

EL CINE MEXICANO DE PISTOLEROS EN LOS AÑOS SESENTA: HERENCIAS, HIBRIDACIONES Y FÓRMULAS

THE MEXICAN CINEMA OF GUNMEN IN THE SIXTIES: INHERITANCES,
HYBRIDIZATIONS AND FORMULAS

Silvana Flores^{1,a} 

¹ Universidad de Buenos Aires, Argentina

 ^asilflores@filo.uba.ar

Recibido: 17/08/2021; Aceptado: 21/01/2022

Resumen

Analizaremos un corpus de films mexicanos de los años sesenta en torno a historias de pistoleros, asociados al género clásico del *western*, pero incluyendo también rasgos del musical. Abordaremos títulos producidos por José Luis y Guillermo Calderón, promotores de una línea industrialista del cine que requería la elaboración de fórmulas de éxito para el mantenimiento del mercado nacional, ante los cambios de paradigmas estéticos en las cinematografías de la región. Los objetivos de este trabajo serán localizar las referencias que estos films tomaron de obras precedentes lanzadas en la llamada Edad de Oro del cine mexicano, así como resaltar la hibridación de estilos y narrativas presentadas en los nuevos productos, y finalmente, destacar los rasgos que sirvieron de matriz para la captación de un público popular. Tomaremos como muestra tres películas, analizando dichos textos fílmicos tanto desde los estudios sobre géneros cinematográficos como en lo referente a la configuración de personajes y espacios. Notaremos que en la crisis industrial que el cine mexicano de los sesenta atravesaba, hubo una necesidad de despuntar la rentabilidad, por medio de la actualización de géneros de éxito como las comedias rancheras, unificándolos en nuevos productos culturales estandarizados que asegurasen el retorno a las salas.

Palabras clave: *western*; musical; géneros cinematográficos; crisis industrial; cine mexicano.

Abstract

We will analyze a corpus of Mexican films from the sixties around stories of gunmen, associated with the classic western genre, but including characteristics of musicals. We will address titles produced by José Luis and Guillermo Calderón, promoters of an industrialistic line of cinema that required the elaboration of successful formulas to maintain the national market in the face of changes in aesthetics paradigms in the cinematographies of the region. The objectives of this work will be to locate the references that those films took from preceding works launched in the Golden Age of Mexican cinema, and to highlight the hybridization of styles and narratives presented in the new products, and finally, to highlight the traits that served as a matrix for attracting a popular audience. We will take as a sample three movies, analyzing those filmic texts both from the studies of cinematographic genres as well as in the configuration of characters and spaces. We will notice that in the industrial crisis that Mexican cinema of the sixties was crossing there was a need to blunt profitability through the updating of successful genres as comedias rancheras, unifying them in new cultural standardized products to ensure the return to cinemas.

Keywords: western; musical; film genres; industrial crisis; Mexican cinema.

INTRODUCCIÓN

El western ha sido un género de gran tradición en el cine mundial. Desde sus primeras manifestaciones en los albores del cine, con el ya legendario *The great train robbery* (Edwin S. Porter, 1903),¹ se han multiplicado las historias de pistoleros, alguaciles y damas en apuros, insertos en parajes desérticos y polvorientos, en un contexto rural habitado por caballos, vacas y las infaltables cantinas o *saloons*. Las aventuras de este tipo de personajes y la visualidad ofrecida por los espacios que los cobijaban han sido entonces un elemento de interés desde tiempos tempranos, siendo así uno de los géneros fundacionales del cine. El célebre plano frontal del bandido disparando al público que popularizó el mencionado film de la compañía Edison ha quedado como una imagen pregnante que enlazó a los espectadores aludidos con aquel violento primer plano, para mantener a partir de allí su interés en esta clase de narraciones.

El western ha tenido sus variantes y adaptaciones a lo largo de las décadas y pasó por diferentes cinematografías, destacando la estadounidense, que empezaría a introducir este tipo de films durante los años diez, con William S. Hart y Tom Mix a la cabeza de los héroes que avanzan en su mítica cruzada por la “conquista del Oeste”, ubicada en el siglo XIX (con sus “pieles rojas”, los blancos colonos, la tecnología del transporte dominada por el ferrocarril y las caravanas, y la fiebre del oro y de los territorios a colonizar). Luego ganaría esplendor entre los años treinta a cincuenta inclusive, con un sistema narrativo-estético distintivo, con actualizaciones temáticas, arquetipos consolidados y realizadores especializados como John Ford o Howard Hawks, que otorgaron al género una mirada particularizada, con tintes entre míticos, humanistas y sociológicos, y que a su vez desplegaron en su devenir una iconografía y sonoridad atractivas al público. Finalmente, a partir de los sesenta el género seguiría siendo renovado, esta vez de la mano de cineastas como Sam Peckinpah con sus films *Ride the high country* (1962) y *The wild bunch* (1969),² en donde el género asumió también un rol de crítica social, enfoque ajustado a la tendencia que el cine empezó a manifestar en sus transformaciones durante las décadas en cuestión. Pero fue en este período donde el esplendor del *western* se desplazó con más fuerza en otras cinematografías, como la italiana, que revitalizó el género con sus famosos *spaghetti westerns*, films de menor presupuesto,

rodados en locaciones y con mayores dejes de violencia que en el western tradicional, entre los que destacaron los títulos salidos de la mano de Sergio Leone,³ protagonizados muchos de ellos por el futuro realizador Clint Eastwood, sentando nuevos arquetipos en puerta.

Es tiempo de preguntarnos entonces acerca de las variantes de este género lanzadas en los cines de América Latina, en especial en el mexicano, en el que existió a partir de los años sesenta un ciclo de films que responden a los rasgos prototípicos del western. ¿Han sido estas películas producto de una demanda de nuevos formatos tras la crisis industrial que estaba experimentando esa cinematografía? ¿Cuáles fueron las particularidades que las diferencian de otros títulos contemporáneos similares en la región? ¿Fue el empleo de la música un intento de reavivar las fórmulas adoptadas por la exitosa cinematografía mexicana que precedió a este período? Para responder a estos interrogantes, abordaremos tres títulos producidos por José Luis y Guillermo Calderón, promotores de una línea industrialista del cine que siempre estuvo a la procura de fórmulas exitosas para el mantenimiento del mercado nacional, búsqueda acentuada en la década que nos ocupa por los cambios de paradigmas estéticos en las cinematografías de la región, que vinieron a ofrecer una perspectiva diferenciada de aquellos patrones afincados en la industria y las taquillas.

Los objetivos de este trabajo serán localizar las referencias que estos films tomaron de obras precedentes lanzadas en la llamada Edad de Oro del cine mexicano, así como resaltar la hibridación de estilos y narrativas presentadas en los nuevos productos, y finalmente, destacar los rasgos que sirvieron de matriz para la captación de un público popular. Tomaremos como muestra las películas *Las hermanas Karambazo* (Benito Alazraki, 1960), *Amor a balazo limpio* (Benito Alazraki, 1961) y *Duelo en el Dorado* (René Cardona, 1969), analizando dichos textos fílmicos tanto desde los estudios sobre géneros cinematográficos como en lo referente a la configuración de personajes y espacios. Este panorama nos permitirá comprobar que en la crisis industrial que el cine mexicano de aquel tiempo atravesaba hubo una necesidad de despuntar la rentabilidad, por medio de la actualización de géneros de éxito como las comedias rancheras, unificándolos en nuevos productos culturales estandarizados que asegurasen el retorno a las salas. La puesta en evidencia de las diferentes modalidades textuales e industriales que estos films han llevado adelante para el sostenimiento del mercado es vital para una mejor comprensión del devenir del cine mexicano mientras este atravesaba cambios de paradigmas en su elaboración y difusión.

EL WESTERN EN EL MARCO DE LAS CINEMATOGRAFÍAS LATINOAMERICANAS: UN CAMINO DE ADAPTACIÓN

Cuando abordamos los géneros cinematográficos es importante considerar que estos no poseen características estáticas, y que tampoco existen en un estado de pureza, sino que tienen la capacidad de albergar múltiples variantes. Según [Rick Altman \(2000\)](#), estos incluso pueden modificarse con el correr del tiempo, categorizándose a un film de una manera en un momento determinado y reconociendo variaciones en las posibilidades de su denominación con el avance de nuevas perspectivas instaladas por críticos y teóricos. En este sentido, es peculiar el rol de relevancia que pueden tener los estudiosos del cine para establecerse como propulsores de dicha clasificación, provocando así que los géneros no sean solamente una decisión de manufactura, es decir, el producto de un creador que decide incorporar ciertas características narrativas y estilísticas a sus films, sino también una jurisdicción de los analistas. De acuerdo con el autor, suele identificarse a los géneros cinematográficos teniendo en cuenta su primera aparición en una película, llevando a dicha producción a un estatuto de “prototipo genérico, fruto de la unión entre una forma preexistente y una nueva tecnología. El

nuevo género, entonces, se desarrolla y madura y goza de una carrera estable, para entrar luego en una vejez reflexiva que desemboca en su muerte” (Altman 2000, 55). Es probable que así hayan leído los géneros los historiadores y analistas del cine, proponiendo Altman la necesidad de una relectura basada más bien en el potencial creador de los que participan del quehacer cinematográfico propiamente dicho, es decir, en las decisiones de producción y en una intencionalidad experimental que daría espacio a la gestación de géneros. Steve Neale (2000), por su parte, destaca que los géneros del cine no se basan solamente en las características distintivas de los films, sino también en las expectativas del público en torno a ellos, generadas por los esquemas de visibilidad que han aprendido a lo largo de sus vidas como espectadores. De ese modo, el autor puntúa que, si en una película un personaje empieza a cantar sin ninguna razón aparente, el espectador podrá llegar a la conclusión de que se encuentra frente a un musical. Esta mirada sobre los géneros en base a las expectativas y a otro aspecto delineado por el autor como la verosimilitud, permite incluir ya no solo a los analistas o a los productores, sino también a ese otro agente del proceso cinematográfico que es el público.

Independientemente de las consideraciones que podamos hacer sobre los géneros cinematográficos, queda claro que cada película reviste cierta influencia de las anteriores, con las cuales conforma un corpus, y que además tiene el potencial de añadir nuevos elementos a la categoría genérica a la que se la asocia, en forma de variaciones o innovaciones, en un juego de exclusiones e inclusiones, y por qué no, de préstamos de otros géneros. En el caso del western, esto también se cumple, pues fue evolucionando en el transcurrir de las décadas, y también halló en sí mismo las oportunidades para mixturarse con rasgos propios de otros géneros.

Entre las características básicas que suelen mantenerse más allá de estas distinciones, encontramos personajes que responden al arquetipo del héroe aguerrido, valiente, solitario y hábil con las pistolas, que en el cine estadounidense se corresponde con el famoso *cowboy*, que suele ser contrapuesto, entre otras figuras, con el indio,⁴ al cual, por su parte, se lo asocia en ocasiones con el salvajismo y el enemigo a combatir. Esto sucede por ejemplo en la filmografía sobre gestas patrias del cine clásico argentino, aunque dicha contraposición responderá a las perspectivas ideológicas que se desprenden de los relatos, y encontrará relecturas en la medida en que el género fue evolucionando.

Como establece Alejo Janin (2014), también se mantienen tópicos recurrentes como el cruce de fronteras, que propicia narraciones fundamentales, a la manera de épicas históricas,⁵ y la elaboración de personajes con posturas maniqueístas que implantan valores antitéticos, y que tienen su parangón en la configuración de la puesta en escena con sus paisajes y vestimentas prototípicas. Asimismo, emergen en los westerns las figuras del *sheriff* o comisario, que libra una batalla contra fuerzas que vienen a romper el orden del pueblo en donde transcurre la acción, y arquetipos femeninos como la prostituta, así como espacios especificados como parajes rocosos y llanuras; medios de transporte como la diligencia, los caballos y el ya mencionado ferrocarril, y elementos como las escopetas, los revólveres (acompañados de sonidos estruendosos que asumen a veces un primer plano sonoro) y las botellas de whisky, provistas efectivamente desde la cantina. Ignacio Urigüen Echeverría (2014) sintetiza los rasgos de este género cinematográfico estableciendo una serie de nexos vinculados a una iconografía común, a estrategias narrativas específicas y a temáticas recurrentes:

...consideramos al género del western como un conjunto de películas definidas por una iconografía visual y sonora determinada por las condiciones materiales (geográficas, sociológicas, políticas y económicas) de un

espacio físico concreto, los Estados Unidos de América, en un período de tiempo determinado, el transcurrido desde los instantes inmediatos a la independencia de las colonias norteamericanas hasta el advenimiento total de las sociedades industriales en dichos espacios, esto es, desde finales del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX, y que cuyas características narrativas, referidas tanto a los modos narrativos generales empleados por las películas como a las tramas argumentales específicas representadas por las mismas, están definidas por la denominada dialéctica de la frontera, entendida como el juego de oposiciones temáticas establecidas de modo general por las antinomias cultura/naturaleza, comunidad/individuo y civilización/selvajismo (2014, 26).

No obstante, estos nexos comunes, se fueron sucediendo cambios tanto al interior de la cinematografía estadounidense como en su adaptación en otras geografías y culturas. Además de la ya nombrada variante del *spaghetti western*, como versión europea y actualizada del género, encontramos también nuevas vertientes en el subcontinente latinoamericano. Independientemente de los elementos particularizados que los films de esta región adquirieron del western internacional, tendrán en común la inclusión en mayor o menor medida del tópico de la frontera, y con él, el de la estigmatización del otro que se torna peligroso para la idiosincrasia del ámbito local donde se desarrollan las tramas, lo cual suele llevarlas también a una suerte de maniqueísmo.

De acuerdo con [Paulo Antonio Paranaguá \(2003\)](#), países de gran raigambre industrial en América Latina como Argentina y México no solamente emularon los géneros salidos de cinematografías hegemónicas, sino que buscaron “nacionalizarlos”, manteniendo los códigos narrativos, pero adaptándolos a elementos característicos locales. A conclusiones similares llega Matthew Karush, retomando el concepto de Miriam Hansen de “modernismos alternativos”, al establecer que los productores cinematográficos locales emularon “los estándares técnicos y estilísticos fijados por los productos norteamericanos importados”, combinando “elementos de Hollywood con un localismo autoconsciente” (2013, 26). En Brasil, los films del *cangaço* (que tuvieron su epígono en la célebre *O cangaçeiro*, Lima Barreto, 1953) fueron su equivalente lusófono, con el protagonismo de los bandoleros justicieros del nordeste conocidos como *cangaceiros*, villanos de raigambre mítica que transitaban por el sequeidal sembrando terror con su bravura. Aquello los hizo aprovechables para instalarlos como imagen de una épica de la lucha entre el bien y el mal, instalando a su vez con los films el ingrediente atractivo de una iconografía cargada de paisajes vacíos, vestimentas tradicionales y los omnipresentes caballos al servicio de innumerables aventuras. La relación de estas películas con el género que aquí nos ocupa se visibiliza con la denominación dada a los films de *cangaceiros*, conocidos también como *nordesterns*,⁶ que, tomando el imaginario construido en torno a estos personajes desde la literatura popular, introducirán tramas asociadas a la ligazón a la tierra y las confrontaciones por territorios y venganzas ante pertrechos,⁷ en torno a “un paisaje signado por la hostilidad y la muerte” (Flores, 2014: 154). En el caso de Argentina, los rasgos genéricos del western se hacen presentes también de una manera personalizada, insertándose en otro tipo de narrativa vinculada al ámbito rural, las cautivas, los fortines y las gestas patrias, en las epopeyas donde desfilan gauchos, indios y criollos, algunas de ellas con tópicos volcados a problemáticas sociales y a la muestra de heroísmos cargados de abnegación o de rebelión ante los sistemas en crisis. Incluye, en resumidas cuentas, a todas las variantes de lo que se ha dado a conocer como drama social folclórico.⁸ En el cine argentino entró en juego también el tópico de la frontera, tanpreciado al western estadounidense, puesto en contexto generalmente en relación con la promocionada Conquista del Desierto y su plan de poblar los territorios para erradicar al indio que, fusionado al espacio de esa pampa supuestamente despoblada, era considerado un salvaje.⁹

México, el país sobre el cual focalizaremos, también cuenta con una tradición cinematográfica asociada a ambientes rurales y a narraciones fundacionales. En el primer caso destacan las comedias rancheras, siendo el segundo aspecto tratado mayormente en los films que retratan central o transversalmente los acontecimientos de la Revolución Mexicana. En México, el tópico de la Revolución dio lugar a la representación de rasgos de ruralidad cargados de tintes documentalistas,¹⁰ que serán explotados luego desde una vertiente musical en lo que se ha dado a conocer como comedias rancheras. Estas llevaron a la cinematografía mexicana a la repercusión internacional, envueltas en una visión idealizada de la vida campestre, en donde se sitúan patrones y peones que adornan el folklore local con corridos, charros y mariachis, permitiendo una estandarización de la producción que abrió camino a la difusión de un imaginario de la mexicanidad en el mundo. Siendo una puerta de entrada al género (y al mismo tiempo a la industrialización del cine mexicano), la película *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) sentaría las bases iconográficas y narrativas que signarían a las comedias rancheras.¹¹ Según Marina Díaz López, las obras que responden a esta denominación “evocan [...] un mundo rural idílico y sin fracturas ni sociales ni morales. Un microcosmos donde todos los acontecimientos derivados del quehacer de la hacienda o el rancho se viven en respuesta unísona por parte de la comunidad” (1999, 185). Estos films dieron pantalla estelar a los charros, que combinaban en una sola persona capacidades de jinete y cantante, convirtiéndoles así en atractivos iconográficos y sonoros. Los tópicos en los que incursionaron las rancheras rondan en historias de enredos amorosos, acaecidas en el contexto de una organización social regida por terratenientes y hacendados, tomándose a las canciones no solo como un elemento de acompañamiento de la narración, sino que también, desde la perspectiva industrial, permitieron utilizar a la música mexicana como factor para la difusión internacional, insertando ambas industrias en los mercados. Como reflexiona Paco Ignacio Taibo I, en aquel contexto revolucionario irrumpen “lo idílico y lo folclórico”; de ese modo, todo “conflicto se resuelve cantando” (1990, 63). Según Edgar Soberón Torchia, el “imaginario del charro alegre, fanfarrón y cantor no es una creación del cine, sino que está enraizado en el folclor y las costumbres de los latifundistas mexicanos, quienes solían organizar bailes en los que creaban su propia música” (2012, 102-103). Primero con Tito Guízar, y luego inmortalizándose con la figura de Jorge Negrete, este ícono sería representado por las grandes estrellas masculinas del cine mexicano, como Pedro Infante y Antonio Aguilar, pasando también por Luis Aguilar, protagonista de uno de los films que aquí analizaremos.¹²

La popularidad de este género¹³ empezaría a decaer con el transcurrir de los años, ante el desgaste de una fórmula narrativa que fue exprimida al máximo en sucesivos films gestados bajo la sombra de *Allá en el Rancho Grande* y sus principales secuelas, que habían sido también promotoras de un buen número de las figuras del *star-system* mexicano. Así como la proliferación de las comedias rancheras dio paso a la industrialización, su declive estuvo acompañado también por la pérdida de la potencialidad de aquella industria, sumada a los cambios de paradigmas culturales que empezarán a aflorar con mayor fuerza en la década del sesenta. Eso aconteció no solamente con este género tan característico sino también con otro tipo de films populares como los melodramas, en sus diferentes vertientes, que poblaron las salas cinematográficas con gran éxito hasta la mitad de los años cincuenta.

Sobre ese panorama estaban muy interiorizados una familia de productores que habían incursionado en la industria cinematográfica nacional logrando un éxito notable, en especial con sus películas de rumberas. Nos referimos a los hermanos Pedro, José Luis y Guillermo Calderón, activos desde finales de los años treinta y que siguieron desarrollando propuestas de corte industrial hasta al menos la década del ochenta, en especial Guillermo, cuya carrera como productor fue la más prolongada entre sus hermanos. Sus estrategias para el

mantenimiento de los públicos, que consistieron en el aprovechamiento de la música popular, los tópicos escabrosos y el contrato de estrellas internacionales, sufrieron también convulsiones en medio de los cambios que la cinematografía mundial estaba exigiendo concretar. Por tal motivo, debieron reinventarse para mantenerse insertos en el mercado con nuevas propuestas para los públicos, y configuraciones narrativas que llevaron a actualizar géneros y a gestar fórmulas novedosas. Entre las diversas líneas con las que buscarían introducir a los espectadores en las salas, intentaron un género sobre el cual no habían antes incursionado, que ha sido precisamente el western, pero como hemos dicho, este no vino a implementarse como una réplica del cine hollywoodense coetáneo, sino a través de una serie de hibridaciones y adaptaciones que serán analizadas a lo largo de este artículo.

NUEVAS ESTRATEGIAS PARA LOS NUEVOS MERCADOS: EL WESTERN SEGÚN LOS HERMANOS CALDERÓN

Teniendo en cuenta el objeto de estudio, contabilizamos en la filmografía de los hermanos Calderón 14 películas que se corresponden con el tipo de producción arriba descrita, tomando como muestra los tres textos fílmicos mencionados en la Introducción -*Las hermanas Karambazo* (Benito Alazraki, 1960), *Amor a balazo limpio* (Benito Alazraki, 1961) y *Duelo en el Dorado* (René Cardona, 1969), representativos de este ciclo de films lanzados durante la década del sesenta.¹⁴ Realizaremos un estudio comparado que habilite la designación de convergencias y particularidades en torno al despliegue narrativo, la configuración de sus personajes y los aspectos que conciernen a la representación de espacios. Asimismo, daremos cuenta de la existencia de una hibridación de estilos y géneros de la tradición cinematográfica anterior, que se hizo presente en estos films como una estrategia para la captación de los públicos.

Como hemos observado, los rasgos del western clásico propiciaron una mirada nacionalista que será incorporada en los géneros locales. Los títulos aquí consignados responden precisamente a los esquemas tradicionales del western, pero se ajustan a las particularidades añadidas de las demás tradiciones genéricas que los componen, adquiriendo así un tono diferenciado de un buen número de sus referentes foráneos, especialmente en lo que respecta a la comedia ranchera, que ha tenido una pregnancia ineludible en la historia del cine mexicano, pero también en relación con el musical, que ha sido una constante como herramienta en la trayectoria industrial de los productores Calderón.¹⁵ La música, de hecho, adquirirá en los films a analizar una función de atracción hacia los públicos, en un período que como dijimos ya había agotado las expectativas con las recurrentes películas de rancheras y los films de cabareteras, dos de los máximos exponentes del cine reciente en el empleo industrial de la música.

La unión de las características del western y el musical no es, sin embargo, exclusiva de los films mexicanos: Hollywood también incursionó en esa variante híbrida por aquellos tiempos, en un afán por mantener en vilo al género tras sus posibles desgastes, con películas como *Paint your wagon* (Joshua Logan, 1969),¹⁶ o incluso con films del decenio anterior, como *Siete novias para siete hermanos* (*Seven brides for seven brothers*, Stanley Donen, 1954) y *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955), o en referentes más tempranos, como los films interpretados por el popular *cowboy* cantor Gene Autry en las décadas del treinta y cuarenta,¹⁷ así como los que lanzaron al estrellato a Roy Rogers,¹⁸ los cuales pueden ser consideradas en mayor o menor medida como referencias que los productores podrían haber tenido en cuenta en su búsqueda de nuevas fórmulas de explotación en el territorio local.

Las hermanas Karambazo, producida por José Luis Calderón, comienza su narración con un tono localista, adornando un paraje rural en sus títulos de crédito bajo la melodía de la canción “México lindo”. Esta se encuentra a la cabeza de siete incursiones musicales que acompañan la cinta, con la participación del famoso grupo Mariachi Vargas de Tecalitlán,¹⁹ reforzando con dicha presencia el tono folklórico que quiere instalarse en el film. Esta utilización del recurso musical acompañado por una escenificación que resalta los aspectos pueblerinos de un lugar alejado de la civilización apunta a enfatizar un marco regionalista, que será una contrapartida del modelo foráneo del western, es decir, procurará actualizar los rasgos iconográficos de dicho género a la idiosincrasia mexicana, aunque será la música la que mayormente funcionará como el instrumento distintivo para lograr aquel fin.

Las festividades regionales a las que se alude en el resto de la trama también aportan a aquella mirada localista, reforzada hacia el final de los títulos de crédito, en donde se emplaza la imagen de una pirámide como símbolo nacional. Una voz *over* que se escucha al inicio presenta al pueblo en el que transcurre la acción (un imaginario Chiripas Chir), utilizando una modalidad asimilable a los documentales expositivos, aunque desde un falso registro, pues se entrelazará inmediatamente con la trama dramática, funcionando como una especie de conector. Lo mismo se hará con la presentación del pueblo rival, llamado literalmente Dondepongoelajo, en alusión a la afición de sus habitantes por el uso de las armas.²⁰ Aquí, como en *Duelo en el Dorado*, a analizar posteriormente, la representación del espacio donde transcurre la acción está a menudo marcada por carteles con aclaraciones descriptivas sobre el pueblo en cuestión,²¹ aunque en el segundo título estos están desprovistos de la veta cómica y se proponen remarcar la peligrosidad de la vida en aquel lugar.

En lo referente a las melodías, este film inserta las canciones que forman parte de su repertorio como música incidental que pretende aportar al valor expresivo del mundo representado (Kracauer, 1997), aunque también existen momentos en donde estas se insertan en la trama al modo de los films musicales, con sus características más frecuentes: la inverosimilitud de la situación, en la que los personajes empiezan a cantar de forma espontánea en medio de una situación dramática,²² y la divergencia entre el plano sonoro y el ambiental, pues hay escenas en exteriores que tienen un sonido puro, que emula lo discográfico, y en las que se oyen instrumentos musicales que no están presentes en el plano visual. La música, en definitiva, asume el rol que los Calderón le otorgaron en otros géneros de probada popularidad, como sus célebres films de rumberas, y vendrían de ese modo a asegurar la atracción de las taquillas en este período coincidente con el fin de la llamada Era de Oro del cine mexicano. Las melodías aquí son combinadas con las balas, las cuáles serán protagonistas continuas en la banda de sonido de la película, y el tópico sobre el cual giran los personajes, envueltos en un concurso de tiro, por lo cual están continuamente disparando, incorporando esto a las situaciones de comicidad planteadas.²³

En el caso de *Amor a balazo limpio*, producida por Guillermo Calderón, nos alejamos del género de la comedia, para presentar un drama local en torno al tópico de la venganza, tan productivo para las narraciones del western en su conjunto. La acción ocurre en un paraje lejano, en un entorno montañoso y despoblado, pero en este caso sin precisar su procedencia. Aun así, las canciones, que ocupan también un lugar de relevancia, insertan nuevamente un matiz nacionalista al film, con temas musicales como “Qué rechulo es querer” y “Camino de Guanajuato”.²⁴ El protagonismo de Elvira Quintana, quien canta gran parte de ellos, ha sido utilizado como factor para la promoción del film, pues la actriz mantuvo a la par de su carrera cinematográfica una trayectoria como cantante, hasta su temprana muerte en 1968. Así lo corroboran los afiches publicitarios de *Amor a balazo limpio*, dando resalte a la actriz como “embajadora de la belleza y el encanto de México” en la presentación del film en otros países

de la región. La película se inicia con un tono lúgubre, acentuado por la música de los títulos de crédito, y la inclusión de una primera escena acontecida en una funeraria, en la que se combinan elementos del cine de terror tan en boga en aquel tiempo²⁵ (por la aparición de ataúdes que mueven sus tapas sobrenaturalmente) con los de la comedia (al descubrir inmediatamente aquel extraño evento como producto de las travesuras de un niño, que será identificado en adelante como Luisito).

Finalmente, si nos remitimos a *Duelo en el Dorado*, también producida por Guillermo Calderón, nos encontramos con rasgos similares a los dos casos anteriores, con un sinnúmero de ingredientes de gran estímulo para los públicos. Comenzaremos mencionando el aspecto musical, pues el film tiene la particularidad de estar protagonizado por Luis Aguilar, un actor-cantante de gran pregnancia para aquel tiempo, en particular en relación con la música ranchera, a partir de la cual se le inculcó el mote de “El gallo giro”, en alusión a la película homónima que lo consagró como estrella cantante del cine mexicano.²⁶ Asimismo, la película cuenta con la presencia de Cuco Sánchez,²⁷ destacando su participación hacia el final de la narración, donde entona “Arriero soy” a dúo junto a Lola Beltrán, otra afamada exponente de la música regional mexicana. En este caso en particular, la música cumple una función central en la resolución del tópico rector de este film (el encuentro con la pacificación en un entorno de violencia) para contrastar el salvajismo al que los personajes están habituados con la sensibilidad musical de estos cantores, que desprecian el uso de la violencia como modo de resolución de problemas.²⁸

Si en las películas de rancheras y en el cine de rumberas las canciones eran incluidas como parte de la representación idealista de las haciendas o como estrategia de comercialización a través del contrato de músicos, bailarinas y cantantes que circulaban por el emblemático espacio del cabaret, estas adaptaciones del western, que se ubican en poblados imaginarios de México, buscan abarcar ambas motivaciones para incluir a las canciones como elementos que agilizan el ambiente de las escenas cómicas, o refuerzan el dramatismo de los enredos sentimentales, para finalmente gestar un interés en los públicos.

En la perspectiva de la configuración espacial, *Las hermanas Karambazo* está construida desde dos instancias opuestas: por un lado, la del espacio abierto, con sus montañas y vegetación, y por el otro, la zona pueblerina, que será la efectivamente habitada y que está descrita icónicamente del mismo modo que en el western: con construcciones de dos pisos alineadas junto a un corredor que sirve de calle principal. Los caballos son los elementos que unirán ambos espacios, presentándose un tercer lugar, que será recurrente tanto en los westerns clásicos como en estas adaptaciones mexicanas. No referimos a la cantina (símil del célebre *saloon*), en donde entran en juego las bebidas y los desafíos de hombría, con la presencia infaltable de las armas.

En *Amor a balazo limpio* este espacio es aprovechado para diferentes situaciones dramáticas: en primer lugar, allí se lleva a cabo el espectáculo musical, pues Chabela, la protagonista femenina, canta para los asistentes como un medio de ganarse la vida honradamente;²⁹ en segunda instancia, también allí es el ámbito donde las armas se hacen visibles como instrumentos cotidianos en la experiencia de vida de los lugareños, y donde se emplazan los desafíos a duelo que buscan resolver agravios y ejecutar venganzas. Finalmente, el espacio de la comisaria con su pequeña celda es el lugar desde el cual se imparte la ley, gobernada por el comisario del pueblo, pero donde no solamente se encierra a los delincuentes, pues también en este caso se enmarca como un lugar familiar, donde el pequeño Luisito juega a ser el temerario pistolero Marcos Reyes.

Como era de esperarse, *Duelo en el Dorado* también tiene una elaboración iconográfica en sus créditos vinculada con el ambiente rural, e introduce aquellos elementos prototípicos del

western que aparecen en los otros dos títulos. El film inicia con un disparo, permitiéndonos reconocerlo como una película de pistoleros. El disparo es perpetrado por el protagonista, demostrando rapidez en sus movimientos y reacciones, y abriendo violentamente las puertas de la consabida taberna. Su caminar está acompañado por el sonido de las espuelas, resaltado por el silencio reverencial de los presentes ante su intervención repentina y certera. En la cantina los hombres juegan al póker, otro estereotipo tomado del cine hollywoodense, y también se canta, empleando una constante ambientación de música ligera.

En cuanto a los personajes que emergen en este ciclo de films encontramos reminiscencias del charro, figura que, como avanzamos, es representativa de la cinematografía mexicana precedente, con la particularidad, en *Las hermanas Karambazo*, de la aparición de un charro negro, proveniente de Cuba, que será incluido como elemento para la comicidad. En esta película, se buscan invertir algunos roles: las mujeres son las mejores tiradoras, además de ser grandes bebedoras, con la salvedad de que la función del alcalde en el pueblo de Chiripas Chir es ocupada por una mujer, la madre de las hermanas del título. Esto introduce uno de los aspectos que van a aparecer una y otra vez en estas películas: la fetichización de la mujer y la definición de hombría. Los hombres están decididos a llevarse a las mujeres como un objeto adquirido al sentirse atraídos por ellas. La mujer también es presentada como alguien que necesita protección, como sucede con Chabela en *Amor a balazo limpio*, quien debe criar sola a su hermano, y sobre quien todos alrededor están preocupados, por no tener esta un hombre a su lado.³⁰ El tema de la crianza se reitera en *Duelo en El Dorado*, pues son las mujeres las que cobijan también a un niño huérfano de madre mientras su padre biológico (interpretado por Luis Aguilar) y su padre adoptivo (encarnado por el actor y director Emilio Fernández) mantienen una disputa de honor.

Esto nos lleva al segundo tópico aludido, en torno al imaginario sobre la hombría, que está íntimamente vinculado con la representación del pistolero, que reemplazó al charro de las películas rancheras para asemejarlo al paradigma del cine estadounidense. Mientras en *Las hermanas Karambazo* esa figura está compartida con las mujeres, y en una idiosincrasia en la que los disparos son utilizados incluso como expresión de las emociones de los habitantes, en los otros dos films el pistolero es delineado con mayores detalles. En *Amor a balazo limpio* se sintetiza en la figura de Marcos Reyes, quien se presenta con gran enigma y provoca una reverencia combinada con temor en los personajes del pueblo. La figura del pistolero es motivo también del proceso de crecimiento del pequeño hermano de Chabela, que desea ser como él, entablándole como modelo. Dicho imaginario proveedor de un referente de hombría puede ser asimilable al marcado por el género propiamente dicho, en donde aquella figura es asociada a una propuesta de valentía feroz, aunque aquí contrapuesta a la del comisario, establecido como hombre de valor y dignidad. El imaginario sobre la hombría está asociado a su vez con otro de los tópicos recurrentes de los westerns tradicionales: el pasado sombrío de un hombre solitario, que esconde una tragedia y una intención, como sucede con Julio, el aprendiz de pistolero, un joven inexperto que busca vengar la muerte de su hermano (precisamente el bandido Marcos Reyes, muerto en duelo por el comisario del pueblo). Julio se muestra taciturno y misterioso, y responde al perfil del muchacho que está en proceso de convertirse en hombre,³¹ en confrontación con el modelo del comisario, prototipo de la hombría unida a la justicia.

Por otra parte, el pistolero es asociado al forastero, siempre amenazante del orden y tranquilidad internos. La primera mención del forastero está afincada en dos hombres desaliñados que quieren sobrepasarse con Chabela y son echados por el cantinero bajo la premisa de que al comisario no le gustan esa clase de personas; la segunda y más importante refiere a Marcos Reyes, descrito como un “matón de oficio”, con fama de ser el mejor tirador

de la región. A su vez, el pistolero es representado como alguien vanidoso, y por lo tanto asociable al espectáculo. Marcos Reyes afirma en este sentido buscar proveer emoción a sus encuentros en la cantina, pero sobre todo provoca la expectativa de los pobladores por medio del acto del duelo, como espectáculo que mantendrá en vilo a todos. El ruido estridente de sus espuelas al caminar es parte de aquella puesta en escena, así como el solemne silencio que se genera en la cantina mientras el pistolero espanta sus amenazas. El duelo en sí mismo como espectáculo compite con el número musical con el cual la protagonista femenina entretiene a los comensales, pues estos últimos abandonan la cantina para ver el enfrentamiento a muerte entre Marcos Reyes y el comisario.³² Y si especificamos la cuestión del duelo, estas películas se hacen eco de uno de los westerns estadounidenses más significativos en torno a esa temática, como ha sido *Solo ante el peligro*³³ (*High noon*, Fred Zinneman, 1952), en el cual la expectativa de un inminente enfrentamiento entre el bandidaje y la ley ha sido el eje sobre el cual se desplegó la trama de aquel célebre film protagonizado por Gary Cooper. En el caso de *Duelo en el Dorado*, aquel acto está asociado a la tenencia de un niño,³⁴ en una trama que acerca al film a la narrativa del melodrama, otro de los géneros prototípicos en el devenir del cine mexicano; así, el binomio ley/violencia, propio del western, se liga íntimamente al tópico del amor de padre,³⁵ que por cierto es replicada de un film anterior de los Calderón -*Duelo de pistoleros* (Miguel M. Delgado, 1965)- en donde Aguilar y Fernández se ven también envueltos en una lucha de pistoleros con la mediación de un niño paralizado desahuciado por las balas. La resolución del duelo en el film que nos ocupa también está asociada a las características del melodrama, pues el villano es redimido con su muerte y validado como padre ante el ruego del niño por el fin de la violencia.

El enfrentamiento entre ambos prototipos de hombre (esa relación maniquea entre el asesino impiadoso y el reformado o representante de la justicia legal), está matizado por algunos rasgos en común: el código de no matar nunca a nadie por la espalda,³⁶ y la ausencia de temor a la muerte,³⁷ sumado a la premisa de que los hombres no lloran. A ello se suma la consideración de Chabela de que aquel honor y hombría refieren más al amor propio antes que a la valentía o a un sistema de valores digno. En *Duelo en el Dorado*, se pone sobre la mira aquel mismo contraste entre los códigos de honor compartidos tanto por pistoleros como por los que están del lado de la ley, y una suerte de rectificación de aquellos valores preestablecidos por parte de personajes asociados con la debilidad y la cobardía: para los pacíficos, los violentos son cobardes y la hombría es desligada de la disposición a la pelea, mientras que del lado de las balas es creado un ideal de valentía basado en la fuerza.

Duelo en el Dorado incluye un personaje que está ausente en los demás títulos, pero que también es propio del western, así como de la corriente del cine indigenista mexicano propiciada en años anteriores por los films dirigidos por Emilio Fernández. Se trata de la figura del indio, caracterizada precisamente por aquel realizador, que interviene como actor para interpretar al indio Romo, contrincante del pistolero Poveda y que es caracterizado como alguien que ha estado en prisión por un crimen de defensa propia, el cual a su vez busca reformar su conducta de pistolero. La inclusión de Fernández como actor encarnando este perfil de personaje busca alimentar su faceta pre-cinematográfica, pues en su juventud había sido partícipe de la causa huertista, y circulaba en torno a él un imaginario respecto a su afición a las armas y a la violencia. El pasado del indio Romo, que además lleva el apellido materno del actor/realizador, acoplado con su pasado en la causa revolucionaria, refuerza la nobleza de corazón del personaje a pesar de su antiguo uso de la violencia.³⁸

Otra figura que emerge exclusivamente en este film es la del juez. Este se asocia al comisario, con quien comparte el costado de la ley, y se confronta con el indio Romo ante su determinación de aceptar el duelo con el pistolero Poveda a pesar de la pretensión de

remendar su vida. El enfrentamiento entre la ley y la justicia frente a la violencia representada por los pistoleros es un eje rector en esta narración, partiendo de valores antitéticos. Para Poveda la ley es imperfecta, usufructuando la fuerza para obtener lo que la ley no puede brindarle, el niño disputado al indio Romo. *Duelo en El Dorado* hace entonces aprovechamiento de uno de los tópicos centrales del western, consistente en la confrontación entre el fuera de la ley y aquel o aquellos que representan el resguardo del orden. En dicho enfrentamiento emerge la figura del comisario (o *sheriff*, si nos remontamos al cine estadounidense) y del juez, enfrentados al villano, un pistolero forajido que siembra terror en el pueblo por su implacable violencia y su infalibilidad en el tiro. El héroe, tome la forma de comisario o de pistolero con códigos, es siempre un personaje solitario, que debe o quiere actuar sin ayuda de nadie,³⁹ y presionado por las expectativas que los demás ponen sobre él.

CONCLUSIONES

El cine mexicano inició desde los años sesenta un período de búsqueda de nuevas formas lingüísticas, genéricas e ideológicas. Desde la perspectiva del cine industrial, hubo una necesidad imperiosa de reencontrar a los públicos, que empezaban a acceder a nuevos medios como la televisión, en el transcurso del proceso de extensión del mercado del entretenimiento audiovisual de aquel período, y ya no respondían con el mismo entusiasmo a los géneros que otrora disfrutaban y que ya habían agotado su popularidad. En lo que respecta a lo que comúnmente se llama cine de autor, México se mantuvo a su vez expectante del desarrollo de los nuevos aportes que sumaban los cines internacionales, volcados a tópicos que alentaban el compromiso social de los espectadores, así como la experimentación con el lenguaje cinematográfico. De cualquiera de esas dos maneras, estamos hablando de una época de transformación, que en el caso del cine industrial que desplegaron los Calderón, requirió un esfuerzo por aplicar los cambios del mundo circundante a la cinematografía que, hasta ese momento, podían controlar por medio de sus fórmulas de éxito. Hacía falta idear nuevas estrategias narrativas que les permitieran seguir asentándose en los mercados en renovación.

Destacamos que la experimentación con nuevos géneros dentro de su trayectoria, como fue el western, que estaba teniendo una reestructuración exitosa en el cine del exterior, fue uno de los vehículos elegidos por los Calderón para enfrentar aquellos nuevos tiempos, aunque no lo introducirían como una mera copia del cine estadounidense o europeo, sino en una suerte de adaptación nacional, muy común en las cinematografías de América Latina, pero caracterizada en este caso por la mixtura entre las estrellas cinematográficas emergentes y la nueva música, y los rasgos genéricos del cine precedente, como la comedia ranchera y el melodrama, unidos a la presentación de números musicales, que amenizan el cuadro completo. El interés entonces no era el del cambio absoluto sino la búsqueda de una actualización asentada en los paradigmas genéricos que habían empapado los hábitos espectatoriales durante el desarrollo del exitoso cine clásico mexicano.

Ante el planteo de localizar aquellas referencias, encontramos una voluntad de aprovechamiento de la repercusión que siempre la industria de la música ha suscitado en el cine del país, ofreciendo protagónicos a actores-cantantes de celebridad, como es el caso de Luis Aguilar, Cuco Sánchez y Lola Beltrán en *Duelo en el Dorado*, y de Elvira Quintana en *Amor a balazo limpio*, incluyéndose también momentos musicales en la vertiente cómica de este ciclo de films representada por *Las hermanas Karambazo*. Asimismo, la vinculación de los espacios rurales con la música en un entorno plasmado en la tradición rememora algunas de las fórmulas largamente utilizadas en las comedias rancheras, añadiendo a esa asimilación el empleo de la música como herramienta de dispersión en el desarrollo de las tramas. Aunque

dicho género, tan productivo a lo largo de los años, había ya agotado sus posibilidades de explotación, pudo adquirir un nuevo formato por medio de esta actualización musical del western.

Aquello nos habla de una hibridación de estilos y narrativas que fueron los que dieron a luz estos productos cinematográficos desplegados a lo largo de toda la década del sesenta, ofreciendo así posibilidades de captación de los públicos, que indirectamente llevaron a los productores a un ímpetu por intentar diseñar nuevas propuestas. Dicha actualización se basa en el mantenimiento de una iconografía asimilable al western, con sus elementos espaciales característicos, así como al desarrollo de una narrativa y unos tópicos que se emparentan con las reminiscencias de los géneros locales, consolidando la amalgama aludida. El charro fue desplazado, dando lugar a los pistoleros y comisarios que pueblan al western, en su configuración más tradicional, aunque mantuvieron, con sus canciones netamente vinculadas a la mexicanidad, aquella veta musical que incentivaba el folclore tan cuantiosamente divulgado por las comedias rancheras

REFERENCIAS

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

Campo, Javier. "La revolución mexicana y los documentales de compilación. Estudio de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950)." In *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial; Argentina, Brasil, México*, coordinado por Ana Laura Lusnich, 131-153. Madrid: CeALCI-Fundación Carolina, 2012.

De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas, 1987.

Díaz López, Marina. "Jalisco nunca pierde. Raíces y composición de la comedia ranchera como género popular mexicano." *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, no. 31 (1999): 184-197.

Di Núbila, Domingo. *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

Flores, Silvana. "Gauchos y *cangaceiros*: la representación del héroe revolucionario en los cines industriales argentino y brasileño." In *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*, editado por Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores, 143-160. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.

Gubern, Román. "1895-1908: La era de los pioneros." In *Historia del cine. Tomo I*, 35-92. Barcelona: Editorial Baber, S.A., 1992.

Janin, Alejo. "De indios, trenes y pistolas: las huellas del *western* en el cine argentino y mexicano". In *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*, editado por Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores, 45-56. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.

Karush, Matthew B. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*- Buenos Aires: Ariel, 2013.

- Kracauer, Sigfried. *Theory of Film*. New Jersey: Princeton University, 1997.
- Lusnich, Ana Laura. *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.
- Neale, Steve. "Questions of genre." In *Film and theory. An anthology*, editado por Robert Stam y Toby Miller, 157-178. New York, New York University. 2000.
- Paranaguá, Paulo Antonio. "Deslindes". In *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
- Peredo Castro, Francisco y Dávalos Orozco, Federico. "Introducción." In *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*, 9-23. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Soberón Torchia, Édgar. "La comedia ranchera mexicana." In *Los cines de América Latina y el Caribe. 1890-1969. Parte 1*, 101-104. San Antonio de los Baños: Escuela Internacional de Cine y TV (ICTV), 2012.
- Taibo I, Paco Ignacio. "La revolución olvidada". In *Cine latinoamericano. Años 30-40-50*, 59-64. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Urigüen Echeverría, Ignacio. "La última frontera: una aproximación a las formas estéticas, narrativas y temáticas del western cinematográfico contemporáneo." Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, 2014. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/24692/1/T35197.pdf>
- Vidal Bonifaz, Rosario. "La 'comedia ranchera': su impacto en la conformación industrial del cine mexicano y en la memoria colectiva de Iberoamérica (1937-1940)." *Filmhistoria*, vol. XXI, no. 2 (2011): 1-20.

Notas

¹ Conocido en España como *Asalto y robo de un tren*, es considerado un "paleowestern" por comentaristas como Román Gubern (1992), a causa de su carácter pionero.

² Estos films se conocieron, en las salas de España, con los títulos de *Duelo en la alta sierra* y *Grupo salvaje*, respectivamente.

³ Dicha denominación, que distingue a estos films de los estadounidenses, se debe a la procedencia italiana de un buen número de sus realizadores y productores, aunque no necesariamente los *spaghetti westerns* fueron hechos exclusivamente desde aquel país. Entre sus títulos más célebres se encuentran, como dijimos, las películas de Sergio Leone, principalmente *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).

⁴ Otros binomios frecuentes en el western son los militares vs. los civiles, los forajidos vs. los representantes de la ley, los hacendados vs. los campesinos explotados, entre otras variantes, cuya oposición ronda entre los aspectos culturales, económicos o meramente morales, y cuyas contrapartes no representan con exclusivismo los valores antitéticos del bien y del mal.

⁵ Estos tópicos no son exclusivos del cine latinoamericano, sino que se encontrarán también en films estadounidenses como *La conquista del Oeste* (*How the west was won*, George Marshall, Henry Hathaway y John Ford, 1962), y tienen existencia desde el génesis de este género, durante el período silente.

⁶ Este término sería implementado por el crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva, e incluyó un oleaje de films que rondan entre la vertiente *cinemanovista* compuesta por *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964) y *Antonio das Mortes* (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969), ambos dirigidos por Glauber Rocha, y la industrialista, con películas como la mencionada *O cangaço*, y las realizaciones de Carlos Coimbra *A norte comanda o cangaço* (1961), *Lampião o rei do cangaço* (1964) y *Corisco, o diabo loiro* (1964).

⁷ El tópico de la venganza como motor de la acción de los personajes es algo que los films latinoamericanos, entre ellos que los aquí analizaremos, absorbieron de los westerns estadounidenses, como por ejemplo, *Centauros del desierto*. *The searchers*, John Ford, 1956), por citar un caso paradigmático.

⁸ Dicho término fue acuñado por primera vez en los años sesenta por Domingo Di Núbila (1998), considerando al film *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) como precursor de esta tendencia, que décadas después sería analizada en detalle por Ana Laura Lusnich (2007) como un modelo cinematográfico local en el que se cruzan características propias de la tradición cinematográfica y elementos provenientes de otras series artísticas, y que la autora clasifica en films biográficos de héroes históricos y populares, y films de ambientación histórica, que comprenden temas como las luchas de independencia, los conflictos socioeconómicos y las intrigas románticas y sentimentales.

⁹ Los films argentinos que responden a estas características generales son muy variados entre sí y rondan entre títulos silentes como *El último malón* (Alcides Greca, 1917) hasta representantes del período clásico como *Viento norte* (Mario Soffici, 1937), *El cura gaucho* (Lucas Demare, 1941) y *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), relacionados con el contexto independentista, y otros asociados a la temática de la explotación laboral, como *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938), *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952). En lo concerniente a las adaptaciones genéricas del western estadounidense valen también las declaraciones de Domingo Di Núbila sobre algunos “westerns pampeanos” (1998: 300,301) que demuestran según él poco conocimiento de su manufactura -los films *Huella* (Luis José Moglia Barth, 1940) y *La carga de los valientes* (Adelqui Migliar, 1940)-, aludiendo así a una dificultad de adaptación local de aquel género global.

¹⁰ Destacan al respecto la trilogía de Fernando de Fuentes *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936), aunque como corrobora Javier Campo (2012), el tópico de la Revolución comenzó en el cine mexicano incluso antes de este período de eclosión industrial, de forma contemporánea a los sucesos de la Revolución.

¹¹ La representatividad de este género en México fue descrita de la siguiente manera por Francisco Peredo Castro y Federico Dávalos Orozco: “Éste fue para México lo que el *western* para el cine estadounidense, lo que el cine de carnavales y *chanchadas* para Brasil, lo que el *tango film* para Argentina y lo que la *españolada* fue para el cine español” (2016, 19).

¹² Luis Aguilar representó al charro mexicano en films como *Charro a la fuerza* (Miguel Morayta, 1948), *El gallo giro* (Alberto Gout, 1948), *Dos gallos de pelea* (Raúl de Anda, 1950) y *Primero soy mexicano* (Joaquín Pardavé, 1950).

¹³ Rosario Vidal Bonifaz (2011) atribuye el éxito de estos films en México y otros países hispanohablantes a que gran parte de esas naciones tenían un público asentando en los valores transmitidos en ellos, pues provenían mayormente de sectores rurales o emigrados a las urbes. Por otro lado, para Aurelio de los Reyes (1987), fue producto de una sociedad conservadora que tenía ciertos resquemores hacia los cambios sociales que proponía el ideario gubernamental y la posibilidad de desintegración del sistema basado en la hacienda, acentuado esto por la idealización de ese mundo que presentaban las películas.

¹⁴ Los otros títulos son, en orden cronológico, *Ferías de México* (Rafael Portillo, 1959), *Pistolas invencibles* (Benito Alazraki, 1960) y *La ley de las pistolas* (Benito Alazraki, 1960), las tres producidas por Guillermo Calderón; *Revolver en guardia* (Chano Urueta, 1960), *La justicia de los Villalobos* (Enrique Zambrano, 1961) y *La trampa mortal* (Zacarías Gómez Urquiza, 1962), producidas por José Luis Calderón; *Aquí están los Villalobos* (Enrique Zambrano, 1962), *Los pistoleros* (Benito Alazraki, 1962), *La conquista de El Dorado* (Rafael Portillo, 1965) y *Duelo de pistoleros* (Miguel M. Delgado, 1966), todas bajo la producción de Guillermo; y *Un tipo difícil de matar* (Rafael Portillo, 1967), de José Luis.

¹⁵ La música ha sido el sello distintivo en las diferentes expresiones narrativas que salieron de las empresas de los Calderón, desde el cine de rumberas, que giró en torno a la música tropical, hasta la última etapa de la carrera de Guillermo Calderón, asociada con el cine de ficheras, contratando siempre músicos, bailarines y actores cantantes para facilitar la promoción de los films tanto en México como en el mercado hispano, incluso logrando gran éxito en países como Brasil, que no comparten el mismo idioma.

¹⁶ En España, *La leyenda de la ciudad sin nombre*.

¹⁷ Algunos de los títulos popularizados por Autry fueron *The singing cowboy* (Mark V. Wright, 1936) y *Guns and guitars* (Joseph Kane, 1936).

- ¹⁸ A modo de referencia, vale mencionar su primer protagonista, *Under western stars* (Joseph Kane, 1939).
- ¹⁹ Las otras producciones musicales anunciadas en los títulos de crédito son “Los laureles”, “El aguijón”, “El rojón”, “La chimiscuirá”, “La piedra” y “La hiedra”.
- ²⁰ Esa expresión alude al famoso dicho “Donde pongo el ojo, pongo la bala”, que es mencionado también en boca del pistolero Marcos Reyes en *Amor a balazo limpio*.
- ²¹ La localización por medio de carteles es uno de los recursos narrativos empleados por estos films que son característicos de los westerns clásicos, pues suelen transcurrir en pueblos muchas veces aislados de los parajes más habitados, y por lo tanto requeridos de una referencialidad espacial.
- ²² Destacamos, por ejemplo, una escena musical en la cual dos de los protagonistas masculinos, estando en estado de ebriedad, pierden el tono de borrachos cuando empiezan a cantar.
- ²³ El motivo de los disparos se presenta de manera frecuente en los films analizados, observándose por ejemplo en el diseño de los títulos de crédito de *Amor a balazo limpio*, en donde los nombres de los participantes están rodeados de una gráfica que emula impactos de bala.
- ²⁴ Las otras canciones mencionadas en los títulos de crédito son “Pobre corazón”, “Nacho” y “Paloma sin nido”.
- ²⁵ Este guiño al cine de terror resalta la estrategia de los productores Calderón en su plan de continuidad industrial, pues ese género será también incorporado a su filmografía en el período en que se realizaron estos westerns, con títulos que lo combinan, en otra muestra de hibridación, con la popularidad que en aquel entonces estaba teniendo el espectáculo de la lucha libre. Destacan al respecto los films protagonizados por el luchador conocido como Santo, el Enmascarado de Plata, en los cuales se ve envuelto en batallas contra momias, vampiros, *zombies* y toda clase de criaturas fantásticas.
- ²⁶ Nos referimos a la ya mencionada *El gallo giro* (Alberto Gout, 1948). Sin embargo, *Duelo en el Dorado* no explota la veta musical de Aguilar, dejando ese aspecto ligado a otros actores-cantantes que aparecen en el film.
- ²⁷ Los títulos de crédito del film promocionan el nombre de Cuco Sánchez con la inscripción “actuando e interpretando sus canciones”.
- ²⁸ Los westerns clásicos también aluden a la figura del cantante solitario, que se condice aquí con este dúo musical compuesto por personajes alejados de la cosmovisión de su entorno, representando la contraposición que resalta la pugna oculta detrás del conflicto dramático del film.
- ²⁹ Allí también se da lugar a un número musical en donde el médico y el sepulturero del pueblo cantan en estado de ebriedad, en una suerte de momento cómico de la narración.
- ³⁰ Aquello es acompañado de la preocupación de que Luisito “está creciendo sin la autoridad de un hombre” y que por lo tanto Chabela necesitaría casarse lo antes posible. Cuando esta se enamora finalmente, su pretendiente se extrañará al ver que esta porta pistolas, pues afirma que las mujeres “las usan de adorno”, aunque finalmente será la misma Chabela quien enseñe a su novio a disparar. Este estereotipo de la hombría se refleja en las bebidas que cada personaje consume: mientras el comisario pide en la cantina una cerveza, ordena una limonada para Chabela, y un falso tequila doble para el niño, alimentando su imaginario de hombría. Esto es visible también en *Las hermanas Karambazo* al mostrar a los protagonistas masculinos emborrachándose, como algo propio de la identidad masculina.
- ³¹ Es particular la caracterización de la juventud de Julio en contraste con el comisario, pues el primero es imberbe e inexperto, mientras el segundo es fornido y usa bigote, mostrando un temple sereno. Por otra parte, vale mencionar al personaje del joven Timoteo, el hijo disputado entre pistoleros en *Duelo en El Dorado*, que se suma a esta tendencia a incluir siempre un muchacho o niño, puesto en contraste con el concepto de hombría, ya sea para mostrar la pureza de los jóvenes, como en este caso, o para presentar un ideal que estos buscan alcanzar ante el modelo de los adultos, como sucede con el niño de *Amor a balazo limpio*.
- ³² De hecho, será la misma cantante la que también deje su escenario para observar el resultado del batimiento.
- ³³ Aquí se ha consignado el título otorgado en España.
- ³⁴ El padrinzago de un niño ha sido uno de los elementos que guía el conflicto en westerns como *Tres padrinos* (*Three godfathers*, John Ford, 1948).
- ³⁵ Puede también asociarse esta trama volcada a la relación entre el pistolero y un niño a un western estadounidense de la década anterior titulado *Shane* (George Stevens, 1953).

³⁶ Esos códigos compartidos también se hacen presentes en *Duelo en el Dorado*, pues el personaje de Poveda (que toma la función del villano) afirma que “no se mata por gusto”, mientras que entre sus contrincantes se mantiene la ética de no “meterse con los chamacos”, es decir, con los muchachos.

³⁷ Aquel temor solamente es permitido a las mujeres, que sufren por sus hombres que se baten a duelo, así como a los personajes cómicos, como es el caso en este film de Valentino, el sepulturero.

³⁸ El personaje del indio Romo muestra esta contraposición ética respecto a la hombría de los pistoleros, demostrando su transformación en la presentación de buenos sentimientos, como él mismo se asombra al referirse a su hijo adoptivo Timoteo, afirmando “hasta lloré por él”.

³⁹ Véase a los *sheriffs* de *Solo ante el peligro* y de *Río Bravo* (*Rio Bravo*, John Ford, 1959), respectivamente, como referencias de esos dos modos opuestos de accionar solitario.