

## CONFRONTACIÓN. MÁS ALLÁ DEL DUELO *LEONIANO*

### CONFRONTATION. BEYOND *LEONIAN* DUELS

**Miguel A. Rodríguez Villar**

Universidad de La Laguna, Tenerife

#### **Resumen:**

La aplicación de nuevos modelos narrativos en el marco audiovisual compromete las estructuras establecidas con anterioridad. La gramática cinematográfica, como cualquier arte, evoluciona y se transforma superando viejos dogmas o recuperando anteriores propuestas. La presente investigación se centra en la deriva narrativa de los tratamientos audiovisuales en las confrontaciones, focalizando el estudio en las características del duelo *leoniano* como base de una nueva narrativa o discurso de confrontación que sigue vigente en la actualidad.

#### **Abstract:**

The application of new narrative models in the audiovisual framework jeopardizes the previously established structures. Cinematographic grammar, as in any other artistic discipline, evolves and alters itself by overcoming old dogmas or preceding proposals. The current research explores the narrative drift of audiovisual treatments in confrontations by focusing on the study of the features of the *leonian* duel as a basis for a new narrative of confrontation that is still valid nowadays..

#### **Palabras clave:**

Duelo; Sergio Leone; narrativa; cine; confrontación.

#### **Keywords:**

Duel; Sergio Leone, narrative; cinema; confrontation.

## **1. Introducción**

Los estudios cinematográficos se han detenido poco en el análisis de los elementos narrativos que conforman categorías de orden superior dentro de la trama de una historia. En la construcción de un film interactúan una serie de unidades que van, por ejemplo, desde el fotograma, pasando por el plano, la secuencia, el episodio (Casetti & Di Chio, 1991, p. 36), hasta el largometraje como unidad. En esa estratificación podemos encontrar otros elementos narrativos alejados de estas categorías de primer orden o que engloban unidades de uno o varios estratos pero que mantienen identidad propia.

En el sistema clásico de producción cinematográfica cada género era definido por una serie de reglas, ejes o características reconocidos por el público (Altman, 2000, p. 38). Esas mismas características conforman elementos narrativos propios de difícil acotación dentro de las categorías de primer orden y los análisis cinematográficos, independientemente del sustento teórico, los estudian agrupándolos en unidades superiores o fragmentándolos en unidades inferiores.

En esta investigación se pretende afrontar el análisis de uno de esos elementos, tratándolo de manera independiente, definiendo sus características y estudiando su evolución en un periodo concreto de la historia del cine.

### **1.1 Elección del elemento ‘duelo’**

La elección del elemento ‘duelo’ se basa en un concepto amplio: la evolución de un elemento fílmico a lo largo del tiempo. De esta manera, vamos más allá de la concepción, a veces simplista, de considerar los elementos narrativos cinematográficos como estructuras fijas e inamovibles una vez instaurado el estilo clásico de Hollywood (Bordwell, 1997). Ese es uno de los objetivos de esta investigación, estudiar la evolución de una estructura narrativa audiovisual que parece inamovible.

Partimos de una definición de 'duelo' genérica. Según la RAE, en sus dos primeras acepciones, duelo es el “combate o pelea entre dos, a consecuencia de un reto o desafío” y “enfrentamiento entre dos personas o entre dos grupos”.

Si hiciéramos un repaso somero por los géneros que conforman el corpus cinematográfico y dejamos a un lado su concepción inicial en el que “sirvieron para organizar la producción en cadena: cada estudio rodaba tantos westerns, tantos musicales y tantas películas de gangsters” (Scorsese & Wilson, 2001, p. 32), de esos géneros de partida, hoy en día cada vez más entrelazados, podemos afirmar que tan solo el *western* tiene entre sus ingredientes el elemento ‘duelo’; es “una estructura básica que se acostumbra a identificar con el género” (Altman, 2000, p. 38). Con esto no afirmamos que el elemento ‘duelo’ únicamente sea utilizado en el género *western*, pero sí que solo se configura como elemento imprescindible en este género. “El duelo entre héroe y villano era la mejor forma de concluir un western” (Everson, 1994, p. 19).

Esta distinción es importante porque a la hora de afrontar esta investigación la importancia del duelo como elemento indentitario del *western* hace posible la elección de este género como género transversal. De esta manera, nos hemos centrado en el estudio del elemento ‘duelo’ a través de la evolución del *western* sin perder de vista el resto del panorama cinematográfico. El *western* nos sirve de referencia para estudiar el tratamiento audiovisual del ‘duelo’ como unidad narrativa.

## **1.2 Género transversal**

Otra de las razones en la elección del *western* como género eje o transversal es el carácter clásico de las disputas. Si tomamos la definición expuesta de la Real Academia Española de la Lengua, tan solo en el género *western*, el duelo mantiene esta definición y se suele estructurar de manera pura, sin evolucionar narrativamente en otros elementos (como los duelos a espada

que acaban derivando generalmente en escenas de acción de mayor complejidad).

El duelo en el *western* respeta el concepto clásico de dos contendientes, frente a frente, y evoluciona del duelo romántico a pistola o revólver tan extendido en la Europa del siglo XIX (Yñiguez, 1890).

Solo en el *western* se concibe el duelo como un elemento independiente, que no suele evolucionar en una escena de acción y cuya presentación, desarrollo y desenlace está perfectamente acotado. Es preciso remarcar este acotamiento porque a la hora de afrontar, definir y estudiar la evolución del 'duelo' será importante como se transforma el tratamiento de estos elementos.

## **2. Metodología e hipótesis**

Al afrontar la investigación, una de las primeras cuestiones que surgió fue cómo abordar la ingente labor de registro, análisis y estudio sobre el elemento 'duelo'. Como ya hemos definido, la elección del *western* como género transversal facilita el objeto de estudio sin descartar la posibilidad de afrontar otras aportaciones más allá del género elegido. Una vez aclarada está cuestión seguimos enfrentándonos, aunque en menor medida, ante un panorama casi inabarcable: el estudio del elemento 'duelo' tomando al *western* como eje investigador. Por eso, decidimos acotar mucho más la investigación; fue necesario marcar una serie de pautas que sirvieran de guía y de las que surgieron las primeras hipótesis de trabajo. Podemos resumir estas pautas de la siguiente manera:

1) El estudio de los duelos en las películas más significativas del género *western*. Aquellas que por su relevancia e importancia en la historia del cine figuran como centrales dentro del género.

La elección de estas películas se somete, primero, a un criterio limitante. Solo son válidas aquellas que incluyen como mínimo un duelo – el objeto de estudio es la evolución de este elemento y no del género *western*. Y segundo,

se han visionado todos aquellos duelos localizados siguiendo el criterio<sup>1</sup> que marcan guías generales o estudios teóricos como los de Everson (Everson, 1994), Carlos Díaz Maroto (Díaz Maroto, 2010), Quim Casas (Casas, 1994), o Scott Simmon (Simmon, 2003). Nos gustaría destacar la manera en que Simmon afronta la investigación citada, por encontrar ciertos paralelismos con la nuestra a la hora de afrontar un objeto de estudio que necesariamente tiene que ser acotado y resumido en todas sus etapas: “(...) la repetitividad de las historias contadas dentro los Westerns significa que debería ser posible colocar un número limitado de películas y cineastas en el centro de nuestras investigaciones y (...) llegar todavía a una historia relativa del género completo dentro de una longitud razonable” (Simmon, 2003, p. XIV). De la misma manera, creemos que es posible a través del estudio limitado de una serie de duelos a lo largo de la historia del *western* definir sus constantes y sus transformaciones.

2) El estudio de los duelos acotados perfectamente; aquellos que no derivan en una escena de acción y que mantienen la confrontación entre dos contendientes como un elemento propio dentro de la trama de la historia.

Aplicando esta guía se facilitó la labor investigadora y, como antes afirmamos, surgieron las primeras hipótesis.

Una vez establecido el estilo clásico de Hollywood (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997) o el 'grado cero' (Burch, 1972), por el cual el tratamiento de los duelos tiende hacia un sistema estético y narrativo encaminado a salvaguardar la continuidad espacial y temporal, a partir de la década de los sesenta el sistema estilístico de los duelos cambia, se deforma y evoluciona. Este hecho es bastante evidente en la filmografía de Sergio Leone, donde además el duelo adquiere un importante protagonismo estilístico, formal y narrativo (González Sánchez, 2011).

La importancia del planteamiento *leoniano* es clave a la hora de definir el proceso por el cual hemos limitado el arco investigador sobre el elemento 'duelo' y nos proporciona un anclaje sobre el cual pivotar. Tomando como

---

<sup>1</sup> Filmografía seleccionada del género por los autores.

modelo el duelo clásico hollywoodiense, a partir del tratamiento *leoniano* planteamos las siguientes hipótesis:

- 1) El duelo *leoniano* supone una brecha entre el modelo clásico de duelo y el actual. De esta manera el tratamiento narrativo y estilístico cambia en la década de los sesenta por las aportaciones de Sergio Leone.
- 2) El duelo *leoniano* configura las bases de una nueva narrativa de confrontación que sigue vigente hoy en día. Las líneas que definen el duelo *leoniano* marcan el eje que configura en la actualidad el tratamiento narrativo audiovisual de confrontación, más allá del género y más allá del soporte cinematográfico.

## **2.1 Estructura de trabajo**

Ante la escasa bibliografía que centre Tanto para confirmar o no las hipótesis se hace necesario abordar la definición del modelo *leoniano* de duelo y la definición del modelo clásico de duelo. De esta manera la estructura de trabajo quedó así:

- a) Enumerar y categorizar los duelos de la filmografía seleccionada de Sergio Leone.
- b) Definir el modelo Leone.
- c) Comparación con el modelo clásico.

En el apartado a, enumeramos y categorizamos los duelos de la filmografía seleccionada, por lo que nos centramos en el estudio de los duelos de las películas *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965), *El bueno, el feo y el malo* (1966) (estás corresponden a la denominada ‘trilogía del dólar’) y *Hasta que llegó su hora* (1968). La selección no es arbitraria. Hemos centrado el estudio en los duelos de las películas enumeradas aplicando dos criterios fundamentales: 1) todas se realizaron en la década de los sesenta<sup>2</sup>; y 2) el elemento ‘duelo’ adquiere en

---

<sup>2</sup> La primera en la filmografía seleccionada, *Por un puñado de dólares*, se realizó en 1964; la última, *Hasta que llegó su hora*, en 1968.

estas películas un protagonismo central. El clímax narrativo en los cuatro *films* se centra en un duelo. Hemos descartado las películas que dirigió el director italiano con anterioridad a 1964 por razones obvias (no cumplen con las pautas prefijadas con anterioridad en el epígrafe 2, y tampoco hemos incluido las posteriores a *Hasta que llegó su hora* porque nos interesaba acotar la brecha narrativa entre los dos modelos.

Tras esta selección general, enumeramos los duelos que incluyen los *films*. Las películas seleccionadas no solo se caracterizan por situar un duelo en el clímax argumental, también por situar este elemento en otros momentos del desarrollo de la historia, tal y como señala Luciano Vincenzoni, guionista de *La muerte tenía un precio* y de *El bueno, el feo y malo* (Matellano et al, 2011, p. 166). De esta manera seleccionamos varios duelos de las películas elegidas.

En el apartado b, una vez analizados los duelos seleccionados, definimos el modelo Leone desde el esquema aplicado por Bordwell y Thompson centrándonos en los antecedentes al modelo, sus características, etc., y desentrañando sus principios de construcción y funcionamiento (Cassetti & Di Chio, 1991, p. 47).

Y en el apartado c, comparamos el modelo Leone con el modelo clásico. Para ello definimos y acotamos el modelo clásico, centrándonos en sus características y comparándolo con el duelo *leoniano*.

Sería demasiado extenso citar en este apartado y en esta investigación todas las películas que se seleccionaron para definir el modelo clásico de duelo, pero si podemos enumerar los *films* que sirvieron de base para definir las características del duelo clásico<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Ver Anexo 1.

### **3. Enumeración y categorización de los duelos de la filmografía de Sergio Leone**

Antes de realizar un *découpage* analítico (plano a plano, describiendo cada uno de ellos con su correspondencia visual) de los duelos, tuvimos que realizar una distinción.

1) Diferenciamos entre duelos completos e incompletos. Los duelos completos son aquellos en que la confrontación, en igualdad de condiciones, concluye con un contendiente vivo y el otro muerto.

De esta manera quedaron al margen del desglose plano a plano la confrontación entre Frank y Timmy McBain en *Hasta que llegó su hora* (no están en igualdad de condiciones), o el duelo de carácter infantil entre Cleef y Eastwood en *La muerte tenía un precio*, en el que los dos protagonistas compiten disparándose al sombrero (no hay ni contendiente vivo ni muerto). Esto no quiere decir que quedaran al margen del análisis posterior; tanto los duelos incompletos como los completos han sido objeto de estudio a pesar de que el análisis se centró en la descomposición plano a plano de los segundos.

#### **3.1 Duelos seleccionados**

A la hora de seleccionar los duelos a analizar hemos aplicado las pautas del epígrafe 2, desarrollándolas específicamente para los duelos de la filmografía seleccionada de Leone. La elección ha sido en función a los siguientes criterios:

- 1) El estudio de los duelos acotados perfectamente; aquellos que no derivan en una escena de acción y que mantienen la confrontación entre dos contendientes como un elemento propio dentro de la trama de la historia.
- 2) El estudio de los duelos que cumplan con el desarrollo aristotélico de presentación, desarrollo y desenlace, y el que uno de los contendientes muere.

Por lo tanto, los duelos seleccionados y analizados en profundidad fueron:



-En *Por un puñado de dólares*, el primer duelo entre Joe y los hombres de los Baxter, y el duelo final entre Joe y Ramón Rojo.

-En *La muerte tenía un precio*, el duelo de la capilla entre El Indio y uno de sus hombres, acusado de traición, y el duelo final entre Mortimer y El Indio.

-En *El bueno, el feo y el malo*, el 'triello' final entre Tuco, Sentencia y Rubio.

-En *Hasta que llegó su hora*, el duelo final entre Armónica y Frank.

#### **4. El modelo Leone**

Tras el visionado y el análisis de todos los duelos de la filmografía seleccionada de Sergio Leone, del que escogimos los expuestos para su desglose plano a plano, podemos definir el modelo Leone de duelo o duelo *leoniano*. Para ello afrontaremos primero los principales antecedentes al modelo y segundo enumeraremos sus características.

##### **4.1 Antecedentes. Intertextualidad y deconstrucción**

El modelo Leone se nutre de múltiples referencias. El tratamiento audiovisual de los duelos hereda varios conceptos que venían operando desde hacía años en el cine japonés. El propio Leone jamás negó esta influencia (Aguilar, 2000, p. 45).

Muchos teóricos han encontrado similitudes entre ambos mundos (Aguilar, 2009, p. 63). Pero no hay que olvidar la vertiente americana. Aunque el director italiano se considerara un gran admirador de la filmografía de John Ford, lo cierto es que sus duelos están más cerca de los tratamientos de Boetticher, Stevens o Aldrich.

Tampoco hay que olvidar la influencia que el cómic tuvo en el estilo fragmentado de Leone (Aguilar, 2000, p. 43) (Aguilar, 2009, p. 242). El lenguaje del cómic como antecedente es citado también por Scorsese (Frayling, 2005, p. 201).

Como afirma Gabriel García, “la esencia del cine de Sergio Leone reside en su enorme capacidad de conjugar con maestría diferentes fuentes de inspiración a partir de las cuales configura un discurso propio rebosante de originalidad. Sus películas constituyen un magnífico ejemplo de relación intercultural donde se fusionan la concepción narrativa del cine japonés (...) con la implícita influencia de los clásicos del género y el innato y potente carácter mediterráneo del director” (Matellano et al, 2012, p. 49).

Esta intertextualidad ha llegado a ser utilizada por varios teóricos de la obra de Leone como Christopher Frayling para definirlo como el primer director de cine postmodernista, e incluso como el precursor de la deconstrucción del *western* (Hayward, 2006, p. 508) despojándolo de su carácter mítico.

## **4.2 Características**

### **4.2.1 Espacio: encuadres y primeros planos**

Una de las principales características de los duelos *leonianos* (también de toda su filmografía) es la variedad y utilización de los encuadres, “(...) gran parte de la fuerza del cine de Leone (...) se acentúa gracias a estrategias de tipo semántico formal: la disposición del espacio cinematográfico y los tiempos narrativos” (Aguilar, 2009, p. 37).

Analizando la serie de duelos seleccionados se puede afirmar que la composición del plano es fundamental para Sergio Leone.

Según Bordwell y Thompson “las cualidades cinematográficas del plano incluyen tres factores, 1) los aspectos fotográficos del plano; 2) el encuadre del plano; y 3) la duración del plano” (Bordwell & Thompson, 1995, p. 185). En este epígrafe nos centraremos en la segunda cualidad ya que nombraremos aspectos relacionados con el primer y tercer punto más adelante.

a) Espacio circular. Los duelos *leonianos* rompen con el concepto clásico de eje. Leone, al igual que Jacques Tati o Yasujiro Ozu se basa en lo que

podríamos llamar espacio de 360 grados<sup>4</sup> (Bordwell & Thompson, 1995, p. 280). De esta manera, Leone concibe sus duelos en espacios circulares (Cumbow, 2008, p. 44); tenemos como ejemplos las confrontaciones finales de *La muerte tenía un precio*, *El bueno, el feo y el malo* y *Hasta que llegó su hora*, donde el concepto *leoniano* de duelo circular encuentra representación física y palpable en la localización de las confrontaciones.

En la mayoría de los casos, este planteamiento circular se construye con la incorporación del elemento espectador. En todos los duelos de Leone la figura del que presencia el duelo se remarca sobremanera, de tal forma que su inclusión en el espacio se realiza sin previa presentación formal; podemos citar la entrada del enterrador en el duelo final de *Por un puñado de dólares*. Otra manera de incluir al elemento espectador es otorgando a un tercer personaje la facultad de vigilante. En el duelo final de *La muerte tenía un precio*, Clint Eastwood rompe la regla de los 180° situándose en uno de los márgenes del espacio circular ideado por Leone. Otra de las técnicas que ayuda a la creación de lo que Bordwell y Thompson llaman espacio de 360° es la frontalidad de los planos.

b) Frontalidad. Una de las características que más definen los duelos *leonianos* es la utilización de los primeros planos, y decimos utilización porque no es el primer plano en sí el que define uno de los rasgos del modelo Leone. La utilización del primer plano en las confrontaciones clásicas era ya un recurso en uso, pero Leone aporta una nueva concepción que se basa: primero, en que huye de la gradación clásica. En sus duelos no suelen haber planos intermedios entre los generales de situación y sus primeros planos. Segundo, carga el peso narrativo y visual de los duelos en los primeros planos, no en los planos medios como venía siendo habitual en la ortodoxia cinematográfica. Tercero, utiliza de manera sistemática en la mayoría de sus duelos el primer plano corto o el primerísimo plano. Leone comienza a encuadrar rostros desde la frente a la barbilla y en muchos casos solo encuadra nariz y ojos o simplemente la mirada. Y cuarto, sus primeros planos

---

<sup>4</sup> Representación que abarca los 360 grados y que no está sujeta a la regla de los 180°. Por lo cual los emplazamientos de cámara se sitúan libremente entorno a la escena o la acción filmada.

utilizan la frontalidad como norma. Al cerrar los primeros planos pierde lógica seguir aplicando la angulación tradicional (cuanto más cerrado es el plano, más frontal es). Sus primeros planos no se corresponden con los tradicionales planos de reacción o contraplanos, y está mucho más cerca de tratamientos como el de Sergei Eisenstein que de Hollywood (Fawell, 2005, p. 149). Así también lo recalca Frayling (Matellano et al, 2012, p. 131) y Cumbow (Cumbow, 2008, p. 144).

c) Pantalla ancha. Es sin duda una de las características más reseñables de los duelos *leonianos* y de toda su filmografía. Según Carlos Aguilar, la ‘trilogía del dólar’ es reconocible por varios elementos. Además de los primeros planos, cita el formato *Techniscope* (Aguilar, 2009, p. 137). La utilización del *Techniscope* (versión europea del *Cinemascope* norteamericano<sup>5</sup>) condiciona la composición de los encuadres. A lo largo de su filmografía podemos ver cómo la utilización del ‘scope’ adquiere mayor importancia y refinamiento. Podemos citar el uso que realiza en la secuencia inicial de *Hasta que llegó su hora*. En este *film* Leone quiso primeros planos en *Techniscope* aún más cortos (Frayling, 2002, p. 268). La otra vertiente a la hora de encuadrar es la colocación de los personajes. Tomando como referencia el cuadro, suele aprovechar (como se distingue en los planos previos a los duelos) todo el ancho del formato, apurando hasta los extremos la composición de los personajes y creando a su vez composiciones de una carga visual sólo posibles con el ‘scope’.

Otro aspecto destacable es la utilización del nuevo formato en los primeros planos. Adquieren más fuerza e intensidad, y lo que parecía una desventaja a la hora de encuadrar los rostros se convirtió en un recurso muy válido a la hora de planificar los duelos. Leone “fue la primera persona en comprender que el nuevo formato de pantalla ancha para el *Techniscope* significaba que necesitabas otro tipo de primer plano” (Matellano et al, 2012, p. 114). El ‘scope’, por tanto, otorga al director italiano nuevas herramientas de composición visual; las propiedades específicas de este formato “describen

---

<sup>5</sup> Ambos son sistemas anamórficos. Proporcionaban una relación entre el ancho y el alto de la imagen de 2.35:1.

los personajes mediante su forma de integrarse en el encuadre, de desenvolverse en el marco de una composición estilizada, ceremonial” (Aguilar, 2009, p. 38) y coreografiada. De esta manera el italiano se convierte en uno de los nuevos directores (Cumbow, 2008, pp. 146-147) que abordan satisfactoriamente el problema de la pantalla ancha. No hay que olvidar tampoco, como nos recuerda Martin Scorsese que “el impacto de la pantalla ancha fue especialmente significativo para géneros como el western o la epopeya” (Scorsese & Wilson, 2001, p. 89).

d) Refinamiento coreográfico. A lo largo de su filmografía, Leone profundiza en la coreografía previa del duelo. Desde *Por un puñado de dólares* hasta *Hasta que llegó su hora*, la presentación de los duelos adquiere mayor protagonismo. En un principio, los planteamientos espaciales eran limitados, quizás el aumento progresivo de recursos económicos y técnicos fuera un factor desencadenante a la hora de refinar la coreografía previa a la resolución de los duelos. Como recuerda Eli Wallach en su autobiografía, durante el rodaje del duelo final de *El bueno, el feo y el malo*, Leone valoró incluso la posibilidad de utilizar tomas aéreas desde un helicóptero (Frayling, 2005, p. 115).

No sólo el refinamiento coreográfico se estiliza gracias a los recursos técnicos. La resolución de los duelos viene precedida por un ‘baile’ entre los contendientes característico en los duelos *leonianos*. La búsqueda de una posición por parte de cada contendiente para el tiroteo final es tratada a veces con mayor profundidad estilística que el previo *leoniano* de primeros planos antes del tiroteo final.

#### **4.2.2 Silencios y sonido**

Una de las características más importantes del modelo *leoniano* de duelo es la utilización de los silencios y de los sonidos, recursos que Leone utilizó durante toda su filmografía para crear la ambientación y el ritmo oportuno en cada momento. “Leone esperaba conseguir una interacción mucho mayor entre música, sonido e imágenes visuales que lo que era el estándar de

Hollywood” (Matellano et al, 2012, p. 147), y por ello otorga la misma importancia a la configuración y el montaje sonoro de sus películas que a la imagen. Leone comprende que “el sonido es una parte muy importante del texto fílmico” (Chapado Sánchez, 2010).

El montaje sonoro es tratado de manera similar al visual, adquiriendo igual relevancia. Con el sonido, el diálogo y la música, Leone separa cada elemento otorgando la importancia a cada uno dependiendo del momento (Fawell, 2005, pp. 169-170). Esta característica es evidente desde la ‘trilogía del dólar’ tal y como destaca Emily Anne Kausalik (Kausalik, 2008, p. 89).

Sin duda parte de la importancia del sonido en las películas de Sergio Leone, y concretamente en los duelos, radica en la figura creativa de Ennio Morricone. Con él, la música “se convierte en un elemento visible del film: Sergio y Ennio eran (...) complementarios” (Frayling, 2002, p. 202). Gracias a Leone, Morricone consigue que la música que compone sea tratada como un protagonista más. Las aportaciones de Morricone definen un nuevo estilo sonoro, no sólo en la configuración narrativa de los duelos, sino en todo el género *western*. (Matellano et al, 2012, p. 286).

a) Protagonismo de la banda sonora. Una de las primeras conclusiones que podemos sacar tras analizar los duelos *leonianos* es que las bandas sonoras de Morricone estructuran las confrontaciones de Sergio Leone. Aun así, hay que diferenciar entre los duelos de *Por un puñado de dólares* y el resto de los analizados. En los primeros duelos, los correspondientes a *Por un puñado de dólares*, la banda sonora compuesta por Morricone tiene mayor protagonismo en las presentaciones de las confrontaciones ya que el guión mantiene diálogos durante el desarrollo de los duelos.

En los duelos de *Por un puñado de dólares*, Leone utiliza la misma estructura. En la presentación podemos escuchar el *leitmotiv* asociado a Clint Eastwood, de esta manera comienza uno de los rasgos fundamentales de las bandas sonoras compuestas por Morricone para Leone: “los temas musicales tenían que ser algo más que ilustrativos. Debían comentar también el comportamiento de los personajes” (Frayling, 2002, p. 199). Después da paso

al silencio. En los instantes previos al tiroteo en ambos duelos oímos primero una alegre y risueña flauta (sobre la mirada de Eastwood en el primer duelo y sobre la plancha metálica mientras se la muestra a Volonté en el segundo), y después un progresivo sonido agudo de violines que paran súbitamente antes de los disparos. De esta manera, Leone comienza a dotar de textura sonora las presentaciones de sus duelos

En este caso, la banda sonora utilizada en los duelos de *Por un Puñado de dólares* es únicamente sonido no diegético<sup>6</sup>. Esta distinción, que podría ser redundante cuando hablamos de bandas sonoras, es de vital importancia de cara a analizar el uso de los temas compuestas por Morricone y que utiliza el director italiano en el resto de sus duelos. Esta cuestión se analiza en el epígrafe d, correspondiente al sonido diegético<sup>7</sup> y al sonido no diegético.

b) *Leitmotiv*. La utilización de *leitmotiv* sonoros<sup>8</sup> es una característica constante en la trayectoria del italiano. Su utilización en los duelos está más limitado, pero también hay muestras de este uso. En *La muerte tenía un precio* se utiliza varias notas agudas de una flauta en dos momentos puntuales, notas que suenan también en otros momentos de la película y que se enmarcan en acciones de Clint Eastwood. También en este *film* podemos citar como *leitmotiv* musical la melodía de los relojes que portan Volonté y Cleef (Matellano et al, 2012, p. 287).

Una de las razones para el uso de *leitmotiv* sonoros la aporta la investigación de Emily Anne Kausalik. Afirma que Leone utiliza las asociaciones que la música tiene con los personajes y las ideas de la trama, para ayudar a los espectadores a seguir la historia que subyace entre las escenas de acción (Kausalik, 2008, p. 88).

c) Paleta sonora<sup>9</sup>. El duelo *leoniano* también se caracteriza por el uso de sonidos naturales amplificados a modo de paleta sonora, en la que cada sonido es situado y desplazado en función del protagonismo deseado. En

---

<sup>6</sup> Sonido que no está sujeto a la presencia en pantalla de su fuente sonora.

<sup>7</sup> Sonido cuya fuente sonora aparece en pantalla.

<sup>8</sup> Tema o elemento sonoro recurrente y que puede estar ligado a cualquier elemento narrativo.

<sup>9</sup> Elementos sonoros (naturales o artificiales) que configuran la ambientación audible.

algunas situaciones, ese sonido natural amplificado se lleva a un primer plano sonoro o se desplaza para desaparecer o aparecer en situaciones de tensión previas al tiroteo. En los duelos de *Por un puñado de dólares* podemos destacar el uso del viento en el duelo final o la inclusión del sonido de un molino oxidado (casi imperceptible y muy similar al que surge con mayor protagonismo en el duelo de la secuencia inicial de *Hasta que llegó su hora*) en el duelo inicial. La importancia de estos elementos sonoros alcanza su clímax en la presentación del duelo inicial de *Hasta que llegó su hora*; la paleta sonora adquiere rango de banda sonora. Para esa secuencia, Ennio Morricone recurre a la utilización de sonidos naturales amplificados.

d) Sonidos diegéticos y no diegéticos. Los duelos *leonianos* desarrollan un esquema único a la hora de combinar sonidos diegéticos y no diegéticos. Leone y Morricone son precursores de la utilización de elementos narrativos como los sonidos diegéticos de la armónica de Bronson en *Hasta que llegó su hora* o la música de los relojes de Cleef y Volonté en *La muerte tenía un precio* en la banda sonora no diegética.

Ambos planos (el diegético y el no diegético) se funden a partir de una simple anotación sonora que representa un papel central en la historia que precede al duelo. A esta combinación hay que sumarle una característica de calado argumental más profundo. Hablamos de la utilización del plano sonoro interno, también denominado sonido interno o diegético interno. El sonido diegético interno también forma parte de los sonidos *over* (Bordwell & Thompson, 1995, p. 310). El ejemplo más paradigmático es el uso de la armónica en la confrontación final entre Henry Fonda y Charles Bronson en *Hasta que llegó su hora*. Como afirma el propio Morricone, “lo que usamos (...) fue música interna nacida de dentro de la escena” (Frayling, 2002, p. 200), música nacida de los recuerdos de Bronson que provoca el *flashback* donde descubrimos el origen de los acordes que toca el personaje interpretado por Bronson. Según Fawell, “A Leone le gusta contrastar el sonido interno, a menudo caracterizado por la música, y el sonido externo, más caracterizado por sonidos habituales del mundo real” (Fawell, 2005, p. 190). Este contraste provoca que el sonido de la armónica en este duelo se



mueva en tres planos sonoros: 1) Sonido diegético interno, en los recuerdos de Bronson; 2) Sonido diegético, en el *flashback* y en el último aliento de Frank con la armónica en la boca; y 3) Sonido no diegético, en la banda sonora.

La complejidad de esta planteamiento, en el que los diferentes planos sonoros interactúan, se intuye en el duelo final de *La muerte tenía un precio*. En esta ocasión el sonido que aúna planos sonoros es la música del reloj. Esta configuración sonora en planos, donde los sonidos diegéticos y no diegéticos se combinan y contrastan es una de las señas de identidad de los duelos *leonianos* (Frayling, 2002, p. 36).

#### **4.2.3 Tiempo: ritmo y montaje.**

El tercer elemento que define el modelo Leone lo encontramos en el tiempo fílmico o *tempo*, definido por el ritmo y el montaje.

Leone editaba siguiendo una concepción del tiempo y del ritmo fílmico de estilo jazzístico que consistía, como remarca Carlos Aguilar, “en contraer y dilatar los tiempos a instancias puramente estéticas dentro de la misma armonía” (Aguilar, 2009, p. 44).

En el caso de los duelos *leonianos*, el ritmo acompasado justifica toda la ritualización del enfrentamiento y la danza previa al duelo. Como afirma el propio Wallach “Leone era el hombre que controlaba el ritmo y la cadencia de la película” (Wallach, 2005, p. 256).

a) Cortes. Leone no busca en sus duelos un montaje suave y discreto; los cambios de plano suelen ser rudos, fuertes, confrontados. “Leone pasaba de un enorme plano general de un majestuoso paisaje a un primerísimo primer plano, el más descriptivo que existe, de los ojos de un personaje, lo que, añadido a la duración de cada uno de estos planos al son de la música de Ennio Morricone, le confería una dimensión completamente audaz, osada y original al montaje, y por ende, al ritmo de la película” (Matellano et al, 2012, p. 73).

Esta combinación rompía con la gradación tradicional en los duelos del modelo clásico. Fawell compara el estilo *leoniano* con la gramática *fordiana*: “A Ford le gustaba una profundidad de alejamiento gradual, pero habría evitado el fuerte contraste en aquellos planos donde Leone combinada primerísimos planos con grandes planos generales. Leone podía ser tan disruptivo en su composición como lo era editando. Así como tan alegre y abruptamente cambiaba sus ritmos, también pasaba abruptamente de planos generales a primeros planos sin los planos intermedios que el modelo clásico de Hollywood habría empleado” (Fawell, 2005, p. 134). Al igual que Orson Welles, el montaje se presta atención a sí mismo, contradiciendo la idea clásica de la cámara invisible y los cortes disimulados (Scorsese & Wilson; 2001, p. 146).

Este estilo está íntimamente relacionado con el concepto de 360°. De la misma manera que Leone concibe un espacio circular o total en contraposición a la regla de los 180°, el duelo *leoniano* se basa en un montaje sin estratificar, que rompe muchas veces con las reglas del plano-contraplano y que juega con las relaciones gráficas del montaje (Bordwell & Thompson, 1995, p. 250). Los duelos se deconstruyen, se fragmentan hasta tal extremo que podemos ver como en el ‘triello’ final de *El Bueno, el feo y el malo*, la concatenación de planos supera con creces cualquier puesta en escena realizada con anterioridad. Otro ejemplo lo encontramos en el duelo inicial de *Hasta que llegó su hora*. La composición de planos es clásica, muy *fordiana*, pero la edición de la secuencia es, según Fawell, modernista, ya que Leone busca algo más que una simple yuxtaposición de las imágenes o explicar la relación espacial que se establece entre los contendientes (Fawell, 2005, pp. 157-158).

b) Duración de los planos. Leone, contrariamente a las normas del montaje continuo clásico por las cuales “los planos generales se mantienen en pantalla más tiempo que los planos medios, y los planos medios más que los primeros planos” (Bordwell & Thompson, 1995, p. 262), fuerza que los primeros planos adquieran duración igual o mayor que los planos de mayor rango espacial. Son las reacciones, las miradas, los gestos de los contendientes los

que realmente importan; en un duelo, el rostro, la mano y el revolver centran la atención y como tal, los planos que enmarcan estos tres elementos tienen más importancia en el montaje, ya sea mediante su repetición o duración. Un ejemplo lo encontramos en el duelo final de *El Bueno, el feo y el malo*. Los planos con una duración cada vez más corta crean un *tempo* acelerado, que contrasta con la puesta en escena del duelo, más ritual, sosegada y templada.

c) Aceleración y simetría. La lógica en la duración de los planos del modelo Leone solo se rompe cuando instantes antes del clímax en el 'triello' de *El bueno, el feo y el malo*, siempre al compás y el *tempo* marcado por la banda sonora de Morricone, se produce una aceleración progresiva y extrema en la concatenación de los primeros planos. En ese duelo pasamos de planos que duran más de 10 segundos, a concentrar tres primeros planos en menos de un segundo. Además del ejemplo antes citado, podemos enumerar también la aceleración en el montaje que se produce en el *flashback* de *Hasta que llegó su hora* con los rostros de los secuaces de Frank o, ya alejado del duelo *leoniano*, la aceleración en el montaje de los primeros planos (con cartel de El Indio y el soniquete de unos disparos no diegéticos) en *La muerte tenía un precio*.

#### **4.2.4 Otras características**

El duelo *leoniano* también contiene otras características. Una de ellas se centra en el tratamiento de la violencia y su ritualización (Gutiérrez Recacha, 2006, p. 686).

Esa ritualización es un eje transversal en la filmografía de Sergio Leone, y por tanto podría centrar un estudio más amplio. Nosotros nos vamos a limitar a enumerar otras características que están más acotadas en el modelo Leone de duelo.

#### 4.2.4.1 Autorreferencial

Cuando analizamos los duelos de la filmografía de Sergio Leone observamos que a partir de *Por un puñado de dólares* se produce una continúa sofisticación de la exposición narrativa, y las confrontaciones, ya de por sí piezas elaboradas dentro de la trama argumental, van adquiriendo mayor protagonismo en el discurso *leoniano*. El director italiano parte de un modelo base y explora las posibilidades de ese modelo siguiendo unas pautas ya definidas de inicio. Esta evolución provoca que los duelos que nutren las películas de Leone tengan, a medida que evoluciona el modelo, un fuerte carácter autorreferencial. Entre ellos podemos destacar la ‘arena’ final.

Como así lo confirma Simi (Frayling, 2005, pp. 125-126), Leone pedía círculos rodeados de piedras para sus duelos finales; salvo en la iniciática *Por un puñado de dólares*, en el resto de clímax de las películas analizadas, el círculo estaba más o menos implícito. La comparación entre *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el feo y el malo* es evidente, y no solo por la elección de esa ‘plaza’ circular. “En ambas el duelo se celebra a tres bandas, triello; las dos transcurren al son de la partitura de Ennio Morricone como si de una estudiada y delicada coreografía se tratase (...), transcurren en dos espacios circulares, la primera en una era, la segunda en un cementerio” (Matellano et al, 2012, p. 86). A pesar de no contar con un tercer elemento en el duelo final de *Hasta que llegó su hora*, la elección del emplazamiento para la disputa entre Fonda y Bronson es similar a los anteriores ejemplos (Frayling, 2002, p. 267).

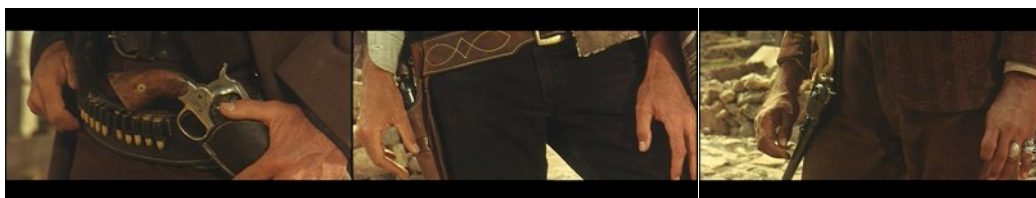
Pero no solo podemos encontrar autorreferencias en el campo visual. En el ‘triello’ de *El bueno, el feo y el malo*, hay una clara referencia al sonido del reloj de *La muerte tenía un precio*, injustificado en la historia ambientada en plena Guerra Civil Norteamericana, pero coherente con el universo *leoniano*.

#### 4.2.4.2 Atrezo y vestuario

En todos los duelos analizados, al igual que en toda la filmografía *leoniana*, la importancia del atrezo y del vestuario es capital. “Al igual que los

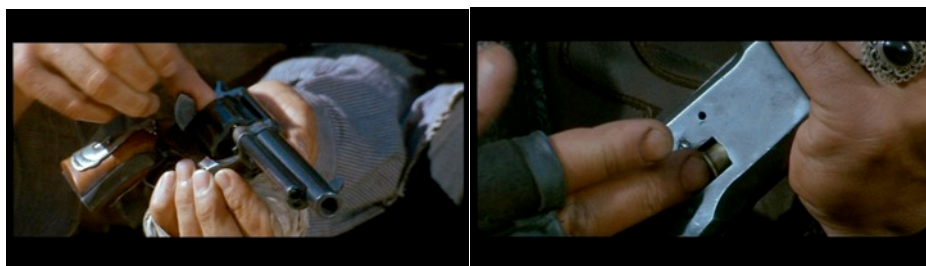
decorados, el vestuario puede asignar elementos del atrezzo al sistema narrativo de la película” (Bordwell & Thompson, 1995, p. 15), y esto ocurre sobre todo en los géneros puros como el *western*. Leone va más allá de las simples convenciones del género y al igual que hace con la música, define a los personajes en función del vestuario y el atrezzo. En los duelos *leonianos* nunca se enfrentan pistoleros con disposiciones similares; cada contendiente tiene su arma particular, su manera de sostenerla pegada al cuerpo, y lo que es más importante, su propia estética y vestuario.

Con respecto al uso de los revólveres, podemos citar el ‘triello’ final de *El bueno, el feo y el malo*. Cada contendiente tiene una manera particular de colgarse el arma en la cintura (Cleef, a mano cambiada; Eastwood, tradicional; y Wallach, colgada con una cuerda) (F 1). Esta distinción viene forzada por la fragmentación de los duelos *leonianos*. No solo hay que distinguir a los duelistas en un plano americano o en un primer plano, los planos detalle tienen que ser reconocibles por el espectador para evitar cualquier duda.



F 1

De la misma manera, el duelo *leoniano* fuerza la distinción entre las armas. En el duelo final de *Por un puñado de dólares*, el revólver de Eastwood se enfrenta visualmente al rifle de Volonté, por lo que los planos detalle de ambos cargando sus respectivas armas son perfectamente decodificados por el espectador (F 2).



F2

El vestuario también juega un papel importante. Los personajes pocas veces cambian de atuendo a lo largo del film y no suele haber parecidos cromáticos o estilísticos entre los contendientes. Leone confronta no solo dos caras, también se enfrentan en duelo dos pares de botas, dos sombreros..., etc. (F 3). Podemos citar el duelo final entre Fonda y Bronson o la identificación de los guardapolvos con los hombres de Frank en *Hasta que llegó su hora*.



F 3

Esta distinción visual y estilística, similar a la distinción musical entre los personajes, responde a un concepto claro: la confrontación tiene que abarcar todos los campos. Ese duelo total, sostenido en la fragmentación visual y en la frontalidad extrema tiene que configurarse con las certezas visuales necesarias para poder ser decodificado por el espectador.

## 5. Comparación con el modelo clásico

Una vez definido el modelo Leone, afrontamos su comparación con el modelo clásico de duelo.

### 5.1 Acotación narrativa del modelo clásico<sup>10</sup>

Tras el análisis de los duelos seleccionados<sup>11</sup>, podemos resumir el modelo clásico en las siguientes características:

a) Gradación de planos y regla de los 180°. El duelo clásico responde perfectamente a las normas del montaje continuo clásico. La transparencia

---

<sup>10</sup> Partimos de la acotación realizada por Bordwell, Staiger y Thompson en “*El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*”. Podemos afirmar que el modelo clásico de duelo se fija en las década de los 30 y 40.

<sup>11</sup> Ver Anexo 1.

narrativa estaba marcada por la transparencia en el montaje; el espectador tenía que percibir el duelo, al igual que el resto de la película, sin cortes bruscos, sin saltos y de acuerdo con las normas narrativas que Hollywood había desarrollado; “(...) el modo clásico de Hollywood hace que el espacio cinematográfico esté subordinado a la causalidad mediante el montaje continuo” (Bordwell & Thompson, 1995, p. 84).

Con los duelos del modelo clásico se sigue cumpliendo a rajatabla la gradación progresiva de los planos. Para pasar de un plano general a un primer plano antes había que incluir un plano medio o un plano americano; esto sucedía cuando el duelo incluía primeros planos, lo habitual era detener la gradación en un plano medio que permitiera mayor flexibilidad a la hora de montar. Un ejemplo de esto último lo encontramos en el duelo entre James Stewart y Lee Marvin en *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962). La gradación de planos sigue con la lógica clásica. Se pasa de un plano general a un plano americano; el plano americano además sirve de transición para pasar a un plano medio largo.

Otra de las normas que rigen el modelo clásico es la regla de los 180 grados. Al igual que con la gradación de planos, esta regla busca no confundir al espectador y situar en pantalla a los contendientes respecto a la lógica de un eje de acción.

Esta norma se aplica en los duelos de la misma manera que la estructura clásica de plano-contraplano. El eje, ya sea un diálogo o un duelo, lo marca la acción. En *El hombre de las pistolas de oro* (Edward Dmytryk, 1959) este eje se percibe con mayor nitidez. Al igual que en el ejemplo anterior con *El hombre que mató a Liberty Valance*, la cámara se sitúa en el espacio que abarca el eje de acción formado por Henry Fonda y Anthony Quinn (F 4).

Respetar el eje provoca que en el modelo clásico la angulación de los planos (el ángulo que hay entre el eje y la cámara) sea entre 20 y 40 grados.



F 4

b) Confrontación no neutral. El tratamiento clásico de duelo busca la distinción visual entre los contendientes; el carácter, la moral y la ética de los personajes define el tratamiento visual en las confrontaciones. La dicotomía entre buenos y malos, entre protagonista y antagonista está clara, no solo argumentalmente sino expositivamente.

Aunque no sea una correspondencia clara con el modelo clásico en su totalidad, sí podemos destacar las claras diferencias que establece Peckinpah en la confrontación grupal de *Duelo en la alta sierra* (1962). El dúo protagonista formado por Randolph Scott y Joel McCrea se enfrenta a los hermanos Hammond. Argumentalmente nos encontramos ante un duelo grupal entre los defensores del amor de una joven pareja y los hermanos que pretenden mancillar esa pureza; en definitiva un duelo entre buenos y malos. Peckinpah encuadra con contrapicados a Scott y McCrea frente a encuadres y planos más neutros (más cercanos a la altura de los ojos) de los hermanos. Este tratamiento difiere del concepto *leoniano* que parte “de la ausencia de identificación del protagonista con un rol invariablemente positivo o negativo. Moralmente los caracteres se sitúan en una zona intermedia en la cual sus actitudes y comportamientos no coinciden con el código moral de su época, pero son justificados de modo que no serán rechazados (o aceptados)



por completo por el espectador” (González Sánchez, 2011). Este concepto argumental se traslada al tratamiento visual en los duelos *leonianos*, manteniendo desde el punto de vista narrativo una confrontación de tono neutral (Fawell, 2005, p. 38) y que algunos teóricos califican de inquietante (Fawell, 2005, p. 21).

c) Sin protagonismo de la banda sonora. En el modelo clásico la importancia de la banda sonora es escasa. La primacía de la imagen sobre el sonido es norma. A esto se le suma el escaso tiempo dedicado al tratamiento narrativo de los duelos. El duelo en el modelo clásico se desarrolla en silencio, con la amplificación del sonido ambiente pero sin prestarle demasiada atención. Aun así, hay espacio para la banda sonora en la presentación, cuando la narración se detiene en ella, y en los segundos posteriores a la resolución del duelo. Esta utilización del sonoro viene supeditada al uso del diálogo en la mayoría de las confrontaciones por lo que el peso de la banda sonora es menor.

d) Tiempo y ritmos. El *tempo* de los duelos en el modelo clásico no difiere del resto del conjunto. No hay un especial tratamiento en el ritmo de las confrontaciones, y las escenas que engloban los duelos se planifican de la misma manera que el resto de las escenas del *film*. La duración de los planos permanece sin cambios y, por norma general, no se produce ni aceleración ni ralentización alguna. Se concibe el duelo dentro de una unidad mayor sin una identidad marcada respecto al resto de elementos.

## **5.2 Modelo Leone frente al modelo clásico**

Una vez desglosas las características del modelo Leone y del modelo clásico de duelo podemos realizar, tras el análisis iniciado en esta investigación bajo las pautas descritas al inicio del trabajo, una comparación entre ambos (ver tabla 1).

De esta manera se pueden apreciar las diferencias fundamentales entre los modelos.

	MODELO CLÁSICO	MODELO LEONE
ESPACIO	Regla del eje. 180 grados.	Espacio circular. 360 grados.
GRADACIÓN	Progresiva. General-medio-primer plano-medio-General.	Sin gradación. Sin planos intermedios.
FRONTALIDAD	Ángulos entorno a 30 grados.	Sin ángulo. Extrema, total.
CONFRONTACIÓN	Diferenciada.	Neutral.
MONTAJE	Continúo.	Fragmentado.
SONORO	Sin presencia o de acompañamiento.	Protagonismo. A la altura de lo visual.
TIEMPO Y RITMO	Rápido, sin pausas y sin diferencias entre la presentación, el desarrollo y desenlace.	Pausado, ritualizado. Coreografía previa.
ATREZO Y VESTUARIO	Sin apenas diferencias.	Diferenciados.
OTRAS CARACTERÍSTICAS	Tratados como un elemento más de la trama. Composición basada en el plano-contraplano. Se enmarca pocas veces un tercer elemento.	Autorreferencial. Primerísimos planos. Duración de los planos. Composición de los encuadres. Inclusión del elemento espectador.

Tabla 1

## 6. El modelo Leone como nuevo referente

El duelo *leoniano* se impone rápidamente como nuevo referente. El *western*, necesitado de nuevas aportaciones para sobrevivir comercialmente, encuentra en el modelo Leone un salvavidas económico. Leone se convierte en un autor que impone una moda y define un estilo (Aguilar, 2009, pp. 11-12).

### 6.1 Spaguetti-western

Desde el punto de vista argumental y estético, el *western leoniano* generó un subgénero que imitó sus formas hasta la saciedad, exacerbando las constantes formales planteadas por Leone; hablamos del *spaghetti-western* o como muchos teóricos prefieren denominar *western mediterráneo* (De España, 2002). La ‘trilogía del dólar’ influye en “las constantes argumentales, estilísticas y estéticas del western europeo” (Matellano, 2012, p. 52).

Con el duelo *leoniano* pasó lo mismo, fue ampliamente imitado. El duelo se convirtió en un elemento central en las tramas del *spaghetti-western*. Las características del modelo Leone se extienden y se convierten en el patrón de los duelos del subgénero.

Podemos citar varios de los ejemplos más destacados. El primero de ellos, el doble duelo final de *El halcón y la presa* (1966)<sup>12</sup> de Sergio Sollima, duelo que cuenta con la participación de Lee Van Cleef. En el primero de los duelos, Cleef representa un papel similar al de Clint Eastwood en *La muerte tenía un precio*: es el espectador vigilante. La doble confrontación de *El halcón y la presa* se caracteriza además por desarrollar las presentaciones de la misma manera que el modelo Leone; y un dato más, el protagonismo de la banda sonora es fundamental. Este protagonismo se establece como norma; si el elemento duelo a partir de Leone es indispensable en el *western* mediterráneo, la influencia de las bandas sonoras de Morricone y el tratamiento conjunto con la imagen como eje de montaje se generaliza.

El uso destacado de la música en el duelo seleccionado de *El halcón y la presa* es quizás el recurso *leoniano* más evidente. El tema central también fue compuesto por Morricone.

Otro de los directores que destacó en el subgénero y que explotó las cualidades del duelo *leoniano* fue Sergio Corbucci. En *El gran silencio* (1968) podemos observar en la confrontación final entre Jean-Louis Trintignant y Klaus Kinski cómo la gradación de planos clásica es inexistente; abundan los primeros planos y además se incluye un primerísimo plano de Kinski.

El último ejemplo que vamos a citar es *Gran duelo al amanecer* (1972), de Giancarlo Santi, colaborador de Leone en *El bueno, el feo y el malo* y *Hasta que llegó su hora*. Santi realiza uno de los ejercicios audiovisuales más fieles al duelo *leoniano*. Entre las características que no hemos señalado con anterioridad podemos citar: la extrema ritualización de la presentación,

---

<sup>12</sup> El título original del film es *La resa dei conti*, como el título de uno de los temas incluidos por Ennio Morricone en *La muerte tenía un precio*.

marcada por la banda sonora compuesta por Luis Bacalov; el uso de los primerísimos planos; la elección de la ‘arena’ de la confrontación; la fragmentación y el cuidado por los detalles; la diferenciación en el vestuario de los contendientes, cambiando la dicotomía clásica entre los colores claros y los colores oscuros para definir a los buenos frente a los malos; el uso del *flashback*, que aunque no es una de las características básicas del duelo *leoniano*, Santi cita; y el elemento espectador, que en este caso desencadena el duelo disparando al sombrero de Lee Van Cleef.

## 6.2 Más allá del subgénero

El duelo *leoniano* no sólo se limita al *spaghetti-western*. Más allá de los años sesenta e incluso a finales de esa misma década (la ‘trilogía del dólar’ se estrena en Estados Unidos a lo largo del año 1967 y comienzos de 1968) el modelo Leone se exporta a todo el género.

En la enésima versión del tiroteo protagonizado por Wyatt Earp y Doc Holiday, *Duelo a muerte en OK Corral* (Frank Perry, 1971), podemos apreciar características del duelo *leoniano* (F 5).

En la capturas del duelo final encontramos, otra vez, la tendencia hacia la frontalidad extrema de los encuadres y el uso del primer plano del modelo Leone, en los que se encuadra el rostro desde la frente a la barbilla, aprovechando así el formato de pantalla ancha expresado por el director italiano.



F 5

126

Podemos encontrar numerosas referencias de la absorción del duelo *leoniano* en la filmografía norteamericana. Algunas tan evidentes como el film dirigido por Sam Raimi, *Rápida y mortal* (1995) (F 6).



F 6

Raimi despliega en las confrontaciones todas y cada una de las características del modelo y extrema aun más los conceptos del espacio en 360° o el uso de los primerísimos planos y el *zoom*. Es importante también en *Rápida y mortal* una cualidad del modelo Leone que con el paso de los años ha ido adquiriendo protagonismo: la diferenciación estética entre los contendientes.

Al igual que en *Rápida y mortal*, en *El Jinete Pálido* (1985) de Clint Eastwood, podemos apreciar la importancia de esta característica. Desde el uso de los guardapolvos (de clara referencia *leoniana*) (F 7) hasta el vestuario del propio Eastwood.



F 7

### 6.3 Más allá del western

Leone reconocía que “el western es una fábula universal, filtrada por la cultura de cada uno, por los propios códigos, por los sistemas personales de referencia” (Aguilar, 2009, p. 15). La universalidad del *western* que toma como argumento el director italiano se podría aplicar a la incorporación del modelo de duelo *leoniano* más allá de este género. No en vano “nos encontramos ante un discurso cinematográfico que configuró un código narrativo personal, adaptable a cualquier tipo de historia y género, y que en la actualidad constituye uno de los estilos que mayores influencias ha despertado, (...) es una pieza clave en la evolución del cine de acción” (Matellano et al, 2012, p. 89).

En este apartado no pretendemos hacer un recorrido exhaustivo sobre todas y cada uno de las referencias que el modelo Leone ha suscitado en la cinematografía mundial, pero sí justificar su carácter global más allá del género *western*. Citaremos varios ejemplos para rastrear la influencia del duelo *leoniano*.

Podemos afirmar que el primer éxito como director de Steven Spielberg viene de la mano de *El diablo sobre ruedas* (1971). El título original de la película, que se realizó para televisión pero que debido a su alta calidad estética se proyectó también en pantalla grande, es *Duel* (duelo en español), todo una declaración de intenciones que tiene correspondencia en el tratamiento narrativo del duelo que mantienen Dennis Weaver y el camionero misterioso (F 8).

Durante todo el *film*, un continuo duelo sobre ruedas, podemos encontrar referencias más o menos veladas a elementos del duelo *leoniano*; ejemplos como la fragmentación visual de la confrontación, la frontalidad en las contiendas, el uso de los primeros planos e incluso la búsqueda del formato ancho a través de los planos detalle generados por el retrovisor (no hay que olvidar que la película se rodó en el formato televisivo tradicional de la época: 1.33:1 o 4:3).



F 8

Otra de las referencias más evidentes de la influencia de Sergio Leone en el tratamiento de las confrontaciones lo encontramos en el homenaje-cita que realiza Georges Lautner en *El profesional* (1981). En el *film* del francés podemos presenciar un duelo de características *leonianas* entre Robert Hossein y Jean-Paul Belmondo. La cadencia, el *tempo*, el protagonismo de un tercer elemento, el uso de los primeros planos, la importancia de la música, la gradación de los planos, los encuadres, la ritualización del duelo..., son todos elementos del modelo Leone que Lautner incorpora a su confrontación.

En la filmografía reciente podemos encontrar bastantes referencias de la implantación del duelo *leoniano* como modelo en las narrativas de confrontación.

El estilo leoniano “sigue vivo con la revisión y actualización que ofrecen cineastas tan importantes hoy en día como Brian de Palma, John Carpenter, John Woo (...), Robert Rodríguez, Quentin Tarantino...” (Matellano et al, 2012, p. 51).

Precisamente Tarantino muestra en *Kill Bill: Vol. 1* (2003) y en *Kill Bill: Vol. 2* (2004) rasgos muy marcados del modelo Leone. El ejemplo que citamos pertenece a la primera película de la saga y corresponde al enfrentamiento que mantienen Uma Thurman y Daryl Hannah (F 9). La secuencia destacada pertenece a una de las pausas que realizan mientras luchan y antes del duelo

final a catana. La frontalidad que establece Tarantino es extrema, al igual que la fragmentación visual que recuerda al tratamiento de *El bueno, el feo y el malo*. El peso de la narración lo ostentan los primeros y primerísimos planos. Además incluye un breve *flashback* fragmentado entre primeros planos que recuerda lejanamente a *Hasta que llegó su hora*.



F 9

Christopher Frayling destaca también las similitudes entre Kubrick y Leone (Frayling, 2002, p. 297). La ritualización de los duelos, de herencia *leoniana*, se puede observar en la confrontación final de *Barry Lyndon* (1975).

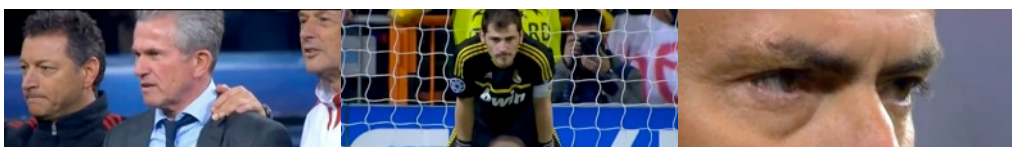
#### 6.4 Más allá del soporte cinematográfico

Una de las características más notables del modelo Leone de duelo es que su aplicación trasciende el soporte cinematográfico. Este apartado intenta rastrear superficialmente las influencias del duelo *leoniano* en otros soportes; somos conscientes que este recorrido necesitaría de una investigación más amplia, aun así, podemos afirmar que el ámbito televisivo toma prestados usos que definen el duelo *leoniano* (y que no se utilizaban con anterioridad) y los aplica en situaciones de diversa índole. En uno de los entornos que más puede verse esa influencia es en el de los debates televisivos. A partir de los años setenta se vienen aplicando elementos como



la frontalidad, la eliminación progresiva de la gradación de planos y el aumento de la fragmentación.

Las retransmisiones deportivas que llevan aparejadas elementos que podrían asemejarse a una confrontación llevan tiempo aplicando algunas de las características que definen el modelo Leone. Un ejemplo reciente lo encontramos en la retransmisión de la tanda de penaltis entre el Real Madrid y el Bayern de Munich del 25 de abril de 2012 (F 10).



F 10

Como podemos apreciar en la sucesión anterior, volvemos a encontrar planos frontales o primerísimos planos como el encuadre a los ojos del entrenador del Real Madrid. Hay que añadir además la progresiva implantación en los últimos años del formato 16:9, un formato que no llega a las especificidades del 'scope', pero que traslada el problema de la pantalla ancha a la televisión.

Otro ejemplo del uso de primerísimos planos en entornos que se asemejan a una confrontación lo encontramos en el documental *Kárpov y Kaspárov* emitido por el programa *Informe Robinson* en *Canal Plus* en junio de 2011 (F 11).



Mosaico 11

El realizador del documental recurre a este tipo de planos para marcar el duelo ajedrecístico y personal entre Kárpov y Kaspárov.

Como hemos afirmado, estos ejemplos, solo son ilustrativos de la aplicación de la confrontación *leoniana* más allá del cine. Su estudio podría ser objeto de futuras investigaciones.

## **7. Conclusiones. Nueva narrativa de confrontación**

### **7.1 Conclusiones**

Al inicio de la investigación planteamos las siguientes hipótesis:

1. El duelo *leoniano* supone una brecha entre el modelo clásico de duelo y el actual. De esta manera el tratamiento narrativo y estilístico cambia en la década de los sesenta con las aportaciones de Sergio Leone.
2. El duelo *leoniano* configura las bases de una nueva narrativa de confrontación que sigue vigente hoy en día. Las líneas que definen el duelo *leoniano* marcan el eje que configura en la actualidad el tratamiento narrativo audiovisual de confrontación, definiéndolo como modelo alternativo al tratamiento clásico, y cuyo uso puede rastrearse más allá del género y más allá del soporte cinematográfico.

Desde finales de los años cincuenta y, sobre todo, en la década de los sesenta, los elementos que conformaban el modelo clásico cinematográfico se transformaron con las aportaciones desde diferentes campos y corrientes teóricas. Con el elemento 'duelo' sucedió lo mismo. Desde la década de los cincuenta el modelo impuesto por Hollywood vio como nuevas aportaciones visuales, estéticas, narrativas, técnicas y sonoras fueron mellando el constructo de duelo clásico.

La llegada de Sergio Leone supone, a mitad de los sesenta, el nexo entre las diferentes propuestas y dota de unidad a un nuevo modelo. Este sistema unitario, que amalgama desde conceptos del cine japonés al lenguaje del cómic pasando por las aportaciones entre otros de Robert Aldrich, Budd Boetticher, Fuller o Stevens, se convierte en el modelo tipo, no sólo, como hemos visto, por su influencia en el género, sino también por crear un nuevo sistema de referencias que va más allá del elemento 'duelo'.

La primera hipótesis quedaría validada por:

- a) El duelo *leoniano* aúna la mayoría de las aportaciones que transforman el modelo clásico de confrontación.

b) El duelo *leoniano* adquiere entidad propia, reconocible no solo por los teóricos cinematográficos, sino también por el espectador. Esto supone que el modelo clásico, devaluado en su tratamiento como un simple juego de plano-contraplano, es superado por otro que otorga al elemento 'duelo' unas señas de identidad únicas que lo diferencian de cualquier otro elemento narrativo audiovisual.

c) El duelo *leoniano* se convierte en el modelo a seguir a partir de finales de la década de los sesenta. Con esto, no afirmamos que todos los elementos que caracterizan el modelo Leone se apliquen a rajatabla a partir de esta fecha en todos los duelos. De la misma manera que el modelo clásico era adecuado al estilo de cada director, el duelo *leoniano* es asimilado de diferente manera; eso sí, se convierte en el modelo base del cual se parte para configurar un duelo.

## **7.2 Nueva narrativa de confrontación**

La segunda hipótesis era mucho más ambiciosa en su planteamiento, y más sin bibliografía previa o estudios teóricos que incidan en el objeto de esta investigación. ¿Podemos hablar del duelo *leoniano* como sustento de una nueva narrativa de confrontación? La aplicación del modelo más allá del género y, sobre todo, más allá del soporte cinematográfico podría confirmar que estamos ante un nuevo modo audiovisual de confrontación. El modelo Leone se configura como el recurso base de lo que hemos denominado en esta investigación narrativa o discurso de confrontación, aquellos mecanismos narrativos audiovisuales que se utilizan para remarcar la confrontación o disputa entre dos elementos contrarios.

A partir del establecimiento del duelo *leoniano* como base en el tratamiento audiovisual de los duelos, este evoluciona. Podemos resumir este proceso en el siguiente corolario:

a) Los elementos que caracterizan el duelo *leoniano* son aplicados en general, a partir de los años sesenta, en las confrontaciones de todo tipo.

b) El duelo *leoniano* trasciende del cine y es aplicado en nuevos soportes como el televisivo y en nuevos entornos como el informativo o el deportivo.

Este corolario está sujeto a un estudio más exhaustivo que analice las transformaciones que se han producido en el campo televisivo y cuyo objeto no era parte de esta investigación. Aun así, creemos que este estudio abre la puerta a un campo que no ha sido analizado en profundidad con anterioridad. A partir de la evolución en el tratamiento audiovisual del duelo en la historia del cine, podemos sugerir e intuir estructuras o modelos que se asimilan con facilidad en otros soportes.

## **8. Anexo 1**

Enumeramos a continuación el listado de películas que incluye como mínimo un duelo (bajo los criterios establecidos) y que han servido, tras el análisis de las confrontaciones, para resumir las características del modelo de duelo clásico.

40 pistolas (1957). Samuel Fuller.  
Angel and the badman (1947). James Edward Grant.  
Billy el niño (1941). David Miller.  
Cabalgar en solitario (1959). Budd Boetticher.  
Cazador de forajidos (1957). Anthony Mann.  
Cielo amarillo (1948). William A. Wellman.  
Duelo de titanes (1957). John Sturges.  
Duelo en la alta sierra (1962). Sam Peckinpah.  
El cazador de recompensas (1954). André De Toth.  
El forajido (1943). Howard Hughes.  
El hombre de las pistolas de oro (1959). Edward Dmytryk.  
El hombre del oeste (1958). Anthony Mann.  
El hombre que mató a Liberty Valance (1952). John Ford.  
El último atardecer (1961). Robert Aldrich.  
El valle de la venganza (1951). Richard Thorpe.  
El vengador sin piedad (1958). Henry King.  
El zurdo (1958). Arthur Penn.

Frontier Marshal (1939). Allan Dwan.  
Horizontes de grandeza (1958). William Wyler.  
Johnny Guitar (1954). Nicholas Ray.  
Jubal (1956). Delmer Daves.  
King of the Pecos (1936). Joseph Kane  
Los comancheros (1961). Micheal Curtiz.  
Pasión de los fuertes (1946). John Ford.  
Pistoleros (1947). George Waggnner.  
Raíces profundas (1953). George Stevens.  
Solo ante el peligro (1952). Fred Zinnemann.  
Terror en una ciudad de Texas (1958). Joseph H. Lewis.  
The Gun Ranger (1936). Robert N. Bradbury.  
The Montana Kid (1931). Harry L. Fraser.  
Tierra de audaces (1939). Henry King.  
Tras la pista de los asesinos (1956). Budd Boetticher.  
Tres hombres malos (1926). John Ford.  
Una pistola al amanecer (1956). Jacques Tourneur.  
Veracruz (1954). Robert Aldrich.

## 9. Bibliografía

- Aguilar, Carlos (2000). *Sergio Leone, el hombre, el rito, la muerte*. Almería: Diputación de Almería.
- Aguilar, Carlos (2009). *Sergio Leone*. Madrid: Cátedra.
- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Burch, Noël (1972). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Casas, Quim (1994). *El Western: el género americano*. Barcelona: Paidós.
- Cassetti, Francesco y DI CHIO, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Chapado Sánchez, Marta (2010). La audiodescriptibilidad del film: una nueva perspectiva de análisis fílmico. En *Frame*, nº 6. Sevilla. pp. 159-195. [<http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/estudios/1.9.pdf>]
- Cumbow, Robert C. (2008). *The films of Sergio Leone*. Maryland: The Scarecrow Press.

- De España, Rafael (2002). *Breve historia del western mediterráneo. La recreación europea de un mito americano*. Barcelona: Ediciones Glénat.
- Díaz Maroto, Carlos (2010). *Cine del Oeste. De la A a la Z*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Everson, William K. (1994). *El western de Hollywood*. México D.F.: Paidós Mexicana.
- Fawell, John (2005). *The art of Sergio Leone's Once Upon a time in the west*. Jefferson (North Carolina): McFarland.
- Frayling, Christopher (2002). *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*. Madrid: T&B Editores.
- Frayling, Christopher (2005). *Sergio Leone. Once upon a time in Italy*. London: Thames & Hudson.
- González Sánchez, José Félix (2011). Héroes, antihéroes y villanos en el western español. En *Razón y palabra*, nº 78. México [[http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/01\\_Gonzalez\\_M78.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/01_Gonzalez_M78.pdf)]
- Gutiérrez Recacha, Pedro (2006). "Origen y consolidación del western como subgénero fílmico en el la cinematografía española (1954-1965)". Universidad Autónoma de Madrid. Tesis doctoral.
- Hayward, Susan (2006). *Cinema Studies. The keys concepts*. New Cork: Routledge.
- Kausalik, Emily Anne (2008). "A fistful of drama: musical form in the dollars trilogy". Bowling Green State University. Tesis doctoral.
- Matellano, Víctor (2012). *¡Clint, dispara! La "trilogía del dólar" de Sergio Leone*. Madrid: T&B Editores.
- Scorsese, Martin y Henry wilson, Michael (2001). *Martin Scorsese. Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Madrid: Ediciones Akal.
- Simmon, Scott (2003). *The Invention of the Western Film. A Cultural History of the Genre's First Half-Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yñiguez, Eusebio (1890). *Ofensas y desafíos*. Madrid: Evaristo Sánchez.
- Wallach, Eli (2005). *The Good, the Bad, and Me. In My Anecdote*. Orlando: Harcourt.