

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
BAÑO DE SANGRE AL SALIR EL SOL

Autor/es:  
Antomo José Navarro

Citar como:  
Antomo José Navarro (2002). BAÑO DE SANGRE AL SALIR EL SOL. Nosferatu.  
Revista de cine. (41).

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41301>

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**



# Baño de sangre al salir el sol

## *La violencia en el western europeo*

*Europako westernaren indarkeriak ihes egin zuen domestikazio hartatik, Ordenaren moral arrazionala eta positibista lehertaraziz. Ongiaren eta gaitzkiaren arteko ñabardura urriekin, Europako westernaren egiak eta gezurrak -ezinbestekoak izanik kontakizunaren mekanismo narratiboek funtzionatzeko-, indarkeria biziak eta iraultzaileak, eta akрата kutsuak bizimoduaren arteko talka eszenaratzeko, edozein gogoeta moralistatik aske dagoen botere nahien arteko gatazka, alegia.*

***Antonio José Navarro***

# 1

## El día de la ira

Las discusiones pretéritas y modernas sobre el problema de la violencia en el *western* europeo no son ejercicios de análisis cinematográfico. Son ejercicios, en unos casos, de diagnóstico cultural, mientras que en otros, los más habituales, se trata de interpretaciones -como diría Susan Sontag, "reaccionarias, impertinentes, cobardes y asfixiantes"- del sentido de dicha violencia sometida a los dualismos de la filosofía tradicional, racional y positivista. De cualquier manera, la violencia del *western* europeo y, más concretamente, del *western* hispano-italiano, desde los inicios de su esplendor -**Por un puñado de dólares/Per un pugno de dollari** (Sergio Leone, 1964), **Una pistola para Ringo/Una pistola per Ringo** (Duccio Tessari, 1965) o **Django** (Sergio Corbucci, 1966)-, hasta su posterior e inevitable decadencia -**Mano rápida/Lo chiamavano Requiescat... ma avevano sbagliato** (Frank Bronston, alias de Mario Bianchi, 1974), **Los cuatro del Apocalipsis (I quattro dell'Apocalisse;** Lucio Fulci, 1975) y **La ciudad maldita/La notte rossa del falco** (Juan Bosch, 1978)- ha proporcionado a la crítica la excusa perfecta para abominar del cine del Oeste rodado en España o en Italia.

Así pues, con notable virulencia verbal, el crítico francés Goffredo Fofi escribió una de las más brutales diatribas hechas contra el *western* italiano. "El fenómeno más impresionante de pobreza cultural, artesanal y mental está representado por el *western* all'italiana -afirmaba-. Los *westerns* venidos después de los primeros ensayos de Leone y Tessari -continuaba Fofi- son simplemente mierda, una invasión de tiroteos y torturas, un muestrario de sadismo grosero y gratuito. El *western* italiano se caracteriza por el plagio más desvergonzado, más deformante, en

un delirio de violencia nauseabunda" (1). A su vez, el ensayista español Vicente Vergara atribuyó un papel alienante y catártico a la violencia del *western* europeo, argumentando lo siguiente: "El público no se da cuenta de que ha sido manipulado: la violencia omnipresente en el film no ha sido racionalizada. Las frustraciones cotidianas del espectador (en la esfera laboral, familiar, económica, erótica, etc.) y la agresividad por ellas engendrada han sido canalizadas ordenadamente por cauces nada peligrosos para el sistema social en su conjunto: las tensiones de la vida real han sido sublimadas gracias a la pantalla. (...) Una sencilla e incruenta operación de machismo mental ha bastado para 'resolver' (de momento y hasta la próxima) los auténticos problemas de cada cual. Tengamos en cuenta, también, que los arquetipos del spaghetti-western conectan con el público, además del nivel puramente emocional, a un nivel ideológico, aunque de forma inconsciente la mayoría de las veces" (2). No muy alejado de semejantes postulados, encontramos las reflexiones de Fernando Méndez Leite durante su época de crítico en la revista especializada *Film Ideal*. "El *western* hispano-italiano, pues, ha retomado los aspectos más superficiales del género -explicaba Leite-, a la vez que les ha dado una nueva dimensión: convertirse en fuente de expansión de toda una agresividad reprimida. (...) El vaquero de Almería -proseguía- no necesita ninguna razón para combatir. En él es un instinto que se compensa sólo por la cantidad de muertos o de sangre que consigue a su alrededor" (3). Algo más lúcidas y reflexivas son las observaciones del crítico F. Velasco Capafons sobre los vínculos entre la violencia del *western* europeo y su público: "El *western* europeo es una mueca grotesca, una pirueta en el vacío, una orgía de violencias que acaban por dejarle a uno lleno de

dolor. El hombre de hoy se ve retratado en él y lo consume como una droga: lo desprecia, se avergüenza de necesitarlo, se mofa de él... y no deja de acudir a sus proyecciones. Su presencia es hiriente, su desarrollo, entrecortado, una serie de secuencias que son un todo en sí mismas, y un todo violento, un encadenado de muertes, que se va prolongando hasta quién sabe cuándo... El *western* europeo es, a través de su intencionada ingenuidad, el exponente de una sociedad que está demasiado consciente de su propia monstruosidad y no quiere estarlo" (4).

Paralelamente, a tales reflexiones se sumaron las de los propios realizadores americanos de cine del Oeste. Burt Kennedy, antiguo guionista de Bud Boetticher y Gordon Douglas y pésimo director de *westerns*, muy influenciado, curiosamente, por el *western* europeo, para el cual llegó incluso a trabajar -**El regreso de los siete magníficos/The Return of Seven** (1966), **La quebrada del diablo (La spina dorsale del diavolo,** 1971) y **Ana Coulder (Hammie Coulder,** 1972)-, manifestaba, escueta y contundentemente: "... filmes sin historia, sin escenas. Sólo muertes" (5). Por su parte, el cineasta Sam Peckinpah, autor de la excelente **Grupo salvaje (The Wild Bunch,** 1969), cuyo denso clima de crispada violencia es consecuencia directa del *western* europeo, como lo es también el concepto (anti)heroico de los protagonistas, confesó: "No discuto su exactitud y veracidad en lo que respecta a la indumentaria, a las armas, al impacto de las balas, pero no encuentro en los personajes nada que pertenezca al Oeste" (6).

## 2. Las raíces de la violencia

La violencia en el *western* europeo surge desde su misma idea como variante del género. Porque, conviene insistir en ello, el *eurowes-*

tern constituye "otra manera" de entender el género, "otra mirada" hacia el mito del Oeste, distinta -ni mejor ni peor- a la ofrecida por Hollywood. Al hilo de esta reflexión, urge reseñar que el *western* europeo jamás ha tenido vocación desmitificadora. Pero, ¿qué es en realidad la desmitificación? Fernando Savater lo resumió muy certeramente: "*La necesidad compulsiva de desmitificar es la pasión de individuos que ignoran lo que es un mito -la Justicia o la Igualdad no son menos ni más gloriosas e imprescindibles que el Honor, la Nobleza o el Valor- y que carecen de redaos para la creación libre, que es lo auténticamente denostado hoy*" (7). Y, sin duda, existe ese sentido de creación libre en filmes tan dispares como **El halcón y la presa/La resa di conti** (Sergio Sollima, 1966), **¡Mátalo!/Matalo!** (Eduardo M. Brochero, 1971), **El justiciero ciego** (*Blindman*; Ferdinando Baldi, 1971) o **Llega Sartana/Una nuvola di polvera... Un**

**grido de muerte... Arriva Sartana** (Giuliano Carnimeo, 1971), independientemente de su muy dispar calidad artística.

Todos los mitos son de naturaleza simbólica y funcional. Por consiguiente, el *western* de Hollywood, a lo largo de su historia, ha interpretado de manera épica la historia de los Estados Unidos atendiendo a las exigencias fabuladoras de sus espectadores -los mitos modernos son demandados por la sociedad: la industria cultural jamás los fabrica ni los impone a su público-. El *western* europeo reelaboró dicha mitología, sin burlarse de ella ni reducirla al absurdo. ¿Y en qué consiste esa reinterpretación mítica? El *western* norteamericano festeja el nacimiento de una nación bajo un ideal ilustrado de paz, justicia y libertad -y, por tanto, racional y humanista-; es el triunfo del hombre civilizado en un nuevo jardín del edén. El realizador de Hollywood, en suma, sublima una cruda realidad histórica otorgán-

dole un rostro más noble, más accesible y aceptable al intelecto común. Por el contrario, desde la perspectiva del *western* europeo, la vida de la Frontera deviene una tragedia áspera, donde un agresivo instinto de supervivencia alumbraba nuevas formas de barbarie. Marcados tanto por las peculiaridades temperamentales de su carácter latino como por su *background* cultural -el cual abarca la mitología clásica, la literatura popular, el cine de géneros como el *peplum* o el fantástico, diversos movimientos artísticos y filosóficos de vanguardia, además de un agrio sentido del fatalismo y de una indudable pomposidad operística...-, los realizadores italianos, españoles y franceses muestran, sin sentimentalismos ni componendas legendarias, un Oeste decadente, siniestro, casi gótico, exacerbando hasta el paroxismo algunos elementos iconográficos y psicológicos de la realidad histórica. Un Oeste asolado por los instintos fuertes y peligrosos de sus conquistadores, dominados



El justiciero ciego

por el placer de acometer empresas arriesgadas, por la audacia loca, la sed de venganza, la astucia, la rapacidad o el ansia de poder. En este universo primitivo, salvaje, huérfano de valores civilizados, donde imperan la corrupción y el sufrimiento, no hay justicia: sólo la ley del más fuerte, o mejor dicho, del más hábil con las armas... La paz existe únicamente para los muertos, y la libertad es una quimera: todos los personajes, incluido el (anti)héroe del *western* europeo, son víctimas y prisioneros de sus pasiones y deseos, esclavos en definitiva de un destino aciago del que es inútil intentar zafarse.

Considerando semejante contraste estético, ¿cabe pensar que existe una cierta tendencia al hiperrealismo en el *western* europeo y, más concretamente, en la representación filmica de la violencia? La respuesta a esta pregunta es, a todas luces, afirmativa, y más si tenemos en cuenta ciertas observaciones del historiador Joseph G. Rosa: "*El concepto romántico del pistolero como un caballero del siglo XIX crea una impresión completamente falsa de los hombres que vivieron y murieron a la sombra de sus pistolas. (...) Debajo de la fachada heroica se escondía el hecho desnudo de que todos eran homicidas, ya fuera por elección o por provocación. Y sugerir que lucharon limpiamente en el actual sentido del juego limpio es erróneo. El problema de sobrevivir significaba llevar la delantera al oponente o incapacitarlo de tal manera que se evitara cualquier amenaza posterior. Esto, de vez en cuando, dejaba a los perdedores con heridas graves: ojos arrancados, orejas mordidas, miembros rotos, o la indignidad adicional del tacón de una bota hincado en el rostro. Por muy horrible que pueda parecernos esto a la gente de hoy día, se trataba de un riesgo aceptado por los individuos que vivían en la Frontera*" (8).



Así pues, destaquemos el ajustado retrato que Klaus Kinski hace de Johnny, un sádico pistolero obsesionado por el sexo, en *La belva* (Mario Costa, 1970) -quien dispara compulsivamente, reflejando un gran placer en su rostro, o manosea de modo enfermizo a una chica de *saloon*, provocando el rechazo de ésta-, como memorable es también la histriónica interpretación de Stan Cooper en el papel del hosco forajido Ross Stewart en *La muerte busca un hombre/Ancora dollari per i MacGregor* (José Luis Merino, 1970) -destrozado por el alcohol y la marihuana, Stewart mata primero a su amante india porque le echa en cara su impotencia (!), y luego acaba con sus secuaces antes de que descubran su debilidad, utilizando mediante engaños la feroz codicia de Forsyte (Charles Quiney), el cazador de recompensas...-. Tampoco debemos olvi-

dar la cruel manera de trabajar de otro caza-recompensas, Mannaja (Maurizio Merli), en *El valle de la muerte* (*Mannaja*; Sergio Martino, 1977), quien, con su portentoso manejo del hacha, amputa las manos de cuantos atrapa, impidiendo así que puedan dispararle. En *Baño de sangre al salir el sol* (*Mille dollari sul nero*; Albert Cardiff, alias de Alberto Cardone, 1967), el hosco pistolero Johnny Liston (Anthony Steffen) descalza a sus adversarios y los abandona sin montura en medio del desierto, para asegurarse de que no le perseguirán. Y en otro *western* de Alberto Cardone, *Siete dólares al rojo/Sette dollari sul rosso* (1966), el *bounty killer* Johnny Ashley (otra vez Anthony Steffen) inmoviliza la mano del *barman* de un *saloon*, quien iba a sacar una arma, clavándosela encima del mostrador del bar con un cuchillo... Una estratagema

que, curiosamente, recuperó Henry Hathaway para una de las escenas más crudas de **Valor de ley** (*True Grit*, 1969).

La delirante obsesión por lo violento del *western* europeo, y especialmente del *western* hispano-italiano, respondía a unas necesidades muy específicas de la sociedad del momento. Los sesenta, época del nacimiento y máximo apogeo del género en Europa, fueron años tremendamente convulsos, llenos de incertidumbres, a la vez que fundamentales para entender la historia de Occidente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Como escribió la ensayista Anna Detheridge (9), "*los años sesenta presentan un concentrado de cambios repentinos y profundos que han convertido nuestra vida en algo radicalmente diferente a la de nuestros progenitores...*". Y no será únicamente en el terreno tecnológico donde esos cambios serán más evidentes; nuevas formas de pensamiento y de cultura trastocarán nuestra idea del mundo y de las relaciones humanas, cambios provocados, en ocasiones, por hechos extremadamente violentos, marcados por terribles amenazas (10). Expresándolo en términos de estética marxista, el *western* europeo prueba que el arte no sólo es obra del genio individual de sus autores, sino el producto de un contexto cultural e histórico.

Es cierto que en la despiadada y ritual venganza ejecutada por Steve McDougal (Anthony Steffen) en **¿Por qué seguir matando?/Perché uccidi ancora?** (Eduardo Mulargia, 1965) -espoleada por el salvaje asesinato de su padre, que fue fusilado por una partida de bandidos mientras permanecía atado a un árbol...-, o en el sádico ensañamiento del indio Joe (Burt Reynolds) con sus enemigos en **Joe, el implacable/Navajo Joe**; Sergio Corbucci, 1967) -una banda de racistas cazadores de cabelleras, culpables del aniquilamiento

de su tribu...-, existe cierta catarsis, una liberación de los males del espíritu gracias a las viscerales emociones que provocan el arte y el espectáculo. Pero sin apenas relación con el concepto que el filósofo griego Aristóteles (384-322 a. C.) apuntó en su *Poética* -utilizada para describir el efecto que la tragedia clásica debía producir en sus espectadores-, ni con el sentido alienante que, despectivamente, señalaba el crítico Vicente Vergara. En los años sesenta, antes de los sucesos de mayo del 68, la moral cristiana rampante y su flor decadente, el capitalismo, estaban al límite de su capacidad para reprimir la rabia interior y la frustración de la sociedad europea occidental. El entumecimiento emocional, las adicciones en masa, la baja autoestima, la depresión, la apatía, la anomía -desde la perspectiva del sociólogo Émile Durkheim (1858-1917), que la describe como un comportamiento social marcado por unas relaciones entre sus miembros carentes de sentido, de las que no brota ningún sentimiento solidario (11)-, empezaron a convertirse en los males modernos que sofocan el instinto y las pasiones de la carne. El cine europeo despertó el *daimon* de su público gracias a un cine de género popular, en el más estricto sentido gramsciano del término, como el *giallo*, el policia- co y el cine de terror, sin olvidar alguna cinta "política" camuflada de *thriller* -cf. **Le mani sulla città** (Francesco Rosi, 1963)- o de film de aventuras -**La última carga** (*The Charge of the Light Brigade*; Tony Richardson, 1968)-. Obviando las concesiones a la comercialidad fácil, palpable en la risible brutalidad de títulos como **Vende la pistola y cómprate la tumba** (*C'e Sartana... vendi la pistola e comprati una bara*; Giuliano Carnimeo, 1971), **Si quieres vivir... dispara** (José María Elorrieta, 1975) o **Una ciudad llamada Bastarda/A Town Called Bastard** (Robert Parrish, 1971), presente incluso en una

cinta tan amorfa y mediocre como **El tesoro del lago de la Plata** (*Der Schatz im Silbersee*; Harald Reinl, 1962) -con un pérfido villano encarnado por Herbert Lom que no pestaña a la hora de masacrar a todo el pasaje de una diligencia-, la violencia en el *western* europeo constituyó un desvío pasivo y voyeurístico de las ansias de rebelión del individuo contra el *establishment* religioso y burgués (12), además de un provocativo acto de agresión contra la estética moralista del Orden.

### 3. La violencia como obscenidad, la obscenidad como transgresión

Durante su época de máximo esplendor, la violencia existente en el *western* europeo se calificó de "obscena". Un adjetivo que, sin duda, hubiese suscrito Goffredo Fofi, que no duda en definir a esa violencia como "nauseabunda". Derivada del latín *obscenus* -"lo que queda fuera de la escena"-, es posible que en la actual definición de "obscenidad" influya otro término latino, *ob-caenum* -"porquería, suciedad, basura"- . Pero, ¿qué es la obscenidad? Un rasgo universal inherente a la naturaleza humana, un elemento latente en nuestra vida social y una necesidad para el espíritu del hombre como individuo, debido a los tensos mecanismos culturales que, por un lado, satisfacen esa ansia de recrearse en lo supuestamente obsceno, mientras que, por otro, lo censuran. De hecho, toda sociedad humana posee unas normas más o menos rígidas sobre el vicio y la virtud. Por consiguiente, lo obsceno es un criterio subjetivo que implica un juicio de valor, el cual varía con cada periodo histórico, con cada sociedad, con cada individuo.

Aplicada generalmente a la sexualidad y a la escatología, la esencia de la obscenidad consiste en exhibir aquellos procesos físicos y es-

tados emocionales que se suponen privados, entre los que cabe citar, como expone el profesor Harry de Clor -dejando a un lado la actividad sexual y los genitales-, "el dolor, la agonía, la violencia, la guerra y las flaquezas de la humanidad" (13). En este sentido, el tratamiento de la violencia en el *western* europeo supuso un enorme -y vanguardista- esfuerzo estético para ampliar los límites de lo que podía mostrar el cine, al filmar con absoluta franqueza el sufrimiento, la truculencia y las miserias del género humano. La violencia del *eurowestern*, al igual que sucedió más tarde con el cine pornográfico -parafraseando a J. G. Ballard, sexo y violencia son poderosos catalizadores de cambios sociales-, intentaba suprimir el silencio, la represión y la férrea separación burguesa entre lo público y lo privado; es decir, transgredir las normas del *establishment*.

Desde los orígenes del séptimo arte, las convenciones del cine comercial reducen la práctica de la violencia a villanos y psicópatas, derrotados invariablemente por las fuerzas de la Ley y el Orden. El héroe, sometido a la dinámica moralista del espectáculo, es violento por necesidad, en respuesta a la violencia de sus adversarios, arbitraria y al margen de la ley. Esta articulación interna del hecho violento permite, en palabras del filósofo Julio Cabrera, "diferenciar verdad y mentira, bueno y malo, en el núcleo mismo de la violencia, y, de esa manera, manejarla, tornarla controlable y racional (...) esta violencia domesticada, por más insaciable que pueda parecer" (14). La violencia del *western* europeo rehuyó de dicha domesticación, dinamitando la moral racional y positivista del Orden. Con escasos matices entre lo bueno y lo malo, la verdad y la mentira -los imprescindibles para que los mecanismos narrativos del relato funcionen-, la violencia vital, revolucionaria y un punto ácrata de títulos como *Cara a cara*/

*Facia a faccia* (Sergio Sollima, 1967), *Requiescant* (Carlo Lizzani, 1967) o *Los hijos del día y de la noche*/La banda J&S. *Cronaca criminale del Far West* (Sergio Corbucci, 1972), pone en escena un choque entre formas de vida, un conflicto entre voluntades de poder -el sádico ideólogo revolucionario contra el rudo *outsider*, vagamente romántico, en *Cara a cara*; el solitario religioso que defiende a los campesinos, oprimidos, maltratados, por un despótico terrateniente, en *Requiescant*; los forajidos Jed (Tomás Milian) y Sonny (Susan George), cuyo anárquico y hedonista sentido de la vida y el crimen les lleva a pelear con los siniestros hombres de la Pinkerton, entre otros torvos agentes de la ley, en *Los hijos del día y de la noche*...-. La violencia no se plantea, pues, como un problema; tampoco se la juzga y condena según criterios lógicos o morales. Como demuestran *Bandidos* (Max Dillman, alias de Massimo Dallamano, 1967) -Richard (Enrico Maria Salerno), el protagonista del film, instruye en el arte de disparar y matar a su discípulo Ricky (Terry Jenkins), con el fin de que elimine a Kane (Venantino Venantini), un pistolero rival que le destro-

zó las manos a tiros...- y *El bastardo* (*Django, il bastardo*; Sergio Garrone, 1969) -historia de una venganza de ultratumba, llevada a cabo por el espectro de un soldado asesinado durante la Guerra de Secesión, quien elimina sistemáticamente a todos sus verdugos...-, el choque entre voluntades de poder libera a la violencia del *western* europeo de cualquier reflexión moralista. En *Johnny Oro* (Sergio Corbucci, 1966) o *Una cuerda, un colt* (*Une corde... un colt*; Robert Hossein, 1969) se lucha y se mata de manera natural porque, como veremos más adelante, la violencia en el universo del *western* europeo es una forma de ser y, sobre todo, de estar. Así, citando de nuevo a Julio Cabrera, "acaba uno dejando de lado, en la propia fantasía, la problematización moral, entregándose a la magia del Cine, esta vez materializada en la violencia como podría serlo en un cuento de hadas o en una aventura" (15).

#### 4. Llego, veo y disparo

Es cierto que la violencia de numerosos *westerns* europeos tiene algo de "obscena", en cuanto está filmada de una manera muy direc-



Cara a cara

ta, sin retórica. Y ahí reposa gran parte de su potencia transgresora: en su radical poética de la crueldad. Podría decirse que la violencia del *western* europeo, en honor a su carácter "obsceno", es "*contraste, disonancia, inversión y descontextualización*" (16). La retorcida tortura que padece Blindman (Tony Anthony) en **El justiciero ciego** -maniatado por los hombres de Domingo (Lloyd Battista), éstos le colocan unos cartuchos de dinamita en el cuerpo, mientras una ardiente mecha recorre sus brazos y piernas...; la manera en que Joko (Richard Harrison), desarmado, defiende su vida en **Joko, invoca a Dio... e muori!** (Antonio Margheriti, 1968) -de una patada, agarrado a una viga de la celda donde se halla cautivo, degolla con las espuelas a uno de sus captores-; el salvaje suplicio que Bill (John Phillip Law), el impetuoso pistolero que protagoniza **De hombre a hombre** (*Da uomo a uomo*; Giulio Petroni, 1967), padece a manos de unos bandidos mexicanos: sepultado en medio de un árido páramo, con la cabeza al descubierto, sus torturadores le llenan la boca de sal; la sed, el sol y las hormigas harán el resto...; también Django (Franco Nero), el lúgubre

(anti)héroe de **Django**, se verá indefenso tras la espantosa actuación de los secuaces del general Hugo (José Bódalo): con la culata de sus fusiles, con los cascos de sus caballos, rompen los dedos del pistolero, mientras lo golpean sin compasión... Son instantes llenos de horror y furia que, pese a todo, no pretenden saturar la retina del espectador con imágenes chocantes, aunque sí lo intenten filmes tan mediocres como **Siete pistolas para los McGregor/Sette pistole per i MacGregor** (Franco Giraldi, 1966) -los sicarios del bandido Santillana (Leo Anchóriz), montados sobre sus caballos, torturan a un individuo arrastrándolo repetidamente con sus lazos a través de una gran hoguera...-, **Una pistola per cento croci** (Lucky Moore, alias de Carlo Croccolo, 1971) -la cruel líder (Mónica Miguel) de una banda de mexicanos humilla delante de sus feroces acólitos a la heroína del relato, Jessica (Marina Mulligan), desnudándola a golpes de látigo; una escena que fue eliminada en algunas copias italianas y estadounidenses- o **Seis balas, una venganza, una oración** (*Diamante Lobo/God's Gun*; Gianfranco Parolini, 1977) -donde pueden verse niños muertos a balazos o violaciones colectivas en

un *saloon*-. Títulos que trivializan la violencia acentuando sus aspectos más sádicos, confundiendo la sencillez y la rotundidad con la grosería y la zafiedad.

En numerosas ocasiones, la sencillez y la rotundidad no excluyen la posibilidad de cierta sofisticación. En la película **El yankee/Yankee** (Tinto Brass, 1966), uno de los esbirros del Gran Concho (Adolfo Celi) extrae la dentadura de oro del cadáver de un compinche golpeándole la boca con la empuñadura del revólver. El cineasta filma el instante en *off* visual, colocando la cámara a espaldas del despiadado pistolero, recortando su silueta sobre un rojizo, casi infernal, disco solar. Aunque no veamos la boca destrozada del muerto, el gesto resulta aún más estremecedor... A su vez, en **Si te encuentras con Sartana... ruega por tu muerte** (*Se incontri Sartana prega per la tua morte*; Frank Kramer, alias de Gianfranco Parolini, 1968), el *bounty killer* encarnado por Klaus Kinski, decidido a matar a Sartana (Gianni Garko), primero silencia el cascabel que pende de una de sus espuelas llenándolo de espuma de afeitar (!) y, emboscado entre los ataúdes de una funeraria (!!), se enzarza en un tiroteo del que no saldrá con vida, ironías del destino, por culpa de una fatal cuchillada... Concebida como una alusión directa a lo prohibido, como un ataque al sentido colectivo de la moral, como una emoción visceral, la violencia en el *western* europeo necesitaba de nuevas estructuras visuales que le dieran solidez cinematográfica.

¿Y cuáles fueron esas estructuras visuales? En primer lugar, la profundidad de campo, capaz de relacionar ya no sólo al verdugo y a su víctima en un mismo espacio hostil, sino de mostrar con absoluta frialdad, y ciertas dosis de abstracción, la mortífera efectividad de las armas, la aspereza con que se mata: en **Bandidos**, los



De hombre a hombre



hombres del malvado Kane bajan a Richard del ferrocarril entre empujones, lo desarman y lo dejan a merced de su adversario, mientras Kane, al fondo del plano, se prepara para disparar...; en **Por un puñado de dólares, Siete dólares al rojo o ¿Por qué seguir matando?**, el revólver que empuñan los (anti)héroes, por efecto de la perspectiva, se ve inmenso en la pantalla mientras que sus adversarios, empujados al fondo del encuadre, caen como moscas bajo el fuego... La elaborada composición del plano en función de la profundidad de campo puede dilatar el "suspense" de una escena o acentuar el sentimiento desgarrado, trágico, del acto violento: en **El halcón y la presa**, el *bounty killer* Jonathan Corbett (Lee Van Cleef) responde a la demanda de uno de los tres bandidos a los que está a punto de matar -"sólo necesitaría una bala", murmura amenazante uno de los *outlaws* desarmados- colocando tres balas encima de un tronco seco; un plano con el trío de proyectiles en primer término, uno por cada forajido, nos anuncia cuál será su final...; en **El día de la ira** (*I giorni dell'ira*; Tonino Valerii, 1967), un contrapicado a ras de suelo recoge el doloroso instante en que Scott (Giuliano Gemma), al fondo del cuadro, remata a su antiguo maestro y amigo, el pistolero Frank Talby (Lee Van Cleef), postrado casi delante de la cámara... La profundidad de campo incluso puede crispar el tono de una película desde su mismo arranque: en **Baño de sangre al salir el sol**, la primera escena muestra a un tipo cabalgando por una cañada en campo largo, mientras por el lado izquierdo del encuadre asoma el cañón de un *winchester* apuntándole...; en **Por techo, las estrellas** (... *E per tetto, un cielo di stelle*; Giulio Petroni, 1968), una panorámica sigue la carrera de una diligencia de izquierda a derecha del encuadre, desde lo alto de una colina, hasta que entran en plano un gru-



po de forajidos, cuyos rostros serios, sucios, surcados de cicatrices, anuncian la posterior explosión de violencia...

El montaje se revela como uno de los elementos formales más importantes del *eurowestern* y, también, como uno de los más desprestigiados por la crítica. Vicente Vergara escribió al respecto: "*En el spaghetti-western el montaje adquiere un valor primordial. No cumple una función generadora de significaciones. Su manipulación está en función de conferir al producto un ritmo trepidante y un impacto visual acorde con la mecánica puramente externa y truculenta. Los primeros planos y los insertos abundan*" (17). Es justo reconocer que en filmes tan insignificantes como **Los buitres** (*Win-*

*netou und der sohn des warrento- ters*; Alfred Vohrer, 1965), **Pagó cara su muerte/E intorno a lui fu morte** (León Klimovsky, 1968), **Un dólar de recompensa/La preda e l'avvoltoio** (Rafael Romero Marchent, 1972) o **Apocalipsis Joe/Un uomo chiamato Apocalisse Joe** (Leopoldo Savona, 1971), el montaje camufla la pobreza (económica y artística) de la puesta en escena -**Los buitres** y **Pagó cara su muerte** con sus plano-contraplano cerrados durante las peleas cuerpo a cuerpo o en los tiroteos-, o exacerba hasta el delirio los aspectos más crudos de las escenas violentas -*cf.* la batalla campal que se organiza en medio de la *main street* entre forajidos y ciudadanos en **Un dólar de recompensa** y **Apocalipsis Joe**, incluyendo esta últi-

ma una tremenda matanza en el interior de una iglesia...-. No obstante, a veces el montaje permite un tratamiento elíptico de la violencia, aunque no por ello menos duro. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en **Hasta la última gota de sangre/L'ira di Dio** (Albert Cardiff, alias de Alberto Cardone, 1968), concretamente en la secuencia donde el joven Mike (Montgomery Ford) descubre el cadáver de su novia, asesinada por un grupo de facinerosos: Mike penetra en la casa, y su gesto de sorpresa es acompañado por un contraplano en el que vemos asomar las piernas desnudas de una mujer, inertes, entre la ropa revuelta de una cama, sugiriendo así las vejaciones que, antes de morir, la mujer debió padecer a manos de sus verdugos. Otro caso similar -y mucho más elaborado visualmente- lo hallamos en **Adiós gringo** (George Finley, alias de Giorgio Stegani, 1966). Mientras Brett (Giuliano Gemma) persigue al mezquino Gill (Nello Pazzafini) encuentra bajo el implacable sol del desierto a Lucy (Evelyn Stewart), quien ha sido brutalmente violada por Gill y su banda: Brett halla los restos apagados de una hoguera, y cuando inspecciona los alrededores pistola en mano se topa con diversas prendas femeninas; de repente, ve algo que descompone su rostro en una mueca de sorpresa y terror. Brett enfunda su pistola y se acerca a la cámara lentamente hasta cubrir con su cuerpo el encuadre, y en el plano siguiente, tomado de espaldas a Brett -que tapa convenientemente con su cuerpo parte de la desnudez de la joven, atada en el suelo a la manera india-, vemos a la infortunada muchacha...

El montaje en el *eurowestern* también sirve para estilizar la violencia como en los *westerns* norteamericanos -cf. la escaramuza entre Wyatt Earp (Guy Madison) y los pistoleros de Pancho Bogan (Fernando Sancho), localizada

entre las viejas instalaciones de una mina abandonada, en **Desafío en Río Bravo/Sfida a Río Bravo** (Tulio Demichelli, 1965), o el tiroteo final, que tiene por escenario un lóbrego cementerio indio, en **Siete winchester para una matanza** (*Sette winchester per un massacro*; E. G. Rowland, alias de Enzo G. Castellari, 1968)-, más atentos al climático desarrollo de cada secuencia de acción que a la crueldad, aliviando la sordidez de ciertos instantes, como sucede en **Entre Dios y el Diablo/C'era una volta Dio** (Marino Girolami, 1968) -la joven posadera que se resiste a ser ultrajada por uno de los sicarios del villano Bob Ford (Folco Lulli) es tiroteada sin contemplaciones por su agresor-.

Pero será a través de los insertos como el *western* europeo marcará la diferencia con su homólogo hollywoodiense, convirtiendo la truculencia en una forma de experimentar con las nuevas fronteras de lo visual en el género. En el *eurowestern* ya no sirven los cuerpos retorcidos por los disparos para certificar la muerte de un personaje, sino que deben añadirse insertos con los agujeros de bala, ya sea en la frente - **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (Sergio Leone, 1965), **La muerte busca un hombre**- o en el pecho -**Baño de sangre al salir el sol, Joko, invoca a Dio... e muori!**-. Los hilillos de sangre corriendo por la comisura de los labios o la frente perlada de sudor no bastan para dar fe de la intensidad de una pelea; si lo hacen, sin embargo, los primeros planos de rostros magullados por una temible paliza - **Por un puñado de dólares, Django**-. El detallismo que el montaje muy fragmentado introduce en la representación de la violencia y sus consecuencias no obedece a simples criterios comerciales, a un desmesurado hiperrealismo filmico. Constata el fin de la inocencia del especta-

dor, pues la muerte y la tortura dañan los cuerpos y las mentes, la maldad existe y en ocasiones solamente puede erradicarse empleando sus mismos métodos. Por eso es necesario exhibirla rotundamente, sin metáforas u otros recursos figurativos que le confieren brillantez, pero que le restan fuerza transgresora. Ahí juegan un papel importante la personalidad creativa de cada realizador, pues no es lo mismo la visión que sobre el tema ofrecen los filmes de Sergio Corbucci, Sergio Leone, Joaquín Romero Marchent, Antonio Margheriti, Giulio Petroni, Sergio Sollima o Tonino Valerii, que la existente en el trabajo de cineastas como Giuliano Carnimeo, José María Elorrieta, Demofilo Fidani, León Klimovsky, Rafael Romero Marchent, Mario Siciliano o Giorgio Simonelli. No en vano comentaba Sergio Sollima: "*Si se narra una historia de violencia, la violencia necesita, pues, ser representada. Depende de tu sinceridad y de tu capacidad artística para hacerlo de manera auténtica, integrada en la narración. Es como explicar una historia erótica, ¿no? Hay maneras y maneras, depende de tu sensibilidad y de tu moral. Naturalmente, hay quienes han explotado tanto el western como el erotismo de forma vulgar, acentuando o dilatando ciertos elementos para atraer al público. Hoy ya no se puede narrar las aventuras de Ken Maynard o Tom Mix sobre sus caballos blancos, limpios y hermosos. Hoy sabemos que la violencia hace daño, y ya no tenemos aquella ingenuidad del pasado*" (18).

##### 5. Una razón para vivir y una para morir

El *western* europeo -y, más concretamente, el hispano-italiano- nos descubre un Oeste tremendamente degradado desde un punto de vista humano. Nos

arrastra hacia un universo primitivo, salvaje, donde los valores supuestamente civilizados -la moral de los buenos sentimientos e intenciones, incluidas las morales socialistas e ideales democráticos...- apenas existen. En consecuencia, películas como **La muerte tenía un precio**, **Oro maldito/Se sei vivo... spara!** (Giulio Questi, 1967), **Un dólar agujereado** (*Un dollaro buccato*; Giorgio Ferroni, 1965) o **La muerte de un presidente/Il prezzo del potere** (Tonino Valerii, 1969), entre otros muchos títulos disponibles, comparten e ilustran el nihilismo *avant la lettre* del filósofo inglés Thomas Hobbes (1588-1679), sintetizadas en aquel célebre aforismo, repetido hasta la saciedad, que afirmaba que el hombre es un lobo para el hombre -*homo homini lupus*-. Si el coronel Mortimer (Lee Van Cleef), en **La muerte tenía un precio**, se ha convertido en cazador de recompensas es para eliminar al culpable de la violación y muerte de su hija (19), un forajido mexicano apodado El Indio (Gian Maria Volonté), mientras que a su socio, El Manco (Clint

Eastwood), solamente le interesa la recompensa: más cadáveres significan más dólares, tal y como evidencia ese plano final donde El Manco calcula cuánto valen los muertos que yacen en su carro... Mestizo (Tomás Milian), protagonista de **Oro maldito**, es un ladrón traicionado por sus socios que va a parar a un pueblo llamado Campo de la Angustia; el cacique del lugar, Zorro (Roberto Camardiel), atraído por el oro de los camaradas de Mestizo, se enfrenta a los "honestos" ciudadanos de Campo de la Angustia, liderados por el predicador Ackerman (Francisco Sanz) y el comerciante Tembler (Milo Quesada), quienes, a su vez, mediante el asesinato y la tortura, también desean quedarse con el botín... En **Un dólar agujereado**, tras acabar la Guerra de Secesión, Gary O'Hara (Giuliano Gemma) es víctima del desprecio y la brutalidad de los vencedores y, dado por muerto, eliminará uno a uno a sus "asesinos", quienes sí han acabado con el hermano de Gary utilizando a este último como señuelo e involuntario ejecutor. El magnicidio del presi-

dente Garfield (Van Johnson), en **La muerte de un presidente**, trunca sus elevadas aspiraciones -reconciliar al Norte y al Sur tras la sangrienta guerra civil-; un asesinato que ha sido organizado por el ambicioso banquero Pinkerton (Fernando Rey) y su sicario, el *sheriff* Jefferson (Benito Stefanelli), deseosos de imponer sus despóticos criterios políticos...

Queda claro que la vida es esencialmente violenta y que, por desgracia, no se puede acabar con esa violencia porque los hombres son, por naturaleza, crueles explotadores de otros hombres. Así lo escribió Friedrich Nietzsche (1844-1900) en una de sus obras más polémicas: "*Aquí resulta necesario pensar con radicalidad y defenderse de toda debilidad sentimental: la vida misma es esencialmente apropiación, ofensa, avasallamiento de lo que es extraño y más débil, opresión, dureza, imposición de formas propias, anexión y explotación*" (20). Exhibida en todo su atroz esplendor, la violencia en el *western* es mostrada como algo inherente al ser



La muerte tenía un precio

# EL VENGADOR DEL SUR



humano, difícilmente manipulable por los dualismos de la filosofía tradicional. La reivindicación del heroísmo -con sus inevitables dosis de atropello, azar, valor y riesgo gratuito- se efectúa sin ensalzar la figura ejemplar del héroe, ya que, como Hércules, Aquiles o Eneas, los (anti)héroes del *western* europeo -inadaptados, vagabundos, individualistas, a la búsqueda siempre del placer, obsesionados a menudo por el dinero- se distinguen más por sus hazañas que por sus virtudes. Los protagonistas de *Réquiem para el gringo/Requiem per un gringo* (José Luis Merino, 1968), *El vengador del sur/I vigliacchi non pregano* (Marlon Sirko, alias de Mario Siciliano, 1968) o *Un dólar y una tumba/La sfida dei MacKenna*

(León Klimovsky, 1970) hacen aquello que deben hacer: combatir a la violencia con la violencia para restablecer una justicia "natural" -y "extramoral", para utilizar un término muy nietzschiano- cuya profundidad y honestidad están muy por encima de las deficientes leyes humanas. Incluso cuando el objetivo es la justicia social, liberando al pueblo de la opresión, como sucede en *El sabor de la violencia (Le goût de la violence; Robert Hossein, 1960)*, las añagazas políticas se revelan inútiles, la negociación con el poder deviene estéril y solamente queda una salida: empuñar las armas.

Como excepción que confirma la regla tenemos a los estóolidos Chet Davis (Django) y Hunt Powers

(Sartana) en *Arrivano Django e Sartana... È la fine* (Dick Spittfire, alias de Demofilo Fidani, 1970): dos *bounty killers* que pelean y matan por muy diferentes motivos -a Django únicamente le preocupa el dinero obtenido gracias a su habilidad con las armas y a su completa falta de escrúpulos, mientras que su socio, Sartana, se contenta con rescatar sana y salva a su amada-. Pero, muy especialmente, destaca el bandido mexicano José Gómez (Tomás Milian), el (anti)héroe de *El precio de un hombre/The Bounty Killer* (Eugenio Martín, 1966). Perseguido por el caza-recompensas Chilson (Richard Wyler), José recibe el apoyo de los habitantes de Nuevo Chacos, quienes le conocen desde niño y comprenden que la injusticia (social) y la falta de afecto son las causas que lo empujaron delinquir. Pero al poco tiempo los comprensivos vecinos se percatan de su error: José es un asesino nato que gusta sádicamente de la muerte y la tortura sin razones justificadas. *El precio de un hombre* sorprende por el molesto moralismo de la cinta -por otra parte, excelentemente dirigida por Martín-, que contrarresta la tendencia general del género. En el film de Eugenio Martín ni tan siquiera existe el indulgente patetismo que rodea los actos de John Warner (George Hilton), el atormentado (anti)héroe de *Los desesperados/Quei disperati che puzzano di sudore e di morte* (Julio Buchs, 1969): maltratado por la familia de su amada, que ha muerto tras dar a luz al hijo de ambos, es arrojado a las montañas, donde su pequeño también fallecerá; roto por el dolor, la nobleza original de Warner se convertirá en un odio tan profundo que ni las numerosas tropelías de su banda de "desesperados" lograrán aplacarlos.

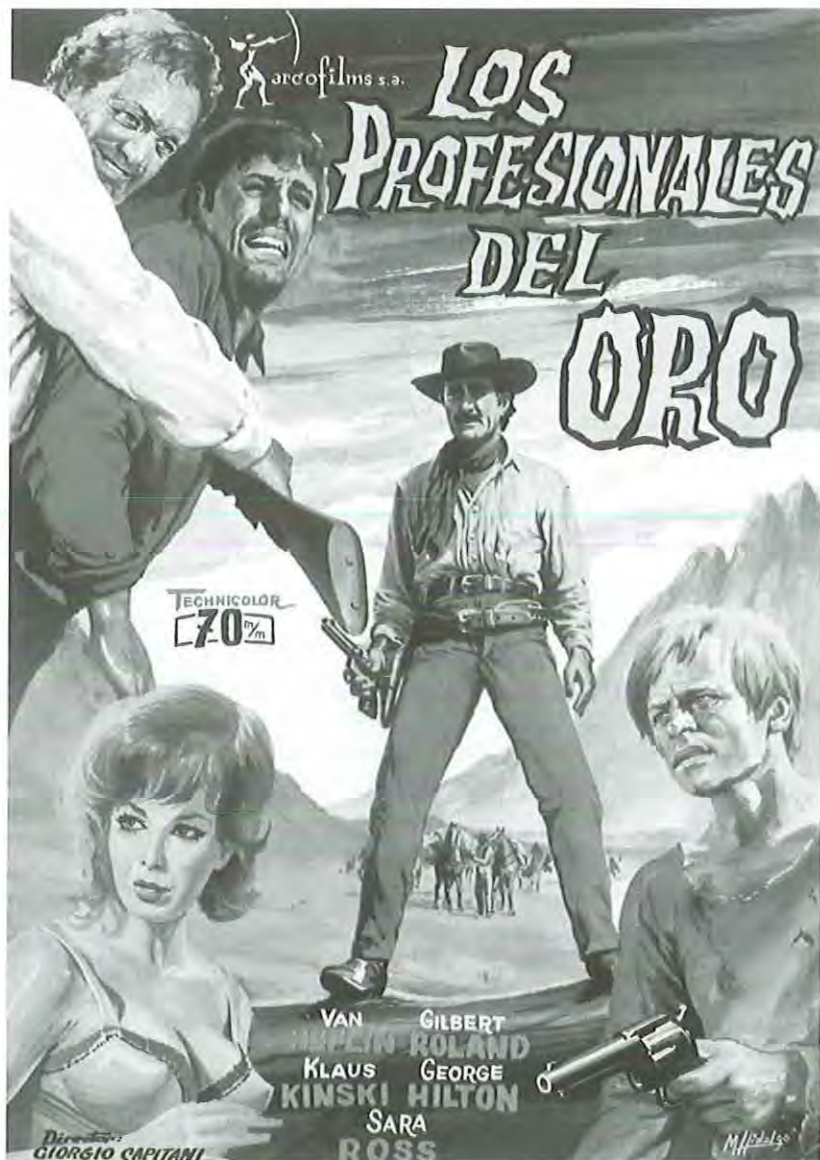
Víctima de sus pasiones y deseos, prisionero en definitiva de un destino aciago contra el que le es imposible rebelarse, el (anti)héroe

del *western* europeo se ve obligado a luchar, aun en contra de su voluntad. Si en filmes como **Los profesionales del oro** (*Ognuno per sé*; Giorgio Capitani, 1968) y **La venganza esperó diez años** (*La vendetta è un piatto che si serve freddo*; Pasquale Squitieri, 1971) la codicia y el racismo alientan la tortura y la muerte, en otros, como **Lo quiero muerto/Lo voglio morto** (Paolo Bianchini, 1968), **El sabor del odio/Una pistola per cento bare** (Umberto Lenzi, 1968), **Y Dios dijo a Caín** (... *E Dio disse a Caino*; Antonio Margheriti, 1969) o **Lo ammazò come un cane... ma lui rideva ancora** (Elo Pannacciò, 1972), el detonante de la violencia es la venganza, ya sea por el absurdo asesinato o la humillación de un ser querido, o por haber sido víctima de una traición. La venganza, como motor del relato, se convirtió en el tema recurrente del *western* europeo, explotado *ad nauseam* indistintamente por filmes de notable mérito artístico, como **La muerte tenía un precio**, **De hombre a hombre** o **Y Dios dijo a Caín**, o por engendros de la calaña de **Gringo/Duello del Texas** (Ricardo Blasco, 1963), **La venganza de Clark Harrison/La spiatata colt del gringo** (José Luis Madrid, 1965) y **¿Quién grita venganza?/I morti non si contano** (Rafael Romero Marchent, 1968). El especialista Vicente Vergara, con maliciosa ironía, describía la fórmula de la *vendetta* en el *western* hispano-italiano: "El bueno lucha contra los malos (superiores numéricamente), que ejecutan un amplio repertorio de asesinatos, robos y violencias físicas (incluyendo las sexuales). El público se identifica con el 'chico' (ejemplo de virtudes positivas), con el arquetipo (acartonado, sin afeitar, duro, a pesar de que muchas veces actúa por dinero y emplea métodos más violentos). Previamente se ha hecho ver por la vía de los sentimientos que su causa es justa (un familiar, esposa, novia o amigo

asesinado vilmente; él mismo es objeto de torturas y vejaciones). Los espectadores van acumulando odio contra los bandidos, autores de desmanes incontrolados, pero que en las últimas escenas pagarán caros sus crímenes" (21).

¿Es todo así de simple? Obviamente, no. Y aunque el tema de la venganza en el *western* europeo tiene poco que ver con la sinuosidad ética de **El vengador sin piedad** (*The Bravados*; Henry King, 1958) o **El último tren a Gun Hill** (*The Last Train from Gun Hill*; John Sturges, 1959), tampoco estamos ante una vil invitación a la matanza. Fiel a su sesgo hiperrrealista, la venganza en el *eurowestern*, y más específicamente en el hispano-italiano, echa sus raíces en la realidad histórica.

El historiador H. J. Stammel señala sobre el particular: "Es un error común creer que una guerra privada podría ser provocada por una frustración, y que una vez empezados los tiroteos y los muertos, los interesados, olvidando pronto las causas de la tragedia, continuaban luchando hasta el último hombre sólo porque esto les gustaba. (...) Era preciso que una amenaza, real o supuesta, pesara sobre la vida del interesado, la de los suyos, o sus bienes. Si alguien, en tal situación, quería conservar el sentimiento de dignidad y la consideración de sus amigos, estaba obligado a actuar. Por lo general, no se conformaba con las palabras y las amenazas: disparaba, mataba, el bando contrario tenía una razón para defenderse y la función empezaba.



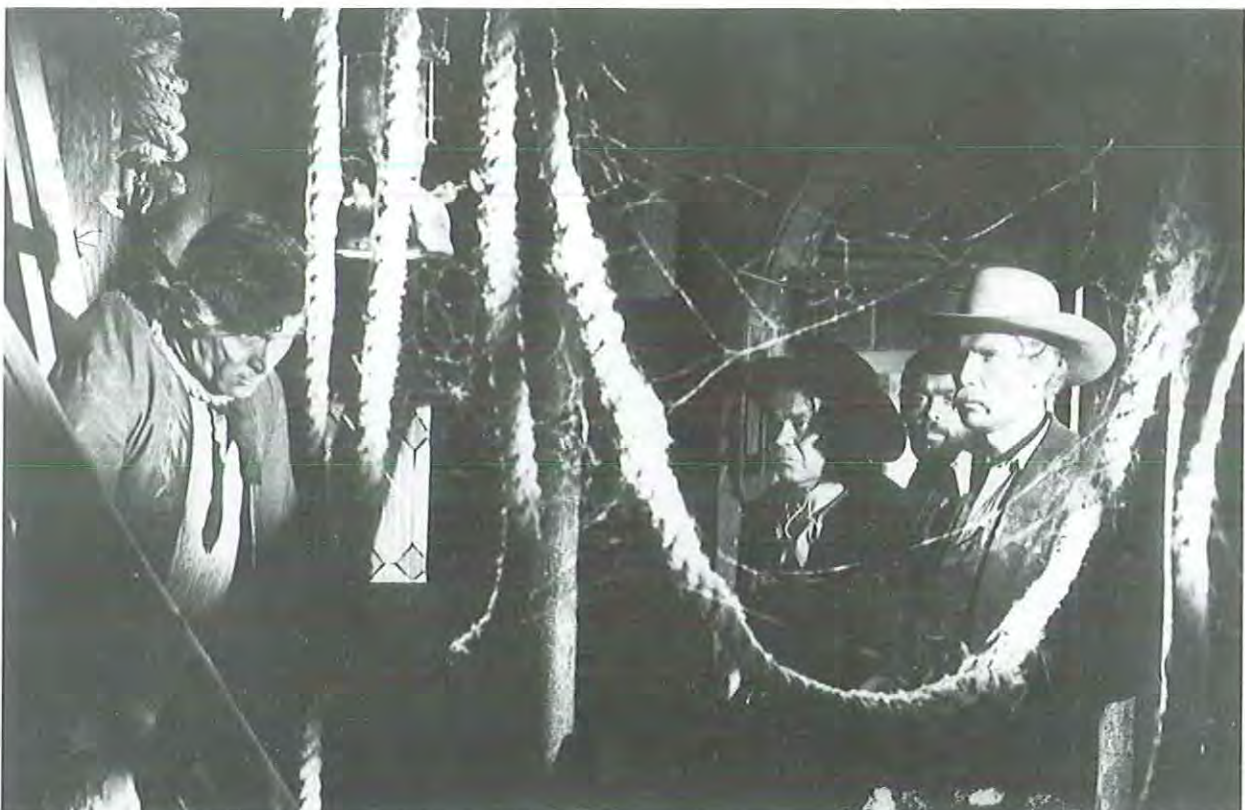
(...) *Y antes de que resonara el último disparo, médicos, abogados, jueces, sheriffs, maestros, miembros de familias establecidas de antiguo en el país, portadores de la cultura, se habían visto mezclados en los choques*" (22).

En algunos *westerns* europeos la venganza tiene carácter de guerra privada: en *El clan de los ahorcados* (*Preparati la bara!*; Ferdinando Baldi, 1968), *Django* (Terence Hill) recluta a un selecto grupo de *outlaws* a quienes salva de la horca gracias a su buen oficio como (falso) verdugo, forma una especie de ejército de "muertos vivientes" para vengarse de los asesinos de su esposa, los sicarios de Lucas (Horst Frank)...; en *Una razón para vivir y otra para morir/Una ragione per vivere e una per morire* (Tonino Valerii, 1972), a fin de vengar a su hijo muerto y restituir su honor como militar, el coronel Pembroke (James Coburn) libra de la horca a un grupo de criminales que harán las veces de comando suicida, cuya misión será destruir una importante fortaleza sudista, Fort Hollman... Pero, mayorita-

riamente, la venganza obedece a una cuestión personal: cualquier ofensa o abuso solamente puede ser lavado con sangre, según un pasional sentido de la honra típicamente latino, puesto de manifiesto en títulos como *Django*, *Siete dólares al rojo*, *Y Dios dijo a Caín*, *El bastardo*, *La muerte busca un hombre* o *La venganza esperó diez años*, y otros aún no citados en este ensayo -la mayoría muy mediocres-, como *Los largos días de la venganza/I lunghi giorni della vendetta* (Stan Vance, alias de Florestano Vancini, 1967), *Los cinco de la venganza/I cinque della vendetta* (Aldo Florio, 1967), *Tierra de gigantes/Il pistolero dell'Ave Maria* (Ferdinando Baldi, 1969) o *La venganza y mi perdón* (*La vendetta è il mio perdono*; Roberto Mauri, 1970). En el *western* europeo, los (anti)héroes que, pasto del dolor y de la desesperación, emprenden el camino de las armas para ejecutar una atroz *vendetta*, son inmunes a los remordimientos, tienen claros cuáles son sus objetivos y jamás excusan la "incorrección política" de sus actos con hipócritas digresio-

nes morales. Su bíblico sentido de la justicia encuentra un escenario perfecto en las tierras salvajes del Oeste (23).

Y será en uno de los mejores *westerns* de Joaquín Romero Marchent, *El sabor de la venganza/I tre spietati* (1963), donde el tema de la venganza adquiere una sinuosa complejidad. Los hermanos Walker Jeff (Richard Harrison), Chet (Robert Hundar) y Brad (Billy Hayden), han crecido bajo una obsesión: vengar la muerte de su padre, asesinado por unos forajidos, los mismos que antes ultrajaron a su madre. Aunque con el paso de los años Brad olvida la afrenta y se convierte, según sus hermanos, "*en un rico hacendado*", Jeff y Chet aún piensan en la venganza, pero de manera muy distinta. Jeff, ahora *marshall* federal, canaliza toda su furia, toda su crueldad, a través de una implacable aplicación de la ley. Chet, por contra, se transforma en un hábil pistolero, penden-ciero y arrogante, preparado para llenar de plomo a cualquiera de los rufianes que llevaron la desgracia a su hogar. Ninguno de los



Y Dios dijo a Caín

dos vacila a la hora de colmar su sed de sangre; únicamente difieren en los métodos, llegando incluso a enfrentarse entre ellos. ¿Cuál de los hermanos es más honesto, más coherente con los negros sentimientos que lo atenan? Sin duda Chet, pues no se engaña a sí mismo ni a quienes le rodean: es un asesino en potencia corrompido por la barbarie y el odio. En cambio, Jeff es un psicópata que degrada aquellos ideales que presume defender. Joaquín Romero Marchent, con notable pesimismo, nos revela que la justicia, ya sea acorde con unos principios propios o colectivos, es espoleada por instintos feroces -resulta impagable el momento en que el juez (Francisco Sanz), para abrir la sesión en que se encausa a uno de los prisioneros de Jeff, utiliza la culata de un revólver en lugar de un mazo...-. No obstante, a tenor del final que sufre Chet -herido de muerte, aún tiene fuerzas para llevar a su anciana madre, a modo de ofrenda, el cadáver del último bandido que décadas atrás asoló su rancho-, un final heroico, de un vitalismo trágico, tal vez la idea sea otra. La violencia en **El sabor de la venganza** -como en buena parte del *western* europeo-, liberada de las habituales ingenuidades de la psicología lineal, de fatuos prejuicios morales, hace de la fuerza un particular movimiento de vida en medio de un mundo esencialmente rastrero y perturbado.

## NOTAS

1. Fofi, Goffredo: "Lettre d'Italie: les westerns et le reste", en *Positif*, nº 76. Junio de 1966.
2. Extraído de Vergara, Vicente: "10.000 dólares por una masacre (Un estudio sobre el *spaghetti-western*)" (páginas 103-104), contenido en la obra colectiva, realizada por el Equipo "Cartelera Turia": *Cine español, cine de subgéneros*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1974). En otro instante de su exposición, Vergara define de la siguiente manera al "público manipulado", en su momento, por la violencia del *western* europeo: "*Campesinos, obreros sin cualificar, niños, jubilados, militares sin graduación (o de baja graduación) y hasta algunos estudiantes, convierten este tipo de productos en el verdadero cine popular entre comillas. (...) Su importancia sociológica es bien patente...*". (Página 81).
3. Méndez Leite, Fernando: "Las muertes tienen su precio", en *Film Ideal*, nº 201-204. 1966.
4. Velasco Capafons, F.: "Western europeo, un subcine", en *Nuestro Cine*, nº 67. 1967.
5. Declaración recogida en Frayling, Christopher: *Spaghetti westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. I. B. Taurus Publishers. Londres/Nueva York, 1998).
6. Extraído de la entrevista con Sam Peckinpah realizada por Guy Bran-court, en la revista *Cinema 69*, nº 141. Diciembre de 1969.
7. Extraído del prólogo a Savater, Fernando: *La infancia recuperada*. Alianza Editorial, Col. Libro de Bolsillo. 1999).
8. Introducción a Rosa, Joseph G.: *The Taming of the West. Age of Gunfighter: Men and Weapons on the Frontier. 1840-1900*. Smithmark Publishing. Nueva York, 1995). Y por si queda alguna duda, el también historiador H. J. Stammel, en su libro *La gran aventura de los cowboys* (Ed. Noguer S. A. Barcelona, 1975), explica: "*En Texas sólo se colgaba a los cuatros, todas las demás violencias eran colocadas bajo el signo del revólver de seis tiros*" (Página 192).
9. Detheridge, Anna: "Il bricolage dell'uomo tra arte, fotografia, design e moda", en AA. VV.: *Gli anni 60. Le immagini al potere*, en el catálogo de Fondazione Mazzotta, Milán, 21 de junio-22 de septiembre de 1996. Página 15.
10. Entre los estrenos del film británico **El demonio, la carne y el perdón** (*The Singer, Not the Song*; Roy Baker, 1961) y de la cinta hispano-italiana **El valor de un cobarde/Quinto: non ammazzare** (León Klimovsky, 1969), el mundo se vio sacudido por hechos históricos decisivos en la manera de ser de hombres y naciones. En 1962, la presencia de misiles nucleares soviéticos amenazando territorio norteamericano desde Cuba, ya en manos de los revolucionarios castristas, provoca la llamada "crisis de los misiles" entre la URSS y los Estados Unidos, que está a punto provocar el estallido de una guerra nuclear. El 22 de noviembre de 1963 el presidente Kennedy es asesinado en Dallas, fruto de una turbia conspiración jamás esclarecida. Paralelamente, la intervención de las tropas estadounidenses en Vietnam, iniciada en 1963, se incrementa con la consiguiente escalada de las hostilidades, jalonada por cruentas batallas -el ataque a dos navíos de la VII Flota en el golfo de Tonkín por parte de lanchas torpederas norvietnamitas en agosto de 1964- y criminales matanzas de civiles -en marzo de 1968, un destacamento de *marines* aniquila a 350 ancianos, mujeres y niños de la aldea de My-Lai-. La guerra de Vietnam, muy impopular entre la sociedad norteamericana -cuyas numerosas manifestaciones civiles son duramente reprimidas por la policía e, incluso, el ejército-, comporta un importante incremento en los gastos militares. Hasta la aprobación de la ley de derechos civiles, en 1964, Estados Unidos vivió sacudida por numerosas protestas de activistas negros y progresistas blancos, caracterizada por la guerra sucia emprendida por el FBI, y el enfrentamiento de grupos de "autodefensa" afroamericano -*Black Panthers*- y fascistas blancos -Ku Kux Klan-. La "política de patio trasero" de los estadounidenses culmina con la intervención en el conflicto de la República Dominicana en 1966 y el asesinato del "Che" Guevara en 1967 a manos de agentes de la CIA apoyados por el ejército boliviano. Un año después, en 1968, una manifestación estudiantil pacífica en la plaza de las Tres Culturas de México D. F., fue reprimida de manera sangrienta por orden directa del presidente Gustavo Díaz Ordaz -cuyo mandato, entre 1964 y 1970, se recuerda como uno de los más reaccionarios en el país azteca durante la segunda mitad del siglo XX-, provocando cerca de 400 muertos. Y dentro del área de influencia de los Estados Unidos, la eterna crisis de Oriente Medio sufre un tremendo vuelco con la llamada guerra de los Seis Días (4-10 de junio de 1967). Israel destruyó la aviación egipcia, causando 10.000 bajas a la Legión jordana y 20.000 a las tropas egipcias, y se anexionó los territorios de Gaza, Cisjordania, el Sinaí, los altos del Golán y la parte antigua de Jerusalén. En Europa, las cosas no andan mucho más tranquilas. En mayo de 1968, una ola de agitación estudiantil y obrera sacude Francia, haciendo tambalear la V República y, con ella, a su presidente, el general De Gaulle. Las manifestaciones son duramente contestadas por la

policía, pero el gobierno queda tocado y nacerá una conciencia contestataria -filomarxista o filomaoísta-, que influirá decisivamente en la política y la cultura de toda Europa. Otro suceso íntimamente ligado al "Mayo francés" será la "Primavera de Praga". Las profundas reformas contenidas en el *Manifiesto de las 2000 palabras*, concebido por el secretario general del Partido Comunista Dubcek, que incidía en la política, la cultura y la economía del sistema, fueron truncados por la violenta invasión de Praga por parte de tanques soviéticos en agosto de 1968. Mientras, en Grecia, la profunda crisis política entre la corona griega y el partido reformista Unión de Centro, liderado por el primer ministro Giorgios Papandreu, alienta un golpe de estado militar llamado "de los coroneles", que se produjo el 21 de abril de 1967, el cual triunfó gracias a una cruenta represión. En Italia, el rechazo contra más de veinte años de gobierno democristiano desembocó en las revueltas estudiantiles de 1968, las huelgas del otoño "caliente" del 69 y el sangriento atentado acaecido el 12 de diciembre de 1969 contra una oficina bancaria situada en la *piazza Fontana* de Milán, atribuido a la extrema derecha. La negra antesala a los denominados "años de plomo" italianos (1970-1978), durante los cuales se incrementaron las acciones terroristas de grupos ultraizquierdistas y neofascistas, al tiempo que se agravaba la crisis económica y crecía la criminalidad común. Sucesos que afianzaron el pensamiento marxista y la militancia en el PCI entre amplias capas del proletariado, universitarios e intelectuales. En España, la dictadura del general Franco daba luz verde a unas tímidas reformas económicas y sociales -el I Plan de Desarrollo-, que encubrían con torpeza el carácter represivo del régimen ante las cada vez más numerosas protestas obreras y estudiantiles, así como la actuación de grupos armados de oposición, que culminan con el asesinato, en 1968, del comisario de la Brigada Social de San Sebastián -y conocido torturador-, Melitón Manzanás, a manos de ETA.

11. Durkheim, Emile: *Las reglas del método sociológico y otros escritos sobre filosofía de las ciencias sociales*. Alianza Editorial, colección Libro de Bolsillo. Madrid, 1998.

12. Resulta paradigmático que España e Italia fueran los puntales básicos del más violento *western* europeo. La primera, sometida bajo el dictatorial régimen nacional-católico del general Franco, cuya fuerza se fundamentaba en la represión física y moral de cualquier

disidencia, de cualquier individualidad; la segunda, sometida al sectarismo y la corrupción de diversos gobiernos democristianos, en palabras de Pier Paolo Pasolini, "*falsamente laicos, falsamente tolerantes, católicos y por tanto cínicos*". El héroe solitario y nihilista, desvinculado de todo orden social, enfrentado violentamente al injusto orden establecido por un poderoso ranchero o por una banda de malhechores, se convirtió en un arquetipo mítico de primera magnitud, estrechamente identificado con las sueños y pesadillas de las sociedades que lo crearon.

13. De Clor, Harry: *Obscenity and Public Morality (Censorship in a Liberal Society)*. Ed. University of Chicago Press. Chicago, 1969.

14. Cabrera, Julio: *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Editorial Gedisa, S. A. 1999. Página 277.

15. Op. cit., nota 14. Página 267.

16. Del Valle, Teresa: "La obscenidad como propuesta cultural". Ensayo contenido en Castilla del Pino, Carlos (editor): *La obscenidad*. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1993. Páginas 141-156.

17. Vergara, Vicente: "10.000 dólares por una masacre (Un estudio sobre el *spaghetti-western*)", en op. cit. nota 2. Página 108.

18. Declaraciones extraídas de Faldini, Franca; Fofi, Goffredo (eds.): *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*. Giangiacomo Feltrinelli Editore. Milán, 1981.

19. Hemos recurrido aquí al parentesco entre ambos personajes existente en la versión española -recordemos que **La muerte tenía un precio** era una coproducción entre Arturo González/Regia Films (España), Alberto Grimaldi/PEA Films (Italia) y Constantin Filmproduktion (Alemania)-. En la versión italiana y alemana de dicha película el personaje encarnado por Lee Van Cleef y el interpretado por Rosemarie Dexter son hermanos, tal como confirman Carlos Aguilar en su libro *Sergio Leone* (Ed. Cátedra, colección Signo e Imagen/Cineastas. Madrid, 1999) y Thomas Weisser en su enciclopedia crítica *Spaghetti Westerns-The Good, The Bad and the Violent. 558 Eurowesterns and Their Personnel, 1961-1977* (McFarland & Company, Inc. Publishers. Jefferson, Carolina del Norte, y Londres, 1992).

20. Nietzsche, Friedrich: *Más allá del bien y del mal* (sección IX, aforismo 259). Alianza Editorial, colección Libro de Bolsillo. Madrid 1997.

21. Vergara, Vicente: "10.000 dólares por una masacre (Un estudio sobre el *spaghetti western*)", en op. cit. nota 2. Página 103.

22. *La gran aventura de los cowboys*. Op. cit. nota 8. Páginas 212-213.

23. En el *Éxodo*, capítulo 21, versículo 23, se recoge la esencia más cruenta de la ley de Moisés: "*Pagarás vida por vida, ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie, quemadura por quemadura, herida por herida y contusión por contusión*". Inspirada en el llamado Código de Hammurabi -nombre del monarca amorita de Babilonia (1728 a. C.-1686 a. C.) que impulsó el primer código legislado de Occidente, el cual abarca toda clase de materias, desde penales hasta administrativas; fue hallado por arqueólogos franceses en 1901-1902-, la ley mosaica, a pesar de su contundencia, suponía una limitación de la venganza, en contraposición a las leyes del legislador ateniense Dracón (siglo VII a. C.) -de cuyo nombre surge la expresión "draconiana"-, a la "ley del talión" romana -cuya raíz etimológica, *tallis, tallius*, significa "igual", "semejante"- y a la ley de Goel -voz hebrea que significa "protector", "redentor", en alusión al pariente que tiene la obligación de "la venganza de la sangre"; es decir, de matar a quienes hayan perjudicado o dañado a cualquiera de sus parientes-. A la vista de tales antecedentes culturales tan mediterráneos, cimentados en los orígenes de la religión judeocristiana y el laicismo grecorromano, no es extraño que el *western* europeo, básicamente hispano-italiano -países de origen latino, mediterráneos y sometidos durante siglos a los preceptos más arcaicos de la Iglesia-, aplique como solución radical a la barbarie del Oeste la ley de Moisés o, desde otro punto de vista, la ley del talión. No en vano, el protagonista de *Apocalipsis Joe*, antes de iniciar su terrible matanza, exclama con gravedad: "*Por desgracia, uno mismo tiene que hacer justicia cuando en un pueblo no existe la ley*".