

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
El folclore imaginario

Autor/es:
Cueto, Roberto

Citar como:
Cueto, R. (2002). El folclore imaginario. Nosferatu. Revista de cine. (41):99-117.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41302>

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

SPAGHETTI WESTERN

Abril De Masi Morricone Ortolani Piccioni Trovatioli



Colonne Sonore Originali / Original Soundtracks

El folclore imaginario

Reinventando la música del western

Europako western musikak, hainbat eta hainbat pieza sorrarazi zituenak eta konpositoreen erreperitorio zabala landu zuenak, ikusmolde berria ekarri zuen berekin zinema klasikoak irudiaren eta musikaren artean egin ohi zuen hierarkizazioan, eta ezinbesteko garrantzia izan zuen zinema modernoaren estetikarako nahiz produkturen kontsumo gai prosaikoagoetarako, hain zuzen ere zinemaren industriak eta industria diskografikoak elkarri egindako bultzadari esker.

Roberto Cueto

Resulta significativo que casi todos los estudios sobre el *eurowestern* toquen, de manera más o menos detallada, el aspecto musical de los filmes en general, y la colaboración Sergio Leone/Ennio Morricone en particular. Curioso porque éste suele ser un asunto siempre olvidado o menospreciado en monografías sobre otros temas (incluidas las dedicadas al *western* americano) y sólo tratado en obras dedicadas al estudio de ciertos directores cuya carrera está asociada a la labor de un determinado músico (Alfred Hitchcock y Bernard Herrmann, Federico Fellini y Nino Rota, Tim Burton y Danny Elfman...). Leone y Morricone se encontrarían en el mismo plano, pero, además, aquí se conjugan otros factores para que la música de estos filmes haya llamado tanto la atención de estudiosos y cronistas tan insensibles al tema en otras ocasiones: por un lado, la creación de una nueva escuela, genuinamente italo-española, de música para *western* que daría infinidad de títulos y que cultivaría un amplísimo repertorio de compositores; por otro, una nueva concepción en la habitual jerarquización del cine clásico entre imagen y música, que será de radical importancia tanto para la estética del cine moderno como para más prosaicas cuestiones de consumo del producto, gracias al impulso recíproco que se darán la industria cinematográfica y la discográfica.

Este punto de inflexión no se hubiera producido sin la figura seminal de Ennio Morricone, responsable, en lo bueno y en lo malo, de los estilemas que, a partir de **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (1964) y **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (1965) desarrollaría el *eurowestern*. Llamativo ejemplo, pues, de cómo un único nombre puede originar un estilo nuevo, de rápida aceptación popular y después converti-

do en marca genérica y "denominación de origen": el "sonido Morricone" no sólo identificará al *western*, sino a un tipo concreto de *western*, el europeo. Para entender lo novedoso de sus aportaciones y el giro inesperado que dio a una tradición rígidamente codificada (posiblemente la más codificada de todo el Hollywood clásico), es necesario trazar un rápido panorama del estado de las cosas antes de que Sergio Leone decidiera ponerse a rodar *westerns* en España.

1. El Oeste a. M.

Uno de los aspectos más debatidos en la música italiana para *western* es su falta de "veracidad histórica", no entendida ésta como un defecto, sino más bien como una virtud. Refiriéndose a los *scores* de Morricone, Sergio Miceli señala que el compositor romano "no caía en la trampa de componer à la maniere de, (...) sea por la necesidad de responder a las exigencias del director (pragmáticas, e incluso vulgares), sea porque la imitación servil de los estilos ajenos no podía interesarle, mientras en cambio sí tenía bien presente -por su propia naturaleza, pero también por su formación profesional en los estudios discográficos- la necesidad de brindar un producto que la 'gente' fuera capaz de reconocer y de distinguir entre otros muchos" (1). Tullio Kezich, por su parte, destaca que "como el spaghetti-western ha descartado los elementos irreproducibles del producto original (los indios, las migraciones de los rebaños), (...) Morricone ha evitado sagazmente la utilización del folclore musical norteamericano y toda posible incursión en el country" (2). Pero varias matizaciones son necesarias. Por un lado, la creación de un estilo innovador respecto a la tradición marcada por Hollywood no se debe tanto a su "irreproductibilidad" (como afir-

ma Kezich) como por una voluntad estética (como opina Miceli). Antes de Leone, el *western* europeo ya había ensayado formas imitativas del sinfonismo clásico más o menos afortunadas, desde las partituras del alemán Martin Böttcher para las adaptaciones de novelas de Karl May dirigidas por Harald Reinl en los 60 hasta las primeras incursiones del propio Morricone en el género: **Gringo/Duelo nel Texas** (Ricardo Blasco, 1963) y **Las pistolas no discuten/Le pistole non discutono** (Mario Caiano, 1964). En segundo lugar, la relación de la música del spaghetti-western con el auge de la industria discográfica italiana en los 60 es más que obvia, pero no hay que olvidar que el fenómeno no es nuevo: lo mismo había ocurrido en Estados Unidos en la década anterior con el boom de las estrellas *country & western* (Tex Ritter, Frankie Lane, Johnny Cash, Marty Robbins), todas ellas asociadas de un modo u otro al cine. Y, por último, la controversia puede resultar un tanto bizantina, ya que habría que empezar por cuestionar la propia "veracidad histórica" de la música del *western* clásico: ¿acaso ha existido alguna vez una música "realista" de *western*?

Afirmaba Leone que "no existe el western realista, porque no puede existir (...) el Oeste verdadero y el western no tienen nada que ver" (3). Una sentencia que se refiere a la creación de todo un imaginario donde la música no sólo establece un inmediato proceso de identificación, sino que también está sujeta a obvios procesos de mitificación. En palabras de Christopher Palmer, "el Oeste americano que evocan esas partituras nunca existió. Era parte del mito hollywoodiense, y se puede trazar un paralelismo entre la música de Dimitri Tiomkin y la obra de algunos pintores del siglo XIX, como Frederic Remington o Charles B. Russell. Veían el Oeste desde una pers-

pectiva romántica, esencialmente decimonónica, y esas imágenes influyen en la ideología e iconografía del western en Hollywood" (4). No existe, por tanto, en el Hollywood clásico una auténtica música folclórica, reproducción arqueológica de la que se escuchaba en el Oeste americano (5), sino una recreación imaginaria que integra ciertos elementos característicos de la música *country & western* en el lenguaje sinfónico heredado de la tradición decimonónica: recurrencia a timbres que evocan el Oeste (armónica, guitarra y bajo), *tempos* característicos de la balada... No deja de ser paradójico que, durante los años 40 y 50, algunos de los más prolíficos compositores de música de *western* fueran europeos: Max Steiner y Hans J. Salter (austriacos) o Dimitri Tiomkin (ruso). Se palpa en su música un marcado acento europeo, como ha demostrado Palmer al establecer comparaciones entre Tiomkin y los compositores nacionalistas rusos, concretamente entre su partitura para **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*; King Vidor, 1947) y la obra de Alexander Scriabin; o al señalar la posibilidad de que una de las melodías paradigmáticas del *western* clásico, la celeberrima canción *Do Not Forsake My, Oh My Darling*, del film **Solo ante el peligro** (*High Noon*; Fred Zinnemann, 1951), está basada en realidad en una canción tradicional ucraniana (6). Para Palmer, de todas formas, la procedencia centroeuropea no impide el efecto ilusorio de música que el espectador interpreta como "americana", de la misma manera que lee los decorados o diálogos tipificados por el *western* como parte de un código concreto. "[Tiomkin] era capaz de asimilar y replicar las características de una música y una cultura diferente a la suya con maestría, (...) explotando el idioma hillbilly que sería luego familiar en la música bluegrass y country" (7).

Una segunda escuela de compositores que tenían a Aaron Copland como líder espiritual no consideraba que tal "asimilación" se hubiera producido, y buscaban un sonido genuinamente americano, pero éste no llegaría hasta finales de la década de los 50. A propósito de su banda sonora para **Horizontes de grandeza** (*The Big Country*; William Wyler, 1958), Jerome Moross señalaba que "*Tiomkin hizo westerns con tristes canciones rusas en ellos: sus scores eran descripciones de las estepas rusas o de las llanuras húngaras, mientras que Horizontes de grandeza era un western con ritmos y melodías realmente americanos*" (8). El modelo "americano" fue popularizado por Elmer Bernstein con su música para **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*; John Sturges, 1960), pero antes que reivindicar unas raíces nacionales, su función fue, más bien, la contraria: estereotipar y universalizar un sonido *western* recreado a posteriori, desde la nostalgia y la fabulación, fácilmente identificable por el espectador.

Lo que nos interesa destacar aquí son dos aspectos de la música del *western* clásico, uno morfológico y el otro funcional. Por un lado, el tratamiento sinfónico de las partituras, ya hablemos de la escuela centroeuropea o de la americana (9). Si bien es cierto que Tiomkin ensayó ciertas formaciones más reducidas de lo habitual en el Hollywood de la época -particularmente en **Solo ante el peligro** y **Río Bravo** (*Rio Bravo*; Howard Hawks, 1958)-, la tendencia generalizada era la recurrencia a una orquesta convencional, con apuntes locales proporcionados por guitarras, armónicas, trompetas o concertinas. En segundo lugar, hay que destacar la importante misión que la música desempeñaba como apoyo y elemento de realce del género. No se trataba tan sólo de una mera precisión geográfica y cronológica, sino que la

música también servía como correa de transmisión de cierta carga ideológica. El *western* clásico participaba de cierta candidez en su representación de un espacio que oscilaba entre lo bucólico y lo salvaje, lo inocente y lo primitivo. No se trata de la recreación de un preciso referente histórico, sino de la construcción de un espacio mítico y autorreferencial donde asistimos a la puesta en escena de una serie de rituales: iniciación, autodescubrimiento, conflicto... La música de "grandes espacios" que es característica del género (exuberantes panorámicas orquestales, cuyo más brillante ejemplo sería, sin duda, el **Horizontes de grandeza** de Moross) no es un mero ingrediente decorativo, sino también un medio de intensificar ideas subyacentes en la representación del paisaje, desde el "destino manifiesto" hasta la utopía del individualismo.

No podemos olvidar, sin embargo, algunos aspectos crematísticos del periodo que nos ocupa. Una anécdota que narra el propio Tiomkin puede ser lo bastante explícita: "**[Solo ante el peligro]** se estrenó en un pueblo cerca de Los Ángeles, pero fue un fracaso. Los productores no sabían si merecía la pena estrenarla. Intenté salvar las cosas a través de los discos, grabando la canción de Tex Ritter. Pero la compañía que tenía bajo contrato a Ritter no estaba interesada en sacar un disco con la canción. Así que convencí a otra casa discográfica para grabarla con Frankie Lane... y fue un enorme éxito, uno de los mayores del año. La película se estrenó entonces cuatro meses después, y llenó los cines" (10). Lo que se está produciendo aquí es uno de los primeros casos en que la canción de los títulos de crédito de un film no musical trasciende sus propios límites y se convierte en fenómeno discográfico. La novedad aportada por Tiomkin no sólo consistió en abrir una pelí-

cula con una balada (que se inicia *pianissimo* en la percusión, frente a las aparatosas fanfarrias que hasta entonces habían preludiado los *westerns*) o en utilizarla como apoyo narratológico a lo largo del metraje, sino también en propiciar un mercado alternativo que ayuda a promocionar la película, al tiempo que confiere cierta autonomía a su música. Una década antes de la explosión de la música pop en el cine americano, el *western* estableció un vínculo entre la industria cinematográfica y la discográfica, propiciando el fenómeno de los *hits* extraídos de películas.

De esta manera, la música de *western*, sin renunciar a su naturaleza sinfónica, coquetea con otros estilos más cercanos a la música ligera. Las baladas en los títulos de crédito se convierten casi en pieza indispensable del *western* de los 50 (11), perfectamente integrada en los parámetros del resto del *score*, incluso actuando a modo de *leitmotiv* principal. Pero el género seguía siendo inflexible en cuanto a la introducción de ciertos instrumentos que ya eran habituales en el *country & western*, como la guitarra eléctrica. El que sería más tarde uno de los sonidos específicos del *eurowestern* no era utilizado en cine, pese a ser ya bien conocido por el público americano: en 1955 un antiguo vendedor de aspiradores llamado Johnny Cash colocaba un número uno en las listas de ventas con *Cry, Cry, Cry*, un tema donde se lucía la endiablada guitarra eléctrica de Luther Perkins. Algunas canciones de Cash -como *Get Rhythm*- rozaban ya el *rock*, y tampoco hay que olvidar que el mítico Bill Hailey de *Rock Around the Clock* (1954) era un cantante *country* reciclado. Había, pues, vínculos entre el *country & western* y el *pop-rock*, vínculos que se estrecharan en la década siguiente y explicarán algunos rasgos de la escuela italiana que se iniciará con Morricone.

La reticencia del cine a abrirse a esas nuevas tendencias del *country & western*, que las discográficas habían asimilado con tanto entusiasmo, produjo un fenómeno casi esquizofrénico, en el que la canción de una película conocía al menos dos versiones: la que se escuchaba en el film, "canónica", interpretada por la voz viril de turno y arropada por una orquesta sinfónica que se podía tomar licencias como la armónica o la guitarra (acústica); y una adaptación para disco realizada por el mismo intérprete, una *studio version* a la que se añadían todo tipo de ornamentos, desde la anatematizada guitarra eléctrica hasta batería y coros (que también serían reinventados por Morricone y la escuela italiana) (12). También se podía extraer una canción basada en el música incidental del film, aunque no se escuchara en el *soundtrack* (13); incluso se crean auténticos canciones *inspired by* y tituladas de igual manera que alguna película (14). En 1964, cuando el *eurowestern* proponga una nueva gama de sonidos nunca hasta entonces conocida en el género, el *western* americano seguía fiel a la tradición sinfónica (15). Los aires de renovación no llegarán hasta después del *boom* del *spaghetti-western* o por contagio de la música pop (16), a excepción de una obra precursora: la música de Jerry Goldsmith para **Río Conchos** (*Rio Conchos*; Gordon Douglas, 1964) ya empleaba guitarra eléctrica y ciertos sonidos percusivos (látigo, güiro, pandereta) con similar sentido onomatopéyico al que tendrán en Morricone.

2. Le llamaban Dan Savio

Cuando Morricone aterrizó en el mundo del cine ya tenía a sus espaldas una intensa carrera como arreglista. Un contrato con la RCA por cinco años (con un porcentaje sobre ventas) le había convertido en nombre decisivo



del auge de la canción italiana de los 60. La lista de intérpretes a los que había prestado sus servicios era impresionante (Miranda Martino, Charles Aznavour, Paul Anka, Jimmy Fontana, Ornella Vanoni, Dalida), y consiguió un *hit* de la época, el tema *Il barattolo* (con una letra no muy intelectual, que rezaba "*Revolcón, revolcón, todo el mundo quiere el revolcón...*"). Será, precisamente, esta labor como arreglista la que llamará la atención de Sergio Leone cuando buscaba la música de **Por un puñado de dólares**, aunque en un principio su intención era la de volver a recurrir a Angelo Fran-

cesco Lavagnino, con quien había trabajado en **El coloso de Rodas/ Il colosso di Rodi** (1960). Como el mismo Morricone ha explicado, "*la primera vez que Sergio escuchó un banda sonora mía fue en mi casa, y se aburría soberanamente, comentando cuando finalizó: 'Nunca podremos trabajar juntos'. (...) Pertenece a la película Las pistolas no discuten, y era una simple imitación del tipo de música de los westerns americanos, a lo Dimitri Tiomkin. (...) Le dije que iba a componer para el western que estaba preparando algo verdaderamente personal, que me diera la oportunidad de*

ofrecerle una música que respondiera de verdad a mis inquietudes" (17). A Leone le interesó más, en cambio, un arreglo que Morricone había hecho en 1962 para Peter Tevis, un cantante americano que buscaba en Italia el éxito que no consiguió en su país. Se trataba de una de las más hermosas baladas de Woody Guthrie, *Pastures of Plenty*, a la que Morricone aportó sonoridades que pronto serían familiares en sus *westerns*: fusta, yunque, campanas y pífano (18).

Sin embargo, el estilo "personal" al que aspiraba Morricone tuvo que ceder a la fuerza de la tradición, concretamente la pieza *Degüello*, que Tiomkin compuso para **Río Bravo** y que volvería a utilizar en **El Álamo** (*The Alamo*; John Wayne, 1960). No se trata de un homenaje voluntario, como ciertos autores han querido ver (19), sino de una imposición por parte de Leone, ya que éste había montado **Por un puñado de dólares** usando la música de Tiomkin a modo de *temp track*, y le gustaba el efecto conseguido. Morricone se ha encargado de recalcar que ese tema tuvo su origen en que Leone "quería una imitación, y entonces la hice de la siguiente manera: teniendo presente el viejo tema para hacer la imitación, y así me surgió el nuevo tema; (...) es la trompeta la que suena como Degüello, no es que el tema sea Degüello" (20). Robert C. Cumbow (21) ha señalado, por su parte, una cita musical mucho más solapada en **Por un puñado de dólares**, que casi nunca ha sido apreciada por la crítica: la cadencia final del tema *La persecución* repite los últimos compases de la balada *The Green Leaves of Summer* de **El Álamo**, pero aquí ya nos encontramos casi en los terrenos del puro guiño cinéfilo.

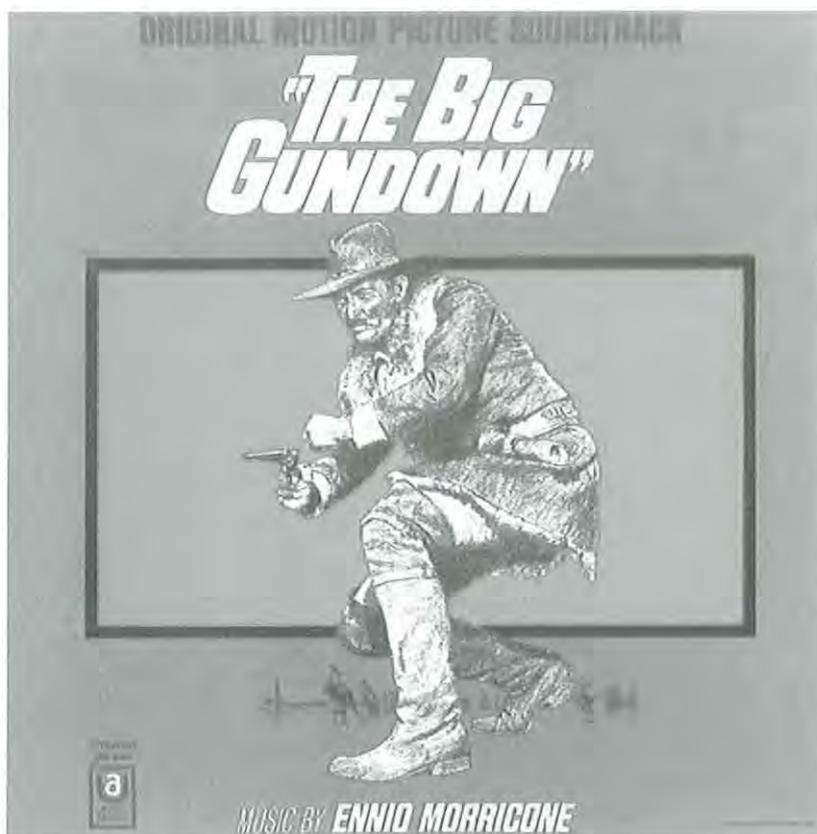
Disfrazado bajo el seudónimo de Dan Savio (que ya había utilizado en **Gringo**), Morricone sentó en **Por un puñado de dólares** las

bases de un estilo que iría puliendo en sus siguientes colaboraciones con Leone. De hecho, el tema de trompeta cuyo origen está en **Río Bravo** permite comprobar cómo se efectúa esa operación de remontarse sobre la mera imitación hasta desligarse del original. Fiel al tema de Tiomkin en su comienzo -el solo de trompeta sobre un ritmo creado por la guitarra-, pronto abandona su contención y delata su naturaleza hiperbólica, histriónica: coros sin texto y crispadas intervenciones de la cuerda construyen un *crescendo* en que la trompeta ensaya con sus florituras registros inestables, desgarrados. Morricone consiguió imponer como ejecutante del tema a Michele Lacerenza, frente a un Leone que era más partidario de contratar al entonces célebre Nini Rosso, un trompetista "absolutamente inadecuado, ya que estaba ligado a un estilo 'sofisticado' de night-club, mientras que lo que hacía falta era una entonación de cariz popular, a medio camino entre la canción bien entonada y el baile de pueblo" (22). Volveremos luego a la importancia que lo popular tendrá en los *scores* de Morricone, pero por el momento nos interesa destacar lo que ese tema tiene de "solemne, haciendo por reflejo que también se vuelva más solemne la acción a la cual está asociado" (23). La ocasión solemne es la llegada de Joe (Clint Eastwood) al pueblo de San Miguel para el enfrentamiento final con sus enemigos: la escena no sólo queda engrandecida y teatralizada, sino que la música adquiere un protagonismo y una libertad de desarrollo muy rara en el cine clásico. En **Río Bravo** y **El Álamo**, la contención del tema *Degüello* actuaba como una suerte de "fuera de campo", sugiriendo la amenaza de los enemigos que no aparecían en el plano, un peligro que siempre estaba presente para los protagonistas pero que nunca era remarcado en el plano visual o sonoro. En contraste con ese efecto "subliminal", Morricone

ne y Leone hacen al espectador perfectamente consciente de la composición musical, le confieren una especial importancia y rompen el efecto de "transparencia" del cine clásico.

Este efecto estético explica uno de los rasgos que caracterizan al *western* de Leone y que lo distinguen del *western* "adulto" o "crepuscular" que se dará en la década de los 60/70 en Estados Unidos: el género no se emplea como instrumento de análisis sobre la historia del país, sino como herramienta de reflexión sobre el propio género, sobre sus estructuras de representación. Intensificando éstas hasta la exasperación, estilizando sus estereotipos y códigos, Leone demarca y precisa la condición genérica de su producto, al tiempo que busca trascenderlo con una serie de procesos rituales que lo conviertan en un nuevo mito: no hay, como se ha dicho con demasiada frecuencia, un afán desmitificador en Leone y Morricone, sino más bien una mirada que podíamos llamar "remitificadora" y de naturaleza sincrética (no olvidemos que el *chambara* o cine de samuráis japonés es otra clara influencia para Leone).

Hay, sin embargo, otro elemento imprescindible en el cine de Leone, elemento con el que esa búsqueda de "solemnidad" casi litúrgica entra en enriquecedor conflicto: su distanciamiento. Se crea así una "perspectiva a la vez embelesada e irónica, enfoque reverente y al tiempo asumidamente lúdico" (24) que encuentra su correspondencia en el registro también escéptico, irreverente incluso, que puede adoptar la música de Morricone. Ya **Por un puñado de dólares** marca esa introspección sobre toda la tradición que pesa a sus espaldas en el tema de los títulos de crédito (*Titoli*), muy alejado en estilo e intenciones de la elegía final para trompeta. Es aquí donde Morricone presenta por primera vez el repertorio de



timbres que harían su música tan popular y crearían escuela: silbido, fusta, pífano, campanas, coros que espetan frases incomprensibles o sirven de soporte orquestal sin texto y guitarra eléctrica. El resultado es sorprendente en cuanto que nos parece familiar y ajeno a un tiempo. Por un lado, ciertos elementos provocan una automática asociación con el mundo del *western*: el ritmo de la guitarra, que provoca una obvia "motricidad equina" (25); la onomatopeya de la fusta, con claro referente dentro de la diégesis; el silbido, que identificamos con el *cowboy* solitario... Otros, sin embargo, resultan ajenos a ese universo y provocan cierta sensación de "extrañamiento" respecto al paisaje: las campanas y los coros, más vinculadas al campo semántico de lo religioso; las incomprensibles voces humanas, alteradas, vaciadas de significado e incapaces de proporcionarnos la precisa información de la tradicional balada vaquera; el pífano, un timbre arcaico, que nos retrotrae a épocas más alejadas en el tiempo, quizá a la picaresca medieval; o la

guitarra eléctrica, instrumento que, como hemos explicado, mantenía cierta asociación con el *country & western*, pero siempre "fuera" del cine.

Conrado Xalabarder ha señalado que la gran aportación del *spaghetti-western* consistió en que "si en Estados Unidos primaba el concepto de 'territorialidad' en la música (es decir, propia del lugar donde transcurre el film), en la voluntad de Morricone estuvo otorgar un sentido 'temporal' a la música, de tal modo que sirviera para ubicar la película en las épocas más agrestes de la Humanidad" (26). Leone construye unos espacios geográficos realistas y abstractos a un tiempo, descritos con precisión e incluso voluntad "más anti-idealista que naturalista" (27), pero a un tiempo siempre conscientes de su autorreferencialidad, de su pertenencia a un universo genérico alternativo: "La escuela neorrealista de De Sica y mi padre [Roberto Roberti] (...) me hizo comprender que debía expresarme en un lenguaje nuevo, capaz de conjugar la elo-

cuencia y la abstracción del cine mudo con la verdad y el detallismo del cine neorrealista. Y que el resultado final, a ser posible, no debía perder de vista la idea de que el cine es ante todo espectáculo y, en cuanto tal, requiere una adecuada dosis de ironía" (28). Morricone crea así un paisaje primitivo, que parece anterior al tiempo histórico y a determinada precisión geográfica, donde dominan lenguajes no articulados y golpes percusivos, que se corresponden con los áridos escenarios en que transcurre la acción. Pero esa ilusoria fidelidad al estilizado universo diegético representado por Leone no impide el vuelo imaginativo: no se trata de una reconstrucción arqueológico-folclórica, sino de un mundo sonoro propio que roza el expresionismo. Y ese vuelo acaba remontándose hacia las esferas de ciertas asociaciones "externas" al propio discurso, ya tipificadas en el acervo de un espectador integrado en un sistema cultural y que son manejadas con sentido irónico. Encontramos así un amplio espectro de timbres catalogables en instituciones que parecían cerradas e impermeables: la música religiosa, el pop, el *country & western*, la tradición sinfónica de Hollywood, la ilusión de un mundo bárbaro y medieval... Un estilo ecléctico y (sólo en apariencia) caótico donde se fusionan estilos y las correspondientes rémoras significativas que arrastran, un recurso del que Morricone hará gala en otros géneros: un perfecto ejemplo es la iconoclasta canción que acompaña los genéricos en *Pajaritos y pajarracos* (Uccellacci e uccellini; Pier Paolo Pasolini, 1966).

Miceli aventura una lectura del tema principal de *Por un puñado de dólares* que establece "un modelo tripartito" (29): los sonidos que imitan un mundo animal y primitivo, donde prevalece un estado de "libre anarquía"; los instrumentos modernos como la guitarra eléctrica, que retoman la lí-

nea melódica del silbido y establecen una conexión con la música pop, reinterpretación irónica de la sociedad de consumo de un arquetipo mítico; y el estilo "clásico", burgués que, al aspirar a integrarse en la norma social, entra en conflicto con los otros dos niveles. El esquema conceptual propuesto por Miceli no hace sino deconstruir el mundo polifónico de Morricone, un juego de texturas, melodías y contramelodías que se irá perfeccionando en sus posteriores *westerns*. Encontraremos, por ejemplo, la cita (seudo)culta, que puede ser solemne, como la *Tocata y fuga en Re menor* de Bach en **La muerte tenía un precio** o el *Para Elisa* de Beethoven en **El halcón y la presa/La resa dei conti** (Sergio Sollima, 1967); irónica como la *Pequeña música nocturna* de Mozart en **¡Agáchate, maldito!** (*Giù la testa*; Sergio Leone, 1971); o directamente irreverente, como la *Cabalgata de las walkirias*, de la ópera *La Walkiria*, de Wagner en **Mi nombre es Ninguno** (*Il mio nome è Nessuno*; Tonino Valerii, 1973). Hay resonancias de la tradicional música de *western*, como la derivación de la balada confederada *Lorena* que supone la canción *Story of a Soldier* de **El bueno, el feo y el malo** (*Il buono, il brutto, il cattivo*; Sergio Leone, 1966) (30). O recurrencias al *bel canto* (el *Vocalise* de Sergéi Rachmaninov parece una obvia inspiración) en **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*; Sergio Leone, 1968). No faltan tampoco parodias de la música litúrgica en **Dos mulas y una mujer** (*Two Mules for Sister Sara*; Don Siegel, 1970) y **Ya le llaman Providencia** (*La vita, a volte, è molto dura, vero Providenza?*; Giulio Petroni, 1972). Ensamblando esas formas de "alta cultura" con las manifestaciones de un feísmo pasoliniano (las voces intraducibles de **Por un puñado de dólares** se trocarán en sonidos guturales en **La muerte tenía un precio**, en aullidos en **El bueno, el feo y el malo** y en au-

ténticos eructos en **¡Agáchate, maldito!**) se desarrolla un lenguaje cosmopolita y moderno que convierte los referentes míticos del *western* en ingredientes de un juego casi frívolo, en ornamento de virtuoso.

Esa tendencia a desligar el mundo del *western* de su carga ideológica y trascendente y reducirlo a ejercicio lúdico, a etiqueta genérica, a puro objeto de *merchandising*, se había producido ya en la música *country*, en una operación auspiciada por casas discográficas que habían descubierto la rentabilidad de un *target* juvenil. Se pueden trazar antecedentes de los célebres fraseos para guitarra eléctrica de Morricone en la era del *swinging London*, que recupera el *western* con un tono casi humorístico. En 1960, John Barry grababa con su banda, The John Barry Seven, una versión *swing* del tema de Elmer Bernstein para **Los siete magníficos**, y su álbum *Stringbeat* (1961) es un interminable repertorio de punteos del guitarrista Vick Flick (31). En realidad, gran parte de la popularidad de Morricone se debe a lo familiar que su sonido resultaba para los amantes de la música pop. Jeff Smith ha señalado cómo, por esos años, Jimmy Hendrix, The Who, The Animals, The Doors, The Beatles y The Rolling Stones daban primacía a los sonidos de la guitarra eléctrica y experimentaban con instrumentos como el clavicordio eléctrico o el *sitar* indio (32): "*Aunque no se puede sugerir que Morricone estuvo directamente influenciado por la psicodelia, o viceversa, es probable que sus spaghetti-westerns fueron mejor entendidos en el contexto de un rock que buscaba ampliar sus horizontes musicales*" (33). El "sonido californiano" y el *surf-rock* también hacían similar alarde de los característicos punteos, al tiempo que se hallan en la música de Morricone "*ciertas similitudes en su textura con el reggae jamaicano*" (34).

El desarrollo musical de Morricone coincide, además, con el de la industria discográfica italiana. RCA se aseguraba de editar las bandas sonoras de los principales filmes estrenados, unos 120 títulos por año; para la década siguiente, la venta de música de cine suponía un 30 % de las ventas de discos en Italia (35). En ese contexto no es extraño que el primer trabajo de Morricone para el cine -**El federal** (*Il federale*; Luciano Salce, 1961)- conociera edición discográfica en forma de EP (un *single extended play*, con siete temas). Tres años más tarde, el tema de **Por un puñado de dólares** en *single* se mantuvo en las listas de ventas junto a The Beatles, Shirley Bassey y Rita Pavone. Al año siguiente, **La muerte tenía un precio** superó con creces el éxito de su predecesora, y RCA decidió editar un elepé con las bandas sonoras de ambas películas. Una vez más, película y banda sonora se promocionaban mutuamente, y el *score* no sólo adquiría mayor protagonismo, sino también vida propia; en última instancia, la música de Morricone acabó por ser el mejor embajador que el *eurowestern* tuvo en todo el mundo.

3. Anni Morricone

El éxito de **Por un puñado de dólares** -que consagró de la noche a la mañana a Leone, Morricone y Clint Eastwood- permitió al tándem formado por director y compositor pulir más su estilo en **La muerte tenía un precio**, que acabaría convirtiéndose en récord histórico de taquilla en España e Italia. Morricone ya pudo crearse un equipo de habituales que le serían fieles en títulos posteriores. Además de Lacerenza, había contactado en la película anterior con Alessandro Alessandroni, antiguo estudiante de económicas que se había ganado la vida cantando y tocando el piano por *night-clubs* de Alemania, para después regre-



Foto: Antonio Jesús García

sar a Italia y formar el grupo "Las cuatro carabelas". Era Alessandroni quien silbaba y tocaba la guitarra eléctrica en **Por un puñado de dólares**, mientras que su formación era aumentada hasta los doce miembros y cambiaba su nombre, tan típico de *boîte*, por el más respetable de "I Cantori Moderni". A partir de ese momento, la participación de Alessandroni será decisiva para fijar el "sonido Morricone", al igual que las voces de Edda Dell'Orso -en **El bueno, el feo y el malo**, como gran protagonista del *soundtrack* de **Hasta que llegó su hora**- y Gianna Spagnolo -por ejemplo, en **Un río de dólares** (*Un fiume di dollari*; Lee Beaver, alias de Carlo Lizzani, 1966). Otros solistas de importan-

cia fueron Nino Culasso, trompeta en **La muerte tenía un precio**; Franco de Gemini, que ejecutaba la fantasmagórica armónica de **Hasta que llegó su hora**; y el siciliano Salvatore Schilirò, el virtuoso que interpreta el birimbao (arpa de boca) en **La muerte tenía un precio**.

El tema de los genéricos de esta última se convirtió, prácticamente, en el himno del *spaghetti-western*. Morricone lo inicia con otro timbre atípico, el del birimbao, un arcaico instrumento siciliano (36). Si bien tiene un sentido local coherente con la historia (era habitual en la música folk de ciertas zonas de Estados Unidos), de nuevo es definitivo a la hora de

pintar un paisaje sonoro desconcertante y ominoso que puede "asociarse con una civilización de pastores constituida por individuos rudos y aislados" (37). A esto se añade el recital de guitarra eléctrica, coros y agresivas voces humanas, que conocerían un desarrollo ya triunfal en **El bueno, el feo y el malo**. El otro *highlight* de la banda sonora es el tema -bautizado como *La resa dei conti* en las ediciones discográficas- que antecede a los duelos del Indio (Gian María Volonté), una composición que potencia aún más el sentido ritual que para Leone tiene esa escena climática, un estilema que se repetirá en **Hasta que llegó su hora** y al que Morricone responde con similares piezas musicales: un motivo ejecutado por un instrumento que pertenece a la diégesis (el reloj de bolsillo de Volonté, la armónica de Charles Bronson), amplificado luego por un instrumento absolutamente ajeno, de remota relación con ella (como el órgano: uno de los duelos en **La muerte tenía un precio** tiene lugar en una iglesia abandonada) o sin justificación en ese universo ficcional (incluso en abierta contradicción con él: una estridente guitarra eléctrica en **Hasta que llegó su hora**), y conducido hasta un *crescendo* para orquesta y coro que acaba desvaneciéndose en un *diminuendo* que se retrae hasta el minúsculo timbre inicial. Si en el cine clásico la recta hubiera sido la distancia más corta entre esos dos puntos (por ejemplo, los planos del reloj), en Leone la progresión narrativa tiene lugar a través de una "curva" musical cuyo sentido último es la pura delectación estética. La planificación visual se corresponde con esa dinámica musical, en cuanto que Leone organiza su montaje en planos detalle y planos generales que van desde lo más pequeño a lo más grande, un montaje que se hace más llamativo gracias al elemento musical y adquiere un sentido de enunciación adscrita a rígidos paráme-

tros, casi litúrgicos: el órgano de **La muerte tenía un precio** coincide con planos de los testigos del duelo situados en los laterales, al modo de un tribunal eclesiástico en los sitiales de una catedral. Otro perfecto ejemplo es la secuencia del cementerio en **El bueno, el feo y el malo**, que nos conduce desde una simple frase para oboe hasta la voz de Dell'Orso cuando Leone inicia un movimiento de grúa; la (larguísima) escena culmina en un frenético *travelling* sincronizado a un *ostinato* que no hace sino cumplir similar función: que la propia realización se haga patente. En última instancia, un "efecto artístico" que se agudizará en los últimos *westerns* de Leone, más pretenciosos y esclerotizados que sus dos primeras y más frescas incursiones en el género.

El espacio nos impide detenernos con minuciosidad en momentos concretos de la colaboración Leone/Morricone, pero sí podemos sintetizar cuáles fueron las novedades que aportó respecto al *western* clásico. Ya hemos apuntado antes cómo el duelo final de **Por un puñado de dólares** confería especial protagonismo a la música; la tendencia se acentúa tanto en los filmes siguientes que llegamos hasta una nueva jerarquización de las habituales relaciones entre música e imagen. Miceli habla de una "*coralidad expresiva*" (38), refiriéndose a la obsesión de Leone por conseguir el efecto estético a través de una conjugación de imagen y música como términos equivalentes y armónicos: un modelo que difiere tanto del clásico -donde la música siempre tenía un papel ancilar- como del propuesto en esos años por ciertos directores de la *Nouvelle Vague* francesa (Godard, Resnais, Truffaut), interesados en crear cierto conflicto entre ambos niveles, en aprovechar las esquivas de su roce. A partir de **El bueno, el feo y el malo**, Leone pedirá a Morricone que componga la música

"antes" de iniciar el rodaje del film, un método con escasos precedentes en la historia del cine; en el caso de **Hasta que llegó su hora**, el director llegó a reproducir la música previamente compuesta en el set de rodaje, para que los actores la tuvieran en cuenta a la hora de interpretar: "*Nunca dejo que Morricone lea el guión para que componga. Le cuento yo la historia. Pero como si se tratara de un cuento de hadas. Y hablando a la romana, con muchos adjetivos, haciendo comparaciones, atando bien los cabos. Cuando ha cogido la idea le explico el número de temas que necesito. (...) De cada tema solicitado, él compone ocho o diez distintos. Y me los interpreta luego al piano, resumidos. Entonces, entre ambos discutimos una y mil veces, hasta llegar a un acuerdo y seleccionar el tema ideal para cada momento*" (39). Este método permitió al tándem perfeccionar el ajuste entre imagen y música que habían ensayado en el duelo de **La muerte tenía un precio**, ya que Leone podía planificar la secuencia y decidir el montaje siguiendo el *tempo* de una pieza desarrollada cuya lógica era estrictamente "musical", no cinematográfica, es decir, no fragmentada por las exigencias de un montaje previo.

No es de extrañar, a la vista de lo expuesto, que el cine de Leone haya sido comparado con la ópera, como plantean Staig y Williams (40) o Cumbow (41), pese a que Leone siempre fue reacio a semejante categorización: "*No entiendo por qué tanta gente compara mi cine con la ópera. No tienen nada que ver, y encima la ópera no me gusta nada, me parece ridícula*" (42); para Carlos Aguilar, su cine está más cerca del espíritu de "*determinadas manifestaciones del jazz y del blues*" (43), debido a su constante dilatación temporal. Pero el hecho de que Leone no apreciara la ópera no significa que su cine no mantenga, incluso

"a su pesar", concomitancias con ella, y si bien el carácter indolente e improvisatorio de algunas formas *jazzísticas* pueda acercarse al tratamiento visual de ciertos pasajes (por ejemplo, la larguísima, esteticista y -en cierta manera- gratuita secuencia inicial de **Hasta que llegó su hora**), también es cierto que la asociación es lícita si tenemos en cuenta el otro nivel, el musical, el que en definitiva tiene la última palabra y puede remontar el plano visual hasta extremos no previstos por el director: no sólo el estilo de Morricone guarda cierta relación con el verismo italiano, sino que el libre desarrollo de "*composiciones cerradas, con un perfil estilístico fuertemente delineado*" (44) conforma una especie de "*melodía escénica*" (45) que organizaría la narrativa cinematográfica en "actos" o "números" similares a aquéllos sobre los que se articula una ópera: arias, duetos, recitativos, etc.

Tomemos un recurso como la inclusión de elementos de la diégesis en el discurso musical externo, ya sea con fines irónicos (la fusta, los silbidos) o dramáticos (el carillón, la armónica). En el primer caso, como apuntamos antes, tenemos la evocación, no de un sonido "realista" de *western*, sino de cierta idea preconcebida de ese sonido, idea no corroborada por los modelos originales, sino conservada en su estado prístino, casi infantil; en palabras de Leone: "*No tomé la decisión de hacer un western, sino de jugar con la memoria del espectador respecto al género. No sería como los westerns americanos, sería como los recordábamos tras verlos en nuestra niñez*" (46). Del mismo modo, el compositor Angelo Francesco Lavagnino explicaba que "[nuestra música] *reflejaba en realidad a nuestro país y la forma en que nosotros imaginábamos ese mundo de caballos, robos de trenes y duelos de pistola*" (47). El tema musical de Cheyenne (Jason Robards) en **Hasta**

ENNIO MORRICONE

IL MERCENARIO

Faccia a faccia



Colonne Sonore Originali / Original Soundtracks

que llegó su hora, con su ritmo naif que imita los cascos de un caballo, pertenecería a ese nivel; el procedimiento alcanzará rasgos abiertamente cómicos en un film como **Dos granujas en el Oeste** (*Occhio alla penna*; Michele Lupo, 1980), donde la tradicional música nativa es reinterpretada desde una perspectiva bufa, como de niños haciendo el indio con plumas en la cabeza (*"Oh Mani, Manitou"*, reza la letra que entonan los coros).

En el caso del reloj y la armónica, en cambio, nos hallamos ante una "teatralización" del elemento diégetico (resaltado por el plano detalle y su fijación fetichista a lo largo de la trama), "teatralización" en el sentido de puesta en evidencia de la tramoya escénica. Leone y Morricone traen a primer término de nuestra atención el marco de representación que rodea a la diégesis y convierten lo que era espectáculo "inocente" en ceremonia perceptiva y autoconsciente: como en la ópera, marcan las distancias entre el escenario y el patio de butacas, delimitan el foso, integran un elemento irreal y

abstracto (la música) en el nivel de lo "real" y concreto (la imagen) para crear un curioso efecto de acercamiento/alejamiento, todo un alarde de falso perspectivismo que borra las fronteras entre ambos niveles para separarlos aún más. Los simples sonidos del universo ficcional son incorporados al diseño sonoro del conjunto, forman todo un arsenal de timbres que actúan en auténtico contrapunto musical con los instrumentos musicales. El ejemplo más radical es el inicio de **Hasta que llegó su hora**, en el que los sonidos "realistas" acaban conformando una verdadera partitura; el más sugestivo, el de **Mi nombre es Ninguno**, donde Morricone incluye, a modo de *ostinato*, el espectral tictac de un reloj que nunca nos es mostrado como parte de la diégesis. El efecto último es el de una proyección de la acción "presente" de la diégesis (que sucede en el siglo XIX en el Oeste americano) hacia el "futuro" que supone la posición del espectador del siglo XX: mientras que la imagen es simultánea (ocurre mientras la percibimos), la música le confiere un matiz conclusivo que elude la

implicación directa. Hace consciente al espectador de que es testigo de una acción legendaria ya finalizada que él no contempla "en directo", sino a través del filtro de un narrador. Se trata, pues, de un desfase temporal entre imagen y música que contradice el ideal clásico de una música "simultánea" a la acción.

Smith, sin embargo, relaciona la equivalencia imagen/música de estos filmes con otras formas no tan "cultas" como la ópera. Al fin y al cabo, estamos a punto de pasar de la equivalencia jerárquica a la inversión que se da en formas tan frecuentes hoy día como el videoclip: *"En lugar de utilizar la música de Morricone para acompañar la imagen, Leone acompaña con su imagen la música"* (48). Por otra parte, Smith también subraya la facilidad con que la música de estos filmes podía ser adaptada al formato disco: en lugar de los bloques fragmentarios del *score* clásico (cuya continuidad se aseguraba por la recurrencia a *leitmotifs* y cuyo desarrollo dependía de las imposiciones narrativas), estas piezas, orgánicas y coherentes en sí mismas, se asemejaban al formato canción, tan comercializable en *single* y elepé. Una perspectiva más prosaica, pero que no se puede olvidar a la hora de definir los condicionantes de un giro estético tan radical como el que propuso el *spaghetti-western* en una década tan entregada al consumo (49).

Un rasgo también digno de ser tenido en cuenta en la nueva música para *western* es su perversa inversión de los valores de la tradición clásica. Sonidos como la guitarra española, la armónica, la trompeta o el silbido eran parte del catálogo de los *scores* de los 50. La originalidad radicaba en darles un sentido nuevo, por lo general lúgubre: *"En la música de Morricone, en particular la más aparentemente irónica y divertida, parece escon-*

derse, como una mueca, una sombra vagamente siniestra" (50). Algunos de estos timbres podían asociarse al ideal utópico del *cow-boy*, ya fuera la nostalgia por un hogar al que nunca se podría volver (la armónica en **El tren de las 3:10**) o la felicidad de una vida nómada sin responsabilidades (el silbido en la canción *My Rifle, My Pony and Me*, que interpretan Dean Martin y Ricky Nelson en **Río Bravo**); otros con alguna festividad popular, con una conmemoración feliz (trompeta, castañuelas, marimba). En Morricone -y, por extensión, en todo el *eurowestern*- estos instrumentos se relacionan, de un modo u otro, con la muerte: el silbido no sólo identifica al "hombre sin nombre" (Clint Eastwood) y su reguero de cadáveres en **Por un puñado de dólares** y **La muerte tenía un precio**, sino que alude también a un paisaje (y un género) indiferente a las muertes que tiene lugar en él; la armónica se convierte en **Hasta que llegó su hora** en símbolo de la crueldad de Frank (Henry Fonda) y de la obsesión de Armónica (Bronson), y adquiere sonoridades insólitas, espectrales, como un eco que nos conduce a un pasado de dolor nunca superado; la castañuelas y el rasgueo de guitarra de **La muerte tenía un precio** no festejan, sirven de preludeo al duelo en que morirá Indio; la trompeta ejecuta en **Por un puñado de dólares** lo que Royal S. Brown define como "*bolero fúnebre*" (51). La clave está, de nuevo, en la interpretación que hace Morricone de la idea básica que subyace en el espectáculo de Leone: "*El peso del catolicismo y de los ritos funerarios convienen especialmente a mis westerns, puesto que son ballets de muertos*" (52). Al igual que el luminoso paisaje del *western* clásico se convertía en espacio de agresión y extrañamiento, las categorías de un Oeste "puro" se han corrompido y viciado en un manierismo auto-complaciente y tétrico, como sucedía en la cultura barroca.

Por último, señalar el peculiar tratamiento que Morricone confiere a la técnica clásica del *leitmotiv*, es decir, a la asociación de una melodía o un motivo con determinados personajes, situaciones o conceptos de la trama. En muchos casos, la frase clásica queda reducida a un simple sonido, cuya peculiaridad permite una asociación inmediata con un personaje. Es una cuestión más bien fonética, de timbre, antes que de construcción de una línea melódica con verdadera carga semántica: en **La muerte tenía un precio**, el birimbao identifica a Mortimer (Lee Van Cleef), el silbido a Manco (Eastwood) y el carillón a Indio; la armónica acompaña siempre al personaje así apodado en **Hasta que llegó su hora**. La caracterización íntegra y aísla a un tiempo al personaje en el universo diegético (de nuevo la tensión conocimiento/extrañamiento) y participa del mismo juego enigmático que plantean las construcciones argumentales de Leone, en las que no descubrimos muchas de las relaciones entre los personajes hasta el enfrentamiento final. Pero, al mismo tiempo, al negarse a construirse como significado niegan también la adscripción de tal significado a un sistema: en definitiva, no emiten juicios de valor sobre los personajes, sino que mantienen a éstos en la más pura ambigüedad. El efecto será más evidente en **El bueno, el feo y el malo**, donde, como ha señalado Smith (53), no hay un *leitmotiv* para cada uno de los personajes a los que alude el título, sino diferente orquestación del mismo motivo para cada uno: flauta y armónica para El Rubio (Eastwood), ocarina y guitarra eléctrica para Sentencia (Van Cleef) o la voz humana para Tuco (Eli Wallach). La equivalencia da como resultado la difuminación de los códigos morales de los personajes, cuya apariencia (timbre) puede variar, pero cuyo fondo (estructura del motivo) es

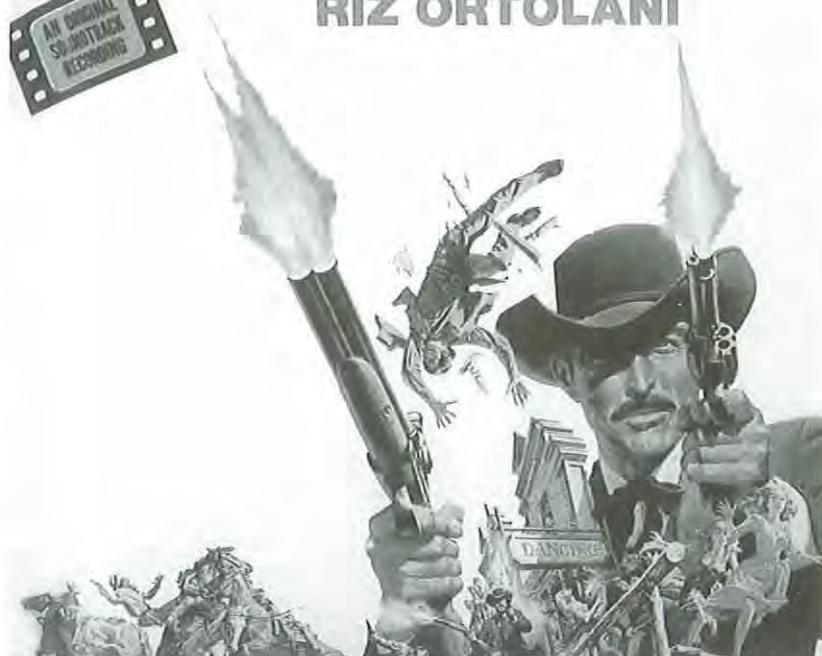
el mismo. Una ironía ya implícita en los adjetivos sustantivados del propio título: ¿a qué personaje corresponde cada definición? En definitiva, un nuevo desvío de la "lectura correcta" que proponía el *western* clásico.

4. El Oeste después de Morricone

Son bien conocidas las contundentes opiniones de Leone sobre el *boom* del *eurowestern* que traería consigo el éxito de sus películas: "*Me disgusta que todo el mundo me señale como el padre del spaghetti-western. Porque soy el padre, sí, pero de un montón de hijos de puta*" (54). Morricone, sin embargo, no fue tan reacio a seguir involucrado en el género y, a lo largo de la década, compuso la música de veintiún *eurowesterns*, moviéndose entre la repetición mecánica y banal de los estilemas que él mismo había creado (un buen ejemplo es la escena del duelo final de **El halcón y la presa**) y propuestas mucho más interesantes que exploraban hasta los últimos extremos el potencial sonoro que latía en los filmes de Leone. Podemos destacar, así, la voz femenina, enroscada en gorgoritos lisérgicos, del tema principal de **El halcón y la presa**; el retruécano creado mediante el contrapunto de los dos *leitmotiv* de **Cara a cara/Faccia a faccia** (Sergio Sollima, 1967), donde un tema "noble" para órgano acaba asociándose a los aspectos negativos de la trama, mientras que un áspero motivo para guitarra eléctrica adquirirá insospechadas cualidades positivas; la audaz experimentación sonora de **Il grande silenzio** (Sergio Corbucci, 1968); las vigorosas **Siete pistolas para los McGregor/Sette pistoli per i MacGregor** (Franco Giraldi, 1966), **Un ejército de cinco hombres** (*Un esercito di cinque uomini*; Italo Zingarelli, 1969) y **Los despiadados/I crudeli** (Sergio Corbucci, 1967); el gamberro himno ácrata de **Los compañe-**

"DAY OF ANGER"

Music Composed and Directed by
RIZ ORTOLANI



ros/**Vamos a matar, compañeros** (Sergio Corbucci, 1970), con su letra incendiaria, en el fondo, una provocación totalmente naïf ("*Pintaremos de rojo sol y cielo, vamos a hundir los gobiernos financieros*"); la parodia autoconsciente en **Mi nombre es Ninguno**, cinta que Royal S. Brown considera el primer *spaghetti-western* posmoderno (55) y en la que Morricone recupera a viejos colegas (Alessandrini, Dell'Orso) para autocitar **Hasta que llegó su hora** y emular el juego especular que plantea el film, propiciando así la confusión absoluta entre "*signo y referente*" (56), es decir, convirtiendo definitivamente su música en icono: rizando el rizo, el tema de **Mi nombre es Ninguno** será a su vez citado en **Dos granujas en el Oeste**, última aportación de Morricone al género y nuevo ejemplo de *score* autorreflexivo.

No puede entenderse, sin embargo, lo que significó Morricone para el *western* sin detenernos, aunque sea de manera sucinta, en el *eurowestern* pre-Leone. Como bien ha señalado Carlos Aguilar (57), el éxito de **Por un puñado de dólares** venía precedido por

los *westerns* de Joaquín Romero Marchent -**El sabor de la venganza/I tre spietati** (1963); **Antes llega la muerte** (1964)-, Ricardo Blasco -**Gringo** (1963)-, José Luis Borau -**Brandy/Cavalcata e uccidi** (1963)-, José María Elorrieta -**El hombre de la diligencia** (1963)- o Amando de Ossorio -**La tumba del pistolero** (1963)-. Coproducciones hispano-italianas en las que se prodigaban más los compositores italianos que los españoles (58) y donde, por ejemplo, Riz Ortolani hizo unas primeras aportaciones al género que preludiaban incluso algunos de los rasgos que estaría a punto de desarrollar Morricone: en **Brandy**, el *leitmotiv* asociado al protagonista (Alex Nicol) será un simple acorde de guitarra eléctrica. Sin embargo, las diferencias que separan La Pedriza de Almería quedarán bien marcadas a partir de **Por un puñado de dólares**, ya que la música del *eurowestern* pasó del intento de emular el modelo hollywoodiense (y su epígono: los *scores* alemanes de Böttcher que citábamos más arriba) a copiar descaradamente el "morriconismo". Se pueden comparar los primeros trabajos en el género

del romano Francesco De Masi con sus *scores* post-Leone. Así, en cintas como **El vengador de California/Il segno di Coyote** (Mario Caiano, 1963) u **Oklahoma John/Il ranchi degli spietati** (Jaime Jesús Balcázar, 1964), su estilo imita el sinfonismo clásico, al tiempo que el tema principal de **El hombre del valle maldito/L'uomo della valle maledetta** (Sirio Marcellini, 1964) es una esforzada variación del canon instaurado por Bernstein y **Los siete magníficos**. En cambio, bandas sonoras fechadas a partir de 1965 -**Una tumba para el sheriff/Una bara per lo sceriffo** (Mario Caiano, 1966)- ya muestran que el patrón a seguir es más la balada vaquera difundida por la industria discográfica americana, aquí evocada gracias a la voz de Peter Tervis, también colaborador de Morricone y que vino a ser al *eurowestern* lo que Tex Ritter al clásico. Pero serán trabajos posteriores los que recurran al catálogo de timbres "morriconianos": en **Mátalos y vuelve/Amazzali tutti e torna solo** (Enzo Castellari, 1968), De Masi roza casi la cita del tema *La resa dei conti* de **La muerte tenía un precio**; para **Dos hombres van a morir/Ringo, il cavaliere solitario** (Rafael Romero Marchent, 1968) recupera el desgarrado solo de trompeta; en **Sonora/Sartana non perdona** (Alfonso Balcázar, 1969), por poner un último entre posibles innumerables ejemplos, un solo de órgano emula el tono solemne de los filmes de Leone.

Prácticamente el grueso de los compositores italianos de la época (con la notable excepción de Nino Rota) se vieron involucrados en el *western* (59). Un *western* que, en muchos casos, había perdido la conciencia mitificadora de Leone y obedecía más a impulsos mercantiles. Para muchos de estos autores supone el conflicto entre la conservación de un estilo personal y las concesiones a las exigencias de un género que ya ha-

bía creado su propia delimitación sonora, tan rígida como la del cine clásico una vez que el impulso subversivo de Morricone había quedado institucionalizado en un par de años. Como explicaba Angelo Francesco Lavagnino: "La mayoría de las veces, la música que escribía para westerns era similar a la que hacían otros compositores italianos. (...) Morricone fue el primero en hacerlo, y lo hizo mejor que todos nosotros, porque tenía cosas nuevas que decir. No puedo decir lo mismo de mí" (60). El propio Lavagnino se encontró en esa dicotomía: autor de ostentosos *scores* para *peplums* y filmes históricos en los 50 y de dos sugestivas colaboraciones con Orson Welles -*Otello* (1952) y *Campanadas a medianoche/Chimes at Midnight* (1966)-, recicló su estilo en diversas facetas del cine *exploitation* de la época, sobre todo la *space opera* y el *spaghetti-western*. Sus aportaciones al género oscilan entre la fidelidad a sí mismo y la estética de consumo: *Réquiem para el gringo/Requiem per un gringo* (José Luis Merino, 1968) es un despliegue de escritura coral muy típica de su autor, mientras que *El especialista (Gli specialisti)*; Sergio Corbucci, 1969) ya se adhiere a la corriente *western-pop* que se irá apoderando progresivamente de la música del momento, a medida que el contagio con la música comercial es mayor y las editoras italianas -RCA, CAM, General Music o Cinevox- explotan el filón en forma de *singles* y *elepés*.

Numerosos autores, sin embargo, lucharán por mantener ciertas señas de identidad dentro de unos parámetros tan inflexibles. El antes citado De Masi, por ejemplo, intenta desgranar, en los modelos canónicos "morriconianos", tiempos de *blues* muy característicos y su especial afición por el bajo eléctrico. Piero Piccioni -*La ametralladora/Quel caldo maledetto giorno di fuoco* (Paolo Bianchini,



1968), *Judas...; toma tus monedas!/Attento gringo, è tornatto Sabata* (Pedro L. Ramírez, 1972)- y Piero Umiliani -*Roy Colt y Winchester Jack (Roy Colt e Winchester Jack)*; Mario Bava, 1970)- aportan un sonido urbanita, cercano al *jazz*, incluyendo timbres aún más anacrónicos como la batería y el órgano Hammond. Bruno Nicolai fue, sin duda, el más ortodoxo de todos ellos, hasta el punto de que durante mucho tiempo circuló el rumor de que su nombre era un simple seudónimo del propio Morricone (en realidad, fue el director de muchas de sus composiciones); pero incluso él podía entregarse a la extravagancia en una cinta como *Apocalipsis Joe/Un uomo chiamato Apocalisse Joe* (Leopoldo Savona, 1971), para la que compone a la manera de la música cortesana medieval. A medida que el género se vuelve más manierista, surrealista incluso ("surrealismo" entendido en el más frívolo sentido de "excéntrico"), las soluciones musicales también tenderán al delirio, al escapismo absoluto respecto a la diégesis y a la creación de un nuevo imaginario, un *western* asumidamente fal-

so cuyos contornos se confunden con los de otros *exploit* de la época: los Django, Ringo, Sartana o Sabata que pasan por estas películas son héroes imposibles, *bigger than life*, vinculados en espíritu a la moda "jamesbondiana" que se da en mucho cine de consumo italiano. *Una colt in pugno al diavolo* (Sergio Bergonzelli, 1967), con música de Gian Piero Reverberi, o *Una larga fila de cruces (Una lunga fila di croci)*; Sergio Carrone, 1969), de Vasco Vassil Koyucharov y Elsie Mancuso, son perfectas muestras de una psicodelia cercana a los temas musicales que acompañaban las aventuras de Flint, Matt Helm o sus sucedáneos latinos. Igualmente alocada resulta la música de Nicolai para *Mi nombre es Shanghai Joe (Il mio nome è Shanghai Joe)*; Mario Caiano, 1972), un film que se apuntó a la moda de las artes marciales y cuyo *score* muestra vocación cosmopolita, como el Lalo Schiffrin de *Operación Dragón (Enter the Dragon)*; Robert Clouse, 1972) (61). Aún más "bondiana" es la delirante *Oro sangriento (Ehi amico... c'è Sabata, hai chiuso!)*; Gianfranco Parolini, 1969), donde



15 FORCHE PER UN ASSASSINO

Original soundtrack music by FRANCESCO DE MASI

la música de Marcelo Giombini plantea ya una abierta parodia de la técnica "morriconiana" de integrar un timbre de la diégesis en el *score*: el personaje de Banjo (William Berger) toca este instrumento en el film, pero es sólo el sitio donde lleva escondido su rifle; Giombini también integra las campanillas que Banjo lleva en sus pantalones, frivolisando el sentido solemne que el ritual del duelo tenía en Leone.

México será, en realidad, el único espacio diegético que es respetado con cierta fidelidad, ya que otro de los rasgos del *eurowestern* es la definitiva latinización de su música. Independientemente del hecho de que las acciones de gran parte de estos *westerns* transcurren en escenarios mexicanos, es también obvio que Morricone empleó algunas de estas formas musicales para trascender el mero color local, aprovechando rasgos de esa cultura, como su obsesión por la muerte y su resignado fatalismo. John Bender señala que la afición de los compositores italianos por la música mexicana es una "referencia a la tradición musical española, una nación siempre asociada, desde el punto

de vista antropológico, con el machismo" (62), propiciando así una especie de lectura reflexiva desde el nivel musical del componente estrictamente masculino que late en la mayoría de estas cintas, aunque quizá sea demasiada introspección en un puro cine de consumo que, probablemente, era producido con bastante más inconsciencia. Debería entenderse ese universo viril desde una perspectiva lúdica más que como prueba de la misoginia o el "sexismo" que tantas veces se ha achacado a Leone y sus sucesores: una especie de microcosmos aquejado del "síndrome de Peter Pan", de adultos broncos y violentos atrapados en ilusiones infantiles y tan poco dispuestos a encarar la realidad como un adolescente.

Indudablemente, en Morricone el folclore mexicano carece ya de cualquier ambigüedad y representará una especie de paraíso social, un noble ideal revolucionario, sobre todo en sus *westerns* más militantes y comprometidos: **Tepepa** (Giulio Petroni, 1968), **¿Qué nos importa la revolución?/Che c'entriamo noi con la rivoluzione?** (Sergio Corbucci, 1972) y **Los compañeros**. El bellissimo

tema de **Tepepa** -con antecedentes en el Luis Enríquez Bacalov de **Yo soy la revolución (¿Quién sabe?)** (Damiano Damiani, 1966) y el propio Morricone de **Salario para matar/El mercenario** (Sergio Corbucci, 1968)- sintetiza ese sentimiento de una frontera idílica, último bastión del sueño marxista. El cine americano convertirá esta utopía política en refugio existencial, como prueba el empleo que Jerry Fielding hace de la música mexicana en **Grupo salvaje** (*The Wild Bunch*; Sam Peckinpah, 1969) y **Quiero la cabeza de Alfredo García** (*Bring Me the Head of Alfredo García*; Sam Peckinpah, 1974).

En la mayoría de los compositores de la época el folclore mexicano será un elemento de mero *atrezzo*, pero esto nos lleva a otro aspecto digno de tener en cuenta: el *eurowestern* traza una especie de línea divisoria entre la música diegética y la incidental, línea que se aparta de la distinción marcada por el cine clásico. En éste, el nivel diegético aspiraba al máximo de "realismo", de convicción del decorado, mientras que el incidental buscaba cierta "transparencia", una efectividad que fuera casi subliminal. El *eurowestern* emplea piezas diegéticas -no sólo la música mexicana, sino también composiciones de *saloon* para pianola o coqueteos con el *hillbilly*- para crear cierta "ilusión" de realidad que será desbaratada por el otro nivel, el incidental, cuya excentricidad y anacronismo potencian la naturaleza fabuladora y ficcional del conjunto. El propio sonido mexicano, en un principio justificado por la diégesis, puede alcanzar la cualidad de "marca" conceptual. En **Mestizo** (Julio Buchs, 1965), Antonio Pérez Olea ofrece el obligado tema con solo de trompeta aun cuando la acción del film transcurre en Canadá: de la misma manera que el saxofón se convirtió en etiqueta genérica para el cine negro y urbano, la trompeta no alude a una determinada lo-

calización geográfica, sino a la esencia del protagonista arquetípico del *eurowestern*, el solitario en busca de venganza.

En ese universo tan autorreferencial, la canción también adquirirá gran importancia, como había sucedido en el furor *country & western* de los años cincuenta en Estados Unidos. Si la tendencia del *eurowestern* fue la de abstraer, descontextualizar incluso, los elementos prototípicos del *western* clásico y regurgitarlos en un catálogo de tópicos no necesariamente lógico y coherente, la balada italiana planteará similar acumulación de lugares comunes en sus letras. Morricone fue uno de los pioneros en este terreno con **Gringo** y **Las pistolas no discuten**, *westerns* pre-Leone donde anticipaba el tono escéptico que caracterizaría a los personajes del director romano. Por regla general, la letra de la tradicional balada americana tenía como protagonista a un héroe melancólico y romántico que se ve arrastrado a la violencia por un *fatum* trágico. En el tema de **El retorno del forajido** (*The Ride Back*; Allen H. Miner, 1957), Vaughan Monroe canta: "I'm man of no violence, but I'm facin' a test / There's someone I have to arrest"; o en la célebre *Do Not Forsake Me, Oh My Darling*, de **Solo ante el peligro**, el protagonista (materializado en la voz de Tex Ritter) mostrará idéntica reticencia a un acto de violencia, que, por otra parte, sabe inevitable: "I do not know what fate awaits me / I only know I must be brave / and I must face a man who hates me / Or lie a coward, a craven coward, / Or lie a coward in my grave". La letra de **Gringo**, en cambio, hace gala de un cinismo que encaja más con los personajes que encarnaba Eastwood en los filmes de Leone: "Keep your hand in your gun / and don't trust anyone / Be the first one to fire / Every man is a liar"; en **Las pistolas no discuten**, se nos describe así al prota-

gonista: "No one tougher or more daring / Only he and his gun sharing / The great fight to live and his great love to fight". Un universo hostil e insolidario, donde sólo hay lugar para el duelo fatal, aunque, como han señalado Staig y Williams, la estilización, típica de cómic, de estas canciones conducen más bien hacia el "humor negro" (63) o incluso la parodia de la tradición del *western*. Bender, en cambio, opina que esa lectura irónica obedece más a nuestra recepción posmoderna del fenómeno que a la verdadera intención de sus autores: "Los sentimientos que expresan pueden verse hoy como una caricatura burlesca de los temas de los westerns americanos, pero lo cierto es que no lo son. Ser consciente de la abyecta sinceridad de esas canciones puede ser de ayuda para que el oyente actual comprenda mejor esas baladas maravillosamente viscerales" (64). En cualquier caso sí es obvia la *naïveté* de unos compositores que reproducían el código *western* desde una asumida distancia (no necesariamente irónica), desde la conciencia de estar ofreciendo una réplica que había depurado el original de elementos accesorios y se había quedado con lo más llamativo, lo que era capaz de retener la memoria colectiva.

El *western* hispano-italiano creará su *star-system* particular de cantantes, como el pionero Peter Tevis, Maurizio Graf o Raoul (si Tevis era el Tex Ritter italiano, Raoul era, indudablemente, el Frankie Lane latino); pero también hubo una larga lista de intérpretes autóctonos que a veces se disfrazaban con eufónicos seudónimos anglosajones, y cantaban bien en italiano, bien en un inglés de sospechosa dicción: Roberto Fia, Rita Pavone, Katina Ranieri, Roberto Matano, Marco Bezzi, Nico Fidenco, Rocky Roberts o Fred Bongusto. El propio Morricone se abriría a piezas más exuberantes, menos analíticas y cerebrales, que

ya no jugaban con la ambigüedad, sino que describían sin complejos a esos héroes melancólicos y apaleados que serían característicos del *eurowestern*: sus temas para **Una pistola para Ringo/Una pistola per Ringo**; Duccio Tessari, 1965) y **El retorno de Ringo/Il ritorno di Ringo**; Duccio Tesari, 1966) participan de la desinhibición sentimental y absoluta falta de prejuicios típica de la canción melódica italiana de la época. Aunque, sin duda, la obra maestra en esta corriente es la canción de **Django** (Sergio Corbucci, 1966), compuesta por el argentino Luis Enríquez Bacalov. Nos hallamos ante una tristona balada simpatética con su protagonista (Franco Nero), paradigma del héroe sufrido y masoca del género: "Django, have you always been alone? / Django, have you never loved again?"; guitarra eléctrica, teclados y arrebolados coros que entonan "woh, woh" ornamentan un tema donde lo sensiblero prima sobre lo lírico y que hoy es perfectamente reivindicable como joya *camp* integrada en la cultura popular de los 60. En **Johnny West/Johnny West il Mancino** (Gianfranco Parolini, 1965), Katina Ranieri emula a la Peggy Lee de **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*; Nicholas Ray, 1953) con un tema romántico cuya letra roza el absurdo: "Johnny West, cherokee is your heart / cherokee is your face / just like mine". Progresivamente, las canciones se irán apartando de la balada tradicional para acercarse a otros estilos, desde el *rockabilly* en plan Elvis -**Buckaroo** (Adelchi Bianchi, 1968; música de Lallo Gori)- al *gospel* -**Y Dios dijo a Caín** (*E Dio disse a Caino*; Antonio Margheriti, 1969; música de Carlo Savina)- o la *lounge music* -**Prega il morto e ammazza il vivo** (Giuseppe Vari, 1971; música de Mario Migliardi). No dejan de ser pintorescas las aportaciones de autores españoles, como la melancólica balada de Antón García Abril para **Adiós, Texas/Texas**, **addio** (Ferdinando

The Italian Western of

LUIS BACALOV

DJANGO • QUIEN SABE? • SUGAR COLT • L'ORO DEI BRAVADOS
LA PIÙ GRANDE RAPINA DEL WEST • SI PUÒ FARE... AMIGO



Baldi, 1967); o la insólita incursión de José Nieto en el género con **Capitán apache** (*Captain Apache*; Alexander Singer, 1972), en la que el compositor tuvo que escribir una canción para que fuera interpretada por el mismísimo Lee Van Cleef: "Conviene recordar el éxito que había tenido la balada interpretada por Lee Marvin en **La leyenda de la ciudad sin nombre** (*Paint Your Wagon*; Joshua Logan, 1969). Y Lee Van Cleef no estaba dispuesto a ser menos que su compañero" (65).

Lógicamente, un sistema tan codificado es más susceptible de parodia que otros géneros no tan rígidos en sus planteamientos. El *eurowestern* no era una excepción, pero lo más significativo es que esa parodia se produjo más entre los propios cultivadores del estilo que en autores ajenos (66). Ya hemos apuntado cómo el propio Morricone recurrió a la autocita, y sus clichés fueron sobradamente utilizados, reutilizados, desvirtuados y parodiados por otros muchos compositores. La tendencia se agudizó a medida

que se imponía el *western* burlesco protagonizado por Terence Hill y Bud Spencer, aunque podemos rastrear ejemplos de farsas cómicas anteriores incluso a Leone: **El sheriff terrible/Due contro tutti** (Antonio Momplet/Alberto de Martino, 1962) es una patochada coescrita por José Mallorquí, para la que Manuel Parada -otrora compositor de los fastos del imperio franquista en filmes como **Raza** (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) o **Los últimos de Filipinas** (Antonio Román, 1945)- creó, en su afán por ser gracioso, una de las peores partituras de toda la historia del *eurowestern* (67). Y es que, igual que la música italiana mostraba cierta capacidad para ironizar sobre su propio discurso desde la más absoluta seriedad, cuando intentaba ser abiertamente cómica fracasaba estrepitosamente, como demuestran bandas sonoras al estilo de **La piú grande rapina nel West** (Maurizio Lucidi, 1967; música de Luis Bacalov) o las difícilmente digeribles creaciones del temible tandem formado por Guido y Maurizio de Angelis.

Para terminar este apresurado repaso por una febril actividad musical concentrada en unos pocos años, habría que considerar, aunque fuera brevemente, el influjo que Morricone y sus acólitos tuvieron sobre el *western* americano: en un curioso efecto bumerán, Hollywood tomará la reinterpretación latina que se había hecho de su propia música. Hay ejemplos más que evidentes, como la mimética música de Dominic Frontiere para **Cometieron dos errores** (*Hang 'em High*; Ted Post, 1968) o fusiones con el estilo *jazzístico* de Lalo Schiffrin en **Joe Kidd** (John Sturges, 1972), o el *funky* de Quincy Jones en **El oro de Mackenna**, una partitura ya marcada por cierto tono bufo (68). Ya señalamos más arriba cómo Goldsmith había preluado con **Río Conchos** ciertos sonidos del *eurowestern*, y dos años más tarde inicia su partitura para **Hacia los grandes horizontes** (*Stagecoach*; Gordon Douglas, 1966) con un solo de birimbao. Es imposible saber si Goldsmith ya había tenido ocasión de escuchar la música de Morricone para **La muerte tenía un precio**, pero la elección de tal timbre parece más un paso lógico en la trayectoria musical de su autor (cada vez más interesado en el elemento folclórico del *western*) que una concesión a la moda recién impuesta en Italia. Lo mismo sucede con su empleo de la guitarra eléctrica en **La hora de las pistolas** (*Hour of the Gun*; John Sturges, 1967), aunque quizá su *score* para **Bandolero** (*Bandolero!*; Andrew V. McLaglen, 1968) sea el más "morriconiano": el uso del emblemático silbido (insólito en Goldsmith) sí parece un rendido homenaje a los modelos europeos, si bien éste pronto es integrado en el particular estilo del compositor. Pero Goldsmith sí se embarcaría realmente en el *eurowestern* con **Por la senda más dura** (*Take a Hard Ride*; Antonio Margheriti, 1975), para la que urdió una partitura de curiosas sonoridades (mandolina, *piccolo* y armónica) y

donde también recrea un tic del género: una frase para sintetizador que se asocia al personaje de Lee Van Cleef, en el más puro estilo *spaghetti* (69).

El francés Maurice Jarre también se involucró en dos cintas rodadas en nuestro país, *El Cóndor* (*El Condor*; John Guillermin, 1970) y *Sol rojo* (*Soleil rouge*; Terence Young, 1971), excelentes pruebas de una actitud sofisticada y ya totalmente descreída ante el género. La primera es una exuberante y entusiasta fagocitación del folclore mexicano en el peculiar universo armónico y tímbrico de su autor, mientras que la segunda es una pequeña obra maestra que nos lleva al terreno del puro cómic, al trazado de personajes mediante el detalle pintoresco. Para retratar a los tres protagonistas del film -un americano (Charles Bronson), un japonés (Toshiro Mifune) y un francés (Alain Delon)-, Jarre contrapone instrumentos tan ajenos entre sí como el dulcemele (una cítara típica de los Apalaches), el acordeón y el *koto* (cítara japonesa), unidos por las atípicas sonoridades del ondas Martenot, un temprano instrumento electrónico. Jarre define el resultado como "surrealista", una especie de "*folclore imaginario*" (70) en el que la música étnica no intenta aportar realismo, sino más bien la creación de un espacio mítico alternativo a través del *collage*, de las referencias culturales cruzadas. Con esa mirada cosmopolita, Jarre pone en evidencia la naturaleza de la música del *eurowestern*, un mundo cerrado en sí mismo, con algo de juguete, de réplica en miniatura de un referente histórico-cinéfilo más evocado que invocado. En definitiva, con un sentido que no sólo marca la distancia de los creadores del género respecto a sus películas, sino que también implica cierta manera de ver, que condiciona la disposición del espectador ante la ficción que tiene ante sus ojos.



NOTAS

1. Miceli, Sergio: *Morricone, la música, el cine*. Fundación Municipal de Cine-Mostra de Valencia. Valencia, 1997. Página 135.
2. Kezich, Tulio: "Il western all'italiana", opúsculo adjunto a la colección de discos *I grandi westerns italiani* (RCA, 1974). Citado por Miceli, Sergio: Op. cit. Página 135.
3. Citado por Aguilar, Carlos: *Sergio Leone*. Cátedra. Madrid, 1999. Página 144.
4. Palmer, Christopher: *The Composer in Hollywood*. Marion Boyars. Londres-Nueva York, 1993. Páginas 120-121.
5. A no ser determinadas piezas que se escuchan en el nivel diegético. Los intentos de acercarse a un sonido auténtico en la música incidental no llegarían hasta mucho después, con *scores* como el de Ry Cooder para *Forajidos de leyenda* (*The Long Raiders*; Walter Hill, 1978) o el de David Mansfield para *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*; Michael Cimino, 1980), basada en canciones de los inmigrantes europeos en el Oeste.
6. Palmer, Christopher: Op. cit. Páginas 137 y 143.
7. *Ibidem*, página 143.
8. Entrevista con Noah Andre Trudeau, reproducida en *Music from the Movies*, nº1, diciembre de 1992. Página 29. En su análisis de la partitura de Moros, Tony Bremner destaca algunos de los rasgos genuinos de la música americana: el empleo de escalas pentatónicas, rasgo típico de la música folclórica de todo el mundo; y su simplicidad armónica. Véase, el folleto que acompaña al CD de la banda sonora del film (Silva Screen Records, 1988).
9. Dejamos fuera de esta discusión, por supuesto, el *western* protagonizado por vaqueros-cantantes tipo Roy Rogers o Gene Autry, un género más cercano al musical o la opereta.
10. Citado por Palmer, Christopher: *Dimitri Tiomkin: A Portrait*. T. E. Books. Londres, 1984. Página 92.
11. Canciones tan memorables como las de *La pradera sin ley* (*Man Without a Star*; King Vidor, 1955), *Duelo de titanes* (*Gunfight at OK Corral*; John Sturges, 1956) o *El tren de las 3:10* (*3:10 to Yuma*; Delmer Daves, 1957).
12. Los ejemplos son innumerables, pero se pueden comparar con sus respectivos originales las *studio versions* de *Do Not Forsake Me Oh My Darling* (de las que existen hasta tres de Tex Ritter y la de Frankie Lane), de *The Green Leaves of Summer* (de *El Álamo*), de *My Rifle, My Pony and Me* (de *Río Bravo*), *Johnny Guitar* o *El tren de las 3:10* (donde incluso se cambia la letra para convertirla en una balada romántica, seguramente más comercial en la época).

13. Por ejemplo, *Nevada Smith*, sobre la música de Alfred Newman para el film homónimo de Henry Hathaway (1965), o *Vera Cruz*, a partir del score de Hugo Friedhofer para la cinta de Robert Aldrich (1954).
14. Algunos casos son *The Hangin' Tree* (M. David/Jay Livingston, 1958) -de **El árbol del ahorcado** (*The Hanging Tree*; Delmer Daves, 1958; música de Max Steiner)- o *The Kentuckian Song* (Irving Gordon) -de **El hombre de Kentucky** (*The Kentuckian*; Burt Lancaster, 1956; música de Bernard Herrmann).
15. Ya fuera con cantos de cisne de los clásicos: Alfred Newman con **Nevada Smith** (*Nevada Smith*; Henry Hathaway, 1956) y **La conquista del Oeste** (*How the West Was Won*; Henry Hathaway/John Ford/George Marshall, 1962) -una obra claramente inspirada en la *Folksong Symphony* (1940) de Roy Harris- o Bronislau Kaper con **Camino de Oregón** (*The Way West*; Andrew McLaglen, 1967); o con los compositores más jóvenes: Elmer Bernstein repite el modelo de **Los siete magníficos** en **Los cuatro hijos de Katie Elder** (*The Sons of Katie Elder*; Henry Hathaway, 1965) y **Los comancheros** (*The Comancheros*; Michael Curtiz, 1961).
16. El score de Neal Hefti para **Duelo en Diablo** (*Duel at Diablo*; Ralph Nelson, 1966) es quizá la primera aportación pop a un western, una tendencia que seguirán Quincy Jones en **El oro de Mackenna** (*Mackenna's Gold*; J. Lee Thompson, 1969) o Charles Strouse en **El día de los tramposos** (*There Was a Crooked Man...*; Joseph L. Mankiewicz, 1971).
17. Citado por Aguilar, Carlos: Op. cit. Página 91.
18. Un arreglo más ortodoxo de la canción de Guthrie se puede encontrar en el film de Hal Ashby **Esta tierra es mi tierra** (*Bound for Glory*, 1976), adaptada por Leonard Rosenman e interpretada por David Carradine.
19. "Dimitri Tiomkin y su Degüello tendrían mucho que decir en cuanto al sonido musical de esos spaghetti-westerns". Padrol, Joan: *Pentagramas de película: Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Nuer. Madrid, 1998. Página 153.
20. *Ibidem*, páginas 157-158.
21. Cumbow, Robert C.: *Once Upon a Time: The Films of Sergio Leone*. The Scarecrow Press Inc. Lanham Md. & Londres, 1987. Página 203.
22. Miceli, Sergio: Op. cit. Página 137, nota 12.
23. *Ibidem*, página 138.
24. Aguilar, Carlos: Op. cit. Página 10.
25. Miceli, Sergio: Op. cit. Página 132, nota 5.
26. Xalabarder, Conrado: "Ennio Morricone: La leyenda del niño trompetista", en el suplemento de *El Periódico*, 25 de marzo de 2001. Página 71.
27. Miceli, Sergio: Op. cit. Página 115.
28. Citado por Miceli, Sergio: Op. cit. Página 121.
29. Miceli, Sergio: Op. cit. Páginas 134-135. Remito a este libro para detallados análisis musicológicos de la obra de Morricone. Para un análisis de **Por un puñado de dólares**, véase: Rodríguez Fraile, Javier: *Ennio Morricone: Música, cine e historia*. Diputación de Badajoz. Badajoz, 2001. Páginas 143-164.
30. *Lorena* es una melodía tradicional con la que el aficionado al western estará sobradamente familiarizado: Max Steiner la empleó en las escenas iniciales de **Centauros del desierto** (*The Searchers*; John Ford, 1956), al igual que David Buttolph en **Misión de audaces** (*The Horse Soldiers*; John Ford, 1958).
31. Véase Fiegel, Eddie: *John Barry: A Sixties Theme*. Constable. Londres, 1998.
32. Smith, Jeff: *The Sounds of Commerce: Marketing Film Music*. Columbia University Press. Nueva York, 1998. Página 138.
33. *Ibidem*.
34. *Ibidem*.
35. Tomo estos datos de Smith, Jeff: Op. cit. Páginas 133-136.
36. Morricone devolvería al instrumento a sus orígenes al hacerlo protagonista de su partitura para **El clan de los sicilianos** (*Le clan des siciliens*; Henri Verneuil, 1969).
37. Miceli, Sergio: Op. cit. Página 145.
38. *Ibidem*, página 126.
39. Citado por Aguilar, Carlos: *Sergio Leone: el hombre, el rito, la muerte*. Diputación de Almería. Almería, 2000. Página 61. Morricone, por su parte, señalaba que "*Sergio no sólo era desentonado, sino que ni siquiera era capaz de cantar una melodía de manera, por así decirlo, desafinada. Por eso mismo me parece extraordinaria la inspiración musical de su cine y la intensidad de nuestra relación creativa. (...) Cuando quería indicar un tema mío, se limitaba a decirme: 'Ése que hace titití', canturreando muy vagamente*". (Citado por Miceli, Sergio: Op. cit. Página 126, nota 1).
40. Staig, Lawrence; Williams, Tony: *Italian Western: The Opera of Violence*. Lossimes Publishing. Londres, 1975. Véase, sobre todo, el capítulo "Western into opera". Páginas 116-192.
41. Cumbow, Robert C.: Op. cit. Páginas 199-211.
42. Citado por Aguilar, Carlos: Op. cit. (1999). Página 147.
43. *Ibidem*, página 30.
44. Miceli, Sergio: Op. cit. Página 127.
45. *Ibidem*.
46. Citado por Aguilar, Carlos: Op. cit. (2000). Página 51.
47. Citado por Didier C. Deutsch en el libreto que acompaña al compact-disc *Spaghetti-westerns, volume one* (DRG Records, 1995).
48. Smith, Jeff: Op. cit. Página 152.
49. *Ibidem*, páginas 131-153.
50. Miceli, Sergio: Op. cit. Página 87.
51. Brown, Royal S.: *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. University of California Press. Berkeley, 1994. Página 229.
52. Citado por Aguilar, Carlos: Op. cit. (2000). Página 51.
53. Smith, Jeff: Op. cit.
54. Citado por Aguilar, Carlos: Op. cit. (2000). Página 55.
55. Brown, Royal S.: Op. cit. Página 234.
56. *Ibidem*.
57. "Entre zorros y coyotes: La extraña raíz del western hispano-italiano de los años 60", en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. VII Congreso de la Asociación Es-

pañola de Historiadores del Cine. Cuadernos de la Academia, nº 5. Mayo de 1999. Página 39.

58. Véase al respecto Padrol, Joan: "La música en las coproducciones con Italia", en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. Páginas 213-219.

59. No podemos, en estas apretadas páginas, dar cuenta de todos ellos, pero sí podemos al menos levantar acta notarial de otros nombres que compusieron para el género, además de los citados en el texto: Carlo Rustichelli, Armando Trovatioli, Alessandro Alessandroni, Gianni Fierro, Nico Fidenco, Roberto Pregadio, Manuel De Sica, Gianfranco Di Stefano, Pino Donaggio, Franco Bixio, Enrico Simonetti (hermano de Claudio), Fabio Frizzi, Marcello Gigante, Vince Tempera, Stelvio Cipriani, Aristide Bascerano, Alessandro Nadin, Augusto Martelli, Gianfranco Plenizio, Claudio Tallino, Carlo Pes o Benedetto Ghiglià.

60. Citado por Deutsch, Didier C.: Op. cit.

61. Con respecto a la relación del *eurowestern* con el cine de artes marciales, son interesantes las declaraciones de Lalo Schiffrin sobre su música para

Operación Dragón: "Me interesaba la idea de coger la música oriental y hacerla 'más grande que la vida', igual que Ennio Morricone hizo en los spaghetti-westerns" (citado en el libreto del compact-disc con la banda sonora, Warner, 1998).

62. John Bender, en el libreto que acompaña al compact-disc *Spaghetti-westerns, volume three* (DRG Records, 1995).

63. Staig, Lawrence; Williams, Tony: Op. cit. Página 144.

64. Bender, John: Op. cit.

65. Alvares, Rosa: *La armonía que rompe el silencio: Conversaciones con José Nieto*. 41 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1996. Página 40.

66. Como bromas o chistes cinéfilos (antes que verdaderas parodias) en el cine americano, podemos destacar las propuestas por Lalo Schiffrin en **Los violentos de Kelly** (*Kelly's Heroes*; Brian G. Hutton, 1971) o Jerry Goldsmith en **No matarás al vecino** (*The Burbs*; Joe Dante, 1988).

67. Parada, por cierto, aparece en varias fuentes consultadas como el au-

tor de la música de algunas películas en las que participó De Masi: **El vengador de California**, **El hombre del valle maldito** o **Dos hombres van a morir**. Ignoramos si esto se debe a un error de documentación o la posibilidad de que existan dobles versiones de las películas: una con música de Parada para su distribución en España, y otra con *score* de De Masi para Italia.

68. Como señala Mark Richard Hasan en su artículo "The King of Hip: A Quincy Jones Retrospective (1968-2001)", en *Film Score Monthly*, volumen 6, nº 8.

69. Parece ser, sin embargo, que esa identificación entre personaje y timbre no fue decisión de Goldsmith, sino del director del film, que, en el montaje, fragmentó ciertos pasajes musicales (véase el texto de Jeff Bond en el libreto del compact-disc con la banda sonora, FSM Records). Goldsmith fue uno de los pioneros en el empleo de sintetizadores en el *western*, técnica que ya había anticipado en **Río Lobo** (*Rio Lobo*; Howard Hawks, 1971).

70. En sus notas a la edición en compact-disc de la banda sonora (Universal, 2001).