

La imagen de la Revolución Mexicana en el *western* español (renovación de género bajo la política nacional): una excepción en el sistema de coproducción

Marcos García-Ergüín Maza, Universidad Rey Juan Carlos, España

Resumen: Durante el período en el que la producción de largometrajes de género *western* en Europa explotó económicamente (1960-1980), tanto en número de producciones como en recaudación, los creadores fueron buscando nuevas lecturas y temáticas para refrescar el género y perpetuar lo que se había convertido en la gallina de los huevos de oro para las cinematografías, sobre todo, italiana y española. En este contexto, una de las variantes que surgió, de entre el *western* cómico, el de artes marciales, etc, fue la que ubicaba los contextos en la revolución mexicana. Esta nueva visión aportó la posibilidad de introducir reflexiones ideológicas de corte progresista y nuevas concesiones artísticas, ya que México se trata de una nación con un gran parentesco cultural con respecto a los dos países mediterráneos que más se implicaron en el fenómeno. Sin embargo, este hecho sólo se daba en las co-producciones y en las realizaciones en las que Italia aportaba más capital. Porque en los casos en los que la producción era mayoritariamente o totalmente española, dado el carácter de la censura y la realidad política del régimen, todas las aportaciones transalpinas desaparecían dando paso a una perspectiva contraria.

Palabras clave: revolución mexicana, cine español, estética

Abstract: Over 1960-1980 Western Genre had a great success in European film industry. Producers tried to increase the number of films based on *The Far West* introducing new arguments, such as *The Mexican Revolution*, into the Spanish and Italian co-production system -although this sort of films is only well known as Italian (Spaguetti Western)-. However, Mexico offered a new political point of view for Italian progressive filmmakers. A field where they could show their ideology into commercial films without being subject of interest for the censor system. On the other hand, Spain had not the same creative conditions. Spanish filmmakers had to be limited to participate only in Italian films when they were released in foreign countries while these products were deeply cut and censored for Spanish viewers. Nevertheless, all that created a new kind of cinema: Western Films about *The Mexican Revolution* shot only by Spanish. A short of product always under the censorship suspicious eye which offered a point of view completely different from the Italian's.

Keywords: Politics, Spanish Cinema, Aesthetics

Introducción

Este estudio pretende desarrollar de manera más amplia un grupo concreto de films que se desarrollaron a la vez que el resto de co-producciones europeas de género *western* entre 1960 y 1980. Unas cintas que, sin embargo, trabajaron otro contexto distinto al Oeste estadounidense, el de la revolución mexicana.

En principio, este tipo de largometrajes surgió gracias a los esfuerzos, en régimen de coproducción, de Italia y España (además de participar otras nacionalidades, aunque en menor medida). Es por ello que las primeras producciones, como *Viva María!* (Louis Malle, 1965) y *Django* (Sergio Corbucci, 1966) tardaron en aparecer, ya que fueron un intento de renovación de un modelo *western* que necesitaba buscar su propia personalidad. O lo que es lo mismo, alejarse del estilo imitativo de las primeras elaboraciones de la década sesenta. Consecuentemente, habría que esperar a la mitad de la década para percibir un reclamo artístico por parte de los creadores europeos, como bien llevó a cabo Sergio Leone en *Per un pugno di dollari* (*Por un puñado de dólares*, 1964).



Los films de Malle y Corbucci no estaban ambientados precisamente en México, sino en un país imaginario y en E.E.U.U., respectivamente. Pero tienen los dos el honor de ser las primeras cintas europeas en tratar la revolución dentro de sus argumentos. Más tarde, las coproducciones se lanzarían de manera clara a trabajar en base al contexto mexicano. Prueba de ello son trabajos como *¿Quién sabe? Yo soy la revolución / El chuncho* (Damiano Damiani, 1967), *Corri uomo corri* (*Corre, Cuchillo, corre*; Sergio Sollima, 1968), *Il mercenario* (*Salario para matar*, Sergio Corbucci, 1968) y *Tepepa* (Giulio Petroni, 1969). Sin embargo, en la década posterior, el *western* europeo en general cambió sobremanera. Las co-producciones se encontraron con que su repentino e inesperado éxito artístico y económico tenía fecha de caducidad.

A principios de la década de 1970 el *western* europeo comenzó a perder fuerza debido, en gran parte, a la repetición de los modelos que tanto éxito le habían proporcionado. Entre ellos, se encontraban las cintas enmarcadas en la revolución mexicana. Un subgénero que, precisamente, también sufrió las consecuencias de la desaparición del *western* en Europa. Pero este hecho no se produjo de repente, sino que el género mutó y sufrió adaptaciones narrativas para acercarse a otro tipo de cine, como el de artes marciales, el cómico o el policíaco.

Por otro lado, en un corto periodo de tiempo (entre 1969 y 1973), se establecieron las bases comunes para tratar la revolución mexicana. Es decir, se impulsó una manera europea de abordar este contexto, generando así un modelo propio que circularía entre lo grotesco y la comedia. Y es que, de entre los films que hemos comentado anteriormente, hubo uno que destacó por su pulso y carácter cinematográfico: *Salario para matar*. Un film que marcaría la naturaleza del *western* europeo preocupado por la revolución. Un hecho que no resulta para nada extraño, puesto que Sergio Corbucci se convertiría, con el paso del tiempo, en el realizador que más cintas ubicaría en este contexto histórico. Algo que se debe, en parte, a los éxitos que cosechó con sus cintas de la segunda mitad de la década sesenta, tanto con *Django* como con *Salario para matar*. Así que resulta lógico que su estilo marcara el camino de la década posterior.

De modo que la definición no llegaría hasta la aparición de los films de Corbucci, que, consecuentemente, hicieron que los productores se interesasen en repetir esa misma fórmula *western*. Una fórmula que generó títulos muy parecidos entre sí -a excepción de la realización casi contrarrevolucionaria de Sergio Leone, *Giù la testa* (*¡Agáchate, Maldito!*, 1971)- y que nos proporcionó grandes logros cinematográficos en el viejo continente, como *¡Vamos a matar, compañeros!* (*Los compañeros*, Sergio Corbucci, 1970), *Viva la muerte... tua!* (*¡Viva la muerte... tuya!*, Duccio Tessari, 1972) y *C'entriamo noi con la rivoluzione?* (*¿Qué nos importa la revolución?*, Sergio Corbucci, 1973).

Concretamente, esta especie de modelo instaurado por Corbucci se basó en unas características muy marcadas:

- a) El argumento se centraba en la relación entre dos personajes masculinos. Uno de ellos mexicano, de origen humilde y torpe, y otro extranjero, que intentaba sacar provecho del conflicto armado.
- b) 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.
- c) 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.
- d) A pesar de ser el ejército el claro enemigo de la causa revolucionaria, existía una crítica clara a la tradición católica.
- e) No existía dramatismo visual. La acción y los actos revolucionarios (armados) acontecían de forma fortuita y cómica,

Ahora bien, este modelo funcionaba a la hora de trabajar en régimen de co-producción, ya que estas cintas se distribuían en diferentes países. Sin embargo, dentro del mercado español, sólo servían como producto a exportar. Y es que, dada la naturaleza del régimen, no eran aptas para su exhibición, porque el país estaba más adscrito a un tipo de producto cinematográfico más edulcorado y del gusto de la censura. De manera que el contenido crítico hacia el carácter conservador y el contexto progresista de la revolución mexicana no fueron bien acogidos. Así pues,

muchas de las cintas comentadas anteriormente no fueron estrenadas hasta décadas después en el país. Pero esto no quiere decir que no se trabajase la revolución mexicana en el cine *western* español. De hecho, al margen de las realizaciones internacionales, en la península se generaron títulos de producción exclusivamente nacional.

El modelo español

¿Qué ocurrió entonces? ¿No se dieron las mismas características en las elaboraciones españolas? Obviamente, aquí, hay que comprender antes cómo evolucionó el cine del Oeste exclusivamente español antes de la llegada del contexto revolucionario. Es por ello que conviene aclarar que los primeros trabajos de cine patrio que trataron este género cinematográfico no eran cintas propiamente *western*, eran cintas influenciadas por el género a modo de caracterización pseudoespañola. Es decir, eran películas con protagonistas de origen californiano, o de otro estado con un pasado de tradición y cultura hispana, que bañaban el contexto y la caracterización histórica. Un tipo de cine *pre-western* que algunos han denominado “hispano” (G. Recacha, 2010). Como ejemplo, podemos citar los siguientes títulos: *El coyote* (1955), *La justicia del Coyote* (1955), *La venganza del Zorro* (1961) y *L'ombra di Zorro*¹ (*Cabalgando hacia la muerte*, 1962). Todas ellas dirigidas por Joaquín L. Romero Marchent y basadas en obras literarias de José Mallorquí.

Se trata de una corriente con unas características propias y reconocibles que definen un primer modelo del cine del Oeste patrio al que bien podríamos bautizar como “western hispano”.

Los (...) westerns antes mencionados (...) presentan dos rasgos fundamentales en común:

- 1- La intervención de José Mallorquí en el guión de los mismos (Bien directamente, firmando el propio libreto; bien indirectamente, como autor de la historia en la que se basa el argumento).
- 2- la referencia a la aportación española a la historia del Oeste como marco argumental donde se desarrolla la acción (G. Recacha, 2010).

Asimismo, el salto del “western hispano”, de herencia cultural, al de discurso imitativo se produjo mediante el cambio de una serie de valores en los argumentos: el espíritu caballeresco, la tradición histórica y la religión católica. Y es que fue cuando se empezaron a transformar estos temas cuando el cine *western* español se empezó a encaminar hacia la imitación norteamericana, con cintas como *Bienvenido, padre Murray* (Ramón Torrado, 1962), *El llanero* (Jesús Franco, 1963) o *Brandy* (José Luis Borau, 1964). Films donde se producía este paso intermedio en el que se cambiaba la exagerada “españolidad” del “western hispano” para asemejarlo un poco más al estadounidense.

De este modo, *El llanero*, aunque algunos no lo cataloguen como *western*, sitúa su trama en un país latinoamericano imaginario para pseudoperpetuar la imagen del Zorro. Y, en el caso de *Brandy*, se respeta la religión católica, pero se evita la herencia española como forma de justificarla. Así, parece existir, en estos films, una incipiente desvinculación del carácter hispano dentro del género. Y estos trabajos, precisamente, se acercaron, a medida que los productores se fueron dando cuenta del éxito económico, a un *western* imitativo capaz de competir económicamente gracias al apoyo del público en las salas. Aunque, claro está, como no todos se veían tentados por rodar un film que imitase al cien por cien el modelo norteamericano, este proceso de transformación se produjo lentamente.

En estos trabajos de principios de la década de 1960, se aprecia con total claridad el componente religioso. De hecho, en estos films de transición se aprecia la religiosidad hasta por la censura. Sin embargo, este factor siempre ha estado presente, pero siempre sin constituir el eje principal del argumento. En casi todos los films era un componente más de contexto y de forma a la hora de trabajar los personajes. Y es que, obviamente, esto era un punto muy arbitrario, ya que la forma de tratar el tema dependía de los creadores de un film en concreto y de la perspectiva censora. De ahí que *Bienvenido, padre Murray* (1962), dirigido por el socio de Eduardo Manzanos, Ramón Torrado, convirtiese al Oeste el argumento de su anterior trabajo, *Fray Escoba* (1961): una adaptación de la vida del religioso de color Fray Martín de Porres.

¹ El capital es en mayor parte italiano debido a la necesidad de cotizar en este país por el menor porcentaje exigido por hacienda.

A este respecto, ocurre que se dieron muchos films de corte ambiguo, porque la pequeña semilla que Romero Marchent y los productores Maesso y Manzanos propiciarían tardaría en dar su fruto. Por consiguiente, muchos productores se animaron, a tenor de la facilidad para contextualizar los argumentos (aún sin la infraestructura de Almería), a rodar *westerns* en zonas cercanas a Madrid, donde un simple cortijo con aspecto de rancho fronterizo serviría para rodar *Fuera de la ley* (León Klimovsky, 1963) o *El hombre de la diligencia* (José María Elorrieta, 1963). Ambas, producciones íntegramente nacionales, auspiciadas por COOPERATIVA CARTHAGO y PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS ALESANCO, respectivamente.

Llegados a este punto, cabe destacar que en esta época de transición del “*western* hispano”, los films se debatieron entre el camuflaje absoluto de su particularidad hispana, utilizando pseudónimos para hacerlos pasar como productos norteamericanos, y la creación de un *western* que reivindicase el papel español en la conquista del Oeste.

La infraestructura se afianzó durante los años finales de la década de 1960, cuando ya se había establecido el mercado internacional. Por lo que el poblado que Manzanos había construido años atrás en Hoyo de Manzanares ya no servía exclusivamente para rentabilizar sus producciones, sino que se alquilaba y se subarrendaba a otras productoras para obtener un mayor beneficio. Y todo ello, junto a al afianzamiento del paisaje almeriense, sirvió para anclar la industria europea que España siempre había visto con recelo por miedo a que fuese pasajera.

Por otra parte, entraron en juego nuevas piezas que también habían ayudado a consolidar la industria desde sus inicios. Mención especial merece, por ejemplo, PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS BALCÁZAR, que ya desde los años cincuenta venía trabajando en régimen de co-producción con Italia. Una productora que se puso en marcha gracias a la iniciativa de la familia Balcázar, y que fue impulsada en gran medida por uno de los hermanos, Alfonso Balcázar, y el dinero acumulado por el padre de los mismos en diversas actividades financieras. Una empresa que, curiosamente, fue capaz de producir 26 cintas en los ocho primeros meses de 1965.

La productora BALCÁZAR se fundó en el año 1951 en Barcelona, donde por aquel entonces la industria en la ciudad condal pertenecía casi exclusivamente a Ignacio F. Iquino². No obstante, gracias a la creatividad de Alfonso y de Francisco Balcázar, pudieron producir una serie de películas, como *Catalina de Inglaterra* (Ruíz Castillo, 1951). Aunque su éxito se generó a partir de cuando se inició el sistema de co-producción con Italia para realizar cintas más enfocadas al mercado extranjero que al nacional, como es el caso de *La herida luminosa* (1956) y *La muralla* (1958), ambas basadas en obras teatrales³. Una época delicada porque aparecieron otros films, como *Contrabando* (1954), que se disfrazaron de co-producciones, pero que, sin embargo, no lo eran, ya que se trataban de un mero acuerdo para cubrir la producción en temas de logística y no permitir el trabajo del equipo español en ninguna materia.

A los productores franceses e italianos les interesaba mucho rodar en España porque les salía mucho más barato, con la ventaja de que disponían de un personal y medios técnicos que, aunque no estuvieran a la altura de los de su país, mantenían un nivel de profesionalidad más que suficiente. Por ello, la participación del coproductor español era con frecuencia puramente logística y el presupuesto que se declaraba totalmente ficticio; la administración seguía el juego y se dejaba engañar, aunque por supuesto haciendo unas contundentes rebajas. Toda esta maniobra, de todos modos, entrañaba sus dificultades: aparte del riesgo de que cayera una penalización por fraude (Algo que no pasó casi nunca), la reglamentación de co-producciones obligaba a fijar unas cuotas de personal nativo tanto delante como detrás de la cámara, y equilibrar las aportaciones locales con las foráneas era muy difícil. Al cabo, tanto el cine francés como el italiano tenían un mercado muy consolidado, con unos actores y directores que aseguraban la asistencia del público, mientras que a sus colegas españoles no los conocía nadie. La solución fue otra trampa: colocar testafierros que acreditaban funciones que realmente no cumplían, y por eso es habitual encontrar en portadas españolas guionistas, operadores, escenógrafos o músicos que brillan por su ausencia en las versiones extranjeras (De España; Juan i Babet, 2005).

² Por medio de EMISORA FILMS, Ignacio F. Iquino y Francisco Ariza proveían de títulos nacionales a las distribuidoras norteamericanas que necesitaban de estos títulos para obtener los permisos de distribución.

³ *La herida luminosa* es una adaptación de “*La ferida lluminosa*” de Josep Maria de Sagarra, y la segunda se adapta en base a la obra del mismo título de Joaquín Calvo Sotelo.

En 1959, Alfonso Balcázar se estrenó como director y se convirtió en el único director español que realizaba películas en un momento en el que, después de un breve estancamiento productivo a principios de la década sesenta, la productora volvió a resurgir. Y aquí es donde entra de nuevo en juego el género *western*, ya que el incendio que sufrieron los estudios *Orphea* -uno de los mejor preparados de Barcelona y de los más utilizados por la productora- originó la creación de un poblado *western* llamado *Splugas City*. Un hecho que sucedió en Abril de 1964 y que nos lleva a entender la enorme iniciativa comercial que propició el género, que no se limitó a la primeriza actitud de Manzanos y Maesso. Y, como ya hemos mencionado, al igual que ocurriría con otros poblados, no se limitaría a ser el escenario de sus propias realizaciones. Así, este marco sería la localización principal de *Una pistola per Ringo* (*Una pistola para Ringo*, Duccio Tessari, 1964), formando parte de los inicios y de la explosión que acontecería en el género y, consecuentemente, de muchos *westerns* más.

Discusión de casos concretos

Volviendo a la encrucijada del *euowestern* “revolucionario”, debemos atender a la aparición del tema de la revolución en el *western* español, sobre todo, gracias a la producción que Alfonso Balcázar consiguió llevar a cabo con la colaboración de la productora italiana ADELPHIA COMPAGNIA CINEMATOGRAFICA. Se trata de la cinta titulada *¡Viva Carrancho!* (*L'uomo che viene da Canyon City*, 1966). Un film que no aborda la revolución mexicana pero que trata una revuelta minera en la frontera estadounidense. Una rebelión llevada a cabo por unos trabajadores mexicanos (esclavizados) incentivados por un bandido, Carrancho, que, casualmente, se supone que había sido un antiguo general juarista.

Este film de los Balcázar se convierte en el primer exponente claro de la revolución en el *western* español, aunque muy bien camuflado, y enlaza perfectamente, por medio del guión italiano, con la revuelta popular del Coyote y las localizaciones fronterizas que desarrollaron en España el ambiente estadounidense. Es decir, entrelaza perfectamente la reivindicación nacional californiana, que se había adaptado para ensalzar la identidad española, con la la revuelta social en pro de la justicia revolucionaria. Pero, a pesar del componente mexicano y obrero, argumentalmente, la revolución no es política, la reivindicación se produce en contra del dueño de la mina. Es más, la revolución es incentivada por un bandido para acabar con otro peor que él. Por lo tanto, aquí, la lucha no es pura, se nos muestra corrupta. Y es que la justicia la encarna otro personaje en el film, que, precisamente, es estadounidense. Por lo que, en este film de Balcázar, es el ideal del *cowboy* el que encarna la bondad y el que recibe el beneplácito del espectador, no la lucha mexicana.

Por otra parte, no es de extrañar que, con esta versión (estadounidense⁴) de la lucha mexicana, no se construyese el subgénero de la revolución en un país en el que no estaba permitida la contracultura y la crítica al régimen. Sin embargo, más allá de la representación de la revolución, con sus variaciones y sus reconstrucciones argumentales, hay que fijarse en otras aportaciones. Una de ellas es la consolidación de Fernando Sancho como personaje del país norteamericano, ya que, dentro de su extensa filmografía en el género (desde sus inicios con Joaquín L. Romero Marchent), encarnó a toda la gama de personajes mexicanos posibles. Así, el mismo Carrancho sería recuperado por los Balcázar para *Judas... toma tus monedas* (*Attento gringo... é tornato Sabatta!*, 1972) e interpretaría a todo tipo de mexicanos en films como *Minnesota Clay* (Sergio Corbucci, 1966) y *Réquiem para un gringo* (*Requiem per un gringo*, José Luis Merino y Eugenio Martín, 1968), entre muchos otros.

Eugenio Martín, uno de los directores de *Réquiem para un gringo*, se constituiría como una de las figuras más importantes del género y el subgénero “revolucionario”, porque a él pertenece uno de los *westerns* españoles mejor valorados dentro de la historia del género en Europa, *The bounty*

⁴ Es una visión muy parecida a la que Hollywood había ofrecido históricamente de la revolución en sus producciones. Una perspectiva en la que se presentaba México y los mexicanos como un país y un pueblo anárquicos incapaces de resolver sus propios problemas, que, cómo no, eran atajados y solucionados siempre por un estadounidense.

killer (*El precio de un hombre*, 1966). Un trabajo que supuso la incorporación al género del actor Tomás Milian, que más tarde se convertiría en uno de los actores más relevantes del *eurowestern* “revolucionario”.

El precio de un hombre, producido por Gutiérrez Maesso y su productora TECISA, se inició gracias a la compra de los derechos de la novela americana, “*Bounty killer*”, de Marvin H. Albert, después de que Duccio Tessari rechazase adaptar el guión (puesto que se encontraba colaborando con Sergio Leone para el rodaje de *Per un qualche dollaro in più* (*La muerte tenía un precio*, 1965). Como consecuencia, el texto fue escrito entre el propio Maesso, Eugenio Martín y James Donald Prindle (guionista norteamericano de segunda fila que residía en Madrid), y el film, finalmente, contó con la co-producción italiana. Concretamente, la de la mujer de Arrigo Colombo, que también era productora. Sin embargo, el trabajo, aún sin ser una copia italiana, mezclaba la perspectiva y el tratamiento clásico norteamericano con la nueva y fresca visión transalpina.

A mí me parece que en *El precio de un hombre* predomina la tradición americana. Por lo menos, eso fue lo que intenté yo. Porque una cosa es que el western tenga dureza, que eso lo tenían todos los americanos, porque América es un pueblo duro, y otra es que tengan cinismo, que eso lo introdujo Italia, que es un pueblo cínico. (Aguilar, C; Hass, A., 2008)

Pero lo realmente importante es cómo la crítica y el público compartieron el mismo entusiasmo respecto a este film, que otorgó a su director el premio a la dirección en los premios anuales del Sindicato Nacional del Espectáculo y la etiqueta de Interés Artístico Especial. Porque Eugenio Martín, al igual que José Luis Merino y José María Elorrieta, lejos de tener libertad creativa, formaba parte de una serie de creadores multigenéricos (que realizaban aventuras, *western* o terror) en una época en la que el trabajo era demandado por las necesidades de una industria que reclamaba máximo beneficio y mínimo coste. Un tipo de realizador que se curtió trabajando como director adjunto en las películas extranjeras que se rodaban en España, que, precisamente, le proporcionaron la oportunidad de trabajar con directores de renombre, como Robert Rowland o Nicholas Ray.

Ahora bien, habría que esperar a la década posterior para volver a ver a Martín a cargo de la realización de un *western* tras *El precio de un hombre* -dejando al margen su colaboración con Merino en *Réquiem para un gringo* (*Requiem per un gringo*, 1968)-. Un hecho que se daría gracias a la firma de un contrato para tres films con el productor y guionista Philip Yordan. Uno de los profesionales norteamericanos que se asentó en España con la llegada de Samuel Bronston.

Yordan fue un productor que, tras la salida de Bronston del país, creó su propia productora, SECURITY PICTURES, y poco a poco comenzó a interesarse por el género *western*. De modo que fue más tarde cuando, junto a Gregorio Sacristán y la productora ZURBANO FILMS, creó unos estudios de rodaje denominados Madrid 70 y un poblado del Oeste en Daganzo, junto a Alcalá de Henares. Pero poco después, Yordan, que solía trabajar con Bernard Gordon -un miembro de la “lista negra” del senador McCarthy que residía en España- le ofreció rodar tres películas a Martín. Unas producciones de calidad media (internacionalmente), pero que, para la calidad de la cinematografía española, suponían un gran salto de calidad. Así, para la realización de las cintas, el propio Martín se asoció a Bernard Gordon y juntos crearon una empresa al efecto: GRANADA FILMS.

Acepté prácticamente a ciegas, y le pregunté cuáles eran las historias. Y él me respondió “Eso es lo de menos. ¿Quieres trabajar conmigo o no?”. Acepté porque pagaba muy bien y pensando que un productor tan importante e interesante como Yordan no podía meterme en ningún desastre. Por lo cual, firmé. Luego resultó que el guión de la primera no existía, el de la segunda era muy malo y el de la tercera estaba definiéndose. (Aguilar, C; Hass, A., 2008)

Como resultado, surgieron los tres films que Eugenio Martín creó para Yordan: *Bad man's river* (*El hombre del río malo*, 1971), *Pancho Villa* (*El desafío de Pancho Villa*, 1971) y *Horror express* (*Pánico en el transiberiano*, 1972). De todos modos, hay que destacar que los dos primeros son *westerns* que abordan la revolución dentro de su trama argumental, y que el tercero, sin embargo, no pertenece al género. De hecho, se trata de una producción de terror que también contó con la

aportación fotográfica de Alejandro Ulloa. Pero ambos films, tanto *El hombre del río malo* como *El desafío de Pancho Villa*, tienen muchas cosas en común que los aleja del *western* predecesor de su autor, *El precio de un hombre*.

Para empezar, los dos trabajos tienen un tratamiento más clásico y norteamericano. Y no sólo en cuanto a infraestructura y producción se refiere, ya que, como hemos comentado, la iniciativa de Yordan y Gordon confería una proyección más internacional. Nos referimos a su composición visual, que se aleja bastante de la personalidad italiana. Y no es que se aleje del tratamiento picaresco y típicamente cómico, sino que lo hace del deseo personal de imprimir y experimentar cinematográficamente con una visión diferente a la americana.

Los dos films poseen un carácter cómico que trasciende la seriedad y el dramatismo. En *El hombre del río malo* 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. Sin embargo, el peso dramático recae sobre el personaje de Alicia (Gina Lollobrigida), que es la que cambia la dirección de la trama y el devenir de los personajes a su antojo. Por lo tanto, a tenor del dibujo de los personajes, *El hombre del río malo* es un trabajo que se escribe en torno a la figura femenina. Un hecho que no es de extrañar, ya que, aun siendo Lee Van Cleef el protagonista y contando con la también presencia internacional de James Mason, ambos se constituyen como unos peleles que se casan con la misma mujer, Alicia, que consigue manejarlos como meros títeres para la obtención de dinero.

Asimismo, el personaje de Lee Van Cleef posee la prepotencia y la resolución para resolver todo tipo de situaciones violentas y comprometidas. Sin embargo, después del robo inicial del banco, su personaje es engañado y ridiculizado por Alicia. De este modo, para recuperar su prestigio y nivel de vida, se ve inmerso en la principal trama del film para robar una gran cantidad de dinero a la revolución. Y, aquí, el que se encarga de dirigir la misión es Paco Montero (James Mason), que, casualmente, es el nuevo marido de Alicia y también es ridiculizado por ella. Por lo que, con los dos personajes masculinos, queda perfectamente delineada la personalidad de Alicia.

Gina Lollobrigida interpreta a una mujer independiente que utiliza a sus maridos, o al sexo contrario en general, para manipularlos a su antojo sin preocuparse por el destino que les va a deparar. Como consecuencia, no existe una discusión ni un enfrentamiento entre Lee Van Cleef y James Mason por el amor de Alicia. Todo lo contrario, ambos son conscientes de la inutilidad de su matrimonio, y su devoción hacia ella desaparece a medida que se van dando cuenta de su forma de ser. Es más, una vez inmersos en el núcleo de la trama, tratan a Alicia con indiferencia y rechazo al ver su incesante coqueteo con los hombres. Así pues, Alicia no se convierte en el detonante del enfrentamiento entre estos dos personajes. De hecho, ni siquiera sufren viéndola seducir a otros hombres. Los dos asumen su personalidad y su forma de proceder como si de un enemigo se tratase. Por lo que Alicia encarna, con el permiso de Eduardo Fajardo (que interpreta al general Duarte), al villano del film. Es decir, ella es la que recibe el rechazo del espectador y la que se convierte en el antagonista.

En *El hombre del río malo* el bando revolucionario se constituye sólo en base a la figura de Enrique Fiero, que, además de ser un pésimo estratega y de ser ridiculizado y caricaturizado, viste con uniforme de general y proporciona a la revolución una imagen jerárquica y poco idealizada. Y es que Fiero no es más que el contrario de Duarte (Eduardo Fajardo). Por lo tanto, para denotar esta oposición, viste un uniforme oscuro (que es el uniforme del régimen de Madero) frente al color claro del ejército federal.⁵

Pero no acaba aquí la visión del bando revolucionario. Hay que observar que a los subleados se les uniformiza vistiendo de blanco y no se les proporciona protagonismo ante la cámara. Es decir, se les niega la personalidad. El bando revolucionario sólo tiene voz y presencia mediante la representación del general Fiero y su lugarteniente. Por consiguiente, al resto de revolucionarios se les representa como a una masa o un grupo, y, como tal, no tienen rostro. Solamente se le

⁵ Obsérvese que en las otras películas estudiadas la revolución la encarna un bandido (más bien anárquico), no un general uniformado.

proporciona protagonismo a la única mujer que forma parte de la revolución: Conchita. Pero no sucede por su ardor revolucionario, sino por su oposición a la figura de Alicia. Y es que esta guerrillera se alza como la representación de la fidelidad y reitera el discurso de la mujer en el *western* europeo. Porque, junto con Alicia, representan entre las dos las formas clásicas de la mujer católica: la virginal y la pecadora.

Por otra parte, hay que fijarse que también se representa a la otra revolución, la corrupta, por medio del personaje de Canales (Aldo Sambrell). Y es que éste es el jefe de los sublevados mexicanos que trabajan al servicio del general federal Duarte. Un grupo de guerrilleros que se vende al mejor postor por las recompensas y no en base a los ideales que reivindica la lucha armada. De modo que se podría decir que este grupo no obtiene el beneplácito de ninguno de los demás bandos del film. Para la banda de Lee Van Cleef, se convierten en sus principales perseguidores, para el bando revolucionario, son unos traidores, y para el ejército federal, aún trabajando para ellos, siguen siendo una banda de ladrones. Así que no resulta extraño que el propio Duarte (Eduardo Fajardo) le diga precisamente a Canales: “No eres más que un bandido [...] Recuerda Canales, cuando la revolución termine haré lo posible por colgarte.”

Pero, para acabar con la filmografía *western* de Eugenio Martín, debemos atender a su film inmediatamente posterior, *Pancho Villa (El desafío de Pancho Villa, 1971)*. Un largometraje, precisamente, que tomaba como punto de partida para su argumento un hecho real que aconteció durante la revolución mexicana: la invasión por parte de Pancho Villa de una población estadounidense (Columbus).

El film surgió a raíz de unos contratos que Yordan tenía firmados con Telly Savalas, Chuck Connors, Clint Walker y Anne Francis. Y el guión fue escrito otra vez entre él y Eugenio Martín, aunque denotaba un mayor peso del americano, ya que éste intervino en mayor proporción con respecto al trabajo anterior.

Yordan no aportaba más que gags, o formas recurrentes de cerrar una escena, pero nunca material narrativo. Por ejemplo, a él se le ocurrió como justificar que Pancho Villa fuera calvo, dado que lo interpretaba Savalas, ingeniando que le cortan el pelo los americanos en la primera escena como humillación. Pero en aquel momento Yordan era incapaz de trazar una estructura y urdir una trama, puesto que para esto hay que trabajar y pensar, y a él ya sólo le interesaba el negocio. (Aguilar, C; Hass, A., 2008)

El argumento se basaba en la oposición de dos personas de carácter muy testarudo, Villa y el coronel que entró en México en busca de venganza (Wilcox). Por lo que la película gira en torno al dibujo que se hace, sobre todo, de la figura de Pancho Villa. De todos modos, aquí, se hace un retrato del revolucionario con un particular y personal sistema moral. Es decir, como el de un asesino implacable que no duda en disparar, tanto a sus parientes como a sus enemigos. Además, también se le presenta como un machista misógino y un activista contrario al clero. De hecho, elimina a varios de sus enemigos en la iglesia de la ciudad de Columbus y después del tiroteo mata al párroco. Un clérigo que le reprocha su actuación dentro de “La Casa de Dios” y al que contesta: “Usted debe conocer las mejores fondas de la ciudad ¿verdad Padre?”.

No obstante, Telly Savalas, con su interpretación de Pancho Villa, no pone en duda la actuación, la honestidad y el buen hacer de la revolución, sino que retrata a un personaje egocéntrico y orgulloso capaz de hacer lo que esté en su mano para lograr su objetivo. De este modo, la decisión de entrar en E.E.U.U. e invadir la ciudad de Columbus es fruto de su obsesión personal. Por lo tanto, todo el imaginario de personajes que el film coloca ante nosotros no sirve para desvirtuar o engrandecer la revolución. Los traidores, soldados federales, mujeres, chivatos, campesinos, insurgentes y extranjeros están colocados para dar forma a la personalidad de Pancho Villa. Un Villa que no interesa por su liderazgo, sino por su ego. De ahí que, quizás, atendiendo a nuestro estudio, a pesar de tratar la revolución en todo su esqueleto argumental, este film responda menos a las perspectivas europeas que se venían poniendo sobre la mesa entre 1960 y 1970.

Aquí, aparece de nuevo la dicotomía de la revolución (la del mexicano y la del estadounidense). En *El desafío de Pancho Villa*, la mano derecha de Villa es Scottie (interpretado por Clint Walker), un estadounidense experto en guerra táctica y muy habladoso, que, además, es su hombre de

confianza. Lo que quiere decir que de nuevo se contraponen la habilidad del mexicano y la del extranjero. Pero no se hace de forma que sea el bandido e ignorante mexicano frente al habilidoso extranjero, como ocurría en Hollywood. En este trabajo de Eugenio Martín, lo que se contraponen es la testarudez y el ímpetu de Villa frente a la calma y sosegada reflexión de Scottie.

Consecuentemente, el film trata de dualidades enfrentadas, y no únicamente de la comentada entre Villa y Scottie. Otra de ellas es la que se produce frente a su principal opositor, el general Goyo, y frente al coronel Wilcox (que pasa a cubrir el puesto de Goyo tras su muerte). De ahí que el desenlace se resuelva con un choque entre dos trenes enfrentados por la dirección en el plano de encuadre: uno de derecha a izquierda y otro de izquierda a derecha. Una solución que sintetiza perfectamente la lucha entre los dos personajes.

Ahora bien, dejando aparte la filmografía de Eugenio Martín y profundizando más en la filmografía hispana que se centra en la revolución durante estos años de exaltación del género *western* en Europa, nos encontramos con trabajos difíciles de clasificar o complejos por su naturaleza. Es decir, nos enfrentamos muchas veces a trabajos que se acercan, o tocan el argumento, pero que no forman parte de una producción o perspectiva española. Y es que existen trabajos que no se corresponden a un régimen de co-producción europeo, o a un capital español, pero que merecen un mínimo de atención.

Correspondiendo a tal hecho, *La guerrillera de Villa* (1967), dirigida por Miguel Morayta (de nacionalidad española, aunque exiliado en México tras la guerra civil), se perfila como un film mexicano pero con una amplia aportación española (ya que se trata de una co-producción entre los dos países). De ahí que lo tomemos en consideración, pero siempre teniendo en cuenta, por otra parte, que Morayta era una de las piedras angulares del cine mexicano.

Así pues, este film de Morayta construye un entramado para el que la revolución es una excusa con la que desarrollar una lírica que nada tiene que ver con las elaboraciones visualmente propuestas por los directores anteriormente mencionados. Su tratamiento se conforma en base a los números musicales de la cantante y una cierta herencia del sainete y la cinematografía española, y el núcleo argumental no circula en torno al conflicto armado. Por lo que la revolución se convierte tan sólo en un contexto en el que enfrentar a los diferentes hombres que pretenden a Reyes Mendoza (Carmen Sevilla) -que no es más que una cantante española que se encuentra en el país norteamericano realizando una gira musical-.

El film se ubica en torno a la transición entre el gobierno de Francisco Madero y Venustiano Carranza, tras el asesinato del primero y el golpe de Victoriano Huerta. Aunque la visión del entramado político no hace excesos ni se posiciona en favor de una u otra doctrina política. Lo único que hace es utilizar el asesinato de Madero como detonante de la acción y del conflicto armado para introducir a la protagonista dentro del ambiente revolucionario. Sin embargo, como decimos, no para contrastar a la mujer frente a la revolución y la política, sino para enfrentarla a la masculinidad imperante en el ejército y en la guerra.

Por contra, este film ayuda a entender lo extensa y dilatada que resulta la visión española de la revolución, que, sin ir más lejos, proporcionaba una vertiente diferente con los trabajos que, como Morayta, ofrecían los exiliados españoles. Así, se dan casos excepcionales que aportan registros muy originales al fenómeno cinematográfico que nos ocupa.

La guerrillera de Villa, no obstante, a pesar de ser un film más mexicano que español, no se aleja demasiado de la imposición de la censura. Y es que, a causa de la realidad política y la naturaleza de la dictadura, el trabajo español debió limitarse sólo a poner parte del dinero de producción y a colaborar en los aspectos técnicos con otros países, sin poder asumir la responsabilidad total y la adjudicación de la elaboración de los trabajos. Y ello se aplica no sólo al *eurowestern* “revolucionario”, sino a todo el género en su conjunto. Por lo tanto, las aportaciones ibéricas al género no pudieron constituir por sí mismas propuestas tan “revolucionarias” como las italianas.

REFERENCIAS

- Aguilar, C. (1999). *Joaquín Luis Romero Marchet, la firmeza del profesional*. Almería: Diputación de Almería.
- (2009). *Sergio Leone*. Madrid: Cátedra.
- Aguilar, C. y Hass, A. (2008). *Eugenio Martín: un autor para todos los géneros*. Granada: Retro-back y Séptimo Vicio.
- Beyer, M. (2007). *Shooting (a) woman -Comparative study of gender roles in american and italian western movies*. Munich: Grin Verlag.
- Caparrós Masegosa, L., Fernández Mañas, I. y Soler Vizcaíno, J. (1997). *La producción cinematográfica en Almería (1951-1975)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Castro de Paz, J. L. y Pena Pérez, J. (2005). *Cine español. Otro trayecto histórico: Nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- C. Díaz Pérez, O., Gräfe, F. S.; Welle, F. (2010). *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*. Frankfurt: Instituto Ibero-Americano.
- Clemente Fernández, M. D. (2009). *El héroe del western: América vista por sí misma*. Madrid: Editorial Complutense.
- Company, J., Mata, J.M. y Vanaclocha, J. (1974). *Cine español: cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres.
- Curti, R. (2002). Pan y dinamita. *Eurowestern, Revista Nosferatu*, 41-42, pp. 53-61.
- De España, R. (2002). *Breve historia del western mediterráneo: la recreación europea de un mito*. Barcelona: Ediciones Plaza.
- De España, R. y Juan i Babot, S. (2005). *Balcázar producciones cinematográficas: más allá de Esplugas City*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la universitat de Barcelona.
- De Orellana, M. (2003). *El cine norteamericano de la revolución mejicana (1911-1917)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Frayling, C. (2002). *Sergio Leone. Something to do with death*. Londres: T&B editores.
- (1998). *Spaguetti Westerns. Cowboys and europeans from Karl May to Sergio Leone*. Londres: I.B. Taurus.
- Freixas, R. y Bassa, J. (2002). Sergio Leone, el espectáculo sin límites. *Eurowestern, Revista Nosferatu* 41-42, pp. 129-142.
- García Riera, A. (1990). *Méjico visto por el cine extranjero*. Guadalajara, Méjico: Ediciones Era.
- Giusti, M. (2007). *Dizionario del western all'italiana*. Milán: Mondadori.
- Gutiérrez Recacha, P. (2010). *Spanish western: El cine del Oeste como subgénero español (1954-1965)*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.
- Márquez Úbeda, J. (2009). *Almería plató de cine: rodajes cinematográficos 1951-2008*. Almería: Diputación de Almería.
- Núñez Marqués, A. (2006). *Western a la europea: un plato que se sirve frío*. Madrid: Entrelíneas Editores.
- Urkijo, P. (2002). Joaquín L. Romero Marchent, la visión humanista. *Eurowestern, Revista Nosferatu*, 41-42, pp. 194-206.

SOBRE EL AUTOR

Marcos García-Ergüín Maza: Su trabajo se ha basado en la experimentación, el video-arte y la animación 3D. Licenciado en Bellas Artes y Doctor en Comunicación Social, se introdujo profesionalmente en el mundo del cine y la televisión como operador de cámara y editor. Todo ello compaginándolo con exposiciones fotográficas individuales y la realización de trabajos de animación digital, lo cual le permitió crear una pequeña productora de animación. Poco después, comenzó sus estudios y trabajo en Historia del Cine Español y sus géneros mediante una serie de becas de investigación y se incorporó a la docencia universitaria como profesor asociado en ESNE (Escuela Universitaria de Diseño e Innovación). Su campo de estudio son los géneros cinematográficos, el componente nacional y cultural que de ellos se desprende, el cartoon y la adaptación de los géneros de cine clásico a la animación.