han de cocinar de nuevo las alubias), ambos camino de "casa" para visitar a su madre, por las trazas profesional autónoma del más antiguo oficio del mundo (10). Juntos se convertirán en ángeles de la guarda de un colono asaz pelmazo escoltado (¡caray con el ingenio de los guionistas!) por su esposa, una hija en edad de merecer (y merecedora) y un retoño aquejado de aerofagia. Naturalmente, un/otro tiranuero verá cómo desmontan su tingladillo, con la celebrada partida de póker contra un jugador de ventaja, el disparo a los órganos vitales (o vitalicios) de un emboscado en el piso superior y

hasta, pulidos y aseados, disfrazados de agentes federales, con oropel indumentario, corbata y bombín *ad hoc*, disfrutarán de un ágape en un restaurante de postín -con sus habituales modales-. Tampoco se elude una pelea final -a mano limpia- en un monasterio habitado por asustadizos frailes para mayor lucimiento de los capones de Bud Spencer y las piruetas de Terence Hill.

¿Resulta razonable el arrollador triunfo de **Trinidad**, prohijando de paso tantas y tan indigestas rémoras? Los filmes, sin ser gran cosa, tampoco hacen gala de ambiciones y ni siquiera pretensiones, tal vez su virtud resida en la conexión inmediata con el sub-



consciente del público, la circunstancia de no impartir lecciones eruditas, situando en cada escena un homenaje a una obra anterior. Se trasluce, a la par que se opaca, una realidad, una sociedad riéndose de ella misma, y ni tan siquiera de un modo destructivo o peyorativo. No hay juicio de valor del referente genérico. Podríamos (¡ay!, con las correspondientes distancias) recordar **No desearás al vecino del quinto** (Ramón Fernández, 1970), éxito económico sin precedentes, al presentar, comprensivamente, los defectos de la ciudad conservadora y provinciana con suavidad, sin meter el dedo en el ojo de nadie, sin señalar. Antonio Santos, ante sus desoladores efectos, afinó así la cerbatana: "No es una película aberrante. Es, por desgracia, una película testimonial. Aberrantes son las causas que la convierten en testimonial" (11). El cálido taquillaje de **Trinidad** no procede de su metraje, no está en el celuloide, sino enquistado en el público, en el momento vivido por esos espectadores a quienes las

leves chanzas de las dos películas invitaban a la carcajada, no tanto por lo dicho, más bien soso, sosillo o sosón, sino por lo morosamente insinuado y cautelosamente reprimido.

Si bien tras la saga **Trinidad** el género ya no volvió a ser el mismo (de hecho, casi dejó de existir decentemente), más que el par de filmes "oficiales" remendados por E. B. Clucher, su finiquito lo provocó su morrocotuda recaudación. Suena a *boutade*, pero murió de éxito... del éxito que auspició una turbamulta de *ersatz* desembocando en la inanidad y de ahí a la tumba. Pastichear una parodia tan huera de contenidos desactiva cualquier asomo de responsabilidad crítica y con una mayor aún escasez de ideas promueve el encefalograma plano. Un efecto parecido descabezó al *poliziesco all'italiana*, degollado a partir de la serie de dos personajes incorporados por Tomás Milian (adalid junto a Maurizio Merli de los policíacos más entonados) bajo la flácida y/o tonta

mano de Bruno Corbucci: Monnezza, greñudo, pacifista (bueno... gandul), malhabitoso, delincuente de buen corazón, y Nico Giraldi, ex-ladrón reciclado en *décontracté*, poco *pulito* inspector de policía (no es Vidocq, que conste). Y así se entonó en 1975 el réquiem por el cine popular transalpino.

Da buena medida de la situación del mercado la circunstancia de encontrar hasta a Sergio Leone (como financiero) apadrinando una parodia, al albur del tirón de Terence Hill. **Mi nombre es Ninguno** (*Il mio nome è Nessuno*; Tonino Valerii, 1973), presidida por su alianza de (controlada) comicidad y (aguada) seriedad, de (farsesca) tradición y (constipada) modernidad, conjuga la extraña amistad entre un pistolero en busca de la jubilación (Henry Fonda) y un joven admirador con sueños de gloria (Terence Hill). Aparte de alentar diversos tributos al gusto leoniano de encuadrar, construye una frágil metáfora sobre lo viejo, lo nuevo y la falsedad





del mito. Se declina como un (protocolario) funeral por un género agonizante, que se desprecia, vulgarizado, devorándose a sí mismo. El film, reacción y aprovechamiento de un filón, desmiente los estilemas del *western* europeo en forma de autodimensión de sus postulados renovadores, de su idiosincrasia (12).

¿Fue dolosa responsabilidad de *Trinidad* la desaparición del *western* europeo? ¿Habría muerto de todas formas? Tal vez si el final de sus pasos hubiera sido otro ahora contemplaríamos con más simpatía sus dos *puntate*. A la vista de la catástrofe provocada, hemos asumido muchos adjetivos a la hora de enjuiciarlas, pero jamás podremos atribuir a este par de filmes aparentemente inofensivos el de inocuo.

#### NOTAS

1. Al igual que (h)errada es la impresión de su faceta escatológica y el componente anticlerical. Un espejismo deviene esa exacerbación religiosa típicamente

mediterránea que ha seducido a más de un comentarista... germinando realmente en algunas de las chuscas copias, más ocupadas en atender a su espíritu que a su letra. Considérese en el primer vector *Tedeum/Te Deum*; Enzo G. Castellari, 1972), acopio de sonoros eructos, sopa con tropezones de piojos, golosa presencia de moscas, calcetines como materia prima en la destilación de licor y un dechado de basuras variopintas. En lo referido al fervor anticlerical, dar fe del escaso respeto a los valores católicos, restregados con cachondeo, auscultado por *Para mí el oro... para ti el plomo* (*Lo chiamavano Tresette... giocava sempre col morto*; Anthony Ascott, alias de Giuliano Carnimeo, 1972), amén de la proliferación de un nutrido nomenclátor de Aleluyas, Providencias, etcétera, omitidos, para su bien y salud mental al lector, pero no sin citar dos gemas de relumbrón: *Los violentos de Texas* (*Acquasanta Joe*; Mario Gariazzo, 1971) e ... *Y le llamaban el halcón/Uomo avisato, mezzo ammazzato... parola di Spirito Santo* (Anthony Ascott, 1972), cuya gracia obedece a su denominación italiana, reminiscencia presente en el cartel español del film, donde comprobamos atónitos cómo una blanca paloma se aposenta en el hombro del titular del título. Y, a *sensu contrario*, pío y contrito, revolotean artefactos del jaez de *Reverendo Colt* (León Klimovsky,

1971), *Un colt por cuatro cirios* (Ignacio F. Iquino, 1971) y, *last but not least*, *Bienvenido, padre Murray* (Ramón Torrado, 1964), una negra (re)moción de fray Escoba en el Oeste.

2. Al César... lo suyo. Si bien el dinámico dúo ya había alfombrado diferentes ficciones previas a su golpe de mano trinitario, corresponde al avisado Giuseppe Colizzi el mérito -que no fortuna en taquilla- de haber vislumbrado su potencial chistoso en una tríada de títulos donde ambos encarnaban idénticos personajes. A saber: *Tú perdona, yo no/Dio perdona... io no!*, 1967), *Los cuatro truhanes* (*I quattro dell'Ave Maria*, 1968) y *La colina de las botas* (*La collina degli stivali*, 1969).

3. La explotación de su disímil físico, apariencia, careto y psicología (¿?) amuebló una infinidad de desmochados filmes, truños o pestiños en jerga coloquial, que a base de reiterar los tics del dúo congelaron la risa en cadavérica mueca, a menudo con el numérico 2 y el adjetivo "súper" en el título, bajo el timón de E. B. Clucher, Giuseppe Colizzi, Marcello Fondato *e tutti quanti*, incluido el nada menesteroso y sí más enjundioso Sergio Corbucci, responsable de *Par impar* (*Pari e dispari*, 1978) o *Quien tiene un amigo tiene un tesoro* (*Chi trova un amico, trova un tesoro*, 1981).

4. Ninguno de los dos, ni Trinidad ni su hermano apodado "Niño" -por cierto, apelativo de Mario Brega en **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (Sergio Leone, 1965), con quien guarda una razonable semejanza-, requiere de *gadgets* (a no ser que así se consideren las parihuelas tiradas por el caballo o la silla de montar con respaldo), bastándose con la sarta de mamporrros y ración de tentetieso de sus puños. Una tendencia, combinación de picaresca, truquismo y habilidad, activada por el *boom* de los filmes de James Bond coetáneos al despegue del *spaghetti-western*, afectado en particular por la sobretasa de la efímera veta del climático subarriendo de saldables agentes secretos. Hibridación genérica con acento en lo burlesco y estrafalario participada por dos personajes: Sartana (Gianni Garbò en la serie oficial) ideado por Frank Kramer (alias Gianfranco Parolini) en **Si te encuentras con Sartana, ruega por tu muerte** (*Se incontri Sartana, prega per la tua morte*, 1968), pero perseverado por Anthony Ascott, y Sabata (el estiloso Lee Van Cleef), desbravado en **Oro sangriento** (*Ehi, amico... c'è Sabata, hai chiuso!*; Frank Kramer, 1969), también creación de Parolini; ambos nacidos de su feliz colaboración con el guionista Renato Izzo. En su etapa de galopante deterioro, Sartana incluso hizo manitas con Trinidad en **Trinidad y Sartana, dos angelitos** (*Trinità e Sartana, figli di...*; Mario Siciliano, 1972), además de que un recién llegado, Aleluya (George Hilton), se presenta como gozne entre Trinidad y Sartana en **Y ahora le llaman Aleluya** (*Testa l'amazzo, croce sei morto... me chiamano Alleluja*; Anthony Ascott, 1971). Y...

5. Citado en Aguilar, Carlos: *Sergio Leone. El hombre, el rito, la muerte*. Diputación de Almería. Almería, 2000. Página 55.

6. Un Enzo Barboni cuyo debut (**Le llamaban Trinidad** es su segundo film) **Ciakmull** (*Ciakmull. L'uomo della vendetta*, 1970), *western* fangoso,

oscuro, otoñal, no presagiaba el giro efectuado.

7. El vitaminado taquillaje de ambos filmes suscitó una retahíla de desfondadas imitaciones que, haciendo del humor bellotero zafia bandera y de la anorexia creativa apollillada ley, se lanzaron como moscas a la miel(da) en busca del fácil pecunio. En muchos casos, la literalidad del plagio es sangrante, en otras solapada y acullá sólo alcanza al título para usarlo como arrojadizo reclamo (praxis convergente con la de tantas versiones/vampirizaciones/drenajes porno de éxitos comerciales). La lista, oxidada por el tiempo, es abusiva. Retengamos dos cochambrosas (*of course*) contribuciones de la factoría Iquino, tan rauda como en él es usual a la hora de hincar el colmillo en el éxito foráneo: **Los fabulosos de Trinidad** (Ignacio F. Iquino, 1972) y **Ninguno de los tres se llamaba Trinidad** (Pedro L. Ramírez, 1972), ¡olé el salero de la desvergüenza!, con protagonismo de tres actores de peso: Ricardo Palacios, Cris Huerta y Tito García. O un esponjiforme cuesco del mochaes Alfonso Balcázar: **Les llamaban Calamidad** (1972). También se da bola a dos socios sobrerros de Hill/Spencer, a la sazón el dúo fritanga constituido por el panzudo Paul Smith y el no panzudo Michael Coby (oséase, Antonio Cantafora) que lengüetean **Carambola** (*Carambola*; Ferdinando Baldi, 1974) y **Les llamaban los hermanos Trinidad** (*Carambola, flotto... tutti in buca*; Ferdinando Baldi, 1975), **Simón y Mateo/Simone e Matteo: un gioco di ragazzi** (Giuliano Carnimeo, 1975) y **Il vangelo secondo Simone e Matteo** (Giuliano Carnimeo, 1976), entre otras chuminadas filmicas. Y, en fin, testimoniar que el propio E. B. Clucher, de la mano de Italo Zingarelli, productor de los dos **Trinidad** originales, intentó repetir la jugada, es decir, reanimar el fiambre, sin Hill/Spencer, con tan malos resultados como era de preveer, en la tardía y espúrea **Trinidad y Bambino/Trinità e Bambino** (E. B. Clucher, 1996).

8. Prenda mítica lucida con donoso porte por Terence Hill y Eli Wallach en **Los cuatro truhanes**, del mismo modo que los guardapolvos de **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*; Sergio Leone, 1968) hacen su aparición en **Mi nombre es Ninguno**.

9. Incluso la comedia *sexy* celtibérica -facción landiana- in/vertebró un aporte "deconstructor" de la moda en **Vente a ligar al Oeste** (Pedro Lazaga, 1971), donde un garrulo Alfredo Landa, guardabarreras de profesión, residente en una Almería colonizada por directores yankis abocados al rodaje de *spaghetti-westerns*, sueña con probar suerte en el mundo del cine, sin medrar más allá de la figuración.

10. En **Hasta que llegó su hora**, Cheyenne (Jason Robards) le espeta a Jill (Claudia Cardinale) que le recuerda a su madre. Tal piropo no empaña, al contrario, el oficio de la señora. Todo un carácter y toda una profesional. Y Leone, en el film de referencia, no parodiaba en absoluto.

11. Reseña publicada en *Cartelera Turia*, recogida en Equipo "Cartelera Turia": *Cine español, cine de subgéneros*. Fernando Torres editor. Valencia 1974. Página 214. Esta reseña aparece incluida en el estudio *El cine sexy celtibérico*, de José Vanaclocha. Un comentario acerao que sería también de recibo aplicar a muchos de los éxitos taquilleros del más reciente cine español y sienta como un guante a medida a los **Torrentes** de Santiago Segura.

12. A su vez, **El genio** (*Un genio, due compari, un pollo*; Damiano Damiani, 1975), también con Leone como mecnas, de nuevo con Terence Hill, se reduce a su mínima expresión en cuanto la presunta ironía tejida sobre el cañamazo del *western all'italiana* no supera el estado de boceto, rehén no ya de una cargante comicidad sino de una insalvable, por roma, mimetización de la normativa genérica.