

JOSÉ MIGUEL GARCÍA DE FÓRMICA-CORSI

SERGIO LEONE: ÉRASE UNA VEZ EL CINE

Como tantos cinéfilos, el *western* con el que crecí fue el clásico, el de Hollywood, el que llevaba la firma de John Ford, Howard Hawks o Anthony Mann. Como tantos niños, yo también jugué a indios y *cowboys*, porté mi revólver al cinto o corrí por las calles con un Winchester de juguete en la mano, mientras soñaba que era el hombre que mató a Liberty Valance y que llegaba a Río Bravo (o a Río Lobo) para ayudar con lealtad al *marshall* que debía custodiar a un villano contra una innumerable caterva de pistoleros. Educado en esas formas del clasicismo, imagínense mi asombro cierta noche de sábado –la emisión cinematográfica estelar de la televisión de los años ochenta–, a los quince años, cuando comencé a ver un *western* que «parecía» clásico por cuanto en él salía Henry Fonda. Ah, pero qué diablos: a los pocos minutos, ese Fonda que, mala señal, había entrado en escena junto a varios tipos patibularios y escupiendo tabaco (¡Henry Fonda haciendo gala de mala educación!), demostraba ser un facineroso de la peor especie. Todo ello mientras la imagen (en un falso formato 4:3 ajustado a las dimensiones televisivas de esa época) se inundaba con unos primeros planos tan cercanos al espectador que casi podíamos advertir cada poro del rostro de los personajes, que, al contrario de lo que podía esperarse, no se dedicaban solo a los protagonistas, sino a casi cualquier personaje que pasara por allí. No acababan ahí los ingredientes extraños: también estaba esa increíble identificación entre música y narración, como nunca la había visto antes (lógicamente, Ennio Morricone fue el primer compositor de cine cuyos discos me decidí a comprar), esos elementos que parecían copiados de nuestros juegos infantiles (la puntería infalible o la chulería manifiesta de sus personajes) o esa increíble parsimonia con que se contaba todo.

Por supuesto, sabía que no estaba viendo un genuino *western* americano sino uno italiano. Más en concreto, un *spaghetti western*, término despectivo con el que los primeros y desconcertados críticos del mundo entero intentaron vilipendiar lo que para ellos era una copia vil del género clásico. Yo había empezado a ver la película dispuesto a odiarla: a esa edad había comenzado a leer reseñas de cine y creía a pie juntillas las afirmaciones rotundas de los escritos a los que me asomaba. Pero a la media hora abandoné el falso gesto de desagrado. Con solo treinta minutos, la película me tenía rendido por completo. Se titulaba *Hasta que llegó su hora* y la dirigía un hombre, Sergio Leone, al que desde ese momento rendí culto. Este artículo recorrerá las que para mí son las tres grandes obras maestras de su filmografía. Tres obras de un total de siete únicos largometrajes que rodó entre 1959, fecha de su debut, y 1984, cuando cerró para siempre su carrera. Un *peplum*, cinco *westerns* y un policiaco. No necesitó más para demostrar que era uno de los grandes del cine mundial. Aunque se tardara mucho, demasiado tiempo en reconocérselo.

El bueno, el feo y el malo: por un puñado de oro

La famosa trilogía que Leone orquestó con el protagonismo de Clint Eastwood no inventó el *western* europeo –eso lo saben bien sus incondicionales–, pero al amparo de su increíble éxito lo apartó

definitivamente del modelo de Hollywood y le dio su forma definitiva (irónicamente, después sería el *western* americano el que se vería influido por aquel). *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965) y *El bueno, el feo y el malo* (1966) conforman un ciclo cerrado que se caracteriza por su sentido de la progresión en complejidad y en calidad. Cada film supera al anterior y da un paso hacia el siguiente de un modo tan riguroso como pocas veces se ha visto en una carrera, siendo quizá el mejor símbolo el modo en que el director fue ampliando el número de personajes estelares (para fastidio de Eastwood, como es fama): de uno a dos y, por último –tal y como indica el título de la tercera película–, a tres. La progresión no se detuvo aquí. Ya sin la presencia del astro estadounidense, que dejó Europa para convertirse en una de las principales estrellas del cine de su país, el cuarto *western*, *Hasta que llegó su hora* (1968), amén de aumentar si cabe su ambición, remitiéndose ahora sí al Hollywood clásico, rodando incluso en el mítico Monument Valley immortalizado en las películas de John Ford –el maestro por antonomasia del género–, riza el rizo del virtuosismo al aumentar a cuatro personajes centrales, iguales en importancia, para desarrollar su trama.

El bueno, el feo y el malo es la confirmación de la maestría de Leone, la primera ocasión en que su mirada sobre el género, sobre el cine, supera el grado del entretenimiento, de la tensión lúdica sobre los tropos del *western*, y trasciende hacia la reflexión. Una reflexión, nada menos, sobre la complejidad del ser humano en sentido shakesperiano. No exagero: Shakespeare descende al barro de lo humano para mostrarnos a unos personajes a los que guía, ante todo, la satisfacción de sus pasiones, las más altas en unos casos (Romeo, Julieta, Hamlet), las más bajas en otros (Macbeth, Ricardo III, Falstaff). Leone hace lo mismo: sustituye la nobleza como rasgo compositivo primordial de los héroes del *western* (la manifestada por sus grandes iconos, de Gary Cooper a John Wayne pasando por Gregory Peck) por los rasgos en principio más innobles del ser humano, esto es, el cinismo, el materialismo, la avaricia o el mero hedonismo. Y por supuesto, entiende que para hacer creíble esa opción y no incurrir en el mero efectismo oportunista, como tantos presuntos transgresores que ha dado el cine, debe modificar asimismo el paradigma del estilo y la dramaturgia. Para Leone, esa motivación eminentemente noble de aquellos grandes iconos de Hollywood edificaba su construcción emocional en el terreno de la fábula, pero sostenía su credibilidad en el realismo de su entramado dramático. Por el contrario, él sitúa las motivaciones de sus personajes en el más áspero hiperrealismo, pero las hace creíbles (especialmente para aquellos espectadores habituados a lo contrario) mediante la exasperación de la dramaturgia, es decir, del estilo. El italiano considera que es pura idealización que el *sheriff* que queda literalmente solo ante el peligro¹, por el innoble abandono de todos los *buenos ciudadanos*, esté dispuesto a sacrificar su vida en nombre de la justicia y la lealtad. En las películas de Leone, esta «locura» es sencillamente imposible, sin que ello impida que sus imágenes nos hagan respirar la grandeza humana. Existe otro tipo de grandeza: aquella que nace de las debilidades del ser antes material que espiritual, de su lucidez pragmática, de su incapacidad para escapar a su naturaleza de hombre. Shakespeare, insisto.

En *El bueno, el feo y el malo* ni uno de los tres personajes centrales está caracterizado por algún rasgo mínimamente laudable. Y la proposición del autor empieza, aunque parezca absurdo, precisamente por un título que en su momento debió de parecer de una puerilidad irritante. De hecho, la definición de *bueno*, como bien indica Carlos Aguilar², se fundamenta más bien en el contraste respecto a los otros dos, un contraste que es antes físico que moral y que además se burla del modo nada solapado de las expectativas de unos espectadores acostumbrados a asociar apostura con nobleza. El bueno es conocido como el Rubio, un

¹ En España, el *High Noon* del título original fue sustituido por un mucho más épico: *Solo ante el peligro*.

² Seguramente sea Carlos Aguilar el estudioso al que debemos en mayor medida la revalorización y debida comprensión de la obra de Sergio Leone en España. Fue autor del primer libro, a nivel mundial, sobre el director (Cátedra, 1990), antes incluso que el más famoso de Christopher Frayling (*Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*), que años después él mismo perfiló e incluso perfeccionó en una segunda edición adecuadamente modificada (Cátedra, 2009). Y ello por no hablar de los innumerables artículos dedicados, en distintas publicaciones, no ya al autor, sino al *western* italiano y a sus mejores películas, realizadores e intérpretes.

cazador de recompensas que ha convenido un particular apañío con el forajido al que entrega: cobra el dinero, lo libera cuando va a ser ahorcado y repiten la jugada en otro poblacho. El malo responde por Sentencia, un pistolero a sueldo que en su presentación no solo elimina al objetivo para el que le contrataron, sino al hombre que lo contrató con la cínica excusa de que el primero, para salvarse, le ofreció dinero por matar al segundo y él es hombre que cuando acepta una remuneración debe cumplir siempre. Y el feo se llama Tuco (el nombre completo es Tuco Benedicto Pacífico Juan María Ramírez), un forajido mexicano, trapacero y marrullero, cuya lista de delitos –recitada siempre en los momentos en que se disponen a ahorcarlo– es interminable, e incluye cosas tan «despreciables» como la *bigamia* o el *abandono del hogar*. Tuco es, precisamente, el socio del Rubio en el particular negocio en el que quien arriesga el cuello es él. En uno de esos rasgos de humor negrísimo que tanto abundan en el film, veremos que, después de romper su sociedad con el mexicano, el Rubio se busca otro proscrito. El vengativo Tuco, que fue abandonado en el desierto por aquel, aparece para ajustar cuentas cuando el nuevo socio está bajo la soga... y de ella quedará colgando, mientras los otros dos se van a dirimir sus diferencias.

Tres personajes estupendos, maravillosamente diferenciados, a los que hacen honor tres actores en estado de gracia, cada uno con su estilo y carisma particular, distinto y complementario con respecto a los otros. Clint Eastwood, hierático según la imagen forjada por Leone para él –el misterioso Hombre sin Nombre con que fue conocido en la difusión de estos títulos en su Norteamérica natal–, pero que desprende un sutil carácter guasón que hace de la ironía y del sarcasmo un modo de defensa tan natural como su diabólica habilidad con las armas o su desparpajo cínico, y que se pasa la historia en el filo mismo que separa la amoral falta de escrúpulos de la completa degradación moral. Lee Van Cleef, también austero de gestos, pero al que una mera sonrisa (dibujada sobre ese rostro marcado por la nariz aguileña y los ojos afilados y penetrantes) basta para revelar una villanía ésa sí irremediable, capaz de complacerse en el amilanamiento mediante el miedo o el sadismo si se terciaba (y dejando, claro, la faena sucia en manos de algún sicario). Finalmente, Eli Wallach, componiendo el más inolvidable de los tres, ese Tuco que parece recrearse en su propia suciedad, al que nadie en su sano juicio daría la espalda pero que pese a todo no puede evitar inspirar una considerable simpatía, y al que Leone, significativamente, reserva el único momento de *grandeza a su pesar* que concede a uno de los tres: cuando, ante los reproches de su hermano, el superior de un monasterio, por haber abandonado tantos años a sus ancianos padres para dedicarse a «hacer el mal», él le replica, con amargura, que los pobres como ellos solo tienen dos opciones para sobrevivir: la Iglesia o el robo, de tal modo que el otro escogió la opción más cobarde...

Entre los espléndidos detalles visuales con los cuales Leone remarca su diferencia (amén de indicar mucho de su personalidad), mi favorito es la forma en que portan el revólver, que el duelo final magnificará mediante estupendos planos de detalle. El Rubio, seguramente el más rápido, lo tiene en la posición clásica, colgando de la cintura de tal modo que lo pueda desenfundar con solo subir la mano. Sentencia lo cruza a un lado del cinto, buscando una mayor seguridad. Y Tuco no lo lleva aferrado, sino colgando de un cordel, tal vez la única forma de que un ser tan desastrado no lo pierda.

Lo que une y enfrenta a estos tres son unos sacos de oro robados al ejército, de cuya existencia Sentencia se entera al ejecutar su primer «encargo», mientras que los otros dos acaban conociendo por pura casualidad los datos del lugar concreto donde está enterrado (Tuco, el del cementerio donde se halla; el Rubio, el de la tumba exacta).

La estructura argumental de *El bueno, el feo y el malo* es estupenda, ya que, pareciendo de entrada que va a consistir en una mera exhibición, de cara a la galería, de las andanzas encanalladas de tan singular trío, termina revelando una notable sofisticación, tanto argumental como, sobre todo, y enseguida lo explicaré, dramática. Ambas dimensiones beben de la misma fuente, la ubicación de su historia, por primera vez en el cine de Leone, en unas coordenadas históricas concretas: en plena Guerra Civil, la guerra americana por

excelencia. Una guerra que, eso sí, importa bien poco a los personajes más que para utilizarla en su beneficio (Sentencia aparecerá como carcelero del campo de prisioneros donde terminan coincidiendo los tres) o para asegurarse la mera supervivencia.

Este escenario caótico por el que discurren las aventuras de sus personajes, unas veces juntos y otras por separado, me conduce enseguida a un film excepcional. Se trata de la gran película de Akira Kurosawa *La fortaleza escondida* (1958)³, si bien, claro, los dos antihéroes de aquella carecen de ese vil cinismo, pues son más bien un par de infelices arrastrados a una vorágine que los supera. ¿Exagero? De todos es conocida la filiación de Leone con el maestro japonés, no en vano *Por un puñado de dólares* no es sino un abierto plagio de otra de sus películas, *Mercenario* (1961)⁴. Del mismo modo, y como bien se sabe, otro film de samuráis (la particular variante japonesa del western) de Kurosawa, este ya mítico del todo, *Los siete samuráis* (1954), fue trasplantado sin disimulo alguno al Oeste americano para dar lugar a la muy popular *Los siete magníficos* (1960), cuyo villano, extrovertido y carismático, fue interpretado por el mismo Eli Wallach, lo cual Leone tuvo, sin duda, muy en cuenta (como el mismo actor ha declarado en alguna entrevista⁵). Ignoro si *La fortaleza escondida* se había exhibido en la Italia de la época, pero si lo hizo en la América de George Lucas, ¿por qué no allí?

Si el argumento es magnífico –y se bifurca por distintos caminos que parecen digresiones pero que nunca lo son–, el planteamiento dramático es directamente admirable, con su multiplicidad de matices, desde la picaresca a la sordidez, desde la fábula a la crónica descarnada (la secuencia de la batalla es buena muestra), incluso hasta lindar con el cine puramente fantástico, en el clímax de la película donde se esconde el tesoro en el cementerio. Y por supuesto, está el modo en que se utiliza el conflicto bélico, un conflicto que se entrecruza continuamente en la ruta de los personajes, los cuales unas veces se encuentran en el lado de los confederados y otras en el de los nordistas, en ocasiones ingresando directamente en una batalla y en otras resolviendo sus diferencias mientras a su alrededor el conflicto les salpica sin inmutarse especialmente por ello (aunque, de pronto, una bomba les salve de una situación apurada: el Rubio escapa de Tuco, que ya lo tenía con la soga al cuello, al volar el suelo sobre el que se hallan).

Leone, desde luego, no se plantea cuál es el bando «correcto». Es más, si la Historia ha concedido al Norte, como vencedor, la nobleza de la causa, hay que recordar que el campo de prisioneros que aparece en el film, regido por la más abyecta brutalidad, es precisamente gobernado por soldados nordistas. En una escena significativa, el Rubio y Tuco, disfrazados de confederados, descubren con desazón que se aproxima un pelotón por el horizonte; el mexicano estalla alborozado al ver el color apagado de los uniformes y, para no dejar dudas de su lealtad, se arranca en vivas al Dios que odia a los yanquis. Pero el Rubio, más observador, lo detiene en seco y exclama: «*Dios también odia a los idiotas*», mientras la cámara muestra al capitán del pelotón recién llegado sacudiéndose el polvo de su capote..., lo que revela enseguida su color azul.

En concreto, la guerra se materializa en dos magníficos escenarios. El primero es el mencionado campamento de prisioneros donde Sentencia se cruza por fin en el camino de los otros dos (¡un intercambio de palabras entre ambos indica que ya se conocían!). Por cierto que aquí Leone, no creo que involuntariamente, remite a la inolvidable *Beau Geste* (William Wellman, 1939), otra película situada en un espacio militar cerrado que simboliza la antesala del infierno, en concreto a través del personaje del

³ A este espléndido film, tan influyente por ejemplo en el trazado argumental de nada menos que la película inaugural del ciclo *Star Wars*, el episodio IV, titulado sencillamente en su día *La guerra de las galaxias* (1977), dediqué un artículo en mi blog *La mano del extranjero*: <https://lamanodelextranjero.com/2014/05/24/antes-de-star-wars-fue-la-fortaleza-escondida>.

⁴ Por cierto que Kurosawa supone otro vínculo entre Leone y Shakespeare: dos de las películas más conocidas del maestro japonés son sendas adaptaciones del dramaturgo inglés, *Macbeth* y *El rey Lear*, convertidas en sus manos en *Trono de sangre* (1957) y *Ran* (1985).

⁵ En concreto, a Anita Haas, esposa de Aguilar, que puede leerse en el número 3 (noviembre de 2014) de la excelente revista *Cine-Bis*, dirigida y editada (fabulosamente) por Javier G. Romero.

comandante que agoniza impotente ante la satisfacción mal disimulada del sádico sargento (allí era Brian Donlevy, aquí el mismo Lee Van Cleef) al que está reprochando precisamente su falta de humanidad. El segundo es la zona de trincheras a la que llegan el Rubio y Tuco hacia el final de su periplo, que Leone revela en su grandiosidad mediante una genial panorámica, y que parece más propio de la Primera Guerra Mundial. No hay que olvidar que los tres guionistas que contrató Leone para el libreto –el tándem Age & Scarpelli más Luciano Vincenzoni– escribieron antes la irrepetible tragicomedia *La gran guerra* (1959), de Mario Monicelli. Ese episodio está marcado por el entrañable personaje del capitán nordista (Aldo Giuffrè) que baña su amargura en alcohol y estimula a los dos aventureros a volar el puente cuya integridad debe defender absurdamente, asistiendo a una matanza tras otra, y que resistirá a morir, ya agonizante, hasta escuchar el sonido de la explosión que lo destruye a manos de los otros dos.

La riqueza tonal de *El bueno, el feo y el malo* se ve acompañada de un muy especial sentido de los diálogos: en un momento insólito, mucho antes de que su destino se cruce definitivamente con los otros, Sentencia asiste a uno de los falsos ahorcamientos de Tuco y, al comprobar el horror con que una buena señora califica el destino del mexicano, le indica con humor que no se preocupe, pues hasta tipos como ése tienen «*un ángel rubio que vela por él*». De hallazgos memorables en el dibujo de personajes: la forma que tiene Tuco de componer un revólver con piezas de armas distintas, y que revela mucho sobre sus recursos y lo difícil que resulta etiquetarlo con un solo calificativo. De memorables detalles narrativos: el Rubio descubre la emboscada de que va ser objeto en su habitación de hotel cuando el pelotón que desfilaba bajo su ventana se detiene un momento y eso delata el ruido de las espuelas de uno de los pistoleros que se está deslizando por el pasillo. De una increíble galería de rostros ingratos, irresistiblemente fotogénicos, a los que Leone brinda primeros planos sin complejo: hay que recordar que la primera imagen del film es uno de estos, el del pistolero de poca monta encarnado por Al Mulock.

Por supuesto, la música de Ennio Morricone es memorable, y manifiesta la versatilidad que es una de las grandes características del músico. Al famoso tema central, característicamente ruidoso y sardónico, casi un símbolo del gran Tuco, deben añadirse otros no menos espléndidos: la bonita balada que interpretan los prisioneros (y que sirve, estremecedor hallazgo, para enmascarar el sonido de la brutal paliza que se está dando a Eli Wallach), la trompeta que preside la escena en el campo de trincheras junto al puente, o los dos temas que marcan el imborrable final: el Éxtasis del Oro y el *triello*, cumbres de esa memorable interacción que consiguieron músico y director, que puede medirse en igualdad de condiciones con otras míticas colaboraciones (Alfred Hitchcock-Bernard Herrman, Federico Fellini-Nino Rota...).

El Rubio, Tuco y Sentencia recorren a lo largo de *El bueno, el feo y el malo* extensos espacios sin que, en realidad, parezcan avanzar en ninguna dirección concreta. Trazan bucles en torno a un escenario presidido por la guerra y la violencia, se encuentran y se separan, se reconocen a distancia («*cada revólver tiene su voz y esa la conozco*», exclama el Rubio al escuchar unos disparos en un pueblo devastado), se alían de modo interesado o se intentan matar unos a otros. Y mientras hacen todo eso, en realidad, van ingresando, lentamente, en un espacio final que se materializa definitivamente de modo genial. Mientras el Rubio atiende la agonía del soldado joven, Tuco trata de escapar a caballo sin contar con que, tan cerca del escenario de la batalla, hay cañones a mano del otro; desmontado por las bravas, el mexicano cae dando trompicones y es detenido por una lápida: al levantarse descubre que ha llegado, por fin, al famoso cementerio.

En ese lugar de fabuloso diseño circular en torno a un espacio central donde tendrá lugar el duelo a tres –hoy toda una atracción turística en la tierra burgalesa donde se levantó–, es donde Leone acaba la historia. Y lo hace con dos de las más fabulosas secuencias de su cine. Y de todo el cine.

El primero es el mencionado Éxtasis del Oro, cuando Tuco corre a lo largo de los anillos que forman las tumbas en busca de la que contiene el botín, progresivamente alucinado, mientras la música de Morricone y

los vertiginosos *travellings* de Leone acaban por desmaterializar definitivamente el espacio que recorre el personaje. El segundo, el *triello*, un prodigio de construcción por medio de la situación de los personajes en el encuadre y de la combinación de planos en el montaje (que Tarantino vulgarizó en el final de su sobrevalorado *Reservoir Dogs*), y que culmina de modo tan sorprendente como lógico.

Hasta que llegó su hora: érase una vez el Oeste

Si hay un rebautizo español poco afortunado de un título original es el de *Hasta que llegó su hora*, rimbombante sintagma que sepulta el nombre que Sergio Leone eligió para la que acabaría siendo la obra culminante de su filmografía: *Érase una vez el Oeste*. Como señala Carlos Aguilar, hay que tener en cuenta la consciente ausencia de la preposición: no es *en el oeste*, sino sencillamente, *Érase una vez el Oeste*. Recién encumbrado por el éxito de su previa Trilogía del Dólar con Clint Eastwood, que acababa de estrenarse triunfalmente en los mismos Estados Unidos, Leone consiguió un acuerdo de producción con la Paramount, que le permitió incrementar los presupuestos anteriores, abriéndole además a la contratación de astros yanquis de eminente categoría estelar (con ese clásico de clásicos como Henry Fonda a la cabeza). Y lo que decidió hacer fue el homenaje definitivo a la representación del *western* que tenía en su cabeza, amén de su subversión (o así lo vieron los críticos y cinéfilos que odiaron este film nada más estrenarse, iniciando una incomprensión que en las últimas décadas ha dado paso al culto que merece). *Hasta que llegó su hora* es una fantasmagoría absorbente, un punto y final, un callejón sin salida consciente de serlo en su carácter de elegía que convoca a todos los fantasmas del Clasicismo para devorarlos como Saturno a sus hijos, sin dejar prisioneros: o se venera hasta el delirio o se detesta en la misma medida.

El diapasón para comprobar la «tolerancia» que va a despertar la historia se encuentra, por supuesto, en su antológico arranque de diez minutos de duración, ocupado sencillamente por la espera de tres pistoleros en una solitaria estación de tren en mitad de la nada. La minuciosa atención a sus actos triviales (quitarse una mosca de encima, resguardarse de una gota que cae) y la inesperada derivación al humor surreal (el pistolero molesto por el insecto acaba atrapándola en el cañón de su pistola y el otro acaba bebiéndose el agua embolsada en el ala del sombrero) se expresa por medio de increíbles primeros planos dedicados a unos personajes de presencia episódica. Nunca se había tensado tanto, hasta la más desesperante exasperación, el vector «realidad» del *western* tradicional. Y todo para culminar con la aparición final del hombre al que esperaban: un pistolero que se revela mediante el estremecedor sonido de una armónica y que enseguida dará buena cuenta de ellos con sobrenatural puntería. Si este arranque no seduce, no rinde al espectador, éste debería dejar de ver en el acto *Hasta que llegó su hora*: no es su película.

El planteamiento del film, sin embargo, es puramente clásico: las tensiones que provoca en el viejo Oeste la llegada de la civilización, simbolizada como en tantos casos por el inexorable avance del ferrocarril. El *western* nos ha enseñado que sus portadores son los hombres de la Frontera, esos *westmen* con un código propio, ajeno a normas y leyes, que por ello luego se convertirán en una molestia anacrónica que debe desaparecer. Este planteamiento, asociado al crepúsculo –doble: en sentido histórico y en el personal de los directores y los actores que lo plasmaron cuando el Hollywood clásico comenzaba su inevitable desaparición–, lo expresó mejor que ninguna otra película la irrepetible *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), de John Ford. Recuérdese que en ella los dos antagonistas, el vil pistolero encarnado por Lee Marvin y el noble e indomable *cowboy* immortalizado por John Wayne, antitéticos por conducta (y por ello destinados a enfrentarse a muerte), están unidos por el mismo vínculo de libertad e independencia; por ello, los dos sobran en ese mundo de reglas que tanto les debió su llegada.

En *Hasta que llegó su hora*, los dos hombres del Oeste se dividen en tres. Sigue habiendo uno negativo sin remisión, Frank, el hombre que ejecuta los designios del magnate del ferrocarril Morton. Pero el Tom

Doniphon de Wayne se duplica en dos, diferentes al par que complementarios: Cheyenne, el bandido perseguido por la justicia pero que se rige por un sentido muy personal del honor que le impide aprovechar su fuerza en beneficio de la injusticia; y Armónica, el misterioso pistolero al que solo conocemos por el nombre del instrumento, y que supone, por parte de Leone, la estilización del clásico pistolero solitario que llega de quién sabe dónde y pone su habilidad con las armas al servicio del bien para desaparecer después, incapaz de asentarse en sitio alguno.

Unas tierras son el objeto de codicia que sirve de motor a la trama: el hombre que las compró años atrás, previendo el paso del ferrocarril por un lugar que contenía el único manantial de agua en muchas millas a la redonda, es asesinado con sus tres hijos al principio de la película por Frank y sus hombres. Lo que estos no saben es que esperaba la inminente llegada de la mujer con la que se casó un mes atrás en Nueva Orleans, Jill, quien acto seguido se convierte en objetivo de los desalmados. Inesperadamente, la mujer encontrará la ayuda (por distintos motivos) de los otros dos: Cheyenne y Armónica.

Las novedades que aporta Leone afectan a Frank y a Armónica, no por nada unidos por el inescrutable propósito de venganza del segundo contra el primero, por razones que solo se conocerán al final, cuando termine de cobrar forma un evanescente *flash-back* en que se esbozan las causas. Frank vislumbra la llegada de los nuevos tiempos, representado por corruptos políticos y hombres de negocios encarnados en Morton – la tuberculosis ósea que padece, y que lo encierra en un corsé que robotiza sus movimientos es el adecuado símbolo de esa podredumbre interior–, y siente la tentación de ser como ellos. «*Has cambiado, Frank*», le dirá Morton, al ver cómo se deleita sentado en su sillón, ante su propia mesa, mientras saborea un buen cigarro y un vaso de su caro whisky, recordándole que, al principio, él se encargaba personalmente de ejecutar sus órdenes y ahora se ha rodeado de sicarios. «*Llegará un momento en que solo des órdenes*», remarca. Hay que señalar que Henry Fonda, hasta entonces prácticamente asociado a papeles de extrema nobleza, se avino a crear un personaje en las antípodas de su imagen, envilecido hasta el punto de ser capaz de matar a un niño de un balazo a quemarropa.

En cuanto a Armónica, es antes un espectro que un ser de carne y hueso, un arquetipo, una quimera, como remarca el rostro pétreo, impenetrable de un Charles Bronson convertido en fascinante icono antes que en intérprete. Un espectro que se anuncia mediante el toque fantasmal del instrumento musical de viento que le da nombre y que se convierte en el equivalente del doblar de campanas por los difuntos. De hecho, Armónica es un heraldo de la muerte (como adivina con lucidez Cheyenne) para Frank. No en vano, cada vez que, en el duelo final, este le pregunta quién es, aquel responde con el nombre de gente a la que el mismo Frank mató. No en vano, en el primer duelo que protagoniza en el largometraje recibe una herida de bala (lo constata el mismo Cheyenne, al ver el agujero y el rastro de sangre en su camisa), de cuya curación, sin embargo, no queda constancia alguna, como si al igual que el mismísimo Loberno tuviera la capacidad de regenerar todo daño.

Por último, Cheyenne, ni es un pistolero vesánico ni un espectro enigmático, sino un hombre que ama la vida y la acción, el verdadero *westman* que rinde culto a la libertad por encima de todo. En rigor, encarna otro emblemático arquetipo del género, el del bandido generoso, aunque Leone lo impregna de una pícara socarronería en cierto modo emparentada con la de su inolvidable «feo» de la película anterior. Consciente de ser igualmente amenazador, portador de un aspecto sucio y destartado, manifiesta sin embargo una condición extraña al *western* tal como lo entendía su autor: la humanidad. A través de este personaje realmente entrañable, Leone consigue evitar la tentación de dejarse devorar por su autosugestión hacia lo excesivamente abstracto y gratuito: podría decirse que es quien mantiene al director con los pies en el suelo. Y un aplauso por la genial interpretación de Jason Robards, extrovertido casi todo el tiempo, sobrio cuando no son necesarios los gestos extremos. Su despedida final de Jill y su salida de escena forman parte de lo más emotivo de la película.

Frente a ellos, el personaje femenino encarnado por Claudia Cardinale (irresistible físicamente y espléndidamente representado), diríase en apariencia destinado a resultar tan débil e indefenso como siempre se había plasmado en el *western* clásico (algo que Leone reprochó en diversas declaraciones). Ahora bien, mágicamente, Jill acaba simbolizando a la Mujer, de modo tal vez no original pero sí convincente: el ser que en este mundo despiadadamente masculino representa la permanencia sobre la errancia, la fertilidad sobre la esterilidad, el amor sobre la violencia. Los hombres se irán después de saciar su violencia irracional, pero Jill permanecerá, haciendo realidad el sueño del hombre que murió por él, porque al final es en ella y no en el inanimado ferrocarril donde se halla la verdadera semilla de la civilización.

Hasta que llegó su hora es, por ello, la definitiva fábula cinéfila mediante la cual Leone selló su concepto del *western*. Una fábula que mira hacia el mito bajo el filtro de la voluntad subjetiva de quien ha crecido viendo incontables títulos del género y crea su propio arquetipo fundiendo perspectivas y jugando con ellas al tiempo que las respeta y transmuta. Y como en sus mejores películas –de las que se habla en este artículo–, lo hace tensando al máximo los elementos que hasta entonces habían construido el verosímil del género, estilizándolos de tal modo que acaban lindando con la pura fantasía.

En sus manos, el tiempo y el espacio adquieren una sustancia distinta, del mismo modo que la atmósfera se construye a partir de una mágica fusión de la escenografía, los rostros y la música. En este sentido, el trabajo de Ennio Morricone resulta más importante que nunca. Leone hizo que compusiera la música antes del rodaje con objeto de que los actores interpretaran las escenas bajo sus envolventes sonos, para así adecuar el *tempo* de sus movimientos y del de la propia cámara a las geniales tonadas. Por tanto, no es sólo que la banda sonora sea una de las más elaboradas y complejas de la historia del cine, dotada de un elevado número de temas de igual importancia (para cada personaje); no sólo que su presencia posea una fundamental importancia dramática, sino que dictó el curso mismo de cada escena. Un ejemplo emblemático es la primera aparición de Frank: el movimiento de la cámara, que lo sigue desde atrás, viene acompasado con la música para que el fundamental momento de la revelación de su rostro (con la subsiguiente sorpresa de que el asesino sea Henry Fonda) coincida con el incontenible *crescendo* de la composición.

Igualmente, y subrayando así que Bronson y Fonda son, en realidad, caras de la misma moneda, es significativo que el tema de la Armónica no solo defina musicalmente al inescrutable vengador, sino también al malvado pistolero: la diferencia es que para aquél basta el rasgueo desnudo, mientras que para Frank (como simbolizando esa *s sofisticación* que le echa en cara Morton) el tema es desarrollado por la orquesta en su conjunto. Del mismo modo, el tema de Cheyenne, ejecutado con una guitarra cantarina, evoca esa pícaro alegría del bandido. La cumbre musical, sin embargo, es el tema de Jill, cuyo excelso lirismo (ensalzado por la limpia voz de Edda Dell'Orso, a la que tantas veces recurrió el músico: lo había hecho en el film anterior, por ejemplo, en el *Éxtasis del Oro*), define la pureza emblemática del concepto de Mujer que maneja Leone. ¿Cómo no rendirse a la escena en que aparece –la llegada de Jill en tren– con ese maravilloso *travelling* de grúa que acaba revelando el soberbio decorado de la ciudad?

Como en *El hombre que mató a Liberty Valance*, los hombres del Oeste están condenados a desaparecer. Lo hará Frank, aun cuando en su caso pueda señalarse que se trataba de una muerte anunciada por su pretensión de «convertirse» en Morton, ese cadáver viviente. Lo hará el mismo Cheyenne, si bien hasta su salida de escena desborda socarronería: herido mortalmente (pero sin que ni los otros ni el mismo espectador lo descubran hasta desplomarse en el conmovedor final), Cheyenne no se «va» hasta asegurarse de que todo queda en orden y que Jill permanece como dueña del establecimiento al que acaban de llegar los constructores del ferrocarril. Solo entonces asume que es tiempo de morir.

En cuanto al propio Armónica, matará a Frank en duelo singular –de genial resolución: encuadrado de espaldas, el disparo mortal hace que dé media vuelta sobre sí mismo, encarándose al espectador–,

terminando entonces de materializarse el *flash-back* en toda su extensión. No solo el pistolero mató con especial sadismo, y ante sus propios ojos, al hermano de Armónica, siendo este un niño, sino que fue él mismo quien, para mayor saña, puso en sus labios el instrumento musical: él es el creador de la criatura mitológica. Cumplida la empresa que daba único sentido a su vida, tras lo cual nada le quedará por hacer en ese lugar (ni siquiera responder a la muda declaración de amor que se puede leer en los ojos de la anhelante Jill), también él se marchará, pero no porque le aguarde otra villanía a la que hacer frente, sino porque habrá de deshacerse literalmente en esa nada de la que vino, como muchos años después lo hará el jinete pálido concebido, de modo nada casual, por Clint Eastwood. El cine siempre se alimenta de sí mismo, pero pocas veces con la encendida sugestión con que supo hacerlo aquí Sergio Leone. Érase una vez el Oeste.

Érase una vez en América o la fábula del infeliz que creía en la amistad

Lo he escrito en más de una ocasión: con rarísimas excepciones, los testamentos cinematográficos no existen. El último trabajo de un director no es el resumen consciente de su obra, la despedida elegíaca con que un hombre deja el cine. Es puro azar: la salud, el paso de los tiempos o, más frecuentemente, la desconfianza de los productores a entregar tanto dinero a un director para ellos demasiado mayor, es lo que clausura una carrera. Sin embargo, también es verdad que hay obras finales que, aun cuando no lo hicieran de modo voluntario, contienen un auténtico resumen del sello personal de su autor. Esto se encuentra, por ejemplo, en *La huella* (1973), de Joseph L. Mankiewicz, o en *La trama* (1976), de Alfred Hitchcock. Y también en *Érase una vez en América* (1984), el ansiado regreso de su director a la realización, después de trece años ausente sin más consuelo que algunas producciones. Por ello mismo, abordó su producción con el celo que merecía, y que careció de continuidad, no tanto por el enorme fracaso comercial que constituyó como porque moriría demasiado pronto, apenas cinco años después, sin tiempo para armar otro proyecto. Aun así, su último trabajo condensa de modo eminente y con resultados extraordinarios su concepción del cine. Y si bien no lo hace en el campo del *western*, sí se sitúa en el del género gemelo (como prueban la enorme cantidad de escritores estadounidenses que han sido especialistas en ambos y la facilidad con que un planteamiento creado para uno puede trasvasarse al otro). Me refiero al *thriller*, aun cuando decir que *Érase una vez en América* es tan solo un *thriller* suponga trivializar una película cuya complejidad dramática es tan diversa que una etiqueta no basta para definirla. En cualquier caso (y este es otro elemento «testamental»), su último film le dio la oportunidad de rodar una película en Hollywood, concibiéndola consecuentemente como un ensueño cinéfilo cimentado en la mítica conceptual del cine yanqui que tanto le fascinó desde siempre.

El propósito, ya lo he dicho, desembocó en un amargo fracaso comercial (nunca artístico). Los productores americanos, al leer el proyecto que les presentó Leone, basado en una novelita escrita por un verdadero mafioso, aunque de medio pelo (*The Hoods*, de Harry Grey, publicada en 1953), pensaron que se hallaban ante un nuevo *Padrino*, más aún cuando Leone confirmó el protagonismo del actor que había encarnado al joven Vito Corleone: Robert De Niro. No obstante, lo que el director italiano les entregó los sumió en la más absoluta perplejidad y despertó el miedo que siente siempre el dinero hacia lo que no comprende: una obra de considerable sofisticación narrativa, ubicada en distintos tiempos cronológicos, con una fortísima inclinación hacia la abstracción y que, por supuesto, nada tenía que ver con los celebrados trabajos a los que teóricamente se remitía. Así, el voluminoso metraje sufrió todo tipo de barbaridades, desde el drástico recorte a que fue sometido para su estreno en Estados Unidos, hasta la división en dos partes para su periplo europeo, sin que, como suele suceder en estos casos, nada sirviera para remontar su negrísimo paso por taquilla. Con el tiempo, sin embargo, se estabilizó un minutaje en torno a las tres horas y media, que es el que acabaría difundiéndose en televisiones y formatos domésticos, primero, y más tarde en festivales y filmotecas, lo cual permitiría su redescubrimiento crítico y cinéfilo. Siempre se supo que faltaban partes

importantes del material filmado por Leone. Hoy disponemos de una versión, quién sabe si definitiva, de 251 minutos, es decir, de cuatro horas y diez minutos⁶.

Debe remarcarse: *Érase una vez en América* no pretendía ser *El Padrino*, aunque el escenario genérico parezca el mismo. Su trama nuclear, en primer lugar, está situada en los años veinte y treinta, en la época de la Prohibición, y sus protagonistas son un grupo de jóvenes amigos criados en un humilde barrio judío de Brooklyn, donde forman una banda que alcanza un pequeño estatus en los días en que el hampa se enriquecía vendiendo alcohol. Es evidente que, puestos a buscar referencias, resulta necesario remontarse al apogeo del cine de *gangsters* de los años 30, el cual vio nacer actores como James Cagney o Edward G. Robinson. Sin embargo, la principal fuente de inspiración, como sucede con todos los grandes artistas que ha dado el cine, es el mismo Leone: su concepto del cine, del *tempo*, de la sugestión visual, de la relación entre la música y la imagen, de la utilización de las cualidades físicas de los actores. Las raíces de *Érase una vez en América*, por tanto, deben buscarse, ante todo, en esas dos películas culminantes de las que he hablado previamente.

Leone había comprado los derechos de *The Hoods* muchos años atrás, antes incluso de que Coppola estrenara sus dos primeros *Padrinos*, y lo que pretendió fue utilizar el ámbito genérico con el objeto de lanzar una mirada fuertemente personal sobre dos temas universales del cine y la literatura. El primero, el mito de la amistad, y en concreto de un tipo de amistad tan cinematográfica y tan propia del cine norteamericano como es la amistad viril. El segundo, el paso del tiempo y la erosión que ello conlleva sobre lo que una vez pareció bello y noble. Todo esto al hilo de una trama que, como señala de nuevo Carlos Aguilar, juega muy bien con el contraste entre la modestia psicológica y carismática de sus personajes y la hondura reflexiva que se pretende extraer de ellos. En rigor, no estamos más que ante la crónica vital de unos pobres diablos que levantan un poco la cabeza aprovechando que no tienen el menor rubor de ser tan violentos como el que más.

Resulta un acierto que los personajes a partir de los cuales se exploran ambos temas, especialmente su protagonista, el gánster David Aaronson, alias Noodles, no sean grandes tipos ni seres sublimes ni se vean embargados por hondas preocupaciones morales, existenciales o filosóficas. Bien al contrario, son supervivientes de una infancia muy humilde y saben bien que hay que ser duros para hacerse con un lugar en el mundo, en *su* mundo. Son tipos que, desde pequeños, eluden la menor reflexión moral sobre sus actividades y que desde el primer momento conviven con el delito, al principio pequeño y después, conforme crecen, más grande, hasta acabar, en su misma adolescencia, envueltos por la violencia que será su pan cotidiano en la adultez. Noodles, en concreto, ni siquiera es un tipo que destaque por su inteligencia (es su amigo Max quien será siempre el «cerebro» del grupo), sino un individuo primario, que sólo pretende conseguir la mejor vida posible dentro del limitado ámbito de sus movimientos (al contrario que Max, él no aspira a tener cincuenta millones si con uno se vive bien). En todo caso, siente que existe algo trascendente dentro en él, algo que lo eleva, mínimamente, de la sordidez circundante, y eso es el amor que siente desde la infancia por la joven Deborah, a la que, sin embargo (y ésta es la prueba de su incapacidad para superar su brutal primitivismo) acabará despidiendo, tras una noche que pretendía ser sublime –con la reserva completa de un restaurante de lujo al borde del mar–, con una terrible violación, después de lo cual no la volverá a ver en treinta y cinco años.

Noodles, por tanto, nunca pasa del estadio del ingenuo que cree ser el protagonista de su propia vida hasta que recibe el más tremendo embate, el cual acaba para siempre con las coordenadas en que había

⁶ En concreto, son veintidós minutos añadidos, divididos en varias secuencias que se reparten a lo largo del montaje (y que se descubren, fácilmente, por la menor calidad de imagen). Hay una espléndida (la que muestra a Deborah triunfando sobre las tablas como Cleopatra ante los ojos del anciano y todavía fascinado Noodles), pero otras, en general situadas en el segmento de 1968, resultan innecesariamente explicativas. Aun así, puesto que Leone las filmó y las consideró necesarias, bienvenido sea este montaje definitivo.

desarrollado su niñez y su juventud y lo obliga a escapar y hundirse en el anonimato. Un soplo que él mismo había facilitado a la policía (luego sabremos que con intenciones loables: evitar un mal mayor) acaba con la muerte violenta de sus tres amigos de la infancia, Max, el Bizco y Patsy, y le obliga a huir de Nueva York perseguido por sicarios del crimen organizado que han puesto su cabeza a precio. Treinta y cinco años después, sin embargo, regresa a los mismos escenarios de su niñez, reclamado por crípticos mensajes que acabarán revelando una verdad más atroz que la que él podía sospechar: ese infeliz que creyó haber alcanzado un efímero triunfo, fue, en realidad, una marioneta, víctima de una intriga que no supo comprender y que acabó convirtiendo en farsa el culto a la amistad que era el último eslabón digno que lo ataba a la vida.

Leone pone en marcha esta historia fundiendo tiempos narrativos, empezando por el momento, en 1933, en que Noodles tiene que escapar de Nueva York, saltando después (por medio de una sublime elipsis que ocurre en la misma estación de tren por donde huyera tantos años antes) a 1968 y, a partir de ahí, alternando las épocas mientras rememora sus andanzas y las de sus amigos primero en la adolescencia, en los años veinte, y luego en su apogeo como delincuente en las postrimerías de la Prohibición. Por supuesto, el propósito que mueve a Leone no es el alarde de sofisticación, sino el deseo de ir formando una burbuja construida en torno al tema de la memoria, de la recreación de un fracasado que, al regresar al único escenario donde se sintió vivo (por mucho dolor que acabara causándole), ve cómo de su interior se escapan los fantasmas del pasado, dando origen, de nuevo, al rutilante Brooklyn de décadas atrás, de alcohol y metralletas Thompson, de burdeles de lujo, de implacables coacciones y tremendas matanzas. El mejor símbolo de esa recreación es el fumadero de opio en el que se inicia la acción (y donde, significativamente, acaba, con un regreso al Noodles de 1933) y donde este busca enajenarse de los grandes problemas que acaba acarreándose –la primera mención a una visita al mismo es después de la violación de Deborah–, y donde cualquier fantasía puede parecer real. Incluso, ¿por qué no?, buena parte de lo que se narra desde el momento en que desmorona su mundo.

Desde el principio hasta el final, *Érase una vez en América* viene marcada por un *tempo* muy especial, perfectamente pautado por las entradas en la banda sonora de una música de un Morricone nuevamente genial. Una película en la que lo visual recibe una completa preeminencia sobre las palabras, puesto que los personajes, como corresponde a seres tan primarios, hablan poco, aunque, cuando lo hacen, abundan en frases memorables. «¿Qué has hecho estos treinta y cinco años?», le pregunta al anciano Noodles su viejo amigo Fat Moe. «Acostarme temprano». ¿Puede haber mayor concisión expresiva anunciada en tan pocas palabras?

En su desmesura, por supuesto, *Érase una vez en América* no puede tildarse de un film perfecto (tampoco lo necesita para ser imprescindible). Extraña por ejemplo que no se amputara un fragmento tan prescindible como la desagradable historietita de intercambio de bebés que tiene como foco al personaje que encarna Danny Aiello y que nada aporta a la trama general, salvo subrayar, de modo innecesario, el carácter festivamente inescrupuloso de esos jóvenes hampones que, en muchos momentos, parecen seguir siendo la pandilla de pilluelos que iniciaron la película. También es verdad que la trama situada en 1922 resulta más sugestiva que la de 1933, pues combina el retrato social con el aire de cuento de hadas, abunda en detalles magníficos –todo lo relacionado con la joven prostituta Peggy, empezando por la excelente escena de Patsy y ese dulce de nata comprado para pagar sus servicios que acaba siendo devorando en las escaleras: para el niño, la gula es todavía un vicio mayor que la lujuria– y posee tal sentido de la concisión que no parece quedar nada por narrar que sea necesario para el desarrollo ulterior de la historia.

El mayor defecto que le encuentro a la película es, desgraciadamente, el que acabó permitiendo la financiación de la misma, siendo por lo tanto un elemento imprescindible de la misma: el protagonismo de Robert De Niro. Ni aun admitiendo que Leone lo utilice como el clásico personaje «hueco» que no necesita

complejidad especial porque es el director el que la derrama sobre él; ni aun así, repito, es admisible la completa atonía de su trabajo. El rostro de De Niro es poco menos que una máscara incapaz de expresar las intensas emociones que, bajo su tosca superficie, dominan a ese hampón de baja estofa, ni siquiera la perplejidad que, en el fondo, es la palabra que mejor resume su existencia, su personalidad. De Niro no da al personaje absolutamente nada que no provenga del guión, y su incapacidad para despertar la empatía del espectador acaba resultando un lastre gravísimo. Otro problema, además, es que hay una grave desconexión entre el actor que interpreta al Noodles adolescente (Scott Tiler), más eléctrico, más imperioso, más enérgico, y el mucho más plúmbeo y pasivo Noodles que encarna el sobrevaloradísimo *taxi driver*.

El resultado es aún más doloroso si se compara su actuación con la de su amigo, teórica alma gemela y finalmente maquiavélica némesis, un James Woods extraordinario. Sin necesidad de aspavientos, con la sola fuerza y la intensidad de sus miradas, Woods compone un personaje espléndido, que en todo momento sabe sugerir que es más de lo que parece, más que ese breve periodo de aparente triunfo con sus amigos que se complace en celebrar siempre del modo más ostentoso y que, para él, en el fondo, no es sino un mero escalón hacia el triunfo de verdad, aunque lo haya de ser bajo la anulación de su propia identidad personal. A su lado brilla la práctica totalidad de actores secundarios, tanto en el segmento infantil como en el de la Prohibición, con mención especial para Tuesday Weld en su papel de esa burguesa masoquista y autodestructiva que se convierte, primero, en prostituta de lujo y, después, en amante de Max.

La prueba especial del talento de Leone para conducir las sensaciones del espectador se manifiesta en el tratamiento del personaje femenino, Deborah, esa niña del barrio, hermana de Fat Moe, el más insignificante pero leal de los amigos de Noodles, que sueña con ser una gran artista y que lo conseguirá, mas nunca podrá escapar del influjo de la infancia que marca a todos los personajes. Deborah es un personaje que fascina no por ser particularmente fascinante, sino por el modo prodigioso en que Leone consigue transmitir la irresistible sugestión que despierta en Noodles y que acaba contagiándonos a todos. ¿Cómo olvidar esos momentos en que el turbado adolescente espía, desde una rendija, el baile de la niña danzando entre harina y verduras en el almacén de su padre bajo los envolventes sonos de *Amapola*? Nunca como aquí, en su debut en el cine, a los trece años, estaría más irresistible Jennifer Connelly. La joven Elizabeth McGovern, promesa de la época que realizaría una carrera estable, mas sin satisfacer las expectativas de sus primeras películas, defiende esa sugestión inicial sin poseer el mismo atractivo que la niña Connelly. Leone, sin embargo, acierta al hacerla aparecer poco (lo que aumenta su condición de sueño evanescente para Noodles) y en centrar su interpretación en los ojos, grandes y tristes, incluso convirtiéndolos en su rasgo más reconocible. Esto sucede especialmente en la maravillosa escena del reencuentro con el protagonista, treinta y cinco años después de su amarga despedida, mientras se desmaquilla tras una triunfal actuación (en el papel de Cleopatra), con el rostro convertido en una máscara japonesa que arrebatara el tiempo transcurrido de su rostro y hace creer que sigue siendo la misma presencia de 1933. Una idea estremecedora.

A cuarenta años de su infortunado estreno, *Érase una vez en América* se erige como una de las últimas películas verdaderamente grandes de Hollywood, una filigrana narrativa cuyo hiperrealismo escenográfico (puro barroquismo mediterráneo), sin embargo, y como en todas las grandes obras de Leone, deviene abstracción pura, onirismo desatado capaz de convocar la fantasía, el mito, la leyenda, el espejismo más borroso, todo ello construido sobre figuras reconocibles de la imagería del cine norteamericano, vista por un extranjero que había crecido con él. *Érase una vez en América*, como antes había sido el Oeste, la Guerra o la Trapacería. *Érase una vez Sergio Leone. Érase una vez el cine.*