

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El spaghetti-western

Autor/es:
Aguijar, Carlos

Citar como:
Aguijar, C. (2002). El spaghetti-western. Nosferatu. Revista de cine. (41):10-21.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41293>

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



El spaghetti-western

*Ética y estética de un género
perfectamente europeo*

Paradigma amerikarraren deformazio lotsagabea soilik adieraztetik urrun, Europako westerna, aitzitik, generoaren ikuspegi zehatza eta berariazkoa adierazten du, Sergio Leonek finkatutako ikuspegia. Asko eta anitzak dira spaghetti-western deitzen zaion horren elementuak, baina guztiak kontzeptuaren eta inspirazioaren eklektizismoari lotuta daude, ordea.

Carlos Aguilar

El arranque de *Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari* (1964), de Sergio Leone, recogiendo la llegada de un gringo a un pueblecito mexicano, encadena dos situaciones de una elocuencia enorme. Una estriba en varios mexicanos riéndose y humillando salvajemente, a tiros, a una mujer y un niño, ante la impermeabilidad del recién llegado. Otra consiste en que éste abandona su proverbial indiferencia al sonreír con ánimo de conquista a una joven que lo mira desde una casa; cuando ella reacciona cerrando sonoramente la ventana, el forastero de inmediato recupera su previa expresión de imperturbabilidad.

El *western* americano había quedado atrás, simplemente con la descarnada significación de estos brillantes momentos.

Por un lado, la neutralidad ante la desgracia ajena; en cualquier *western* previo, americano o de donde fuera, al hombre, palpablemente investido de los atributos físicos del héroe, le habría faltado tiempo para socorrer a la mujer y el niño. Por otra parte, una particular indolencia viril respecto a la posibilidad sexual: si ella quiere, adelante; de lo contrario, a otra cosa.

Por añadidura, el protagonista, siendo evidentemente americano viste la más típica prenda mexicana, un poncho. Otra sorpresa pues, otra alteración de lo tradicional que traduce, tan sutil como firmemente, una nueva aportación: el héroe simbolizando el sincretismo que representa la película, metaforizando mediante su vestuario el diferente tipo de *western* que la obra enarbola. Por si todo esto fuera poco, una música no menos asombrosa, rica en sugestivas utilizaciones del silbido y la percusión, magnificaba el especial estado de ánimo en que el inicio situaba al atónito espectador,

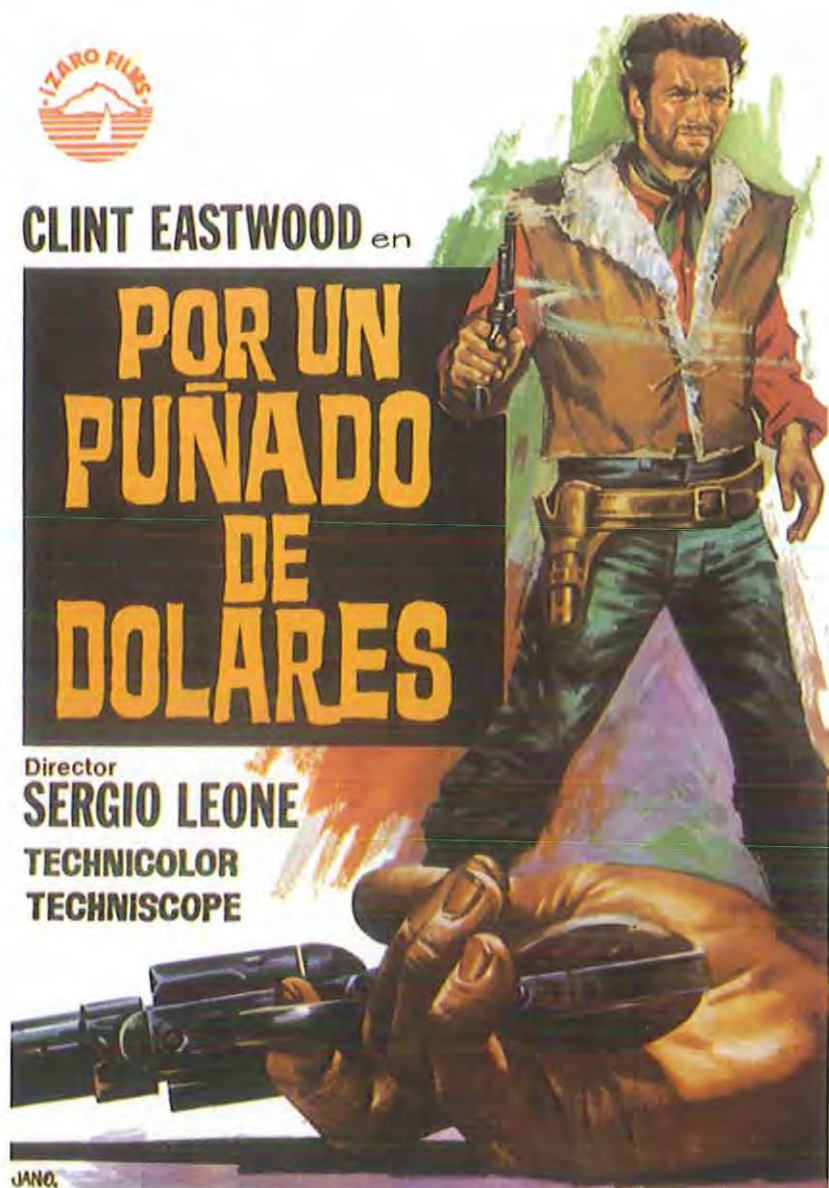
ya desde los propios títulos de crédito, los primeros con técnicas de animación de la historia del *western*.

Y todavía quedaban cien minutos de película. Con tantas, y digo "tantas", sorpresas más.

Gastronomía y cine

En efecto, quienes recordamos bien de nuestra adolescencia el positivo impacto que causaba en el público *Por un puñado de dólares* y crecimos leyendo con fastidio toda laya de improperios contra el desdeñosamente denominado *spaghetti-western*, ahora cantamos victoria.

Siempre habrá gente en contra, por supuesto, y no me parece mal. Pero lo importante es que desde hace unos cuantos años, tampoco muchos, este género tan explosivamente nacido disfruta de una revalorización mundial. Con independencia, incluso, del prestigio que ya posee el genial Sergio Leone, quien a partir de aquella película, además, brindaría una evolución vertiginosa como pocas en la historia del cine moderno, con independencia de los géneros y las épocas. Así como obviando que el actor y el músico de tan innovador film, respectivamente Clint Eastwood y Ennio Morricone, desde entonces y gracias a Leone suponen verdaderos mitos del siglo XX, más allá del ámbito estrictamente cinematográfico.



La revancha afecta igualmente al factor nostalgia, y por fortuna. Es decir, me parece maravilloso que un movimiento de revalorización, estético-crítica y filmico-profesional, salude la dulce añoranza de los muchos adolescentes que disfrutábamos con fervor las proezas de los desaliñados *cowboys* mediterráneos, hace treinta años, si no más, unas veces en malolientes salas de barrio, otras ocasiones al *ventestate* en bulliciosos cines de verano. Embelesados con los silbidos del gran Alessandro Alessandroni, verdadero vínculo entre todas las bandas sonoras del género; cautivados por los paisajes de Almería, sobrecoedores como pocos; entusiasmados por el especial e inaudito sonido que revelaban los disparos en estas películas. Y discrepando,

claro está, quienes ya leíamos sobre cine dada nuestra innata pasión por el medio, con los adversos pareceres de los muchos, casi todos, que encontraban intolerable tal tipo de *western*.

Spaghetti-western, sí. Necia denominación, estúpido insulto forjado por la ignorancia sobre las virtudes del mestizaje cultural y destinado a denigrar el producto. Ahora bien, ¿acaso no resulta entrañable? Yo por lo menos así lo estimo; por ende, mantengo el apelativo *spaghetti-western*, y hasta lo reivindicó.

La pasta è pronta

Dejando aparte los anteriores *westerns* europeos, alguno más que

notable, comentar los rasgos cardinales del *spaghetti-western* implica desmenuzar **Por un puñado de dólares** y la obra inmediatamente posterior de Leone, **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (1965). Sin menospreciar el valor de tantos *westerns* europeos producidos después, irrefutablemente la base estética, y la infraestructura industrial, proceden de los dos antedichos filmes de Leone. No por esto, empero, hay que suscribirle cuando afirmaba "Me disgusta que todo el mundo me señale como el padre del *spaghetti-western*. Porque soy el padre, sí, pero de un montón de hijos de puta". Aun asistido por no poca razón, me parece injusto, puesto que muchos cineastas honestamente procuraron, y consiguieron, personalizar el género desde la base establecida por Leone, aparte de que no es de recibo expresarse con tal desprecio en un artista de máxima categoría.

Personajes reacios a implicarse en conflictos ajenos, y una masculinidad olímpicamente capaz de prescindir del sexo, decíamos antes admirando el inicio de **Por un puñado de dólares**. Sin duda estos dos representan rasgos decisivos en la obra de Leone y, por extensión, dentro del *spaghetti-western*; pero, por supuesto, no suponen los únicos. Tal como sintetice en otra parte (el libro *Sergio Leone. El hombre, el rito, la muerte*): "La interacción, la potenciación mutua, entre elementos diversos entraña la sustancia del cine de Sergio Leone. Consiste en una simbiosis de referentes culturales, artísticos y formales, tan singular e imaginativa que sólo puede tacharse de brillante (y en manos cinematográficas menos diestras habría desembocado en el más grotesco de los desastres). Por un lado, el *western* americano proporciona el marco histórico-geográfico, la imaginería e iconografía, las propiedades del género. Del mismo



modo, el cine japonés aporta su ceremonioso 'tempo' (¿cuál es exactamente la duración de las situaciones en el cine de Leone? ¿Existe un tiempo real o mental?) así como su valoración del silencio y de los sonidos, sean naturales o producidos por el hombre. La mentalidad mediterránea, por último, añada componentes característicos: la picaresca, la brutalidad, la mugre, el sudor, el pitoreo, la rapacidad, el egoísmo, el anticlericalismo, la codicia, el hombrismo, la misoginia, il rispetto, la vendetta".

Cine pues ecléctico, mas no por ello menos armónico, y de ahí su singularidad, el *western* de Leone, y el europeo en general, con todo no puede enfocarse aisladamente, porque forma parte de un contexto, sin comprender el cual no desvela la plenitud de su significado. Se trata del soberbio cine continental de género nacido a finales de los años 50.

Érase una vez en Europa

Retomo el título de una serie televisiva, original de Carles Prats, en la cual tuve el placer de participar y que procuró (el espectador dirá si con fortuna o no) demostrar que, a causa del desgaste sufrido por la producción genérica en el cine americano a mediados de los años 50, inmediata y espontáneamente surgió en Europa una especie de relevo y/o remodelación, más o menos al unísono en Italia, España, Alemania, Gran Bretaña y Francia. Así, los géneros agotados en Hollywood vieron cómo su esencia se renovaba, en todos los niveles, a la luz de la mentalidad y la cultura europeas. El *fantastique*, el *thriller*, el *horror*, las aventuras... y el *western*, naturalmente.

Visto de esta manera, y no puedo verlo de otra, resulta que entre el *polar* francés, el *krimi* alemán, el *horror* inglés y el *western* hispano-

italiano, escogiendo ejemplos bien representativos, existen más analogías que disonancias. En todos los casos, constituyen reinterpretaciones europeas de una serie de géneros que, además de padecer una crisis múltiple, parecían reservados a los americanos. Sin embargo, estas reinterpretaciones, merced a su personalidad e inventiva, no ya brillaron por sí mismas, lo cual no sería poco, sino que incluso influenciaron, lógicamente unas más que otras, en la propia y mismísima producción de Hollywood, trascendiendo así de forma magnífica su en principio lamentable condición de sucedáneos.

Por consiguiente, verbigracia, las películas de terror de Terence Fisher y las del Oeste de Sergio Leone no difieren en el propósito ni en la sustancia. Ambas desmontan y reconstruyen los referentes americanos (en el primer caso, el terror gótico de la Universal; en el segundo, el tipo de *western* representado, para entendernos, por John Ford o Howard Hawks) desde una particular perspectiva europea, dentro de la cual significan fundamentales elementos renovadores/diferenciadores la fotografía en color, el afán de realismo, la perversión del erotismo y la intensificación de la violencia.



Codicia, venganza, criminalidad

Si los dos primeros *westerns* de Leone establecieron la aproximación del autor al género, conscientemente, y fijaron los rasgos del *spaghetti-western*, involuntariamente, **La muerte tenía un precio**, en especial, moldea, mediante su *dramatis personae*, las líneas argumentales recurrentes y el tipo de personajes privativos del Oeste mediterráneo. Por un lado, Clint Eastwood, el silente cazador de recompensas con el afán de lucro como única motivación vital. Por otra parte, Lee Van Cleef, el implacable ánimo de venganza que no puede cesar hasta verse saciado. En tercer lugar, Gian Maria Volonté, el asesino vesánico que, por primera vez en el género, mata no ya adversarios sino también mujeres, niños, amigos... en suma, todo lo que halla, en una inconsecuente furia homicida tras la cual late un morboso fin autodestructivo.

La codicia egoísta, la venganza obsesiva, la criminalidad demente. Alrededor de estos tres ejes girará la mayor parte del *spaghetti-western* producido tras **La muerte tenía un precio**. Incluso los siguientes filmes de Leone, aunque sofisticaron y enriquecieron el concepto a la luz de nuevas inquietudes (la reflexión histórica, la



parábola psicoanalítica, el desencanto ideológico).

Los valores del *western* americano, evidentemente, naufragan en este infierno de *brutti, sporchi e cattivi*, sofocado por una hostilidad a ultranza, por un permanente estado de peligro mortal, y donde sobresale un individualismo extremo, en cuanto única verdad por considerar y a la que aferrarse, con la sistemática desconfianza, de todo y de todos, que se deriva, nítidamente traducida en ese *Cada cual por su lado* que supone el título original de uno de los clásicos del género, el excelente **Los profesionales del oro** (*Ognuno per sé*, 1968) de Giorgio Capitani. Resumiendo con sabias palabras de Lino Micciché (*El cine italiano de los años sesenta*): "El héroe del *western* italiano procede para su propia salvaguardia en un contexto en el que, más que nunca, la norma del 'homo hominis lupus' parece haber asumido dimensiones concretas: su tabla

de valoración es el dinero, que es lo único que ofrece y garantiza una seguridad incontestable; su medida operativa es la eficacia, ya que la realidad no perdona errores; su canon existencial es un gran amor por sí mismo, visto que nadie ama a su prójimo".

Disiento empero de considerar que los personajes del *spaghetti-western* meramente representan una desmitificación prosaica, incluso sórdida, de los "caballeros del Oeste" de Hollywood, encarnados, de manera principal y emblemática, por los egregios John Wayne, Gary Cooper y James Stewart. Aunque en apariencia todas las trazas apuntan hacia esta interpretación, estimo que dentro de los héroes (antihéroes, si se quiere) del *western* mediterráneo en el fondo, a veces ciertamente muy en el fondo, existe un cierto sentido mítico. Es decir, los protagonistas del *spaghetti-western* no significan tanto el reverso cínico de los arquetipos americanos

cuanto unos mitos nuevos y particulares, en los cuales el individualismo y esa extrema invencibilidad tan característica proceden de unas fuentes culturales específicamente europeas, puesto que, por un lado, participan del coetáneo éxito del británico James Bond creado por Ian Fleming e inmortalizado por Sean Connery y, por otra parte, remiten a la mismísima mitología grecolatina. A propósito, el *spaghetti-western* sustituía, como filón industrial en el cine italiano, al *peplum*, con su pléyade de atléticos héroes de leyenda; una cierta estela conceptual, pues, parecía inevitable.

Protegido de los dioses con licencia para matar. Así es, en pureza, Clint Eastwood en las películas de Sergio Leone, Franco Nero en las de Sergio Corbucci y Enzo G. Castellari, Giuliano Gemma en las de Duccio Tessari, Lee Van Cleef en el personaje de Sabata, Gianni Garko en el de Sartana, Anthony Steffen en sus produc-

tos B... La reunión de dos puntos de referencia tan poderosos como son la mitología grecolatina y la idiosincrasia del agente James Bond determina la entraña del Oeste mediterráneo, identificándola con el grado de aceptación psicológica en los espectadores: el protagonista de ningún modo puede morir y hace bien en matar continuamente. Sucio y desastrado en unos casos, atildado y selecto en otros, en cualquier caso es sobrehumano; por ende, en él todo está justificado y debe ser consentido y hasta aplaudido.

La golfa del guerrero

Entre todos los rasgos antes recogidos, existe uno que requiere una atención particular. Básicamente porque su relevancia parece minúscula y, por el contrario, es mayúscula, justo a causa de su intervención oblicua, soterrada. Se trata de la función de los personajes femeninos.

Ya indicamos que en el *spaghetti-western* los protagonistas no sufren precisamente por una, eventual o perenne, falta de relaciones amorosas o sexuales. O bien la codicia, o bien la venganza, o bien la criminalidad, reitero igualmente, acaparan sus ímpetus y llenan su tiempo. Sin embargo, la mujer guarda su propia trascendencia. Ahora bien, nunca fuera de la cama.

En este aspecto estriba una de las diferencias esenciales respecto al *western* americano. En los filmes prototípicos de los grandes maestros del género en Hollywood, la mujer significa o bien una especie de remanso dulce, de nietzschiano "reposo del guerrero", para cierto tipo de protagonistas, o bien, para otra clase de personajes, una positiva esperanza de cambiar de vida, a fin de formar una familia y crear un hogar. Por el contrario, en el *spaghetti-western* la mujer suele encarnar, literalmente, la perturbación. Especificando, supone un ser

que trastorna los sentidos masculinos y, mediante su implícito reclamo sexual, distrae al hombre centrado en una de las tres metas antedichas, la codicia, la venganza o la criminalidad; y esto cuando no es ella, directa o indirectamente, la responsable de que el hombre emprenda una de estas vías.

Ciertamente, esto puede, y acaso también debe, interpretarse como una perversión latina de la óptica juvenil, dado que dentro de una dramaturgia el elemento romántico, no digamos ya el erótico, representa una molestia a los ojos adolescentes, porque conlleva abrir paréntesis dentro de las historias, exige interrumpir la emoción y el peligro, cardinales ingredientes de los géneros fundamentados en las aventuras de cualquier signo. Hasta una cierta edad el varón ni comprende el amor ni concibe el sexo; por consiguiente, cualquier alusión a lo uno o lo otro despierta, cuando menos, un fastidio impaciente. "¿Cuándo vuelve la acción?", se pregunta el adolescente, mientras soporta estoicamente los arrumacos de la pareja.

Sergio Leone, en cambio, argumentaba su postura sexista en los siguientes términos: "En el Oeste el problema esencial era sobrevivir, y la mujer es un obstáculo para la supervivencia". De una

manera u otra, el hecho de que en el *spaghetti-western* los personajes femeninos suelen limitarse, en lo poco que aparecen, a funciones sexuales, y además frecuentemente sufren sevicias y humillaciones de todo tipo, representa uno de los rasgos característicos del género y llama la atención en especial en nuestro tiempo. Obviamente, se habla de misoginia y de machismo. Pues muy bien, que se hable. Pero me permito recordar que estamos ante una manifestación artística que empieza y termina en una pantalla. Por ende, frente a una ficción. O sea, que si hay gente, e innumerable, que se refocila con las películas de Almodóvar y de Jane Campion, nosotros no nos apeamos de **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), de Sergio Leone. *A ciascuno il suo*.

La señal de la cruz

Las limitaciones del espacio impiden desglosar extensa y convenientemente la integridad de los rasgos enumerados al hablar de las aportaciones de Sergio Leone al *western*; o sea, de los elementos del *spaghetti-western*. Con todo, quisiera destacar el factor religioso, porque, al igual que el erótico/contraerótico antes comentado, encierra una atractiva trascenden-



Django

cia subterránea y marca otra decisiva discrepancia respecto al *western* americano.

Dentro de la pluralidad interna de la religión cristiana, claramente sobresalen el protestantismo y el catolicismo. Pues bien, mientras que el Oeste americano está condicionado por el primero, el *spaghetti-western* arremete contra el segundo.

La fabulosa promesa de la Tierra Prometida, con todo lo que comporta, sustenta la base del "sueño americano", y, por lo menos en este sentido, abraza bíblicamente toda índole de cristianos y judíos, desde una perspectiva preferentemente protestante, que cree en una determinada escala de valores, preconiza un sentido privativo de la moralidad y de la justicia, y aboga por los valores tradicionales; éste constituye uno de los principales pilares ideológicos del *western* de Hollywood, unas veces en estado puro, otras ocasiones matizado por según qué autores, según qué variante genérica. Por el contrario, el *spaghetti-western* responde sarcásticamente a la siniestra idiosincrasia del catolicismo, impuesto con sangre y fuego sobre los países productores, España e Italia, desde épocas seculares y por ignominiosas razones económico-socio-políticas.

Esta sorna anticatólica nace, casi huelga indicarlo, en los primeros *westerns* de Sergio Leone, y se manifiesta en toda índole de detalles alusivos, parangones intencionados, referencias inequívocas y diálogos irónicos, dentro de la generalidad de los filmes, desde las obras revolucionarias de Sergio Sollima a la saga de Sartana, y hasta contempla la incorporación de dementes villanos teístas, verbigracia en la fallida **Sentencia de muerte** (*Sentenza di morte*, 1968), de Mario Lanfranchi, o la interesantísima **La noche dei serpenti** (1970), de Giulio Petroni, ambientada en un México que parece un cruce entre Luis Buñuel y Sam Peckinpah. Acentuándose más y más, este elemento estalla en la variante cómico-cochambrosa implantada por **Le llamaban Trinidad** (*Lo chiamavano Trinitá*, 1970), de Enzo Barboni, con el más sangrante cachondeo anticatólico dentro, más o menos tolerado por la censura (lo primero en Italia, lo segundo en España).

Existe, además, un hincapié en el macabrisimo, en la estética mortuoria y la iconografía funeraria, cuya justificación dramático-argumental descansa en el hecho de que las historias suelen transcurrir en zonas fronterizas con México, una nación donde el sentimiento

religioso desde siempre es ambientado luctuoso; en espléndido resumen del escritor local Jorge Volpi, dentro de su prólogo a la antología *Día de muertos*, "por lo visto, la conjunción de la delicada costumbre azteca de sacrificar corazones frescos con la escabrosa imaginería católica que venera a los mártires y considera fieles a los difuntos, ha provocado esta escatológica amalgama de cercanía, burla, ternura y encantamiento que los habitantes de esta región del mundo le profesamos a esa impúdica exhibición del esqueleto que identificamos con la muerte".

De una manera notoria, sobresale la importancia que se presta, dentro de una general y fetichista atención por los objetos de toda laya, a los ataúdes, incluso en los títulos. Citando ahora al sagaz Giorgio Placereani (*The Nickelodeon Gazette*, nº 70), "en el *western italiano* los ataúdes tienen una función utilitaria. No sirven para el reposo definitivo, no es el sitio donde esperar en santa paz la disolución de la carne: son escondites, medios de transporte, carros y casas. En la configuración barroca, católica y mortuoria del *western italiano*, el ataúd es una especie de lugar habitable. El cual, hablando de modelos culturales vinculados al género como precedentes más o menos inconscientes, recuerda la imaginería de la Contrarreforma, con su culto de los símbolos mortuorios y de las calaveras, y por otro lado alude a la desacralización radical de las novelas picarescas".

¿Le gustaba el *spaghetti-western* al genial Buñuel? Lo ignoro. Pero creo que habría aplaudido la extraordinaria secuencia de **La muerte tenía un precio** en que el astroso criminal Gian Maria Volonté explica a sus *desperados* cómo atracar un banco, hablando desde el púlpito de una iglesia abandonada mientras suena música de órgano.



La muerte tenía un precio

La sangre es vida

Irrefutablemente, una valoración inaudita de la violencia representa el factor más llamativo, a fuerza de evidente, del *spaghetti-western*. Impugnado hasta el hartazgo por los críticos detractores, que lo convirtieron en el "caballo de batalla" de sus invectivas, este factor reviste unas propiedades de lo más reconocibles, tanto que capitaneó la influencia del género para coetáneas películas mediterráneas de otra índole, mayormente bélicas, policiacas y de aventuras, realizadas e interpretadas casi siempre, como es lógico, por los mismos profesionales que cultivaban el *western*. Tres ejemplos: **Cinco para el infierno** (*Cinque per l'inferno*, 1968), de Gianfranco Parolini, **I bastardi** (1968), de Duccio Tessari, y **El hombre, el orgullo y la venganza** (*L'uomo, l'orgoglio, la vendetta*, 1967), de Luigi Bazzoni, con el extraordinario Klaus Kinski encarnando al antagonista de los principales héroes italianos del *spaghetti-western*, respectivamente Gianni Garko, Giuliano Gemma y Franco Nero.

Desaforada y a veces excéntrica, cruda y con frecuencia perversa, por lo común a la par salvaje y sarcástica, la violencia en el *spaghetti-western*, obviamente me refiero a las mejores muestras del género, dista de ser simplemente efectista, soez. Antes bien, encierra un sentido. De cierta precisión, muy interesante y digno de estudio.

En efecto, lejos de significar un punto álgido en la dramaturgia, verificando el primitivismo de una época aún por civilizar, como suele ocurrir en el *western* americano, la violencia del Oeste mediterráneo parece la brutal consecuencia de una angustiada crispación psicológico-existencial, que rige todas y cada una de las vidas. Este factor es decisivo, tanto que a menudo incluso representa la única realidad de las tramas, puesto que, tal como sostiene To-



nino Valerii -director de uno de los mejores *westerns* europeos, **El día de la ira** (*I giorni dell'ira*, 1967)- en la entrevista que nos concedió en la referida serie *Érase una vez en Europa*, la entraña del Oeste mediterráneo estriba en reflejar que toda índole de existencias aletargadas y hasta deprimidas renace con positivo ímpetu a causa de la negativa violencia.

Por consiguiente, la acre filosofía del *spaghetti-western* estriba en que la violencia comporta vitalidad, la muerte (re)anima. Seguimos cerca, en cierto modo, de Friedrich Nietzsche y su polémica tesis "*el hombre ha nacido para la guerra y la mujer para reposo del guerrero. El resto es locura*".

En definitiva, el *spaghetti-western* dibuja una convulsa visión de un género/una época, por extensión de la vida, fundamentada en una disposición dramática que aparta cualquier atisbo de raciocinio, el contraste de pareceres, la tolerancia: hombres carismáticos, lacónicos, independientes y viriles dirimen violenta y radicalmente unos conflictos salvajes, sin otro objetivo último que la necesidad de satisfacer una insaciable sed de afir-

mación personal. Cabría hablar, acaso, de esperpento, mas en la noble y apasionante acepción original, acuñada por nuestro gran Valle-Inclán: "*Un sentido trágico reflejado mediante una estética sistemáticamente deformada*".

Por cierto, en **El grande silenzio** (1968), de Sergio Corbucci -film que alucinó, y fracasó en taquilla, por su disposición de que el héroe fuera acibillado por el villano, infringiendo el epíteto mitológico del indestructible protagonista del *spaghetti-western*- un despiadado Klaus Kinski escupe: "*La única ley es la del más fuerte*". Y el título original de **Oro maldito** es *Si estás vivo, dispara*. Más revelador, y fulminante, imposible.

De fuera adentro

Aparte de las directrices fijadas por Leone e independientemente de la personalidad de otros cineastas relevantes, el *spaghetti-western* se nutrió de heteróclitos fenómenos coetáneos, en virtud de una estimulante y desprejuiciada capacidad de impregnación. Por ejemplo, se advierte el mayor o menor eco de relevantes eventos político-sociales (las revueltas

estudiantiles de 1968, ciertas acciones revolucionarias en Latinoamérica, la guerra de Vietnam) en la variante anarco-comunista del género, cuyas historias transcurren en un México tanto literal cuanto alegórico y que bien puede emblematizar el gran actor cubano Tomás Milian. A propósito, la práctica totalidad de los cineastas italianos que lideraron el *spaghetti-western* eran (y siguen siendo, en el caso de los vivos) de ideología izquierdista, así como los intérpretes, músicos... Y esto significa una cualidad fundamental, no una circunstancia accesoria. No por azar, el productor cardinal del género, Alberto Grimaldi, al mismo tiempo que producía a Leone, Corbucci, Sollima, etc., hacía lo mismo con los cineastas de "arte

y ensayo" emblemáticos de la izquierda italiana, léase Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini y Gillo Pontecorvo. Y hablando de Pontecorvo, una de sus películas más célebres, *Queimada* (*Queimada*, 1969), en puridad -y aunque nadie quisiera decirlo, o reconocerlo, en su momento- no es más que una variante de los coetáneos *spaghetti-westerns* revolucionarios, dado que comparten, no ya a Grimaldi como productor, sino al guionista principal, Franco Solinas.

Por lo demás, las influencias artísticas ajenas al Oeste consisten en la incorporación de elementos de géneros lejanos, en cabeza el *horror* y el *giallo*, por lo común a cargo de cineastas no especialmente interesados en el *western*,

digamos Giorgio Ferroni, Sergio Martino y, en especial, Antonio Margheriti, de quien hoy justificadamente constituye una *cult movie* su *Y Dios dijo a Caín* (*E Dio disse a Caino*, 1969), con un protagonismo absoluto de Klaus Kinski y una cualidad de *orrore all'italiana* determinando de forma inquietante y nocturna un prototípico argumento de venganza; no en vano, el título alemán es "El diablo vengador".

Esta generosa permeabilidad interna, en suma, ultima la idiosincrasia del *spaghetti-western*, al desvelar su diferencia básica respecto al referente de Hollywood: el *western* americano es homogéneo, porque refleja la configuración de una nación/mentalidad específica; en cambio, el *western* mediterráneo es heterogéneo, pues aglutina elementos de culturas muy diversas.

Insólito esplendor

Los años dorados del *spaghetti-western* comprenden desde 1965 a 1970. Dentro de ellos, cientos de películas (de la superproducción al subproducto, pasando por la parodia y la autoparodia) indignaron al crítico purista y alegraron a la industria en sus tres sectores (producción, distribución, exhibición). Después, el género derivó, mejor dicho degeneró, a una decadencia grotesca, carente hasta de entidad cinematográfica, dado que las obras ya parecían más bien una informe mixtura de bolsilibro y tebeúcho, cuya falta de autoestima empezaba en los propios títulos, por lo corriente inenarrables.

Generalmente, el trazado visual (escenografía, vestuario, etc.) del *spaghetti-western* combina la voluntad de realismo con pinceladas pintorescas y toques fantasiosos, por lo cual muchas veces emana un cierto sabor a cómic... que raudamente fue incorporado por este medio expresivo. Al respecto, debe consultarse la impresio-

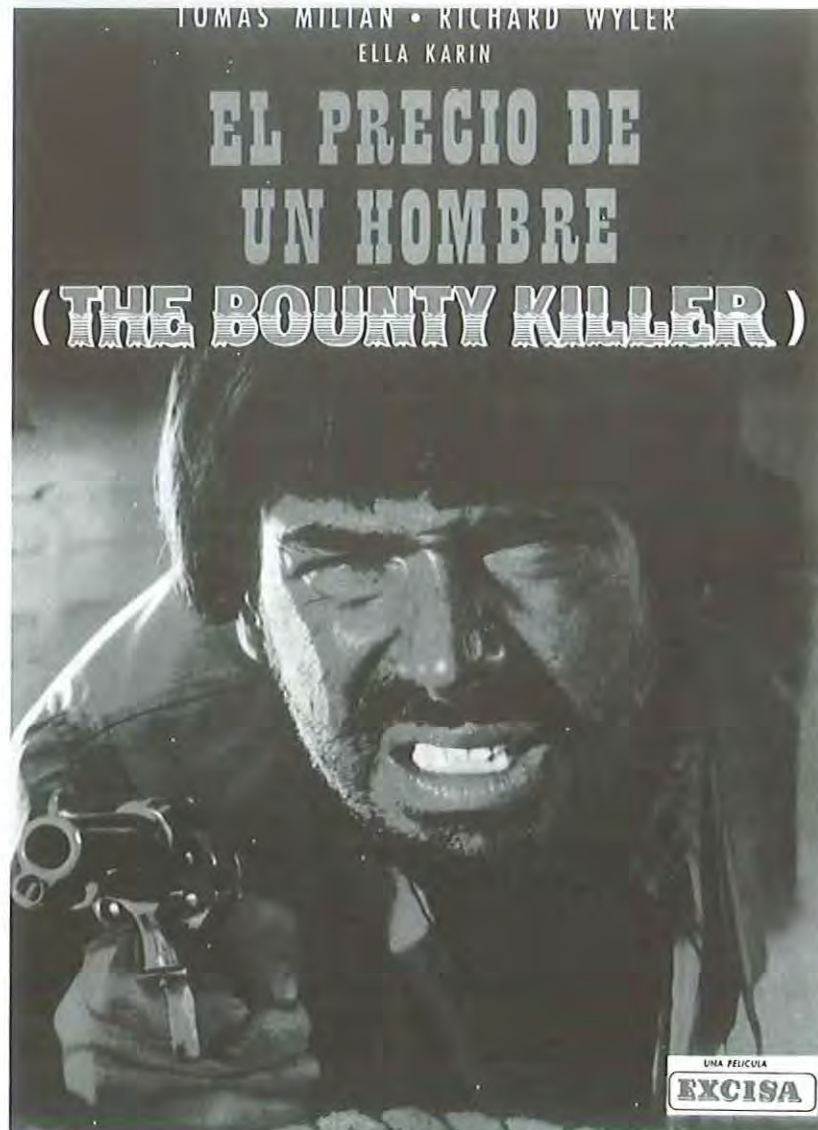


nante información *fumettistica* aportada por los dos tomos de *Western all'italiana*. Por otra parte, el estilo suele compaginar la brusquedad con el manierismo, la dilatación con las elipsis, los primeros planos con las panorámicas en el vacío, la épica con la picaresca..., sin miedo de ningún tipo a la discordancia. La técnica aplicada, lógicamente, plasma estos principios, afectada por la entonces mundial prodigalidad del objetivo *zoom*, en cuanto a la planificación, y, respecto a la composición, por las particularidades de un nuevo tipo de formato anamórfico, el "2P", al cual se acogieron casi todas las películas por razones económicas. Asimismo, la banda sonora adquiere un rango coprotagonista, siempre a partir del complejo y brillante concepto obtenido por Ennio Morricone bajo los dictados de Sergio Leone; tanto es así que la ubérrima valoración de la música en el *spaghetti-western* abre un irrefutable punto y aparte en la historia de la banda sonora cinematográfica, desbordando, semántica y artísticamente, los límites particulares del género para establecer un antes y un después de tipo general.

Respecto a cineastas, sobresalieron los italianos, al replegarse el pionero español Joaquín Romero Marchent, bien a cometidos de coproductor,



El precio de un hombre



bien a cultivar otros géneros, tras el *boom* de Sergio Leone. En cierto modo, o sea como cineasta español especializado, Joaquín Romero Marchent fue relevado por su propio hermano, Rafael, y por Juan Bosch, autor, por cierto, de uno de los mejores *thrillers* nacionales, *A sangre fría* (1959).

En este sentido, Leone aparte, destacan el enfoque a la par cruento e irónico de Sergio Corbucci, la gravedad y el prurito psicológico de Tonino Valerii, el brío revolucionario de Sergio Sollima, la sana ironía de Duccio Tessari, la apuesta por la acción de Enzo G. Castellari... así como Giulio Petroni y Franco Giraldi y el prematuramente finado Giuseppe Colizzi, artífice del dúo Terence Hill-Bud Spencer. También cuentan puntuales y loables contribuciones de cineastas que, al contrario de los anteriores, no se especializaron (Giorgio Capitani, Giulio Questi, Antonio Margheriti, etc.). Y debe destacarse el muy interesante *El precio de un hombre/The Bounty Killer* (1966), de nuestro Eugenio Martín, producido por parte española por José G. Maesso, el pionero del *western* en Almería, y debut en el género del mentado Tomás Milian, desde entonces uno de sus iconos. En cuanto a guionistas, despuntan Luciano Vincenzoni, Sergio Donati, Adriano Bolzoni, Re-

nato Izzo, Ernesto Gastaldi y, sobre todo, Fernando Di Leo, quien, sumando los firmados y no firmados, ronda el número de treinta *westerns* escritos, incluyendo, entre los segundos, los dos primeros de Leone.

Además de Tomás Milian, si de actores hablamos, están particularmente asociados al *spaghetti-western* tanto varios americanos importados por Leone (Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Eli Wallach) o por otros cineastas (Richard Harrison, Craig Hill) como muchos europeos; fuera de España, sobre todo Giuliano Gemma, Franco Nero, Klaus Kinski, Gian María Volonté, Gianni Garko, Anthony Steffen, Terence Hill, Bud Spencer, William Berger, George Hilton, Peter Lee Lawrence y Robert Wood, amén de numerosos secundarios (Mario Brega, Nello Pazzafini, Federico Boido/Rick Boyd, Luciano Rossi, Benito Stefanelli, Luigi Pistilli, Furio Meniconi, etc.). En España, con entidad coprotagonista, despuntan Fernando Sancho, Eduardo Fajardo y ocasionalmente José Bódalo y Fernando Rey; en papeles de reparto, rozan la ubicuidad Aldo Sambrell, José Manuel Martín, Luis Induni, Frank Braña, Luis Barboo, Tito García, Ricardo Palacios, Cris Huerta...

Almería, con su sobrecogedora geología de bellas propiedades telúricas (las formas, los tonos, la luz, el hálito) representa el espacio por definición del género, pero también contribuyeron otras localizaciones españolas (sobre todo La Pedriza y Colmenar Viejo, al norte de Madrid) e italianas (Manziana, cerca de Roma). Aquí radica, por cierto, otra diferencia notable con el Oeste *made in Hollywood*; en los *westerns* americanos predominan los paisajes majestuosos, y los colores básicos son el azul del firmamento y de los ríos y el verde de la hierba. Por el contrario, el *spaghetti-western* enfatiza los lugares que expresan aspereza, sequedad, desolación, hostilidad, recalcando la

tonalidad marrón de la tierra yerma y polvorienta.

Por último, procede agregar que Federico Fellini comentó el fenómeno dentro de su genial mediotraje "Toby Dammit", perteneciente a la película colectiva **Historias extraordinarias** (*Tre passi nel delirio*, 1968). Fantasmagórico y satírico a la par, del todo hipnótico, "Toby Dammit" incluye un momento en que el inglés actor protagonista (inmejorable Terence Stamp), llegado a Roma para interpretar un *western*, conoce en una fiesta a quien será su *controfigura*, al cual encarna el antedicho y avezado Federico Boido, quien desbordante de entusiasmo comenta "*¡He doblado también a Tomás Milian!*". Extraordinario "Toby Dammit".

Durante y después

Industrialmente, el fenómeno *spaghetti-western*, tanto intrínsecamente como atendiendo a sus múltiples repercusiones, continúa sin batirse en el cine europeo. Es más, el *spaghetti-western* supone el primer, único y verdadero esfuerzo que jamás ha hecho la industria filmica continental para colaborar entre varias naciones con el fin de combatir el cine de Hollywood sin timidez estética ni prepotencia cultural. Enseñando a los espectadores de todo el mundo que los géneros son universales y sin suscribir ninguna directriz político-administrativa.

En contra, puede replicarse que el *spaghetti-western* fue sustentado por una reglamentación especialmente favorable al sistema de coproducción. Bien. ¿Pero que movimiento cinematográfico no se ha beneficiado de una coyuntura propicia? ¿O acaso Ken Loach no filma una película tras otra gracias a las múltiples ventajas, también crematísticas, de la actual gerencia cinematográfica "euro-

pea"? Entre paréntesis, los *westerns* de Leone me parecen infinitamente mejores, y más progresistas, que las naderías de Loach.

Por lo demás, artísticamente el *spaghetti-western* no sólo soporta de maravilla el paso del tiempo (¿añadimos que ha mejorado?) sino que además, desde principios de los años 70, está calando hondo en toda clase de cineastas, de los mejores a los peores, dentro y fuera del género del Oeste.

El primer lugar, naturalmente, lo ocupa el caso superlativo de Clint Eastwood, que se ha remitido al modelo europeo en la totalidad de sus contribuciones al género... y no sólo al género; porque, sin ir más lejos, **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971), de Don Siegel, algo encierra de *polizottesco*. Asimismo, el *spaghetti-western*, y en particular Sergio Leone, aparte de sus hondas influencias en el propio *western* americano de los últimos treinta años, así como en el mexicano y el de otros países en principio impensables, léase Rumania y Japón, está presente en muchas obras de sobresalientes cineastas americanos de los últimos decenios: Martin Scorsese, Philip Kaufman, Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Michael Cimino, John Milius, Quentin Tarantino, Sam Raimi, el hongkonés John Woo, el mexicano Robert Rodríguez... Ahora bien, el gran John Carpenter requiere una mención especial, pues su dúptico **1997: Rescate en Nueva York** (*Escape from New York*, 1981) y **2013: Rescate en L. A.** (*Escape from L. A.*, 1996) remodela el universo y la tipología del *spaghetti-western* en una sugestiva clave de cómic futurista, empezando por el protagonismo de una especie de "Hombre sin Nombre" en la estela del Clint Eastwood de Leone, Plissken El Serpiente (Kurt Russell, en la segunda parte además coproductor y co-guionista), sin olvidar que la primera cuenta con personajes secundarios a cargo de nada menos que un otoñal Lee Van Cleef y una suerte

de trasunto de Klaus Kinski, encarnado por Frank Doubleday, inolvidable *warrior* silente en uno de los primeros y mejores filmes del autor, **Asalto en la comisaría del distrito 13** (*Assault on Precinct 13*, 1976).

Bodrios del *mainstream* aparte -alguno caro, léase **El último hombre** (*The Last Man Standing*, 1996), de Walter Hill- la influencia del *spaghetti-western* también se advierte en películas más o menos "de autor", tan variadas como **Antonio das Mortes** (*O dragao da Maldade contro o santo guerreiro*, 1968), de Glauber Rocha; **El topo** (1970), de Alejandro Jodorowsky; **Actas de Marusia** (1976), de Miguel Littin, y nada casualmente con Gian Maria Volonté; **Directos al infierno** (*Straight to Hell*, 1986), de Alex Cox, íntegramente filmada en Almería; y el hipnótico y mortuorio **Dead Man** (*Dead Man*, 1995), de Jim Jarmusch, que incluye una cita literal a **Mi nombre es Ninguno** (*Il mio nome e Nessuno*, 1973), de Tonino Valerii. Por demencial que suene, debe hablarse también de Werner Her-

zog, dado que ofreció el rol de **Fitzcarraldo** (*Fitzcarraldo*, 1982) a Jason Robards antes que a Klaus Kinski, y con aquél empezó a rodarse el film, bajo la cinéfila intención de emparejar nuevamente al inolvidable actor americano con Claudia Cardinale, en homenaje a **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*, 1968), de Sergio Leone. Siguiendo con Herzog, **Cobra Verde** (*Cobra Verde*, 1987) -aparte de unos planos en la primera parte que rinden un bellísimo homenaje a la imagen de Kinski en el *western* mediterráneo, si bien esto puede ser una impresión personal mía- cuenta con Benito Stefanelli en una doble función de actor secundario y "maestro de armas", cargos que éste siempre desempeñó en las películas de Sergio Leone y Tonino Valerii.

De los años 60 a la eternidad

La revalorización crítica del *spaghetti-western* ha conocido un fuerte punto de inflexión gracias al festival italiano Udine Incontri Cinema, cuando consagró al género de

modo monográfico su undécima edición, en abril de 1997. Repleto de aciertos, desde apartar a Leone de la programación, pues con toda justicia ya está "más allá del bien y del mal", hasta proyectar películas mudas, amén de reunir a los diversos y abundantes invitados (productores, directores, actores, críticos) en debates de cara al público, Udine Incontri Cinema además publicó dos admirables ediciones, que en apenas un año se agotaron rauda y significativamente.

Poco después, a todo esto, España e Italia dedicaron calles a Leone; concretamente en los años 2000, en Almería, 2001, en Torella dei Lombardi (donde nació su padre, Vincenzo), y 2002, en su propia Roma natal.

Por mi parte, yo que crecí viendo semanalmente *spaghetti-westerns* y veinticinco años después tuve la inmensa fortuna de participar en la susodicha edición del Udine Incontri Cinema, cierro repitiendo el título de una de las dos publicaciones, original de Lorenzo Codelli: *¡Resurge, Ringo, y mátalos a todos!*



1997: Rescate en Nueva York