

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
SERGIO CORBUCCI

Autor/es:
Angel Sala

Citar como:
Angel Sala (2002). SERGIO CORBUCCI. Nosferatu. Revista de cine. (41).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41305>

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



Salario para matar

Sergio Corbucci

La revolución subgenérica del spaghetti-western

Sergio Corbucci juntsezko zinemagilea da Europako westernaren garapenean eta eboluzioan, bere sorburuetatik goibehera ezagutu zuen arte, alegia. Generoaren ikuspegi bereziaren barruan, indarkeriaren zentzua, karga ideologikoa, umore beltzaren osagaiak, eta pertsonaien, heroi nahiz bilauen oso kontzeptu pertsonala nabarmentzen dira. Bere proposamenaren indarra Django izeneko bere pertsonaia gogorak berresten du, Franco Nerori ospea zabaldu zionak.

Ángel Sala

Aunque no pondré en duda la paternidad de Leone en la configuración temática, visual y referencial del *western all'italiana*, lo cierto es que la importancia en el desarrollo como subgénero del mismo se debió tanto o más a otros directores como al genial creador de *La*

muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più (1965). Realizadores como Sergio Sollima, Duccio Tessari, Tonino Valerii, Antonio Margheriti o, sobre todo, Sergio Corbucci, definieron al *spaghetti-western* como patrón de evolución socio-temática, desarrollando y, en ocasiones, renovando, lo que Leone apuntó a tra-

vés de ejercicios de estilo rompedores en su época pero que, sin una continuidad autoral, se hubieran quedado en un estéril ejercicio narcisista.

De todos los autores citados, Corbucci resultó fundamental para el devenir del subgénero, ya que, a diferencia de Leone, des-

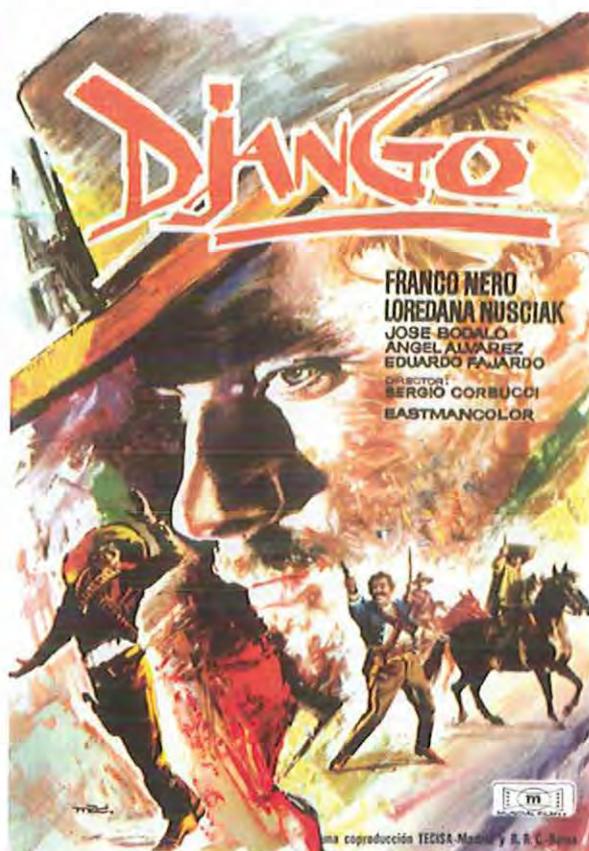
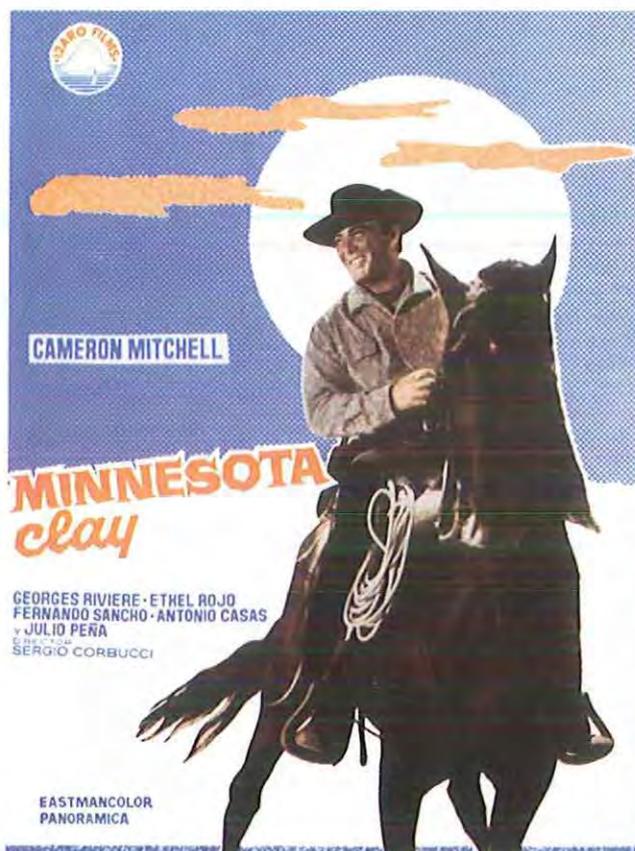
codificó el *western* clásico tras pasar por la propia *exploitation* de sus elementos principales en películas como **Massacro al Grande Canyon** (1964) o **Minnesota Clay** (1964), que estaban marcadas por el estigma de la mera repetición de clichés, aunque en ambas nos encontrábamos con embriones de ideas y estilemas desarrollados muy pronto por Corbucci, además de componentes temáticos (el antihéroe situado entre dos bandas rivales) que encontramos en **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (Sergio Leone, 1964). Es en 1966 cuando el director abordó su film más emblemático e influyente, **Django**, un título que determinó la verdadera personalidad del *spaghetti-western* y que estableció los estándares de violencia y sadismo que a partir de ese momento serán recogidos por otros realizadores del subgénero. **Django** definió la dimensión espacial del *western* italiano, situándolo en pueblos perdidos enfangados, grises, sin luz y habitados por personajes casi fantasmales, frente a la luminosidad de las localizaciones

de Leone o la cotidianidad de la mayoría de los *westerns* norteamericanos. Corbucci recorría todo un panorama multigenérico donde englobaba la iconografía propia del cine de horror (el pueblo oscuro, sucio, siempre amenazado por un cielo tormentoso, con la presencia determinante del cementerio, donde se producía el duelo final), la aventura (el puente sobre arenas movedizas) e incluso la comedia picaresca. La película, lejos de volver a mostrar otro "hombre sin nombre" al estilo del Clint Eastwood de **Por un puñado de dólares**, presentaba a un protagonista "bautizado", y alejaba a éste de las coordenadas heroicas a las que Leone no supo renunciar. **Django** era un personaje siniestro, que arrastraba un misterioso ataúd y se movía sólo por intereses personales, definiendo la personalidad del antihéroe en la figura de un Franco Nero cuyos ojos claros y afeitado descuidado se convirtió en un icono visual tan poderoso como el Eastwood del poncho y el cigarrillo, siendo imitado por multitud de actores, el más claro el Terence Hill de **Mi**

nombre es Ninguno (*Il mio nome è Nessuno*; Tonino Valerii, 1973), aunque aquí ya con un excesivo componente de parodia.

Django también compuso el resto del paisaje del que sería el cine de Corbucci y, desde ese momento, el *spaghetti-western* en general. Desde la violencia extrema, explícita, sádica y casi surrealista hasta villanos que adquirirían dimensiones casi míticas de maldad, de la que la banda de Jackson (liderada por un muy acertado Eduardo Fajardo, actor fetiche del realizador) fue el modelo a seguir. El film también ofrecía los primeros bosquejos de aproximación política que pasarían a ser explícitos más adelante en **Salario para matar/Il mercenario** (1968) o **Los compañeros/Vamos a matar, compañeros** (1970), principalmente, aunque este subtexto aún estaba muy condicionado por la propia dimensión de la acción.

Corbucci iniciaba así un camino de investigación y de renovación paralelo al que Leone decidió seguir con sus *westerns*, que que-



darán empaquetados en la etiqueta de la obligación autoral. Sin embargo, el director de **Django** creó, película a película, las propias dimensiones de un subgénero, dejando bien claros los cabos que había que estirar para realizar diferentes indagaciones en el mismo. Su carrera nunca tuvo una orientación precisa, pasando de la renovación a la perversión del *western* clásico con **Los despiadados/I crudeli** (1966); la mera transposición alimenticia en **Johnny Oro** (*Johnny Oro*, 1966) o **Joe, el implacable/Navajo Joe** (1966); la redención autoral en **Il grande silenzio** (1967); la experimentación fallida con **Los hijos del día y de la noche/La banda J & S-Cronaca criminale del Far West** (1972); o la burda parodia de **El blanco, el amarillo y el negro/Il bianco, il giallo, il nero** (1974).

De esta manera, diferentes autores se inclinaron por unos u otros de los parámetros esculpido por Corbucci, como demuestra la vena gótico-terrorífica de Antonio Margheriti en **Y Dios dijo a Caín/ (E Dio disse a Caino)**, 1969), el delirio sádico de Giulio Questi en **Oro maldito/Se sei vivo, spara** (1967), la parafernalia revolucionaria de Damiano Damiani en **Yo soy la revolución (¿Quién sabe?)**, 1966) o Sollima en **Cara a cara/Faccia a faccia** (1967), a la tentación mística de Enzo G. Castellari en **Keoma** (*Keoma*, 1976) o el relativo giro paródico de Tonino Valerii en **Mi nombre es Ninguno**.

Elementos para una descodificación post-Leone. Violencia y sadismo bajo un prisma cultural

Uno de los elementos que siempre se han asociado con el *western* italiano es el de la vocación sádica y exhibicionista de la violencia, situada, además, en un contexto degenerado ambientalmente y psicológicamente extremo. Corbucci estableció de forma canónica la



primera descodificación de las pautas del *western* norteamericano, aún respetada por el cine de Leone. En las producciones de Hollywood la violencia acompañaba a los personajes en determinados momentos que marcaban su trágico destino, o Leone especificaba en **La muerte tenía un precio** puntos álgidos en los que la barbarie condicionaba a sus peones dramáticos (así, la violación y muerte de la hija de Lee Van Cleef), mientras que Corbucci no marcaba la división de funciones en este sentido sino que matar o torturar formaba parte de un comportamiento esperado. En este sentido, en **Django** era paradigmático cómo las diversas apariciones de las bandas enfrentadas eran acompañadas de un acto extremo: el exterminio sistemático de campesinos a modo de blancos móviles por parte de Jackson (Eduardo Fajardo) o cuando Hugo

(el jefe de los bandidos mexicanos interpretado por José Bódalo) cortaba una oreja a uno de los miembros de la patrulla gringa. Corbucci instauraba, mucho antes que Peckinpah en el cine norteamericano, una violencia que ya no era reactiva ante situaciones dramáticas o evolutivas de los personajes, sino que formaba parte de la misma estructura narrativa y estilística de sus películas, recreando lo que Olivier Mongin denomina "*un estado natural de violencia*" que termina en muchas ocasiones "*en una carnicería*" (1).

En otras ocasiones, Corbucci se deleitaba con ese mismo espectáculo de la violencia y la muerte. A pesar de que la matanza rápida, visceral y sistemática fue reiterada en su cine desde **Django** (con la espectacular escena del enfrentamiento del protagonista con su famosa metralleta contra los



JEAN-LOUIS TRINTIGNANT
KLAUS KINSKI

IL GRANDE SILENZIO

CON FRANK WOLFF
VONETTA MC GEE
LUIGI PISTILLI MARIO BREGA MARISA MERLINI
SERGIO CORBUCCI
VITTORIANO PETROLI MARIO ANTONDI BRUNO CORBUCCI SERGIO CORBUCCI ENRICO MORRICONE
ADOLFO COMEDINI CINEMATOGRAFICA LES FILMS CORONA
SERGIO CORBUCCI
TWENTIETH CENTURY-FOX ITALY INC.

Jackson) hasta productos tan comprometidos como **Los compañeros** (el ataque final del bandido Vasco, convertido en todo un revolucionario, contra los secuaces del falso general Mongo), el director italiano no prescindió de otro tipo de violencia más refinada y establecida desde registros puramente sádicos. No olvidemos que **Django** comenzaba con la flagelación de una mujer a manos de un bandido mexicano, hecho contemplado por el protagonista con frialdad y cierto deleite. En el mismo film, Hugo, el líder de los mexicanos, destrozaba las manos del pistolero con la culata de su rifle, para luego dejar que las pisotearan los caballos de sus secuaces, con indudable gozo del personaje interpretado por Bódalo. El sadismo, la contemplación sis-

temática y mórbida del sufrimiento del ser humano, está presente en todos los filmes de Corbucci, no sólo de forma explícita, sino también mediante una brillante conjunción en la trama o la imagen, apareciendo en segundo plano o de manera episódica o exclusivamente a través de miradas (la de Kinski-Tigrero en **Il grande silenzio**), gestos (los de Jack Palance en **Salario para matar** o **Los compañeros**) o actitudes (Eduardo Fajardo en la citada **Salario para matar**).

El *spaghetti-western* en general, y muy en particular el cine de Corbucci, no pudo evitar la influencia religioso-cultural, siendo habitual un componente iconográfico que utilizaba continuamente símbolos y rituales de la tradición católica,

aunque el realizador los degenerase de manera premeditada con el fin de desvirtuar sus significantes. Para ello, toda su filmografía estableció un paralelismo cromático con la Edad Media, presentando el paisaje del viejo Oeste como un lugar diezmado, oscuro y tenebrista, donde la figura de la muerte tiene un peso específico importante (sobre todo en la importancia de los cementerios y los cadáveres en casi todas las películas). En dicho paisaje se entrecruzaban ángeles de la muerte, cruzados judeocristianos en misión divina contra las minorías insurgentes y falsos profetas enervantes que postulaban una liberación imposible. Como en todo paisaje medieval inhóspito, oscurantista y surcado por la muerte encontrábamos con frecuencia la presencia religiosa, bien mediante una clara iconografía o bien bajo sutiles alegorías.

Como ejemplos de todo ello podemos citar que el duelo final de **Django** tenía lugar en un cementerio y que el pistolero interpretado por Nero, con las manos rotas, se apoyaba precisamente en una cruz para acabar con sus enemigos. En **Il grande silenzio** se podían encontrar elementos derivados del catolicismo como el sacrificio, edificado, eso sí, mediante una compleja trama: una vez identificados tanto **Silenzio** (Jean-Louis Trintignant) como **Tigrero** (Klaus Kinski) como dos ángeles de la muerte, opuestos pero complementarios, vestidos prácticamente de la misma manera y haciendo gala de ademanes similares; el primero, una vez saciadas sus ansias de venganza, decidía enfrentarse con su "mitad oscura", sabiendo perfectamente que iba a ser abatido, pero evitando confundirse con la personalidad que aquél encarnaba. En **Los despiadados**, Joseph Cotten y sus hijos representaban una peregrinación hacia la muerte descrita con todo lujo de detalles de escenificación próxima al catolicismo

practicante, como la carroza decorada, el ataúd, la ritualidad de los movimientos del clan, que acababa justamente en una macabra pirueta protagonizada por la muerte. Como último ejemplo, en **Los compañeros** el santo local, san Bernardino, era respetado por bandidos, revolucionarios y contras, estando presente a lo largo del film y siendo motivo del (falso) duelo final entre Vasco y El Sueco, aunque Corbucci introducía un golpe de ironía final cuando la imagen era utilizada para hacer explotar el camión de dinamita que acabará con la vida del terrible sicario interpretado por Jack Palance.

De esta forma, y ante la excesiva neutralidad de Leone, más preocupado de la brillantez formal de sus productos y de la ruptura estilística de los mismos, Corbucci incorporó al *spaghetti-western* toda un componente de sadismo y violencia fuertemente apadrinado por la tradición católica que le precedía, trasgrediéndola de manera perversa en base a los condicionantes ideológicos nada ocultos de su autor y poniéndola en contacto con un nihilismo a veces manipulador (el canto a la sangre, la furia y la

muerte del grito final de Nero en **Los compañeros**), otras reflexivo (la imagen de cierre de un Tigro triunfante pero sin futuro en **El grande silenzio**) u ocasionalmente decorativo (la aparición casi fantasmal del caballo del indio en **Joe el implacable**). Corbucci revistió el *western* de imágenes de dolor, tortura, sacrificio, sadomasoquismo, dando vital importancia a la presencia de la muerte y recreando un paisaje intemporal donde los elementos cromáticos del medioevo imperaban en una indeterminada época oscura.

Horror, surrealismo y otras conexiones genéricas

La anterior inclinación por una atmósfera oscurantista y medieval provocó que Corbucci introdujera en algunos de sus *westerns* situaciones y tesis muy próximas al cine de horror. En primer lugar, el pueblo donde transcurre parte de la acción de **Django**, con su fango perpetuo y un cielo gris amenazante, la soledad de sus calles y lo siniestro de ciertos detalles (el tronco caído donde el protagonista se atrinchera para masacrar a la banda de Jackson) confi-

guraban un escenario casi sobrenatural que difería de las habituales *ghost towns* del *western* de Hollywood (2). Se daba también el elemento de atemporalidad y cierta indeterminación geográfica que ayudaba en parte a la impresión *weird* de escenarios y atmósferas, muy palpable en **Django**, pero nada desdeñable en **Los hijos del día y la noche** (el pueblo fantasmal donde transcurría el enfrentamiento final) e incluso en **Los despiadados**, donde, a falta de esa indeterminación espacial o temporal, el itinerario hacia ninguna parte de los protagonistas estaba compuesto por parte de Corbucci por un retorcido tenebrismo, subrayado por el realizador en la elección de localizaciones (cementeros lluviosos, cavernas), el protagonismo temático de una carroza mortuoria y un ataúd o la propia presencia de un cavernoso Joseph Cotten, cuya decadencia física y artística dotó al film de un toque de corrupción decididamente acertado.

Corbucci interrelacionó así dos de los géneros populares italianos de la época, aunque otros autores acotaron de manera aún más estridente la relación entre *horror* y



western, como es el caso de Giulio Questi en **Oro maldito** o Antonio Margheriti en **Y Dios dijo a Caín...**, cineastas que, por su peculiaridad el primero y por vocación el segundo, recrearon atmósferas donde la propia disgregación temática de sus obras juega en favor de la progresiva evolución de la invasión genérica. En cierta manera, a pesar de lo caótico y disgregado de ciertas películas de Corbucci, los intereses estilísticos del realizador sólo pasaban por un flirteo con el *horror* y una mayor interrelación con otros géneros como la aventura o el *peplum*, aunque es posible que las posibles conexiones con el género tengan algún grado de explicación en la colaboración del director con Ruggero Deodato, asistente de realización en **Django** y futuro rey del *gore* italiano gracias a **Holocausto caníbal** (*Canibal Holocaust*, 1979).

A partir de **Salario para matar**, el realizador estableció una estructura aventurera que repetiría con éxito en **Los compañeros**, dos películas con muchas similitudes. En ambos filmes hay una

sucesión de golpes y contragolpes, alianzas y traiciones entre los dos personajes centrales que en la primera interpretan Franco Nero (Kowalski, "el polaco") y Tony Musante (Paco, el rebelde), y en la segunda el mismo Nero (Yod, "el sueco") y Tomás Milian (Vasco). Rescates, tiroteos, emboscadas y tretas se sucedían sin descanso entre ellos, aunque al final unían sus fuerzas ante la amenaza de dos super-villanos más cercanos al universo del cómic o a la serie **Jim West** (3), en ambas películas interpretados por un pletórico Jack Palance, que responde a los rasgos de un sicario homosexual y devoto llamado "Ricitos" en **Salario para matar** y un pistolero con una mano de madera que adora al halcón que le devoró dicho miembro en **Los compañeros**. Toda una caracterización de super-villano y de asociación zoontrópica para el mal, pues el malvado utilizaba al pájaro como espía, hasta que éste (en un certero guiño de cruel comicidad) es cazado y asado por Vasco. No hay que olvidar al inquietante *sheriff* Franciscus en **Los hijos del día**

y **de la noche**, un perseguidor implacable (como casi todos los villanos de Corbucci) que asume un protagonismo inusual (normalmente los *baddies* del director resultan episódicos) y una evolución degenerativa, siendo al final un vengador al que su propio fanatismo ha dejado psicológicamente y literalmente ciego.

La presencia de un héroe extraordinario como medio de defensa para una comunidad oprimida era vislumbrada por Corbucci desde **Minnesota Clay** y anclada en **Django** aunque es en **Navajo Joe** donde se hace más patente, retomando el indio interpretado por Burt Reynolds alguno de los caracteres dialécticos que los superhombres del *peplum* ya tenían con respecto a la comunidad. No es extraño que este personaje exigiera el cargo de *sheriff* y utilizara una propia legalidad que le resultaba extraña e incluso hostil para conseguir sus propios fines y defender al mismo tiempo al colectivo. En **Il grande silenzio**, el pueblo de Snow Hill esperaba la llegada del mudo personaje interpretado por Trintignant como esperanza para liberarse de la opresión de Tigrero, el brutal caza-recompensas, mientras que en **Los hijos del día y de la noche**, el bandido Jet Trigado (Tomás Milian) robaba a los ricos para dar comida a los pobres a modo de Robin Hood revolucionario. De esta forma, Corbucci creó un entramado intergenérico para reforzar sus discursos, revalidar el papel de la acción en sus filmes e integrar otros elementos como el surrealismo e incluso el humor, en ocasiones decididamente paródico.

Picaresca, revolución y parodia

En consonancia con el medievalismo paisajista, cultural y reactivo que se ha apreciado en el cine de Corbucci, la picaresca formaba una parte esencial del desarrollo de los personajes y la historia.



Los hijos del día y de la noche

Los *westerns* del realizador están llenos de personajes que practican el engaño, continuas pequeñas traiciones y estafas, desde el inocente proxeneta que regenta el *saloon* de **Django** hasta los falsos generales revolucionarios como Mongo, interpretado por Bódalo en **Los compañeros**. Pero los mismos héroes (o mejor, antihéroes) de Corbucci juegan sus bazas burlonas sin descanso, siendo auténticos estándares de la picaresca como Vasco, el bandido con pretensiones revolucionarias de **Los compañeros**, o los mercenarios interpretados por Nero en ese film o, anteriormente, en **Salario para matar**. Alejados de estos esquemas quedan, desde luego, el pistolero redencionista de **Minnesota Clay**, el indio de **Joe el implacable**, el misterioso justiciero de **El grande silenzio**, su sosias de **El especialista** (1969) -retomado por otro actor francés, Johnny Halliday- o el fanático *pater familias* de **Los despiadados**, aunque queda la sensación de que éstos son casos excepcionales dentro de las verdaderas intenciones de Corbucci.

Esta tendencia deformante de los personajes centrales provocó una progresiva inclinación a la parodia que el director supo controlar hasta el momento en que otros realizadores la impusieron como norma y las presiones comerciales obligaban a rodar ciertas escenas algo disonantes, como sucede en **Los hijos del día y de la noche** o, sobre todo, en todo el metraje de **El blanco, el amarillo y el negro**, donde Corbucci cede a la moda y desmonta el entramado emocional de toda su obra.

En medio de todo ello, Corbucci explotó, como el buen cineasta comprometido que era, en un discurso pro-revolucionario que desde entonces se haría ya clásico en el *spaghetti-western*, aunque el realizador de **Django** disponía de un caudal irónico que



SALARIO PARA MATAR

con JACK PALANCE EN "RICCIOLO"

y con GIOVANNA RALLI

TECHNISCOPE UN FILM DE TECHNICALOR

SERGIO CORBUCCI



LUCIANO VINCENZONI

PEA, Roma - PROFILMS 21, Madrid

Sollima en **Cara a Cara** o Damiani en **Yo soy la revolución** dirigían hacia la reflexión histórica o épica. En **Salario para matar** y **Los compañeros** se apreciaba una concienciación progresiva del bandido hacia el hecho revolucionario, aunque Corbucci lanzaba en la primera un guiño irónico y también cariñoso hacia la figura romántica del rebelde en un final magistral en el que Nero advertía a Paco, el insurgente, que su ideal era un sueño, lo que reafirmaba al salvarle la vida en el último momento y gritarle después que siga soñando. Aquí, el Polaco, mercenario canónico y elemento partidista por accidente, tendía una mano al revolucionario converso, no exento de sarcasmo y carente de fe. Sin embargo, en **Los compañeros**, el mercenario que vuelve a interpretar Nero quedará finalmente cautivado por la insurrección y, tras

decidir seguir su camino, reaccionará al ver las amenazadoras tropas gubernamentales avanzar y se unirá a los rebeldes bajo un grito que define por actitud la concepción del cine de Corbucci: "*¡Vamos a matar, compañeros!*". De todas formas, Corbucci se permite en este film ironizar sobre el pacifismo predicado por Xantos, el idealista líder interpretado por Fernando Rey, que es contradecido por la furia de sus airados seguidores y por sus mismos actos, pues para sobrevivir debe pactar con Vasco y El Sueco mediante multitud de actos violentos, y él mismo acudiría a la agresividad a la hora de defender sus ideales, aunque sea con un rifle descargado que, irónicamente, es la causa de su muerte.

En Corbucci, la revolución era, de todas maneras, un sueño im-



posible, que llevaba hacia una muerte redentora, heroica, pero sin triunfo. El contenido político del realizador se puede encontrar también en **El especialista** o **Los hijos del día y de la noche**, donde hay una crítica directa hacia las clases dominantes y terratenientes, no descuidando el aviso en torno a la xenofobia con la caracterización de la patrulla racista de los Jackson en **Django** o la reivindicación de la población india en **Joe el implacable**. De todas formas, la progresiva reiteración de los componentes picarescos y cómicos en los filmes de Corbucci derivaron en una expresa visión paródica del hecho revolucionario en **¡Qué nos importa la revolución! / Che c'entriamo noi con la Rivoluzione?** (1972), donde la elección de Paolo Villaggio y Vittorio Gassman ya indicaba los objetivos del realizador, aunque, sorprendentemente, éste no evitó en ningún momento el contenido violento y amargo del producto, produciéndose así un extraño híbrido que acababa por ser molesto, desconcertante y disperso, pero que, pese a todo, conservaba muchas de las grandes virtudes de su autor.

La nueva interpretación de clichés. El tema de la venganza

La venganza, el retorno del personaje al que han despojado de todo para recuperar su honor, es uno de los grandes temas del *western* clásico aprovechado de forma ceremoniosa y ritual por el *spaghetti-western*, sobre todo el de procedencia italiana, por razones eminentemente culturales. La cultura mediterránea -y la latina en general- es, por definición, revanchista, no sólo por determinación originaria sino también por tradición importada, como puede ser la gitana o la influencia musulmana del norte de África. De esta forma, la venganza tomó cuerpo de manera espectacular en el *spaghetti-western*, algo a lo que no fue ajeno Corbucci, aunque el director de **Django** utilizara unos contornos acerca de la misma que lo diferenció de la mirada más clásica dentro del subgénero que representa la historia y el personaje de Lee Van Cleef en **La muerte tenía un precio**.

En Corbucci nos encontramos con varios tipos de representación de la venganza. El primero de ellos fue el reivindicativo, expues-

to en **Minnesota Clay**, donde el protagonista escapaba de la prisión para demostrar su inocencia, buscando al único hombre que podía testificar a su favor, un antiguo compañero convertido en un *sheriff* corrupto. Es una visión clásica que acompañaba a un film que explotaba con relativo éxito los elementos más reconocibles del *western* hollywoodiense. **Django** definió un modo abstracto, una venganza sin concreción, personificada en un ángel de la muerte que exterminaba hombres por doquier en aplicación de un peculiar sentido de la justicia. Fue el inicio de una serie de personajes de nombres extravagantes encabezados por el propio Django y sucedido por Sartana o Sabata, grandes pistoleros solitarios del *western* italiano.

Los super-villanos del universo Corbucci, practicaban un tipo de revancha ciega, obsesiva y decididamente sádica. Destacar sobre todo a los interpretados por Jack Palance en **Salario para matar** y **Los compañeros**. En la primera, el implacable "Ricitos" buscaba a El Polaco (Nero) para vengarse por una humillación en el juego. En el segundo film, el sicario, con una mano de madera, intentaba cazar a El Sueco (otra vez Nero), al que acusaba de haberle abandonado a su suerte en un pasado asociado. Pero no hay que olvidar al *sheriff* Franciscus, interpretado por Telly Savalas, en **Los hijos del día y de la noche**, cuyo odio por el personaje recreado por Tomás Milian le llevaba a una literal ceguera, una persecución letal e implacable de la que, desgraciadamente, Corbucci no sacaba todo el provecho, a causa de su inclinación a la comedia burda durante el metraje. Otro tipo de revancha es la del fanático sudista derrotado interpretado por Joseph Cotten en **Los despiadados**, un recorrido hacia la muerte pues es la apuesta ciega de un vencido que no reconocía su derrota, el final de su mundo.

En **Il grande silenzio**, el pistolero encarnado por Trintignant buscaba al asesino de su familia de forma sigilosa y calculada. Sin embargo, la venganza no era el objetivo final del personaje, sino la de culminar su ritual sacrificio en un enfrentamiento con el brutal caza-recompensas Tigreiro, una redención mediante la autoinmolación con la que evitaba ser una repetición de su doble oscuro. En **Joe el implacable**, aparentemente la historia de venganza más típica en la obra de Corbucci, el realizador sorprendía al no enlazar una serie de muertes de manera mecánica, sino creando una asociación entre el indio agraviado y una comunidad que sufría también el horror del grupo infractor. Navajo Joe actuará de forma imperativa, autoproclamándose *sheriff* del lugar, pero su venganza no será nunca egoísta, sino a favor de un orden social que, en el fondo, le será siempre hostil.

Hacia una tipología básica del *spaghetti-western*

Si los principales personajes-tipo del *western* italiano comenzaron a

diseñarse en **Por un puñado de dólares** por parte de Leone, lo cierto es que Corbucci determinó una serie de caracteres que se repetirán, con modificaciones, exageraciones y alguna evolución, hasta la decadencia del subgénero, a finales de los años setenta. Evidentemente, **Django** fue el gran catálogo de roles, aunque no el único, pues tanto las películas "revolucionarias" del director como rarezas más o menos extremas como **Joe el implacable** o **Il grande silenzio** incorporaron un amplio espectro a la galería humana del *spaghetti-western*.

- El solitario: Utilizando el modelo preestablecido por Leone y Eastwood en **Por un puñado de dólares**, Corbucci realizó una curiosa y contradictoria operación en la concepción de sus pistoleros solitarios. Más nihilistas, abstractos y crueles que el "hombre sin nombre", pero también más próximos y complejos, los solitarios de Corbucci serán modelos posteriores para el género. Django (Franco Nero), personaje mil y una veces explotado con posterioridad de manera expresa o en-

cubierta (4), con su apariencia hostil, fría, calculadora y cínica, barba poco cuidada y vestimenta negra es el ángel oscuro por excelencia, siendo retomado por el propio Corbucci en **Johnny Oro** bajo la apariencia de Mark Damon, el actor que, en principio, tuvo en mente el director para ser Django. Por otra parte, Django marca una revolución al utilizar como arma ya no sólo los típicos revólveres o fusiles, sino una enorme ametralladora escondida en un ataúd, arma que luego Corbucci convirtió en paradigma de la revolución en posteriores películas.

El otro modelo de solitario fue el representado por Trintignant en **Il grande silenzio**, un pistolero implacable pero tremendamente vulnerable tanto física como emocionalmente, cuya estancia en el pueblo de Snow Hill significará tanto el reencuentro con la vida (a través de la historia de amor con Vonetta McGee) como el enfrentamiento final con sus propios fantasmas internos a través del duelo con Tigreiro. El modelo de Silenzio fue retomado por Cor-



Il grande silenzio

bucci en **El especialista**, bajo la figura de otro actor francés, Johnny Halliday.

- El bandido/el revolucionario: Una nueva tipología que el director impuso en **Salario para matar** (Paco, el rebelde interpretado por Tony Musante), **Los compañeros** (Vasco, perfecta composición de Tomás Milian) e incluso en **Los hijos del día y de la noche** (de nuevo Milian en el papel de Jed Trizado). Todos ellos eran personajes dudosos, que se debatían entre el ideal y el oportunismo, aunque terminaban cediendo hacia el lado romántico del idealista con principios, a lo largo de un viaje iniciático cargado de percances.

- El mercenario: Fue la evolución mercantilista del solitario, mucho más cargado de potencial picaresco y humor y más dado a la aventura. Los personajes de Franco Nero en **Salario para matar** o **Los compañeros** establecieron modelos casi canónicos, con una cierta redención romántica al final de ambos filmes, sobre todo en el segundo.

- Villanos: Aunque en los *westerns* de Corbucci no existían propiamente héroes o personajes positivos, a excepción quizá del indio de Navajo Joe o el bandido rehabilitado de **Minnesota Clay** (al final llevando gafas como símbolo del abandono de su turbio pasado), hubo personajes que personifican de manera casi extrema una maldad amenazante, casi surrealista. Los bandidos xenófobos y fundamentalistas, encabezados por Eduardo Fajardo en **Django**, como la banda mexicana liderada por Bódalo, fueron ramificaciones radicales, pero no tanto como los super-villanos (ya citados en este texto) encarnados por Jack Palance o el *sheriff* fanático de **Los hijos del día y de la noche**, sin dejar la banda familiar y ultra de **Los despiadados** o el patético falso general Mongo interpretado por Bódalo en **Los compañeros**. Pero hubo siempre en Corbucci

una presentación coral de la maldad, coincidiendo varios bandos de *baddies*, a veces enfrentados, como en **Django**, o aliados, como el ejército gubernamental, las hordas del coronel García y "Ricitos" en **Salario para matar**.

- La mujer: Prácticamente olvidada por Leone y muchos autores del *eurowestern*, tuvo en Corbucci un papel moderadamente activo. Así, en **Django**, María (Loredana Nusciak) será la causa de la implicación del protagonista en el conflicto, mientras que en **Los despiadados** las tres mujeres del film (la falsa viuda, su sustituta y la india) eran los detonantes que precipitaban el trágico destino del clan protagonista. Otro papel relevante es el de Columba (Karin Schubert) en **Los compañeros**, una revolucionaria cuyo amor por Vasco convertía a éste a la causa revolucionaria, mientras que en **Il grande silenzio**, Pauline (Vonetta McGee), la viuda de color a la que promete ayuda y venganza Silenzio era la catarsis interior para la reacción final del protagonista. Sin embargo, cuando Corbucci quiso dar un protagonismo mayor al elemento femenino no acabó de encontrar el equilibrio, como demostraba **Los hijos del día y de la noche**, donde el personaje de Sonny (Susan George), una bandida neófita enamorada de su compañero de andanzas, se debatía entre la pasión y los celos, con reacciones demasiado poco creíbles y forzadas, sin solución de continuidad.

Corbucci definió además todos sus tipos mediante la colaboración de una serie de actores habituales como Franco Nero (**Django**, **Salario para matar**, **Los compañeros**), Tomás Milian (**Los compañeros**, **Los hijos del día y de la noche**), Jack Palance (**Salario para matar**, **Los compañeros**) e incluso figuras secundarias como Eduardo Fajardo (un villano ejemplar y casi silencioso), José Bódalo e incluso el muy secundario Álvaro de Luna, sicario obligado en

casi todos los productos del director. Esa fidelidad no es obligada a la hora de conseguir buenos resultados, pues actores episódicos en la filmografía de Corbucci como Jean Louis Trintignant y Klaus Kinski en **Il grande silenzio** o Telly Savalas en **Los hijos del día y de la noche** consiguieron composiciones memorables.

La reinención de los espacios

Corbucci fue fiel al abandono, ya perpetrado por Leone, de los espacios típicos del *western* americano. El *spaghetti* no habla de conquista o renacer, sino de regresión y esterilidad; en definitiva, de muerte. Por ello, el desierto fue un espacio privilegiado para el realizador, un lugar inhóspito, caluroso, donde los hombres se mueven como fieras enloquecidas por el calor y el polvo. En **Salario para matar** y **Los compañeros** el desierto significaba, además, un espacio de iniciación y conocimiento, de evolución de los personajes, a la vez que un solar que era aprovechado por Corbucci para desbordar su tendencia intergeneracional en favor de la aventura. Contrariamente, en **Los despiadados** el recorrido por las tierras estériles era un camino de involución, sin salida, con claro desenlace mortal, pues la caravana protagonista era, literalmente, funeraria.

Il grande silenzio cambió el calor desértico por las gélidas montañas de Utah, recurso escénico que Corbucci aprovechó para ahogar la voz de sus protagonistas, para apagar cabalgadas y tiroteos, para congelar miradas y sensaciones en el espesor de la nieve. Un film casi monocromático (el blanco se confunde con las vestimentas negras y el fango gris) donde espacio y personajes se fundían en una elegía poética sobre la necesidad del sacrificio, la valentía de acoger la muerte cuando ya no existe posibilidad de reencontrarse con la vida.

La ciudad fue el otro gran espacio investigado por la narración y los personajes de Corbucci. En *Django*, un puente alegórico (bajo el cual existen peligrosas arenas movedizas) marcaba la frontera entre el salvaje desierto y una ciudad donde el sol desaparecía, los habitantes no existían y la degradación, el fango y el cementerio parecían dominarlo todo. Esta concepción se repitió en *El especialista* y, en cierta manera, en *El grande silencio*, donde la urbe es sinónimo de muerte, dominada por los cadáveres de los bandidos cazados por Tigro.

Una valoración artístico-comercial del *spaghetti-western* según Corbucci

Sergio Corbucci fue, sin duda, el gran artífice de los cánones del *spaghetti-western*, a la vez que un continuo renovador del subgénero. Su obra se compuso de filmes imprescindibles (*Django*, *El grande silencio*), renovadores (*Salario para matar*, *Los compañeros*), extraños (*Los despiadados*, *El especialista*) e incluso tremendamente fallidos (*Joe el implacable*, *Johnny Oro*, *Los hijos del día y de la noche*); pero, en cualquier caso, nunca superfluos. En su estilo encontramos secuencias perfectamente planificadas y rodadas,

como la matanza de los Jackson en *Django*, los climas finales de *Salario para matar*, *Los compañeros* o *Los despiadados* junto a momentos sorprendentemente descuidados como algunos enfrentamientos de *Joe el implacable* o toda la parte final de *Los hijos del día y de la noche*. Lejos de la complejidad formal y la maestría práctica de Leone e incluso de Sollima, Corbucci se reveló como un realizador mucho más imprevisible, referencial y ecléctico, cuya gran virtud radicó en la pasión que inyectó a muchos de sus filmes en consonancia perfecta con sus bandas sonoras (la conjunción acción/banda de Morricone funcionó a la perfección en las dos películas "revolucionarias" protagonizadas por Franco Nero) y la visceralidad de sus imágenes. Sus *westerns* brillaron más por sus poderosas escenas de acción (con ametralladoras, asaltos en masa e incluso bombardeos de la aviación) que por la simetría de sus duelos, algo a lo que Corbucci recurrió con brillantez solamente en el final de *Django*, utilizando un plano casi subjetivo desde el pistolero para contar el enfrentamiento, dejando de lado el primer plano o el detalle, o en *Salario para matar*, donde sí se atrevió a ironizar sobre el estilo Leone mediante un duelo en una plaza de toros entre el asesino "Ricitos" y el rebelde Paco.

Tampoco hay que dejar de lado la utilización que Corbucci hizo de estilemas poco frecuentes como el *flash-back* o la voz en *off*, introducidos de forma efectiva y alejados de la pomposidad (brillante, eso sí) de Leone y, en cierta manera, Sollima. En *Salario para matar*, una primera escena algo surrealista y rompedora situaba al personaje de Nero contemplando una corrida de toros cómica con payasos y enanos. La voz en *off* de su personaje nos explicaba que uno de los comediantes era un famoso rebelde mexicano y, desde ese momento, comenzaba a operar un *flash-back* que casi completaba el círculo, volviendo a ese momento al final del film, pero completándolo con un epílogo con duelo incluido. En *Los compañeros* este recurso estaba tomado prácticamente de la misma forma, aunque en este caso encontrábamos a Vasco y El Sueco a punto de batirse en duelo, mientras una mujer, Columba, corría desesperada para evitar la confrontación. La retroacción nos descubría que, en realidad, los dos personajes sólo estaban enfrentados ideológicamente, y que el peligro, para ambos, procedía de otros bandos, configurando Corbucci una evolución narrativa donde la apariencia y la vulnerabilidad de roles y alianzas son práctica habitual. Curiosamente, cuando Corbucci se apartó de los cánones



Los compañeros

más establecidos del subgénero, surgieron obras sorprendentes como **Los despiadados**, un híbrido entre *western* pesimista de Hollywood y *eurowestern*, o la excepcional **El grande silencio**, un canto lúgubre, calmado y poético sobre el odio y la muerte, cuyo silencio final redime la obra de un autor inclasificable, que permitió al *spaghetti-western* convertir el caos temático y contextual en autoría reivindicable.

El concepto del *western* según Corbucci resultó el más comercial e influyente de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, siendo imitado desde ese momento y configurando películas tan decisivas como **Oro maldito**, **Y Dios dijo a Caín, Joko, Invoca Dio... e muori** (Antonio Margheriti, 1968) o **El bastardo** (*Django il bastardo*; Sergio Garrone, 1969), hasta llegar a filmes crepusculares del *spaghetti* como **Keoma** (una versión metafísica y *new age* del propio **Django**) o **Los cuatro del Apocalipsis** (*I quattro dell'Apocalisse*; Lucio Fulci, 1975), reducción sádico-gore y decididamente *trash* de los estilemas de Corbucci a cargo de uno de los máximos representantes del *splatter* italiano. Además, es indudable que el propio Sergio Leone recogió la influencia de los filmes revolucionarios de Corbucci en **¡Agáchate, maldito!** (*Giù la testa*, 1971) aunque con muchísima menos fortuna. Por otra parte, películas americanas como **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*; Sam Peckinpah, 1969) o **Los últimos hombres duros** (*The Last Hard Men*; Andrew V. McLaglen, 1975), cuya violencia excesiva fue achacada en ocasiones a Leone, manifestaban una influencia mucho más determinante procedente de los ambientes sucios, polvorientos y nihilistas del director de **Los despiadados**, sin olvidar los referentes temáticos entre Navajo Joe y un éxito *yankee* de principios de los setenta interpretado por Charles Bronson y titulado **Chato, el apache** (*Chato's*

Land; Michael Winner, 1971). En este sentido, y por mucho que el mismo Eastwood haya indicado que los *westerns* dirigidos por él en Hollywood han sido un homenaje al director de **La muerte tenía un precio**, un análisis más detenido de los mismos revela algunas sorpresas. **Infierno de cobardes** (*High Plains Drifter*, 1972) es un hábil combinado de **Django** y de una secuela de éste como es **El bastardo**, con el que tiene sorprendentes coincidencias temáticas. Por su parte, **El fuera de la ley** (*The Outlaw Josey Wales*, 1975) incorpora un viaje iniciático por las cenizas del Oeste muy propio del cine de Corbucci o **El jinete pálido** (*Pale Rider*, 1985) recupera ciertas ideas temáticas y visuales (el paraje montañoso, la nieve, el pistolero marcado) de **El grande silencio**. Por último, **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992) queda más lejos del círculo temático del creador de **Django**, pero no de algunas películas del *western* italiano influidas por éste, como **Y Dios dijo a Caín**, cuyo clímax final nocturno es reproducido en cierta forma por Eastwood en su oscariada película. Y es que Corbucci fue un creador silencioso, como alguno de sus personajes, cuya huella en el cine de género italiano y en la producción internacional quedó discretamente trazada sin los estrépitos que otros autores ocasionaron a base de populismo y planificada reivindicación.

NOTAS

1. Mongin, Olivier: *Violencia y cine contemporáneo*. Paidós. Barcelona, 1997. Página 29.

2. Recordemos su memorable papel dramático en películas como **Desafío en la ciudad muerta** (*The Law and Jake Wade*; John Sturges, 1958) o **El hombre del Oeste** (*Man of the West*; Anthony Mann, 1958).

3. Serie norteamericana titulada originalmente **Wild Wild West** (temporadas 1965-1970) donde los villanos alcanzaban unas proporciones a veces surrealistas y cuya versión cinematográfica, dirigida por Barry Sonnenfeld, incorporaba algún detalle visual (como el esbirro con trompetilla en el oído) que ya utilizara Corbucci en **Los compañeros**.

4. **Django** se convirtió en el personaje más popular creado por el *western* italiano, por encima incluso de "el hombre sin nombre" de Eastwood y personajes como Ringo, Sartana o Sabata. Además de las películas que utilizaban el tirón del personaje, unas veces caracterizado como ángel vengador, otras como cazador de recompensas, e incluso retratado en clave paródica. En ocasiones, películas con otros personajes fueron disfrazadas como secuelas de **Django** para potenciar su tirón comercial, como la versión anglosajona de **Oro maldito** de Giulio Questi titulada **Django Kill... If You Live, Shoot** o la francesa de **Keoma**, que pasó a ser **Django Rides Again**. De todas formas, de las más de treinta producciones que utilizaron la franquicia, sólo existe una secuela oficial al film de Corbucci, **El regreso de un héroe** (*Il ritorno di Django*; Nello Rossatti/Ted Archer, 1987), interpretada de nuevo por Franco Nero.



Django