

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
SERGIO SOLLIMA

Autor/es:
Antonio José Navarro

Citar como:
Antonio José Navarro (2002). SERGIO SOLLIMA. Nosferatu. Revista de cine.
(41).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41306>

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



Sergio Sollima

Un aventurero en el Oeste

Sergio Sollimaren westernak, La resa dei conti (1967), Faccia a faccia (1967), eta Corri, uomo, corri (1968), zalantzarik gabe, generoak Europan nahiz Iparramerikan izan dituen film onenen artean daude. Zergatik? Ba, beste zenbait arrazoiren artean, bere diskurtso moralaren -ez, ordean, moralistaren-komplexutasunagatik eta zentzua ematen dion bilbe formalaren edertasunagatik.

Antonio José Navarro

A puntos biográficos

Sergio Sollima nació en Roma el 17 de marzo de 1921. Desde su infancia desarrolló una gran afición por el cine -especialmente estadounidense-, fomentada en gran parte por su familia, asidua consumidora de programas dobles en cines de barrio. Finalizados sus estudios secundarios se matricula en 1939 en la facultad de derecho, la cual abandonará en 1941 para ingresar en el Centro Sperimentale di Cinematografía a fin de cursar estudios de realización. Ese mismo año es llamado a filas, pero en septiembre de 1943 deserta y entra a formar parte de un grupo clandestino de filiación católico-comunista. Hasta 1945 es un agresivo activista de la Resistencia, experiencia que dejará en él una huella indeleble (1).

Tras la guerra se dedica profesionalmente al teatro, ya sea como

dramaturgo o como director de escena. Su primer libreto, *L'uomo e il fucile*, era una "comedia partisana" que, en 1947, se alzó con el primer premio en el Festival Internacional de Praga. Entre sus obras más destacadas figuran *Gli uccisori* -un drama inspirado en la novela de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces*-, una revista llamada *I palladini* y una comedia, *Apocalisse a Capri*, que cosechó un gran éxito de crítica y público. Durante esa época asume la dirección del Teatro Arlecchino di Roma -hoy llamado Flaiano-, a la vez que inicia su actividad como crítico cinematográfico, publicando hacia finales de 1947 el libro *Il cinema in USA*, el primer ensayo sobre el cine de Hollywood aparecido en Italia.

A principios de los años cincuenta arranca su actividad en la emergente industria del cine italiano, primero como ayudante de dirección en filmes como *Trieste mia* (Mario Costa, 1951), *Solo per te, Lucia* (Franco Rossi, 1952), *Terra straniera* y *Baracca e Burattini*, ambas dirigidas por Sergio Corbucci en 1953. También colabora junto a Alberto de Martino en la realización de dos documentales muy polémicos en su época, *Intervista al cervello* -centrado en las actividades cotidianas de un manicomio- y *Turismo col pollice* -alrededor de las vacaciones de los jóvenes que hacen autoestop-. Posteriormente, empieza a escribir guiones para Luigi Comencini -*Persiane chiuse* (1950)-, Pino Mercanti -*El caballero de los cien rostros* (*Il cavaliere dei cento volti*, 1960)-, Domenico Paolella -*Il segreto dello sparviero nero* (1961)-, Carlo Campogalliani -*Ursus* (1961)-, Guido Malatesta -*Goliath contra los gigantes/Goliath contro i giganti* (1962)-, Gianfranco Parolini -*Los diez gladiadores* (*I dieci gladiatori*, 1963)- y Nick Nostro -*Espartaco y los diez gladiadores/Gli invincibili dieci gladiatori* (1964)-.

En su debut como realizador dirigió a Enrico Maria Salerno y Catherine Spaak en el *sketch* titulado *Le donne*, uno de los cuatro episodios que componían el film colectivo *L'amore difficile* (1962), en el que también participaban Luciano Lucignani, Nino Manfredi y Alberto Bonucci. En 1965, oculto bajo el seudónimo de Simon Sterling, escribe y dirige *Agente 3S3. Pasaporte para el infierno/Agente 3S3, passaporto per l'inferno*), un *exploit* "jamesbondiano" protagonizado por Giorgio Ardisson, cuyo ritmo trepidante y agudo trazo de personajes hacían olvidar las graves deficiencias presupuestarias de la película (2). El gran éxito de taquilla que el film obtiene propicia, como era de esperar, una secuela, *3S3, agente especial/Agente 3S3, massacro al sole* (1966). Ese mismo año Sollima convence a Alberto Grimaldi para que le financie *Consigna: Tánger 67/Requiem per un agente segreto*, protagonizada por Stewart Granger y Daniela Bianchi, en el que la intriga alrededor de espías y agentes secretos queda diluida en una agitada aventura alrededor de una sombría *vendetta*. A partir de este momento, y dejando a un lado los *westerns*, la obra filmica de Sergio Sollima se compone de otras dos trilogías: la *nera*, integrada por *Ciudad violenta* (*Città violenta*, 1970), *El cerebro del mal* (*Il diavolo nel cervello*, 1972) y *Revólver* (*Revolver*, 1973), y la "salgariana", formada por *Sandokán, el tigre de Malasia* (*Sandokan*, 1976), *El juramento del Corsario Negro* (*Il corsaro nero*, 1976) y *La tigre è ancora viva: Sandokan alla riscossa* (1977) (3).

Sobre un *western* filosófico

La contribución de Sergio Sollima al *western* europeo no debe valorarse desde una perspectiva cuantitativa, sino cualitativa. Sus tres *westerns*, *El halcón y la presa/La resa dei conti* (1967), *Cara a cara/Faccia a faccia* (1967), y

Corre, Cuchillo, corre (*Corri uomo, corri*, 1968), se hallan sin duda a la altura de los mejores títulos del género, ya sean europeos o norteamericanos. ¿Por qué? Pues, entre otras razones, por la complejidad de su discurso moral -en absoluto moralista- y por la belleza del entramado formal que le da sentido. De hecho, no es osado sugerir que Sollima es un curioso cruce entre Emilio Salgari y Ugo Foscolo: amante de la aventura, de la acción, el cineasta romano gusta de una cierta corporeidad física a la hora de retratar personajes, ambientes y situaciones; sensibles, enérgicos, los *westerns* de Sollima, a pesar de una esquiva pero palpable concepción tenebrosa del mundo y del ser humano, dan cabida a las más diversas actitudes prácticas, al ascetismo y al cinismo, a la feroz renuncia y al gozo frívolo, al hacer y al no hacer. Con absoluta claridad advertimos aquí un sutil vínculo entre el arte y la filosofía: el arte que se manifiesta como experiencia total, que luego el pensamiento muestra con mayor fuerza y certeza. En ello ha jugado un papel muy importante la sólida formación cultural del cineasta, que le ha permitido conjugar, con extrema habilidad, las exigencias comerciales de la industria y los más elevados requerimientos del espectáculo cinematográfico.

En los *westerns* de Sollima existe, paradójicamente, una antihistórica consideración de la Historia. En ellos, la malignidad de un sistema social y jurídico que se autodenomina cínicamente "civilizado", la corrupción de los ideales revolucionarios, una perversa lucha de clases basada en la avaricia y el asesinato o el brutal despotismo de la burguesía anglosajona a la hora de "conquistar" el Oeste, son un mero paisaje de fondo sobre el que se desarrolla el auténtico *deus ex machina* de sus filmes: la turbulencia de la vida, donde chocan los más diversos sentimientos y actitudes. De ahí su exaltación de



LEE VAN CLEEF - TOMAS MILIAN

WALTER BARNES - MARIA GRANADA - FERNANDO SANCHO

Dirigida por SERGIO SOLLIMA - Música de ENNIO MORRICONE

TECHNICOLOR - TECHNISCOPÉ

la moral individual de personajes como Jonathan Corbett (Lee Van Cleef) en *El halcón y la presa*, Charlie Siringo (William Berger) en *Cara a cara* o "Cuchillo" Sánchez (Tomás Milian) en *Corre, Cuchillo, corre*. Este heroísmo del antihéroe se encuentra excavado en la interioridad, en la precariedad del existir. Es la única manera, tal y como nos lo muestra Sollima, de resistir el torbellino de la Historia, alejándose de toda comunión colectiva y de todo impulso solidario, aunque siempre esté presente la interdependencia de cada persona con la vida de los demás.

En consecuencia, la política no ocupa un lugar predominante en la concepción teórica de los *wes-*

terns dirigidos por Sergio Sollima; sólo la moral, una moral tremendamente nihilista. La rectitud del *bounty killer* Jonathan Corbett en *El halcón y la presa* -quien jamás cobra la recompensa que se ofrece por los forajidos que captura: "Lo hago porque creo en la ley", exclama- se vincula a un concepto muy nietzschiano del heroísmo y la violencia. Corbett, al igual que Charlie Siringo en *Cara a cara* -un agente especial de la Pinkerton que se extralimita en sus atribuciones a la hora de desarticular la banda de "Beauregard" Bennet (Tomás Milian)-, son personajes cuya exuberancia vital provoca una auténtica inversión de valores. Arriesgan la vida constantemente, poniéndose a sí mismos a prueba frente el peligro

o la adversidad, en aras de un sentido de la justicia que nada tiene que ver con la moral tradicional del *Establishment*. Pelean y matan para distinguirse de esa sociedad formada por seres viles y mediocres que usan el dinero, la crueldad y el engaño para socavar su fuerza e integridad: en *El halcón y la presa*, el terrateniente Brokston (Walter Barnes) ofrece a Corbett apoyo político en su carrera hacia el Senado -con el nada altruista propósito de obtener su ayuda para construir un ferrocarril entre los USA y México, a lo cual Corbett responde: "De acuerdo, pero que quede bien claro: a mí sólo me interesa Texas y no los millones que usted pueda ganar..."-, a la vez que le insta a capturar, con fines netamente propagandísticos, a "Cuchillo" Sánchez (Tomás Milian), un peón mexicano presunto culpable de la violación y asesinato de una niña de doce años -en realidad, testigo involuntario del crimen, cometido por el yerno de Brokston (Ángel del Pozo)-; en *Cara a cara*, los burgueses que manipulan las rencillas personales de "Beauregard" Bennet para limpiar su ciudad de indeseables -asistiendo a la matanza que tiene lugar en la *main street*, desde la ventana del *saloon* donde se reúnen, con la misma excitación con que se contempla un evento deportivo...-, son los mismos que lanzan a Siringo tras la pista del fuera de la ley, cuestionando abiertamente sus métodos poco ortodoxos.

Ahí se percibe el indudable atrevimiento de Sergio Sollima a la hora de plantear sus contenidos dramáticos. El realizador concibe sus *westerns* como fábulas que, por un lado, desmitifican respetuosamente toda una tipología del Oeste -en sus *westerns* nadie es lo que parece: desde la "sadiana" ranchera que encarna Nieves Navarro en *El halcón y la presa* hasta la arribista "sargento" del Ejército de Salvación interpretada por Linda Veras en *Corre, Cuchillo, corre*,

pasando por el tímido profesor del Este al que da vida Gian Maria Volonté, convertido en despótico forajido en **Cara a cara**-, mientras que, por otro, proponen sus propios mitos -cf. la bulliciosa y vitalista picaresca de "Cuchillo" Sánchez halla su justa réplica y contrapunto en la pétreo integridad de Jonathan Corbett en **El halcón y la presa**, el vitalista salvajismo de "Beauregard" Bennet en **Cara a cara** o la turbulenta doble moral del pistolero Daniel Cassidy (Donald O'Brien) en **Corre, Cuchillo, corre**-. El talento como narrador de Sollima halla aquí un desahogo sin inhibiciones, desembarazándose de ideas generales y estereotipos para concentrarse en "sus" personajes.

Los *westerns* de Sergio Sollima son inconfundibles por la precisión y lo personal de su expresión visual, por su ritmo y por la poética implícita en las secuencias más insospechadas -cf. en **Corre, Cuchillo, corre**, la intensa emoción que desprende el instante en que Cassidy, después de abatir a un antiguo compañero de correrías revolucionarias, permanece rígido como una estatua contemplando el cuerpo de aquél sin vida, gracias a un plano *scope* de sobria belleza, con la alta y enjuta figura del pistolero, totalmente vestido de negro, recortada sobre un fondo de casas blancas, un cielo de intenso color azul y un agreste suelo de apagados tonos marrones...-. La planificación limpia y concisa de las películas de Sollima, huérfana de ese énfasis, en ocasiones un tanto autoparódico, que cineastas como Leone o Corbucci imprimen a sus ficciones, invita a pensar que detrás de todo ello existe una calculada falta de emoción. Nada más falso. Lo que ocurre realmente es que, plano a plano, el autor de **Cara a cara** demuestra ser un artista consumado hasta la sofisticación, cuyo mayor rasgo estilístico es, precisamente, la ausencia -aparente- de dicha sofisticación. Sollima elude

en todo momento efectuar "ejercicios" de estilo; él es un gran observador, y como tal sabe que, ante todo, la puesta en escena es la que hace a sus obras especiales.

El autor frente a su obra

"Como espectador me gustan mucho los filmes de acción... pero la acción funciona cuando es el resultado de un choque, y un choque debe ocurrir no sólo porque uno de los dos oponentes tenga valor y el otro no. Se precisan motivaciones para el conflicto, las cuales resultan mucho más apasionantes cuanto más elevadas y complejas son. El encuentro, para ser interesante, debe ser ideológico, político, de personalidad. Es mucho más divertido, y sano, asistir a un duro encuentro

de caracteres que pueda generar una acción aún más intrigante, que ver treinta personas dándose golpes en la cabeza. (...) Siempre me ha intrigado (...) la influencia de la sociedad sobre el individuo y la del individuo en la sociedad. (...) El problema de la culpa en el individuo y en la misma sociedad. Este tema, que está muy presente en mis películas, siempre me ha apasionado, manifestándose casi siempre en forma de violencia, en forma de acción" (4).

"En los westerns detesto a los buenos y adoro a los malos, que son siempre menos perversos que los primeros. En aquella época, en la América de trenes y ferrocarriles, de civilización y progreso, de genocidios codificados y legalizados, convivían civilización y barbarie. Existían tipos poderosos



Cara a cara

para quienes un muchacho mexicano, si se interponía en su avance, no constituía ningún problema: se le cazaba como a una bestia y punto. No era una burguesía convencional, era una burguesía conquistadora" (5).

"El western americano era la pasión de toda una generación de realizadores italianos, a la que yo pertenezco. Una pasión muy sincera que cultivamos a través de nuestra percepción cultural. Sin duda, no habíamos estudiado la historia de los Estados Unidos más de lo que lo han hecho muchos norteamericanos. Pero en el western italiano la escenografía, el vestuario, son mucho más realistas y variados que en el western americano, tanto que ahora

los americanos deben tener en cuenta nuestras aportaciones y tomar ejemplo. Tal vez porque éramos extranjeros hicimos un esfuerzo de documentación acerca de las raíces del western muy apasionado, muy divertido, unido a toda la experiencia del cine neorrealista" (6).

"Lo que más me interesaba en mis westerns era explicar cómo se podía luchar en el Tercer Mundo por la propia supervivencia, sobre todo tomando conciencia de cuáles eran los verdaderos problemas y cuáles los verdaderos enemigos. En mis películas, el personaje interpretado por Tomás Milian era un subproletario astuto, ignorante e instintivo. *Corre, Cuchillo, corre* y *El halcón y la*

presa -dos películas que ingresaron millones en su momento- son la historia de este pobrecillo y de sus contradicciones, de cómo debe luchar contra la ignorancia para alcanzar su dignidad como ser humano. Ahora se están haciendo tesis doctorales alrededor de estas películas, cuando en la época no merecieron ni una línea por parte de la crítica. Pero me gustaba el hecho de que los jóvenes que se manifestaban en el 68 sintieran que el film estaba hecho para ellos" (7).

"En *El halcón y la presa* me encantaba el contraste entre la super-eficiencia tecnológica del bounty killer, con sus armas, su mentalidad científica aplicada a la caza del hombre y, por otro lado, el subproletario que vive únicamente del cerebro, de la picaresca, de la inteligencia, que se salva sin apretar nunca el gatillo, sólo con el cuchillo, y acaba convirtiéndose en un héroe. Podía ser la historia de un "boina verde" americano y de un vietcong, de un oficial inglés y de un pequeño nativo en la India colonial... Dos personajes que poseían todos los elementos del western, pero también, en un cierto sentido, iban más allá del ámbito de su encuentro" (8).

"Quizá el film mío que más me gusta es *Cara a cara*, porque la idea y el guión eran míos. Era una historia épica que necesitaba una duración más larga, tres horas, y un ritmo más lento, dilatado. Pero, aunque aligerado, conserva todo lo que quise expresar. (...) Entre el profesor enfermo de tisis que viaja a Texas para mejorar su salud y el bandido de "La horda salvaje" se produce una extraña ósmosis. El primero empieza a sanar, despertándose sus instintos agresivos, mientras que el segundo, al tomar contacto con la cultura, empieza a cuestionarse por primera vez en su vida por qué dispara, por qué mata..." (9).



TOMAS MILIAN
in un film di
SERGIO SOLLIMA

Corri Uomo Corri

"El personaje de 'Cuchillo' Sánchez funcionó porque la platea, y en particular los jóvenes, lo veían como uno de ellos. No era una especie de superhéroe frío, como Clint Eastwood, sino muy humano: cuando se debía robar, robaba, mintiendo continuamente, tenía todos los defectos humanos y pertenecía a una clase social que jamás había protagonizado un western. Eran los tiempos contestatarios del 68 y, aunque no tenía ninguna intención de hacer un film para aquel público, la cosa fue así, fue visto y amado por ellos" (10).

El halcón y la presa:

La víctima no es siempre la que está delante del revólver

Dotada de una vitalidad nada prepotente pero sabiamente administrada y directa, llena de temple, de fuerza, **El halcón y la presa** descolla entre todos los westerns europeos -situándose a la altura e, incluso, muy por encima de algunos de los mejores trabajos de Sergio Leone (11)- debido a que su autor, Sergio Sollima, consiguió un equilibrio admirable entre la acción y la contemplación.

Esto puede percibirse desde la primera secuencia del film, cuando Jonathan Corbett "ejecuta" a un trío de forajidos que huye desde Texas con el botín obtenido durante el asalto a un banco. "Cuerda o pistola", exclama el adusto Corbett, erigido en juez y jurado, con la firme decisión de aplicar su draconiano sentido de la justicia por encima de cualquier otra consideración. Pero Sollima no juzga al personaje, únicamente lo define por sus actos, que explican muy elocuentemente cuál es su manera de ver el mundo. A ello ayuda la excelente interpretación de Lee Van Cleef: en un solo gesto, en una sola mirada, es capaz de conjugar la escalofriante ferocidad del asesino con un humano



sentido del cinismo, bajo el cual enmascara sus dudas y frustraciones respecto a la frágil equidad que preside su cacería de "Cuchillo" Sánchez, sin olvidar su áspera profesionalidad en todo lo referente a la violencia y la muerte.

Además, en dicha secuencia también podemos advertir el gusto del realizador romano por una preciosa puesta en escena -reñida con cualquier hueco manierismo-, por un ritmo ágil y sostenido, muy hollywoodiense -que, aún dinamizando el espectáculo, en ningún momento desactiva el sentido del relato-. Recordemos el antológico -y ritual- enfrentamiento de Corbett con los forajidos, en que la composición de los encuadres en *scope* y la posición de la cámara construyen el dramatismo del momento: Corbett desafía a los *outlaws* colocando tres balas encima de un tronco seco, en un plano donde el trío de proyectiles aparece en primer término, uno por cada forajido, anunciándonos así cuál será su destino; la ligera inclinación de la cámara durante el ascenso de los bandidos hasta el lugar donde se topan con Corbett, con las grandes masas boscosas recortándose en el horizonte; el plano que relaciona a los tres fugitivos con su compinche ahorcado, tomado en picado desde lo

alto del árbol en el que se balancea el cadáver...

Todo realizador debería, desde el inicio de su carrera, ser fiel a sus posibilidades y tratar de afinarlas; tener el mayor respeto por el poder de las imágenes para comunicar, para emocionar; mantener el cine vivo y renovarlo si es posible, sin hacer concesiones a nadie, y menos al poder o la moda, planteándose en su tarea los retos más arriesgados. Así pues, en **El halcón y la presa** Sergio Sollima opta por explorar las sinuosas connotaciones morales del guión escrito por Franco Solinas y Fernando Morandini, en detrimento de arquetipos y convenciones (12). La acción y el suspense derivados de la caza del hombre se convierten en un humus revolucionario, entendido como un enfrentamiento entre la verdad y la mentira, entre la justicia y la opresión, son conducidos por Sollima con una energía increíble, coherente con su pensamiento antidogmático. La duda, la reserva y la incertidumbre presiden el siniestro juego del gato y el ratón entre el *bounty killer* y el ladronzuelo mexicano. La secuencia en que "Cuchillo" juguetea con la joven Sara (Maribel Martín) -integrante de la caravana de mormones-, a orillas de un río, nos inquieta por-

que creemos estar ante una nueva agresión sexual del mexicano - "¿Qué guapa eres, Sara!", le dice, mientras la invita a bañarse con él-. Corbett interviene en lo que parece ser un momento crítico, pero es la propia Sara quien le dispara por la espalda creyendo que es un bandido! Pero la sorpresa de Corbett será aún mayor cuando descubra que la adolescente no es la hija del jefe de los mormones sino una de las cuatro esposas... Los hechos no son lo que parecen, y los prejuicios actúan como dinamizadores de la acción. "Cuchillo", ladrón y embustero, en realidad sobrevive con éxito en una sociedad tremendamente inhumana con los desgraciados como él, y Corbett, todo pistola y moral(ismo), deviene un juguete en manos del poder. "¿Quién es el peor de los dos? -le escape "Cuchillo" a su perseguidor mientras ambos, muy simbólicamente, se encuentran encarcelados-. Si supieras lo que significa huir comprenderías que es mucho más difícil que perseguir. Te has lanzado a perseguirme sin más, como un animal. ¿Te has parado a pensar si soy culpable?".

Las relaciones entre opresores y oprimidos en **El halcón y la presa** tienen un fuerte y acre gusto "sadiano". Recordemos, por ejemplo, las aventuras de "Cuchillo" en el rancho que regenta Nieves Navarro, quien, cual viuda negra, se dedica primero a fornicar y luego a torturar (¿devorar?) a sus ocasionales compañeros (13). Lo "sadiano" del personaje y de las situaciones que origina su gélido libertinaje evoca unas certeras reflexiones de Roland Barthes acerca de la obra del Divino Marqués (14): el "desorden" del libertino está perfectamente organizado - Nieves Navarro, siempre vestida de negro, adoptando una pose distante y autoritaria, exige a sus subordinados que la llamen "Señora", mientras éstos se apresuran a cumplir sus órdenes...-, pues la lujuria no tiene freno, pero

sí orden -de una escena a otra, Nieves Navarro seduce a "Cuchillo" y, más tarde, mientras el mexicano es azotado, provocando en ella una obvia satisfacción erótica, intenta seducir a Corbett ofreciéndole compartir no sólo su lecho, sino también su poder: uno detrás de otro, mecánicamente, siguiendo un insaciable afán depredador...-. Subrayar que, para Sollima -como para Sade-, el dinero es prueba del vicio y alimento del placer, no porque procure placeres -tanto a Brokston, obsesionado por la caza y la violencia, como a "la Señora", ogresa que aglutina el deseo y la muerte, su fortuna y posición parecen no gratificarles en absoluto, sino porque convierte la pobreza en un torvo espectáculo. La sociedad burguesa que el cineasta nos presenta en **El halcón y la presa**, equiparable a la que nos mostraba el escritor francés, no es cínica, sino cruel: con retorcido deleite, nos dice que tiene que haber ricos para que haya pobres.

La plasticidad de **El halcón y la presa** es de una belleza admirable, pero más que de la planificación o del mimo pictórico que evidencian los encuadres, la citada belleza surge de la frágil relación entre los personajes y el decorado contra el que se definen constantemente. La secuencia final, cuando la inocencia de "Cuchillo" queda clara, exhibiendo cada personaje su verdadero rostro, sin máscaras, es un claro ejemplo de ello: la aridez casi extraterrestre, surreal, del desierto donde el pétreo Corbett se sitúa al lado de "Cuchillo" contra el capitalista Brokston y sus secuaces, unida a la elaborada profundidad de campo y los planos generales, convierten las figuras de los combatientes en símbolos físicos del conflicto que los enfrenta, más allá de su propia entidad mítica y dramática como personajes. Una extraña mezcla, si se me permite la osadía, entre Giorgio de Chirico y Frederic Remington... De hecho, tales *mor-*

ceaux de bravoure son momentos más conceptuales que narrativos, capaces de otorgar al film un valor poético que rompe con la fría apariencia de la película.

Cara a cara: Entre la pluma y la espada

Para algunos especialistas en el *western* europeo, **Cara a cara** es uno de los epítomes del *western* político. Consecuentemente, los británicos Laurence Staig & Tony Williams escriben: "Estilística y temáticamente, **Cara a cara** es uno de los más importantes *westerns* italianos. Antecedente de **Performance** (*Performance*; Donald Cammell y Nicholas Roeg, 1970), la película cuestiona si los principios morales y culturales de un entorno 'civilizado' permanecen necesariamente en un hombre expuesto a una situación distinta. Paradójicamente, en **Cara a cara** es el fuera de la ley 'Beauregard' Bennet quien se erige en una figura mucho más moral que el civilizado Brad Fletcher (*Gian Maria Volonté*). El film arranca con Fletcher, un profesor de Nueva Inglaterra, despidiéndose de su alumnos, en una sombría clase donde la lluvia, cayendo desde un oscuro cielo, golpea las ventanas. Sufre una enfermedad terminal -tuberculosis- y debe marchar al Oeste para mejorar su estado. Brad enfatiza en esta escena -esencial para el resto de la película- que lo importante es siempre saber lo que es correcto y actuar en conciencia. Los acontecimientos posteriores prueban que Brad es sólo un vacío moralista desde que el Oeste pone a prueba sus frágiles principios" (15). A su vez, el ensayista italiano Luca Beatrice argumenta lo siguiente: "En **Cara a cara** la revolución es un viejo ideal romántico e intelectual que envuelve al hombre en una eterna, poética, ilusión. Durante una fiesta local -en Piedras de Fuego, la guarida de "Beauregard" Bennet y su "manada salvaje"- el profesor Fletcher

le dice a un mexicano: 'Veo danzar a toda esta gente, pero me parece que no están vivos, que son sólo fantasmas'. Y el mexicano le responde: 'Son cazadores de bisontes sin bisontes, cowboys sin ganado, buscadores de oro sin oro'. Todo lo que resta de la vieja Frontera, que rechaza la intrusión del telégrafo y del tren, o sea, de la nueva realidad capitalista, está revestido con los valores supremos de la libertad y de la independencia. No es el caso del interlocutor de Fletcher, un mexicano, símbolo de todos los pueblos de Sudamérica que la cultura occidental ha sometido..." (16).

Cara a cara no es un film político en el sentido estricto del término, por cuanto no aborda hechos presentes ni pretéritos, ya sea de manera filosófica, como en **El halcón y la presa** -el capitalismo concebido como una refinada perversión, como una *sadiana* crueldad...-, o de forma alegórica, como en **Corre, Cuchillo, corre** -donde se ponen en entredicho los diferentes intereses que se enmascaran tras una revolución-. Filmes nacidos a la sombra del pensamiento radical marxista de finales de los años sesenta, los cuales, empero, se desmarcan de cualquier dogmatismo para hilvanar un discurso propio tendente al nihilismo. Alejado, pues, de una concepción teórica, "científica", de la política, Sergio Sollima opta por vincular lo político a una violenta acción transformadora vista desde la duda y la reflexión. En consecuencia, el cineasta se pregunta: ¿cuál es la moral que subyace bajo ese ímpetu transformador? Pues la desengañada y desesperada moral del desheredado, del *outlaw*, que lucha por sobrevivir en una sociedad injusta. Su instintiva agresividad se transforma, sin que él lo pretenda, en una acción política cuando, al transgredir las leyes del *establishment* con sus actos "delictivos", pone en entredicho la equidad del sistema, su justicia.

Ajeno a la avaricia y a la anarquía, "Beauregard" Bennet es el líder de un grupo de parias que constituyen una alternativa a la sociedad del nuevo Oeste, integrada por banqueros, ganaderos, comerciantes y agentes de la ley. Los "fantasmas" que moran en Piedras de Fuego constituyen una especie de utópica comuna socialista regida por normas elementales pero eficaces, capaces de preservar el equilibrio entre lo colectivo y lo individual -compartir lo que se tiene con los más desfavorecidos, el respeto a la integridad personal de cada uno- mediante ritos muy específicos -cf. la escena del baile, el reparto del botín...-. Será la presencia de Brad Fletcher quien rompa la estabilidad social y anímica de los habitantes de Piedras de Fuego con su moralismo "revolucionario", asesinando con absoluta frialdad a todo aquel que desacate el Dogma; es decir, a él. Bajo su incendiario discurso contra el *establishment* -al que perteneció como preceptor de nuevos ciudadanos alienados y obedientes- palpita el resentimiento del hombre inteligente, culto, que proyecta sus frustraciones personales contra la élite a la que supuestamente pertenecía y que se vio forzado a abandonar. Un hipócrita, como diría Nietzsche, que intenta canalizar su sed de poder mediante una campaña moralizadora de los marginados. Puestas así las cosas, sin duda es preferible la pureza hosca y primitiva de "Beauregard" Bennet al retorcido y malsano sentido de la civilización de Fletcher. Erigido en portavoz del pensamiento del realizador, el personaje de Charlie Siringo, un agente de la agencia de detectives Pinkerton que se infiltra en la "manada salvaje" con el propósito de dar caza a "Beauregard" Bennet, descubre que el villano no es quien parece. Y como Jonathan Corbett en **El halcón y la presa**, guiándose por su propio sentido ético, Siringo perdona la vida a "Beauregard" Bennet y le deja libre, plegándose a una justi-

cia "natural" -y "extramoral", para utilizar un término muy nietzschiano- cuya profundidad y honestidad están muy por encima de las imperfectas leyes humanas.

Cara a cara es, además, un film sobre el heroísmo y la violencia. "Beauregard" Bennet no es un héroe, pues no participa de la mitología clásica del héroe -solar y redentora, rozando lo sobrenatural-, tan bien explotada por el *western* estadounidense. No obstante, se trata de un personaje "heroico" porque ama el peligro y la oportunidad de ponerse a prueba a sí mismo; es vital, rico, creador, generoso, poniendo sus armas al servicio de los desdichados de Piedras de Fuego, combatiendo a la violencia con la violencia para restablecer un orden "natural" y "extramoral" -al igual que Charlie Siringo-, situado más allá de los límites impuestos por la sociedad. Al enfrentarse y matar a Fletcher, sin alardes épicos, obedeciendo a su conciencia, "Beauregard" Bennet elimina el sistema "inhumano" e "intolerante" impuesto gracias a la violencia mezquina y gratuita desplegada por aquel déspota ilustrado.

Como diría Susan Sontag, prescindiendo de lo que haya podido ser en el pasado, la idea de contenido es hoy sobre todo un obstáculo, un fastidio, un sutil, o no tan sutil filisteísmo. El buen cine, incluso por muy intelectualizado que esté, por mucho que marque al espectador sus líneas de reflexión y placer estético, siempre posee un plus poético que constantemente lo redefine ante sus propias intenciones y logros. **Cara a cara** es un ejemplo muy válido de semejante reflexión, gracias a un estilo que intensifica y hace partícipe al espectador de ciertas emociones. Esa maestría casi insuperable para organizar los espacios, para hacer cine a partir del plano, con una cámara casi inmóvil -en contadas ocasiones Sollima la mueve en lentísimos *travellings* o elegantes panorámi-

cas que refuerzan la energía, la expresividad, la sensualidad del momento, sin arrogancia técnica...-, alcanza en **Cara a cara** un grado de notable belleza. La posibilidad de que un plano, una secuencia, una atmósfera, un gesto, una réplica, puedan conmovernos hasta el extremo en que lo hace esta película, rescata a Sollima de las tinieblas del *cinema bis* -fronda apenas explorada donde yace semioculto tanto buen cine, a la espera de su necesaria revalorización...- y lo coloca entre los grandes. Basta evocar la secuencia final, entre las ondulantes dunas del desierto que, como un arrugado manto *beige* claro, cubren todo el espacio hasta donde alcanza la vista: la profundidad de campo que relaciona a los perseguidos y a sus perseguidores; el pictórico plano que muestra a Siringo, a la derecha del encuadre, herido en el suelo, mientras que a la izquierda de la imagen está su revólver, clavado por el cañón en la arena, y en el centro, de pie, dispuesto a rematarlo, se encuentra Fletcher; el zigzagante paseo de Fletcher, agonizante, subiendo una duna hasta desaparecer de la vista...

Corre, Cuchillo, corre:

¿Y a mí qué me importa la revolución?

Si en *El halcón y la presa* el personaje de "Cuchillo" Sánchez ser-

vía para desenmascarar las miserias del capitalismo rampante -con sus considerables dosis de crueldad y odio-, en **Corre, Cuchillo, corre** el mexicano se convierte en el involuntario custodio de los ideales revolucionarios, en la esperanza de todo un pueblo. Pero, al mismo tiempo, deviene en aturdido testigo de la tétrica descomposición moral que atenaza a la revolución y a sus protagonistas -abundan los planos en los que "Cuchillo" observa con la boca abierta lo que ocurre a su alrededor, sin apenas comprender qué está pasando...-. Los viejos anhelos de guerreros y libertadores han sido barridos por una marea de codicia y muerte: antiguos agentes de la ley como Daniel Cassidy -viejo compañero de armas de Benito Juárez- ahora empuñan las armas para satisfacer su ansia de lucro -"*No creo en los hombres, ahora sólo peleo para mí*", exclama-; un antiguo revolucionario, Reza (Nello Pazzafini), se ha transformado en un perverso forajido cuya avaricia le conduce a la brutalidad más extrema -para averiguar dónde se esconde el oro de la revolución, elimina a sangre fría, uno a uno, sin prisas, a un grupo de desvalidos peones, entre los que figuran mujeres y niños-

Únicamente Ramírez (José Torres), poeta "*muy peligroso*" y teórico de la revolución, sabe

dónde se hallan los medios económicos necesarios para que la lucha del pueblo triunfe, y en su agonía hace partícipe de su secreto a "Cuchillo", con quien apenas ha compartido unos días de cautiverio. ¿Por qué? Tal vez porque, debido a su atropellado altruismo y amor por los desvalidos -Ramírez muere al proteger con su propio cuerpo a una niña que iba a ser acribillada por Reza...-, el escritor y político sabe reconocer a un alma noble únicamente con mirarlo: "Cuchillo", ladrón y embustero, ostenta una cierta inocencia primigenia. "Cuchillo" no está interesado en la revolución, ni tan siquiera en sacar provecho de ella; solamente le preocupa sobrevivir en un mundo de hostilidad exacerbada. Es ejemplar la secuencia en que el mexicano penetra en una casa para saciar su hambre, rellenando una tortita de maíz con frijoles, y mientras la come con evidente satisfacción, abandonando el interior del modesto edificio, se ve envuelto accidentalmente en el fusilamiento de unos míseros labriegos bajo el fuego de las tropas gubernamentales: eran los propietarios de la casa...

En medio de ese estruendo de gritos y acciones violentas, la estructura del drama resulta intelectual y calculada, es decir, imprevisible. "Cuchillo" Sánchez no es un personaje tan neutro como parece a simple vista: su individualismo se manifiesta mediante su amor a la libertad y su apolítico odio, amén de burlesco desprecio, hacia representantes del gobierno, oficiales de la ley, revolucionarios, bandidos, pistoleros y moralistas. Es decir, hacia cualquier forma de restricción, de opresión. No en vano, su imagen siempre a caballo, galopando despreocupadamente sin rumbo fijo -mientras grita "*¡¡Cuchillo se vaaaaa!!*"-, unida a sus miradas llenas de ironía o sus insolentes risotadas, se convierten en la exacta representación visual de ese sentimiento... "Cuchillo" no persigue en su vida



Cara a cara

otro objetivo que ser un auténtico hombre libre, que pueda moverse, hablar, actuar y realizar el pensamiento propio y la propia vocación sin la injerencia de ninguna fuerza extraña, sin obstáculos de ninguna clase. Por la sinuosa vehemencia con que el héroe de Sollima se mueve por el agitado México de Porfirio Díaz (17) intuimos que sus pasiones son muy violentas y, como deseando suavizarlas, ama la soledad, se abandona voluptuosamente a una cierta melancolía, siente el encanto de los grandes espacios naturales y se burla del frío intelectualismo. Sin duda, el cineasta romano vehicula su personal visión de la revolución y de sus miserias a través de un personaje que bordea la patología individual y social: en el instante en que su libertad personal pelagra, mata y pelea con una notable determinación, como demuestra la escaramuza nocturna por las calles de Burton City, en donde exhibe sin remilgos sus mortíferas aptitudes en el manejo del cuchillo.

La revolución no se alimenta únicamente de promesas y esperanzas, ni puede ser una versión secularizada del mensaje redencionista judeocristiano, a pesar de que hombres como Ramírez -al que Sollima, con innegable malicia, rodea de un pegajoso aire beatífico, como si fuera un santo, detalle acentuado por su martiroológico fallecimiento...-, cegados por su idealismo, así lo crean. La revolución no puede llevarse a cabo solamente con el convencimiento de que la causa por la que se lucha es justa, sino que hace falta habilidad con las armas y un cierto cinismo para empuñarlas, sin dejarse deslumbrar por proclamas y discursos. En este sentido, el personaje del ex *sheriff* Cassidy -una especie de álgot tenebroso de "Cuchillo", de ahí su alianza final con el mexicano, acercándose éste un poco más a las tinieblas y el estadounidense un poco más a la luz...-, con su constante flirteo con la utopía revolucionaria y



la rapacidad desmedida revela el necesario pragmatismo que debe regir los principios revolucionarios. Así pues, no es casualidad que sea él quien descubra la añagaza empleada por Ramírez para esconder el oro de ladrones y oportunistas: lo fundió para construir una imprenta, la cual acumuló el polvo en un rincón del periódico de Burton City, ante la indiferencia de todos.

El arte es tan maduro en esta película que eleva el tema a la altura de todo el mundo. La ejecución es tan seria que la idea de las aventuras de "Cuchillo" Sánchez se convierte en una cuestión de relaciones universales. Sin embargo, **Corre, Cuchillo, corre** no es una película del Oeste al uso, pues a ratos parece un relato picaresco del Siglo de Oro español, otras, un *western* desmitificador en la línea de **Por techo, las estrellas** (... *E per tetto, un cielo di stelle*; Giulio Petroni, 1968). También esboza algunos de los aspectos más truculentos y sórdidos de posteriores *euowesterns* centrados en la revolución mexicana, como **Salario para matar/El mercenario** (1968) y **Los compañeros/Vamos a matar, compañeros** (1970), ambas de Sergio Corbucci, **Tepepa** (1970), de Giulio Petroni, o **Una ciudad llamada**

bastarda/A Town Called Bastard (1971), de Robert Parrish, al tiempo que los unta de un balsámico sentido del humor que evita el rechazo del público -cf. un enojado oficial de las fuerzas de Porfirio Díaz le introduce a "Cuchillo" un cartucho de dinamita en la boca, porque minutos antes lo ha ridiculizado delante de sus hombres...-. Pero todo esto se unifica gracias a la puesta en imágenes de Sollima, como siempre nítida, limpia, de gran hermosura formal -el paisaje, ya sea un desierto o una cadena montañosa cubierta por la nieve, está filmado con la misma admiración panteísta, resaltando con su inalterable y casi mística magnificencia la vulnerabilidad de los seres humanos, víctimas de atormentadas pasiones...-.

No obstante, dicha puesta en escena no ostenta la garra, la intensidad de **El halcón y la presa** y de **Cara a cara**. Quizá se deba a una arriesgada apuesta estilística de Sollima, que opta por la retención y cierto realismo documentalista -abarcando desde el vestuario a las armas, de la escenografía a la gestualidad de los actores...-, cuyo pudor, medio tono y concisión nada tienen que ver con el tenso ascetismo de sus dos anteriores *westerns*. **Corre, Cuchillo, corre** es una tragedia que, para-

dóxicamente, no quiere serlo, en aras de una mayor eficacia del espectáculo. Pese a tratar de la vaciedad y la arbitrariedad del mundo, de la definitiva falta de significado de todos los valores morales y del terrorífico reinado de la muerte y la violencia, el cineasta evita así todo pesimismo, aunque pueda sonar a falso.

NOTAS

1. "Para ser sincero, lo que cuenta *Cara a cara* tiene su inspiración en la historia de una novia mía que me denunció a los alemanes porque su padre era fascista; ella era una burguesa tranquila que habría llevado una vida normalísima si no hubiese llegado aquella situación, la historia... En el mismo periodo vi a un jovencuelo de dieciocho años por el que nadie habría dado un chavo, que fue torturado en vía Tasso para que delatara a sus camaradas de la Resistencia, pero no lo hizo y acabó en las Fosas Ardeatinas. Éstas son cosas que te condicionan la vida profundamente", explicaba el propio Sergio Sollima en Faldini, Franca; Fofi, Goffredo (editores): *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*. Giangiacomo Feltrinelli Editores. Milán, 1981. Página 303.

2. Información suministrada por Zanello, Fabio: "Sergio Sollima. Faccia a faccia", en *Amarcord*, nº 12. Marzo-abril de 1998, Páginas 8-15.

3. *Sandokán, el tigre de Malasia* era un condensado de 120 minutos de duración de la miniserie televisiva *Sandokan*, compuesta por 6 capítulos de 60 minutos de duración cada uno, producida por la RAI, la ORTF y Bavaria Film, emitida por Televisión Española la temporada 1975-1976.

4. Entrevista con Sergio Sollima. Op. cit. nota 2. Página 10. *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*. Op. cit. nota 1. Página 302.

5. Op. cit. nota 2. Página 11.

6. Op. cit. nota 1. Página 285.

7. Della Casa, Stefano: *Storia e storie del cinema popolare italiano*. Editrice La Stampa, s.p.a. Turín, 2001. Páginas 59-60.

8. Op. cit. nota 1. Página 302.

9. Op. cit. nota 1. Página 303.

10. Op. cit. nota 1. Página 302.

11. Sin duda alguna, Sergio Leone fue un cineasta de un talento mucho más grande de lo que generalmente suele reconocerse. No obstante, sin que vaya en detrimento de lo expuesto, conviene reconocer que dicho talento corría parejo con su notable petulancia. A las pruebas me remito: "De los westerns italianos llamados 'políticos' o también 'inteligentes' creo haber visto sólo *El halcón y la presa*, que me debe su título a mí, que a su vez lo había tomado prestado de un tema musical de Morricone -*La resa dei conti* es uno de los temas que componen la banda sonora de *La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più*, Sergio Leone, 1965)-. El guión de *Solinas* era muy bueno; el film, no. En general, de estos filmes 'inteligentes' únicamente puedo decir que cuando me dicen que soy 'el padre del western all'italiana' pienso en cuántos hijos de puta (sic) he puesto en circulación". Sin comentarios. Op. cit. nota 1. Página 303.

12. Un guión a todas luces controvertido. Conviene reseñar que, en su libro *Western all'italiana. The Specialists* (Glittering Images Edizioni d'Essai. Florencia, 1998), Antonio Tentori y Antonio Bruschini indican en la ficha técnica de *El halcón y la presa* la participación de Sergio Donati en calidad de coguionista. Sin embargo, en los créditos de la copia española del film aparecen como guionistas Sergio Donati y el productor español de la cinta, Tulio Demicheli -realizador argentino afinado en España, nacido en Buenos Aires en 1914 y fallecido en Madrid en 1992, autor de cintas tan mediocres como *Desafío en Río Bravo/Sfida en Río Bravo* (1965) y *Coartada en disco rojo/I due volti della paura* (1972)-. Lo que sí es cierto es que, sin acreditar, el guión de *El halcón y la presa* fue reescrito parcialmente por el propio Sergio Sollima, quien cambió sustancialmente algunos aspectos del mismo. "El guión de *El halcón y la presa*, que era de Solinas y de otro cuyo nombre no recuerdo ahora, era muy bueno, basado en la idea de la caza de un mexicano a manos de un sheriff, un sheriff joven contra un mexicano viejo, un poco borracho, que al final el sheriff mataba. Yo cambié esto. En lugar de un sheriff puse un cazador de recompensas, y al anciano lo convertí en un joven peón, inventando así el personaje de 'Cuchillo'..." . Op. cit. nota 1. Página 302.

13. Secuencia, todo hay que decirlo, malograda por el paréntesis bufo en que "Cuchillo" debe domar a Barney, un toro bravo. Momento que rompe el ritmo del relato y malogra su progresiva atmósfera malsana, que solamente sirve para que Tomás Milian demuestre sus dudosas aptitudes para el *slapstick*.

14. Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Ediciones Cátedra, colección Teorema. Madrid, 1997. Páginas 34-38.

15. Staig, Laurence; Williams, Tony: *Italian Western, Opera of Violence*. Lorrimer Press. Londres, 1975. Páginas 95-96.

16. Beatrice, Luca: *Al cuore, Ramon, al cuore. La leggenda del western all'italiana*. Tarab Edizioni. Florencia, 1996. Página 87.

17. La localización histórica de *El halcón y la presa* y de *Corre, Cuchillo, corre*, pese a no estar fijada en ninguna de las dos, queda definida a través de los múltiples detalles que enriquecen la acción. *Corre, Cuchillo, corre* parece desarrollarse en los primeros años de la dictadura del general Porfirio Díaz (1830-1915), entre 1877 y 1884, cuando llevó a cabo una notable represión contra las clases humildes que simpatizaban con Benito Juárez (1806-1872), primer líder revolucionario que se enfrentó al emperador francés Maximiliano y al poder de los terratenientes y caciques: así lo indican los fusilamientos indiscriminados perpetrados por tropas federales, las bandas "revolucionarias" que actúan por afán de lucro, la presencia de dos militares franceses, ahora reciclados en policía (asesinos) secreta bajo órdenes de Díaz... En cambio, la acción de *El halcón y la presa* acontece probablemente entre 1885 y 1890, época en que el "porfiriano", una vez aplastada la oposición "juarista", impulsó cierto desarrollo económico del país que benefició a los de siempre: las calles y aldeas que Jonathan Corbett recorre en México se hallan impregnadas de una calma tensa, pero carentes de la sangrienta agitación de *Corre, Cuchillo, corre*; en el lado norteamericano de la frontera se hacían peones mexicanos con sus familias en poblados que tienen mucho de campo de refugiados; el militar que encarna Fernando Sancho define a "Cuchillo" como "un maldito juarista"... Incluso la evolución psicológica del personaje de "Cuchillo" avala nuestra tesis: en *Corre, Cuchillo, corre* el (anti)héroe interpretado Tomás Milian es bufonesco y simpático, ostentando además una cierta inocencia infantil, mientras que en *El halcón y la presa*, golpeado sin piedad por los avatares de la vida, su carácter se ha vuelto sombrío y agrio.