

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Eurowestem. Fisonomía, tipología

Autor/es:
Aguijar, Carlos

Citar como:
Aguijar, C. (1998). Eurowestem. Fisonomía, tipología. Nosferatu. Revista de cine. (27):77-82.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41079>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Despreciado por el grueso de la Crítica internacional durante su época de apogeo, desde hace unos diez años el *Eurowestern* conoce toda una revalorización, significativamente no menos internacional, por parte de diferentes sectores relacionados con el cine, que por fortuna en el área bibliográfica está manifestándose en no pocas publicaciones de interés, desde las revistas monográficas surgidas a raíz del homenaje de conjunto rendido por el italiano Festival de Udine en 1997 (el número de abril de *Nickelodeon Gazette*, el ídem de septiembre de *Bianco e Nero*, ambos en el citado año) a textos aparecidos en otras publicaciones periódicas -por ejemplo el *Amarcord* de mayo o el *Lettere* de agosto, los dos también en la Italia de 1997- sin olvidar libros publicados poco antes, como el americano *Spaghetti Westerns. The God, the Bad and the Violent* (1993), de Thomas Weisser, el italiano *Al cuore, Ramón, al cuore. La leggenda del western all'italiana* (1996), de Luca Beatrice, o el japonés *Macaroni Westerns/Spaghetti Westerns in Japan* (1996), de Katsumi Ishikuma, por no añadir los volúmenes consagrados a cineastas concretos, desde el gran Sergio Leone (en Francia, en España, por supuesto en Italia) a otros de menor valía, como Sergio Corbucci. Del mismo modo, respecto a los efectos en el ámbito puramente cinematográfico, la influencia mundial ejercida en su momento por aquellas películas lejos de apagarse lógicamente se ha incrementado durante esta euforia reivindicativa, tal como delató dentro del devenir del género el efímero, y bien decepcionante salvo contadísimas excepciones, resurgir del *Western* en el cine americano a mediados de los años 90 (obsérvese que la inspiración de casi todas las muestras de este *bluff* apuntaba preferentemente al



Eurowestern

Fisonomía, tipología

Carlos Aguilar

Hamarkadatan zehar Europako Westerna amerikarraren parodia kaskartzat hartu izanda. Azpigenero hau hobe ezagutuz joan ahala, westernak filme mutua z garaiaz geroztik egiten direla European eta zenbaitzuk, Leonerenak esaterako, gaur egungo zinemagintzako funtsezko lanak ditugula frogatu da.

western europeo antes que al propio). Evidenciándose también este particular eco, como es natural, en muchas de las películas, independientemente del género, rodadas por los cineastas americanos que no han cesado nunca de reconocer públicamente su deuda estética con el *Eurowestern*, y más específicamente con su más sobresaliente y emblemático cultivador, el referido Sergio Leone, cineastas entre los cuales figuran tanto algunos que cuentan ya con una cierta veteranía -principalmente Francis Ford Coppola, Clint Eastwood (no por nada revelado por Leone), John Carpenter, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Brian De Palma, Philip Kaufman, Michael Cimino y John Milius- cuanto "jóvenes turcos" como John Lafia, Quentin Tarantino, Richard Stanley, John Woo o Sam Raimi, y hasta algún representativo autor "independiente", por ejemplo Alex Cox y el Jim Jarmusch de la interesantísima **Dead Man** (1995).

En consecuencia, desde que surgió este doble movimiento de reivindicación filmico-historiográfico entre otras múltiples apreciaciones generales o particulares ya pocos discuten a Leone su justificada categoría de autor (sí, autor) con relevancia propia en la historia del cine, por encima de épocas, países o modas. Así mismo, muchos de los tópicos y de las torpes generalizaciones que circulaban sobre el *Eurowestern* van corrigiéndose debidamente, empezando, sin ir más lejos, por la desopilante afirmación de que el *Western* surge en Europa como consecuencia de las películas de Leone con Eastwood... cuando la totalidad de los países europeos están produciendo películas de este género desde los años del cine mudo. Sobre el particular, tiene una gracia especial descubrir que el auténtico primer *western* italiano, **La vampira indiana** (1913), precisamente fue realizado por el padre de Leone, Vincenzo Leone,

con su pseudónimo habitual de Roberto Roberti, y además protagonizado por la madre, Edwige Valcarengi, con el suyo de Bice Waleran, por si aquello fuera poco. De ahí que Sergio Leone firmara su primer *western*, **Por un puñado de dólares** (1964), con el pseudónimo de Bob Robertson, en justo reconocimiento a la paterna cualidad pionera...

Sangre y polvo

Como suele ocurrir en tales casos, el error de considerar **Por un puñado de dólares** el inicio del *Eurowestern* parte de una realidad por otro lado irrefutable. En concreto, advertir que esta película proponía una cierta revolución en la manera de abordar el género, lo cual determinó que se borraran del recuerdo todos los anteriores *westerns* europeos, porque casi siempre representaban meras remodelaciones del planteamiento americano, más o menos afortunadas, más o menos miméticas, dependiendo de cada película. De este modo, parecía que efectivamente arrancaba una manera propiamente europea de abordar el que desde siempre venía considerándose "*el cine americano por excelencia*" (según el título de uno de los primeros libros sobre el género, publicado por el francés Jean-Louis Rieupeyrout en 1953).

Tales apreciaciones en efecto no estaban desencaminadas, y se corroboraron espectacularmente sólo un año más tarde con el siguiente *western* de Leone, **La muerte tenía un precio** (1965), cuyo estruendoso éxito en los cinco continentes provocó ya de forma decidida el fenómeno sociológico-industrial bautizado como *Spaghetti Western* (de forma bien majadera, la verdad sea dicha, aunque tal definición a estas alturas resulte hasta entrañable). A partir de esta película ya sí que no cabían las dudas que todavía suscitaba la anterior, en cuan-

to aquélla era un híbrido, más curioso que conseguido, entre el concepto americano del género y una reinterpretación personal, allí tanteada por Leone, perfectamente definida en **La muerte tenía un precio**, sofisticada con brillantez en las posteriores **El bueno, el feo y el malo** (1966) y **Hasta que llegó su hora** (1968).

En verdad compleja, no obstante la perspectiva vertida por Leone con respecto a la tradición del *Western* puede sintetizarse, a grandes rasgos, en el significado último de dos secuencias elocuentes de **La muerte tenía un precio** y **El bueno, el feo y el malo**. En la una, unos chiquillos espían cómo Clint Eastwood y Lee Van Cleef intentan amedrentarse mutuamente disparando a los sombreros respectivos; en la otra, Eli Wallach fabrica su propio revólver escogiendo las piezas que considera más satisfactorias de varios modelos diferentes.

Aquí radica no ya el espíritu del *Western* de Sergio Leone sino su especial concepto del cine, susceptible de aplicarse a cualesquiera géneros. Por una parte, un prisma a la vez embelesado e irónico, un enfoque a un tiempo reverente y lúdico (los niños están fascinados, mas no conciben una manera de proceder tan, efectivamente, pueril en unos pistoleros: "*¡Pero si juegan como nosotros!*"). Por otro lado, una serie de elementos diversos pero con posibilidad de reunirse en un conjunto armónico, propio y eficaz (Wallach ya no cambiará de arma durante el resto de la película).

En definitiva, y al igual que tantos otros directores-cinéfilos más o menos de su generación (es decir, que debutaron cuando el Cine contaba la suficiente edad como para poder inspirarse a sí mismo), Sergio Leone partió de una tradición ajena adorada artísticamente, cual era el *Western* americano, para configurar una poética per-

sonal, como fue su imitadísimo estilo de *Western*. Sirviéndose en cuanto a la sustancia, con un arrojo que en manos cinematográficas menos diestras habría desembocado en el más grotesco desastre, de una simbiosis entre referentes culturales y estéticos que sólo puede tacharse de brillante: la imaginería acotada por decenios de *westerns* americanos; un sentido del *tempo* y una valoración del silencio heredados del cine japonés; una dirección de actores que juega con los contrastes entre el *Underplay* y el *Overacting*, magnificando las propiedades físicas de los intérpretes y aplicando un tan sutil como genial fetichismo del vestuario; además de una serie de rasgos, internos y externos, reconociblemente latinos: la picaresca, la brutalidad, la mugre, el sudor, el sarcasmo, la rapacidad, el anticlericalismo, el egoísmo, la codicia, la misoginia, *il rispetto*, *la vendetta*.

Optando, a la hora de concretar el planteamiento en las imágenes, por una exuberancia barroca que, de forma imprevista y fascinante, nace tanto de las disposiciones visuales cuanto de una interpretación musical de éstas: las espléndidas, delirantes composiciones de Ennio Morricone alientan cada película de Sergio Leone desde las entrañas, hasta el extremo de que condicionan la cadencia, redondean el tono, dictan el montaje, ultiman el significado. Literal y metafóricamente, Morricone infunde vida a Leone.

Brutos, sucios, malos

Ciertamente, el diseño de los personajes fue uno de los factores del cine de Leone -y por extensión de todos los *westerns* europeos producidos durante la segunda mitad de los años 60- que llamaron especialmente la atención en su momento y que más influencia han ejercido desde entonces. De forma reduccionista y



poco sutil, se afirmó (y algunos aún lo hacen, con perfecto derecho) que el director italiano había degenerado la hermosa tipología del *Western* americano (determinada por la ética elemental correspondiente al contexto, en parte verídica, en parte mítica) hasta un prosaísmo gratuitamente sórdido: los protagonistas se conducen sólo por su lucro personal, desprecian toda clase de sentimientos nobles, ignoran los lazos familiares, en cuanto pueden hacen gala de sus habilidades mortíferas y de su propia suciedad corporal... de forma que no resulta sencillo establecer diferencias morales entre héroes y villanos, salvo aplicando consideraciones circunstanciales o baremos comparativos.

Sin la menor duda, esto es así. Ahora bien, analizando detenidamente la interacción entre los elementos que comentamos antes, se desemboca en conclusiones más positivas, advirtiéndose que Leone de ningún modo pretende desmitificar los magníficos moldes ético-estéticos del *Western* americano, que obviamente admira como nadie, sino que, insistimos, se dedica a manejarlos para proponer una reconstrucción genérica, para crear una nueva, hasta cierto punto, visión del Oeste. De manera que, por ejemplo, el "hombre sin nombre" encarnado por Clint Eastwood de ningún

modo quiere representar el reverso realista de los arquetipos inmortalizados por Gary Cooper, James Stewart o John Wayne, sino que implica la propuesta de otro mito a su manera igualmente válido, con arreglo a ingredientes novedosos, desde la caracterización física a su naturaleza (anti)psicológica.

En este sentido sorprendió particularmente, y no deja de asombrar, que los cruces y los enfrentamientos entre los insólitos personajes de Leone por lo común se desarrollan mediante un raro equilibrio entre comicidad y sadismo, otro hallazgo plagiado como pocos y por muchos.

No es fácil, empero, imitar esta espléndida aportación. Leone logró materializarla fundamentalmente apoyándose en un sentido del *Cast* sagaz como pocos, que reunía intérpretes de toda clase de países y características y valoraba sus propiedades respectivas con una admiración artístico-profesional posiblemente única, casi mimándolos con la cámara. Monosilábicos o extrovertidos, fascina realmente la forma en que los personajes de Leone se desafían y miden sus fuerzas, las miradas que se cruzan, las agudezas que intercambian, los rasgos en común que los reúnen eventualmente y las discrepancias que justifi-

can el combate, el punto en que el respeto se transforma en rivalidad, la manera de matar y de morir. Combinándose la expresión corporal de cada cual dentro de una composición que aprecia con sensibilidad plástica las particularidades del formato *Scope*.

Al respecto, brillan especialmente varios actores, los cuales no por casualidad deben prácticamente toda la, mayor o menor, fortuna de sus carreras a los papeles que les brindó Leone. En primer lugar, evidentemente, Clint Eastwood, que procedía de la televisión y que estableció, siguiendo con toda atención las directrices de Leone, un singular concepto de antihéroe, al cual el intérprete (y desde hace muchos años ya también director y productor) todavía continúa remitiéndose, si bien ya con muchas variantes y matices, y que no ha dejado de plagiarse por todas partes, siempre penosamente, desde *eurowesterns* de entonces (¿alguien se acuerda de aquel inefable Anthony Steffen?) hasta en ídolos del Hollywood contemporáneo, sin ir más lejos los aburridísimos Stallone y Schwarzenegger. De igual modo es significativo el caso de Lee Van Cleef, a quien dedicamos un apartado propio, por razones editoriales. En no inferior medida destaca Eli Wallach, coprotagonista de **El bueno, el feo y el malo**, a quien Leone dirigió de forma que exacerbaba sus tendencias histriónicas en una dirección puramente de *Commedia all'italiana*, con objeto de añadir un matiz nuevo para sus *westerns*. Igualmente, no puede descartarse al en Italia casi mítico Gian María Volonté, cuyas magníficas interpretaciones de bandoleros mexicanos en **Por un puñado de dólares** y **La muerte tenía un precio** instauraron un punto y aparte en la tradición de los villanos del género, aportando una inquietante y malsana nota de psicopatía sadoomasoquista. Y sin olvidar al alemán Klaus Kinski, que antes de desempeñar un papel secundario

pero sustancioso en **La muerte tenía un precio** había intervenido ya en dos *westerns* de su país -**La carabina de plata** (1964), de Harald Reinl, y **El sheriff implacable** (1964), de Rolf Olsen, y rodado en las Canarias- y que a partir de trabajar con Leone se convirtió en uno de los más característicos *cattivi* del *Eurowestern*, aportando su perverso magnetismo y especial personalidad, capaz tanto de la desmesura como del hieratismo, en algunas de las mejores manifestaciones del género, como **Los profesionales del oro** (1967), de Giorgio Capitani, **El hombre, el orgullo y la venganza** (1968), de Luigi Bazzoni, que recreaba con fidelidad la historia de *Carmen*, **Yo soy la revolución** (1968), de Damiano Damiani, nuevamente junto a Volonté, o **Y Dios dijo a Caín** (1969), de Antonio Margheriti, sazónada de rasgos procedentes del *Orrore all'italiana*.

A un tiempo desconfiados y desafiantes, los personajes encarnados a las órdenes de Sergio Leone por estos grandes actores (descartando por razones de espacio a otros con menor nivel de significación en el contexto, desde *stars* como Charles Bronson o James Coburn a secundarios tipo Mario Brega, Luigi Pistilli o nuestro Aldo Sambrell) implantaron un nuevo estilo de violencia cinematográfica. Fundamentalmente en el *West*, aunque prolongada, en todos los sentidos, en esa extrañísima y sugerente recreación interiorista del cine de gánsters clásico que fue **Érase una vez en América** (1983), acaso la última superproducción "rara" de la historia del cine. Dos son los factores que caracterizan, a grandes rasgos, esta, también, aportación de Leone al cine de género, respondiendo con voz propia el encrudecimiento de este ingrediente que surgió en todos los cines mundiales a mediados de los años 60. Por una parte, un elíptico componente metasexual, o contraerótico:

en el cine de Leone la violencia surge a raíz de motivaciones carnales, y el amor, físico o idealizado, se suple mediante la sobrecarga de violencia; de forma que siempre es la desnaturalización de las funciones socialmente otorgadas a la Mujer en el contexto sociohistórico lo que provoca el estallido de la violencia, intensificando progresivamente la ferocidad viril, neutralizando las apetencias sexuales de los personajes masculinos, desviando a éstos hacia el estricto objetivo económico. Por otro lado, un tratamiento hiperbólico, que sobrecoge a la vez que invita al distanciamiento. Los disparos en el entrecejo, la cámara recreándose preferentemente en la expresión de morboso placer del asesino que en el terror de la víctima, las frases de recochineo macabro, los muertos que se resisten a morir, la puntería milagrosa de unos y otros, la saña inhumana. Es decir, la tragedia exagerándose hasta el extremo de rozar la comedia, la superación del pánico mediante el exceso de pánico, el encarnizamiento convertido en *guignol*. El miedo de morir ahuyentado, conjurado a través de muertes y más muertes, a cual más rebuscada, más irreal en su visualmente obvia realidad.

A todas luces, Sergio Leone no sólo modificó sustancialmente el cine del Oeste.

El hombre en cuyos ojos brilla la muerte

De tal manera recuerdo que se definía a Lee Van Cleef en un periódico italiano, treinta años ha. Es decir, cuando tan entrañable intérprete suponía toda una atracción de taquilla, en los tiempos de apogeo del *Eurowestern*.

Alto y enjuto, de rostro huesudo y mirada lacerante, sin la menor duda significa la más representativa aportación del *Eurowestern* al vastísimo acervo de la maldad ci-

nematográfica, y, como ya hemos visto, constituye una de las *stars* específicamente creadas por Leone, despreciando su mediocre valoración anterior, en su país de origen, los Estados Unidos, y en el mismo contexto, el cine de género en general, el *Western* en particular.

Nacido en 1925 en Somerville, Nueva Jersey, sirvió en la Marina durante la Segunda Guerra Mundial, iniciándose en la profesión acto seguido, compaginando cometidos teatrales en compañías de poca importancia, a veces hasta *amateurs*, con toda clase de trabajos de subsistencia: granjero, contable, peón... Debuta en el cine en 1950 y desde entonces hasta 1962 desempeña papeles secundarios en un número considerable de películas de género, mayormente *westerns*; por lo común con personajes de esbirro o matón, a la manera de Jack Elam, por cierto otro intérprete característico del Oeste americano de los años 50 recuperado por Leone, si bien sólo para un papel de colaboración en **Hasta que llegó su hora**. Algunos de los cometidos de Van Cleef dentro del *Western*, a todo esto, tienen lugar en películas actualmente consideradas clásicos del género, como **Solo ante el peligro** (1952), de Fred Zinnemann, **Historia de un condenado** (1952), de Raoul Walsh, **La pradera sin ley** (1955), de King Vidor, **La ley de la horca** (1956), de Robert Wise, **Duelo de titanes** (1956), de John Sturges, **Cazador de forajidos** (1957), de Anthony Mann, **El vengador sin piedad** (1958), de Henry King -de la cual precisamente Leone toma la idea para **La muerte tenía un precio** del carrillón que resume una rivalidad y hermana a los contrincantes-, **Ride Lonesome** (1959), de Budd Boetticher, o **El hombre que mató a Liberty Valance** (1962), de John Ford. Así mismo, su inconfundible figura participó en clásicos de otros géneros, como **El monstruo de**



tiempos remotos (1953), de Eugène Lourié, **Agente especial** (1955), de Joseph Lewis, o **China Gate** (1958), de Samuel Fuller.

Sin embargo, de ningún modo lograba superar Van Cleef estos cometidos tan modestos. Obviamente, para el Hollywood de la época su físico, como el de Elam o el de tantos otros (de Albert Salmi a Henry Silva, de Jack Lambert a Skip Homeier), resultaba demasiado torvo incluso para acceder a papeles de antagonista, reservados a intérpretes con una imagen más solemne, más sofisticada, con un cierto *glamour* dentro de su apariencia perversa o intimidatoria. Acaso por esto, el alcohol fue minándole, hasta el extremo de convertirse en toda una adicción, por cuya culpa el Cine se desinteresa todavía más de él...

En esta tesitura, la aparición de Sergio Leone en la vida de un todavía joven pero prematuramente envejecido Lee Van Cleef resulta de todo punto providencial. Aupado por el éxito de **Por un puñado de dólares**, el cineasta italiano se había planteado una segunda importación artística americana para **La muerte tenía un precio**, pero sus elecciones ideales, Lee Marvin y Henry Fonda, rechazaron la oferta, por razones diversas. Entonces, con palabras del propio Leone, "*bruscamente me vino a la*

cabeza Lee Van Cleef para el papel del militar retirado. Le había visto en muchos westerns americanos de los años cincuenta, y estaba convencido de que tenía algo especial. Así que procuré localizarle y acabé consiguiéndolo. Estaba muy enfermo desde tres años antes, destrozado por el alcohol. Acababa de dejar el hospital y en Hollywood ya nadie le quería dar trabajo. Estaba desesperado. Cuando empezó a caminar ante mí, quedé impresionado por su porte, su silueta, aquella cadencia casi fantasmal al caminar. Tenía nariz de águila y los ojos de Van Gogh. Era perfecto para mi personaje".

El resto es historia. Sin salir de su perplejidad, Van Cleef acepta entusiasmado la remuneración de quince mil dólares (lo mismo que percibió Eastwood en **Por un puñado de dólares**) y parte para Roma en compañía de Leone. Meses después, el estreno de **La muerte tenía un precio** corrige notablemente la previa categoría profesional de aquel oscuro y relegado actor americano. Al año siguiente, **El bueno, el feo y el malo** ratifica la recién ganada condición estelar de este intérprete, inaugurando con firmeza un nuevo tipo de villano cinematográfico.

Sin embargo, al contrario que



Clint Eastwood, acto seguido Van Cleef no regresa a los Estados Unidos. Entusiasmado con su triunfo europeo, gracias al cual logra alejar el alcohol durante algunos años, prefiere prolongar la caracterización que le diseñara Leone en más *eurowesterns*, cultivando ésta en sus dos direcciones. Por una parte, el aventurero gélido y elegante, por lo común cazador de recompensas, en la línea de **La muerte tenía un precio**, por ejemplo encarnando el personaje de Sabata en dos películas de Gianfranco Parolini, **Oro sangriento** (1969) y **Texas 1870** (1971); por otro lado, el criminal sin escrúpulos a la manera del Sentencia de **El bueno, el feo y el malo**, digamos en **El día de la ira** (1967), de Tonino Valerii. En cualquier caso, un antihéroe de acuerdo con los postulados del *Eurowestern*.

Durante este decenio estelar que sigue a su encuentro con Leone, Van Cleef incluso admite ofertas de ese Hollywood que le había condenado a la práctica inanición, para rodar, por lo común en España, *westerns* híbridos entre la tradición americana y su reinterpretación europea, como **Forajidos de Río Bravo** (1969), de Gordon Douglas, **El Cóndor** (1970), de John Guillermin o **Capitán apache** (1971), de Alexander Singer.

Empero, hacia mediados de los

años 70 el *Eurowestern* entra en una agonía irreversible, que lógicamente se manifiesta en la filmografía del actor, cruzándose tal género con filones en auge, del *Blacksploitation* -**Por la senda más dura** (1974), de Antonio Margheriti, donde el intérprete, a guisa de guiño cinéfilo, toca la armónica como hacía en el referido **Solo ante el peligro**- al *Kung Fu* -**El karate, el colt y el impostor** (1975), igualmente de Margheriti-. El alcohol, en patética consecuencia, vuelve a apoderarse de Van Cleef, que desde entonces trabaja poco y por lo corriente en televisión, impotente para reciclarse hacia otros derroteros profesionales y falleciendo a finales de 1989.

La etapa final de su filmografía, por lo tanto, apenas arroja más saldo positivo que curiosidades para exclusivo deleite de los coleccionistas de rarezas, sobre todo **Objetivo: matar** (1978), de Mario Siciliano, por el morbo que encierra para nosotros los hispanos ver a este actor en escenas de cama con nada menos que la actual baronesa Von Thyssen (*in puris naturalibus* durante unos segundos, para más *inri*) y **Comando: patos salvajes** (1985), nuevamente de Margheriti, a causa de que Van Cleef se reúne posttratamente con Kinski, ambos con veinte años más que en su inolvidable enfrentamiento de **La muerte tenía un precio**.

Ahora bien, durante este patético declive un cineasta se acordó de lo que significase Lee Van Cleef, y le escribió un personaje a la medida, que le sirviera de justo homenaje en una película que reconocía en todos los niveles su devoción por Sergio Leone. Me refiero, claro está, a John Carpenter y su irregular pero loable **1997: Rescate en Nueva York** (1981). Prolongada hace poco por la, ya sí, del todo soberbia **2013: Rescate en L. A.** (1996), igualmente de Carpenter, aquella película, en su día mayormente desdeñada y hoy reverenciada por cinéfilos de todo tipo, remodeló la tipología del *Eurowestern* en clave de cómic futurista, desde el protagonismo de una especie de "hombre sin nombre" en la estela del Clint Eastwood de Leone, Plissken "el Serpiente" (Kurt Russell, en la secuela además coproductor y co-guionista), hasta un personaje secundario a cargo de un trasunto de Klaus Kinski (encarnado por Frank Doubleday y que se llama Romero...). Con un relieve particular, por supuesto, para Lee Van Cleef, fiel a su imagen en un personaje de sombrío jefe de policía, que adecuadamente interpretaba, en todos los sentidos, el propósito de Carpenter.

1997: Rescate en Nueva York. Sin duda alguna, la historia del cine no cuenta con otro reconocimiento tan sincero y sentido al autor Sergio Leone, al actor Lee Van Cleef y al estilo genérico que con toda propiedad ya se denomina *Eurowestern*.