

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Hasta que llegó Leone

Autor/es:
Aguilar, Carlos; Codelli, Lorenzo

Citar como:
Aguilar, C.; Codelli, L. (2002). Hasta que llegó Leone. Nosferatu. Revista de cine. (41):22-31.

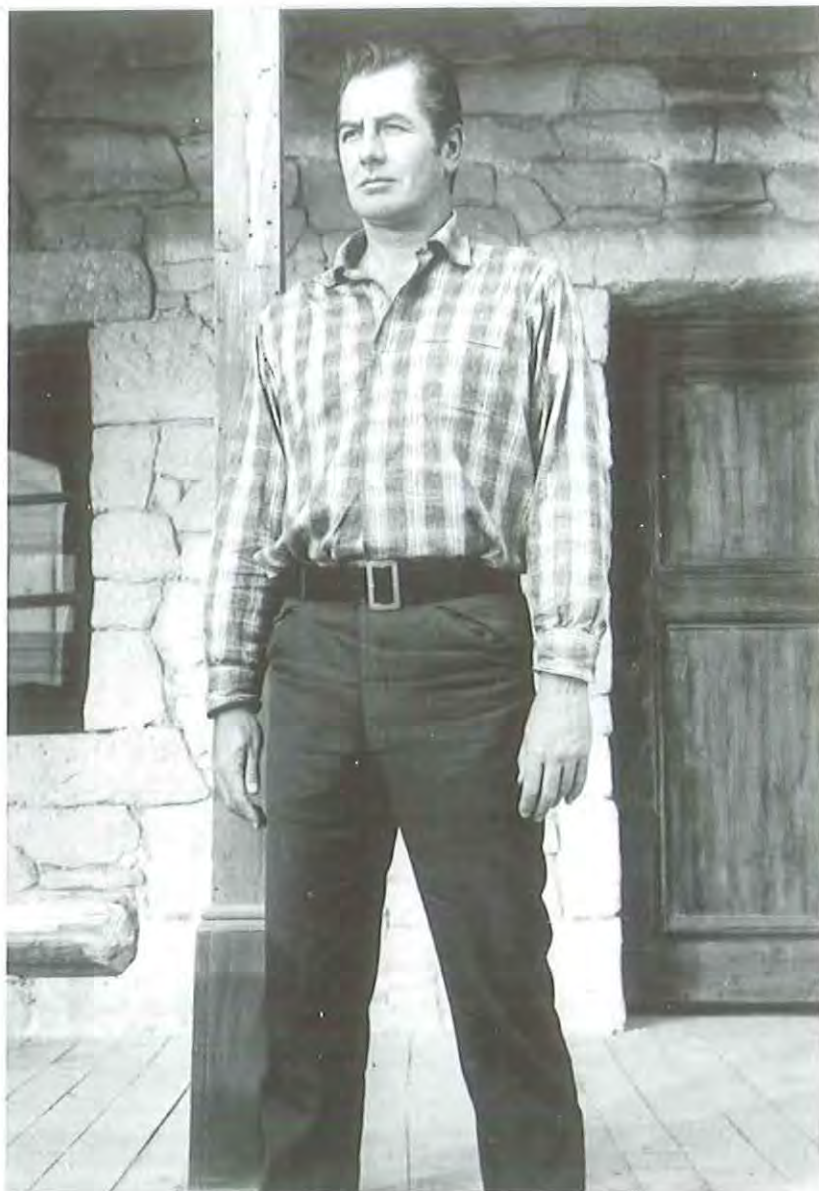
Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41294>

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:





Tierra brutal

Hasta que llegó Leone

Oro har pentsatzen denaren kontra, Europako westerna Amerikakoa bezain zaharra da. XIX. mendearen bukaeratik 1964an Per un pugno di dollari filmak izan zuen arrakastara arte, Frantzia, Italia, Alemania, Britainia Handia eta Espainiak oparotasunez eta sarritan emaitza bikainak lortuz landu zuten genero hau.

Carlos Aguilar/Lorenzo Codelli

Por lo común, se identifica el *western* europeo con el furor hispano-italiano del género durante la segunda mitad de los años 60, ese fenómeno artístico-industrial que por doquier fue sarcásticamente denominado *spaghetti-western*. Puede entenderse tal consideración, ya que el enorme y muy significativo éxito de **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (1964), de Sergio Leone, introdujo una manera nueva y particular de tratar el género, tan sumamente bien recibida a escala popular que desfasó por completo el enfoque previo del *western*, fuera de donde fuera. Originando automáticamente el *spaghetti-western*, con todo lo que comportó en las cinematografías española e italiana.

Sin embargo, abordando la materia con el debido rigor historiográfico y de manera panorámica, se advierte la existencia de un error doble. Es decir, Italia y España no son los únicos países continentales que han cultivado el *western*, por una parte, y, por otra, el *western* europeo nace mucho antes de la espectacular revelación de Leone, o sea del *spaghetti-western*; es más, Europa produce películas del género desde la misma época que Estados Unidos, los mismísimos albores del cine mudo.

Situemos correctamente los acontecimientos y las circunstancias, pues. Así, por lo menos, se destierra el triste tópico de que el *western* europeo surge como deformación del americano.

Amanecer silente

En efecto, la estima de la Europa cinematográfica por el *western* es tan antigua como el propio cine, tal como verifican la diversidad de filmes del género producidos durante los años del mudo. En Francia, en Inglaterra, en Alemania, en Italia. Incluso, aunque mínimamente, en España.

Sin embargo, esta producción genérica agoniza con el inicio de los años 30. ¿A qué es debido? Resulta peliagudo aventurar una respuesta taxativa de carácter global, mas existen evidentes razones parciales, más o menos encadenadas. Primero, el duro contraataque industrial efectuado por Hollywood contra las cinematografías extranjeras, tras el inicio del sonoro; después, la consolidación a finales de los años 30 de un magnífico paradigma americano del género, aparentemente imbatible y definitivo, enarbolado por grandes directores e intérpretes especializados, y que además supo evolucionar admirablemente durante dos decenios; por otro lado, los múltiples efectos secundarios de la victoria americana en la Segunda Guerra Mundial, que acaso desaconsejaron a las cinematografías europeas abordar un género localizado en el pasado reciente del país triunfador, un poco por sensatez y un mucho por respeto.

En cualquier caso, el *western* europeo disfrutó el primero de sus períodos de esplendor durante los brillantemente fértiles años del cine mudo. Hasta puede sostenerse que arrastra la misma antigüedad que el americano, pues Eric Le Roy ("Quando gli apache percorrevano gli Champs-Élysées", en *Bianco & Nero*, año LVIII, nº 3) ha demostrado que a su país le corresponde el honor de haber rodado una aproximación significativa a elementos característicos (las costumbres de los indios, la doma del caballo, un sentido concreto del paisaje), mediante ciertas filmaciones de tipo documental efectuadas por Gabriel Veyre, operador de los hermanos Lumière, en México en otoño de 1896; es decir, sólo unos quince meses después de las similares producciones Edison y varios años antes de los primeros auténticos *westerns* americanos, que generalmente se datan en 1903.

Pionera, pues, del *eurowestern*, Francia también lo es respecto a filmar las obras del género en los dos tipos posibles de *location*: o bien parajes nacionales susceptibles de simular plausiblemente el oeste americano (los bosques de Vincennes y de Fontainebleau, la llanura de Nanterre), en producciones de la Pathé como **Indiens et cowboys** (1904), **Les exploits du Buffalo** (1909) y **Cowboys et peaux rouges** (1917), todas de director desconocido; o bien espacios de los propios Estados Unidos, por ejemplo San Antonio, Texas, donde Gaston Méliès, hermano del mítico Georges, rodó no pocos *westerns*, o la mismísima Arizona en la que otro gran pionero del cine nacional, Victorin Jasset, realizó filmes del género para la Eclair.

Asimismo, Francia brinda el primer actor europeo especializado, Jean Hamman, que se acreditaba Joe Hamman, lo cual le convierte, también, en el primer divo del *eurowestern* que americaniza artísticamente su verdadero nombre. Miembro durante algún tiempo del mismísimo circo de Buffalo Bill, y vinculado al género desde 1906, Hamman destacó sobre todo por encarnar un personaje fijo, Arizona Bill (huelga explicar dónde se inspiró para el nombre), en varios filmes rodados en 1912-13 y distribuidos con un gran éxito en los mismísimos Estados Unidos..., como sucederá cincuenta años más tarde con la trilogía de Sergio Leone/Clint Eastwood, en efecto. Hamman brilló especialmente a las órdenes de su director predilecto, Jean Durand, con quien a veces compartió la realización; la obra maestra de las colaboraciones entre ambos es el estupendo **Le railway de la mort** (1912), film de desarrollo trepidante y con un espléndido sentido del paisaje, sin duda una de las primeras obras maestras del *eurowestern*.

Inglaterra se anticipa algunos años a los Estados Unidos en abordar el *western*, mas por medio de filmes paródicos. Esto entraña otra gran sorpresa historiográfica, de lo más sustanciosa y nada fácil de asumir: las parodias europeas del Oeste americano nacen antes que el propio *western* de Hollywood... Los cómicos que abrieron esta modalidad fueron Dan Leno y Herbert Campbell, y el film protagonizado entre ambos es **Burlesque Attack on a Settler's Camp** (1900), de director desconocido y producido por la Warwick Trading Company. Otra película en esta línea surgió al año siguiente, **The Indian Chief and the Seidlitz Power** (1901), de Cecil Hepworth. Abriendo el paso, así, a los *westerns* nacionales en sentido estricto, de los cuales se hicieron cerca de treinta, rodados en diferentes sitios de la propia Inglaterra y entre los cuales destacaron **The Squatter's Daughter** (1906), de Lewin Fitzhamon, y **The Scapegrace** (1913), de Edwin J. Collins; por cierto, de un *western* inglés de esta misma época, **Fate** (1911), de director desconocido, Carlo Gaberscek ("Non solo spaghetti-western", en *Nickelodeon Gazette*, nº 70) sostiene que se rodó en Kinemacolor, lo cual implica que supondría el primer film del género en color, por ende otra innovación inglesa dentro del conjunto mundial del género. A propósito, varios *westerns* británicos posteriores, de los años 20, importaron un actor americano, Charles Hutchinson, para conferir una mayor credibilidad. ¿No irrumpe así otro futuro y bien característico rasgo del *spaghetti-western*?

Alemania, por su parte, también contribuye notablemente. Al calor del éxito literario de Karl May, a la sazón recién fallecido, antes de la Primera Guerra Mundial habían surgido filmes como **Envirude. Die Geschichte eines Abenteureres** (1913), de Stellan Rye,

un cineasta importante en el cine fantástico de entonces, y otros de Alwin Neuss. Pero apenas finalizado el conflicto bélico estalló en la nación una especie de moda *western*, que incluso dio origen a varias productoras especializadas. Principalmente, la Sportfilm, cuyo mayor triunfo fue **Der Schwarze Jack** (1918), de Fred Stranz; la Wild-West-Film-Comp, de la cual arrasó **Die Flammenfahrt des Pacific-Express** (1919), mayormente por las acrobacias de su protagonista y director, Fred Paster-Saterp; y la Chateau-Film, que rodaba sus filmes en las cercanías de Heidelberg, destacando que manaban de un verdadero autor polifacético, Hermann Basler, pues asumía la producción, realización, guión y protagonismo, con éxitos especiales en **Bull Arizona, der Wüstenadler** (1919) y **Das Vermächtnis des Prarie** (1921). Con todo, el mayor impacto del *western* alemán mudo proviene de otra productora, Luna-Film, y fue **Lederstrumpf** (1920), de Arthur Wellin, según la célebre novela de James Fenimore Cooper *El último mohicano*, aún intocada por el cine americano; de esta película asombró mayormente la escenografía, así como la intervención de un joven e ignoto Bela Lugosi en el papel de Chingachgook.

Por cierto, tal como subraya Christiane Habich ("Il western in Germania Occidentale", en *Bianco & Nero*, año LVIII, nº 3), entonces surge en Alemania otro ítem del género en los años 60, cual es una denominación sarcástica: a estos filmes se les llamaba *Isar Western* o *Neckar Western*, según se rodaran junto al río Isar o al Neckar...

Italia participó de forma bien relevante, si atendemos a las crónicas de la época y las investigaciones de expertos en el cine mudo nacional, verbigracia Aldo Bernardini y Vittorio Martinelli. De este modo, se sabe que antes de la Pri-

mera Guerra Mundial se filmaron en la nación más de diez *westerns*, por parte de las productoras Ambrosio, Savoia Film y Cines. Todos de director desconocido y desaparecidos en la actualidad, en su momento gustaron mucho, por ejemplo **Il bersaglio vivente** (1913) y **Nel vortice del destino** (1913), y alguno llegó a compartir carteleras en los Estados Unidos con los propios americanos y bastantes de los antedichos europeos, notablemente **Sulla via d'oro** (1913), protagonizado por Hesperia. Ahora bien, en los alrededores de Turín se había rodado un poco antes **La vampira indiana** (1913), cuya relevancia histórica no se limita a representar, por tanto, la primera incursión italiana en el género, que no sería poco, si advertimos que el papel titular corre a cargo de la entonces famosísima Bice Valerian, seudónimo de Edvige Valcarenghi, y la realización de su esposo, conocido en la profesión como Roberto Roberti pero nacido Vincenzo Leone... Nueva sorpresa, pues: el genuino pionero del *western* italiano no es Sergio Leone, en los años 60, sino su padre, en los 10.

Finalizada la *grande guerra*, la producción italiana recupera el género, con otra buena quincena de filmes, entre los cuales despuntaron, seriales aparte, **Le vittime dell'oro** (1920), de Giannetto Casaleggio, y **Atlas** (1921), dirigido y protagonizado por Mario Guaita, en una especie de mixtura, y no la única, entre *western* y *peplum*, un género éste, a propósito, a la sazón también en boga, y no específico del cine italiano de los años 50/60, como a menudo se piensa equivocadamente, al igual que, precisamente, del *eurowestern*.

Finalmente, España está representada en el *western* mudo con un solo film, **Lilian** (1921), de Juan Pallejá. Con todo, es destacable porque también introduce una pi-

cardía muy socorrida decenios después, dado que, en mayor medida que los filmes franceses antes indicados, recurrió a los seudónimos anglosajones de forma sistemática, para todos los técnicos e intérpretes, presentándose así como si fuera un estreno americano... Al igual que hará en su momento **Por un puñado de dólares**.

Entreacto

Repetimos que tras la llegada del cine sonoro la producción *western* decae por completo en Europa. De hecho, durante los años 30-40 únicamente Alemania contribuye al género, para compensar en la apetencia de los espectadores nacionales la drástica rebaja en la importación de películas americanas, lógicamente también *westerns*, ordenada por el gobierno nacional-socialista; en este sentido pueden destacarse, aun no siendo *westerns* en puridad, la emocionante **Canitoga** (*Wasser für Canitoga*, 1939), de Herbert Selpin, que transcurre en Canadá, y **Gold in New Frisco** (1939), de Paul Verhoeven (nada que ver con el homónimo y sobrevalorado director holandés), que sucede en Alaska. En cambio, constituye un *western* purísimo **El emperador de California** (*Der Kaiser von Kalifornien*, 1936), dirigido e interpretado por Luis Trenker según el caso real del suizo Johann August Sutter, quien logró levantar en California una ciudad independiente gracias a su suerte con la "fiebre del oro"; aún hoy el único *western* alemán filmado en los Estados Unidos, al principio con el beneplácito de las jerarquías nazis en el poder, coincidió con una recreación americana del mismo suceso **-Oro en el Pacífico** (*Sutter's Gold*, 1936), de James Cruze- y, pese a sus ingenuidades y limitaciones, brilla por su, citando de nuevo a Carlo Gaberscek, "exasperada representación de la naturaleza".

Por lo demás -salvo alguna excepción como la italiana **Una signora dell'Ovest** (1942), no por casualidad realizada por un cineasta alemán bajo el fascismo, Carl Koch-, durante estas décadas Europa cultiva el *western* en pequeñas dosis y bajo un enfoque paródico.

España, sin ir más lejos, por medio de dos filmes ignotos, **Oro vil** (1941), de Eduardo García Maroto, y **El sobrino de don Buffalo Bill** (1944), de Ramón Barreiro, donde la voluntad sarcástica acaso naciera en señal de desprecio hacia una nación, la estadounidense simbolizada en el *western*, abiertamente hostil a la recién nacida España bajo la tiranía del general Franco. En el decenio siguiente, Eduardo García Maroto insistió en su visión burlesca del género en un film de episodios, **Tres eran tres** (1953), uno de los cuales parodiaba nuevamente el *western*. Asimismo, el clásico de nuestro cine **Bienvenido, mister Marshall** (1952), de Luis G. Berlanga, retomó esta opción puntualmente, para la secuencia onírica donde el protagonista participa en una acción heroica en un *saloon*, quizá como idea del comediógrafo Miguel Mihura, uno de los guionistas, de abierta adhesión al franquismo.



Desde sus particulares prismas, se añaden a la burla del género las italianas **Il fanciullo del West** (1943), de Giorgio Ferroni, y **Il bandolero stanco** (1952), de Fernando Cerchio, abriendo una vía que prosperará a finales de los años 50 para el lucimiento de humoristas como Raimondo Vianello y Walter Chiari; las francesas **Fernand Cow Boy** (1956), de Guy Lefranc, y **Dynamite Jack** (1959), de Jean Bastia; y las británicas **The Frozen Limits** (1939), de Marcel Varnel, para el lucimiento de los Crazy Gang, una especie de Marx Brothers ingleses, y **La rubia y el sheriff** (*The Sheriff of the Fracture Law*, 1958), dirigida por nada menos

que Raoul Walsh, un cineasta con entidad propia en el mismísimo *western* americano.

Empero, a mediados de los años 50/primeros 60 cambia la naturaleza del *western* europeo. Anomalías aparte -léase el inclasificable film inglés **El demonio, la carne y el perdón** (*The Singer, not the Song*, 1960), de Roy Ward Baker, la obra de dos novelistas, el español José Mallorquí y el alemán Karl May, por motivo de un éxito de ventas que trascendía las respectivas naciones en todas las lenguas del globo, materializa una atención cinematográfica sin la cual tal vez no hubiera existido el *spaghetti-western*.



El demonio, la carne y el perdón

Del papel al celuloide

Hijo de la pluma increíblemente prolífica de José Mallorquí, el Coyote constituye un personaje de todo punto singular en la narrativa española, y además representa la obra maestra del *pulp* peninsular, así como su creación emblemática en el mundo entero. Verdadero fenómeno de masas en la España de los años 40-50, nada desdeñable en su conjunto y hasta meritorio en muchos aspectos parciales (diseño de personajes, sentido del diálogo, ambientación), verifica su enorme incidencia sociológica el hecho de que raudamente ex-

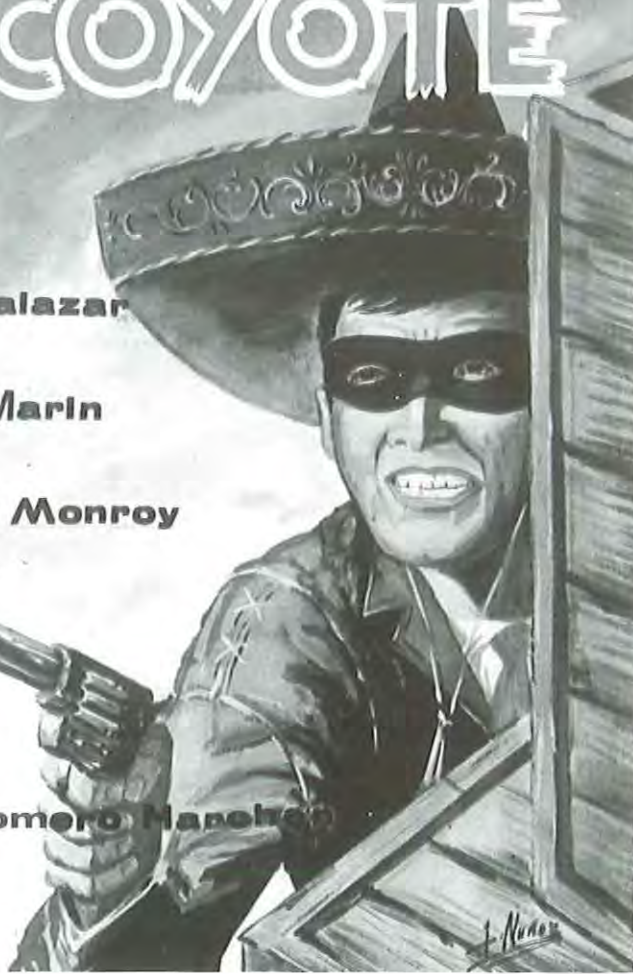
LA JUSTICIA DEL COYOTE

Abel Salazar

Gloria Marín

Manuel Monroy

DIRECTOR J. Romero Marchent



tendiera su naturaleza literaria hacia otros y múltiples ámbitos (el cómic, el teatro, la radio, la canción), dentro de una popularidad, clubes de fans incluidos, que hasta suscitó un vasto, como diríamos ahora, *merchandising*.

Por su parte, las novelas que el también prolífico Karl May escribió del Oeste, dentro de una pluralidad de géneros abordados inferior a la de su colega Mallorquí, posiblemente no signifiquen tanto, y tan entrañable, para el lector medio alemán como supuso el Coyote para todo tipo de españoles, insisto en que todo tipo, angustiados por una posguerra feroz. Empero, estos libros poseen una categoría de hito especial en la cultura popular germana, simbolizada en la identidad de los dos heroicos protagonistas, el indio Winnetou y el blanco Old Shatterhand.

Ahora bien, el parangón entre Mallorquí y May estriba en un significado más hondo que la circunstancia de compartir el podio de figuras sobresalientes del *western* literario dentro de sus respectivos países y a escala mundial. La hermandad última entre ambos consiste en que abordaron el género desde una purísima conciencia nacional(ista), de forma que los lectores patrios, a la par que disfrutaban con la esencia del *western*, corroboraban su identidad española o alemana, según el caso. Mallorquí, encima, contaba con una baza más: el hecho de que las zonas idiosincrásicas del *western*, California y Texas, antes habían pertenecido a México... y México a España. Por lo tanto, nada subrepticamente, las novelas del Coyote reivindicaban un irrefutable derecho histórico de España al *western*.

En suma, el hecho de que los lectores españoles y alemanes se reconocieran como tales leyendo los *westerns* de Mallorquí y May no hace sino dar la razón a Sergio Leone cuando afirmaba con muy buen juicio: *"La dimensión última del western no pertenece a los americanos sino a todo el mundo. El western es una fábula universal, filtrada por la cultura de cada uno"*.

Intermedio

Curiosamente, las novelas de Winnetou-Old Shatterhand y las del Coyote también comparten la frustración de que abortaron en sus primeros intentos de adaptación cinematográfica. Las primeras, durante la euforia del *western* alemán durante los años del mudo; las segundas, a lo largo de los primeros años 50, si bien en este caso siempre era el mismo proyecto, cuyo tratamiento, rebobando de mano en mano con las consiguientes modificaciones, acabó interesando al productor Eduardo Manzanos, que procedió a plasmarlo como díptico, conchabado con un colega mexicano, Gonzalo Elvira.

Surgen así, con *El Coyote* (1955) y *La justicia del Coyote* (1955), los primeros *westerns* ibéricos del sonoro, desde la intención de reflejar el original literario de Mallorquí, cara a España, y el propósito de confundirse con la oleada de *westerns* protagonizados por toda índole de enmascarados, dentro de México. Más bien insatisfactorios por culpa de su pobreza, en todos los sentidos, aun con múltiples aciertos parciales, sobre todo el primero, empero ambos inculcaron en su director, Joaquín Romero Marchent (relevando al mexicano Fernando Soler, que por razones personales volvió a su país poco después de empezar el rodaje) una disponibilidad hacia el *western* gracias a la cual años más tarde este entonces

joven e impetuoso cineasta madrileño se especializará en el género.

El fin de la década de los 50, empero, acarrea varios acontecimientos relevantes en nuestra historia.

En lo referente al *western*, Estados Unidos ha comenzado a reducir su producción por múltiples factores: desde la venerable edad que empezaban a alcanzar los grandes maestros y el propio desgaste del género, hasta una serie de cambios en la industria, a causa de los cuales este tipo de filmes comienza a resultar peligrosamente caro, amén de la competencia que representaba ya la televisión, con tantas series al respecto de orientación familiar. En cuanto al cine español, el asentamiento a finales de los años 50 del megalómano productor americano Samuel Bronston, dispuesto a brindar una superproducción tras otra, había creado rápidamente en el país una infraestructura humana y técnica favorable al cine de género ("especialistas", decoradores, maestros de armas, etc.).

Dado que la popularidad del *western* en absoluto decaía en Europa, interesaba suplir las carencias cuantitativas americanas con unos productos más o menos sucedáneos, que ahora ya sí que podía facturar desde España una industria en *impasse* a la par que estimulada por las múltiples ventajas representadas por Bronston y sus aparatosos planes de producción.

Al socaire de estos factores, Eduardo Manzanos y Joaquín Romero Marchent recalientan la idea del Coyote, implicando a Italia y fijando definitivamente la base del inminente *spaghetti-western*. Acto seguido, el antedicho declive del *western* americano posibilita, igualmente, que, en Alemania, *Winnetou* y *Old Shatterhand* puedan personarse por fin en las pantallas. En cambio, Inglaterra y Francia, pese a su tradición al

respecto, por el momento únicamente comulgan en calidad de coproductores minoritarios.

Entre enmascarados hispano-italianos y apaches germano-yugoslavos

Sin embargo, en vez de retomar el Coyote propiamente dicho, Romero Marchent y Manzanos se remontan al personaje que inspiró a Mallorquí, el Zorro, creación de Johnson McCulley. Del mismo modo, en lugar de un coproductor mexicano oficioso intervienen coproductores europeos igualmente en la sombra. Por parte italiana, Alberto Grimaldi, que debutaba así en el ramo, y por parte francesa Marius Lesoeur (ya con cierta experiencia en participar

oscuramente en el cine español, sobre todo con el, a su manera, mítico Ignacio F. Iquino), aportado por nada menos que Jesús Franco, guionista del film junto al propio Mallorquí, al igual que lo fue del díptico sobre el Coyote, y cuyos primeros largometrajes como director, apenas finalizados, nadie quería distribuir. El film se titula *La venganza del Zorro*, y estamos en 1961.

Bien recibida por todas partes, pese a su modestia, esta película origina un rápido *sequel*, *Cabalgando hacia la muerte/L'ombra di Zorro* (1962), donde los mismos responsables de la anterior vuelven a unir esfuerzos. Rodadas ambas en los alrededores de Madrid, empero coinciden en su distribución con *Tierra brutal/The*



CABALGANDO HACIA LA MUERTE
"EL ZORRO"

**FRANK LATIMORE
MARIA LUZ GALICIA
PAUL PIAGET
ROBERT HUNDRAR
MARCO DAVO
JESUS TORDESILLAS
MARIA SILVA**

SU VIDA ERA UNA ETERNA CITA CON LA MUERTE...
¡Y SOLO PODIA CONFIR EN LA RAPIDEZ DE SU PISTOLA!

**SUPERSCOPE
EASTMANCOLOR**
PRODUCCION
DIRECTOR: J.L. ROMERO MARCHENT • COPRODUCCION: RE.A. PRODUCCIONE

Savage Guns (1962), de Michael Carreras, una imprevista coproducción entre Estados Unidos y la española Tecisa, regentada por José G. Maesso, que introduce para el *western*, europeo o no, nada menos que el paisaje de Almería, pronto recurrente, incluso emblemático, dentro de la visión mediterránea del género. Entre paréntesis, si los amantes del cine fantástico han identificado a Carreras como uno de los responsables de la justamente mítica Hammer Films, procede añadir que el primer tratamiento de **Tierra brutal** fue escrito por el guionista cardinal de la llamada *House of Horror*, Jimmy Sangster.

La cinematografía hispano-italiana contrae, de este modo, la fiebre del *western*.

Así, la cooperativa regentada por Manzanos, Copercines, construye todo un poblado *western*, en el madrileño Hoyo de Manzanares, para rodar allí las nuevas producciones propias y alquilarlo a las

ajenas. Decorado por el tándem de escenógrafos compuesto a la sazón por José Luis Galicia (cuñado de Manzanos, a todo esto) y Jaime Pérez Cubero, con el nombre de Golden City este poblado inmediatamente acoge numerosos rodajes, por ejemplo la parodia **El sheriff terrible/Due contro tutti** (1962), de Antonio Momplet, un nuevo film de Joaquín Romero Marchent según Mallorquí como es **Tres hombres buenos/I tre implacabili** (1963), **Brandy/Cavalca e uccidi** (1963), de José Luis Borau, y **El vengador de California/Il segno del Coyote** (1963), de Mario Caiano, estos tres con la misma triada financiera Manzanos-Grimaldi-Lesoeur, y el último retomando el personaje del Coyote.

Por su lado, José G. Maesso insiste con más coproducciones, ora con Estados Unidos, **Los pistoleros de Casa Grande/The Gunfighters of Casa Grande** (1963), de Roy Rowland (sobre un guión de Borden Chase, que

había escrito para Anthony Mann, por ejemplo), ora con Italia, **Gringo/Duello nel Texas** (1963), de Ricardo Blasco, segundo *western* rodado en Almería, primero protagonizado por un actor que luego será típico, Richard Harrison, y primero igualmente con banda sonora del músico por antonomasia del género, el genial Ennio Morricone.

Actores americanos más o menos jóvenes y apuestos, unas veces traídos expresamente y otras instalados en Madrid al calor de la infiltración americana en el cine español representada por el caso Bronston, protagonizan generalmente estas películas (Edmund Purdom, Jack Taylor, Alex Nicol, Geoffrey Horne, Frank Latimore, el citado Richard Harrison), prorrogando esa idea de aparentar así más autenticidad que, recuérdese, arranca del *western* mudo. Actrices lustrosas asumen los roles femeninos (Diana Lorys, María Silva, Maite Blasco, Mercedes Alonso, María



Los pistoleros de Casa Grande



Granada, Silvia Solar y la propia esposa de Manzanos, la ex-bailaora María Luz Galicia). Y no pocos actores españoles, físicamente adecuados, empiezan a especializarse: Fernando Sancho, que supondrá el mexicano por antonomasia del *eurowestern*, José Manuel Martín, Luis Induni, Álvaro de Luna, George Martin, Frank Braña, Aldo Sambrell... Mientras, el público se recupera de contemplar a la folklórica Paquita Rico, obcecada en su proverbial acento sevillano, encarnando una mexicana en **Tierra brutal**.

Después de Mario Caiano, mediante su segunda contribución **Las pistolas no discuten/Le pistole no discutono** (1964), que supone igualmente la segunda música *western* de Ennio Morricone, nuevos directores italianos empiezan a rodar coproducciones del género; por ejemplo, **El héroe del Oeste/Bufalo Bill, l'eroe del Far West** (1964), de Mario Costa, **Los rurales de Texas /I due violenti** (1964), de Primo

Zeglio, y la muy estimable **Minnesota Clay** (1964), del pronto especializado Sergio Corbucci, que introduce en el género al admirable Carlo Simi, el escenógrafo y figurinista recurrente de Leone. Al mismo tiempo, una especie de "Bronston del pobre", el productor Sidney Pink, que había destacado relativamente en el género fantástico durante los años 50, al socaire de la moda organiza coproducciones hispanoamericanas, como **El dedo en el gatillo/Finger of the Trigger** (1964), que dirigió él mismo.

En tal tesitura, para satisfacer una demanda creciente, se construye otro poblado *western* en la sierra madrileña, concretamente en Colmenar Viejo, cerca del Golden City.

Tan bullicioso contexto incluye aportaciones de José María Elo-rrieta -**El hombre de la diligencia** (1963) y **Fuerte perdido** (1964)-, Ramón Torrado -**Relevo para un pistolero** (1964) y **Los cuatreros** (1964)- y Amando de

Ossorio -**La tumba del pistolero** (1963) y **Rebeldes en Canadá** (1964)-, así como una parodia -**Torrejón City** (1962)- de León Klimovsky, con el protagonismo doble de Tony Leblanc; todas ellas, y no pocas películas más, por lo común igual de irrelevantes, se filman en las antedichas localizaciones y poblados del norte de Madrid.

Mientras tanto, Alemania, mediante **El tesoro del lago de la Plata** (*Der schatz im Silbersee*, 1962), de Harald Reinl, inaugura la trayectoria filmica de Winnetou, prolongada durante el resto de la década merced a su tremendo éxito de público. Rodadas en su práctica integridad en la antigua Yugoslavia, el resultado es apreciable, sobre todo en el aspecto plástico, en las primeras entregas, es decir cuando dirigía Reinl; por desgracia, fastidian las pésimas pinceladas de humor, y pesa el cariz excesivamente tebeístico, en el sentido peyorativo del término, de las historias y personajes, aun tratándose de filmes con orienta-

ción familiar, sin hablar de los actores Lex Barker y Pierre Brice. Por cierto, en unas películas más que otras, flota una homofilia, no por cándida menos palpable, que no podía ser del todo inconsciente por parte de los directores, incluyendo a Reinl, ni de los productores, encabezados por el emprendedor Horst Wendlandt.

Naturalmente, al eco de los intrépidos Winnetou y Old Shatterhand sobrevivieron más *westerns* alemanes... digamos **Los cuatros del Mississippi** (*Flusspiraten von Mississippi*, 1963), de Jürgen Roland, o **El sheriff implacable** (*Der letzte ritt nach Santa Cruz*, 1964), de Rolf Olsen, rodada en las Canarias y repleta de aciertos parciales, empezando por el colorista, y a veces hasta fetichista, sentido del vestuario.

Sobresaliente Joaquín Romero Marchent

En este hervor, sobresale Joaquín Romero Marchent, y con diferencia. Arraigándose en el género que él había inaugurado en España a mediados de los años 50 y reabierto a principios de los 60, Romero Marchent, mediante **El sabor de la venganza/I tre spietati** (1963) y **Antes llega la muerte/I sette del Texas** (1964), no sólo logra sus mejores obras sino que brinda la cumbre artística del *western* europeo producido entre el inicio del fenómeno, 1960, y **Por un puñado de dólares**. Debut en la producción del propio director, bien que en coproducción con la PEA de Alberto Grimaldi, parcialmente rodadas en Almería y protagonizadas por la gran actriz italiana Gloria Milland

(procedente del *peplum*, al igual que el referido Richard Harrison), **El sabor de la venganza** y **Antes llega la muerte** proponen una honesta y penetrante personalización del estilo de *western* a la par físico y psicológico que en el decenio anterior habían cultivado en Estados Unidos cineastas como Henry King o Robert Parrish. Por encima de sus obvios y relativos defectos (intérpretes no siempre solventes, verbosidad), en cualquier caso tan admirables películas exigen que a causa de su condición de puente entre el modelo americano y el replanteamiento de Sergio Leone, Joaquín Romero Marchent sea considerado tanto el primero de los directores modernos del *western* continental cuanto el último de los cultivadores clásicos del género.



Antes llega la muerte



El fin y el inicio

Tal como indicamos al principio, en 1964, amparado en esta efervescencia del *western* europeo, Sergio Leone rueda **Por un puñado de dólares**. A causa de que el presupuesto supera, y mucho, el corriente en los *westerns* que estaban haciéndose en España, los principales productores especializados rehúsan implicarse en el proyecto (el español Eduardo Manzano, el francés Marius Lesœur, el americano Sidney Pink). Bien que se arrepentirán...

Producido mayoritariamente por la italiana Jolly Films (regentada por Arrigo Colombo y Giorgio Papi, previa responsable de las mentadas **Gringo** y **Las pistolas no discuten**, que introdujeron a Ennio Morricone en el *western*) y minoritariamente por la alemana Constantin Film y la española Ocean (a cargo de Jaime Comas y embargada por sus incumplimientos económicos, de ahí que Izaro Films adquiriera la paternidad española del film, en pública subasta), **Por un puñado de dólares** se filma en su mayor parte en el Golden City de Hoyo de

Manzanares. Copiando la historia, y diversos elementos más, de **Mercenario** (*Yojimbo*, 1961), de Akira Kurosawa, y superando enconadamente toda laya de contra-tiempos económicos y laborales.

Sin embargo, su estruendoso éxito popular, a partir de un estreno vergonzante con todos los nombres trucados en ampulosos seudónimos anglosajones, marca un punto y aparte en la historia del *western* europeo, del *western* en general, del cine de género, del cine mediterráneo, del Cine.

Todos los *westerns* europeos anteriores, pero lo que se dice todos, habían respetado, en mayor o menor medida, la normativa y los axiomas del referente americano, tanto en el aspecto conceptual y ético como en las determinaciones técnicas y los procedimientos narrativos. Esto puede apreciarse, sin demérito de su elevado interés, incluso en los trabajos más personales y loables; es decir, determinadas obras del cine mudo, **El emperador de California**, las primeras entregas de la serie *Winnetou* y los mejores filmes de Joaquín Romero Marchent.

Por el contrario, en este su primer *western* Sergio Leone vierte una interpretación del género radicalmente innovadora, en todos y cada uno de los elementos que componen un texto filmico, con independencia del género. Una interpretación todavía titubeante, por refinar, antes instintiva que reflexiva. Pero que se definirá a la perfección, escrupulosamente pulida, en su siguiente obra, la genial **La muerte tenía un precio**/Per qualche dollaro in più (1965), mayoritariamente producida por ese Alberto Grimaldi que debutó en el ramo colaborando con Eduardo Manzano y Joaquín Romero Marchent.

Resumiendo, ha irrumpido Sergio Leone. Y gracias al descomunal talento de este joven romano, también acaban de revelarse masivamente quienes desde entonces, respectivamente, representan la mayor estrella del género de acción moderno, Clint Eastwood, y el músico cinematográfico más popular de todos los tiempos, Ennio Morricone.

El *spaghetti-western*, en consecuencia, explota. Cerrando nuestro recorrido y abriendo otro.