

## HÉROES, ANTIHÉROES Y VILLANOS EN EL WESTERN ESPAÑOL

José Félix González Sánchez<sup>1</sup>

### Resumen

El objeto fundamental de este artículo es dar a conocer las características de los arquetipos principales que articulan los spaghetti-westerns o películas del Oeste rodadas en España.

Al mismo tiempo, este trabajo intenta resaltar las nociones básicas que configuran la mitología westeriana sobre la que se han ido modulando los Estados Unidos, y su propuesta de “americanización” del resto de culturas; Veremos cómo este aparataje de distintivos nacionales es exportado con facilidad por una “metrópoli” para su integración en el imaginario de una nación periférica. En este caso el pueblo emisor son los Estados Unidos y el receptor es España que, a su vez, servirá de enlace con el resto de países latinoamericanos dada su afinidad cultural e idiomática.

### Palabras clave

Western español, spaghetti-western, héroe, antihéroe, villano, Sergio Leone.

### Abstract

This article's fundamental object is telling someone to know the characteristics of the main archetypes that they articulate them spaghetti westerns or Western movies filmed in Spain.

At the same time, this work tries to highlight the basic notions that configure the western mythology they have kept on modulating to himself the United States itself, and your proposal of Americanization of the rest of cultures; We will see as this national emblems are exported without difficulty by a metropolis for its integration in the imaginary number of a peripheral nation. In this case the broadcasting town is the United States and the radio receiver is Spain that, in turn, will serve as link with the rest of Latin American countries once its cultural and idiomatic affinity was given.

### Keywords

Spanish Western, spaghetti western, hero, antihero, villain, Sergio Leone.

## 1.- El héroe, el villano y el antihéroe que llegaron del Oeste.

Tal como lo entendemos, el *western* se formula como el relato que pone en escena una cadena de aventuras estereotipadas de un héroe en un ambiente fronterizo, hostil a él, alrededor de las que giran, de forma recurrente, una serie de temas y personajes pertenecientes al Oeste americano. Esa serie de afinidades codificadas son las que proporcionan las marcas del género, y muchas de ellas se refieren al comportamiento del personaje central. Por lo tanto, este héroe está doblemente condicionado: por un lado, por las leyes de la tradición épica y, por otro, por los códigos genéricos que establece Hollywood.

Pero a estas alturas no sabríamos hablar en abstracto del personaje-héroe del *western*. Sin embargo, algunos protagonistas de la gesta del Oeste se encuentran, cinematográficamente hablando, en una situación privilegiada dentro del relato.

De esta manera, analizaremos las figuras del *cow-boy*, la del *sheriff* y la del antihéroe como la de los personajes principales que soportan el arquetipo (o *esfera de acción*) de “héroe”. Observaremos también la figura del villano como la del personaje que sobrelleva el arquetipo de la “sombra”.

El héroe más representativo del *western* es sin duda el *cow-boy*, él materializa la idea del hombre caballo, del centauro mítico. Esta imagen del vaquero, que recorre orgulloso y veloz las llanuras, entronca directamente con las sagas más antiguas y con las mitologías más remotas. El “vaquero” americano, en su propia realidad histórica, pertenece al mundo de la aventura, y su mitificación le convierte fácilmente en un semidiós.

Pero, el *cow-boy* puede en todo momento mutarse en otro personaje del *western*, con riesgo de perder parte o todos sus atributos externos. Después de un crimen puede convertirse en un fuera de la ley, recibir el castigo “bíblico” por su acto, que es precisamente la vida errante sin fin; puede convertirse en pistolero a sueldo, en asesino; puede incluso establecerse, transformarse en propietario. Pero cualquier cosa que le suceda, a partir del momento en que se convierte en otro tipo del *western*, reviste otra apariencia, conservando, sin embargo, una gran suma de rasgos de su primera hidalguía, de ese aspecto casi divino y de ese aura que le envuelve (Astre y Hoarau, 1975: 127).

También el *Sheriff* es una figura privilegiada, pues el *western* representa ese gran debate entre el orden social y el derecho natural, entre la culpabilidad y la inocencia. En este mundo que recomienza su aventura, en donde de nuevo se comete el primer asesinato, donde es preciso definir el bien y el mal denominándoles “justo” e “injusto”, “legal” e “ilegal”, el *Marshall* cumple la función de legislador bíblico. Es juez y guardián de la nueva ciudad.

El *sheriff* es importante por su sentido mítico. El valor de su imagen depende del código moral que le quiera atribuir el realizador del film. En principio, lo ideal sería que el valor original del personaje coincidiera con el prestigio de su papel social, como ocurría con los *sheriffs* de los primeros *westerns*, héroes luminosos protagonistas de hazañas increíbles. Pero lo cierto es que algunos tan célebres como Wyatt Earp o Pat Garret tuvieron, en la vida real, un comportamiento particularmente sórdido.

Por otro lado, el término de *antihéroe* puede generar cierta confusión. Así, 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.

Para cerrar este apartado tenemos que decir que el lado negativo de toda narración se proyecta sobre el personaje del *villano*, el enemigo o el antagonista. Villanos y enemigos suelen dedicar sus energías a la derrota, la destrucción y muerte del protagonista. Pero los antagonistas pueden no ser tan beligerantes, pueden ser aliados que persiguen el mismo objetivo, aunque difieran de los métodos utilizados por el héroe.

El villano desafía al héroe, crea el conflicto y extrae lo mejor del protagonista al colocarlo en una situación límite donde se amenaza su vida. La calidad de una historia se puede medir por la condición de su villano, dado que un enemigo poderoso obliga al héroe a superarse y aceptar el reto. En el cine del Oeste el villano cobra tanta importancia que sería impensable un *western* sin ese “malo” que da la réplica a todas las acciones del héroe.

Sin duda, la mayoría de los héroes, antihéroes y villanos de los *spaghetti-westerns* se asemejan mucho a estas características. Sus pulsiones están motivadas por la inadaptación a este mundo y a esta sociedad, impulso que desemboca en una búsqueda desesperada de la propia identidad, en un problema de posicionamiento personal en el cosmos, de ahí la estilización del personaje de “el hombre sin nombre” que encarna Clint Eastwood en la trilogía de Sergio Leone: *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) y *El bueno, el feo, y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966).

Es cierto, la mayoría de estos personajes son unos inadaptados, unos enfermos espirituales y corporales. Por lo tanto, estos antihéroes son ajenos a este mundo, sufren a causa de su condición e intentan violentamente encontrar un motivo para vivir; pero antes se tienen que centrar en este mundo para adquirir una situación estable. Por esta razón, la búsqueda de la identidad es algo fundamental en los personajes del “western español”. Es una búsqueda vana por encontrarse, pues estos héroes únicamente parecen triunfar en la periferia de la muerte.

## 2.- Otras notas acerca del “Western español”.

Hay que señalar que, aparte de las producciones italianas rodadas en Almería, también la industria cinematográfica española se vio tentada a realizar sus propias películas del Oeste, aprovechando toda la infraestructura ya creada en el desierto de Tabernas. De esta manera, hubo directores españoles que se embarcaron decididamente en la realización de verdaderos *westerns*, pues este tipo de cine suponía entonces una industria floreciente en España. El madrileño Rafael Romero Marchent (*Ocaso de un pistolero*, 1965; o *Dos hombres van a morir*, 1967) fue tal vez el único director español del género que adquiriera cierto renombre, aunque fue su hermano Joaquín Luis Romero Marchent (*El sabor de la venganza*, 1963; o *La muerte cumple condena*, 1966) quien introdujo el *western* en España en la década de los años 50.

También se pueden reseñar, entre otros, directores “destajistas” como José Luis Madrid (*La balada de Johnny Ringo*, 1968), o José Luis Merino (*La muerte busca un hombre*, 1971) para hacernos una idea de este tipo de cine. El gran compositor Antón García Abril, también trabajó en varias bandas sonoras del cine de Almería. Además estos textos rodados en el sur de la Península eran también muy apetecibles para los actores

españoles, así Fernando Rey, José Bódalo, Manolo Zarzo, Sancho Gracia, o Francisco Rabal no dudaron en ajustarse las pistoleras y el *Stetson*.

De cualquier forma, son tantas las similitudes entre los productos españoles y los italianos que se pueden catalogar dentro del mismo subgénero al “spaghetti” y al “western español”.

### **3.- En torno al “spaghetti-western”. El caso de Sergio Leone.**

Se puede decir que el “spaghetti-western” es un subgénero del cine del Oeste. El desierto de Tabernas, en Almería, se convirtió en la meca de estos productos, aunque también se rodaron escenas en Madrid y Roma. El término de *spaghetti* o *paella western* fue acuñado por la crítica para menospreciar a estos filmes rodados con bajo presupuesto. Sin embargo, algunas de estas películas aún siguen influyendo en cineastas como Quentin Tarantino, Sam Raimi, Robert Rodriguez, John Woo o Alex Cox que tienen como referencia las mejores obras de Leone, Corbucci, Sollima o Castellari.

En este contexto, y arrancado de su tierra de origen, el *western* debe necesariamente expresar coordenadas culturales distintas y, en parte, también responder a una nueva estética, reclamada por un público más exigente. Esto mismo sucedió con los “westerns crepusculares” que, por estas fechas, rodaba en Estados Unidos Sam Peckinpah. A este héroe anómalo del “Oeste español” también le faltan los rasgos de hidalguía de la tradición westeriana: no lucha empujado por grandes aspiraciones, y sus ideales parecen no ir más allá del seguir vivo y conseguir fortuna.

Sin duda, el primer director de este subgénero con verdadero peso artístico fue Sergio Leone, que con su trilogía iniciada con *Por un Puñado de Dólares* (1964) sentó definitivamente las bases estéticas y narrativas de este tipo de cine. Ya veremos cómo para construir sus personajes se sirve de los clichés clásicos del *Western* americano, pero los estiliza y exagera de tal forma que logra una auténtica caricatura del inicial mito del Oeste.

Con una manera más mordiente de poner la cámara (agresivos *zoom in* a los rostros de sus personajes), un acento satírico y extremadamente violento, un montaje nervioso - elipsis, rápidas aceleraciones, hieratismo gestual, exageración de los detalles- y las innovadoras bandas sonoras de Ennio Morricone, el director romano creó un lenguaje totalmente inédito y un estilo que se fue estilizando progresivamente. El Oeste de Leone

toma elementos propios del *Western* americano, pero los filtra e imbrica en la tradición barroca del cine italiano. Su fórmula argumental fue copiada hasta la saciedad, con un héroe sin nombre (Eastwood) taciturno, insolente, lacónico y expeditivo; una especie de mercenario que parece moverse únicamente por dinero.

Es cierto que el duelo de pistolas ya era una escena recurrente en el cine del Oeste, desde *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939) hasta *Pasión de los fuertes* (*My darlind clementine*, John Ford, 1946). Pero hay que destacar aquí los *clímax* operísticos que orquestaba Sergio Leone en estos filmes, en ellos, el director italiano exageraba los elementos del enfrentamiento convencional: la música dramática, los contendientes marchando hasta enfrentarse en una especie de arena mortal (la calle polvorienta de la ciudad, una cuadra, el cementerio, la cantina), los primeros planos de las pistolas, y las manos y ojos preparados para el momento decisivo hacen que parezca que el tiempo se ha detenido y que pende como una espada sobre nosotros.

#### **4.- Análisis.**

El método científico sobre el que se sustenta esta investigación es el análisis de contenido de unos textos concretos. Este tipo de razonamiento presenta una serie de ventajas para los estudios en ciencias sociales, pues es una técnica que puede aplicarse sobre material muy diverso, y se adecua con facilidad al contexto de emisión del mensaje. Además, en el ámbito del estudio fílmico, el análisis de contenido se ha usado con eficacia para certificar hipótesis e inferir resultados. Tomaremos para ello como base la metodología de análisis narrativo propuesta por Casetti y Chio, pues su funcional adaptación al texto fílmico la hace muy eficaz. Estos autores definen la narración como una concatenación ordenada de situaciones en la que tienen lugar acontecimientos en la que operan personajes situados en ambientes específicos (Casetti y Chio, 1998: 172). En nuestro análisis primaremos el estudio del personaje-protagonista pues consideramos que las conclusiones serán más provechosas al adecuarse con mayor facilidad a parámetros procedentes de los rasgos genéricos del *western*.

El personaje constituye una categoría narrativa que pertenece a la historia en la que se combinan una serie de rasgos que lo identifican con una unidad psicológica y de acción. En el ámbito del audiovisual, el personaje se concibe como una unidad que toma como

referencia para su construcción la persona real, pero que es creada para la acción, con una finalidad concreta, que actúa como una verdadera fuerza actancial en el relato.

Con estas premisas, analizaremos la categoría del personaje en las obras *Por un puñado de dólares*, *La muerte tenía un precio*, y *El bueno, el feo y el malo*, por ser los textos más representativos del *spaguetti western*, así podremos inferir los resultados obtenidos al resto del corpus de películas. Comentaremos, en primer lugar, con respecto al ambiente aquellos factores relacionados con la situación de la acción, esto es, las coordenadas espacio-temporales en las que operan los personajes. En este sentido, los relatos se desarrollan en un momento histórico común al resto de *westerns*: el Oeste de los Estados Unidos de América en la segunda mitad del siglo diecinueve.

Por lo general, este ambiente se “reseña” al ser individualizado y recreado conforme a propiedades específicas (desierto de Tabernas, Almería), si bien contiene elementos típicos (toda la iconografía del *western*) con objeto de hacerlos reconocibles al espectador e incrementar su carga crítica. El afán por la universalización de los espacios es mayor en *Por un puñado de dólares* y *La muerte tenía un precio*, que aunque situada geográficamente en la frontera entre Méjico y Estados Unidos podrían encontrarse en cualquier espacio de “frontera” de occidente, al no presentar elementos discursivos que la enclaven inequívocamente en un entorno concreto. Sin embargo, esto no ocurre con *El bueno, el feo y el malo* que se sitúa con claridad en el viejo Oeste Americano durante la Guerra de Secesión.

#### **4.1.- El relieve del ambiente.**

Es necesario evaluar la importancia que dentro de la narración adquiere el ambiente. Según Casetti y Chio (1998: 176), el ambiente puede ser definido como el conjunto de elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo. Son incluidos por tanto, dentro del ambiente, aspectos relacionados con la situación de las escenas, el entorno de la acción y todo aquello que rodea la escena más allá de la presencia concreta de los personajes. En el *western* es algo recurrente que el espacio físico se eleve a la categoría de personaje: la calle central de las *Ghost towns* y el desierto constituyen un actante más de la acción. Estos lugares poseen una personalidad propia formada tanto por sus características físicas como por el inconsciente colectivo al que ha sido adscrito.

#### **4.2.- El nombre de los personajes.**

Este pequeño análisis se centra en la trilogía de “el hombre sin nombre”, parece que Sergio Leone quería reflejar el arquetipo de forajido “medio” sin connotar ningún rasgo caracterizador adicional. Así, el individuo parece perder su identidad al convertirse en representación de un ser colectivo. De todos modos aparecen, de forma tangencial, algunos apodos que sirven para reforzar la personalidad “esperpéntica” de los personajes. De esta manera, aparecen en *Por un puñado de dólares* (1964) su protagonista como Joe o El rubio (Clint Eastwood), en este film aparecen aún nombres propios como Ramón Rojo (Gian María Volonté) o Consuelo Baxter (Margarita Lozano); esto ya no ocurre en *La muerte tenía un precio* (1965) donde todos los actantes se identifican con un alias: El manco (Clint Eastwood), El coronel (Lee van Clif), El indio (Gian María Volonté), Wild (Klaus Kinski) o Cuchillo (Aldo Sambrel). En *El bueno, el feo y el malo* (1966) estos apodos son aún más expeditivos: El rubio (Clint Eastwood), El malo (Lee van Clif) y El feo (Eli Wallach), certificando así la creciente estilización de los personajes de Leone.

#### **4.3.- La jerarquía de los personajes.**

Estos textos de Sergio Leone articulan un protagonista (el hombre sin nombre) que destaca por encima del resto de personajes, si bien su superioridad jerárquica apenas destaca a causa de la compleja definición del personaje principal, que se diluye en dos sujetos en *La muerte tenía un precio* (El manco y El coronel) y en tres en *El bueno, el feo y el malo* (El rubio, El malo y El feo), aquí el protagonismo es copado por un trío constituido por tres forajidos entre los que se establece una rivalidad, pero que nunca llegan a ser “enemigos”. Es en esta obra donde más cuesta identificar el sujeto que mantiene el rol principal. Pero pronto queda claro que la historia se focaliza desde la visión de Eastwood “El rubio”.

El héroe de estas historias suele ser presentado en la primera escena, acorde siempre con los principios dramáticos del cine de Hollywood. También tenemos que señalar que los personajes protagonistas son varones en todos estos filmes, los personajes femeninos quedan en una posición de subordinación absoluta al héroe. Las mujeres en el cine del Oeste, por lo general, mantienen una escasa complejidad psicológica y un rol social pasivo.

#### **4.4.- La dimensión del protagonista.**

En las obras que nos ocupan, el protagonista no es sujeto concebido de un modo realista que busca la credibilidad o la verosimilitud es, por tanto, un ser poco complejo. El subgénero en que aparece inserto, el *spaguetti western*, potencia poco la adquisición de densidad, ya que sus historias profundizan poco en la vida personal del héroe, además es un género proclive a la exposición de rasgos estilizados. Son, de esta forma, más “relatos de acción física” que “historias de personajes”.

Con todo, estos personajes de Leone son mucho más ricos que los del resto de *spaguetis*, sus caracteres principales son más complejos y resultarán convincentes a causa de su inestabilidad emocional y de las contradicciones entre sus actitudes, sus comportamientos y sus objetivos. Su ambigüedad moral, es decir, la ausencia de identificación con roles específicamente positivos o negativos, les dotará de una mayor dimensionalidad.

Precisamente, en *Por un puñado de dólares*, El manco es un personaje moralmente ambiguo. Aunque podamos identificarlo con rasgos negativos por su frialdad para enfrentar a los dos clanes enemigos, su sentimiento de culpabilidad redundarán en su carácter inestable, contradictorio y complejo, por tanto este personaje partirá de un estereotipo, el de pistolero sin escrúpulos, que va ganando volumen conforme avanza la acción.

Con todo, el intento de alejamiento de estereotipos y personajes planos en la construcción de los héroes en estos textos de Leone procede en última instancia de la ausencia de identificación del protagonista con un rol invariablemente positivo o negativo. Moralmente los caracteres se sitúan en una zona intermedia en la cual sus actitudes y comportamientos no coinciden con el código moral de su época, pero son justificados de modo que no serán rechazados (o aceptados) por completo por el espectador.

#### **4.5.- La apariencia física de los personajes.**

Por lo que a apariencia física se refiere, el modelo de protagonista propio de estos *westerns* de Leone responde al prototipo de pistolero del Oeste: alto, delgado, entre 25 y 50 años de edad, de constitución atlética, y de aspecto peligroso. Los personajes visten

de acuerdo con los estándares sociales establecidos según el contexto en que aparecen, su mugrienta vestimenta reporta datos significativos que los caracteriza aún más. Se puede notar cómo ciertas bandas de *heavy metal* han adoptado el aspecto de estos antihéroes, los componentes de grupos como *Aerosmith*, *Guns and roses* o *Velvet revólver* parecen ángeles caídos directamente de los infiernos del *spaguetti western*.

#### **4.6.- Expresión verbal y carácter.**

El valor de la expresión verbal como elemento caracterizador de los protagonistas es muy limitado. Estos son descritos y diferenciados a través de su forma de hablar: lacónicos, expeditivos, serios y poco dados a formalismos, la comunicación oral define, aún más, la rotundidad de sus actos, como certifica el personaje de Eastwood.

Por lo general, estos personajes son sinceros y expresan abiertamente sus opiniones (excepto el personaje de Ely Wallace en *El bueno, el feo y el malo*), lo que reduce la posible relevancia que pudiera tener el *subtexto* (intención implícita) de sus expresiones. La locución verbal tiene aquí por funciones principales la relación y el enfrentamiento entre los caracteres, la exposición de sus conflictos y la comunicación de sus objetivos y motivaciones.

En cualquier caso, podemos afirmar que Leone establece en cada film dos discursos paralelos: uno visual, que predomina sobre la expresión verbal y que posee mayor peso en el desarrollo de la acción, y otro textual, que desarrolla la trama y se basa en el discurso oral de los personajes. El carácter supone otra categoría específica del análisis del personaje que, a juicio de Casetti y Chio (1998: 178) se refiere a “un modo de ser”, que concibe al personaje como una unidad psicológica. El carácter es revelado a través de la acción o la reacción del sujeto, también en la toma de decisiones, lo que ayuda a individualizar al personaje. Los protagonistas de estas obras tienen un carácter muy provocador, que evoluciona ligeramente durante el metraje; en un primer momento, este antihéroe actúa con mayor levedad y atribuye a sus actos menor relevancia. Progresivamente, el individuo va tomando conciencia de su situación, de donde resulta un carácter más duro, agrio y desencantado.

#### **4.7.- El pasado del personaje.**

La expresión “vida interior” fue acuñada por Syd Field para nombrar a un instrumento de construcción de caracteres (Field, 1995: 28). Con él define la vida del sujeto que se desarrolla desde su nacimiento hasta el momento en que comienza el relato, con lo que se situaría en la prehistoria de la narración. Del pasado del personaje no conoceremos más que aquello que nos es comunicado mediante alguna técnica del discurso.

La información aportada sobre la vida interior de los personajes en los films de Leone es exigua, pero posee una influencia determinante en el relato, no tanto en el desarrollo de acontecimientos como en el origen de la motivación de los actantes en su consecución de una meta. Cuando aparece en pantalla el protagonista de un *western* sabemos ya que ha matado para poder llegar hasta aquí, y que tendrá que volver a matar antes de que acabe el film.

Así, El coronel Douglas Mortimer (Lee van Clift) en *La muerte tenía un precio* pretende tomarse la justicia de su mano y matar a El Indio por haber violado y asesinado a su hermana, hecho que pertenece a la prehistoria de la narración.

En *El bueno, el feo y el malo* las referencias al pasado sirven para criticar una Guerra Civil que ha desengañado a El rubio (Eastwood), pese a hallarse en el bando de los vencedores. De nuevo, la ausencia de éxito en su vida es justificada desde acontecimientos pasados. Concluimos que pese a la escasa información comunicada acerca de la vida interior de los caracteres, ésta es muy eficaz a la hora de configurar la psique de los personajes.

#### **4.8.- Finalidad y motivación.**

En los textos que nos ocupan, el objetivo de los protagonistas se halla definido *ad initio*, y se mantiene homogéneo y constante articulando la acción de los protagonistas. Los relatos centran su atención en la consecución de un fin concreto.

La narración se muestra decidida, pues la focalización principal recae en la sucesión de acontecimientos imbricados por una meta precisa. Dicha estructura narrativa, que afecta

a la definición de la meta del personaje y a su construcción, podría ser aplicada prácticamente a toda la filmografía westeriana.

De forma paralela a la contundencia con que el objetivo es definido, la motivación tenderá a ser fuerte y su comunicación fluida. Con todo, la descripción de personajes y de entornos nos dará la clave de las razones por las que un personaje pueda pretender alcanzar una meta.

Así, en *Por un puñado de dólares* y en *El bueno, el feo y el malo* percibimos un objetivo concreto que articula la acción, este se materializa en el deseo de sus protagonistas por conseguir dinero. En *La muerte tenía un precio*, el objetivo evoluciona de forma paralela con la trayectoria del héroe. En principio, a El manco únicamente le motivaba la recompensa por la captura de El indio; al final del metraje su objetivo también es vengar la muerte y violación de la hermana de El coronel.

En definitiva, nos hallamos ante historias con una meta claramente definida que articula la acción de los personajes, por lo que la motivación será muy fuerte. Este hecho determina en gran medida el carácter de “sucesión de acontecimientos”, rasgo definitorio del cine americano, paradigma de narración enérgica en la que el peso fundamental recae sobre la exposición de acontecimientos antes que en la descripción de situaciones y personajes.

#### **4.9.- El arco de transformación del personaje.**

La profesora estadounidense Linda Seger en su obra *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente* (1999), nos habla del “arco del personaje” o “arco de transformación” que manifiesta las etapas de la evolución que experimenta un personaje a lo largo de una determinada obra; las fases y los giros de su desarrollo. Puede que el héroe sufra una experiencia traumática que le cambie de forma radical en muy poco tiempo; esto puede llegar a suceder alguna vez, aunque por lo general la gente se transforma poco a poco, creciendo y madurando paulatinamente desde un tipo de carácter a otro totalmente contrapuesto.

La transformación del personaje es otro de los ejes desde el que se articula la narración. Un sujeto estático se define por su estabilidad, mientras que el dinámico lo hace por su

constante evolución. En líneas generales podemos afirmar que los protagonistas del *western* son poco dinámicos, su configuración progresa poco a lo largo del relato, son personajes enteros, de “una sola pieza”.

Esta transformación ha de ser paulatina para ser verosímil. En todo caso, los acontecimientos experimentados por los héroes poseerán la intensidad suficiente para alterar el equilibrio inicial del personaje. Así, El rubio en *El bueno, el feo y el malo* ha de aliarse con sus antiguos enemigos para lograr hacerse con el dinero; también El coronel en *La muerte tenía un precio* tiene que pactar con su antagonista El manco para lograr dar caza a El indio.

##### **5.- Características que determinan a estos personajes.**

Con todas estas premisas, Leone y el resto de realizadores intentan abordar un estudio profundo de los héroes clásicos de la mitología westeriana para, a partir de ahí, construir unos protagonistas nuevos mediante el proceso dialéctico de destrucción-construcción (González, 2007: 118). Todos ellos han sido antes estereotipos en las historias de este género: el soldado, el cuatrero, el predicador, el pistolero a sueldo o la prostituta; sin embargo, la mayoría de los directores de *spaghetti westerns* se valen de estos personajes gastados para abordar una nueva visión de los valores del código moral del *western*, así, los personajes de las películas de estos autores resultan ahora originales al reflejar unos temas recurrentes nuevos en el género:

- 1- La inadaptación a este mundo y a esta sociedad. Impulso que desemboca en una búsqueda desesperada de la identidad o el afán por encontrarse a ellos mismos.
- 2- El paso del tiempo. Evocado por la llegada del futuro a un presente que aún mantiene rasgos de un pasado cercano. A los personajes de estos *westerns*, el tiempo siempre les recuerda que ha llegado el momento de abandonar un mundo en el que ya no tienen cabida.
- 3- La actitud nihilista. Que certifica el pesimismo absoluto respecto a cualquier realidad posible, negando, por lo tanto, la validez de los valores de

cualquier tipo. Estos protagonistas mantienen un corrosivo talante crítico frente a las tradiciones y a las convenciones sociales.

4- El individualismo escéptico. La condición semidivina del héroe clásico le condenaba a la soledad eterna pues entre los hombres y él aún se abría un abismo insalvable; así, su acción individual le liberaba de su inserción en la colectividad. Sin embargo, este nuevo antihéroe ya no afirma su primacía como individuo sobre la comunidad en la que vive. Despojada ya de su base divina, su quiebra con la sociedad no es decisión propia, sino que viene forzada por este nuevo orden que ya no le tolera.

Con este breve acercamiento a los *westerns* producidos en España, hemos podido comprobar, además, cómo la industria cultural se aprovecha del poder evocador del estereotipo (héroe, villano y antihéroe del *wild west*), para construir discursos “exportables” a otros países y de fácil identificación con el público. La maquinaria audiovisual, en especial Hollywood, utiliza este mecanismo narrativo para desintegrar los rasgos culturales que conforman la identidad de un grupo social (el bandolero romántico español abducido por el *cowboy* americano). Esta fagocitación hacia las “culturas periféricas” intenta, a su vez, reforzar y consolidar la débil identidad estadounidense.

### **Bibliografía consultada.**

ASTRE, Georges-Albert y HOARAU, Patrick (1975): *El universo del western*. Fundamentos, Madrid.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991): *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona.

FIELD, Syd (1995): *El libro del guión*. Plot, Madrid.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, J. F. (2008): *El héroe del western crepuscular. Dinosaurios de Sam Peckinpah*. Fundamentos. Madrid.

SEGER, Linda (1999): *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Libros de cine Rialp, Madrid.

---

<sup>1</sup> Licenciado en Periodismo y Doctor en Comunicación por la Universidad Pontificia de Salamanca, Licenciado en Comunicación audiovisual por la Universidad de Salamanca, y Diplomado en Historia y estética del cine por la Universidad de Valladolid. Es colaborador asiduo de la revista Fonseca Journal of Communication de la Universidad de Salamanca. Es autor de los libros *El héroe del western crepuscular*, *Dinosaurios de Sam Peckinpah* (2008) y *El hombre que apagó una cerilla con un bidón de gasolina: manual de ética urgente* (2011), ambos en la Editorial Fundamentos de Madrid. [tasajox@hotmail.com](mailto:tasajox@hotmail.com)