

UNIVERSITAT DE GIRONA

# Spaghetti western: valor i llegat

---

Grau en Comunicació Cultural

JORDI ROVIRA FORMENTO

27/07/2021

TFG

## ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ .....	2
2. CONTEXT HISTÒRIC.....	3
2.1 Antecedents. El western europeu (1962-1964) .....	3
2.2 L'arribada de Sergio Leone. Naixement de l' <i>spaghetti western</i> .....	7
2.3 Època d'esplendor (1965-1969) .....	9
2.4 Decadència i final (1970-1978).....	10
3. ESTÈTICA I ESTIL.....	14
3.1 Característiques formals .....	14
3.2 Música i so .....	16
3.3 Disseny gràfic.....	18
3.4 Els personatges.....	19
3.5 Ironia i surrealisme.....	23
3.6 Tractament de la violència .....	24
4. MARCS TEMÀTICS .....	26
4.1 Revisió del <i>Far West</i> .....	26
4.2 Venjança.....	27
4.3 Caçarrecompenses i buscadors d'or .....	27
4.4 Política i revolució mexicana .....	28
5. EQUIPS ARTÍSTICS I TÈCNICS.....	31
5.1 Star System.....	31
5.2 Directors .....	38
5.3 Altres .....	42
6. EL PAISATGE.....	43
7. CONCLUSIONS.....	43
8. BIBLIOGRAFIA.....	46

## **Resum (150-250 paraules)**

Durant el període comprés entre els anys 1960 i 1980, aproximadament, es van arribar a produir més de 500 pel·lícules de temàtica western en territori europeu. No serà, però, fins a l'estrena de "*Por un puñado de dólares*" de Sergio Leone que el moviment agafarà forma, prendrà consciència de sí mateix i obtindrà una identitat pròpia que el farà reconeixible arreu del món: és el naixement de l'*spaghetti western*, una revisió del *Far West* en clau mediterrània que capgirarà els elements clàssics del cinema de l'Oest americà. L'èxit de la nova proposta, una revolució dels continguts i les formes, crearà una indústria cinematogràfica al seu voltant que produirà en massa pel·lícules similars amb l'objectiu de complir amb les demandes del públic. Almería, amb els seus paisatges com a escenari natural, es convertirà en zona de localització preferent. Gairebé mig segle després dels anys daurats del gènere, el seu llegat, encara latent en la cultura del nostre temps, mereix un reconeixement.

**Paraules clau:** spaghetti western; sergio leone; almería; cinema; antiheroi; violència

## 1. INTRODUCCIÓ

El cinema western italià és un gènere tradicionalment incomprès i menyspreat per alguns sectors de la crítica especialitzada, i oblidat o desconegut per una àmplia majoria de la població. Ignorant els primers i desconeixent els segons els mèrits del que va significar el fenomen del "proper Oest", aquest és un treball que intenta reivindicar, des d'un posicionament molt personal i subjectiu, l'autèntic valor i llegat que va deixar per a la posterioritat.

La seva història, breu però intensa que abasteix un període aproximat de deu anys (1965-1975), s'explica per un inici d'ascens i èxit fulgurant, un desenvolupament marcat per anys d'esplendor i, finalment, un desenllaç precedit per un període de declivi i desaparició.

Durant aquesta etapa hi han pres part multitud de personalitats i personatges que mereixen ser recordats. L'*spaghetti western* va concebre un cosmos propi, un ofici en família integrat per un grup molt ampli de sectors professionals relacionats amb el setè art, o dependents d'aquest, que arribaran a integrar-se plenament en l'ambientació i el paisatge: artistes, creadors, tècnics, operadors... o simplement artesans i paletes. Tots ells, lluny de caure en l'oblit, mereixen un reconeixement per la feina feta.

Tampoc podem oblidar-nos de les localitzacions: uns escenaris naturals sovint igual o més protagonistes que la resta de components i que, fins i tot, podien arribar a millorar la qualitat final del film. En aquest sentit, és important recordar el paper fonamental que hi va jugar el paisatge desèrtic d'Almeria on, al seu voltant, girà una indústria cinematogràfica que, lamentablement, es va perdre.

La faula, el mite i l'èpica de l'Oest apassiona pels seus elements fantàstics d'acció, tirotejos, persecucions, cavalcades i que, amb la mirada italiana, introduirà nous atributs de realisme en els personatges que el faran encara més seductor i identificable.

## 2. CONTEXT HISTÒRIC

### 2.1 Antecedents. El western europeu (1962-1964)

La producció de westerns a Europa no és un fenomen exclusiu dels anys seixanta. Des de l'etapa del cinema mut trobem diversos exemples que corroboren la seva existència en països com França, Anglaterra, Alemanya, Espanya o Itàlia. Són casos esporàdics que, d'una manera o altra, s'ambientaven en el *Far West* i intentaven seguir el model genuïnament americà. La majoria de vegades eren versions humorístiques que buscaven enriure's dels tòpics i clixés més representatius de la cultura nord-americana. No serà, però, fins a la dècada dels 50, que la realització d'aquests films començarà a créixer cada cop més i a agafar volada en els països d'origen, molt especialment a Espanya i Itàlia, i en menor mesura, a Alemanya.

Al país transalpí, les produccions de baix cost que emulaven el cinema de gènere americà eren molt populars a finals dels 50. Els *pèplum* (pel·lícules històriques de gladiadors i herois musculosos protagonistes de gestes èpiques de tota mena) competien amb un cinema de caire més intel·lectual com el neorealisme de Visconti, Rossellini o Fellini. Al mateix temps van començar a tenir certa rellevància les revisitacions paròdiques del western clàssic estatunidenc. Una de les primeres va ser *Il bandolero stanco* (Fernando Cerchio, 1952) i, posteriorment, *La scheriffa* (Roberto B. Montero, 1959) per a continuar, ja ben entrats els 60, amb *Un dollaro di fifa* (Giorgio Simonelli, 1960) i *I magnifici tre* (Giorgio Simonelli, 1961). Serà l'èxit d'aquesta última i, en especial, de la seva parella d'humoristes televisius Walter Chiari i Raimondo Vianello, que durà al productor Emo Bistolfi a repetir l'experiència i a coproduir amb Espanya *El sheriff terrible* (*Due contro tutti*, Alberto de Martino, Antonio Momplet, 1962) per a continuar amb *Héroes del Oeste* (*Gli eroi del west*, Stefano Vanzina, 1963), *Los*

*gemelos de Texas* (*I gemelli del Texas*, Stefano Vanzina, 1964), *Los Brutos en el Oeste* (*I magnifici brutos del West*, Marino Girolami, 1964) i *Dos pistoleros* (*Due mafiosi nel Far West*, Giorgio Simonelli, 1964). Les imitacions còmiques i burlesques de l'oest americà seran una constant, fins i tot, durant els anys posteriors al boom de Sergio Leone, amb els vicis i virtuts de l'*spaghetti western* com a objectius de la burla, i que acabarà esclatant amb molta força als anys 70 amb l'estrena de *Le llamaban Trinidad* (*Lo chiamavano Trinità*, Enzo Barboni, 1970).

A Espanya, cap a la meitat de la dècada dels 50 es començarà a prendre's més seriosament la possibilitat d'oferir una visió de l'Oest que s'identifiqués amb la idiosincràsia, el caràcter i els valors nacionals. Amb aquesta voluntat apareix *El Coyote* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1955) i la seva seqüela *La justicia del Coyote* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1956), ambdues coproduïdes amb Mèxic i rodades al mateix temps (fet pel qual la qualitat final del producte se'n ressent notablement). El díptic és una adaptació cinematogràfica d'un conjunt de novel·les escrites pel barceloní José Mallorquí, un autor molt popular de la literatura western del moment, i en les quals es seguien les aventures d'un heroi emmascarat conegut com el "Coyote", inspirat en el personatge de la pel·lícula *La marca del Zorro* (*The Mark of Zorro*, Fred Niblo, 1920), que s'encarregava de defensar a la població hispana californiana pre nord-americana de les injustícies i abusos de poder dels ianquis en la seva progressiva expansió i "conquesta" de l'Oest. Tot i els discrets resultats de taquilla, es van posar les bases per a un western espanyol que seguirà les pautes clàssiques del gènere, però que incorporarà els trets distintius propis de les cultures espanyola i mediterrània.

Uns quants anys més tard, i no satisfets amb els resultats obtinguts, tan el mateix productor espanyol Eduardo Manzanos com el director Joaquín Luis Romero Marchent, decideixen repetir la jugada però canviant el personatge del "Coyote" pel "Zorro" i amb l'actor americà Frank Latimore com a protagonista. *La venganza del Zorro* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1962) no deixa de ser una reinterpretació del "Coyote", on l'escenografia és la mateixa i l'argument no varia gaire, però que compta amb notables millores de producció. L'èxit d'aquesta pel·lícula és fonamental pel futur del western europeu ja que, entre altres coses, atraurà l'atenció del productor italià Alberto Grimaldi, peça clau de l'*spaghetti western* els següents anys.

Grimaldi adquirirà els drets internacionals de distribució de la pel·lícula i, conjuntament amb el madrileny Eduardo Manzanos, iniciaran la coproducció de la segona part de les aventures del Zorro, *Cabalgando hacia la muerte* (Joaquín Luis

Romero Marchent, 1962) per a continuar amb *Tres hombres buenos* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1963). Ambdues també amb la col·laboració de José Mallorquí en els guions.

Joaquín Luís Romero Marchent s'erigeix en l'autèntic precursor del western europeu i figura més destacada de la naixent indústria cinematogràfica hispano-italiana que no tardarà gaire en explotar. Les seves següents pel·lícules, *El sabor de la venganza* (1963) i *Antes llega la muerte* (1964) suposen el punt més àlgid de la seva carrera i es constitueixen com a referents del western continental pre Leone. L'estètica i estil segueixen el mateix patró clàssic dels americans (especialment de directors recents com Budd Boetticher, Anthony Mann o John Sturges) però incorporant els trets singulars de la cultura nacional i llatina. Ambdues coproduïdes pel mateix Romero Marchent juntament amb Alberto Grimaldi, van ajudar a construir definitivament un marc conceptual per on serà possible exportar les històries de l'Oest americà cap a terres europees. Una reinterpretació del western que posteriorment els italians, amb Sergio Leone al capdavant, trencaran amb tot.

D'aquesta manera, a principis de la dècada dels 60 Espanya serà el país del vell continent on més westerns es rodaran (molts d'ells en règim de coproducció amb Itàlia), seguint l'estela marcada per Joaquín Luis Romero Marchent; Ricardo Blasco continuarà amb les aventures del Zorro a *Las tres espadas del Zorro* (*Le tre spade di Zorro*, 1963) per a continuació realitzar un dels films considerats precursors de l'*spaghetti western*, *Duello nel Texas* (*Gringo*) (1963) amb l'ajuda de Mario Caiano. León Klimovsky provarà sort primer amb una paròdia a la italiana amb *Torrejón City* (1962) per a després convertir-se en un autor força prolífic en el gènere. Altres exemples són: *El llanero* (Jesús Franco, 1963), *Brandy* (José Luis Borau, 1964), *Sonaron cuatro balazos* (Agustín Navarro, 1964), *El hombre de la diligencia* (José María Elorrieta, 1964), *La tumba del pistolero* (Amando de Ossorio, 1964), *Las malditas pistolas de Dallas* (José María Zabalza, 1964), *Fuerte perdido* (José María Elorrieta, 1964) o *Relevo para un pistolero* (Ramón Torrado, 1964). També es construiran els primers decorats estables que acolliran multitud de rodatges, com els poblats madrilenys de Golden City a Hoyo de Manzanares (1962) i Lega-Michelena a Colmenar Viejo (1963), o el d'Esplugues City (1964) a Esplugues de Llobregat (Barcelona).

L'èxit d'aquestes pel·lícules, dins i fora de les fronteres espanyoles, van preparar el terreny per a la revolució que ben aviat liderarà Sergio Leone. El western espanyol, també conegut (i reivindicat) com a *chorizo western*, *gazpacho western*, *paella western*

o inclòs com a *butifarra western* (en referència als de la productora cinematogràfica catalana dels germans Balcázar), és imprescindible per entendre els orígens de la maquinària industrial i comercial en que s'acabarà convertint l'*spaghetti western*. Un exemple del bon moment que vivia el western de l'època fet a la península ibèrica és el rodatge de la pel·lícula *Tierra brutal* (*The savage guns*, Michael Carreras, 1962), una coproducció espanyola amb els Estats Units (Metro-Goldwyn-Mayer) famosa per ser la primera en introduir dins el gènere els paisatges desèrtics d'Almeria, erigint-se ben aviat en l'escenari predilecte per a molts directors i productors.

A Alemanya, mentrestant, a començaments dels 60 s'inicia l'adaptació d'un conjunt de pel·lícules basades en les novel·les de Karl May sobre els indis nadius a l'oest americà. *El tesoro del Lago de la Plata* (*Der Schatz im Silbersee*, Harald Reinl, 1962) serà la primera d'una llarga sèrie de films dedicats al personatge de Winnetou, interpretat per l'actor francès Pierre Brice, i que continuarà amb *Furia apache* (*Winnetou 1. Teil*, Harald Reinl, 1963) i *La última batalla de los apaches* (*Old Shatterhand*, Hugo Fregonese, 1964). Aquestes superproduccions alemanyes seguien el model *hollywoodià* amb una visió romàntica i idealitzada de l'Oest, però amb la particularitat de mostrar una imatge de l'indi com a bo i noble, en contraposició a l'home blanc dolent i avariciós. Aquí l'heroi és un indi apatxe, un fet força inusual en el western clàssic, i que demostra la personalitat dels europeus per a enfocar les seves històries des d'un prisma alternatiu, lligat a la identitat nacional i als referents culturals que els són propis.

A remolc apareixen altres productes similars, com per exemple, *Los cuatreros del Mississippi* (*Die Flußpiraten vom Mississippi*, Jürgen Roland, 1963) o la destacable coproducció Alemanya-Itàlia-Espanya *El último Mohicano* (*Der letzte Mohikaner*, Harald Reinl, 1964), però també altres històries amb clara influència espanyola, com és el cas de *El sheriff implacable* (*Der letzte Ritt nach Santa Cruz*, Rolf Olsen, 1963). L'èxit d'aquestes pel·lícules farà que els alemanys continuïn produint més westerns en col·laboració amb països com França, Àustria, Itàlia o Iugoslàvia, essent aquest darrer el lloc escollit com a escenari natural. Amb els anys daurats de l'*spaghetti western* i del domini italià sobre el mercat, la producció germànica decaurà, sobretot a partir de 1968, i les seves aportacions passaran a ser residuals.

## 2.2 L'arribada de Sergio Leone. Naixement de l'*spaghetti western*

A començaments de 1964 la demanda de westerns a Europa no parava de créixer. El públic reclamava aquests tipus de pel·lícules d'entreteniment barates que copiaven les grans superproduccions de Hollywood. A Itàlia, que ja tenien l'experiència dels *pèplum*, ben aviat s'especialitzaran en la seva oferta. D'altra banda, el western americà estava en hores baixes a causa del desgast provocat per la falta d'originalitat, la repetició d'estereotips, sense referents sòlids, i per uns costos de producció cada cop més alts que les feien poc rendibles en una època de grans transformacions a Hollywood. Velles glòries com John Ford, John Sturges o Howard Hawks havien firmat obres ombrívols de caràcter revisionista que qüestionaven els preceptes clàssics i històrics que havien perpetuat el mite de l'Oest, com són els casos de *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Valance*, John Ford, 1962) o *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959). Sobre *El hombre que mató a Liberty Valance*, Anselmo Núñez Marqués, autor del llibre "Western a la europea: Un plato que se sirve frío", comenta el següent:

"Destapando de una vez por todas la negación de la verdad de un país que se había desentendido de la autenticidad del pasado ante la comodidad de la leyenda, film en el que algunos quisieron ver el modelo definitivo del anti western o el certificado de defunción del género" (Marqués, 2006: 38).

Una sensació d'aniquilament del gènere que, com explica per l'altra banda Joaquín Vallet Rodrigo, tard o d'hora havia de ser objecte de remodelació:

"...Ya que la condición mutante del mismo se había impuesto, ya de manera definitiva, desde mediados de los años cincuenta conduciendo a los elementos arquetípicos del western a una consciente e implacable autodestrucción que, de manera inevitable, tendría que acabar germinando en una relectura de sus lugares comunes en otras latitudes" (Rodrigo, 2018: 32).

En aquest context d'efervescència, la productora italiana Jolly Films començarà a principis de 1964 el rodatge quasi simultani de dues pel·lícules. La primera d'elles es dirà *Las pistolas no discuten* (*Le pistoles non discutono*, Mario Caiano, 1964). Caiano és un director fonamental per a la filmografia western italiana de la mateixa manera que Joaquín Luis Romero Marchent ho és per a l'espanyola. Iniciat en el món dels *pèplum*, el 1963 filmarà dues pel·lícules basades en els dos herois emmascarats que prèviament Marchent havia fet famosos; per un costat, el Coyote amb *El vengador de California* (*Il segno del Coyote*, Mario Caiano, 1963) i per l'altre, el Zorro amb *El capitán intrépido* (*Il segno di Zorro*, Mario Caiano, 1963), ambdues de discrets resultats artístics i



econòmics. Posteriorment col·laborarà en la direcció de la citada *Duello nel Texas (Gringo)* i finalment dirigirà *Las pistolas no discuten*, el seu primer western amb cara i ulls. *Duello nel Texas (Gringo)* i *Las pistolas no discuten* compten amb la coproducció majoritària de la Jolly Films i suposen els primers intents seriosos d'autoria italiana que aviat serà predominant arreu del món. Tot i que en la forma i estil conserven els estàndards tradicionals, anticipen alguns dels elements que seran recurrents els anys posteriors: l'ús dels paisatges almeriencs i, sobretot, la banda sonora d'Ennio Morricone en les seves primeres aproximacions al gènere.

L'altre producció, de recursos una mica més limitats, patirà greus problemes de finançament durant el rodatge que posaran en perill la seva finalització. El setembre de 1964 s'estrena amb gran èxit de públic, sota el títol de *Por un puñado de dólares (Per un pugno di dollari, Sergio Leone, 1964)*. La pel·lícula, una adaptació de *El mercenario (Yôjinbô, Akira Kurosawa, 1963)*, assenyala un abans i un després: Sergio Leone apareix per a reinventar el gènere a ambdós costats de l'atlàntic, deslligant-se per complet respecte al model americà que ja no serà el referent ètic ni ideològic. I ho fa amb un estil i estètica que neix de la combinació de diferents elements. Ho explica millor l'historiador cinematogràfic i especialista en *spaghetti westerns* Carlos Aguilar:

“Sergio Leone establece pues un nuevo patrón estético, y lo hace mediante una simbiosis de referentes culturales y formales (...). Por un lado, el Western americano proporciona el marco histórico-geográfico, la imaginería y la iconografía, las propiedades del género. Del mismo modo, el cine japonés aporta su ceremonioso *tempo*, así como su valoración del silencio y los sonidos, sean naturales o producidos por el hombre. La mentalidad mediterránea, por último, añade componentes característicos: la picaresca, la brutalidad, la mugre, el sudor, el pitorreo, la rapacidad, el egoísmo, el anticlericalismo, la codicia, el hombrismo, la misoginia, *il rispetto, la vendetta*” (Aguilar, 2008: 3).

Una explosió eclèctica que determinarà tota la posterior producció de westerns a Europa i també a Hollywood, que acabarà adaptant-se als temps canviants i no seran poques les ocasions en que aquesta acabi desembarcant a Europa aprofitant els baixos costos de producció. *Por un puñado de dólares* també introdueix l'estereotip i la imatge de l'heroi (o antiheroi) de l'*spaghetti western*, interpretat per un, al principi, desconegut Clint Eastwood i, tanmateix, es dona inici a l'estreta col·laboració entre el director romà i el compositor Ennio Morricone de la que veuran la llum peces musicals inoblidables. D'aquesta reinterpretació dels cànons habituals neix l'*spaghetti western*.

### 2.3 Època d'esplendor (1965-1969)

Serà amb la següent obra *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, Sergio Leone, 1965) que el director romanès acabarà de perfeccionar i consolidar els pilars bàsics del nou gènere. Abans però, Leone trencarà relacions amb la Jolly Films a la caça d'un millor finançament, i acabarà associant-se amb el productor Alberto Grimaldi, que fins al moment havia fet fortuna col·laborant amb els projectes de Eduardo Manzanos i Joaquín Luis Romero Marchent. L'associació es repetirà amb *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, Sergio Leone, 1966), obra cúspide del gènere.

Tot i les reticències inicials de bona part de la crítica, l'èxit serà aclaparador entre les classes populars dels tres països coproductors: Itàlia, Espanya i Alemanya. La febre per a rodar westerns augmentarà any rere any: dels 49 l'any 1965 passem a 66 el 1966, 70 el 1967 i arribarà al seu punt més alt el 1968 amb 83 (B. Sobbert, 2016). El gruix d'obres, així com les de millor qualitat i creativitat, apareixeran durant aquest període de temps. Les sales de cinema renovaran la seva cartellera cada setmana per a satisfer les demandes d'un públic ansiós de recrear-se amb històries d'individus que trenquen amb totes les convencions de l'època, salpicades amb abundants dosis de violència, humor i ironia. Es dona així el tret de sortida a una indústria cinematogràfica que anirà a remolc de les creacions de Sergio Leone, i que copiarà, amb més o menys fortuna, qualitat i originalitat, el seu model.

Tot un seguit de realitzadors italians veuran en el western una mina d'or per a explotar. Molts d'ells, com el propi Sergio Leone, provenen d'un *pèplum* en hores baixes i que acabaran especialitzant-se en el gènere amb aportacions originals, innovadores i creatives a partir dels preceptes i els plantejaments iniciats per Sergio Leone. A destacar obres d'autors com Sergio Corbucci, Sergio Sollima, Tonino Valerii, Duccio Tessari, Ferdinando Baldi, Giulio Petroni, Enzo G. Castellari o Giulio Questi. També sorgiran noves corrents dins el gènere que introduiran més varietat argumental i de discurs, com és el cas de la Revolució mexicana de finals de segle XIX, encetada per Damiano Damiani amb *Yo soy la revolución* (*¿Quién sabe?*, 1966). Un filó de pel·lícules amb missatge polític i de denúncia social que es coneixerà amb el nom de *Zapata westerns*.

Actors americans de primera i segona fila vindran a Europa per a rodar westerns, com per exemple, Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Eli Wallach, Jack Palance, Charles

Bronson, Henry Fonda, Burt Lancaster, Yul Brinner, Craig Hill, Richard Harrison, etc. Actors italians faran carrera en escenaris de l'Oest com Giuliano Gemma, Franco Nero, Gian Maria Volonté, Gianni Garko, Terence Hill, Bud Spencer o Anthony Steffen, així com també actors internacionals de la talla de Klaus Kinski, Tomás Millian o William Berger.

Espanya serà el lloc de rodatge predilecte gràcies a la seva gran varietat de paisatges, decorats i mà d'obra barata de què disposava, donant feina a un gran nombre de professionals, tècnics, artistes i especialistes. Almeria, amb la seva aridesa, serà la capital de l'Oest i la localització preferent de l'*spaghetti western*. També la indústria del cinema es veurà beneficiada per una política favorable del règim franquista al desenvolupament de la cinematografia, amb la promulgació el 1964 d'un conjunt de normes que donaran facilitats administratives a les coproduccions, encara que la censura continuarà exercint un control total sobre les pel·lícules.

#### 2.4 Decadència i final (1970-1978)

El número de produccions l'any 1969 va baixar fins als 35, senyal inequívoc d'un cert cansament i saturació del mercat per una fórmula ja molt vista i repetitiva, amb els mateixos arguments i històries. La quantitat d'obres que en tant poc temps sortiren al mercat van acabar per esgotar els nivells de qualitat i originalitat, així com també l'entusiasme d'un públic que reclamava nous estímuls. Tanmateix, autors de primera línia com el mateix Sergio Leone o Sergio Corbucci, semblaven voler trencar amb el marc genèric que donava forma a l'*spaghetti western* intentant escapar de l'encasellament en el que es trobava el gènere, en un procés similar al que van engegar els grans mestres americans a finals de la dècada dels 50 i inicis dels 60. Dins aquesta tendència s'inclouen obres com *Hasta que llegó su hora (C'era una volta il west, 1968)* de Sergio Leone o *El gran silencio (Il grande silenzio, 1968)* de Sergio Corbucci. Ho torna a explicar millor Joaquín Vallet Rodrigo:

“Luctuosa y agónica, envuelta en un halo de muerte espléndidamente potenciado por su sempiterno ambiente nevado, la contundente gravedad de *El gran silencio* terminaría abocándola a una voluntaria posición heterodoxa respecto a los tópicos que ya se habían asentado en el género, convirtiéndolo en una clara anomalía dentro del western europeo que, lamentablemente, no tendría vía de continuidad, tal es el riesgo formal y conceptual que asumiría a lo largo de su metraje. Pieza tan secreta y compleja como su personaje protagonista, el propio Corbucci establecería un poderoso nexo de unión con la siguiente *El especialista* (1969), más desequilibrada pero, si cabe, aún más abstracta que *El gran silencio* al cerrarse por completo ante

cualquier exigencia narrativa y adentrarse en un cosmos puramente sensorial. Cosmos que también dominaría la práctica totalidad de *Hasta que llegó su hora*” (Rodrigo, 2018: 34-35).

Davant aquest ambient de declivi general, la comèdia serà qui revitalitzi un euro western que, al mateix temps, començarà a cavar la seva pròpia fosa. Com hem vist amb anterioritat, el western de to paròdic ja circulava a Itàlia els anys previs a l'*spaghetti western* i continuarà fent-ho fins a arribar a ser predominant en els darrers anys de vida del gènere. Al duo Walter Chiari i Raimondo Vianello el rellevarà una altra parella de coneguts humoristes, Ciccio Ingrassia i Franco Franchi, que donaran curs a les seves virtuts còmiques en pel·lícules com *Dos vivales en Fuerte Álamo (I due sergenti del generale Custer)*, Giorgio Simonelli, 1965).

Aprofitant el filó comercial d'algunes de les obres més taquilleres de l'*spaghetti western*, l'auto paròdia i la befa aniran guanyant terreny a poc a poc. D'aquesta manera, sorgeixen productes com *Dos caraduras en Texas (Per un pugno nell'occhio)*, MicheleLupo, 1965) en referència i argument similar a *Por un puñado de dólares, I due figli di Ringo* (Giorgio Simonelli, 1966) seguint els paràmetres de *Una pistola para Ringo, El bueno, el feo y el caradura (Per qualchedollaro in meno)*, Mario Mattoli, 1966), paròdia de *La muerte tenía un precio, El guapo, el feo y el cretino (Il bello, il brutto, il cretino)*, Giovanni Grimaldi, 1967), burla de *El bueno, el feo y el malo, Dos forasteros en Texas (Due Rringos nel Texas)*, Marino Girolami, 1967) y *Ciccio perdona... Io no! (Marcello Ciorciolini, 1968)*, revés de *Tu perdonas... yo no! (Dio perdona... Io no!, Giuseppe Colizzi, 1967)*. Totes elles amb la presència i protagonisme absolut de la parella Franco Franchi i Ciccio Ingrassia amb la única finalitat, com fins ara, de posar al servei dels comedians un argument per a poder desenvolupar les seves habilitats còmiques.

L'estrena de *Le llamaban Trinidad*, amb Bud Spencer i Terence Hill interpretant les aventures de dos desmanegats buscant-se la vida repartint bufetades a tort i a dret, serà un èxit total i l'humor acabarà per prendre el rol principal a la violència, la crueltat i a la sang. D'aquesta manera, es donarà un nou impuls a un gènere que, cap a finals dels 60, es trobava saturat i exhaust per culpa de l'abús excessiu que s'havia fet de la violència, que al seu torn s'havia tornat massa repetitiva, desmesurada i sense sentit. Tanmateix, també accelerarà el final de l'*spaghetti western* ja que aconseguia reduir-lo a una simple caricatura de si mateix, despullant i desmuntant les seves virtuts que, per altra banda, semblaven ja haver donat el màxim de sí, tal com explica Joaquín Vallet Rodrigo:

“El aspecto más llamativo de *Le llamaban Trinidad* consistía en derruir por completo todo lo que el género había edificado en los seis años anteriores hasta, prácticamente, desintegrarlo. La violencia se convertía en algo lúdico, distendido; los tópicos argumentales dejaban de importar como esencia de la propuesta mostrando la extrema flaqueza de los mismos; y el tono, abierto y desprejuiciado, quebraba, drásticamente, la gravedad alcanzada por las grandes obras del género. De esta manera, el punto de inflexión establecido por *Le llamaban Trinidad* tendría demasiada repercusión interna como para significar una simple comedia más (...). Entre otras cosas, porque la película de Barboni no se concebía como una parodia. No estaba construida como tal. Y, probablemente, este desajuste es el que acabaría sentenciando el western europeo” (Rodrigo, 2018: 35).

A *Le llamaban Trinidad* li seguirà una seqüela, *Le seguían llamando Trinidad* (...continuavano a chiamarlo Trinità, Enzo Barboni, 1971) que consolidarà el gran filó econòmic de la nova variant, coneguda com a *fagioli western* (el plat culinari preferit dels dos protagonistes). L'extraordinària acollida de públic que obtindran les dues pel·lícules propiciarà una onada de vulgars còpies on els gags divertits, les trompades, les plantofades a mà oberta i les piruetes atlètiques s'imposaran als trets de pistola i als cops de ganivet amb l'única voluntat de d'entretenir i fer riure al personal.

El procés de desnaturalització del gènere continuarà imparable amb *Y después le llamaron el Magnífico* (*E poi lo chiamarono il magnifico*, Enzo Barboni, 1972), aquesta vegada amb Terence Hill en solitari que, tot i no guardar cap relació amb el personatge de *Trinidad*, comparteixen el mateix caràcter.

La broma i l'auto paròdia estaven matant a poc a poc el western europeu, tot i els bons rèdits econòmics que aquest encara produïa. Conscient del fet, Sergio Leone, aquesta vegada com a productor, utilitzarà la comèdia per a certificar la seva defunció a *Mi nombre es ninguno* (*Il mio nome è Nessuno*, Tonino Valerii, 1973). Leone també participarà del guió i, fins i tot, dirigirà ell mateix algunes escenes encara que no se'l acrediti com a tal. Amb *Mi nombre es ninguno* s'arriba a la confrontació definitiva, en pla humorístic, de les dues concepcions oposades de l'Oest: d'una banda, el classicisme del western americà representat pel veterà actor Henry Fonda, i de l'altra, el màxim exponent del western europeu en la seva vessant més còmica, Terence Hill. El film completa la volta al cercle i posa fi a un gènere que havia tocat sostre feia temps, amb totes les seves possibilitats esgotades; la paròdia havia reduït la seva essència fins a la més mínima expressió, fins al punt que, d'aquí la crítica subjacent en tota la obra, una vegada mort el western clàssic sota la influència *leoniana*, el seu lloc no l'ocuparà el seu fill bastard de l'*spaghetti western*, sinó que ho farà el germà graciós i burlesc d'aquest,

molt a pesar de Sergio Leone, que no deixarà de desaprofitar l'ocasió per a ridiculitzar-lo. Leone encara tindrà temps per a produir una altra comèdia, *El genio* (*Un genio, due compari, un pollo*, Damiano Damiani, 1975), novament amb Terence Hill en un rol protagonista que recorda molt als seus anteriors papers però que fracassarà comercialment. La fórmula humorística també donava senyals d'esgotament.

A banda de la vessant paròdica es buscarà també la fusió amb altres gèneres per fer-lo més atractiu, com el creuament amb el cinema d'arts marcial, aprofitant la popularitat de Bruce Lee, amb experiments com *Mi nombre es Shangai Joe* (*Il mio nome è Shanghai Joe*, Mario Caiano, 1973), *El karate, el Colt y el impostor* (Antonio Margheriti, 1974), *Sol rojo* (*Red sun*, Terence Young, 1971) o *El blanco, el amarillo y el negro* (*Il bianco, il nero, il giallo*, Sergio Corbucci, 1975).

Malgrat els nombrosos esforços per a atraure l'interès del públic, el nombre de produccions anirà disminuint any rere any cada vegada més amb majoria de pèssims films que reciclen els tòpics argumentals i els personatges icònics sense cap tipus de vergonya, com els de "l'Home sense nom", o els Sabata i els Sartana de torn. A mitjans dels anys 70, el gènere agonitzava entre la seva pròpia paròdia i els darrers intents seriosos que es resistien a les noves modes i corrents, fidels a les receptes originals, i on la violència irreal, desmesurada i tràgica continuarien sent l'ingredient principal.

Finalment, apareixen obres crepusculars que simulen un ambient fosc, decadent, trist i apagat, amb personatges ombrívols i místics que es mouen com espectres per paisatges tenebrosos i apocalíptics. Les civilitzacions apareixen degradades i desolades pels mals que les oprimeixen, com les guerres i les malalties. El pessimisme s'apodera de la tònica general, amb mirades nostàlgiques i resignades envers a un passat gloriós d'un gènere que arribava a la seva fi. Epitafis de l'*spaghetti western* són: *Los cuatro del apocalipsis* (*I quattro dell'apocalisse*, Lucio Fulci, 1975), *Keoma* (Enzo G. Castellari, 1976), *California* (Michele Lupo, 1977) i *Mannaja, el valle de la muerte* (*Mannaja*, Sergio Martino, 1977). D'aquesta manera, el 1978 es posa punt i final a un gènere cinematogràfic que havia funcionat a tota màquina en els circuits comercials de tot el món. El seu temps s'havia fos i l'espai físic que havia servit com a plató natural s'abandona paulatinament.

Durant els anys següents encara es produiran alguns westerns europeus més però serà a compte gotes. Seran exercicis nostàlgics més que cap altra cosa, amb la voluntat de recrear un cosmos cinematogràfic impossible d'igualar-ne la seva essència i ànima per molt que se'n copiï la seva estètica. Inclòs els paisatges almeriencs, revisitats de nou,

tant vius i majestuosos durant els seus anys d'esplendor, perdran l'encant i la màgia per culpa de la digitalització i les noves tecnologies. Michele Lupo intentarà revifar el western còmic amb *Dos granujas en el oeste (Occhio alla penna, 1980)*, un ambiciós projecte amb la participació d'Ennio Morricone a la banda sonora i amb Bud Spencer com a protagonista. Nello Rossati ressuscitarà el personatge de Django amb *El retorno del héroe (Django 2: il grande ritorno, 1987)* i Terence Hill, ara també com a director, tornarà a fer parella amb Bud Spencer per a rodar *Y en Nochebuena se armó el belén (Botte di natale, 1994)*. Enzo G. Castellari, seguint el rastre de la seva fantasmagòrica *Keoma*, tornarà amb *Jonathan de los osos (Jonathan degli orsi, 1995)* repetint Franco Nero amb un paper deutor al protagonista de l'anterior. *Un dólar por los muertos* (Gene Quintano, 1999) i *La justicia de los forajidos (The long kill, Bill Corcoran, 1999)* intentaran recuperar l'esperit de les coproduccions (en aquests casos espanyola i estatunidenca) però sense les bondats que posseïa el gènere. Hi haurà també lloc per a l'homenatge als especialistes i figurants a *800 balas* (Álex de la Iglesia, 2002) i per a l'adaptació d'un còmic en la mediocre *Blueberry: la experiencia secreta (Blueberry, Jan Kounen, 2004)*.

De totes maneres, tot i els nobles intents, no es tornarà a viure mai més una explosió i febre pel western com en aquells anys en els que, primer els espanyols i després els italians, van modelar i personalitzar el gènere al seu gust. No va ser solament una indústria cinematogràfica que produïa pel·lícules barates una rere l'altre per treure'n el màxim profit i benefici econòmic, sinó que també va ser un estil de vida, una manera de fer, viure i entendre el món del cel·luloide lligat a la devoció que es tenia per un gènere que despertava admiració i fascinació, d'igual manera que els nens petits ho senten per les històries del salvatge Oest americà.

### 3. ESTÈTICA I ESTIL

#### 3.1 Característiques formals

L'*spaghetti western* es caracteritza per una composició de la imatge innovadora que trenca amb molts convencionalismes del moment. En un gènere on l'argument i el text narratiu solien ser el de menys, es perseguia emfatitzar l'expressió dramàtica dels personatges i dotar de major realisme les escenes d'acció amb enginyosos enquadraments, plans extravagants i angulacions impossibles. Molts directors

compensaven la falta de recursos disponibles amb el talent artístic a la hora de crear ambiciosos solucions visuals i atrevides posicions de càmera.

Un dels aspectes més diferenciadors és l'ús descarat del *zoom* i dels primeríssims primers plans, que aguantaven durant llargues estones les mirades i els gestos que conformen el llenguatge no verbal. Servien per a recalcar instants de tensió dramàtica en els rostres dels personatges, especialment els ulls, boca i cartutxeres en situacions de desafiament personal o de duel. Emocions com la ira, odi, por o alegria trobaven la seva millor via d'expressivitat en aquests enquadraments més que no pas en la paraula parlada. També són habituals els plans detall d'objectes de gran transcendència en la trama, com les pistoles, ganivets o altres armes, els plans de profunditat per a aparentar la vista en primera persona, i del pla americà típic de les pel·lícules de l'Oest clàssiques de Hollywood es vira cap a un ús recurrent del pla mitjà o mitjà curt en gran mesura degut a la importància que adquireix en el western europeu la comunicació gestual. Per acabar, tampoc faltaren les panoràmiques per a captar la grandiositat dels paisatges i dels *travellings* que seguien el moviment dels personatges o dels cavalls i carruatges.

En la sala de muntatge no hi ha cap temor a experimentar amb els plans d'una escena; els autors més reconeguts, com per exemple, Sergio Corbucci, Sergio Sollima o Enzo G. Castellari destaquen per la seva llibertat creativa i inventiva a la hora de muntar i trencar amb la lògica i l'ordre preestablert, accelerant o alentint el ritme per causes descriptives o narratives. D'altra banda, el temps fílmic destaca per una inusual distensió de l'acció amb escenes que es dilaten en el temps recreant-se amb els petits detalls, i que tenen la funció de descriure situacions, personatges i ambients. Un bon exemple és la seqüència inicial de presentació al personatge de Charles Bronson a *Hasta que llegó su hora*, d'una durada aproximada de quinze minuts.

En quan als aspectes visuals aquests destaquen per l'exageració i amplificació dels elements cromàtics que conté la imatge. Són habituals les tonalitats altes i la potenciació de colors càlids i vívids com el vermell, taronja i groc que transmeten la calor, buidor i immensitat dels paisatges desèrtics, o la sang de la violència i la mort, tensionant d'aquesta manera l'acció i intensificant el desenvolupament narratiu. En algunes ocasions, però, s'ha recreat una ambientació contrària a la calorosa amb colors més freds, com el blanc asfixiant de la neu o el verd fosc de les muntanyes, per a produir una sensació depriment i asfixiant en l'atmosfera de tristesa, desesperança, desolació i malencolia enmig de la solitud i crueltat dels personatges. És el cas de *El gran silencio*



(Sergio Corbucci, 1968) i de *Condenados a vivir* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1972).

Resulta també just reivindicar la il·luminació natural davant la tendència actual del cinema digital de manipular les imatges al seu antull, restant autenticitat i fidelitat als paisatges i decorats cinematogràfics. Saber captar i reflectir la llum solar per a una bona ambientació dels escenaris naturals, sense passar pel filtre digital, és un valor afegit que confereix més veracitat i realisme als fotogrames.

No hi ha millor manera que tornar a citar l'autor Carlos Aguilar per a resumir els punts forts sobre els quals es sustenta la nova estètica, llenguatge visual i estil formal de l'*spaghetti western*:

“Generalmente, el trazado visual (escenografía, vestuario, etc.) del spaghetti western combina la voluntad de realismo con pinceladas pintorescas y toques fantasiosos (...). Por otra parte, el estilo suele compaginar la busqueda con el manierismo, la dilatación con las elipsis, los primeros planos con las panorámicas en el vacío, la épica con la picaresca..., sin miedo de ningún tipo a la discordancia. La técnica aplicada, lógicamente, plasma estos principios, afectada por la entonces mundial prodigalidad del objetivo *zoom*, en cuanto a la planificación, y, respecto a la composición, por las particularidades de un nuevo tipo de formato anamórfico, el “2P”, al cual se acogieron casi todas la películas por razones económicas” (Aguilar, 2002: 18-19).

### 3.2 Música i so

La banda sonora és probablement la característica més genial que va introduir Sergio Leone juntament amb la col·laboració del compositor Ennio Morricone que, de la mateixa manera que el director romà, va saber trencar amb la tendència del moment i innovar en els acompanyaments musicals de les seqüències cinematogràfiques. De les solemnes simfonies i orquestres del western clàssic als nous ritmes i melodies de l'*spaghetti western* que beurà de diverses fonts, com per exemple el folklore tradicional americà i mexicà, la cançó popular, el pop o el rock. Les seves composicions compleixen amb els tres requisits bàsics que una peça sonora pot aportar a una pel·lícula: primer, aconseguen situar l'espectador en un ambient determinat, en aquest cas, a l'Oest americà, segon accentuen els sentiments i emocions que transmeten les imatges per a crear més tensió, i per últim, funcionen com a un element narratiu més que connecta la sonoritat amb la visualitat tot repercutint en el ritme fílmic.

Un altre factor a destacar de les partitures musicals és que incideixen sobre l'acció i l'argument amb un rol tant important en el guió com el dels principals protagonistes. No tenen una funció merament ornamental o decorativa, sinó que representen quelcom més

amb múltiples significants. Morricone serà el precursor de relacionar directament la lletra de la cançó amb la trama, i de presentar, identificar i descriure els personatges que hi intervenen. Són exemples “Angel face” a *Una pistola para Ringo* o “A Gringo like me” a *Duello nel Texas (Gringo)*. D’aquesta manera, la banda sonora es converteix en un recurs narratiu dramàtic molt efectiu que ajuda l’espectador a situar-se i a involucrar-se més en la història i en els fets que s’hi relaten. De fet, Sergio Leone era partidari de compondre primer la música i després rodar sobre la seva base.

Angel Justo Estebarez i Lucía Pérez García analitzen en el seu treball “Influencias de la música para western de Dimitri Tiomkin en el *spaghetti western*” les característiques essencials de la banda sonora *spaghetti western* inventada per Ennio Morricone a partir dels següents components:

- Veu humana: els xiulets són molt freqüents i donen sensació de melancolia que s’associa a la solitud dels personatges, però també hi trobem crits, murmuris, udols, cors i demés vocalitzacions que s’utilitzen com a un instrument més. D’altra banda, són habituals les composicions seguint el patró de les balades tradicionals americanes de cantautors com Don Powell, Raoul, Peter Tevis, Bobby Solo, PierGiorgio Farina, Nico Fidenco o Dean Reed.
- Sons reals d’objectes, d’animals i de la naturalesa: destaquen els sons de trets, futeigs, trens, campanes, xisclets de coiots, serps de cascavell, el galop dels cavalls, etc. També serveixen com a un instrument més o com a base rítmica i ajuden a contextualitzar el gènere.
- Ús de la guitarra elèctrica i acústica: s’utilitzen guitarres elèctriques amb influències del rock psicodèlic molt cèlebre a mitjans dels anys 60, i de les guitarres acústiques a l’estil *mariachi* d’un Mèxic fronterer del que tantes vegades serà objecte de representació.
- Solos de trompeta i altres instruments: els sons de trompeta solen acompanyar i precedir els moments de més tensió dramàtica, solemnitat, èpica i violència, com per exemple, els duels finals entre antagonistes. La melodia de l’harmònica és el fil conductor de la pel·lícula *Hasta que llegó su hora* i la flauta a *Por un puñado de dólares* serveix per a identificar els principals personatges.
- Ús del silenci: en combinació amb la música, el silenci és fonamental a la hora de construir atmosferes realistes de solitud, mort, distància, resignació, desesperança, desolació, desconsol, perill o por, així com també d’interpretació

de gestos i codis del llenguatge no verbal. Sergio Leone s'inspirarà en el cinema japonès per a la seva contemporització del temps i el silenci (Estebananz, Pérez García, 2015).

La revolució musical d'Ennio Morricone serà imitada fins a la sacietat per altres interessants compositors italians com Bruno Nicolai, Marcello Giombini, Francesco de Masi, Carlo Savina, RizOrtolani, Angelo F. Lavagnino, MicheleLacerenza o l'argentí nacionalitzat italià Luis Bacalov, inaugurant així un nou gènere musical nascut a partir de la banda sonora de l'Oest italià. Més enllà de la seva específica funcionalitat dins la pel·lícula, les peces musicals tindran també un ús comercial amb la venda de productes discogràfics en format single o LP editats per discogràfiques com RCA o CAM que seran molt populars a Itàlia.

### 3.3 Disseny gràfic

Els cartells publicitaris dels *spaghetti western* tenen una estètica ben definida i molt personal amb una composició de la imatge que es fonamenta en el dibuix realista cromàtic on predominen els tons vermellorsos, grocs i taronges. Són comuns els primers plans que ressalten les expressions greus, serioses i pertorbadores dels rostres dels personatges per sobre del concepte i ambientació general de la història, així com les posicions amenaçadores, en perill o en tensió de les seves figures errants, en conjunció amb un disseny provocador, cridaner i impactant tant singular de la seva iconografia. El títol de les pel·lícules, en moltes ocasions creatius i enginyosos en sintonia amb el seu sentit irònic, xulesc, desafiant i lapidari, el nom dels actors, directors i compositors més coneguts, apareixen representats per una font tipogràfica identificativa de la tradició western però amb un caràcter més marcat i agressiu.

Alguns dels il·lustradors espanyols i italians més importants de l'època contribuïren a l'èxit popular i taquiller de les pel·lícules gràcies als atractius dissenys de pòsters i caràtules promocionals que feien fàcilment identificable el tipus de producte que la gent reclamava. Entre els autors més destacats hi trobem: Macario Gómez Quibus "Mac" (*La muertetenía un precio*, 1966), Francisco Fernández-Zarza "Jano" (*Arizona Colt*, 1966), Josep Soligó (*Baño de sangre al salir el sol*, 1966), els estudis Martín Clavé Picó "MCP" (*¿Qué nos importa la revolución?*, 1972), Rodolfo Gasparri (*Django*, 1966) o Sandro Symeoní (*Por un puñado de dólares*, 1964).

Els títols de crèdit són també un altre aspecte original i transgressor a tenir en compte, amb enginyoses seqüències d'animació gràfica acompanyades dels *maintracks* musicals que conformaven la banda sonora. La mescla audiovisual, com de videoclip i amb reminiscències del *Pop art* i la cultura psicodèlica de l'època, presentava el film amb la intenció de seduir i captar l'atenció de l'espectador des del primer moment. Iginio Lardani és el dissenyador més important amb interessants aportacions a l'obra de Sergio Leone i de Sergio Sollima que ajudaran a edificar la iconografia de l'*spaghetti western*.

### 3.4 Els personatges

El personatge icònic per excel·lència del western europeu és el de "l'Home sense nom" interpretat per Clint Eastwood en la Trilogia del Dòlar (*Por un puñado de dólares*, *La muertetenía un precio* y *El bueno, el feo y el malo*). El seu caràcter, personalitat, estil i aspecte visual representen l'antiheroi que canviarà radicalment amb el concepte que fins llavors es coneixia del protagonista en el cinema western, convertint-se en un ídol de masses i en el model a seguir per a la resta de produccions. El nou prototip de cowboy dissenyat per Sergio Leone no és algú a qui se'l pugui considerar com a bo, sinó més aviat el contrari, dolent, força dolent, sense cap més principi moral que la recerca del seu propi benefici i benestar personal. Sobre la figura de l'antiheroi, cal tenir present la definició que en fa José Félix González Sánchez a "Héroes, antihéroes y villanos en el western español":

"Un antihéroe no es lo opuesto al héroe, sino un tipo de héroe muy concreto, uno que tal vez pudiera ser considerado un villano por encontrarse fuera de la ley, según la percepción social, pero hacia quien el público siente especial simpatía. Nos identificamos con estos seres extraños, forasteros en su realidad, porque todos nos hemos sentido así en algún momento" (Sánchez González, 2011).

Així, és important constatar que en l'*spaghetti western* no existeix una diferència significativa de comportament entre el protagonista antiheroi i el seu antagonista o enemic. Ambdós poden compartir mateixos objectius i mitjans per a assolir-los. Moralment, la definició de dolent no es aplicable al comportament exclusiu d'un dels dos bàndols, sinó que només ens orienta respecte al seu paper dins la trama narrativa. Com deia el mateix Leone, l'Oest va ser fet per homes violents i sense complicacions. D'aquesta manera, en el món de l'*spaghetti western* dissenyat per ell, els protagonistes són gent solitària, fora de la llei, de gallet fàcil, poques paraules i moralment ambigu sense cap mena d'escrúpols a la hora de complir amb els objectius que s'han fixat.

Posseeixen un caràcter dur, aspre, fred, impertorbable i insolent. Una mena de mercenaris astuts, instintius i impertinents que demostrin menyspreu davant el perill i la mort sense tenir cap mena de respecte per la pròpia vida i la dels demés.

La seva ètica difereix en molt a l'heroi clàssic americà. A l' inici, tots dos es troben moralment insatisfets però amb la diferència que l'antiheroi europeu no té cap possibilitat ni voluntat d'eximir-se. Emiliano Fernández, en el seu article "El *spaghetti western* como doble superación: causas y consecuencias" comenta al respecte:

"En los westerns clásicos el héroe/protagonista está moralmente incompleto, son tipos que deben completarse moralmente a través de sus propias acciones. En los spaghetti los protagonistas siguen siendo moralmente incompletos, pero aquí ya no tienen forma de remediarse, no se va a llegar a un final de completitud ética, como en los westerns clásicos. En el western europeo los personajes centrales no se sienten culpables de su situación, ellos se asumen como moralmente incompletos y no aspiran a ningún cambio. En los westerns clásicos el optimismo está fundamentalmente en el final del film, en los westerns europeos el pesimismo está en toda la película: no hay redención porque no la desean los mismos protagonistas, ellos mismos desaparecen al compás de la construcción del país, aplastados por la civilización, la mecanización y el progreso, y por todo lo que viene con ellos, la muerte, el lucro, la violencia y la deshumanización" (Fernández, s.d.).

Per a Carlos Aguilar, "*los personajes del spaghetti western meramente representan una desmitificación prosaica, incluso sórdida, de los "caballeros del Oeste" de Hollywood*" (Aguilar, 2002: 14). Tornant a José Félix González Sánchez, aquest assenyala quatre característiques que determinen l'ètica d'aquests personatges:

- La inadaptació al món i a la societat: la falta d'identitat i d'adaptació a una nova civilització que s'obre camí davant d'ells i de la qual s'hi senten rebutjats.
- El pas del temps: l'arribada d'un futur al qual no hi tenen lloc a un present que encara manté trets d'un passat proper del qual arrastren una pena o turment.
- L'actitud nihilista: pessimisme davant qualsevol realitat absoluta. Negació dels valors establerts i crítica àcida davant les tradicions i convencions socials.
- Individualisme escèptic: plena desconfiança amb tothom. L'individu separat de la comunitat i dels projectes col·lectius (Sánchez González, 2011).

Els nous protagonistes del western italià no lluiten ni persegueixen grans ideals que els permetin demostrar la seva vàlua com a persones o que impliquin una millora dels valors comunitaris. No aspiren a res més que a la seva pròpia supervivència, satisfacció

personal i lucre monetari amb la violència com a únic mitjà possible. Només compleixen la seva missió (una venjança, per exemple) encara que no trobin repòs espiritual. Un altre aspecte és la poca dimensió psicològica dels personatges, sabem molt poc de la seva persona i al llarg del metratge la seva construcció és gairebé nul·la. Com diu José Félix, “*son más relatos de acción física que historias de personajes*” (Sánchez González, 2011).

A l’ombra de “l’Home sense nom” aviat apareixeran nous perfils com Ringo, amb una versió més irònica i d’aspecte més agradable però de moralitat igual de reprovable, o Django, Sabata i Sartana, més recargolats i despietats si cap que els anteriors, i que exageraran encara més els atributs bàsics i la naturalesa del personatge iconogràfic per excel·lència del gènere. Tots ells seran protagonistes de rèpliques barates, imitadors del seu estil, i explotant el filó comercial de noms llegendaris que seran un reclam per al públic amb ganes de saber més dels seus “herois” favorits.

La figura del *sheriff* queda relegada a l’ostracisme ja que representa en el western clàssic tot allò que l’*spaghetti western* vol trencar, és a dir, una moral recte que persegueix un noble objectiu amb el deure d’impartir ordre, justícia i fer complir la llei. En un món tant malèvol com el de l’Oest americà, la seva participació només funciona en ocasions com a complement de reforç al personatge central. La seva presència és testimonial, intranscendent i, fins i tot, sovint representat com a corrupte i propens a l’enriquiment personal.

El paper de la dona també sol ser irrellevant segurament arrastrant un masclisme que és reflex de la mentalitat i cultura tradicionals mediterrànies i del caràcter llatí, molt poc evolucionat en aquells anys. La dona sol actuar com a suport dels protagonistes, normalment per mal, a causa de la seva naturalesa seductora que pot pertorbar i induir a l’home a allunyar-lo dels seus propòsits inicials i fer-lo desviar del seu camí. Sovint és rebutjada, castigada i humiliada. Sergio Leone diu al respecte: “*En el Oeste el problema esencial era sobrevivir, y la mujer es un obstáculo para la supervivencia*” (Aguilar, 2002: 15). Les relacions amoroses i sexuals no són una prioritat per als seus protagonistes, capficats en qüestions més transcendents com sobreviure envoltats de tanta criminalitat i violència. No hi han preocupacions ni patiments davant la falta d’estima ni del desengany o desdeny amorós.

Davant la crítica a un innegable masclisme i misogínia inherent en l’*spaghetti western*, Carlos Aguilar recorda que “*estamos ante una manifestación artística que empieza y termina en una pantalla. Por ende, frente a una ficción. O sea, que si hay gente, e*

*innumerable, que se refocila con las películas de Almodòvar y de Jane Campion, nosotros no nos apeamos de El bueno, el feo y el malo*” (Aguilar, 2002: 15).

Els indis deixen pas als mexicans que, al contrari que els primers en el western clàssic americà, no seran víctimes d’extermini ni d’actes racistes, sinó que tindran els mateixos matisos negatius, atributs i consideracions deplorables que els personatges nord-americans, mestissos o nouvinguts europeus. Tots ells comparteixen els mateixos atributs visuals i morals. El personatge típic mexicà és el de bandoler histriònic i carismàtic tantes vegades interpretat per l’actor aragonès Fernando Sancho.

La estètica dels personatges en general del western italià no s’assemblen en res a la del cuidador de vaques ben plantat i formal. La seva vestimenta innovadora inclou peces originals com ponxos, gavardines, barrets foscos, mocadors lligats al coll com si fos una soga, dobles cartutxeres... La seva imatge és més bruta, descuidada, esparracada, plena de pols, suats, de rostres cremats pel sol, de mirada greu, trista i melancòlica, ulls vidriosos, barbes sense afaitar i de rostres hieràtics. Són individus vulgars, impulsius, passionals, llençats als plaers carnals de la vida, grans fumadors i bevedors, instintius, etc. Homes de poques preocupacions més enllà de les seves inquietuds que els mouen a actuar.

El llenguatge verbal és clar, nítid, directe, mordaç i fins i tot groller, amb frases enginyoses, audaces, curtes, precises i lapidàries que barregen provocació i humor. De discurs oral mordaç, cínic i satíric, els mateixos noms de les pel·lícules són un bon exemple del que acabem d’exposar, amb especial predilecció pels dòlars, bales, foses, taüts, morts, sang, pistoles, etc, que ja donen una bona pista per on van els trets. Així trobem títols graciosos que criden l’atenció com *Los buitres cavarán tu fosa* (Juan Bosch, 1972), *Yo los mato, tú cobras la recompensa* (Roberto Bianchi, 1972), *20.000 dólares por un cadáver* (José María Zabalza, 1969), *La muerte no cuenta los dólares* (Riccardo Freda, 1967), *Si te encuentras con Sartana... ruega por tu muerte* (Gianfranco Parolini, 1968) o *El clan de los ahorcados* (Ferdinando Baldi, 1968).

D’altra banda, i en referència a la estètica general de molts westerns italians, hi ha la voluntat de crear una aparença escabrosa i escatològica a partir de la simbologia religiosa d’objectes i materials. Carlos Aguilar ho explica:

“Existe, además, un hincapié en el macabrisimo, en la estética mortuoria y la iconografía funeraria, cuya justificación dramático-argumental descansa en el hecho de que las historias suelen transcurrir en zonas fronterizas con México” (Aguilar, 2002: 16).

Tanmateix, objectes com els taüts es presten a múltiples utilitats i significats, més enllà de la seva específica funció funerària. Aguilar recupera una cita de Giorgio Placereani:

“En el western italiano los ataúdes tienen una función utilitaria. No sirven para el reposo definitivo, no es el sitio donde esperar en santa paz la disolución de la carne: son escondites, medios de transporte, carros y casas. En la configuración barroca, católica y mortuoria del western italiano, el ataúd es una especie de lugar habitable” (Aguilar, 2002: 16).

### 3.5 Ironia i surrealisme

El caràcter desmitificador de l'*spaghetti western* el du per terrenys adobats a l'humor amb la ironia com a llavor per a ridiculitzar alguns dels clixés i tòpics més munyits del mite de l'Oest americà. L'exageració d'estereotips i la caricaturització d'actituds, comportaments, hàbits i espais comuns són un recurs narratiu molt freqüent, on el caràcter picaresc i tractament còmic transcendeix la serietat i el dramatisme, com explica Marcos García-Ergüín Maza en referència a *El hombre de Río Malo (BadMan's River*, Eugenio Martín, 1971):

“El protagonista lo encarna Lee Van Cleef, pero su virtuosismo no es el estandarte clásico del heroísmo. De hecho, su habilidad inquebrantable, inteligente y vandálica corresponde más a la del western europeo. De esta manera, el film incorpora soluciones cómicas a situaciones violentas en las que los tiroteos y actos bélicos se resuelven con sarcasmo” (García-Ergüín Maza, 2015: 15).

L'humor cínic, irreverent, provocador i passat de voltes encaixava perfectament amb la voluntat de tirar per terra molts dels formalismes i convencionalismes dominants en la societat, així com també tractar amb certa frivolitat i banalitat temes com la violència i la mort. El western mediterrani, per la seva pròpia naturalesa ingènua i bastarda, és procliu a no prendre's massa seriosament i a enriure-se'n de si mateix, fins i tot dels seus propis errors tècnics (a vegades imperdonables). L'excel·lència artística anava acord amb les capacitats econòmiques i dels recursos disponibles.

Les pel·lícules s'embolcallaven amb un mantell de surrealisme molt suggestiu que juga entre la versemblança i la credibilitat amb allò improbable i fantàstic. Es redueixen fins a l'absurditat petits detalls de la vida i afers quotidians, amb el resultat de topar-nos amb situacions que es tornen el més delirants, esperpèntiques i grotesques possibles per, al final de tot, esdevenir-ne irrellevant la transcendència d'un fet, causa, motiu o acció. Només si el premi o la recompensa són els diners o l'or, és clar. Les estranyes posicions de càmera, posada en escena, vestuari, ambientació i els retocs posteriors a la sala de



muntatge ajudaven a crear aquesta atmosfera extravagant i estrambòtica a mig camí entre la realitat i la ficció.

La combinació d'aquests dos factors, ironia i surrealisme, dona lloc a escenes tan impactants i hilarants com veure a Franco Nero arrastrant un taüt pel desert com si fos un equip de viatge a l'entrada de *Django*, o bé a Clint Eastwood i a Lee Van Cleef batent-se en duel demostrant les seves habilitats amb el revòlver disparant contra el barret de l'altre, a veure qui la fa més grossa, a *La muerte tenía un precio*.

### 3.6 Tractament de la violència

Andrés De Francisco escriu en el seu breu assaig sobre “Violencia, ley y modernidad: el western como cine político y moral” que “*el western es una gran reflexión sobre la violencia y el poder, como hechos inscritos en la naturaleza social del hombre*” (Francisco, 2011: 2). D'aquesta manera, en el seu intent d'anar un pas (o dos) més enllà del que fins al moment havia exposat Hollywood, l'*spaghetti western* mostra la crua realitat del salvatge oest exhibint una violència exacerbada, en ocasions gratuïta, i la converteix en el principal mitjà de comunicació amb finalitats coreogràfiques on la sang, la mort i la força són els idiomes més emprats per uns tipus durs i vils que deambulen per territoris aspres i hostils.

En un món decadent i sinistre on els processos civilitzadors encara estan en les seves fases inicials, la lluita per la supervivència de personatges sense arrels enlloc i amb dificultats per assentar-se, que apareixen del no-res i se'n van quan més convé, acaba imposant la llei del més fort (o més ràpid) per a decidir el destí d'una comunitat. Sobreviure a qualsevol preu preval més que qualsevol ideal de pau, justícia i llibertat. Els valors cívics es perden enmig de l'odi i la venjança, l'avarícia i la cobdícia, l'ambició i l'orgull. Personatges que estan decidits a actuar amb violència per pur instint natural.

En aquest context advers, l'aplicació de la força bruta i la violència extrema no suposen cap dilema moral. Per tant, aquesta és mostrada de la manera més formal, obscena, expressiva i explícita possible. Com comenta Antonio José Navarro, “*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 sus objetivos y jamás excusan la incorrección política de sus actos con hipócritas digresiones morales*” (Navarro, 2018: 47). Una violència “*que no se plantea, pues, como un problema; tampoco se la juzga y condena*

*según criterios morales (...). La violencia en el universo del western europeo es una forma de ser y, sobre todo, de estar” (Navarro, 2018: 45). Tanmateix, no hi ha espai per al virtuosisme i les habilitats idealitzades de l’heroi romàntic: “La reivindicación del heroísmo, con sus inevitables dosis de atropello, azar, valor y riesgo gratuito, se efectúa sin ensalzar la figura ejemplar del héroe. El western europeo está protagonizado por una retahíla de inadaptados, vagabundos, individualistas, a la búsqueda siempre del placer, obsesionados a menudo por el dinero, que se distinguen más por sus hazañas que por sus virtudes” (Navarro, 2018: 47). És a dir, el fi justifica els mitjans.*

José Navarro també destaca l’ hiperrealisme visual de la violència exhibida a través de sistemes com l’ús de la profunditat de camp i el detallisme en el muntatge:

“En primer lugar, la profundidad de campo, capaz de relacionar ya no solo 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 (...). Asimismo, el detallismo del montaje, muy fragmentado, señala que la representación de la violencia y sus consecuencias no obedece a simples criterios comerciales, a un desmesurado hiperrealismo fílmico. Constata el fin de la inocencia del espectador, 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” (Navarro, 2018: 46).

La violència sovint és exercida aplicant mètodes enginyosos i innovant en l’ús d’armes de tota mena, com metralletes, explosius, katanes, etc. A *Django*, per exemple, el protagonista utilitza una metralladora per aniquilar un exèrcit de pistolers. Tomás Milián, en el díptic de Sergio Sollima sobre el bandoler mexicà “Cuchillo”, és especialment hàbil amb tota mena d’armes blanques, i el personatge de Sartana es distingeix per la utilització d’objectes mecànics com a armes amb les que realitza diversos trucs mortals.

Les escenes de tortura i pallissa del protagonista són habituals amb espectacles de sàdics i viscerals que despertaven la morbositat dels espectadors. Els dolents (o antagonistes) demostraven així el seu salvatgisme matant inclòs per gust i divertiment.

En definitiva, en el western europeu l’argument està al servei de la violència; són relats sanguinaris que s’esdevenen en un món tràgic mancat d’humanitat. Sergio Corbucci, probablement el director que més va potenciar al màxim aquesta faceta,

comentava: “*Nosotros en un año derrochamos más munición que John Ford en treinta años de carrera*” (Marqués, 2006: 188), o quan Burt Reynolds, de visita en un dels rodatges de Corbucci, li preguntà a aquest: “Però què és això?”, i ell li respongué: “*Això és el western a la italiana, fet de exageracions*” (Marqués, 2006: 191). El públic europeu demandava més acció, espectacle i tirotejos en un western, i l’*spaghetti western* ho ofería a cabassos.

#### 4. MARCS TEMÀTICS

##### 4.1 Revisió del *Far West*

L’*spaghetti western* rellegeix la història del *Far West* per ajustar-la a una realitat més pessimista i malgirbada. És una reinterpretació en clau crítica sobre el mite de la construcció idíl·lica d’un país a través d’una mirada més ombrívola, satírica, burlesca i sòrdida. L’Oest ja no és vist com un lloc utòpic on homes correctes i de bona moralitat combaten contra un enemic exterior (els indis) o interior (bandits i delinqüents) que amenacen la pau i estabilitat d’una nació naixent, sinó que aquí impera la llei del més fort i les persones lluiten entre elles per a subsistir en un entorn salvatge i primitiu amb la violència despietada com a únic recurs i mètode més eficaç.

La relectura europea censura els relats llegendaris i els estereotips dels personatges clàssics americans per a donar pas a la voluntat de transferir més autenticitat a unes històries sense components romàntics ni sentimentals. Els poblats i ciutats són ara llocs decadents, perversos, i les persones que els habiten unes depravades. Els paisatges que els envolten esdevenen indrets feréstecs, amenaçadors, espais tancats i asfixiants sense sortida, en contraposició als grans horitzons oberts de les extenses planures del cinema americà que prometen explorar i conquerir un nou territori amb perspectives de progrés i millora.

El context de l’acció transcorre per zones frontereres d’estats del sud de Nord Amèrica com Arizona, Texas o la baixa Califòrnia, amb Mèxic, aprofitant les semblances culturals i físiques dels actors mediterranis i les similituds paisatgístiques d’Almeria amb els territoris nord-americans d’origen espanyol. Per tant, els indis deixen de tenir presència per a copsar-la els personatges mestissos o de descendència mexicana que retrata la vida perillosa, ferotge i sòrdida a un costat i altre de la frontera.

## 4.2 Venjança

La violència explícita i radical del western mediterrani troba el seu *leit motiv* en la venjança, principalment, per l'assassinat d'un familiar o ésser estimat. Altres motius com són la traïció, deshonor, vexació, menyspreu i ofensa també poden despertar una reacció virulenta i set de sang en el protagonista. Els sentiments que regeixen la set venjança solen ser la ira i l'odi, sovint exposats de manera raonada:

“La ira -esa emoción con la que reaccionamos cuando nos sentimos injustamente despreciados- va acompañada de la esperanza de vengarse, pero la venganza es a menudo un acto de la voluntad que se realiza *sine ira et studio*, con premeditación y la cabeza fría. En el western está reflejada la venganza airada, pero sobre todo la meditada y diferida” (Francisco, 2011: 5).

La venjança i el concepte llatí del sentit de l'honor són el fil conductor argumental en la pràctica majoria de films que indueixen als actors principals a cometre actes personals de represàlia contra algú:

“Mayoritariamente, 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” (Navarro, 2018: 47).

El personatge venjador més representatiu és Django, que amb la seva pel·lícula homònima va vehicular una trama narrativa de la que seran protagonistes molts altres pistolers solitaris i misteriosos que executaran una implacable venjança sobre els seus adversaris. Pel·lícules com *Una cuerda, un colt* (*Une corde, un colt...*, Robert Hossein, 1969) o *Y Dios dijo a Caín* (*E Dio disse a Caino*, Antonio Margheriti, 1970) cultiven a la perfecció l'ajustament de comptes fred i ben calculat, però no menys brutal, atroc i acarnissat.

## 4.3 Caçarrecompenses i buscadors d'or

Les trames narratives sobre la figura del caçarrecompenses són molt freqüents, principalment motivats a emprendre aquest camí per motius econòmics. L'únic interès que els mou a perseguir de forma directa i despietada contra els fugitius de la justícia són els diners. A “l'home sense nom” de Clint Eastwood se li dona molt bé aquesta feina, especialment a *La muerte tenía un precio*, on fa parella amb un altre professional del sector, el Coronel Mortimer, interpretat per Lee Van Cleef, tot i que al final es descobreix que el verdader objectiu d'aquest és una qüestió personal contra el Indio (Gian Maria Volontè) per a venjar la violació i mort de la seva filla.

Els antiherois de l'*spaghetti western* són autèntics especialistes en capturar i donar mort a tot aquell a qui li han posat un preu pel seu cap. No cal dir que en els cartells de “Es busca, viu o mort” la primera condició no es compleix quasi mai.

La recerca d'or, un tresor amagat o el robatori d'un apetitós botí carregat de dòlars sol ser un altre mòbil argumental molt habitual que guien l'actuació de bandits i fugitius de la llei, molt sovint acabant en una massacre per les disputes entre aquests per aconseguir el premi, i del que només sol sortir victoriós el protagonista. *El bueno, el feo y el malo* o la menys coneguda *Oro maldito* (*Se sei vivo spara*, Giulio Questi, 1967) en són un bon exemple.

#### 4.4 Política i revolució mexicana

Si bé, com hem comentat, l'acció es trasllada a espais propers a la frontera entre Mèxic i EEUU, l'estrena de la pel·lícula *Yo soy la revolución* (*Quién sabe?*, Damiano Damiani, 1966) encetarà un nou subgènere dins la filmografia de l'*spaghetti western*, conegut com a *Zapata western*, en el que la història girarà entorn el context de la revolució mexicana de principis del segle XX, destacant pel seu posicionament a favor de la rebel·lió, les idees marxistes, la consciència social i la insurrecció dels pobles oprimits. Una temàtica “*de corte romántico que contó con una aceptable acogida debido a su trascendencia histórica y parangón, por cuanto tenía de rebeldía y de movilización popular, con fines libertarios y reformistas. Un sociólogo de la época llegó a decir que los espectadores veían en los héroes de estas películas a los vengadores de tantas injusticias cometidas por las fuerzas imperialistas contra las minorías del Tercer Mundo que alzaban su voz en esos años*”, escriu Anselmo Núñez Marqués (Marqués, 2006: 261).

Marcos García-Ergüín Maza, en el seu treball sobre “La Revolución Mexicana como nexo de unión entre el western europeo y el estadounidense: la creación de una estética común para el género (1965-1975)”, resumeix de la següent manera l'argument més recurrent en aquest tipus de films:

“El argumento se basaba en la relación entre dos personajes que cuestionaban siempre las virtudes e imperfecciones de la revolución. En la mayoría de los casos, se trataba de dos personajes masculinos. Uno de ellos era mexicano, de origen humilde y torpe. En cambio, el otro personaje solía ser un extranjero que se presentaba en el país norteamericano para obtener beneficio (económico o personal)” (Maza, 2015: 60).

A “La imagen de la Revolución Mexicana en el western español (renovación de género bajo la política nacional): una excepción en el sistema de coproducción”, García-Ergüín Maza destaca el paper que desenvolupa la dona com a representació i cara visible de la revolució: “*La mujer poseía una personalidad claramente mediterránea y se nos presentaba como la imagen de la revolución, ponía de manifiesto la cultura tradicional (católica) del país y se constituía como la figura pasional. La revolución se presentaba como la figura de la mujer por antonomasia. Es decir, como la madre y amante que acoge en su seno a los desheredados*”. Tanmateix, fa palesa l’existència d’una crítica al catolicisme tradicional i, fidel a la naturalesa desvergonyida de l’*spaghetti western*, assenyala que “*no existía dramatismo visual. La acción y los actos revolucionarios (armados) acontecían de forma fortuita y cómica*” (Maza, 2015: 10).

Si bé el western clàssic se l’ha identificat des de sempre com un gènere conservador o inclòs també, com diu Jesús Palacios, reaccionari, feixista i masclista, producte de l’imperialisme polític i cultural dels Estats Units i de la seva fàbrica de somnis Hollywood (Palacios, 2018), el western dels creadors italians s’erigeix com a progressista i d’esquerres, entre els quals:

“Un puñado notable y sorprendentemente fueron escritos, dirigidos y protagonizados durante los años 60 y 70 por prominentes miembros del PCI (Partido Comunista Italiano), quienes utilizaron las convenciones y arquetipos del género para lanzar mensajes políticos revolucionarios, alineados con los postulados marxistas más radicales en un momento histórico especialmente difícil, a la sombra de Mayo del 68, pero también del ascenso del Partido Socialista Italiano al poder en 1963, los atentados terroristas de extrema derecha e izquierda, la Guerra de Vietnam y los movimientos guerrilleros revolucionarios que proliferaron, para bien y para mal, en toda Latinoamérica y África esos mismos años” (Palacios, 2018: 36).

I continua especificant el següent:

“Son, en realidad, films de propaganda marxista revolucionaria, caracterizados por su llamada a las armas al pueblo, por la crítica y la sátira sangrienta y sangrante de la oligarquía capitalista, la reivindicación de la lucha armada, ergo del terrorismo, el derecho a la autodeterminación de los pueblos indígenas y el fin del colonialismo europeo y anglosajón” (Palacios, 2018: 37).

Amb anterioritat a *Yo soy la revolución*, el missatge reivindicatiu i de compromís social ja era ben visible i notori en pel·lícules que tenien com a rerefons el marc mexicà, com *¡Viva Carrancho!* (*L’uomo che viene da Canyon City*, Alfonso Balcázar, 1965), en la que es produeix una rebel·lió obrera contra l’amo capitalista d’una explotació minera,

o a *El halcón y la presa* (*La resa dei conti*, Sergio Sollima, 1966), una defensa dels més desfavorits i perseguits per l'autoritat dels més poderosos.

Un dels artífexs i peça clau per al desenvolupament del western polític fou el guionista Franco Solinas (1927-1982) que, primer amb *El halcón y la presa* i, sobretot, després amb *Yo soy la revolución*, acabarà de donar forma, contingut i personalitat al nou subgènere utilitzant l'escenari històric de la Revolució Mexicana com a conducta ideològica per on fer transitar les proclames marxistes i revolucionàries. Solinas també col·laborarà en els guions d'importants *Zapata westerns* com *Salario para matar* (*El mercenario*, Sergio Corbucci, 1968) i *Tepepa...Viva la revolución* (*Tepepa*, Giulio Petroni, 1969).

Prominents realitzadors i guionistes com Sergio Corbucci, Giulio Petroni, Sergio Sollima, Damiano Damiani, Carlo Lizzani, Sergio Donati, Luciano Vincenzoni o actors com Gian María Volontè no van amagar mai les seves simpaties pel marxisme, i trobaran en l'*spaghetti western* una via idònia per a expressar les seves reflexions ideològiques i crítiques amb el sistema. Jesús Palacios aclareix els motius d'aquest interès de l'esquerra italiana pel gènere:

“El apogeo de la lucha izquierdista en Europa y su internacionalización, la tradición antifascista italiana y la entrada en el mundo del cine tras la Segunda Guerra Mundial de un amplio número de creadores, artistas y técnicos procedentes del PCI o simpatizantes de la izquierda, no son explicación suficiente, aunque provean un marco histórico necesario. Lo cierto es que hay algo más, quizá mucho más importante: la simpatía de los intelectuales de izquierda italianos por los géneros populares e incluso por el cine de Hollywood, que les llevó a instrumentalizar ambas cosas ingeniosamente en un nuevo discurso izquierdista y hasta marxista, en lugar de ignorarlas o despreciarlas irracionalmente. Reconvertir un género típicamente estadounidense, individualista, conservador e incluso imperialista en su imagen en negativo, italiana y latina, popular y populista, progresista y revolucionaria tanto como anticolonialista, fue un rasgo de genio que dio lugar al nacimiento de un nuevo género, el *spaghetti* político o, como yo prefiero llamarlo, el *spaghetti* rojo” (Palacios, 2018: 38-39).

Moltes vegades, el pensament de l'autor no es veu reflectit solament en el guió, sinó que també es pot deixar entreveure a partir del que capturen les imatges:

“Los directores fueron lo suficientemente inteligentes como para deslizar entre las tramas banales e irrelevantes una forma de visualizar un pueblo oculta tras la narración, pero, a la vez, crítica y cercana. Por lo tanto, los guiones no son los que desenmascaran la ideología de sus creadores, sino su tratamiento audiovisual” (Maza, 2016: 13). “(...) dentro de la simplicidad

comercial de la trama y el argumento, el saber hacer del director capta nuestra atención con su interpretación audiovisual sobre un hecho situado al margen del film” (Maza, 2016: 14).

Tot i el reduït nombre de produccions d’aquesta mena, en comparació amb totes les altres, aquestes destaquen per un nivell artístic molt per sobre de la mitjana respecte al conjunt de tota la filmografia *spaghetti western*. A banda d’aquelles que comptaren amb la participació de Franco Solinas, cal destacar obres com: *Requiescant, descanse en paz* (*Requiescant*, Carlo Lizzani, 1967), *Corre, Cuchillo...corre!* (*Corri, uomo, corri*, Sergio Sollima, 1968), *Los compañeros* (*Vamos a matar, compañeros*, Sergio Corbucci, 1970), *¡Viva la muerte... tuya!* (*Viva la muerte... tua!*, Duccio Tessari, 1971), *¿Qué nos importa la revolución?* (*Chec’entriamo noi con la rivoluzione?*, Sergio Corbucci, 1972) en clau humorística en consonància amb el to paròdic que adquireix el gènere a principis dels 70, i per últim, Sergio Leone també aportarà el seu punt de vista, més pessimista, descoratjadora i desencantada de les insurreccions armades i les conseqüències violentes de les revolucions en el seu últim western *¡Agáchate, maldito!* (*Giù la testa*, Sergio Leone, 1971).

A Espanya, la censura del règim franquista no veurà amb bons ulls els missatges reivindicatius d’aquest tipus de pel·lícules i retallarà escenes per a poder readaptar la narració a un muntatge més favorable als seus interessos. Així, s’estrenaran versions adulterades de la original o bé, directament, se’n prohibirà la seva exhibició, encara que en algunes ocasions farà la vista gorda i persistirà el missatge subjacent crític contrari a la moral conservadora de la dictadura.

## 5. EQUIPS ARTÍSTICS I TÈCNICS

### 5.1 Star System

El microcosmos de l’*spaghetti western* va configurar al seu voltant un conjunt d’estrelles emblemàtiques que donaren vida a icones del gènere. Des d’un bon principi, i per motius estrictament comercials, serà habitual recórrer a actors anglosaxons de segona categoria (i que acceptaven condicions salarials més baixes) així com utilitzar pseudònims d’inspiració anglesa com a reclam per a dissimular la procedència llatina del producte. Per exemple, al començament Giuliano Gemma es feia dir Montgomery Woods, Sergio Leone va ser Bob Robertson en el seu primer western, Terence Hill és en realitat Mario Girotti i Claudio Undari serà per sempre més Robert Hundar.



En general, el prototip de protagonista és un home entre 30 i 40 anys, alt, corpulent, físic atlètic i fisonomia agradable, que després contrastava amb el seu aspecte visual descuidat, brut i pertorbador. La renovada estètica del western europeu respecte al clàssic americà requerirà d'una nova tipologia facial, com explica Javier G. Romero:

“Tal coyuntura exige matizar lo ya conocido; se despoja de poética al héroe y al villano, la majestad del paisaje troca en árida peligrosidad. Pistoleros psicópatas, *sheriffs* cobardes, héroes sin escrúpulos, viscosos mexicanos, reverendos viciosos, cuatrerros de gatillo fácil... La crispación se instala en el Oeste hispano-franco-italiano, y reclama rostros peculiares, tipologías ajustadas a los nuevos tiempos” (Romero, 2018: 48).

Molts d'ells, “*insípidos todos en cualquier caso, asomen su inexpresiva apostura en cuantiosos spaghetti westerns*”. (...) *La mediocridad les homologa, incapaces de trascender la pose icónica que se les exige cumplir*” (Romero, 2018: 49). Són qualitats artístiques ínfimes, rostres hieràtics i interpretacions lacòniques però amb una gran quantitat de carisma que suplien amb escreix les mancances interpretatives.

Clint Eastwood serà el referent pel seu personatge de “l'Home sense nom” a la Trilogia del Dòlar. Procedent de la sèrie de televisió americana *Rawhide* (amb un paper secundari), Sergio Leone el farà venir a Europa retocant al seu gust l'aspecte net i impol·lut de la que feia gala aleshores el nord-americà, fent-la més agressiva i obligant-lo a no afaitar-se la barba. Després de la seva última pel·lícula amb Leone, tornarà als Estats Units per a iniciar una reeixida carrera com a director i actor firmant alguns westerns de tall més clàssic que barrejarà amb la influència italiana.

Lee Van Cleef, l'altre actor iconogràfic i fetitxe de Sergio Leone, serà rescatat de les catacumbes de Hollywood després d'una llarga carrera com a secundari de sèrie B. Amb una trajectòria estancada i en caiguda lliure, el seu cas és un bon exemple d'altres compatriotes col·legues de professió que, o bé en el començament o al final de les seves carreres, ja en plena decadència, es refugiaren en la indústria cinematogràfica europea per a especialitzar-se en gèneres de tota mena, i molt especialment, en l'*spaghetti western*. En opinió de Javier G. Romero, “*el actor entiende lo que precisa esta audaz visión del género y crea una tipología propia que, con mínimas variantes, apoya, mediante su mirada felina y astuta, el retrato de hombres peligrosos e inquietantes a los que, mérito mayúsculo, resulta difícil odiar, pues subyace un sutil poso de simpatía en su implacable y despiadada manera de conducirse*”(Romero, 2018: 49). Els seus personatges de Coronel Mortimer a *La muerte tenía un precio* i de Sentencia a *El bueno, el feo y el malo*, calculadors, cruels, amb la seva singular mirada freda i

penetrant d'ulls ametllats, sense miraments a la hora de prémer el gallet, però elegants en el vestuari i les formes, serviran d'inspiració per a formar un altre mític antiheroi, Sabata, que ell mateix interpretarà a *Oro sangriento (Sabata) (Ehi amico... c'è Sabata hai chiuso!*, Gianfranco Parolini, 1969). Importants són també les seves contribucions a *El halcón y la presa (La resa dei conti*, Sergio Sollima, 1966), *De hombre a hombre (Da uomo a uomo*, Giulio Petroni, 1967), *El día de la ira (I giorni dell'ira*, ToninoValerii, 1967) o *Gran duelo al amanecer (Il grande duello*, Giancarlo Santi, 1972).

Richard Harrison, Robert Woods i Craig Hill són altres actors americans que faran fortuna en el western mediterrani. Harrison fins i tot serà un dels candidats per a interpretar el paper principal a *Por un puñado de dólares*, que finalment s'endugué Clint Eastwood. Serà present en les primogènites *Duello nel Texas (Gringo)* i *El sabor de la venganza*, així com també a *Sangre sobre Texas (Cento mila dollari per Ringo*, Alberto de Martino, 1965) i a *Joko, invoca a dios... y muere (Joko invoca Dio... e muori*, Antonio Margheriti, 1968), entre d'altres. Robert Woods es donarà a conèixer gràcies a la productora dels germans Balcázar amb pel·lícules com *Pistoleros de Arizona* (Alfonso Balcázar, 1965) i *¡Viva Carrancho! (L'uomo che viene da Canyon City*, Alfonso Balcázar, 1965). Craig Hill debutarà amb el rodatge de *Ocaso de un pistolero* (Rafael Romero Marchent, 1965) i ja es quedarà a viure per sempre més a Espanya. Altres actors estatunidencs impertèrrits i de trets facials impertorbables que vingueren a Europa a treballar inclouen a Frank Latimore, Rod Cameron, Guy Madison, Mark Damon o el nacionalitzat com a tal Richard Wyler.

D'altra banda, importants actors nord-americans de reconegut prestigi i en la cúspide de les seves trajectòries hi faran cap en un moment o altre. Henry Fonda es convertirà en dolent, per primera i única vegada, sota les ordres de Sergio Leone a *Hasta que llegó su hora* compartint coprotagonisme amb Charles Bronson, i tornarà anys després per a *Mi nombre es Ninguno*. Bronson, per la seva part, arribarà a rodar fins a quatre produccions més, destacant el semi *spaghetti western Chato, el apache* (Chato's Land, Michael Winner, 1972) amb Jack Palance, *Sol rojo (Soleilrouge (Red Sun)*, Terence Young, 1971) i *Caballos salvajes (Valdez, il mezzo sangue*, John Sturges, 1973). Eli Wallach, després de brillar com a lleig a *El bueno, el feo y el malo*, continuarà interpretant un personatge deutor del mateix a *Los cuatro truhanes (I quattro dell'Ave Maria*, Giuseppe Colizzi, 1968), *¡Viva la muerte... tuya! (Viva la muerte... tua!*, Duccio Tessari, 1971) i *El blanco, el amarillo y el negro (Il bianco, il giallo, il nero*, Sergio

Corbucci, 1975). Yul Brynner desembarcarà a Europa per a *Adiós, Sabata (Indio Black, sai che ti dico: Sei un gran figlio di...)*, Gianfranco Parolini, 1971). Jack Palance al seu torn, també filmarà amb Sergio Corbucci dos importants *Zapata westerns: Salario para matar (Il mercenario)*, Sergio Corbucci, 1968) i *Los compañeros (Vamos a matar, compañeros)*, Sergio Corbucci, 1970), per a després passar-se a la vessant més còmica amb *En el Oeste se puede hacer... amigo (Si può fare... amigo)*, Maurizio Lucidi, 1972) i *Tedeum (Tedeum)*, Enzo G. Castellari, 1972). Sergio Leone també importarà des de l'altre costat de l'atlàntic actors de la talla com Jason Robards per a *Hasta que llegó su hora*, i a James Coburn i Rod Steiger per a *¡Agáchate, maldito!*. Sergio Corbucci portarà a Joseph Cotten per a *Los despiadados (I crudeli)*, Sergio Corbucci, 1967) i a Burt Reynolds per a *Joe, el implacable (Navajo Joe)*, Sergio Corbucci, 1966), i no podem oblidar a Orson Welles, que durant el seu exili europeu participarà en el western polític *Tepepa... Viva la revolución (Tepepa)*, Giulio Petroni, 1969).

A imatge i semblança de “l’Home sense nom” sorgiran imitadors de sota les pedres. Franco Nero serà el més rellevant i el primer en triomfar encarnant el personatge de *Django (Django)*, Sergio Corbucci, 1966). La seva imatge acabarà de perfilar l’arquetip d’antiheroi: ulls blaus, belles faccions i una elegància que es contraposava amb el que realment destil·lava el personatge, tal com explica Javier G. Romero:

“Esa discrepancia entre la atracción de unos rasgos hieráticos pero bellos, enmarcados en la negritud de un atavío a la par diabólico y monacal, y el paisaje desolado, putrefacto y fangoso que atraviesa en silencio, expresa sin igual las disonancias buscadas por el *spaghettiwestern* y su urgente necesidad de actores carismáticos, distintivos” (Romero, 2018: 50).

Franco Nero farà els seus millors papers amb Sergio Corbucci a la direcció, encara que també destacarà en produccions com *Adiós, Texas (Texas, addio)*, Ferdinando Baldi, 1966), la crepuscular *Keoma (Keoma)*, Enzo G. Castellari, 1976) o a la considerada com a única seqüela oficial de *Django* (entre les moltes que sorgiren) *El retorno del héroe (Django 2: il grande ritorno)*, Nello Rossati, 1987). Dels “Djangos” que veuran la llum aprofitant l’èxit del personatge, destaquen especialment dos: Terence Hill i Anthony Steffen.

Terence Hill, abans de ser mundialment conegut com a actor de parodies en el paper de Trinitat, copiarà al més mínim detall (físicament són idèntics) a Django en el film *El clan de los ahorcados (Preparati la bara!)*, Ferdinando Baldi, 1968), venuda comercialment com a preqüela de l’original. Posteriorment, i ja amb Bud Spencer,

formen la parella còmica més important i inseparable del western europeu, despuntant primer en la trilogia de Giuseppe Colizzi: *Dios perdona... ¡Yo no!* (*Dio perdona... io no!*, 1967), *Los cuatro truhanes* (*I quattro dell'Ave Maria*, 1968) i *La colina de las botas* (*La collina degli stivali*, 1969), per a després consagrar-se definitivament amb Enzo Barboni a *Le llamaban Trinidad* (*Lo chiamavano Trinità*, 1970) i *Le seguían llamando Trinidad* (*...continuavano a llamarlo Trinità*, 1971). Sobre l'aportació al gènere del duo interpretatiu, Romero resumeix dient:

“Los dos actores aportan un físico peculiar (apolíneo, rubito, angelical y travieso el primero; corpulento, barbudo y taciturno el segundo; ambos clowns desastrados y mugriento) y apuestan por la desubicación tipológica conforme alcanzan la fama: muecas estrafalarias, sonoros resoplidos y escatológicas gracietas se redoblan y multiplican según abandonan la seriedad de sus primeras incursiones en el spaghetti western” (Romero, 2018: 51).

De característiques físiques i estètiques força semblants a Clint Eastwood, Anthony Steffen es posarà sota la pell de Django en varies ocasions, destacant per sobre d'elles *El bastardo* (*Django il bastardo*, Sergio Garrone, 1969) i inclòs a la de Sabata a “*Reza por tu alma... y muere*” (*Arriva Sabata!*, Tulio Demicheli, 1970). Javier G. Romero ens diu sobre Anthony Steffen:

"El rostro sufrido de Steffen, a su manera distinguido, pero viril, una mezcla diríase entre un maduro Henry Fonda y Richard Crenna, funciona estupendamente coronando personajes lacónicos; su figura estilizada y delgada, metro noventa de estatura, tan solo con permanecer inmóvil transmite presagios de muerte recortada bajo un sol de justicia. Asoma, sin embargo, un poso de nobleza en la expresión adusta y la mirada azul que ofrece al enemigo antes de hacerle morder el polvo" (Romero, 2018: 51).

Giuliano Gemma, en canvi, amb la seva personificació de Ringo a *Una pistola para Ringo* (*Una pistola per Ringo*, Duccio Tessari, 1965) hipnotitzarà pel seu aspecte atlètic, jovial, net i ben cuidat que continuarà, amb més o menys variacions, en una quinzena de pel·lícules més. Un *rara avis* més proper a l'heroi dels clàssics americans que entremig de tanta tenebrositat, brutícia i pols. De Gemma, Romero comenta:

“La franca luminosidad que desprende Gemma, siempre estrella absoluta en cada *western*, condiciona el resultado, y sus films, en general y sin carecer de ella, no alardean de esa cochambre moral (y ambiental) que identifica a brochazos el grueso de la producción” (Romero, 2018: 51).

Al respecte, i continuant sobre les notables diferències entre el personatge de Ringo i la resta d'antiherois, Núñez Marqués assenyala:

“Su mirada limpia y honesta, su immaculada e interminable sonrisa (...), su extroversión, su expresividad, en fin, romperían con el molde hierático e impasible del personaje tipo. No era tampoco parco en palabras, sino que argumentaba, negociaba, adulaba, seducía, convencía, aunque utilizase, como aquel, la ironía y el sarcasmo. En su atuendo no exhibía ningún elemento distintivo, ni escondía ninguna argucia. Siendo, sobre todo, pulcro. Vistiendo según las convenciones del género; si acaso, utilizando en algún momento, y de forma arbitraria, el simbolismo maniqueo del blanco y el negro” (Marqués, 2006: 127).

Gianni Garko és la personificació de Sartana, un altre llegendari antiheroi que debutarà a *Baño de sangre al salir el sol (1.000 dollari sul nero*, Alberto Cardone, 1966) i acabarà de desenvolupar-se a *Si te encuentras con Sartana... ruega por tu muerte (Se incontri Sartana prega per la tua morte*, Gianfranco Parolini, 1968). En paraules de Núñez Marqués, “Sartana no se mostraba como un pistolero o un bounty killer cualquiera, sino que se deslizaba por la pantalla como la sombra misma de la muerte. Su frialdad, su modo de aparecer, muchas veces precedido de un viento espectral y siniestro, le conferían un toque casi fantasmagórico” (Marqués, 2006: 170).

Garko explotará al màxim el personatge en tres pel·lícules més sota la direcció de Giuliano Carnimeo, per arribar a ser també Django en la no oficial *Como lobos sedientos (10.000 dollari per un massacro*, Romolo Guerrieri, 1967). L'uruguaià George Hilton, l'austríac William Berger, l'alemany Peter Lee Lawrence i l'espanyol George Martín completen la nòmina internacional d'herois "a la italiana" que en una o altre ocasió interpretaran a Sartana.

George Hilton i George Martín, tots dos corpulents, robustos, virils, masculins i de resultats dramàtics, irònics i expeditius en les seves accions, rellevaran a Gianni Garko a *Vende la pistola y cómprate la tumba (C'è Sartana... vendi la pistola e comprati la bara*, Giuliano Carnimeo, 1970) i a *Judas... ¡toma tu monedas!* (Alfonso Balcázar, 1972) en el primer i el segon cas, respectivament. Més diverses són les actuacions de Peter Lee Lawrence, que farà lo propi a *Un dólar para Sartana (Su le mani, cadavere! Sei in arresto*, León Klimovsky, 1971), en que “personifica, con su rostro aniñado y providencial apostura, una suerte de ángel caído: su juventud (fallece con solo 30 años) le proporciona el insólito rol de hermoso vengador, atractivo y bello pistolero, en un caso asimismo único (...)” (Romero, 2018: 52). De la mateixa manera, també força diferent és William Berger, que ocuparà el lloc a *Sartana en el valle del oro (Sartana*

*nella valle degli avvoltoi*, Roberto Mauri, 1970): “*Muy diferente es la actitud disoluta y despreocupada del tipo que encarna William Berger, pistolero cínico, pícaro y bon vivant que bascula entre el bien y el mal según el rol que le toque en suerte (...)*” (Romero, 2018: 52).

Per un altre costat, tenim la nota discordant dels més profunds i expressius Tomás Millian, Gian María Volontè i Klaus Kinski, amb actuacions, a vegades força histriòniques, d'individus moralment més complexos i carregats de personalitat que posaran el contrapunt o complementaran el rol del protagonista principal. Tomás Millian, d'origen cubà, conrearà sobretot la imatge de bandoler mexicà, salvatge i murri al mateix temps, que evolucionarà cap a perfils més ideològics en defensa de les classes socials més desfavorides i humils, en papers com el de Cuchillo a *El halcón y la presa* i *Corre, Cuchillo... corre!*, o com a líder revolucionari a *Tepepa*. Més reflexiu, greu i contingut és Gian María Volontè, que acabarà per convertir-se en referent del western polític i com a l'antagonista de *Por un puñado de dólares* i *La muerte tenía un precio*.

Per últim, tenim a l'estrambòtic i sàdic pistolero de Klaus Kinski, del que Romero escriu:

"La violenta cualidad del spaghetti-western halla inolvidable reflejo en el rostro alucinado de Kinski; su personalidad conflictiva, volcánica, imprevisible, hace suyos los papeles de asesino tarado, criminal psicópata, pistolero cruel. Gélido como un espectro, dañino cual serpiente, de estatura media, mirada extraviada o intensa según el caso, lacia melena rubia cortada a ras de ojos, el esquizofrénico Kinski alterna perversión y locura con instantes de calma introspectiva y meditabunda, proponiendo siempre una esencia particularmente insondable (...)" (Romero, 2018: 52).

En un segon terme, tenim a secundaris pistolers *herois* de luxe com Alberto Dell'Acqua, Fabio Testi, Andrea Giordana, Mimmo Palmara (Dick Palmer), George Eastman (Luigi Montefiori) i Peter Martell (Pietro Matellanza). Secundaris pistolers mexicans i mestissos viciosos, toscos, grollers i dolents com Fernando Sancho, Aldo Sambrell (Alfredo Sánchez Brell), Leo Anchóriz, José Canalejas o els italians Mario Brega i Ignazio Spalla, i a secundaris pistolers sense miraments com Frank Braña, Sancho Gracia, Álvaro de Luna, Armando Calvo, els italians Sal Borghese, Rick Boyd (Federico Boido), Benito Stefanelli, Luigi Pistilli, Claudio Camaso (Claudio Volontè), Furio Meniconi o l'alemany Horst Frank (Marqués, 2006).

Tampoc falten els personatges galans, astuts i malvats d'actors com Eduardo Fajardo, Alfredo Mayo, José Bódalo, Nallo Pazzafini, Raf Baldassarre, Gianni Rizzo, Franco

Ressell (Domenico Orabona), José Suárez, Paco Sanz, Simón Arriaga, Jack Taylor, José Guardiola, José Rubio, Víctor Israel, o els més decents i dignes Jesús Puente, Fernando Rey, Julián Mateos, Tomás Blanco, José Calvo, Antonio Casas, Manuel Zarzo, Ángel Aranda, Luis Prendes, Jesús Guzmán, Spartaco Conversi i Ettore Manni (Marqués, 2006).

En quant al repartiment femení, cal recordar noms com els de Nieves Navarro (Susan Scott), Marianne Koch, Loredana Nusciak, Lorella De Luca, Carole Andre, Soledad Miranda, Elisa Montés, Rosalba Neri, Mónica Randal, Diana Loris, Cristina Galbó o Daniela Giordano. En papers protagonistes, inusuals però no inexistents, tenim els casos de Nicoletta Machiavelli a *Giarrettiera Colt* (Gian Rocco, 1967), Elsa Martinelli a *The Belle Starr story (Il mio corpo per un poker)* (Nathan Wich “Lina Wertmuller”, 1968), Claudia Cardinale a *Hasta que llegó su hora (C'era una volta il west)*, Sergio Leone, 1968) i a *Las petroleras (Les pétroleuses)*, Christian-Jaque, 1971) amb Brigitte Bardot de coprotagonista, i Rachel Welch a *Ana Caulder* (Hannie Caulder, Burt Kennedy, 1971) (Marqués, 2006).

## 5.2 Directors

Després de Sergio Leone, del que ja hem parlat molt abastament en apartats anteriors, Sergio Corbucci i Sergio Sollima completen el trio d'asos dels realitzadors més notoris de l'*spaghetti western*. El cinema de Corbucci destaca per recrear-se en les escenes d'acció i de l'exercici d'una violència indiscriminada com a forma d'espectacle, discurs narratiu i de diàleg obert i directe amb l'espectador, barrejat amb abundants espurnes d'ironia i humor negre. Els seus personatges i ambients es mostren en els seus estats més primitius i salvatges, tal com són en realitat, sense brillantors de noblesa ni excel·lència.

A banda dels seus films polítics sobre la revolució mexicana, són també interessants els seus retrats, sense compassió, d'éssers humans miserables i mesquins, sorgits dels baixos fons d'una societat degenerada i decadent. És habitual que els seus antiherois pateixin penúries de tota mena i arribin a passar-ho realment molt malament al llarg dels seus metratges.

Sergio Sollima, amb només tres films en el gènere però d'altíssima qualitat i rellevància tots ells (*El halcón y la presa*, *Cara a cara* i *Corre, Cuchillo... corre!*) es diferencia dels seus col·legues per la gran càrrega filosòfica, psicològica, moral i

dimensió social del seu missatge. Antonio José Navarro es refereix a l'obra de Sollima com un western "d'autor":

"Por qué? Pues, entre otras razones, por la complejidad de su discurso moral –en absoluto moralista- y por la belleza del entramado formal que les da sentido. Sensibles, enérgicos, los *westerns* de Sollima, a pesar de una esquiva pero palpable concepción tenebrosa del mundo y del ser humano, dan cabida a las más diversas actitudes prácticas, al ascetismo y al cinismo, a la feroz renuncia y al gozo frívolo, al hacer y al no hacer" (Navarro, 2018: 48).

Malgrat que les seves pel·lícules contenen clares connotacions polítiques en el context de les ideologies d'esquerres a finals dels seixanta, la visió que ens mostra tendeix al nihilisme:

"Sergio Sollima opta por vincular lo político a una violenta acción transformadora vista desde la duda y la reflexión. En consecuencia, el cineasta se pregunta, ¿cuál es la moral que subyace bajo ese ímpetu transformador? Pues la desengañada y desesperada moral del desheredado, del *outlaw*, que lucha por sobrevivir en una sociedad injusta. Su instintiva agresividad se transforma, sin que él lo pretenda, en una acción política cuando, al transgredir las leyes del *establishment* con sus actos <delictivos>, cuestiona la equidad del sistema, su justicia" (Navarro, 2018: 51).

Tonino Valerii, ajudant de direcció de Sergio Leone a *Por un puñado de dólares*, conjuga a la perfecció les ensenyances del mestre Leone amb el seguiment de paràmetres més clàssics. Israel Paredes Badía comenta, en referència a la seva pel·lícula més ambiciosa, *El día de la ira (I giorni dell'ira, 1967)*, el següent:

"Valerii opta en esta ocasión por un clasicismo visual mucho más enfatizado, alejado del manierismo de la época, pero el cual, en gran medida, acaba introduciéndose en algunas composiciones de los planos. El trabajo con el legado del western va más allá del comentario irónico presente en la anterior. No hay deseo de transgredir sus códigos ni cuestionarlos, sino de jugar con sus aspectos más trágicos" (Badía, 2018:61).

Duccio Tessari, al igual que Valerii antic col·laborador de Leone com a guionista a *Por un puñado de dólares*, ofereix en el seu díptic *Una pistola para Ringo (1965)* i *El retorno de Ringo (1965)* una versió més lleugera, alegre i desvergonyida respecte el director romà. En paraules de Ramón Alfonso:

"Una pistola para Ringo es decididamente un inmediato descendiente travieso y afable de la película de Leone. Tessari recoge fragmentos del argumento afanado y propone una presurosa reescritura desenfadada (...). Si bien Tessari rememora con insistencia y admira, es obvio, los hallazgos de Leone, también se divierte trasteando con ellos e incluso burlándose" (Alfonso, 2018: 53).



Enzo G. Castellari és un dels realitzadors més prolífics i apassionats pel gènere. Per a Castellari el més important és l'acció per sobre de la trama i el missatge:

“No estamos ante un realizador que intentara explorar nuevas vías formales al *western* como Leone ni darle un significado político-social como Sollima (...) ni tampoco forzar al extremo los contornos argumentales y visuales del subgénero como si hicieron otros directores como Giulio Questi, Mario Lanfranchi o Sergio Garrone (...). A Castellari le interesaba más esa esencia aventurera del *western* que Leone tradujo en términos europeos en *El bueno, el feo y el malo*, sin duda su referencia constante, centrándose en un marco histórico repetido como fue el de la guerra de Secesión y la geografía de la frontera, así como la retórica del aventurero en busca de tesoros perdidos (una constante en su filmografía de *western*), la importancia de la ironía (...) o la hibridación con el cine bélico que tanto le ha interesado (...)” (Sala, 2018: 57).

Antonio Margheriti és un autor multi genèric i versàtil al que li agrada fusionar en els seus westerns diferents registres que van des del cinema fantàstic i de terror fins a les arts marcial i la *blaxploitation*. Margheriti és un cineasta amb obres eclèctiques, originals i singulars que beuen de múltiples fonts amb òptims resultats, malgrat l'escassetat de recursos de què disposava habitualment:

“Se trataba pues de un artesano todoterreno consagrado a la realización de productos de consumo, carente de mayores ínfulas que no fueran el simple ejercicio de su oficio, y acostumbrado a poner su profesionalidad al servicio de rodajes en los que suplía la falta de medios a base de imaginación e ingenio (...)” (Estébanez, 2018: 65).

Altres realitzadors italians que s'involucraren de ple en el fenomen amb treballs que, malgrat algunes mancances, posseeixen instants de lluïment tècnic i artístic que eleven la categoria final del producte. Són autèntics artesans entregats en cosa i ànima a un ofici i, especialment, a un gènere del que, durant en aquells anys, entregaran les seves millors obres. A destacar: Giulio Petroni amb *De hombre a hombre (Da uomo a uomo)*, 1967), Gianfranco Parolini, pare de les criatures Sartana i Sabata, amb *Si te encuentras con Sartana... ruega por tu muerte (Se incontri Sartana prega per la tua morte)*, 1968) i *Oro sangriento (Sabata) (Ehi amico... c'è Sabata hai chiuso!*, 1969), Giuliano Carnimeo i el seu conjunt de pel·lícules sobre Sartana o les més humorístiques *Y ahora le llaman Aleluya (Testa t'ammazzo, croce... sei morto... Mi chiamano Alleluja)* (1971) i *Y dejaron de llamarle Camposanto (Gli fumavano le Colt... lo chiamavano Camposanto)*, 1971), Sergio Garrone amb *Una larga fila de cruces (Una lunga fila di croci)*, 1969) i *El bastardo (Django il bastardo)*, 1969), Alberto Cardone a *Baño de sangre al salir el sol (Mille dollari sul nero)*, 1966), Ferdinando Baldi amb *Adiós Texas*

(*Texas, addio*, 1966), *El clan de los ahorcados (Preparati la bara!*, 1968), *Tierra de gigantes (Il pistolero dell'Ave Maria*, 1969) i *El justiciero ciego (Blindman*, 1971), Giuseppe Colizzi i la trilogia de *Tu perdonas... yo no (Dio perdona... io no!*, 1967), *Los cuatro truhanes (I quattro dell'Ave Maria*, 1968) i *La colina de las botas (La collina degli stivali*, 1969) i, per últim, Enzo Barboni amb el seu díptic sobre Trinidad *Le llamaban Trinidad (Lo chiamavano Trinità...*, 1970) i *Le seguían llamando Trinidad (... continuavano a llamarlo Trinità*, 1971).

Mario Caiano i Alberto de Martino, pioners del western italià, firmaran obres plenament “leonianes” com *Su nombre gritaba venganza (Il suo nome gridava vendetta*, 1968) o *Mi nombre es Shanghai Joe (Il mio nome è Shanghai Joe*, 1973) pel primer, i *Sangre sobre Texas (Centomila dollari per Ringo*, 1965) o *Yo soy Trinidad (Django spara per primo*, 1966) pel segon.

Alguns directors, tot i el seu breu recorregut per l'oest italià, arribaran a firmar notables obres com, per exemple, Cesare Canevari amb *¡Mátalo!* (1970), Romolo Guerrieri amb *Como lobos sedientos (10.000 dollari per un massacro*, 1967), Giulio Questi amb *Oro maldito (Se sei vivo spara*, 1967), Mario Lanfranchi amb *Sentencia de muerte (Sentenza di morte*, 1968), Sergio Martino amb *Mannaja, el valle de la muerte (Mannaja*, 1977) Robert Hossein amb *El sabor de la violencia (Le goût de la violence*, 1961) i *Una cuerda, un colt (Une corde, un Colt...*, 1969), Damiano Damiani i la revolucionària *Yo soy la revolución (¿Quién sabe?*, 1966), Carlo Lizzani amb *Requiescant, descanse en paz (Requiescant*, 1967) i Lucio Fulci amb *Las pistolas cantaron a muerte (Le colt cantarono la morte e fu... tempo di massacro*, 1966) i *Los cuatro del apocalipsis (I quattro dell'apocalisse*, 1975). Altres com Tulio Demicheli, Mario Bava, Roberto Mauri, Maurizio Lucidi, Pasquale Squitieri o Demofilo Fidani transitaran pel gènere de puntetes amb més pena que gloria.

Pel que fa als directors espanyols, pocs aconseguiran sobresortir en un mercat dominat pels italians, més creatius i lliures a les ingerències de les autoritats governamentals. A banda de Joaquín Luis Romero Marchent, que després de renegar del nou estil rodarà la seva obra més *leoniana* de totes, *Condenados a vivir* (1972), destaquen el seu germà Rafael Romero Marchent amb obres com *¿Quién grita venganza?* (1968), *Garringo* (1969) o *Manos torpes* (1970), Eugenio Martín amb *El precio de un hombre* (1966) i Alfonso Balcázar amb *Clint el solitario* (1967), *Sonora, Sartana no perdona (Sartana non perdona*, 1968) i *El retorno de Clint el solitario (Il ritorno di Clint il solitario*,

1972). Altres com León Klimovsky, Juan Bosch, José Luis Merino i Ignacio F. Iquino aportaran obres més menors.

### 5.3 Altres

Darrere els noms més o menys coneguts d'actors i directors, el cosmos de l'*spaghetti western* també l'integren molts altres professionals del cel·luloide pertanyents a varies disciplines relacionades entre sí: productors, guionistes, compositors, directors artístics i de fotografia, decoradors, especialistes, tècnics en efectes especials, muntadors, operadors de so, maquilladors, etc. Tots ells, manufacturers i guardians d'una manera artesanal d'entendre l'ofici que ja s'ha perdut, destaquen per la seva originalitat, creativitat i talent per a pal·liar els pobres pressupostos amb que sovint es veien obligats a treballar.

Directors i equips de fotografia exerceixen un paper fonamental en la posada en escena a la hora de plasmar una atmosfera precisa. Un excel·lent retrat dels paisatges pot arribar a captivar en gran manera i convertir-se en l'al·licient més interessant de la pel·lícula. El mateix es pot dir d'un bon decorador, indispensable per a recrear amb exactitud i autenticitat un escenari que s'ajusti a les exigències del guió. En aquest sentit, aconseguir trobar una bona localització és una tasca necessària i obligatòria per la credibilitat del film. En l'*spaghetti western* aquestes dues funcions requereixen de gran genialitat degut a l'essència intrínseca dels seus rodatges en exteriors. El dissenyador italià Carlo Simi serà el principal referent gràcies sobretot als seus treballs al costat dels millors directors com Sergio Leone, Sergio Corbucci i Sergio Sollima. També seran importants les parelles de decoradors espanyols José Luis Galicia i Jaime Pérez Cubero, autors de la construcció del primer poblat estable de l'oest, el Golden City (1962) a Hoyo de Manzanares, Madrid, i Augusto Lega Pérez i Félix Michelena, que seran els artífex de la posada en marxa dels decorats cinematogràfics coneguts com Lega-Michelena (1963) a Colmenar Viejo, Madrid.

També seran importants la participació de bons especialistes i cavallistes per a les escenes d'acció, i dels figurants, la gran majoria d'ells espanyols ja que era en aquestes terres on es rodaven les pel·lícules. Menció especial mereix l'almerienc Pepe "El Habichuela", el figurant més famós de tots els que hi participaren i present en infinites produccions, essent molt estimat i respectat per la indústria del moment.

## 6. EL PAISATGE

Almeria és la senya d'identitat de l'*spaghetti western*: els seus paisatges àrids i polsegosos expressen la inseguretat, la duresa i els perills de la vida en territoris salvatges. Tanmateix, aquests es veuen reflectits en els rostres dels personatges, tal com comenta Emiliano Fernández:

“El conflicto se da no sólo teniendo como fondo escenarios geográficos (desiertos, bosques, etc), los spaghetti demuestran que el conflicto, en el cine y en la vida real, se da entre seres humanos que llevan inscrito en su interior dicho paisaje, dicho fondo, en un complejo entramado de vivencias que están marcadas, metafóricamente, en cada uno de los pliegues de esos rostros que vemos en primer plano” (Fernández, s.d.).

D'aquesta manera, el desert de Tabernas i el Cabo de Gata es convertiran en zones preferents de localització cinematogràfica, emulant el primer els ambients d'Arizona o Texas, i el segon, les viles de Mèxic, afavorides pel clima, l'alta qualitat de llum solar i pels baixos costos de producció. La ciutat i província d'Almeria desplaçarà Madrid, Barcelona i Roma com a eixos centrals dels rodatges que fins aleshores havien estat predominants. Viurà una explosió econòmica sense precedents en una regió de les més pobres d'Espanya, demandant i donant feina especialitzada a obrers, constructors, fusters, hotelers, etc i a milers de ciutadans que es guanyaven la vida participant-hi com a extres.

## 7. CONCLUSIONS

L'*spaghetti western* o, si es vol referir amb un terme més prestigiós, euro western o western mediterrani (més precís aquest darrer ja que reconeix la participació espanyola i, en menor mesura, la francesa), com a tal, amb totes les seves virtuts i propietats, és un gènere cinematogràfic desconegut per a les noves generacions. Sovint és confós amb el western clàssic “de tota la vida” malfiant un conjunt de pel·lícules considerades obsoletes, desfasades, avorrides, pobres de recursos i escasses en vitamina intel·lectual, barrejant conceptes, arguments, paisatges i personatges. Es desconeix tot un moviment que sorgí com del no res i desaparegué tal com va aparèixer, per sempre més, sense fer soroll, deixant només un rastre d'influència que, només en les darreres dues dècades, prestigioses personalitats entre artistes, crítics i públic han tingut la gosadia de reivindicar la seva vàlua. La seva història, un recorregut existencial curt però carregada de productivitat, mereix ser reconeguda com una fita de la indústria cinematogràfica europea que, durant almenys deu anys, aconseguí fer ombra a la potent Hollywood. Un

somni que va fer possible donar feina a molta gent necessitada, satisfer les demandes del públic, i complir amb les inquietuds dels creadors més àvids i entusiastes.

D'ençà que es produí la seva revolució, aquesta va comportar canvis rellevants en el món del cinema i de la cultura en general, adoptant una estètica i estil hereditària a la línia imposada per Sergio Leone i els seus sequaços. Les seves característiques més essencials com són, per exemple, la representació de la violència, més explícita, gràfica i literal com mai fins aleshores, la combinació de la banda sonora amb les imatges utilitzant la música com un recurs narratiu i efecte dramàtic més, o els innovadors enquadraments i arriscats moviments i posicions de càmera, acabaran per influenciar a la nova Hollywood de finals dels seixanta i principis dels setanta, formada per autors amb ganes de renovació com Sam Peckinpah, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Brian de Palma, o els més recents Quentin Tarantino, John Woo, Takeshi Kitano i, en general, el cinema d'acció japonès. D'altra banda, nombrosos artistes de distintes disciplines artístiques com, per exemple, la música *rock* o *heavy metal*, han adoptat l'actitud i l'iconografia dels pistolers del salvatge Oest pintat pels italians per a transmetre una imatge transgressiva, inconformista i rebel davant la societat, com és el cas del difunt líder del grup Motorhead, Lemmy Kilmister. L'*spaghetti western*, com a gènere en sí, va morir fa molts anys, però la seva estela ha continuat ben viva.

És just reclamar el valor d'una manera d'entendre i fer cinema més artesana, natural i propera a la vivència de l'espectador. Com escriu Andrés de Francisco, "*lo que no hay son trucos ni cartas marcadas ni efectos especiales que distraigan la atención. La trama es diáfana, el argumento estilizado, el lenguaje sencillo y directo, y la mirada limpia y sincera como los grandes planos generales de esos paisajes inquietantes e indómitos*" (De Francisco, 2011: 1).

L'*spaghetti western* és un gènere eminentment popular dirigit a les masses socials més baixes, que poden veure reflectits els seus anhels i desitjos en els actes dels herois protagonistes. Com diu Núñez Marqués:

"Como hemos ido viendo, (el spaghetti western) provocó una nueva ruptura de las convenciones, atentando contra el orden o el desorden moral establecido y, por supuesto, contra la tradición del género, recogiendo el sentimiento de descontento del espectador ante las perspectivas poco halagüeñas de un mundo inestable, desconcertante y poco seguro, y ofreciéndole elementos de evasión, de entretenimiento, de descarga, de transgresión. Semejante enfoque traía emparejado el consiguiente descrédito de los héroes clásicos, que se mantenían al servicio de la ley y el orden" (Núñez Marqués, 2006: 243).

O Emiliano Fernández:

“Los “malos modales”, engaños y artimañas que aplican en el “every day” todos sus personajes son los del “pueblo” en general, y de las clases bajas en particular, la enorme mayoría golpeada por el estado y la burguesía industrial, comercial, financiera y/ o terrateniente. Es un populismo realista, descarnado, acá no hay embellecimiento hipócrita, tan caro al western clásico. Las luchas se definen constantemente no sólo a los tiros, sino como en la vida misma, a través de gestos, miradas, rostros, movimientos, palabras, y todo lo que en el lenguaje corporal sirva para intimidar al oponente” (Fernández, s.d.).

Enfront la falta d'esperit crític i de reflexió profunda, les opinions de ramat, el conformisme i l'aplanament servil i moral de gran part de la societat post-moderna, integrada per individualistes que busquen l'acceptació i la identificació d'un grup predominant, és necessari reivindicar les figures contestatàries resoltes a anar contra corrent davant qualsevol imposició de pensament i idea majoritària. Sentir-se independent, lliure de condicions i actuar amb personalitat davant els reptes quotidians que ens reporta la vida, aïllen a la persona per la seva singularitat a risc de caure en la solitud. Els personatges de l'Oest, exagerats per l'*spaghetti western*, arriben a encarnar i expressar millor aquest sentiment:

“La soledad es el precio que paga el individuo moderno por su independencia: una surte de exilio al interior de su voluntad. Y eso también genera una cierta amargura, sobre todo cuando uno se queda solo con sus propios odios, sus rencores, sus frustraciones y sus desengaños. Los individuos solitarios del *western* muestran esa doble faz” (De Francisco, 2011: 21).

També es desconeix una forma peculiar de concebre l'art cinematogràfic amb passió per un gènere que fascinava per la seva mescla de realitat i imaginació. Una via d'escapament per a donar sortida a la llibertat creativa de tants productors, directors, actors, guionistes, tècnics etc, sense cap més límit que els de la seva pròpia voluntat o capacitat econòmica, i amb la finalitat de satisfer una necessitat d'entreteniment i evasió. Una manera més humana de fer cinema que s'ha perdut en la voràgine de l'era digital i l'imperi de les noves tecnologies.

Tanmateix, aquells espais geogràfics estretament vinculats a un gènere cinematogràfic, utilitzats en multitud d'ocasions com a escenaris i platós naturals per les seves singularitats paisatgístiques, hauria de ser possible una revalorització dels mateixos que els declarés com a Patrimonis culturals de bé comú ja que han adquirit unes propietats noves que transcendeixen de la seva pròpia riquesa i bellesa natural.

Infravalorat, menystingut i subestimat durant anys, és just, doncs, reivindicar la seva qualitat i petjada en la història cinematogràfica a partir d'un visionat més simple, senzill, ingenu, somiador o, inclòs, il·lús de la seves obres, dirigit també, per què no, al nen interior que tots posseïm. Només així serà possible albirar instants de lluïment tècnic i artístic, amagats darrere el detall d'un petit gest o d'una bona fotografia, sense pretensions d'excel·lència intel·lectual ni deliris d'elitisme artístic.

## 8. BIBLIOGRAFIA

Aguilar, Carlos (2002), "El spaghetti-western". *Nosferatu. Revista de cine*, N° 41, p. 10-21.

Aguilar, Carlos (1999), "Entre Zorros y Coyotes: la extraña raíz del «western» hispano-italiano de los años 60". *Cuadernos de la Academia. Los límites de la frontera: la coproducción en el Cine Español*, N° 5, p. 29-41.

Aguilar, Carlos (2002), "Hasta que llegó Leone". *Nosferatu. Revista de cine*, N° 41, p. 22-31.

Alfonso, Ramón (2018), "Duccio Tessari: Picaresca y fantasmagoría". *Dirigido por... Revista de cine*, N° 490, p. 52-55.

B. Sobbert, Ron (2016), *Guía del Spaghetti Western: Innova Imagen y comunicación*.

De España, Rafael (2019), *Sin dólares no hay ataúdes*, Barcelona: UOC (Universitat Oberta de Catalunya).

De Francisco, Andrés (2011), "Violencia, ley y modernidad: El western como cine político y moral". *La Balsa de la Medusa*, N° 5, p. 27-56.

Fernández, Emiliano (s.d.), "El spaghetti western como doble superación: causas y consecuencias". *Recuperat, el 15/06/2021 de <http://metacultura.com.ar/el-spaghetti-western-como-doble-superacion-causas-y-consecuencias/>*.

Fernández Mañas, Ignacio; Caparrós Masegosa, Lola; Soler Vizcaíno, Juan (1995), "El cine en Almería (1970-1975): el fin de una época". *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*, N° 26, p. 461-473.

- G. Romero, Javier (2018), "Profesionales para una masacre: Los rostros del Oeste all'italiana". *Dirigido por... Revista de cine*, N° 491, p. 48-52.
- Gaberscek, Carlo (2002), "Reflejos del western europeo sobre el americano". *Nosferatu. Revista de cine*, N° 41, p. 69-78.
- Gabriel García, Juan (2007), «*El Habichuela*». *Una vida de cine en Almería*, Almería: La Voz de Almería.
- Gabriel García, Juan (2010), *Los españoles del western*, Sevilla: Círculo Rojo.
- Gámir Orueta, Agustín; Manuel Valdés, Carlos (2007), "Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas". *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, N° 45, p. 157-190.
- García-Ergüín Maza, Marcos (2015), "La Revolución mexicana como nexo de unión entre el western europeo y el estadounidense: la creación de una estética común para el género (1965-1075)", *ESNE (Escuela Universitaria de Diseño, Innovación y Tecnología)*, p. 56-68.
- García-Ergüín Maza, Marcos (2016), *La Revolución en el cine western europeo. Perspectiva de un fenómeno cinematográfico (1965-1975)*: Editorial Grin Verlag.
- García-Ergüín Maza, Marcos (2015), "La imagen de la Revolución Mexicana en el western español (renovación de género bajo la política nacional): una excepción en el sistema de coproducción", *Revista Internacional de Cultura Visual*, Vol. 2; N° 1, p. 9-19.
- González Sánchez, José Félix (2011), "Héroes, antihéroes y villanos en el western español". *Razón y Palabra*, N° 78.
- Gutiérrez Recacha, Pedro (2006), "Spanish Western! La década que el cine del Oeste habló en español". *Ars medica. Revista de humanidades*, Vol. 5; N° 2, p. 267-273.
- Justo Estebaranz, Ángel; Pérez García, Lucía (2015), "Influencias de la música para western de Dimitri Tiomkin en el spaghetti western". *UCOARTE. Revista de Teoría e Historia del Arte*, N° 4, p. 93-112.



- Llopis, Bienvenido (2012), *El cartel de cine en el western europeo*, Madrid: Notorious Ediciones.
- Navarro, Antonio José (2018), "La violencia en el western europeo: El día de la ira". *Dirigido por... Revista de cine*, N° 491, p. 44-47.
- Navarro, Antonio José (2018), "Sergio Sollima: Aventura y política". *Dirigido por... Revista de cine*, N° 490, p. 48-51.
- Núñez Marqués, Anselmo (2006), *Western a la europea: Un plato que se sirve frío*, Madrid: Entrelíneas Editores.
- Palacios, Jesús (2018), "¡Vamos a matar, compañeros!: Spaghetti western y política". *Dirigido por... Revista de cine*, N° 490, p. 36-39.
- Paredes Badía, Israel (2018), "Tonino Valerii: El más «clásico» del spaghetti western". *Dirigido por... Revista de cine*, N° 491, p. 60-63.
- Pérez Miranda, Juanen; Gabriel García, Juan (2016), *La Almería de Sergio Leone*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Ramos Altamira, Javier; Caldito Castellano, Ángel (2019), *El cine del Oeste en la Comunidad de Madrid*, Madrid: Ediciones la Librería.
- Sala, Ángel (2018), "Voy, los mato y ruedo: El euro-western atípico de Enzo G. Castellari". *Dirigido por... Revista de cine*, N° 490, p. 56-59.
- Salgado, Diego (2018), "Sergio Corbucci: Épica nihilista". *Dirigido por... Revista de cine*, N° 491, p. 54-59.
- Salvador Estébanez, José Luis (2018), "Antonio Margheriti: Cruce de caminos". *Dirigido por... Revista de cine*, N° 491, p. 64-67.
- Salvador Estébanez, José Luis (2018), "Sergio Leone: El padre de un montón de hijos de puta". *Dirigido por... Revista de cine*, N° 490, p. 40-47.

Vallet Rodrigo, Joaquín (2018), "¿Qué fue el «spaghetti-western»? Panorámica histórica sobre un género europeo". *Dirigido por... Revista de cine*, Nº 490, p. 32-35.