

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Klaus Kinski

Autor/es:
Aguijar, Carlos

Citar como:
Aguijar, C. (2002). Klaus Kinski. Nosferatu. Revista de cine. (41):239-244.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41318>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Los profesionales del oro

Klaus Kinski

Extraño en tierra extraña

Western klasikoaren tipologiarekin batere zerikusirik ez duen aktore bat Klaus Kinski da. Baina arrazoi horregatik, hain zuzen, moldatu zen Kinski hain ondo spaghetti-westernaren barruan, genero horrek kodeak eta erreferentziak hibridatzen dituelako. Hala, Kinskik lan bikaina eta berezia egin zuen hogei spaghetti-westernetan baino gehiagotan.

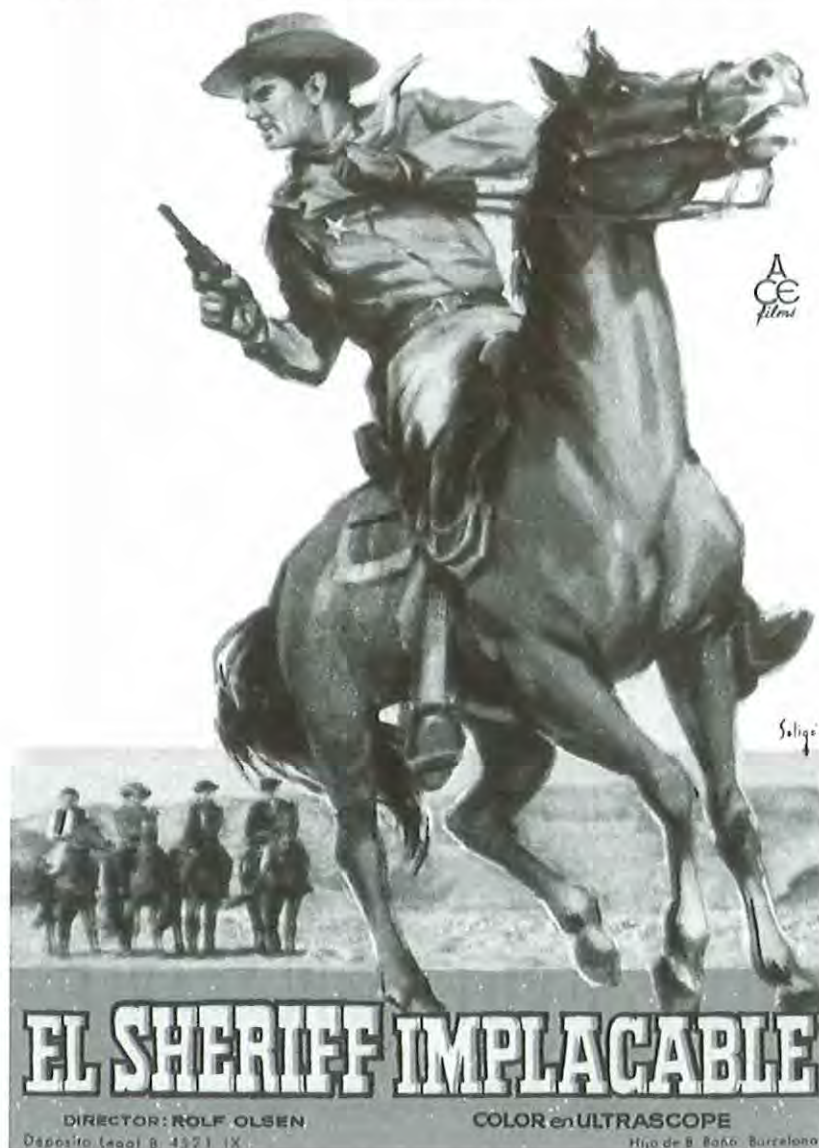
Carlos Aguilar

Con perfecta nitidez, la filmografía de Klaus Kinski se divide en tres etapas; antes, durante y después del decenio 1965-1974. El primer ciclo, 1948-1964, arranca, lógicamente, con su debut ante la cámara, y comprende papeles en general secundarios, pero nada desdeñables, dentro de películas por lo común alemanas, de toda clase de envergadura industrial. El tercer período, 1975-1988, a pesar del prestigio proporcionado por los trabajos para el singular Werner Herzog, implica una decadencia que desde un cierto momento se acelera hasta desembocar en el patetismo. Sin embargo, el antedicho decenio intermedio 1965-1974 lega una presencia extraordinaria, peculiar como pocas en la historia del cine, más allá de géneros, épocas y naciones.

Aprendiendo a morir

Nacido en Zoppot en 1926, con el nombre completo de Klaus Günter Karl Nakszynski, en efecto Klaus Kinski se acredita ya durante su etapa inicial, destacando en el llamado *krimi*; es decir, las adaptaciones germanas del escritor inglés Edgar Wallace, a la sazón de moda gracias al astuto productor Horst Wendlandt. Kinski en estos *thrillers*, alguno notable dentro de su modestia, encarna personajes invariablemente truculentos y/o anómalos, que le convierten en una especie de "valor seguro" a la hora de configurar en Alemania un reparto "de género", y sientan la base de su especialización tipológica. Asimismo, tales roles familiarizan al actor con una de sus futuras y más entrañables constantes filmicas: las espectaculares, rarísimas e inimitables formas de morir; quiero decir, de ser asesinado por otros personajes dañinos como el suyo, o eliminado por algún antagonista más o menos positivo. En verdad, se podría hacer un mag-

EDMUND PURDOM · MARIANNE KOCH · MARIO ADORF · THOMAS FRITSCH · MARISA MELL



nífico documental encadenando las diferentes pero homologables muertes de Klaus Kinski a lo largo de las décadas...

Digresiones aparte, en 1963, co-leante todavía el *krimi*, Kinski acepta un papel destacado en uno de los *westerns* alemanes que han empezado a producirse al calor del éxito cinematográfico del *Winnetou* creado por Karl May. Se trata de **El sheriff implacable** (*Der letzte Ritt nach Santa Cruz*, 1963), de Rolf Olsen, protagonizado por un actor americano, Edmund Purdom, que después recalaría también en *westerns* españoles e italianos. El rodaje tiene lugar en Canarias, según una oscura novela de Charles Sealsfield.

Pues bien, este debut del actor en el género del Oeste abre uno de los capítulos más apasionantes de la historia del magnífico cine de género europeo de los años 60: Klaus Kinski como *star* del *spaghetti-western*.

Trazando una línea

El segundo trabajo de Kinski en el *western* tiene lugar todavía dentro del cine alemán, y además para la ambiciosa serie *Winnetou* antes mentada; concretamente en **La carabina de plata** (*Winnetou II*, 1964), de Harald Reinl, donde también participa otra futura gloria del *eurowestern*, Terence Hill, aún con su verdadero nombre de Mario Girotti.

Existe, sin embargo, una remarkable diferencia entre Kinski en **El sheriff implacable** y en **La carabina de plata**. Aun encarnando esbirros en ambas ocasiones, de Mario Adorf en la primera y de Anthony Steel en la segunda, en la película de Olsen brinda Kinski un trabajo personal, ayudado por un vestuario con algo de fetichista y que más bien diríase de un *cangaço*, mientras que en el film de Reinl el actor resulta más convencional. En resumen, en **El sheriff implacable** Klaus Kinski hace ya de Klaus Kinski, anticipando sus caracterizaciones para cineastas italianos; en cambio, en **La carabina de plata** debió plegarse a la inane cualidad de la serie *Winnetou*, y eso que ésta supone una de las mejores entregas.

El tercer papel del intérprete dentro del género abortó; especificando, Kinski fue despedido del rodaje apenas llegado al set, cerca de Madrid, por el director y coproductor español, nada menos que Joaquín Romero Marchent. Excuso pormenorizar el suceso, porque ya lo he hecho en otras dos ocasiones, a las cuales remito por tanto al lector interesado (el libro *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional* y la novela *Coproducción*); pero añadiendo que el papel de Kinski, por supuesto de canalla, fue retomado por Antonio Molino Rojo, en esta coproducción hispano-italo-alemana, **Aventuras del Oeste/Sette ore di fuoco** (1964), muy inferior a los dos *westerns* anteriores del director.

Respecto a la pelea entre Romero Marchent y Kinski, la coproductora alemana de **Aventuras del Oeste**, Constantin Film, de alguna manera debió aceptar una versión del intérprete. Puesto que muy poco tiempo después Kinski volvía a España, adjudicado el principal papel alemán en un nuevo *western* coproducido por la Constantin junto a la misma productora italiana, PEA, pero, huelga añadir-

lo, con otra española sin nada que ver con la Centauro Films de Joaquín Romero Marchent, en concreto Arturo González PC. Este nuevo *western*, ahora mayoritariamente italiano, es **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (1965), de Sergio Leone.

La revolución, incluso desbordando el propio género, que provoca tan extraordinaria película -que perfecciona y sofisticada en todos los frentes el previo *western* del autor, **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (1964)- también beneficia a Klaus Kinski. Y mucho, muchísimo, por diversos conceptos. Al igual que Kinski va a beneficiar al *eurowestern*, bien palpablemente.

El diablo cabalga

En efecto, encarnando un bandolero deforme y colérico, Klaus Kinski sobresale hasta tal punto en **La muerte tenía un precio**, aunque incorpore un personaje episódico, que desde entonces deviene uno de los actores básicos del *eurowestern*. Sus dos fascinantes enfrentamientos con Lee Van Cleef, mudo y crispado el primero, irónico y violento el segundo, aparte de su efecto intrínseco, sintetizan a la perfección el sentido que tenía Leone del cruce entre los personajes, de la función de los actores, de la oportunidad o inoportunidad del diálogo, incluso de su visión del Oeste como un campo de batalla donde despuntan *il rispetto* y la *sfida*.

A partir de entonces, y prácticamente hasta la virtual desaparición del género, Kinski trabaja con continuidad dentro del *western* mediterráneo, y sus intervenciones al respecto rondan el número de veinte.

¿Alguno de estos papeles brilla a la altura del desempeñado en **La muerte tenía un precio**? Es ar-

duo determinarlo, puesto que ninguno contó con un director equiparable al genial Leone. Ahora bien, la generalidad de estas intervenciones, y la particularidad de varias de ellas, me permiten afirmar que Klaus Kinski representa un valor impar y superlativo dentro del *western* europeo.

Ciertamente, en principio, si hay un actor sin nada que ver, pero lo que se dice nada, con la tipología del cine del Oeste clásico, éste es Klaus Kinski. Entre la imagen de los *Men of the West*, heroicos o malvados, definida por el cine americano y un físico como el de Kinski existe una discrepancia absoluta, radical, insalvable. Pero justo por esto Klaus Kinski encajó de maravilla en el *western* europeo.

Género caracterizado por la hibridación de códigos, referencias, culturas y estilos, gracias a la imaginación de Sergio Leone y nunca antes de **Por un puñado de dólares**, el *western* mediterráneo podía y debía integrar, así pues, un intérprete tipo Klaus Kinski. Fuerte y de estatura media, de trigueño pelo lacio y mirada penetrante, con una expresión

de perversidad tan marcada como sus propios rasgos, Klaus Kinski aportaba un magnífico toque de *bizarre* antropomórfico dentro de un cine nacido precisamente de la heterogeneidad conceptual. Cual *teufel* desplazado, *mutatis mutandis*, desde alguna vieja y sobrecogedora película expresionista hasta el desierto de Almería. Por arte de magia, y nunca mejor dicho. O como si representara el "*negro espía de los infiernos*", tal como definía Isidore Lautréamont a su alucinante Maldoror.

Es ist Nacht, wenn Kinski erwacht

La galería de personajes personificada por Klaus Kinski dentro del Oeste mediterráneo en nada difiere de su imagen global en la Serie B europea de los años 60, a la cual pertenece el *spaghetti-western*. Esta galería cubre la práctica totalidad de la vesanía *bis*, con un irrenunciable vínculo de anomalía, psíquica o moral; desde la demencia grandiosa hasta la mezquindad sórdida, pasando por la mera rapacidad e incidiendo en el sadismo. Asimismo, el hecho de que



La muerte tenía un precio



por lo general sus personajes carecieran de relaciones amoroso-sexuales, o fueran directamente reprimidos, infundía en sus roles un añadido de perturbadora lascivia subterránea.

Del mismo modo, y en la totalidad de los géneros en que se desenvolvió, el estilo interpretativo de Kinski es singular. En el sentido de que siempre es reconocible, pero jamás resulta previsible, porque admite todos los grados intermedios entre el histrionismo y la introversión, entre un *overacting* arrollador y un *underplaying* inquietante, irradiando un magnetismo que, entre los actores alemanes, sólo se había advertido en el fabuloso Conrad Veidt, de quien Kinski, en cierto modo, podría considerarse una especie de rara

prolongación. Y no sólo porque ambos encarnaran por iniciativa propia al legendario Paganini.

Afirmando una imagen

Leone aparte, los mejores trabajos de Kinski dentro del *western* europeo tienen lugar, no por casualidad, durante el esplendor del género, y se hallan en *Yo soy la revolución* (*¿Quién sabe?*, 1966), de Damiano Damiani, *Los profesionales del oro* (*Ognuno per sé*, 1968), de Giorgio Capitani, *Il grande silenzio* (1968), de Sergio Corbucci, e *Y Dios dijo a Caín* (*E Dio disse a Caino*, 1969), de Antonio Margheriti.

Yo soy la revolución, retomando bastantes localizaciones almerien-

ses de *La muerte tenía un precio*, sucede durante la revolución mexicana e incluye parangones con ciertas situaciones de la Latinoamérica coetánea, en una clave anarco-comunista que prefigura el *western* de Sergio Sollima. Kinski encarna un revolucionario a la par demente y místico, apodado El Santo, redondeando un gran reparto, que encabeza otro actor popularizado por los *westerns* de Leone, el *bravo* Gian Maria Volonté, e incluye a Lou Castel y la turbadora diva del *fantastique* Martine Beswick, en un conjunto que convence precisamente por la riqueza de los personajes y la entidad de los intérpretes que los asumen.

Los profesionales del oro constituye una pequeña obra maestra, y está rodada de nuevo en Almería, a partir de un guión principalmente escrito por Fernando Di Leo, una de las alma máter del *eurowestern*. El tratamiento reúne muy bien la lección americana del género con los rasgos europeos, potenciado por una bellísima música de Carlo Rustichelli y basándose en el contraste psicológico entre las dos parejas masculinas protagonistas. Inteligentemente contrastado con los personajes del americano Van Heflin, el mexicano Gilbert Roland y el uruguayo George Hilton, el rol de Kinski es formidable, un péfido asesino homosexual que se mueve cual felino, mira de soslayo y apenas habla.

Il grande silenzio (1968) se desmarca de lo corriente en el género por una cierta cantidad de aportaciones inusuales, que hasta cierto punto compensan las limitaciones de Sergio Corbucci como director. Tales aportaciones, magnificadas por la soberbia música de Ennio Morricone, básicamente estriban en la ambientación en parajes nevados, el protagonismo de un actor inconcebible en el *western* como Jean-Louis Trintignant, la acentuada aspere-

za del tono y un anti-*happy end* desolador: el bandido Tigreiro triunfa y el resto de los personajes muere a sus violentas manos. Huelga añadir que el rol de Tigreiro corresponde a un Kinski especialmente *cattivo*, en rigor un psicópata.

Y Dios dijo a Caín resulta aún más insólita que **Il grande silenzio**, al tratarse de una película sólo teóricamente perteneciente al *western*, por cuanto el enfoque y el espíritu retrotraen al gótico *orrore all'italiana*, no por azar el género donde están las mejores obras de su director, un Antonio Margheriti como de costumbre parapetado tras el seudónimo de Anthony Dawson. La acción transcurre virtualmente durante una noche, y Kinski asume el protagonismo absoluto, un vengador silente e hierático, prácticamente una entelequia, cuyo hálito sobrenatural sugiere un espectro, un ser resucitado con un propósito de sangre que, una vez satisfecho tras violentas horas de oscuridad, le exige regresar a la nada, apenas despuntar el alba.

Soportando la degradación

Por desgracia, el resto de *eurowesterns* con Klaus Kinski dentro raya a inferior altura. A veces, incluso muy inferior... Por lo general, son *filmetti*, típicos del declive del género, en los cuales la intervención de Kinski a menudo representa una de las pocas virtudes, y en ocasiones hasta la única.

Con todo, conste que Kinski intervino en los dos primeros y estimables filmes en que Gianni Garko encarnó al irónico *gambler* Sartana, **Si te encuentras con Sartana, ruega por tu muerte** (*Se incontri Sartana, prega per la tua morte*, 1968), de Frank Kramer, o sea, Gianfranco Parolini, y **Yo soy vuestro verdugo** (*Sono Sartana, il vostro becchino*, 1969), de Anthony Ascott, o sea, Giuliano Carnimeo. El primero en particular es francamente recuperable, más que nada por su naturaleza rocambolesca y enloquecida, a lo largo de un desarrollo que nunca decae y cuyo incesante raudal de muertes bien puede alborozar a los aficionados al *body count*.

Sin duda, la cantidad de subproductos *western* en que Kinski aceptó participar (con ese desprecio del criterio selectivo que caracteriza toda su filmografía, dicho sea de paso) comprende auténticos engendros, por ejemplo **Per una bara piena di dollari** (1971), de Miles Deem, o Demofilo Fidani, **La venganza esperó diez años** (*La vendetta è un piatto che si serve freddo*, 1971), de Pasquale Squitieri, y **Mi nombre es Shanghai Joe** (*Il mio nome è Shanghai Joe*, 1972), de Mario Caiano, con su inenarrable continuación **Che botte, ragazzi!** (1974), de Adalberto Albertini. Pero algunos títulos de entonces merecen destacarse, sobre todo **La belva** (1970), fin de la filmografía del prolífico Mario Costa, interesante por contener a Kinski en el protagonismo de un bandido maniaco sexual, al borde de lo grotesco, dentro de un cuerpo argumental más propio de un *thriller* que de un *western*. Asimismo, un cariñoso recuerdo bien justifica **El retorno de Clint, el solitario/Il ritorno di Clint, il solitario** (1972), de Alfonso Balcázar, *sequel*, aunque más bien pa-



Y Dios dijo a Caín

rece un *remake*, de **Clint el solitario/Clint el solitario** (1967), del mismo director; aun siendo una película muy menor, del ocaso de la *factory* Balcázar en la producción de *westerns*, guarda la curiosidad de presentar a Kinski como un *bounty killer* lógicamente violento pero, a la postre, de nobles sentimientos. A propósito, quede claro de una vez que **El hombre, el orgullo y la venganza** (*L'uomo, l'orgoglio, la vendetta*, 1967), de Luigi Bazzoni, no es un *western*, sino una adaptación, fiel y sólida, de la novela *Carmen*, de Prosper Merimée, aunque la segunda parte esté tratada como un film del género y en Alemania incluso se estrenara como una peripecia más de Django; Kinski brilla, naturalmente, personificando al desquiciado e incontrolable García, esposo de Carmen (una soberbia Tina Aumont).

Por último, conste la despedida de Kinski al *western* en **El genio** (*Un genio, due compari, un pollo*, 1975), habida cuenta de que aquí el actor, con una episódica colaboración como "estrella invitada", reencontró a Damiano Damiani como director y a Sergio Leone en calidad de productor. Película amorfa, entre la parodia y la pomposidad, realmente fallida a pesar del lujo con que fue concebida, despidió igualmente a Kinski del cine italiano; la personalidad con-

flictiva y arrogante del actor determinó que los profesionales de la nación, de acuerdo más o menos tácitamente, por puro hartazgo dejaran de contar con él.

A partir de entonces, de Italia sólo el director Antonio Margheriti y el productor Augusto Caminito volvieron a llamar al estafalario *mattto* del *western* mediterráneo. Pero ya una vez extinto el género y en muy contadas ocasiones.

La sombra del guerrero

Aun siendo estrictamente intransferible, la presencia de Kinski en el *eurowestern* arrojó alguna estela. Si bien puntual y sin mayor incidencia.

Por ejemplo, veo claro que Tomás Milian, ignoro si por decisión propia o impelido por el director, imita a Kinski interpretando un albino neurótico y codicioso en **Sentencia de muerte** (*Sentenza di morte*, 1968), de Mario Lanfranchi. Por otro lado, durante el esplendor de la serie B europea trabajó sin descanso un actor austriaco, William Berger, que a menudo daba la impresión de ser una especie de "Klaus Kinski del pobre". También, acaso forzando las cosas, de vez en cuando he creído apreciar la influencia de Kinski

en ciertas interpretaciones para el *eurowestern* de avezados actores secundarios, digamos Gordon Mitchell, Federico Boido/Rick Boyd, Dan Van Husen, Luciano Rossi y, sobre todo, Bruno Corazzari.

Muy otro es el caso del gran, del inolvidable Horst Frank, pues éste había desplegado su propia y poderosa personalidad, idónea para encarnar villanos elegantes y amorales, a menudo sádicos *dandys*, más o menos desde que empezara a hacerlo igualmente Kinski. ¿Competencia, rivalidad? Más bien, un cierto paralelismo. Empero, en determinados papeles para el *western*, no digamos ya en el *horror* y el *giallo*, Horst Frank daba la impresión de haber sido orientado para que remedase un tanto a Klaus Kinski. Lástima, de todos modos, que Frank, al contrario que Kinski, nunca fuese reclamado por algún Werner Herzog que recondujera su imagen hacia el *art et essai*, de forma que así el actor adquiriera la consideración de los mentecatos que desprecian el cine de género.

Un hombre, un arma

Klaus Kinski falleció en 1991, en el *cottage* donde vivía en Lagunitas, cerca de San Francisco. Desde entonces no ha habido, ni habrá, en la pantalla nadie equiparable; una personalidad tan especial no puede repetirse, ni existen ya las condiciones para que el cine de género pueda configurar un villano análogo.

Al principio de **Cobra Verde** (*Cobra Verde*, 1987), última colaboración entre Herzog y Kinski, el aventurero al cual éste encarna camina solo por un pueblo desolado. Estos planos, con consciencia de Herzog o sin ella, rinden un homenaje eminente e imposible de agradecer a la incomparable imagen de Klaus Kinski en el cine de género de los años 60/70, en general, y en el *western* mediterráneo, en particular.



El retorno de Clint, el solitario