

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Pan y dinamita

Autor/es:
Curti, Roberto

Citar como:
Curti, R. (2002). Pan y dinamita. Nosferatu. Revista de cine. (41):53-61.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41297>

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



Yo soy la revolución

Pan y dinamita

El eurowestern político

60ko hamarkadaren azkeneko urteetan, Europako westernaren barruan izaera politikoa zuen aldagai zehatza nabarmendu zen. Eurowestern politiko horien istorioak Mexikon gertatzen ziren eta zegoen ideologia anarko-komunista zen. Erowestern mota honen sinbolo dira batik bat Tomás Milian eta Gian Maria Volonté aktoreak, Sergio Sollima eta Sergio Corbucci zuzendariak, eta Franco Solinas gidoilaria.

Roberto Curti

"El western es un magnífico contenedor en el que puede caber una infinidad de cosas: de la tragedia griega y el drama shakesperiano hasta la psicología, absolutamente todo" (1). Estas palabras de Franco Giraldi son esclarecedoras y confirman una vez más la versatilidad de un género que quizá sea la quintaesencia del cine occidental. Como en otras partes ya se habla de la posmodernidad del *western all' italiana*, aquí lo que importa es subrayar que ese aspecto de "magnífico contenedor" a menudo se ha utilizado para escenificar sin tapujos una ideología política y social estrechamente vinculada a un contexto histórico muy inquieto. Buena parte del *western* político se podría resumir en dos palabras: Franco Solinas. Más allá de cualquier teoría acerca de la importancia del autor, la personalidad más fuerte y coherente que sobresale del lote es precisamente la del guionista

de *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*; Gillo Pontecorvo, 1966), que en 1967 fue invitado por Damiano Damiani a trabajar en un guión de Salvatore Laurani ambientado durante la revolución mexicana, cuyo protagonista era un personaje "*bastante pintoresco y pícaro*" (2).

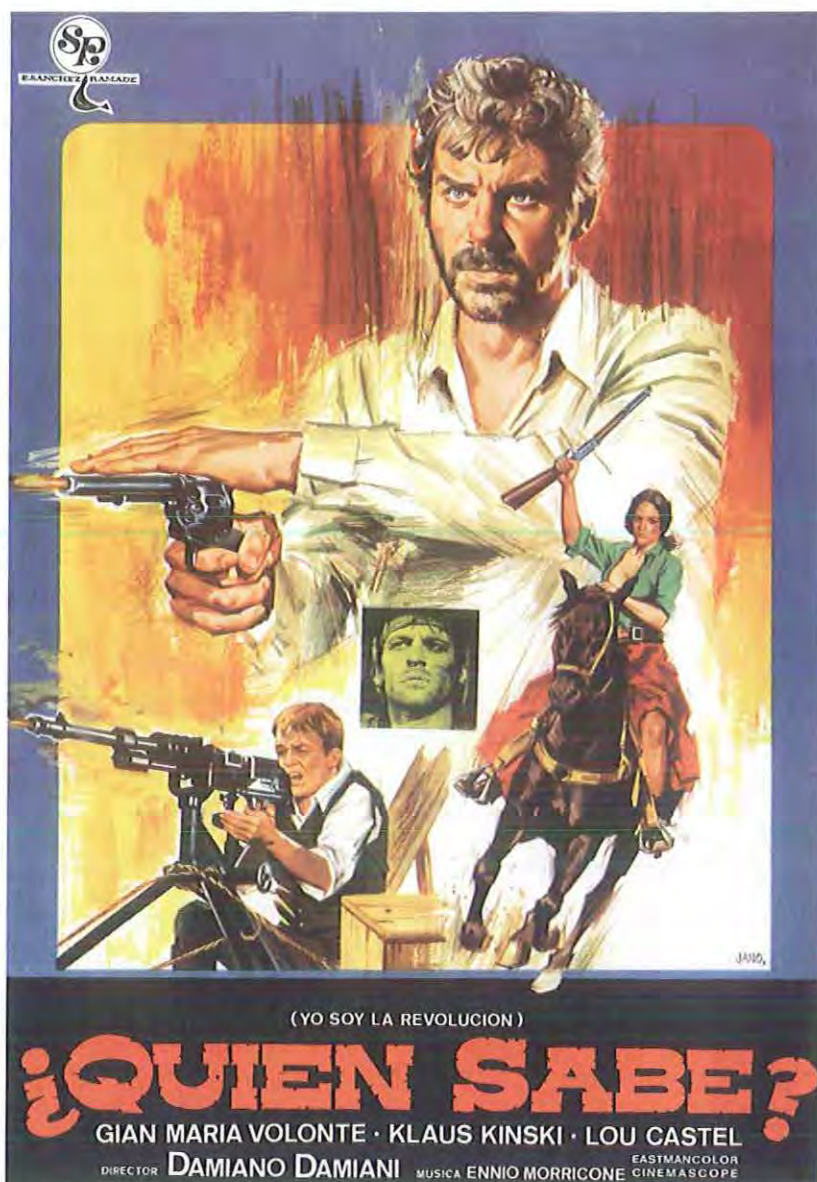
Una breve puntualización: **Yo soy la revolución** (*¿Quién sabe?*; Damiano Damiani, 1966), como aclaró correctamente Damiani, "*no es un western. La ignorancia de los críticos es tan profunda que cuando ven una persona a caballo piensan que la película es del Oeste. Entonces, ¿también ¡Viva Zapata!* (Viva Zapata!; Elia Kazan, 1952), *también ¡Viva Villa!* (Viva Villa!; Jack Conway, 1934), *también las películas del nuevo cine brasileño serían westerns? El western pertenece a la cultura protestante norteamericana. (...) Al sur del Río Grande no hay West, está México, que es otra cosa*". A pesar de ello, introduciremos en este género **Yo soy la revolución**, así como otras películas *tortilla-western* (3), puesto que el gran público así las percibió y acogió, reemplazando el recuerdo de Monument Valley por los pueblos quemados por el sol (de Almería, conviene recordarlo).

La película de Damiani era por lo tanto un camuflaje, "*una operación que tiende a hacer de la historia la perfecta imagen del presente*" (4). Por esto la elección de trabajar con Solinas resulta especialmente significativa: ya había tenido que vérselas con la Historia, desde el bandolerismo en Sicilia al servicio de los movimientos independentistas en *Salvatore Giuliano* (*Salvatore Giuliano*; Francesco Rosi, 1962) hasta la guerra de Argelia en la película de Pontecorvo. La relación entre El Chunchu (Gian Maria Volonté) y el yanqui Bill Tate, apodado El Niño (Lou Castel), es la misma que se esbozaba en *La batalla de*

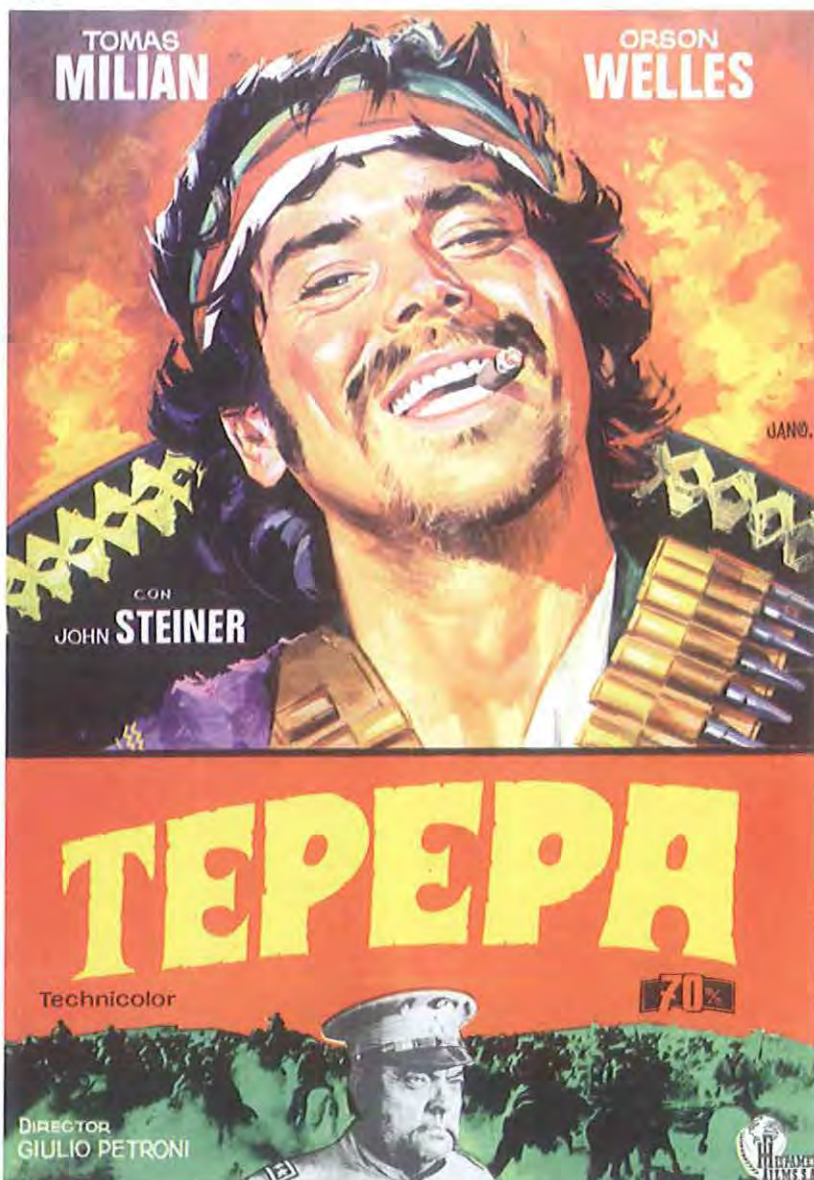
Argel y que iba a formar la estructura portante de *Queimada* (*Queimada*, 1969), de Pontecorvo: el conflicto entre civilización y barbarie. Damiani contó que la película se hizo con la mirada puesta en los movimientos tercermundistas que estaban surgiendo entonces: la revolución mexicana como disculpa para hablar de lo que estaba ocurriendo en el mundo en ese momento, a la luz de un pensamiento que debía tener en cuenta los síntomas de los conflictos internos del país. Tras la entrada del Partido Socialista Italiano (1963) en el gobierno, se llevaron a cabo importantes reformas sociales, provocando sin embargo escisiones y conflictos en el seno de la izquierda. Fue una época de profundas inquietudes

sociales y estudiantiles, y además se formaron las primeras organizaciones revolucionarias que iban a desembocar en el terrorismo.

Según los dictados marxistas, la historia de cada sociedad es la historia de la lucha de clases, y el crimen no es más que el producto de la sociedad capitalista, con todas sus injusticias y deformaciones. Para Marx, los delincuentes no forman parte de ese proletariado consciente de su potencial revolucionario, destinado a vencer al capitalismo a través de la lucha de clases, sino que pertenecen al subproletariado más descalificado y degradado (también desde el punto de vista moral), que no ha adquirido conciencia de clase y que reacciona ante la injusticia



Yo soy la revolución



sólo mediante la rebelión individual: el crimen. El imperialista americano, siervo del poder, plagia al héroe proletario para sus fines (Tate se une a los rebeldes para matar a un general mexicano), despertando imprevisiblemente su sentido de pertenencia a una clase.

Sin embargo, *Yo soy la revolución* es una película memorable, no tanto por el mensaje político (tratado de forma convincente, aunque abierto a un populismo inevitable) sino más bien por su magnífica construcción narrativa. La potencia del guión de Solinas es tan fuerte que introduce en una narración cristalina unas reminiscencias históricas y literarias nada peregrinas: los peones

que hacen justicia matando a don Felipe, el terrateniente del pueblo (Andrea Checchi) evocan las páginas del cuento de Giovanni Verga *Libertà*, que recordaba los acontecimientos de Bronte (5) ("—¿Así que queréis matarme sólo porque soy rico? —No, señor. Porque nosotros somos pobres y usted ha hecho todo lo posible para que siguiéramos así"). Además, Solinas engarza en la película diálogos memorables y personajes inolvidables: del delirante místico combatiente Klaus Kinski ("¿Quién eres? ¿Un religioso que vive con esos bandidos?" "¡Cristo murió entre dos bandidos! Dios está con los pobres y los oprimidos, y si eres un buen cura, ¡debes saberlo!") a la "pasionaria" Martine Beswick,

cuya dimensión física coincide con la de Volonté (por mucho que se diga, aquí el actor resulta más eficaz que con Leone). Damiani dirige la película con sobriedad y equilibrio, mirando a ¡Viva Zapata!. Lou Castel, tras *Las manos en los bolsillos* (*I pugni in tasca*; Marco Bellocchio, 1965) era el actor-símbolo de cierto cine contracorriente: en efecto, Carlo Lizzani lo quiso para su segundo *western* (6), *Requiescant* (1967), donde el actor sueco interpreta un predicador muy hábil con la pistola que tenía que enfrentarse a un feroz terrateniente (Mark Damon) acompañado de un cura-pistolero con los rasgos de Pier Paolo Pasolini. Precisamente la presencia del director de *Accattone* (*Accattone*; Pier Paolo Pasolini, 1961) es la nota más curiosa de un experimento bastante inestable: la relación entre el "gurú" Juan y Castel en la película recuerda la que vinculaba, en el ambiente cultural italiano, al Pasolini intelectual (el de los durísimos artículos en el *Corriere della Sera* que inflamaban el debate en el seno de la izquierda) con sus compañeros del Partido Comunista.

Sobre la película *Tepepa* (1968), de Giulio Petroni, Solinas dijo: "*Se me ha atribuido, pero no es mía*", y, en efecto, el guión es de Ivan Della Mea, cantautor de izquierdas amigo de Solinas, quien en todo caso colaboró supervisando la redacción. "*Era una película que nunca hubiera aceptado, pero un poco porque a ellos les interesaba y un poco por honradez, porque si uno hace algo debe firmarlo y asumir su responsabilidad, al final lo firmé*". Y añadía: "*El ambiente era el típico México que sirve para todo*", subrayando una vez más la naturaleza de "contenedor" del género *western* (aquí entendido en sentido amplio). La dialéctica entre los personajes retoma al pie de la letra la de la película de Damiani, con un joven doctor americano vestido



de blanco (John Steiner), un bandido sanguinario (Tomás Milian) y un general repugnante (Orson Welles, pero la cosa no hubiera cambiado mucho si en su lugar hubiera estado Fernando Sancho). El yanqui salva la vida a Tepepa, pensando sin embargo en la venganza (el bandido violó a su hermana, provocando así su suicidio), y poco a poco aprende a conocer al mexicano, conquistado por su carisma y descubriendo su alma revolucionaria. Entre las parrafadas didácticas resaltan los latiguillos de Milian y cierta farragosidad en su conjunto: el coleteo final, con Steiner que mata a Tepepa mientras extrae una bala y a su vez es asesinado por un campesino, empero, es ejemplar por su anticolonialismo virulento.

La misma relación (el justiciero Jonathan Corbett que da caza a un peón mexicano acusado de violación y asesinato) aparece en otro guión de Solinas, **El halcón y la presa/La resa dei conti** (1967), cuyo título se atribuye a Sergio Leone, quien a su vez lo había sacado de un tema musical de Morricone. El director Sergio Sollima le devolvió el favor homenajeándole en el final de la película: el duelo a tres de **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966). Sin embargo, en comparación

con el cine de Leone, a Sollima no le interesaba reflexionar sobre la mitología del género, sino releerlo "en clave populista y vagamente anarquista" (7). Según parece, mucho se quedó en el tintero antes de llegar a la gran pantalla, según Solinas: "El argumento era mucho mejor. Sollima lo cambió, lo noveló... La idea era una de las más claras y lúcidas que he tenido nunca"; y según Leone: "El argumento de Solinas era muy bueno; la película, no". Inspirada en un hecho realmente acontecido en Cerdeña, la película en principio narraba la historia de "un joven sheriff contra un viejo mexicano borrachín al que el sheriff acaba por matar" (Sollima). Respecto a las películas anteriores, se retrocede a un periodo de "civilización que progresa y de genocidios legalizados, un momento en el que convivían civilización y barbarie" (8). La tesis política es menos manifiesta, pero está igualmente presente: "Cuchillo" podría ser también un *vietcong* que lucha contra un boina verde o un indígena contra un oficial inglés en los tiempos del imperialismo en la India. El triunfo de la película es precisamente "Cuchillo" (Tomás Milian), un personaje tan memorable que volvió con el mismo Sollima en una película posterior, **Corre, Cuchillo, corre** (*Corri, uomo, corri*;

Sergio Sollima, 1968), que resaltó aún más su picardía: todo gira alrededor de la caza del tesoro de Benito Juárez, en la que están implicados revolucionarios y otros personajes que van por libre (9). Al público le gustó "Cuchillo" porque es el desheredado, el subproletario, el pobre que hace de la necesidad virtud, consiguiendo hacer frente a injusticias y adversidades gracias a esa mezcla de astucia e irreverencia típica de los héroes de la tradición popular, de Bertoldo a Masaniello. "Empecé a pensar en él como una liebre acechada por los perros", recuerda Milian, que se identificó hasta tal punto con el personaje que lo volvió a proponer, en una ambientación contemporánea, en las películas policíacas protagonizadas por el personaje de Monnezza (**Con la ley y con el hampa -Il trucido e lo sbirro**; Umberto Lenzi, 1976-; **La banda del trucido** -Stelvio Massi, 1977-). Según el propio Milian, "Nico el Pirata es, en clave moderna, el Lee Van Cleef de **El halcón y la presa**". Para Sollima, "era el periodo del 68, de la contestación, y aunque por mi parte no había ninguna intención de hacer una película específicamente para ese público, así fue, y (...) precisamente ese público la vio y le gustó", y quizá por esta razón la introducción del tema político fue menos estridente respecto a otros *westerns* americanos revisionistas como **Soldado azul** (*Soldier Blue*; Ralph Nelson, 1970), que, con un oportunismo discutible, puso en escena la masacre de Wounded Knee Creek (1866) con una mirada sobre los acontecimientos de Song My, en Vietnam.

En **Yo soy la revolución** la concienciación del protagonista se producía después de la confrontación con un personaje catalizador, sustancialmente monolítico que enfatizaba el choque cultural, resaltando sus contradicciones y aspectos paradójicos. El Niño no consigue entender por qué el otro

tiene que matarle, y tampoco El Chunchu lo sabe: "*¿Quién sabe?*", porque le falta conocimiento para racionalizar, pero tiene la certidumbre de la "necesidad" de la lucha de clases. En cambio, en **El halcón y la presa** el procedimiento es el contrario: el proletario "Cuchillo" hace que el burgués Corbett deje de lado sus convicciones capitalistas e imperialistas y se abra a la dialéctica de clases. La segunda película del Oeste de Sollima, **Cara a cara/Faccia a faccia** (1968; guión escrito junto con Sergio Donati) da otro paso adelante: entre el profesor apocado (Volonté) y el bandido sanguinario (Milian) se produce una auténtica ósmosis. El primero recupera la fuerza física y descubre su instinto agresivo, y el segundo "*empieza a estar condicionado por primera vez por la cultura y reflexiona acerca de los problemas que el otro le plantea, por ejemplo por qué dispara, por qué mata... (...) Una vez más, hombres condicionados por el contexto, enfrentándose a situaciones dispares, se descubren distin-*

tos frente a las circunstancias" (Sollima). El tema es parecido al señalado en la obra anterior: "*en qué medida el hombre puede salvarse del condicionamiento de la sociedad y en qué medida no lo consigue*". El entorno hace al hombre: "*¡Tú te adaptas bien! Eras culto y civilizado entre la gente civilizada y eres salvaje entre los salvajes*", le dice en un momento dado Milian a Volonté. Sin embargo, no hay un determinismo absoluto, y la personalidad del individuo desempeña un papel fundamental. El discurso se hace más amplio, más complejo, tocando temas como la psicología del comportamiento y la teoría del Che Guevara sobre la rebelión en el medio campesino.

También **Salario para matar/II mercenario**; Sergio Corbucci, 1968) retoma el tema de la revolución mexicana partiendo de una idea de Franco Solinas. Gillo Pontecorvo hubiera tenido que dirigir la película y, según Solinas, "*de vez en cuando venía a verme con unos proyectos horribles, tipo western, y yo le preguntaba si es-*

taba loco". Al final, Solinas puso en contacto a Pontecorvo con el productor Alberto Grimaldi y elaboró el argumento junto con Giorgio Arlorio ("*Le dije a Gillo: '¿Quieres hacer un western? ¡Entonces hazlo por lo menos de cierto nivel!*"). Sin embargo, la película acabada conservó sólo un leve rastro de la idea inicial de Solinas, que ni siquiera escribió el guión, limitándose a grabarlo en una cinta, "*para no ser demasiado perfeccionista y no perder demasiado tiempo*". El proyecto se bloqueó por sucesivos cambios, y el guionista declaró: "*Me pareció absurdo embarcarme en esta empresa tras haber predicado siempre el rigor, tras haber hecho **La batalla de Argel**, (...) y le dije a Grimaldi: 'Esta es la historia, pero en mi opinión no funciona, es necesario buscar algo mejor'*". En todo caso, al final la película se hizo: Corbucci sustituyó a Pontecorvo y elaboró otra idea, siempre basada en el encuentro/desencuentro entre dos personajes procedentes de mundos opuestos, destinada a desembocar en **Queimada**.



Cara a cara

El argumento original de **Salario para matar** era más ambiguo que el de **Tepepa**, y según Solinas "había algo de Brecht en ello", especialmente en el final: tras ser indultado por el jefe de los peones revolucionarios ("¡Quiero que me mates tú!", le pide al mexicano que no tiene el valor de hacerlo y le deja libre), el mercenario se alista en los regulares y, entre los prisioneros, se encuentra otra vez con el que le salvó la vida. La misma situación se repite con los papeles invertidos y con un final amargo y socarrón: "¡Quiero que me mates tú!"; y el mercenario: "¡Si sólo es eso!", y le dispara. No hay nada de todo esto en la película de Corbucci que, con un procedimiento opuesto al adoptado en **Il grande silenzio** (Sergio Corbucci, 1968), diluye la crueldad en beneficio de una evolución rapsódica: los actores (entre los que destaca Jack Palance) parecen divertirse un montón, pero el tema político es sólo una cortina de humo (el discurso de Franco Nero sobre la revolución, que es comparada con el culo de una mujer que duerme) y la consiguiente metamorfosis del ladrón Paco (Tony Musante) en un ferviente revolucionario no resulta del todo convincente.

El resultado es una especie de esbozo de la película siguiente, **Los compañeros/Vamos a matar, compañeros** (1970), que retoma la extraña alianza entre el gringo y el campesino (respectivamente, Franco Nero y el irresistible Tomás Milian), la estructura de *flash-back* y el contexto revolucionario. Tan sólo tres años después de **Yo soy la revolución**, la épica de "¡Que viva México!" ya se ha convertido en un amplio repertorio en el que se puede pescar de todo, como lo demuestra la plétora de películas que se rodaron mientras tanto (10): en las redes de Corbucci (y de los guionistas Dino Maiuri y Massimo De Rita) se quedó de todo un poco, del choque cultural muy bien deli-

neado por Damiani y Solinas a las formas educativas de **Tepepa**, junto con fáciles e inocuas referencias al presente. Por ejemplo, Milian lleva una boina estilo Che Guevara y, entre una palabrota y otra (hasta el punto que la película sufrió un juicio por lenguaje obsceno), pronuncia unos monólogos que recuerdan a Mao y la revolución cultural china. Resulta entonces natural pensar que el rechazo de Corbucci a dirigir **Viva la muerte... ¡tuya!/Viva la muerte... tua!** (1971), que realizó Duccio Tessari, se debiera no tanto a una superstición (Corbucci recordó bromeando: "No me gustaba el título, me parecía que traía mala suerte y, en efecto, no estaba equivocado: esa película no hizo ni un duro"), sino al convencimiento de que ya se había tocado fondo y se estaba rebañando el caldero. De hecho, el tercer eslabón de la trilogía revolucionaria de Corbucci, **¿Qué nos importa la revolución?/Che c'entriamo noi con la rivoluzione?** (1972) tomó otro rumbo. Hacia un guiño descarado a la *commedia all'italiana* (el referente principal es **I due marescialli** -1961-, del propio Corbucci, sin olvidar **La gran guerra** -*La grande guerra*;

Mario Monicelli, 1959-) con la elección de los actores, Vittorio Gassman y Paolo Villaggio, y equilibraba lo cómico y lo trágico con elevadas ambiciones (unos años después, en alguna entrevista Corbucci citó como referente **El general Della Rovere** -*Il generale Della Rovere*; Roberto Rossellini, 1959-, por la temática del sinvergüenza que ocupa el lugar del héroe y se convierte a su vez en héroe, muy a pesar suyo), pero con unos pésimos resultados. El *western* ya era sólo un recuerdo.

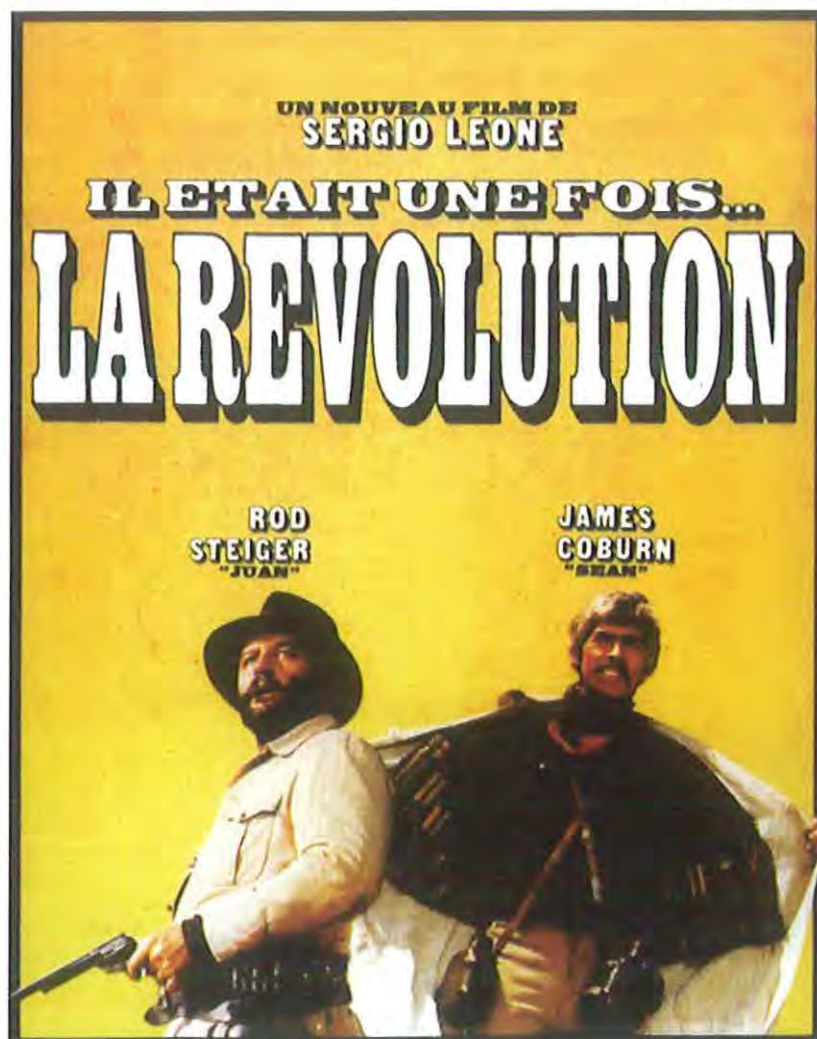
Por fin, en 1971, también el padre del *western all'italiana* decidió pronunciarse sobre el asunto, midiéndose con el México revolucionario de Pancho Villa y Emiliano Zapata: "El cine debe ser un espectáculo, esto es lo que quiere el público. Para mí, el espectáculo más bonito es el del mito. El cine es mito. Luego, detrás de este espectáculo se puede sugerir lo que se quiera: actualidad, política, crítica social, ideología. Pero hay que hacerlo sin imponer, sin prevaricar, sin obligar a la gente a padecerlo. Está el espectáculo y luego, en segundo lugar, si uno lo desea



Viva la muerte... ¡tuya!

puede encontrar la reflexión. Es mucho más honesto trabajar así, presentando por ejemplo la política, sin pretender decir la verdad a toda costa. Justamente cuando se cree que se dice la verdad (por lo tanto, cuando se cree que se representa objetivamente la realidad), se dicen las mentiras más grandes. Hay películas de directores de izquierdas que son unas auténticas apologías reaccionarias, y viceversa. En definitiva, el cine es fantasía y, para llegar a ser realmente completa, esta fantasía debe tener una consistencia".

Aunque ¡Agáchate, maldito! (*Giù la testa*; Sergio Leone, 1971; escrita con Sergio Donati y Luciano Vincenzoni) nació como proyecto que Leone iba únicamente a producir (confiando su dirección a Peter Bogdanovich y, tras su rechazo, a Sam Peckinpah), al final, y pese a las dudas iniciales el director romano, se apasionó con la narración. "Hay que partir de personajes pequeños para tratar los grandes problemas". El hecho histórico es por lo tanto sólo un pretexto, y el tema político se arroja directamente a la cara del espectador desde el principio con una célebre frase de Mao ("*La revolución no es una cena de gala, no es una fiesta literaria, no es un dibujo o un bordado, no se puede hacer con elegancia, con tanta serenidad y delicadeza, con tanta gracia y cortesía. La revolución es un acto de violencia*"). Sin embargo, el encuentro/desencontro entre los dos protagonistas produce, al final, un fuerte sentimiento de desilusión: "*Quien dice revolución, dice confusión*", se dice en un momento determinado. ¡Agáchate, maldito! es insólitamente pródiga en diálogos densos y reveladores (los detractores hablaron de una chapuza ideológica verborreica y seudofilosófica): el célebre monólogo de Rod Steiger se cierra con un elocuente: "*Por favor, no me ha-*



bles más de revolución... Joder, ¿sabes qué pasa después? ¡Nada! Todo vuelve a estar como antes". El irlandés Sean (James Coburn), el intelectual dinamitero que lee a Bakunin y está atormentado por la pesadilla de otra revolución vivida y combatida, desaparece con una gran traca más coreográfica que efectiva, que coincide con su toma de conciencia sobre la inutilidad de la violencia, dejando a su amigo Juan (Rod Steiger), héroe a su pesar, perdido y perplejo. "Y ahora yo, ¿qué?" es el ambiguo epígrafe de la película. El año anterior Leone había colaborado en un documental colectivo acerca de la masacre de piazza Fontana (12 diciembre, 1970), y es probable que el pesimismo radical que habita su película más incomprendida y controvertida proceda de su desconfianza hacia la Italia de aquel momento.

En todo caso, mientras Leone endulza la píldora de la desilusión con la grandiosidad espectacular típica de su manera de hacer cine, el final sobrecogedor de **El grande silenzio**, con la matanza legalizada de los rehenes indefensos que llevan a cabo Tigrero (Klaus Kinski) y sus cazadores de recompensas tras el asesinato del héroe Silenzio (Jean-Louis Trintignant), no deja ninguna salida: los ricos y los poderosos hacen la Historia pasando sobre los cadáveres de los pobres y los oprimidos; la prevaricación es la norma, y el heroísmo es un añadido inútil. Las alusiones ideológicas del guión (de los hermanos Corbucci, Mario Amendola y Vittoriano Petrilli) parecen más equilibradas respecto a los *westerns* mexicanos del propio Corbucci y la insólita ambientación invernal (en los Dolomitas) le confiere una mayor fuerza a esta

apología negra que sigue resultando increíblemente efectiva. *"En mis westerns siempre había una alusión política, siempre había un fondo revolucionario o racial"*, puntualiza el director. También en una película muy poco lograda como **El especialista** (*Gli specialisti*; Sergio Corbucci, 1969, con Johnny Halliday, que parece un clon descolorido de Ivan Rassimov, y Gastone Moschin que se sube por las paredes intentando salvar un personaje inviable) se manifiesta una notable acritud anti-burguesa. Además, el final metafórico invita claramente a una lectura política: el *sheriff* (Gastone Moschin) es un no-violento que se niega a utilizar las armas y, en uno de esos sobresaltos de violencia socarrona típicos del director, recibe un disparo en plena frente por parte del bandido (Mario Adorf) al que le estaba largando una parrafada pacifista. Aprovechando la momentánea anarquía que se produce, algunos melenudos se adueñan de las armas y desnudan literalmente a los caciques en la plaza del pueblo, pero les derrota el héroe Halliday (herido y con una pistola descargada). Es un apunte burlón y pesimista, típico del director de **Los despiadados/El crudeli** (Sergio Corbucci, 1967): la no-violencia es una utopía, y toda revolución es tan precaria como inútil. Los oprimidos (los melenudos, una especie de *hippies* transplantados al Oeste, al principio de la película estaban en el barro, humillados y dominados) pronto se transforman en opresores, incapaces de escapar de la ley de la violencia y proporcionar unas bases sólidas al poder conquistado: en efecto, los disparos contra Halliday no dan en el blanco o se desvían por el chaleco antibalas, y los neorrevolucionarios salen huyendo espantados por una Némesis fantasmal. Es como decir: el movimiento ya lleva en su seno los gérmenes de su propio fracaso, al estar desprovisto de la lucidez

necesaria para dar en el blanco; es decir, es incapaz de elegir un líder que sepa estar a la altura. La restauración es, por tanto, inevitablemente sólo cuestión de tiempo y de dinero.

En cambio, **La muerte de un presidente/Il prezzo del potere** (Tonino Valerii, 1969) trata de las luchas por los derechos civiles y el problema de la integración racial, bajo la influencia de los acontecimientos ocurridos en los años anteriores en Estados Unidos: la trama de la película es la trasposición del asesinato de Kennedy al periodo inmediatamente posterior a la Guerra de Secesión, en el profundo Sur que hierve de odio e intolerancia racial, envenenado por las maniobras de los grupos que tienen en sus manos el poder económico. Valerii hubiera querido profundizar más en el tema de los derechos civiles de los negros mostrando *"una Dallas llena de esclavos, campos de algodón, con ecos de cantos espirituales y hazañas heroicas para liberar a los negros de su condición desesperada"*. Sin embargo, insoslayables dificultades de producción obligaron al director a hacer de la necesidad virtud: *"En toda la película sólo tuve cinco negros -digo cinco-, que tuve que buscar personalmente. En efecto, el productor, a pesar de los acuerdos alcanzados, se negó a pagar a un centenar de extras que se hubieran tenido que trasladar de Madrid a Almería"* (11).

Lo que salta a la vista es, por lo tanto, el dilema ético al que se enfrentaban los protagonistas: frente a una situación gravísima para la democracia, Bill Willer (Giuliano Gemma) y Arthur McDonald (Warren Vanders) reaccionan de manera diametralmente opuesta, aun persiguiendo un mismo objetivo. El primero es un *outsider* que quiere tomarse la justicia por su mano, mientras que el segundo es secretario del presidente y, como tal, un engraje

dentro del sistema, que intenta dialogar con los conspiradores, sirviéndose de la diplomacia y, ¿por qué no?, del chantaje, con tal de beneficiar al país. A pesar del final conciliatorio (tras eliminar a los conspiradores, Willer devuelve a McDonald algunos documentos comprometedores que hubieran podido desestabilizar el país), está claro que Valerii es partidario de Willer, no en el sentido de legitimar la violencia política, sino de aseverar un movimiento irrefrenable de rebelión frente a la negación de los derechos. Frente a una injusticia extrema, al hombre no le queda más remedio que responder con todas sus fuerzas, cueste lo que cueste. En lugar de recurrir a los lemas y las consignas, Valerii opta por la introspección y la profundización psicológica del individuo frente a la Historia.

Quedan dos obras que se relacionan sólo iconográficamente con el cine del Oeste, aprovechando sus convenciones con mala intención para darle la vuelta a los significados. **Le vent d'est** (1969), de Jean-Luc Godard (cuyo guión lleva también la firma de Daniel Cohn-Bendit, el líder estudiantil del mayo del 68), fue concebida como una acción con tintes anarquistas, un sabotaje contra el sistema productivo: *"Estaba destinada a dañarlos con la entrega de un producto imperfecto, desprovisto de 'consenso', en definitiva, invendible"* (12). El dinero destinado a la producción se distribuyó entre los extras (en realidad, miembros de grupos extra-parlamentarios). La "trama" se interrumpe con debates políticos entre los miembros del equipo de rodaje, mientras que el "protagonista" Gian Maria Volonté (a menudo encuadrado como si fuera un extra) lleva un uniforme de la caballería nordista que simboliza la represión (¡curiosa antítesis de El Chunchu!) y se mueve en la película

gritando eslóganes políticos. En su día se habló de "*museo oral de la contestación*" (Alberto Moravia), pero el enfoque iconoclasta de Godard resulta prácticamente insoportable para cualquiera que no esté animado por propósitos exegéticos y que no tenga un estómago de hierro.

Completamente distinta es **No tocar la mujer blanca** (*Non toccare la donna bianca*, 1973): Marco Ferreri es uno de esos directores a los que les basta una idea, una intuición para construir una película, como lo demuestran sus mejores obras, de **Se acabó el negocio** (*La donna scimmia*, 1963) a **Dillinger ha muerto** (*Dillinger è morto*, 1968), de **La gran comilona** (*La grande bouffe*, 1973) a **Adiós al macho** (*Ciao, maschio*, 1978). Aquí, el director enmarcó la ecuación subproletariado urbano-tercer mundo dentro de una sociedad capitalista e imperialista, trasponiendo la derrota de Custer en Little Big Horn a un contexto contemporáneo. Los indios son los desahuciados y los explotados, los indocumentados echados por la especulación de la construcción y el brazo armado de la burguesía, el ejército. La gran excavación en el corazón de París tras el desmantelamiento de Les Halles sustituye Monument Valley, mientras que el excelente reparto (Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Catherine Deneuve, Philippe Noiret, Serge Reggiani) lleva trajes de época, consiguiendo un genial efecto de extrañamiento al estilo de Brecht. El Oeste se convierte así en "*un teatro didáctico, donde no existen personajes y psicologías, sino emblemas, funciones sociales, contraposiciones de papeles*" (13).

Paradójicamente, los mejores momentos de la película se producen cuando Ferreri (que agudamente se retrata en un divertido cameo en el papel del periodista y fotógrafo de corte, como

parte integrante del sistema al que critica) se inclina por la épica del género, como ocurre en la batalla final: justamente porque el *western*, en su conjunto, es un fenómeno cultural mucho más complejo y contradictorio de lo que parece.

Con el declive del *western all'italiana*, las metáforas y los debates se desplazaron (asumiendo una connotación ideológica a veces opuesta a la manifestada originariamente) hacia el género que en muchos sentidos fue su continuación natural: el policiaco. Por un lado, se trataba de temas con naturales a algunos directores (Damiani, Sollima) y, por otro, era un género estrechamente vinculado a lugares y situaciones de actualidad (eran los años del terrorismo, de las masacres, de las bombas en los trenes) que se prestaba mejor a elucubraciones políticas sin necesidad de tener que utilizar metáforas y aliñarlo todo con una pátina de exotismo. Seguramente, el fenómeno del *western* político demuestra, más de treinta años después, la capacidad del cine popular de captar, a veces de forma instintiva, los humores del presente. Pasados los años y sabiendo cómo ha ido la historia, resulta impresionante escuchar la frase final de **Yo soy la revolución**, cuando El Chunchu, tras matar al gringo Bill Tate, le grita a un peón muerto de hambre "*¡No compres pan! ¡Compra dinamita!*".

NOTAS

1. Faldini, Franca; Fofi, Goffredo: *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*. Página 313.

2. Faldini, Franca; Fofi, Goffredo: Op. cit. Página 300. Donde no se especifica, las declaraciones de directores y actores se han extraído de este valioso libro.

3. Para un examen detallado de las películas del Oeste mexicanas, véase Zigno,

Federico de: "Tortilla Western, México e rivoluzione all'italiana", en *Amarcord*, nº 5. Páginas 65 y siguientes.

4. Viganò, Aldo: "Giochi nel canyon del postmoderno", en *C'era una volta... il western all'italiana*, catálogo a cargo de Roberto Festi, 2001. Página 8.

5. En 1860, en Bronte, las masas campesinas sicilianas, convencidas de que la expedición de Garibaldi iba a marcar el inicio de un nuevo orden social, se rebelaron para ocupar las tierras de los ricos propietarios, suscitando la represión violenta por parte del propio ejército garibaldino.

6. El año anterior Lizzani había dirigido, bajo el seudónimo de Lee Beaver, **Un río de dólares** (*Un fiume di dollari*, 1966), más por gratitud hacia el productor De Laurentiis por haberle dado trabajo "*en la época de nuestro maccartismo cinematográfico*" (Lizzani) que por auténtica devoción al género.

7. Mereghetti, Paolo: *Dizionario dei film 2002*. Ed. Baldini & Castoldi. Página 1.758.

8. Entrevista a cargo de Zanello, Fabio: "Sergio Sollima: Faccia a faccia", en *Amarcord*, nº 12. Página 11.

9. "Cuchillo" se convirtió en un personaje símbolo para los exponentes de *Lotta Continua*, hasta el punto de que Marco Lombardo-Radice lo utilizó para un cuento-guion.

10. Recordamos, entre otras, **Huracán sobre México** (*Killer Kid*; Leopoldo Savona, 1967), en la que un gringo se une a la causa revolucionaria; **Odio por odio** (*Odio per odio*; Domenico Paolella, 1967); **Prega Dio... e scavati la fossa** (Edoardo Mulargia, 1968); **Un ejército de cinco hombres** (*Un esercito di cinque uomini*; Italo Zingarelli, 1969), escrita por Dario Argento.

11. Declaraciones de Tonino Valerii recogidas en *Almanacco del Cinema 2*. Ed. Il Formichiere. Primavera de 1979. Página 59.

12. Farassino, Alberto: *Jean Luc Godard*. Il Castoro Cinema. Página 121.

13. Fofi, Goffredo: *Capire con il cinema - 200 film prima e dopo il 68*. Ed. Feltrinelli. Página 354.