

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Vivir un poco más

Autor/es:
Lardín, Rubén

Citar como:
Lardín, R. (2002). Vivir un poco más. Nosferatu. Revista de cine. (41):79-83.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41300>

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:





Vivir un poco más...

Valores y conductas del desencanto

Eurowesternaren heroia libre izatera kondenatuta dago. Baina horrez gain, bere tragedia existentzialaz jabetzen den gizakia da. Jakin badaki zotz egin ondoren lurrean jarri dutela eta bizirauten soilik saiatzen da edo, beharbada, erosoago ibiltzeko zentzu bat bilatzen. Ez da nihilismoa, estoizismoa, etsipena eta bila aritzea baizik.

Rubén Lardín

Según evidencias, el *western*, más aún que el terror, es un género viril, pura y casi exclusivamente masculino. Como el melodrama lo es femenino. Se dice, se comenta, que a las mujeres no les gusta el *western*. Yo creo haber conocido a una que sí, pero, por más que me esfuerzo, el recuerdo es vago y a veces tengo la impresión de habérmelo inventado. Y no hablo de frivolidades como **Valor de ley** (*True Grit*; Henry Hathaway, 1969), hablo de *westerns*. Obviemos también obras maestras incontestables como **Horizontes de grandeza** (*The Big Country*; William Wyler,

1958) o los ríos de Hawks; centrémonos en el crepúsculo, en su concepto, y dejemos un poco de lado el hecho meramente cinematográfico. Hablemos de hombres. A lo que iba: si alguien habla de una mujer que llora viendo **Sin perdón** (*Unforgiven*; Clint Eastwood, 1992), probablemente se trate de una leyenda urbana. Sin embargo, conozco a más de uno, de dos y de tres, digamos hombres, que lloramos como magdalenas ante la desazón consciente de William Munny, "asesino de mujeres y niños"; o cuando el *bunch* sale del burdel dispuesto a vengar a Angel en **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*; Sam Peckinpah, 1969). Adrenalina conmovedora. No pretendo hacerme el gracioso, ni siquiera ser sexista, pero me jugaré el cuello en estos tiempos de corrección afirmando que la hembra tiene la misión vital de mantener la especie y que el macho no es más que su instrumento. Por eso nos cuesta más entender algo. Estamos perdidos, y fuera de la placenta tenemos poco que hacer. De acuerdo, es

palabrería boba y jacobina, pero ese enunciado me sirve para entrar a saco en las conductas más desencantadas y siniestras del trayecto, en el retrato estereotipado (tanto como la diferencia sexual que he propuesto) del hombre a la deriva; en su comportamiento, abatido o perplejo, en un microcosmos cambiante y de política confusa. El hombre, que hoy, en tiempos de pensamiento único, mantiene su único pensamiento. El hombre que todos los hombres, nostálgicos de animalidad, deseamos ser: el que cabalga al paio y establece su individualidad en su cartuchera, con motivos atávicos para estar resentido, el hombre que juega al póquer y bebe en el *saloon*. Por hacer algo.

Se refirieron los franceses al *western* como "el género americano por excelencia", y así se ha entendido siempre después. Dentro de esa idea han sido muchos los teóricos que le han exigido al género una rigurosidad y un compromiso histórico que no creo imprescindible para edificar la mitología.

Sin embargo, sí era en un contexto de cambios reales donde se desarrollaba **Raíces profundas** (*Shane*; George Stevens, 1953), inocuo melodrama empistolado, cuya mención surge aquí porque integraba perfectamente dos de las ideas más básicas de lo que después sería la bahía europea del género: la figura del individuo con intereses particulares en contraposición a una masa ocupada en federaciones. Era Shane (lamentable Alan Ladd) quien decía que "no puede uno dejar de ser lo que es", manteniendo sus ideales, los que fueran, por encima -o en paralelo- del pensamiento colectivo. No hay juicios morales que valgan, lo que nos interesa hoy aquí, como decía, es reivindicar una de las características más interesantes del *eurowestern*: el pensamiento individual como respuesta a una globalidad que aboga hipócritamente por el no-pensamiento, por la inserción a ciegas y el acomodo mental. Y es la revisión italiana del *western*, el llamado *spaghetti* (aunque algunos consideren despectivo el término todos nos en-



Grupo salvaje

tendemos, amén de que éste es un artículo chulesco), la veta europea más centrada, lejos de contextualidades históricas y aspectos políticos, en agudizar actitudes humanas del hombre como animal vivo, del individuo en y ante el mundo.

Como el *giallo*, el *spaghetti* se basó en la hipérbole, en la repetición y en la brutalidad, tanto en los aspectos formales como en el contenido. Leone se centró en lo objetual, lo inmanente, primó el plano detalle y adoptó modales estridentes en su gramática visual y conformó una ética del subgénero que optaba por una exacerbación de conductas mediterráneas, de pasión latina salvaje. Para llegar a eso, los héroes, sus comportamientos, se estilizaron hasta lo minimal. El dibujo evolucionó hasta el blanco y negro puro, abandonando los grises por el camino. Porque el fin ha de estar siempre en la síntesis. El *spaghetti*, lejos de ser una fase decadente del género norteamericano (como a veces se ha entendido por lo coyuntural, copioso, intenso y mediocre de su producción global), se trató en su génesis de una traslación pervertida del código samurái y, en su desarrollo, de un hallazgo de la esencia. La "trilogía del dólar" que, pese a la valía de otras obras aisladas, sigue siendo la cumbre del asunto, no trató exactamente de imitar nada. Mucho menos a la vida, porque el arte no ha de imitarla, si acaso explicarla. El *western* en Europa se convirtió, sobre todo a partir de Leone y su mencionada trilogía, en un poso de hombres solos, resentidos, muchas veces resignados y casi siempre buscavidas. Instintivos. Es muy fácil adivinarle las cicatrices a la gente; por eso Leone no se molestaba en explicarlas. El resultado estuvo, efectivamente, cerca de la parodia, pero en sus formas extremadas también hubo lugar para cuestiones humanas. Sírvase el lector revisar la trilogía para com-

probar que el hombre sin nombre que fue Eastwood, con su algo de pícaro, reservaba algunos valores individuales intensos y era noble a la hora de las pistolas. El sentido del humor y el cinismo estaba siempre presente, pero el personaje no dejaba de levantarse el poncho antes de disparar. La vida era, es y será difícil, pero digerible mediante la ironía. "*La vida es preciosa*", decía Volonté sin ambages ni complejo alguno en **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (Sergio Leone, 1964). Una frase tal, en el *spaghetti*, la puede decir el bueno, el malo o el ambiguo: tiene el mismo valor.

El ser y la nada

El héroe del *spaghetti* está condenado a ser libre. Es el verdadero héroe sartriano, el hombre que sabe de su tragedia existencial, que se reconoce puesto en la tierra con la suerte echada y que ya sólo trata de sobrevivir o, quizá, de encontrar un sentido para caminar más cómodo. Y sólo la muerte (la conciencia de muerte) dará sentido al trayecto. Como un personaje de Hemingway, el Conan de Howard o un tópico de novela negra, el héroe del *spaghetti* camina para entender, es un extranjero en un desierto trágico y sin sentido. No se trata de nihilismo, sino de estoicismo, resignación y búsqueda. Existencialismo. Así abrigaron el subgénero (y el prefijo lo quitamos desde ya) los franceses, aunque Eastwood, por entonces, no sabía muy bien de qué le hablaban.

Esa mencionada conciencia de muerte, su fisicidad, sería otra de las constantes definitorias. En la melancólica y bellísima **Il grande silenzio** (Sergio Corbucci, 1968), un *western* nevado (y se dice que la nieve es olvido), los caballos no siempre lograban andar, se desmoronaban sobre la nieve virgen mientras los cuervos revoloteaban agoreros. En la misma película

unos lugareños salían del pueblo armados con guadañas... La parafernalia mortuoria se hizo habitual y los cementerios rurales eran escenarios corrientes en cintas como **El clan de los ahorcados** (*Preparati la bara!*; Ferdinando Baldi, 1967), en la que el verdugo interpretado por Terence Hill reclusaba a varios de sus "ejecutados" para saldar una vieja cuenta. Los falsos ahorcados conformaban una banda de "muertos vivos" que aterrorizaba a las fuerzas vivas. Aquella era una de las muchas secuelas de **Django** (Sergio Corbucci, 1966), título clave en el que el personaje de Franco Nero, en una de las escenas más recordadas de todo el *eurowestern*, caminaba arrastrando su propio ataúd sobre el barro. Conciencia de muerte o conciencia de vida, que es lo mismo. Pero ausencia de miedo. En **El retorno de Ringo/Il ritorno di Ringo** (Duccio Tessari, 1966) se decía que "*quien tiene miedo muere un poco muchas veces, mientras que el que no lo tiene muere sólo una vez*", y se replicaba (lo hacía Nieves Navarro) que "*un hombre que no tiene miedo es quien no espera nada*". Pero no temer no es desear morir. Eli Wallach correteando por el cementerio en **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966) es otra ilustración perfecta para pronunciarse vivo. El dinero es una excusa cualquiera; de hecho, el dinero es la promesa de una vida en principio placentera. Antes, el bueno y el feo han volado un puente que representa la guerra, porque no la entienden, porque les es antinatural adscribirse a una idea de matanza global. Matar es una cuestión personal, de tú a tú. Y a otra cosa.

Porque estás que te vas, y te vas, y no te has ido...

La ética del *spaghetti* está minada de contradicciones, de indefinición, de humanidad. Demostran-

do que lo más difícil es vivir firme oteando horizontes que, por otra parte, nunca son de grandeza. El mundo del Oeste, en el *spaghetti*, es un reducto estanca-do, un depósito de la historia y la desembocadura de ciertas tenden-cias, sentimientos y vocaciones innatas y fundamentales en el hombre. El *viaje al fin de la noche*, de Céline, era el libro de ca-becera de Leone, pero su desen-canto era falso, literario y humo-rístico: nadie como Leone mareó tanto a la parca con *zooms* y mon-tajes sincopados. Nadie en los duelos, que son enfrentamientos directos con la muerte, dilató tan-to el tiempo. A veces no hay un porqué al que aferrarse, pero los valientes aguantan el tipo y siguen batallando. Decía Lee Van Cleef en *El día de la ira* (*I giorni dell'ira*; Tonino Valerii, 1967) que "quien no acepta un desafío ya lo ha perdido del peor modo". Y de nuevo Django: "No se puede estar huyendo siempre. Pase lo que pase, hay que luchar hasta el final". Si se está aquí será por algo, y aunque las vidas sean

intercambiables, a todos les gus-taría ser el más rápido. Al fin y al cabo, como decía el padre del protagonista de *Keoma* (*Keoma*; Enzo G. Castellari, 1976), "ser el más rápido sólo quiere decir que uno vive un poco más". La sem-piterna asociación de vida y espe-ranza nos funciona a los humanos como automatismo; parece inge-nuidad pero es instinto. Aunque a veces no se sepa adónde ir. En *Los desesperados/Quei desperati che puzzano di sudore e di morte* (Julio Buchs, 1969), George Hilton le preguntaba a un lego por su camino, y éste le respon-día: "¿Conoces alguno mejor que otro?". En la interesante *Oro maldito/Se sei vivo... spara!* (Giulio Questi, 1967), una pieza en verdad extraña con curiosos entroncamientos en la serie Cor-man-Poe, también se dialogaba desde la resignación, pero se ali-mentaba la esperanza: "Tiene que haber algo mejor en el mundo. Sí, sería imposible que no lo hubie-ra". Otros sabían que "el mundo gira y uno vuelve siempre al mis-mo sitio". Eso lo decía el Franco

Nero de la tardía *Keoma*, título mítico por trastornado, mientras su personaje en la película volvía a su sitio, a sus orígenes, ahora desordenados por el tiempo (ahora me contradigo: sí, el *spaghetti* también tuvo, rizando el rizo, un crepúsculo particular). De vuelta al caos. Keoma viaja buscando razones, significados a su existen-cia. Busca el sentido en el amor, secuestrando a una mujer que puede tener la peste. Viaja con ella sin preocuparse por el contagio, porque un hombre libre nunca puede morir. Al menos eso sen-tencia él, a la manera de un sata-nista, aunque en la vida todos mueran. Curiosamente -o precisa-mente por eso-, aunque la fe en el amor es la primera que se pierde, también es la más auténtica. Ilusa pero menos que la religiosa, más cárnica al menos. Las religiones no tienen crédito para los hombre vitales, mortales y profundamente enraizados en el ser y el estar, del *spaghetti*. Creo que era en *Con el corazón en la garganta/Sette pistole per un massacro* (Mario Caiano, 1968) donde, cuando el



El día de la ira

pueblo es secuestrado en su iglesia, alguien clama: "*¡Soy un libre-pensador!*". Keoma es ingenuo, pero nada nihilista en su búsqueda amorosa. Django también habla con cariño de su mujer muerta: "*Quizá lo único que tenía importancia*". Corbucci terminó **Django** con un hermoso plano de Franco Nero, abandonada su pistola sobre la tumba de su mujer, dejando atrás un fantasmal cementerio. "*Se está mejor fuera que dentro*", ha dicho un cantinero en el rollo anterior. Y los cantineros, ya se sabe, son la personificación de la sabiduría. El plano final de **El retorno de Ringo**, también esperanzador, retrata al héroe y a su esposa alejándose con la hija de ambos y dejando en primer plano un burladero con la pintada de un corazón flechado... traspasado por varios puñales.

Pero los héroes (que son antihéroes, por si hacía falta decirlo) del *eurowestern* son a menudo niños grandes en busca de oasis espirituales. Comer, beber y matar, "*sólo pensáis en eso*", reprochaba alguien en **Por un puñado de dólares**. Porque en el fondo sabemos (deberíamos), como dijo otro alguien en la vida real, que los hombres no somos más que cerdos, perros y monos. En el más auténtico *spaghetti* el hombre escoge su tipología o alterna las tres (nada de anacoretas o sibaritas reprimidos), igual que las mujeres se limitan a ser madres o putas. Minimalismo, ya lo he dicho, una suerte de minimalismo manierista, si es que eso puede darse. Ahí está otra de las esencias. Pero hay maneras más sofisticadas que el amor de encontrar alicientes: es en **Keoma** donde Woody Strode (muy venido a menos, cierto) espera que su bajor pierda todas las cuerdas para morir con él. Para el personaje todo se basa en una música que es terapia, quizá belleza. O puede que devaneo. **Keoma** es un *western* onírico, con escenas directamente fantásticas y perturbado-

ras. Castellari mira el género con vértigo teatral, radicalizando tópicos formales y dramáticos. Y el viento que no cesa.

En **El valle de la muerte** (*Mannaja*; Sergio Martino, 1977), una producción claramente inspirada en el relativo éxito de **Keoma**, el personaje de Maurizio Merli tiene claro que no está interesado en viajar por el mundo: "*El mundo está donde tú estés*", y luego perdonará la vida al hombre que mató a su padre porque "*el mayor castigo es seguir viviendo*". Nada que ver con el descaro vital del mejicano "Cuchillo" Sánchez que interpretase Tomás Milian en títulos como **El halcón y la presa/La resa dei conti** (1967) o **Corre, Cuchillo, corre** (*Corri, uomo, corri*, 1968), en las que su autor, el eficaz Sergio Sollima, positivó la figura del hombre solo. "Cuchillo" tiene problemas para matar a sangre fría, es un tipo de buena pasta y con un exacerbado instinto de supervivencia. Sabe que el mundo se divide entre perseguidores y perseguidos, y su condición le hace siempre correr hacia adelante, huyendo de algo y en busca de nada. Viviendo al grito, como una salva, de "*¡Cuchillo se vaaaaa!*". Hoy podríamos entender ésta como una de las lecturas más desarrollistas del antihéroe, pero la conducta de "Cuchillo" es causal de sus circunstancias e igualmente desengañada, como la de otros tantos personajes al borde del abismo. Con "Cuchillo", Sollima aportó un personaje, alguna película para el recuerdo y ninguna novedad para la lectura global de un género que se sostiene en nuestro inconsciente sobre una de sus características fundacionales: la del hombre encallejado en su destino, acaso remediándolo (o dejándose mecer) a su manera. Corriendo, vagando, disparando, bebiendo... Acción y elección: existencialismo.

El *spaghetti* derivó en la comedia, como todo, pero su extremismo consustancial también provocaría

una declinación puntual y casi anecdótica hacia el cine fantástico y el exotismo. Fueron títulos ocasionales, esparcimiento de espectadores y extrañamiento de espectadores, títulos exitosos como **El justiciero ciego** (*Blindman*; Ferdinando Baldi, 1971) darían paso a secuelas horripilantes como **Get mean** (Ferdinando Baldi, 1975), o a cruces con el cine oriental de artes marciales como **Mi nombre es Shangai Joe** (*Il mio nome è Shangai Joe*; Mario Caiano, 1973). Cócteles en principio delirantes pero más lógicos de lo que parece. El *spaghetti*, que empezó en los límites, no podía más que desquiciarse. Es lo que tenemos los latinos, que somos drásticos. A estas alturas ya se había perdido la enjundia, la ética y la estética. La cosmología del género no pudo con el pandemónium y los auténticos hombres derivaron en justicieros urbanos que minaron los setenta y dieron guerra hasta los ochenta.

Quizá, ensanchando un poco las miras, habría que decir que la verdadera y última vuelta de tuerca en cuanto a -digamos- conducción filosófica, la que dentro del *western* rompería el biselado (la que se pasó de rosca, vaya), nos llegó como coproducción germano-estadounidense años después. Fue la hipnótica **Dead Man** (*Dead Man*, 1995), un réquiem en el que Jim Jarmusch hizo de la condición de pistolero coyuntura, erigió a su (anti)héroe en la reencarnación misma de William Blake y luego lo integró en el paisaje con argucias metafísicas. Hibridando, de forma sublimada y definitiva, cierto tremendismo y el énfasis del europeo con el alma de la epopeya americana. Conduciendo al hombre solo por un sendero a la vez iniciático y mortífero, en un funeral efectista del que sacar algunas claves para la vida armada. Y recordándonos lo que ya sabíamos: que estamos perdidos y que sólo hay bálsamo en la ficción.