

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Reflejos del wstem europeo sobre el americano

Autor/es:
Gaberseek, Cario

Citar como:
Gaberseek, C. (2002). Reflejos del wstem europeo sobre el americano.
Nosferatu. Revista de cine. (41):69-78.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41299>

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



Reflejos del western europeo sobre el americano

Spaghetti-westernak izan zuten arrakasta industrial eta komertzial izugarriak zentzu guztietan eragin zuten generoari buruz amerikarrek zuten ikusmoldean. Gertakari berezia izan zen hura zinemaren historian, inondik inora ere etengo ez zena Clint Eastwood polifazetikoaren kasu berezian.

Carlo Gaberscek

Aunque a partir de 1962 habían empezado a llegar a Estados Unidos algunos *continental western* (como entonces se les llamaba), hasta el estreno de **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (Sergio Leone, 1964), distribuida por United Artists en enero de 1967, este nuevo tipo de cine del Oeste no atrajo la atención del público y de la crítica estadounidenses, e inmediatamente fue identificado como un género diferente al *western* americano, con características nuevas y originales.

En mayo de 1962 Metro-Goldwyn-Mayer distribuyó en EE.UU. **Tierra brutal/The Savage Guns** (1962), rodada por el director inglés Michael Carreras; se trataba de una coproducción hispano-estadounidense en la que, a excepción de algunos actores americanos (Richard Basehart, Don Taylor, Alex Nicol) trabajaban actores, extras y técnicos españoles, mientras que los paisajes y los decorados (tanto los edificios auténticos como aquéllos construidos expresamente para el film) se localizaron en la provincia de Almería. Ya desde mediados de los años cincuenta, gracias a que los costes de producción eran sensiblemente más bajos, la industria cinematográfica americana se había instalado en España para la realización de películas históricas de gran espectacularidad -**Alejandro Magno** (*Alexander the Great*, 1956), de Robert Rossen; **Orgullo y pasión** (*The Pride and the Passion*, 1957), de Stanley Kramer; **Espartaco** (*Spartacus*, 1960), de Stanley Kubrick; **El Cid** (*El Cid*, 1961), de Anthony Mann; **Rey de reyes** (*King of Kings*, 1961), de Nicholas Ray; **55 días en Pekín** (*55 Days at Peking*, 1963), de Nicholas Ray; **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1963) de Joseph L. Mankiewicz; **La caída del Imperio Romano** (*The Fall of the Roman Empire*, 1964), de Anthony Mann-. Acto seguido, la

industria americana también se sumó a la producción de *continental westerns*, aunque de manera más discreta, limitándose a facilitar parte del capital y algunos actores conocidos como garantía de "autenticidad", tanto para el público americano como para el europeo. Esta fórmula fue utilizada en películas como **Los pistoleros de Casa Grande/Gunfighters of Casa Grande** (1963), de Roy Rowland y **El dedo en el gatillo/Finger on the Trigger** (1965), de Sidney Pink, distribuidas en los Estados Unidos por Allied Artists en mayo de 1965; **Joaquín Murrieta/Murrieta** (1964), de George Sherman, distribuida por Warner Brothers en septiembre de 1965; **Kid Rodelo** (1965), de Richard Carlson, distribuida por Paramount en enero de 1966; **El regreso de los siete**

magníficos/Return of the Seven (1967), de Burt Kennedy, distribuida por United Artists en octubre de 1966; **Texas Kid/The Texican** (1966), de Lesley Selander, distribuida por Columbia en octubre de 1966. Estas películas, en general, se sometían a los cánones tradicionales y, por lo tanto, no incidieron en la situación general del *western* de Hollywood de ese momento, pasando así por productos típicos *made in USA*. A lo sumo, algunas caras nuevas entre los actores, la fisonomía de los extras, los escenarios naturales y unos decorados algo distintos a los que estaba acostumbrado a ver el público americano podían hacerle creer que se hallaba ante *westerns* rodados en México. Puesto que, en efecto, unos años antes de llegar a España, la industria cinematográfica americana



estuvo presente también en México con algunas grandes producciones de este género. También aquí (como en España) los costes de producción eran sensiblemente inferiores a los de los Estados Unidos. En algunas de estas películas, las localizaciones mexicanas representaban el noroeste de EE.UU. (Dakota, Montana, Oregón), donde se reconstruyeron acontecimientos de la época de las guerras indias contra los *sioux*, los *cheyemes*, los *nez percés* (1). En cambio, en muchos otros de estos *westerns* las localizaciones mexicanas representaban el México auténtico o algunas zonas de suroeste de EE.UU. con fuerte influencia mexicana (Texas, Nuevo México, Arizona) (2), presentando, entre otras, la gran ventaja de contar con aldeas y pueblos que con sus monumentos (iglesias de estilo colonial, antiguos monasterios abandonados, plazas con pórticos y fuentes) proporcionaban un notable toque de autenticidad ambiental, muy superior a las construcciones "de estilo mexicano", artificiosas y amaneradas, de los estudios de Hollywood. En cierto sentido, estas películas sirvieron para ir familiarizando al público con esa atmósfera y esa ambientación mexicana, o de frontera con México, que llegaría a ser común en los *westerns* rodados en Europa.

A partir de 1965, Columbia también distribuyó en Estados Unidos algunas películas de producción alemana rodadas en Yugoslavia, en su mayoría adaptaciones de las novelas de Karl May, como **Furia apache** (*Wimmetou I*, 1963), de Harald Reinl, que se estrenó en mayo de 1965, y **El tesoro del lago de la Plata** (*Der Schatz im Silbersee*, 1962), también de Harald Reinl, en noviembre de 1965. Se trata de películas que, en principio, no suscitaron un gran interés, pero que supusieron para el público y a la crítica americanos un primer acerca-



miento a lo que estaba ocurriendo en Europa; es decir, la existencia de una producción de *westerns* de marca claramente europea, capaces de competir con los americanos. Pero fue sólo a partir de 1967 cuando el *western* europeo se instaló con rotundidad en el mercado americano, con el éxito obtenido por **Por un puñado de dólares**, inmediatamente confirmado por el alcanzado por **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (Sergio Leone, 1965), estrenada en el mes de mayo (película con la que el público y la crítica de EE.UU. descubrieron el auténtico nombre italiano del director, los actores y el compositor Ennio Morricone) y sobre todo gracias a **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966), estrenada en enero de 1968.

Éste es un hecho absolutamente novedoso en la larga historia de este género, considerado hasta entonces como un producto americano por excelencia. El éxito comercial del *spaghetti-western*, como se le denominó en América, recompensó ampliamente el esfuerzo financiero de United Artists, que se había comprometido a distribuir la trilogía de Sergio Leone con una costosa campaña

publicitaria. Así, la distribución de esta trilogía en los Estados Unidos marcó el momento del máximo triunfo del cine del *western* europeo. Se convirtió en un producto muy solicitado en el mercado americano; las películas se importaban por docenas y el público americano las prefería a las *made in USA*, lo cual trajo consigo que el bienio 1968-1969 fuera el de máxima producción de estas películas. Sin embargo, cuando en julio de 1969 Paramount distribuyó **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*; Sergio Leone, 1968), Hollywood ya estaba lista para pasar al contraataque. No sólo la crítica americana intentó contrarrestar el previsible éxito del cuarto *western* de Sergio Leone resaltando todos los defectos y las inexactitudes posibles e imaginables, sino que la industria de Hollywood comenzó a proponer obras capaces de competir con las europeas.

Al mismo tiempo que la película de Leone se estrenaron **Valor de ley** (*True Grit*, 1969), de Henry Hathaway, con John Wayne (3), y sobre todo **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*, 1969), de Sam Peckinpah que, acompañada de una gran polémica, obtuvo un enorme éxito. **Grupo salvaje**, que sólo en un sentido bastante res-



trictivo puede considerarse una "respuesta" americana al éxito del *western* europeo, es más bien el punto de llegada más espectacular y sorprendente de un conjunto de factores, elementos, orientaciones, tendencias que ya desde primeros de los años 60 se estaban incubando dentro del *western* americano: la inversión de códigos y convenciones; la desmitificación de prototipos y valores establecidos por una larga tradición; el declive de los ideales; la visión crítica y pesimista sin salidas tranquilizadoras; la desilusión; el cinismo; la crudeza visual de las escenas de violencia y de sexo, coincidiendo con una relajación de la censura; la introducción de elementos estilísticos ajenos a la tradición (utilización de primeros planos, tele-

objetivo, *zoom*, ralentí, efectos rápidos de montaje); un importante recambio generacional (que supuso la "jubilación" de un nutrido grupo de directores, productores, actores, secundarios, extras especializados, guionistas, directores de fotografía con una larga experiencia en este género, etc., que habían contribuido a su fortuna y continuidad).

La irrupción del cine del Oeste realizado en Europa en 1967-1968 determinó, así, una especie de "ajuste de cuentas" en el ámbito del *western* de Hollywood. En efecto, desde finales de los años 60 la industria cinematográfica americana había hecho un gran esfuerzo para reaccionar contra la competencia europea, intentando batirla en su mismo

terreno mediante el aumento de las coproducciones con Europa (4), la notable intensificación de la producción de películas del Oeste en México (5), la búsqueda (sin éxito) de nuevas localizaciones más económicas (en Israel) (6) y el intento de renovación de los *westerns* realizados en Estados Unidos gracias a un presupuesto a menudo elevado e introduciendo nuevos actores, decorados, localizaciones e ingredientes de moda como la violencia y el sexo.

Sin embargo, ¿qué influencias, elementos y huellas más concretas y evidentes imprimió el *western* europeo sobre el americano a partir de la segunda mitad de los años 60? Más que disertar acerca del porcentaje de violencia, sadismo, crueldad, brutalidad, rapacidad, cinismo e histrionismo de tantas películas *dirty and violent*, que a menudo más bien intentaban imitar a Sam Peckinpah, conviene determinar en el nuevo curso del *western* americano los recursos estilísticos, las formas, las fórmulas, los *topoi*, los modos, las atmósferas que, aunque asumidos habitualmente de forma exterior y epidérmica, recuerdan los modelos europeos. Al público americano no le gustó ver a Clint Eastwood (convertido en una estrella de primera magnitud gracias a su experiencia europea) en el *western* musical **La leyenda de la ciudad sin nombre** (*Paint Your Wagon*, 1969), de Joshua Logan, una de las primeras películas del Oeste interpretadas por el actor después de trabajar con Leone; el público quería volver a verle en la caracterización que le hizo famoso en la trilogía del director italiano. **Cometieron dos errores** (*Hang 'Em High*, 1968), dirigida por Ted Post y coproducida por Eastwood, a pesar de no acusar notablemente influencias europeas, fue vista por el público y la crítica americanos bajo la óptica del *spaghetti-western*. En **Dos mulas y una mujer** (*Two Mules*

for *Sister Sara*, 1970), de Don Siegel, el vestuario y el estilo de Eastwood, la música de Ennio Morricone y la ambientación mexicana (la película, efectivamente, se rodó en México, con fotografía de Gabriel Figueroa) recuerdan inmediatamente al público las de Sergio Leone. También en el primer *western* que dirigió, **Infierno de cobardes** (*High Plains Drifter*, 1973), Clint Eastwood, aun desarrollando un estilo personal, no se alejaba de lo que el público esperaba de él, es decir, el estereotipo del hombre sin nombre: el misterioso extranjero solitario que cataliza los conflictos latentes de la comunidad en la que se introduce momentáneamente; la representación caricaturesca de los habitantes del pueblo; el decorado de Lago (construido en el

paisaje desolado de Mono Lake, en California), formado por edificios precarios y desordenados, que contribuyen a aumentar el clima de incertidumbre, inestabilidad, inquietud y angustia.

El caso de Clint Eastwood es extraordinario, y se le puede considerar como el único eslabón auténtico que une el viejo *western* de Hollywood con el europeo y con el actual, contribuyendo notablemente con sus películas a la fama y el prestigio de este género, en un ejemplo de fidelidad y continuidad nada común, y demostrando saber "recargarlo" y reinventarlo, significando así el último clásico del *western*. En efecto, entre los muchos actores americanos que trabajaron en el cine del Oeste en Europa, sólo

muy pocos otros reaparecieron en los *westerns* de Hollywood. Lee Van Cleef llegó a ser una estrella de primera magnitud dentro del *eurowestern*, y los productores americanos explotaron esa imagen en tres películas que seguían los pasos de los modelos europeos. Aunque se rodó en Colorado y con actores americanos, **Forajidos de Río Bravo** (*Barquero*, 1970), dirigida por Gordon Douglas, puede pasar perfectamente por un *spaghetti-western*. También **El Cóndor** (*El Condor*, 1970), dirigida por John Guillermin y producida por André De Toth, parece un *western* de gusto europeo. Se rodó en Almería, donde, a pocos cientos de metros del Rancho Leone (el magnífico escenario de Sweetwater en **Hasta que llegó su**

El Cóndor





hora), se construyó expresamente un suntuoso fuerte "mexicano" que sigue existiendo hoy en día, aunque conservado en malas condiciones (7). También **El desafío de los siete magníficos** (*The Magnificent Seven Ride!*, 1972), dirigida por George McCowan y rodada en California, es muy similar a un *spaghetti-western*, y se rodó siguiendo la estela del éxito de **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*, 1960), de John Sturges, como antes habían hecho **El regreso de los siete magníficos** y **La furia de los siete magníficos** (*Guns of the Magnificent Seven*, 1968), de Paul Wendkos, ambas rodadas en España.

También la fama de Charles Bronson se debe en buena medida a las películas del Oeste rodadas en Europa. Para Burt Reynolds, el *western* europeo representó una afortunada ocasión de hacerse popular.

En muchos *westerns* de Hollywood realizados a partir de mediados de los años 60 (8) se detectan elementos que pueden recordar al *spaghetti-western*, algo que la prensa especializada americana se encargó de subrayar, sobre todo en lo que se refiere al tema de la violencia. Pero, ¿se trata realmente de influencia europea o esto más bien se debe a la evolución interna del género, en un panorama general del cine (el de los años 60) que estaba cambiando rápidamente, con innovaciones lingüísticas y marcado por la irrupción de la violencia y el sexo en el ámbito de un gusto popular orientado hacia la exaltación de la brutalidad y los discursos agresivos capaces de proporcionar emociones fuertes?

Respecto a las coproducciones americanas en España, es curioso observar que las aportaciones europeas prevalecen siempre sobre las americanas, y los actores

americanos que participan en estas películas parecen desplazados, casi estrellas invitadas rodeadas por caras, escenografías, paisajes, topografías, morfologías, tipos de vegetación, atmósferas, músicas y muchos detalles iconográficos que diferencian estas películas totalmente de sus contemporáneas *made in USA*. Se trata de una impresión general, un tono "exótico" (análogo al de muchos *westerns* rodados en México), un toque, una manera, una imagen que no tiene mucho que ver con Hollywood. Es una imagen muy poco "anglo" y, por lo tanto, muy "latina", con características originales, singulares, y en este caso marcadamente mediterráneas, con sabor "ibérico": las aldeas con sus casas bajas y encaladas, la presencia frecuente de una clara huella europea, en los tejados de las casas de tejas y las construcciones peculiares de la antigua España rural, como los molinos de viento y las eras. Todo ello se

puede observar, en distinta medida, en **Villa cabalga** (*Villa Rides*, 1968), de Buzz Kulik; **Cuatro cabalgaron** (*Four Rode Out*, 1969), de John Peyser; **Los cien rifles** (*One Hundred Rifles*, 1969), de Tom Gries; **Cañones para Córdoba** (*Cannons for Cordoba*, 1970), de Paul Wendkos; **Caza implacable** (*The Hunting Party*, 1971), de Don Medford; **El oro de nadie** (*Catlow*, 1971), de Sam Wanamaker; **Cabalgando al infierno** (*A Man Called Sledge*, 1971), de Vic Morrow. En particular, la abundante producción de *westerns* en España, principalmente en la zona norte de Madrid (Colmenar Viejo, La Pedriza) y en las zonas desérticas de la provincia de Almería, demuestra que también un paisaje no americano puede pasar por "auténtico Oeste"; es decir, puede resultar verosímil, pero sólo gracias a una operación gradual y continuada de "adquisición de autenticidad", o sea, la repetición del mismo paisaje en una larga serie de películas.

Si muchas películas del Oeste de coproducción euroamericana se rodaron en España, no faltan tampoco ejemplos de cintas *eurowestern* rodadas en Estados Unidos o en México que, aun presentando paisajes y algunos actores americanos, mantiene n un estilo marcadamente europeo. En México se realizaron **Viva María** (*Viva Maria*; 1965, Francia-Italia), de Louis Malle, **Los cañones de San Sebastián** (*La bataille de San Sebastián*; 1967, Francia-Italia-México), de Henri Verneuil; **Lucky Johnny** (*Lucky Johnny: Born in America*, 1973), de José Antonio Balanos. En el fordiano Monument Valley, en la frontera entre Arizona y Utah, se rodaron algunas secuencias de **Hasta que llegó su hora** y buena parte de **El genio** (*Un genio, due compari, un pollo*, 1975), de Damiano Damiani, en la cual también se usaron algunas localizaciones en España. El *western* "moderno" **Cacería del hombre** (*Cane arrabbiatto*, 1985), de Larry Ludman (Fabrizio de Angelis)

se rodó en Arizona en su totalidad. En los paisajes y decorados de Nuevo México (combinados con otros españoles) se rodaron **Mi nombre es Ninguno** (*Il mio nome è Nessuno*, 1973), de Tonino Valerii, y la serie de televisión **Lucky Luke** (1991-1992) y la película **Y en nochebuena... ¡se armó el belén!** (*Notte di natale, botte di natale*, 1994), dirigidas e interpretadas por Terence Hill. En México también hubo una producción local (9) que, en la segunda mitad de los años 60, manifestó fuertes influencias del *spaghetti-western*: es el fenómeno del *chili-western* (que vino a ocupar el lugar del tradicional cine charro) cuyas películas de mayor éxito, dirigidas ambas por Alberto Mariscal, fueron **El sabor de la venganza** (1970) y **El juez de la sogá** (*El juez de la sogá*, 1972); además, se pueden destacar títulos como **Les llamaban Satanás** (*Los hijos de Satanás*, 1967), de Rafael Baledón, **Las pistolas del odio** (*Las pistolas del odio*, 1969), de René Cardona, **La víbo-**



Cañones para Córdoba

ras cambian de piel (*Las víboras cambian de piel*, 1973), de René Cardona Junior, etc.

Si consideramos el elevado número de películas italo-españolas con ambientación mexicana (o localizadas en la frontera con México), las coproducciones americanas (e inglesas) rodadas en España con fuertes connotaciones locales y las producciones mexicanas, podemos observar que, entre mediados de los años 60 y principios de los 70, predominó, insisto, en el panorama general del género un fuerte grupo "latino", en contraposición con el grupo "anglo". Aunque los "anglos" supieron reaccionar, y volvieron a poner de moda las "películas de indios", que en Europa sólo los alemanes habían explotado.

La industria cinematográfica americana no sólo mantuvo contactos directos y constantes (coproducciones) con el cine del Oeste realizado en Europa hasta el declive del mismo, sino que siguió utilizando los decorados españoles ya abandonados incluso en los años 80 (la década de máxima crisis del *western* también en los EE.UU.), en

películas como *Yendo hacia ti/Comin' at Ya* (1981), de Ferdinando Baldi, rodada en 3D, que gozó de cierto predicamento en los circuitos *drive-in*, o *Esos locos cuatrerros/Rustler's Rhapsody* (1985), de Hugh Wilson; o en algunas producciones televisivas, como la serie *Zorro* (1990-1991), con Duncan Zegeher y Michael Tylo, o las películas *Un dólar por los muertos/A dollar for the Dead* (1998), de Gene Quintano y con Emilio Estévez, para TNT, y *La justicia de los forajidos/Outlaw Justice* (1998), de Bill Corcoran, con Willie Nelson y Kris Kristofferson, para CBS. Se trataba de obras mediocres pero muy fieles a los modelos del *spaghetti-western*, rodadas en los decorados y parajes de Almería y estrenadas en España en salas de cine.

Las vicisitudes del *western* a lo largo de los años 80 y 90 (10) manifiestan que la producción para la gran pantalla ya era sólo un hecho ocasional, sometido a una condición categórica: el éxito económico. En efecto, en los últimos veinte años han sido escasos los *westerns* americanos y muy

raros los europeos. Los *neo-westerns* americanos, caracterizados sobre todo por su condición híbrida, revelan frecuentemente la influencia del *eurowestern*, que había dejado una huella profunda en los directores de la nueva generación; por ello, éstos se ven abocados a abordar el género desde una perspectiva claramente más manierista, tratando muchas veces la iconografía y los clichés del género desde la óptica de la parodia, como ocurre en *Lust in the Dust* (1985), de Paul Bartel, con Divine, Tab Hunter, Geoffrey Lewis; *Regreso al futuro III (Back to the Future-Part III)*, 1990, de Robert Zemeckis, con Michael J. Fox y Christopher Lloyd (que cita irónicamente a *Por un puñado de dólares*); *Posse* (1993), dirigida e interpretada por Mario Van Peebles; *Cuatro mujeres y un destino (Bad girls)*, 1994, de Jonathan Kaplan; *Rápida y mortal (The Quick and the Dead)*, 1995, de Sam Raimi, en la que Sharon Stone parece una versión femenina de Clint Eastwood; *Los locos/Posse II* (1997), de Jean-Marc Vallée. Sin embargo, para competir con películas de



Rápida y mortal

otros géneros más en boga en ese momento, se hacía necesaria la producción de películas de gran presupuesto; como esto resultaba muy arriesgado, la industria americana se decantó por la realización de producciones menos costosas, destinadas al mercado de la televisión y el vídeo (productos modestos, pero a veces de buen nivel). Sin embargo, sin el soporte de una campaña publicitaria adecuada, estas producciones fueron ignoradas por la prensa especializada. Por consiguiente, obras a menudo dignas y en algún caso bastante más que buenas, se quedaron, inmerecidamente, fuera de la historia del género. También en el ámbito de la producción televisiva americana se observa alguna reminiscencia de los *westerns* italo-españoles, sobre todo en lo que respecta a las representaciones de ambientes y tipos mexicanos y las coreografías de duelos, como sucede en **El Diablo** (1990), de Peter Markle, con Anthony Edwards; **Gunsmoke: One Man's Justice** (1994), de Jerry Jameson, con James Arness y Bruce Boxleitner; **Hard Bounty** (1994), de Jim Wynorski, con Matt McCoy; **The Shooter** (1997), de Ed Raymond...

Si el *western* americano consiguió sobrevivir gracias al mercado televisivo, no pasó lo mismo en Europa, donde en las dos últimas décadas se realizaron muy pocas películas del Oeste, españolas y alemanas, sobre todo en Almería; además, estas películas se inspiraban en modelos de veinte o treinta años atrás, como **Trinidad y Bambino/Trinità e Bambino** (1995), de Enzo Barboni, con Keith Neubert; **El Coyote** (1997), de Mario Camus; **El tesoro de Manítú** (*Der Shuh des Manitu*, 2001), dirigida e interpretada por Michael "Bully" Herbig...

Los decorados que todavía existen en Almería (Texas-Hollywood, Minihollywood y Rancho Leone)

y el paisaje desértico de Tabernas, convertidos en clásicos gracias a una larga tradición, en la misma medida que los escenarios y plató americanos, tras la reconversión, el abandono y el olvido de todas las demás localizaciones y estructuras utilizadas en centenares de películas en España, Italia, Alemania, antigua Yugoslavia, representan, en suma, la última frontera del Oeste cinematográfico en Europa, y todavía pueden constituir una aportación significativa a la continuidad de este género cinematográfico.

NOTAS

1. **Sitting Bull**, casta de guerreros (*Sitting Bull*, 1954), de Sidney Salkow; **The Last Frontier** (1955), de Anthony Mann; **Wild Father** (1955), de Robert D. Webb; **The 7th Cavalry** (1956), de Joseph L. Lewis; **Doringo** (1965), de Arnold Laven; **Un hombre llamado caballo** (*A Man Called Horse*, 1970), de Elliott Silverstein; **Soldado azul** (*Soldier Blue*, 1970), de Ralph Nelson; **I Will Fight No More Forever** (1975), de Richard T. Heffron; **La venganza de un hombre llamado caballo** (*The Return of a Man Called Horse*, 1976), de Irvin Kershner.

2. **El jardín del diablo** (*Garden of Evil*, 1954), de Henry Hathaway; **Veracruz** (*Veracruz*, 1954), de Robert Aldrich; **Los implacables** (*The Tall Men*, 1955), de Raoul Walsh; **El tesoro de Pancho Villa** (*The Treasure of Pancho Villa*, 1955), de George Sherman; **Bandido** (*Bandido*, 1956), de Richard Fleischer; **El vengador sin piedad** (*The Bravados*, 1958), de Henry King; **The Last of the Fast Guns** (1958), de George Sherman; **Sierra Baron** (1958), de James B. Clark; **Más allá de Río Grande** (*The Wonderful Country*, 1959), de Robert Parrish; **The Young Land** (1959), de Ted Tetzlaff; **Los siete magníficos**; **Los que no perdonan** (*The Unforgiven*, 1960), de John Huston; **El último atardecer** (*The Last Sunset*, 1961), de Robert Aldrich; **Geronimo** (*Geronimo*, 1962), de Arnold Laven; **Mayor Dundee** (*Major Dundee*, 1965), de Sam Peckinpah. Más información sobre el *western* en México se puede hallar en Gaberscek, Carlo: *Sentieri del western. Dove il cinema ha creato il West, II*. La Cineteca del Friuli/Edizioni Biblioteca dell'immagine. 2000. Páginas 170-175.

3. El Oscar otorgado a John Wayne en la ceremonia del 7 de abril de 1970 por su interpretación en **Valor de ley** es un reconocimiento a la larga carrera del actor en las películas del Oeste, pero representa también una señal de ayuda, aunque tardía, de la industria de Hollywood a un género tan americano, cuya tradicional supremacía en esos años estaba en crisis debido a la competencia europea.

4. Otras películas del Oeste de producción o coproducción americana rodadas en España durante la euforia del *western* europeo son, entre otras: **El hijo del pistolero/Son of a Gunfighter** (1966), de Paul Landres; **La última aventura** (*Custer of the West*, 1967), de Robert Siodmak; **Comanche blanco** (*White Comanche*, 1967), de José Briz; **La furia de los siete magníficos**; **Un dólar tra i denti/Stranger in the Town** (1967), de Vance Lewis (Luigi Vanzi); **Un uomo, un cavallo, una pistola/The Stranger Returns** (1968), de Vance Lewis (Luigi Vanzi); **Villa cabalga**; **La marca de Caín** (*The Desperados*, 1969), de Henry Levin; **Cuatro cabalgaron**; **Los cien rifles**; **El Cóndor**; **Al infierno, gringo** (*Land Riders*, 1970), de Nathan Juran; **Cañones para Córdoba**; **El oro de nadie**; **Duelo a muerte en OK Corral** (*OK Corral*, 1971), de Frank Perry; **The Last Rebel** (1971), de Denys McCoy; **Cabalgando al infierno**; **El hombre de una tierra salvaje** (*Man in the Wilderness*, 1971), de Richard Sarafian; **Que viene Valdez** (*Valdez is coming*, 1971), de Edwin Sherin; **Chato el Apache** (*Chato's Land*, 1972), de Michael Winner; **La extraña venganza de Rosalie** (*The Strange Vengeance of Rosalie*, 1972), de Jack Starrett; **Tres forajidos y un pistolero** (*The Spikes Gang*, 1974), de Richard Fleischer; **Por la senda más dura** (*Take a Hard Ride*, 1975), de Anthony M. Dawson (Antonio Margheriti).

5. Otros *westerns* de producción americana rodados en México son: **Los cuatro hijos de Kathy Elder** (*The Sons of Kathy Elder*, 1965), de Henry Hathaway; **Smoky** (1966), de George Sherman; **La hora de las pistolas** (*Hour of the Gun*, 1967), de John Sturges; **Ataque al carro blindado** (*The War Wagon*, 1967), de Burt Kennedy; **The Day of the Evil Gun** (1968), de Jerry Thorpe; **El póker de la muerte** (*Five Card Stud*, 1968), de Henry Hathaway; **Camino de la venganza** (*The Scalphunters*, 1968), de Sidney Pollack; **Dos hombres y un destino** (*Butch Cassidy and Sundance Kid*, 1969), de George Roy Hill; **Dos mulas y una**

mujer; **The Undefeated** (1969), de Andrew V. McLaglen; **Grupo salvaje; Chisum** (*Chisum*, 1970), de Andrew V. McLaglen; **Macho Callahan** (*Macho Calahan*, 1970), de Bernard L. Kowalski, que revela fuertes influencias del *spaghetti-western*; **Río Lobo** (*Rio Lobo*, 1970), de Howard Hawks; **El gran Jack** (*Big Jake*, 1971), de George Sherman; **Desperate Mission/Joaquín Murrieta/Murrieta** (1971), de Earl Bellamy; **En nombre de la ley** (*Lawman*, 1971), de Michael Winner; **La primera ametralladora del Oeste** (*Something Big*, 1971), de Andrew V. McLaglen; **Buck y el farsante** (*Buck and the Preacher*, 1972), de Sidney Poitier; **Jory** (1972), de John Fons; **Los vengadores** (*The Revengers*, 1972), de Daniel Mann, que parece un auténtico *spaghetti-western*; **La sogá de la horca** (*Cahill, U.S. Marshall*, 1973), de Andrew V. McLaglen; **The Deadly Trackers** (1973), de Barry Shear, que Sam Fuller empezó a dirigir en España con el título de "Riata"; **Kid Blue** (1973), de James Frawley; **Pat Garret y Billy the Kid** (*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973), de Sam Peckinpah; **Ladrones de trenes** (*The Train Robbers*, 1973), de Burt Kennedy; **Tomashine and Bushrod** (1974), de Gordon Parks; **Botas duras, medias de seda** (*The Great Scout and Cathouse Thursday*, 1976), de Don Taylor; **La venganza de un hombre llamado caballo; Camino del sur** (*Goin' South*, 1978), de Jack Nicholson; **La leyenda de Bill Doolin** (*Cattle Annie and Little Britches*, 1981), de Lamont Johnson; **La máscara del Zorro** (*The Mask of Zorro*, 1998), de Martin Campbell.

6. En Israel se rodaron: **Execution** (1968), de Domenico Paolella, con John Richardson; **Madron** (1971), de Jerry Hopper, con Richard Boone y Leslie Caron; **Seis balas, una venganza, una oración** (*God's Gun*, 1977), de Frank Kramer (Gianfranco Parolini), con Lee Van Cleef; **Venganza sangrienta** (*Kid Vengeance*, 1977), de Joe Manduke, con Lee Van Cleef. Se trata de coproducciones entre Israel, Italia, Alemania Federal, Gran Bretaña y Estados Unidos. A quince millas de Tel Aviv se construyó un plató para el rodaje de *westerns* que se puede apreciar, por ejemplo, en la primera parte de **Billy dos sombreros** (*Billy Two Hats*, 1974), de Ted Kotcheff, con Gregory Peck y Desi Aznar, Jr. En esta película, los paisajes del desierto del Negev (excepto algún detalle relacionado con algún tipo específico de vegetación local) se prestan de manera muy convincente a representar el suroeste de los Estados Unidos.

7. Este plató se utilizó recientemente para la película **Honolulu Baby** (2001), dirigida e interpretada por Maurizio Nichetti y con Maria de Medeiros y Jean Rochefort.

8. Respecto al impacto del *spaghetti-western* sobre el *western* americano, véase Frayling, Christopher: *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Londres, 1981. Páginas 280-286. Entre otras, el autor cita las siguientes películas: **Duelo en Diablo** (*Duel at Diablo*, 1966), de Ralph Nelson; **El Oeste loco** (*Waterhole*, 1967), de William Graham; **Infierno en el río** (*Blue*, 1968), de Silvio Nariz-

zano; **El gran duelo** (*A Gunfight*, 1971). A estos títulos se pueden añadir: **Sierra prohibida** (*The Appaloose*, 1966), de Sidney J. Furie; **Noche de violencia** (*Ride Beyond Vengeance*, 1966), de Bernard McEveety; **Charro** (*Charro*, 1969), de Charles Marquis Warren; **Cain's Way** (1970), de Kent Osborne; **40 Graves for 40 Guns/Machismo/The Great Gundown** (1971), de Paul Hunt; **The Animals/Five Savage Men** (1971), de Ron Joy; **The Female Bunch** (1972), de Al Adamson; **Violación a una apache** (*Cry for Me, Billy*, 1974), de William A. Graham; **Jessi's Girls** (1975), de Al Adamson.

9. Respecto a los *westerns* mexicanos previos de los *spaghetti-westerns*, se pueden recordar, entre otros: **Los tres Villalobos** (1954) y **La venganza de los Villalobos** (1954), de Fernando Méndez; **El último rebelde** (*El último rebelde*, 1956), de Miguel Contreras Torres; **La estampida** (1958), de Raúl de Anda; **Venganza apache** (1959), de Fernando Méndez; **El solitario** (1963) y **Duelo en el desierto** (1963), de Arturo Martínez; **Aventuras de los hermanos X** (1964), de Federico Curiel; **El jinete solitario** (1964), de Rafael Baledón; **Las vengadoras enmascaradas** (1964), de Federico Curiel; **El valle de los desaparecidos** (1964), de Rafael Baledón; **Los sheriffs de la frontera** (1965) y **Pistoleros del Oeste** (1965), de René Cardona; **Los bandidos** (1966), de Alfredo Zacarías.

10. Sobre el cine del Oeste en los años 90, véase Gaberscek, Carlo: "Western anni '90", en *Cabiria*, n° 11, 2002.