

Más allá del Oeste: Los postwésterns transnacionales

Beyond the West: Transnational Post-Westerns

JESÚS ÁNGEL GONZÁLEZ^a

Universidad de Cantabria

RESUMEN

El término postwéstern se viene utilizando desde los años setenta y ha sido utilizado por diversos críticos para referirse a películas que revisan tanto el wéstern como género cinematográfico como las implicaciones espaciales e ideológicas del Oeste de los Estados Unidos. El análisis más completo de este subgénero (o postgénero) ha sido realizado por Neil Campbell, que en su monografía *Post-Westerns* (2013) ha definido los postwésterns como películas producidas después de la Segunda Guerra Mundial, que «vienen después y van más allá del género del Oeste tradicional, interactuando y haciendo comentarios sobre unos presupuestos y valores profundamente inquietantes». Basándonos en esta definición, en este artículo se abre el foco al cine transnacional para analizar películas realizadas fuera de Estados Unidos que hacen referencia al género del Oeste y que establecen un diálogo con el género original en el que se cuestionan los valores subyacentes al wéstern y se investiga la identidad y los conflictos nacionales de los propios países en los que se producen estas películas.

Palabras clave: Postwéstern, wéstern, transnacional, identidad nacional, Neil Campbell, cine australiano, cine argentino, cine francés, cine italiano, cine español.

ABSTRACT

The term post-Western has been in use since the 1970s and has been employed by different scholars to refer both to films that revisit the Western as a film genre and to the spatial and ideological implications of the American West. The most comprehensive analysis of this subgenre (or post-genre) is Neil Campbell's *Post-Westerns* (2013), where the English professor has defined them as films produced after World War II, «coming after and going beyond the traditional Western, while engaging with and commenting on its deeply haunting assumptions and values». Based on this definition, this article opens the focus to transnational cinema to analyze films made in countries other than the United States that reference the Western and establish a dialogue in which the underlying values of the genre are questioned, and the national identity and conflicts of these countries are investigated.

Keywords: Post-Western, Western, transnational, national identity, Neil Campbell, Australian cinema, Argentinian cinema, French cinema, Italian cinema, Spanish cinema.

[a] **JESÚS ÁNGEL GONZÁLEZ** es Master of Arts in Spanish por la Pennsylvania State University, Diplomado en Cinematografía por la Universidad de Valladolid y Doctor en Filología por la Universidad de Salamanca. Catedrático de Filología Inglesa de la Universidad de Cantabria, ha publicado *La narrativa popular de Dashiell Hammett: Pulp, Cine y Cómic* (Universidad de Valencia, 2002) y *The Invention of Illusions: International Perspectives on Paul Auster* (Cambridge Scholars, 2011). También ha publicado diversos artículos sobre narrativa popular (cómic, cine y novela de detectives), así como sobre cine y literatura norteamericana en volúmenes especializados y en revistas internacionales. Sus investigaciones más recientes se centran en el Oeste de los Estados Unidos y sus efectos en la literatura, la cultura y el cine norteamericano e internacional. E-mail: gonzalezja@unican.es

Introducción

Probablemente, de todos los géneros cinematográficos de los que se ocupa este número especial de *Secuencias*, el western sea el que con más frecuencia se ha visto prefijado por la partícula *post*. Y no es de extrañar dada la caída del género en términos cuantitativos después de su «edad de oro» en la época del cine clásico, lo que ha llevado a crítica y público a considerar el western como algo del pasado. Otro elemento que puede explicar también el frecuente uso del término *post-western*¹ en inglés es la intersección de los estudios culturales y regionales con los estudios cinematográficos, dada la importancia del Oeste en los *American Studies* y la abundancia de estudios y productos culturales que contrastan el mito del Oeste en la sociedad norteamericana con una realidad regional en conflicto con la imagen tradicional asociada a ese mito. Por otro lado, no hay que olvidarse de la importancia que el Oeste ha tenido más allá de las fronteras de los Estados Unidos, una relevancia sin duda relacionada con el enorme éxito del género cinematográfico en sus años dorados. Por ello, en este artículo nos ocuparemos por un lado de las distintas definiciones que se han utilizado del término *post-western* tanto desde una perspectiva regional como, sobre todo, cinematográfica, para centrarnos posteriormente en una manifestación concreta de este subgénero más allá del Oeste: los postwesterns transnacionales desarrollados en países diferentes a los Estados Unidos.

El postwestern

El término *post-western* se viene usando en inglés desde los años setenta del siglo pasado no solo desde un punto de vista cinematográfico, sino también desde una perspectiva regional y cultural. Libros como *Postwestern Cultures: Literature, Theory, Space*² analizan la situación contemporánea de un espacio (el Oeste de los Estados Unidos más allá de las Montañas Rocosas) en el que se desarrolló el mito fundacional de la nación, un mito ligado íntimamente a la tesis de la frontera desarrollada por Frederick Jackson Turner que tanta influencia ha tenido en la historia y la política estadounidense. Historiadores, analistas culturales, sociólogos y críticos literarios han utilizado el término *post-western* para reflejar el contraste entre el mito del pasado y la realidad del presente del Oeste de los Estados Unidos, ocupándose de productos culturales que van desde la música country alternativa (*alt-country*) a la obra literaria de escritores como Cormac McCarthy o Annie Proulx, pasando por la televisión o la fotografía. Estos críticos han utilizado los conceptos de «*post-West*», «regionalismo crítico» y «postregionalismo» como paraguas teórico para definir un enfoque opuesto al regionalismo tradicional, «entendido de una manera estrecha»³ como el estudio de las características concretas de una región determinada. En este sentido, Stephen Tatum argumenta que

los lugares o regiones no deben ser considerados solo como territorios geopolíticos y geológicos o paisajes físicos, sino como *espacios* [*sites* en el original] producidos por la circulación de personas, tecnologías y productos, y artefactos culturales, incluyendo por supuesto imágenes, historias y mitos⁴.

Y Susan Kollin defiende una perspectiva postregionalista que nos permita «comprender la región no como un espacio cerrado, sino como una entidad en continuo cambio y evolución tanto en forma como en contenido»⁵, particularmente en un entorno

[1] En inglés se suele escribir *post-western* cuando se usa como adjetivo y *post-Western* (con W mayúscula) cuando se refiere al género cinematográfico. En este artículo vamos a utilizar las grafías *western* y *postwestern* en castellano, según las recomendaciones de la RAE y la Fundéu.

[2] Susan Kollin (ed.), *Postwestern Cultures: Literature, Theory, Space* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2007).

[3] Susan Kollin, «Introduction: Postwestern Studies, Dead or Alive», en *Postwestern Cultures*, p. xi. Esta y el resto de traducciones en este artículo son del autor.

[4] Stephen Tatum, «Postfrontier Horizons» (*Modern Fiction Studies*, n.º 50, 2004), pp. 461-472.

[5] Susan Kollin, «Introduction: Postwestern Studies, Dead or Alive», p. xi.

globalizado en el que el Oeste se puede entender como una entidad tanto regional como global, y no solo como un espacio geográfico sino también como un mito, una ideología y, evidentemente, un género cinematográfico.

En el campo de los estudios cinematográficos, el término *post-Western* fue utilizado por primera vez por el crítico inglés Philip French, que en 1973 lo usó para referirse a películas del Oeste que se desarrollan «en el Oeste de hoy en día, donde los abogados, los jinetes de los rodeos y los rancheros en su Cadillac permanecen todavía esclavos del mito de la frontera»⁶. Dos décadas más tarde (1992) John G. Cawelti utilizó el término para películas que no es que estuvieran *localizadas* en el presente, sino que simplemente fueron *realizadas* en ese momento y que «utilizan temas e imágenes del género del Oeste, pero tratan la tradición del género del Oeste de una manera *subversiva, irónica o crítica*» (mis cursivas), reflejando de alguna manera el *zeitgeist* postmoderno y escéptico del que estaban imbuidos tanto la audiencia como la industria cinematográfica en las últimas décadas del siglo pasado⁷. De hecho, en 1995 el teórico del postmodernismo Fredric Jameson plantea la existencia de «películas de género postgenéricas», que se convierten en superficies autorreferenciales, alegorías de la imposibilidad de representar la totalidad social que nos rodea⁸. Sin entrar en disquisiciones de índole teórica, Cawelti pone como ejemplos de este subgénero (o postgénero) películas localizadas «en los límites de la civilización» (como los barrios marginales de las ciudades, o entornos futuristas), y de manera más general *westerns* crepusculares o revisionistas como *Pequeño gran hombre* (*Little Big Man*, Arthur Penn, 1970) o *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992)⁹. Como vemos, no existía un consenso muy claro sobre la categoría del *post-Western* o sobre el significado del prefijo *post*: para algunos era un prefijo intradiegético y para otros extradiegético, es decir, para algunos se refería a películas en las que la acción tenía lugar en el Oeste contemporáneo, pero para otros eran películas del Oeste *producidas* en el presente pero referidas al pasado. Esta indefinición ha llevado a un uso frecuente, pero bastante superficial, del término, simplemente para *westerns* con un toque más contemporáneo y complejo, incluyendo *remakes* como *El tren de las 3:10* (*3:10 to Yuma*, James Mangold, 2007) o *Valor de ley* (*True Grit*, Joel y Ethan Coen, 2010). No es de extrañar que haya críticos como Matthew Carter o Lee Clark Mitchell que se han opuesto al uso del término *post-western* con bastante vehemencia¹⁰.

El esfuerzo más ambicioso y sistemático realizado hasta la fecha por poner un poco de orden en este terreno y definir esta tipología de películas desde un punto de vista cinematográfico es el libro del crítico inglés Neil Campbell titulado *Post-Westerns: Cinema, Region, West* (2013). Campbell define la categoría como películas producidas después de la segunda guerra mundial que «vienen después y van más allá del género del Oeste tradicional, interactuando y haciendo comentarios sobre unos presupuestos y valores profundamente inquietantes»¹¹. Siguiendo a Stuart Hall, Campbell relaciona el uso del prefijo *post* con su uso en palabras como *postcolonialismo* o *postmodernismo* en un sentido tanto cronológico como ideológico, es decir, que tienen la intención de oponerse a su antecedente, deconstruirlo e intentar ir más allá de sus premisas. De este modo, los *postwesterns* se enfrentan con los temas y estructuras clásicos del género para interactuar, solaparse e interrelacionarse de maneras complejas y dialógicas con ellos: «los *postwesterns* constante y deliberadamente nos recuerdan la persistente presencia del género del Oeste, sus huellas y tradiciones dentro de nuevas y provocadoras formas cinematográficas»¹². Campbell explica el diálogo entre el género del *western* y lo que podríamos considerar el subgénero del *postwestern* utilizando la

[6] Philip French, *Westerns: Aspects of a Movie Genre* (Manchester, Carcanet, 1973), pp. 19-20.

[7] John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel* (Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Press, 1999), p. 119.

[8] Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington, Indiana University Press, 1995), p. 108.

[9] John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel*, p. 119. Tanto French como Cawelti siguen la estela de críticos franceses como André Bazin, que ya aludía a una veta reflexiva del *western* al acuñar el concepto de *superwestern* en un artículo de *Cahiers du Cinéma* en 1955. También Astre y Hoarau anticipan el paso del *western* clásico a evoluciones posteriores como el «*western* crepuscular» en *El universo del Western*. André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 1990), p. 257. Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau, *Univers du Western: Les sources, les structures, les données permanentes, les significations, les fonctions, la mythologie, les grandes époques, les grandes œuvres, l'évolution* (París, Cinéma Club/Seghers, 1973).

[10] Matthew Carter, *Myth of the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2015); Lee Clark Mitchell, *Late Westerns: The Persistence of a Genre* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2018).

[11] Neil Campbell, *Post-Westerns: Cinema, Region, West* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2013), p. 31.

[12] Neil Campbell, *Post-Westerns: Cinema, Region, West*, p. 309.

noción de Jacques Derrida de «participación sin pertenencia»¹³, y lo desarrolla más adelante utilizando el concepto de Gilles Deleuze y Felix Guattari de «cine menor»¹⁴ que coexiste con la forma dominante y saca a la luz los defectos y virtudes del «cine mayor»¹⁵. Otra metáfora que utiliza para definir el postwéstern es la de «wéstern entre comillas» usando la definición que Jim Jarmusch hizo de su película *Dead Man* (1995)¹⁶.

Como hemos señalado en la introducción, dentro de los géneros analizados en este número especial, el wéstern probablemente sea el que con más frecuencia se ha visto afectado por el concepto de postgénero. Y esto es algo bastante lógico, dada la frecuencia con la que se ha dado por muerto al cine del Oeste, un dato muy superior al de otros géneros cinematográficos. De hecho, Corey K. Creekmur recoge una cita de 1911! en la que lo daban ya por muerto casi sin haber dado sus primeros pasos¹⁷, y Jim Kitses destaca que «siempre hay alguien intentando enterrar al wéstern» y que, si todos estos certificados de defunción se vieran acompañadas por la consiguiente lápida, «no habría suficiente espacio en el cementerio de Tombstone» para recogerlas¹⁸. Y, sin embargo, el wéstern se niega a morir y continúa produciendo películas interesantes, aunque, como señala Andrew Patrick Nelson, «ha pasado de ser un género popular a convertirse en un género de prestigio»¹⁹, alabado por profesores universitarios, avalado por críticos cinematográficos y elegido por actores y directores famosos que quieren dejar su marca en la historia del cine, pero que nunca ha vuelto a ser tan popular como lo fue en la época clásica de los estudios. Esta supuesta muerte y resurrección del wéstern está relacionada con una característica que Campbell destaca en los postwésterns: su relación con el término *póstumo*, que se utiliza para referirse a un género que continúa vivo después de su aparente desaparición, y que genera una «herencia espectral en el presente»²⁰. De hecho, hay varios postwésterns en los que el argumento gira en torno a la búsqueda de fosas y cadáveres enterrados, que esconden misterios o mensajes relevantes para el presente, lo que viene a sugerir de manera metafórica una vida «fantasmal» después de la muerte, o una vida renovada tras una supuesta muerte que nunca ocurrió, como es el caso del género del Oeste. Campbell menciona el caso de *Conspiración de silencio* (*Bad Day at Black Rock*, John Sturges, 1955) y *Lone Star* (John Sayles, 1996), películas en las que las tumbas en el Oeste encierran mensajes del pasado, pistas que nos permiten entender tanto el presente como la herencia envenenada de ese pasado mítico.

En este sentido, es importante resistir la tentación de aplicar un enfoque evolutivo rígido a la historia del género del Oeste, según el cual el postwéstern sería una evolución natural del wéstern, posterior a la etapa clásica y a la fase manierista o revisionista. Como nos recuerda Matthew Carter en su crítica al enfoque evolutivo del wéstern, podemos encontrar películas clásicas como *Ráíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953) o incluso *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939) que son ya bastante complejas en la descripción del protagonista y

[13] Jacques Derrida, «The Law of Genre» (*Critical Inquiry*, vol. 7, n.º 1 On Narrative, 1980), p. 59.

[14] Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia, Pre-Textos, 1994).

[15] Neil Campbell, *Post-Westerns: Cinema, Region, West*, pp. 33-37.

[16] Neil Campbell, *Post-Westerns: Cinema, Region, West*, p. 37.

[17] Corey K. Creekmur, «The American Western Film», en Nicolas S. Witschi (ed.), *A Companion to the Literature and Culture of the American West* (Malden, Wiley-Blackwell, 2011), p. 407.

[18] Jim Kitses, «Introduction: Post-modernism and the Western», en Jim Kitses y Gregg Rickman (eds.), *The Western Reader* (Nueva York, Limelight, 1998), p. 15.

[19] Andrew Patrick Nelson, *Contemporary Westerns: Film and Television since 1990*, (Lanham, The Scarecrow Press, 2013), p. xix.



La herencia envenenada del pasado mítico del wéstern. *Lone Star* (John Sayles, 1996).

de la imposibilidad de la sociedad «civilizada» para aceptarlo, mientras películas más recientes como *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992) son más tradicionales y conservadoras que algunas películas de la fase clásica²¹. En este sentido, hay que puntualizar que Campbell menciona ejemplos de postwésterns de los años cincuenta (*Conspiración de silencio*) y sesenta (*Vidas rebeldes* [*The Misfits*, John Huston, 1961]) que comparten momento cronológico con el wéstern clásico, aunque es evidente que hay más ejemplos de películas que podemos considerar postwésterns en las últimas décadas.

Así pues, los postwésterns son películas que suelen estar separadas del cronotopo habitual del wéstern en al menos uno de sus dos ejes (el espacio del Oeste de los Estados Unidos y/o la época de la conquista en las últimas décadas del siglo XIX) y, dadas sus diferencias evidentes con el género clásico, se hace muy difícil considerarlas wésterns. Sin embargo, estos films hacen tantas referencias al wéstern que llevan a la audiencia a un «espacio de reflexión»²² sobre las premisas y presupuestos éticos del género del Oeste. En ese espacio, la película plantea una relación de complicidad irónica y postmoderna con su audiencia, que puede comparar la película que está viendo con el «género mayor» que mencionaba Derrida. Las referencias, siguiendo la conocida clasificación de Rick Altman²³, pueden ser de índole sintáctica o semántica, es decir pueden utilizar una estructura «sintáctica» argumental típica del género del Oeste (o de una película en concreto, como veremos más adelante) o presentar aspectos «semánticos» como la iconografía, los temas, las referencias verbales o la puesta en escena, pero de cualquier modo son tantas que muy rara vez pasan inadvertidas para los espectadores; de hecho, los directores se encargan habitualmente de subrayarlas en entrevistas y los productores las utilizan como estrategias de producción y *marketing*, aunque no es habitual que utilicen la palabra postwéstern, sino simplemente wéstern. Siguiendo la conocida clasificación del narratólogo francés Gérard Genette sobre intertextualidad y transtextualidad, se puede decir que frente a las simples alusiones al wéstern que se pueden encontrar en algunas películas o series de televisión recientes (películas o series de zombis como *The Walking Dead* [AMC: 2010-2022], o series de ficción criminal como *The Wire* [HBO: 2002-2008])²⁴, aquí las referencias no son simplemente intertextuales, sino que tienen un carácter *architextual*, es decir, se refieren a las taxonomías genéricas sugeridas por un texto y por tanto nos permiten atribuir un género (del que «participan sin pertenecer» plenamente) a una determinada película.

Quizás un ejemplo de dos series de televisión nos ayude mejor a entender las diferencias entre el wéstern revisionista (también llamado neowéstern) y el postwéstern. Una serie como *Deadwood* (HBO: 2004-2006), probablemente la mejor serie del Oeste de la historia, no sería un postwéstern, sino un auténtico wéstern situado en el cronotopo habitual del género (espacio y momento de la conquista del Oeste) que, como otros wésterns revisionistas (por ejemplo, *El hombre que mató a Liberty Valance* [*The Man who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962]), se propone separar el mito de la historia y nos muestra la realidad económica, social, racial, sexual e incluso lingüística que se esconde detrás del mito y de sus equívocas representaciones en la ficción.

Justified (FX: 2010-2015), sin embargo, ambientada en un entorno contemporáneo lejos del Oeste (en Kentucky), ciertamente no es un wéstern, pero sin embargo establece un diálogo con el género desde el propio título y desde la primera escena del primer episodio. La idea de los homicidios «justificados» que aplica el protagonista

[20] Neil Campbell, *Post-Westerns: Cinema, Region, West*, p. 37.

[21] Matthew Carter, *Myth of the Western*.

[22] Neil Campbell, *Post-Westerns: Cinema, Region, West*, p. 31.

[23] Rick Altman, *Film/Genre* (Londres, British Film Institute, 1999).

[24] Jesús Ángel González, «"Pulling Up a Wild Bill": Television Post-Westerns» (*Journal of Popular Film and Television*, vol. 48, n.º 3, 2020), pp. 163-173.

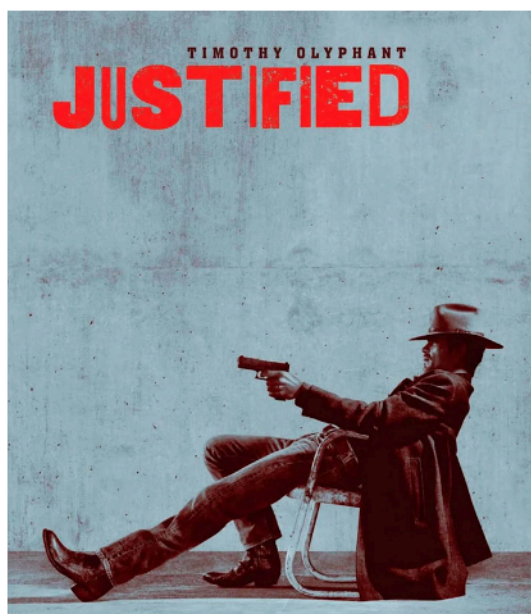


El neowestern revisionista en televisión. *Deadwood* (HBO: 2004-2006).

y la noción de justicia basada en los códigos tradicionales del Oeste («él desenfundó primero»), junto al omnipresente sombrero *Stetson* del protagonista o el póster de la película *Tombstone* (George P. Cosmatos, 1993) que se encuentra en el despacho de los «Marshals» en Lexington, Kentucky, son pistas ineludibles que llevan a la audiencia a reflexionar sobre la pertinencia de la aplicación del mito y los violentos códigos del Oeste en un Estados Unidos contemporáneo.

Es importante subrayar también que la invitación a la reflexión que nos hacen los postwésterns se realiza desde una perspectiva crítica y ética, presentando una reescritura de las convenciones del género del Oeste que nos hace «pensar de manera diferente y mejor»²⁵ sobre el legado de conquista y los presupuestos (in)morales en los que está basado el género. En este sentido, estas películas recogen el testigo de los trabajos de los llamados *New Western Historians*, historiadores como Patricia Nelson Limerick o Richard White que, en los años ochenta, revisaron la historia de la conquista del Oeste intentando separar el mito de los hechos históricos y presentando una nueva perspectiva crítica sobre el propio hecho de una ocupación basada en la violencia y el genocidio, centrándose en aspectos habitualmente soslayados en la historiografía tradicional como la raza, la clase, el género o incluso el medio ambiente en la conquista del Oeste. Siguiendo esta perspectiva crítica, una película como *Smoke Signals* (Chris Eyre, 1998), nos presenta personajes nativo-americanos tratando de asumir su identidad «india» en un contexto contemporáneo dominado por la población blanca y por los estereotipos creados por el mito y el género del Oeste (por ejemplo, un personaje nativo intenta parecerse al estereotipo del «indio estoico» creado por el cine y otro admite haber visto *Bailan-*

[25] Neil Campbell, *Post-Westerns: Cinema, Region, West*, p. 28.



Fuera de tiempo y lugar. El postwéstern en la televisión. *Justified* (FX: 2010-2015).

do con lobos [*Dances with Wolves*, Kevin Costner, 1990] decenas de veces). Kollin ha definido la película como un postwéstern que «reconoce el legado de Hollywood [...] pero resiste su hegemonía en un esfuerzo por encontrar una forma alternativa de contar historias»²⁶. *Frozen River* (Courtney Hunt, 2008), por poner otro ejemplo, presenta una historia de frontera e inmigración, temas habituales en el género, que, sin embargo, está protagonizada por dos mujeres que luchan por su supervivencia en un contexto contemporáneo hostil. Frente a la frontera móvil turneriana de la conquista, esta película se desarrolla en otra frontera fluida, pero situada en el este del país: los alrededores de una reserva india que se entrecruza con la frontera entre Estados Unidos y Canadá a la altura del río San Lorenzo, y en la que los múltiples códigos legales hacen que los personajes deban recurrir a su propia conciencia como brújula moral. Estas mujeres, una blanca y otra india, pero las dos en el límite de la pobreza, deben pelear por sus hogares y sus familias, amenazadas no por indios enemigos o bandidos blancos, sino por la precariedad económica, la globalización y la indigencia, una pesadilla contemporánea que contrasta con el sueño americano presente habitualmente en los clásicos del género del Oeste. Frente a la muy masculina «regeneración a través de la violencia»²⁷ típica de tantos wésterns, la película se resuelve a través de la solidaridad interracial y la sororidad, planteando una posibilidad de renovación o renacimiento a través del apoyo entre mujeres de distintas razas, subrayando las diferencias entre el «género mayor» hegemónico del Oeste y este subgénero crítico e impertinente²⁸. Del mismo modo, si *Frozen River* nos lleva a un espacio mental en el que reflexionar sobre el rol de las mujeres y sobre otros aspectos de género, raza y clase, otro postwéstern, *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), nos invita a especular sobre la masculinidad y las opciones sexuales en el género del Oeste. En contraste con el arquetipo masculino por antonomasia representado por actores como John Wayne, Cary Grant o Clint Eastwood, la película (basada en un relato de Annie Proulx) nos presenta una historia de amor postgenérica de vaqueros homosexuales contemporáneos, rompiendo un tabú heteropatriarcal firmemente establecido tanto en el mito como en el género del Oeste.

[26] Susan Kollin, «Dead Man, Dead West» (*Arizona Quarterly*, vol. 56, n.º 3, 2000), p. 142.

[27] Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (Nueva York, Atheneum, 1992).

[28] Jesús Ángel González, «New Frontiers for Post-Western Cinema: *Frozen River*, *Sin Nombre*, *Winter's Bone*» (*Western American Literature*, vol. 50, n.º 1, 2015), pp. 51-76.



Reescribiendo roles de género en el postwéstern. *Frozen River* (Courtney Hunt, 2008).

Los postwésterns transnacionales

Tanto Neil Campbell como Michael K. Johnson²⁹ han destacado que una de las características que ha permitido la supervivencia del wéstern en la época contemporánea es su «adaptabilidad», su capacidad para pasar de un medio a otro (radio, televisión, cómics), y su facilidad para combinarse con otros géneros creando nuevas formas híbridas, como ya hemos señalado. En este sentido, hay que destacar también la facilidad con la que el wéstern viajó a otros países y se convirtió en un fenómeno global, del que quizá la manifestación más conocida probablemente sea el *spaghetti western*. Cynthia J. Miller y A. Bowdoin Van Riper³⁰ han recogido ejemplos de lo que llaman «wésterns internacionales» de casi cualquier punto del globo, de Alemania a Japón, y de Australia a la Unión Soviética. Una vez que los wésterns perdieron parte de su popularidad, parecería natural que aparecieran postwésterns en todos estos países que habían desarrollado una variante nacional del género estadounidense, y efectivamente parece que se puede identificar este tipo de películas en una gran variedad de cinematografías³¹. Para analizar estas películas, parece conveniente combinar la idea de postwéstern con la noción de *cine transnacional*, que resulta más adecuado que el adjetivo «internacional» que usan Miller y Van Riper. Como es bien sabido, el concepto de cine transnacional ha surgido en las últimas décadas como respuesta a las limitaciones de la idea de cines nacionales en un contexto de creciente globalización³². Este reciente «giro transnacional» nos permite estudiar más adecuadamente géneros y películas que cruzan fronteras y se adaptan a un nuevo entorno nacional, como es el caso de los postwésterns transnacionales.

En este sentido, Mayer y Roche han realizado una clasificación para los «wésterns no estadounidenses»³³ que nos puede resultar muy útil para nuestros objetivos. Por un lado, consideran películas que, aunque hayan sido rodadas en lugares alejados de los Estados Unidos, sitúan la acción en el cronotopo clásico, es decir la conquista del Oeste norteamericano. En este grupo encajarían los *spaghetti westerns* y otros wésterns realizados en otras partes del mundo, particularmente Europa (como el ciclo de adaptaciones alemanas de las novelas de Karl May), en los que se utilizan espacios naturales (los desiertos de Almería, o los paisajes de los Balcanes) como sustitutos del Oeste de los Estados Unidos. Son películas que dan testimonio de la universalidad del mito del Oeste y de su asimilación transnacional en países alejados de ese espacio, y contribuyen a la historia del género del Oeste, pero no suelen esconder significados de relevancia nacional. Por otro lado, Mayer y Roche hablan de películas situadas en «localizaciones y períodos que se asemejan al Oeste de los Estados Unidos debido a su historia, topografía y geología»³⁴, pero que cuentan historias referidas a esos nuevos países. Dentro de este segundo grupo, distinguen entre películas realizadas en países con una historia de colonización (y de producción cinematográfica) similar a la de los Estados Unidos (como Argentina o Australia) y películas hechas en otros países que no comparten esa misma historia. Esta última clasificación es la que vamos a utilizar para hablar de los distintos postwésterns transnacionales.

Comenzaremos con el primer grupo, el de los países que comparten una historia colonial similar a la de Estados Unidos. El caso de Australia es particularmente ilustrativo dado que comparte no sólo una historia de colonización similar a la de Estados Unidos, sino una historia cinematográfica con algunas similitudes interesantes. De hecho, los críticos australianos Peter Limbrick y Peter Routt³⁵ han propuesto la existencia de un «modo cinematográfico» o «megagénero» global (denominado por

[29] Michael K. Johnson, «Introduction: Television and the Depiction of the American West» (*Western American Literature*, vol. 47, n.º 2, 2012), p. 124.

[30] Cynthia J. Miller y A. Bowdoin Van Riper (eds.), *International Westerns: Re-Locating the Frontier* (Lanham, Scarecrow Press, 2014).

[31] Jesús Ángel González, «Foundational Myths and National Identity in European Transnational Post-Westerns» (*Western American Literature*, vol. 54, n.º 3, 2019), pp. 257-294.

[32] Elizabeth Ezra y Terry Rowden (eds.), *Transnational Cinema: The Film Reader* (Londres, Routledge, 2006).

[33] Hervé Mayer y David Roche, «Introduction», en *Transnationalism and Imperialism: Endurance of the Global Western Film* (Bloomington, Indiana University Press, 2022), p. 12.

[34] Hervé Mayer y David Roche, «Introduction», p. 12.

[35] Peter Limbrick, «The Australian Western, or a Settler Colonial Cinema par excellence» (*Cinema Journal*, vol. 46, n.º 4, 2007), pp. 68-95; William D. Routt, «More Australian than Aristotelian: The Australian Bushranger Film, 1904-1914» (*Senses of Cinema*, n.º 18, 2001), pp. 1-19.

Limbrick «*settler colonial mode of cinema*»³⁶, que podríamos traducir como «modo cinematográfico de colonialismo por asentamiento») que incluiría tanto el wéstern estadounidense como las denominadas «películas de *bushrangers*» o bandidos que, en la segunda mitad del siglo XIX, lucharon contra las autoridades coloniales inglesas³⁷. Según estos críticos, el hecho de compartir una historia colonial similar llevó a las incipientes industrias de Australia y Estados Unidos a crear películas con características formales y temáticas similares, de modo que a partir de 1904 se rodaron 19 películas de *bushrangers* en Australia. En 1913, sin embargo, las autoridades australianas prohibieron estas películas por no presentar una imagen adecuada del país, al dar el protagonismo a bandidos como Ned Kelly —un salteador que, de hecho, ha continuado siendo el héroe australiano por antonomasia—. Debido a esta prohibición, en las décadas posteriores no se volvieron a producir películas de este género autóctono australiano, lo que dejó el campo abierto a la «colonización» de las pantallas australianas por parte de los géneros norteamericanos, incluyendo naturalmente el wéstern. En los años cuarenta y cincuenta se produjeron algunas películas que se vendieron como «*kangaroo westerns*», en las que se combinaban historias típicamente americanas con los paisajes y la fauna australiana. En estas películas, los aborígenes ocupaban un lugar anecdótico, como enemigos sin civilizar o como *trackers* o rastreadores que colaboraban con el ejército colonial. Hubo que esperar hasta principios de este siglo para encontrar films australianos que se ocuparan de las luces y sombras de la colonización de Australia a través de wésterns autóctonos de índole revisionista. Tanto *El rastreo* (*The Tracker*, Rolf de Heer, 2002) como *Propuesta de muerte* (*The Proposition*, John Hillcoat, 2005) nos presentan una historia de la colonización muy crítica, en la que se utilizan los desiertos australianos (el llamado *bush* o *outback*) como espacio que, en lugar de servir para situar historias de renacimiento e identidad nacional (al estilo americano), es presentado como un entorno peligroso que nunca ha sido realmente colonizado. En este espacio los bandidos son antihéroes violentos y sin principios, y las autoridades coloniales explotan a la población aborígen de manera cruel e inhumana.

Así pues, cabría esperar que en Australia aparecieran también películas que se puedan considerar postwésterns según la definición que venimos utilizando, y efectivamente así parece haber sido con películas como *El cazador* (*The Rover*, David Michôd, 2014), una película distópica que el propio Campbell ha definido como postwéstern³⁸ y dos films del director aborígen Ivan Sen, *Mystery Road* (2013) y *Goldstone* (2016), de los que nos vamos a ocupar con más detalle. Estas dos películas están protagonizadas por un policía aborígen que debe investigar sendos asesinatos que revelan un entorno de explotación sexual y racismo institucionalizado. Ambos films realizan múltiples referencias al wéstern tanto por el espacio elegido (los desiertos de Queensland y el norte de Australia, que recuerdan vívidamente al suroeste de los Estados Unidos) como por la descripción del protagonista, que luce constantemente botas, sombrero y armas de cowboy (no tan extrañas por lo demás en los ranchos del *outback* australiano) y es presentado como un personaje lacónico y solitario. Pero además, es, como el héroe típico de los wésterns, un «*man in the middle*»³⁹, un intermediario que no termina de encajar ni en un lado ni en el otro de la ley, ni con los policías blancos con los que trabaja, ni con los aborígenes delincuentes o víctimas que lo rechazan por colaboracionista.

Todas estas referencias llevan a los espectadores al «espacio de reflexión» que postulaba Campbell sobre la relación entre la realidad contemporánea australiana y las películas del Oeste norteamericanas; pero además se invita a la comparación con

[36] Peter Limbrick, «The Australian Western, or a Settler Colonial Cinema par excellence», p. 69.

[37] En *Making Settler Cinemas* (2010), Limbrick define los «settler cinemas» o cines de colonización, como «construcciones transnacionales forjadas en historias de dominio colonial e imperial, a través de encuentros mutuamente formativos entre las culturas colonizadoras y las indígenas, y, de manera crucial, a través del tráfico ideológico y material entre las propias sociedades colonizadoras». Peter Limbrick, *Making Settler Cinemas: Film and Colonial Encounters in the United States, Australia, and New Zealand* (Londres, Palgrave-Macmillan, 2010), p. 3.

[38] Neil Campbell, «Walking into the World of the Western»: David Michôd's *The Rover* as Australian Post-Western» (*Studia Filmoznawcze*, n.º 38, 2017), pp. 45-57.

[39] John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel*.



Un cowboy en el *outback* australiano. *Mystery Road* (Ivan Sen, 2013).

la variante autóctona australiana que presentaba una realidad de racismo institucional y subordinación de los nativos, cuyo único rol posible era el de los *trackers*, intermediarios con los que se identifica el protagonista. Maria Pramaggiore ha señalado que los dos elementos fundamentales de los *wésterns* desde un punto de vista ideológico son la raza y la identidad nacional⁴⁰, y estos parecen ser también aspectos primordiales en los *postwésterns* transnacionales. Ya estamos viendo cómo Sen utiliza la identidad étnica de su protagonista como un elemento fundamental para denunciar un entorno de racismo y discriminación, pero estos elementos y las referencias al cine de *bushrangers* australiano permiten al director realizar también una reflexión sobre la identidad nacional australiana, una identidad en proceso de redefinición en las últimas décadas, en las que finalmente se está procediendo a revisar la historia colonial y a reconocer el genocidio institucional realizado contra la población autóctona⁴¹. Al igual que en los *postwésterns* norteamericanos, podemos además identificar en estas películas una reflexión sobre la masculinidad, puesto que, a diferencia de la masculinidad normativa típicamente representada en los *wésterns*, Sen nos presenta un protagonista frágil y vulnerable, luchando por mantener la identidad bicultural del intermediario entre dos culturas y entre los dos lados de la ley. El último elemento que quiero destacar de estas dos películas es que, como algunos *postwésterns* norteamericanos (*Lone Star*, *Frozen River*), nos presentan una posibilidad de renovación y resurrección después de una aparente desaparición. Las últimas escenas de *Goldstone* nos presentan al protagonista en un recorrido iniciático en busca de sus raíces a través de un desfiladero con pinturas ancestrales aborígenes. Guiado por un personaje interpretado por David Gulpilil (seguramente el actor aborígen más reconocido en Australia, fundamentalmente por sus papeles como *tracker* en algunas películas de los años setenta), el protagonista restablece la conexión con su padre —parte de la «generación robada» de aborígenes escolarizados en internados sin la autorización de sus familias—, recupera sus raíces y plantea un escenario de renovación personal y nacional.

Parece bastante claro que la historia de la expansión colonial del siglo XIX y primeras décadas del XX ha propiciado la aparición de un «modo cinematográfico de colonialismo por asentamiento» similar al *wéstern* no solo en Australia, sino también en lugares tan alejados entre sí, pero tan cercanos en su experiencia histórica y cultural, como Nueva Zelanda, Sudáfrica, Corea, Manchuria, Brasil o Argentina, como se puede

[40] Maria Pramaggiore, *Irish and African American Cinema: Identifying Others and Performing Identities 1980-2000* (Albany, State University of New York Press, 2007), p. 159.

[41] Particularmente importante en este sentido fue el caso *Mabo* (1992), en el que se anuló el concepto de *terra nullius*, o tierra de nadie, que había estado vigente desde la colonización británica, y se reconoció el derecho de los aborígenes a la propiedad de la tierra. En 2008, el primer ministro australiano realizó una petición pública de perdón a los aborígenes por el sufrimiento causado en el pasado.



David Gulpilil: reivindicando la herencia aborigen. *Goldstone* (Ivan Sen, 2016).

comprobar en los libros de Miller y Van Riper, y Mayer y Roche mencionados anteriormente⁴². Siguiendo la analogía del caso australiano, se puede plantear la hipótesis de la existencia en todos estos países de postwésterns transnacionales que recojan la herencia colonial y cinematográfica y la problematicen. En Argentina, por ejemplo, resulta muy fácil identificar una tradición cinematográfica propia que se ocupa de la experiencia de colonización de espacios anteriormente habitados por poblaciones indígenas: el llamado cine «de frontera» protagonizado por gauchos que se inició en la época muda y tuvo un gran desarrollo en los años cuarenta y cincuenta con películas como *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942). Naturalmente, este género cinematográfico tiene su origen en un género literario de gran relevancia para el establecimiento de la identidad nacional en Argentina: la gauchesca, representada sobre todo por el poema épico *Martín Fierro*, de José Hernández (1872, 1879) y por novelas posteriores de autores como Ricardo Güiraldes o Leopoldo Lugones. De un modo paralelo al caso australiano, y dada la expansión transnacional del wéstern norteamericano, nos encontramos también con diversas películas que posteriormente hibridizan los dos géneros, y que se han venido en llamar «wésterns criollos» como *Way of a Gaucho* (Jacques Tourneur, 1952) —un caso muy peculiar de producción hollywoodiense de un wéstern localizado en Argentina y protagonizado por un gaucho—, *Aballay, el hombre sin miedo* (Fernando Spiner, 2010), o *Fuga de la Patagonia* (Javier Zevallos y Francisco D'Eufemia, 2016), centrado en los encuentros y desencuentros con los mapuches del perito Francisco Moreno, cuyos mapas e investigaciones ayudaron a colonizar la Patagonia argentina⁴³.

Como cabía anticipar, podemos encontrar también ejemplos de postwésterns transnacionales que sitúan la acción en la Argentina contemporánea y llevan a los espectadores a ese «espacio de reflexión» sobre la situación de su país realizando referencias al wéstern estadounidense y/o a la tradición autóctona argentina. Seguramente el ejemplo más representativo y reconocible sea *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992), en el que las referencias al género del Oeste abarcan desde la presencia de caballos y trenes en un paisaje desértico (la provincia de San Luis), que recuerda claramente al suroeste de los Estados Unidos, hasta un argumento con reminiscencias bastante evidentes con *Raíces profundas*. En efecto, la película plantea tanto el enfrentamiento de un grupo de pequeños pastores contra los grandes rancheros,

[42] A estos libros tendríamos que añadir tres colecciones de artículos que recogen ejemplos de wésterns o postwésterns transnacionales: Mary Ellen Higgins, Rita Keresztesi y Dayna Oscherwitz (eds.), *The Western in the Global South* (Nueva York y Londres, Routledge, 2015); Thomas Klein, Ivo Ritzer y Peter W. Schulze (eds.), *Crossing Frontiers: Intercultural Perspectives on the Western* (Marburgo, Schüren, 2012); Marek Paryz y John R. Leo (eds.), *The Post-2000 Film Western: Contexts, Transnationality, Hybridity* (Londres, Palgrave MacMillan, 2015).

[43] Más recientemente, la película chilena *Los colonos* (Felipe Gálvez, 2023) utiliza también a este mismo personaje histórico en lo que podemos considerar un «wéstern criollo» chileno.

como el conflicto planteado por la llegada de un extraño a una familia (marido, mujer e hijo) con la que establece una relación quizá demasiado estrecha. La reflexión que plantea el film, sin embargo, no tiene nada que ver con los Estados Unidos, sino con la identidad nacional y la situación de Argentina después de la dictadura, así como con la posibilidad de una utopía social y educativa en este país. Seguramente estos ejemplos australianos y argentinos nos sirvan para ilustrar la existencia de los postwésterns transnacionales en países con una experiencia colonial y cinematográfica similar a la de Estados Unidos, así como las diferencias entre ambos casos. Sin entrar en demasiados detalles, podemos encontrar una evolución muy similar con dos ausencias relevantes: la ausencia de una reflexión sobre la identidad nacional en la versión australiana del género hasta casi el siglo XXI⁴⁴, y la ausencia de una reflexión sobre la situación de la población indígena en la versión argentina⁴⁵.

Siguiendo la clasificación propuesta por Mayer y Roche, a continuación, nos vamos a ocupar de los postwésterns transnacionales que han surgido en países con una historia muy diferente de los países ocupados por potencias coloniales. Quizá uno de los ejemplos más ilustrativos sea la película *Mi hija, mi hermana* (*Les Cowboys*, Thomas Bidegain, 2015), que reflexiona sobre la identidad no de un país colonizado, sino de una potencia colonial europea, en este caso Francia. Las referencias al cine del Oeste son ineludibles en esta película, comenzando con el propio título y las escenas iniciales de una fiesta de música *country* en la que todos los personajes principales están disfrazados de vaqueros. El argumento, a continuación, reproduce de manera muy evidente la línea argumental de uno de los wésterns más influyentes de la historia: *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956). Como en el clásico de Ford, se plantea la búsqueda a lo largo de los años de una adolescente supuestamente raptada por un grupo de «otros» étnica, religiosa y lingüísticamente diferentes; sin embargo, a diferencia de la película norteamericana, la francesa se ocupa no de la violenta convivencia entre los blancos y los indígenas americanos, sino de los problemas de integración de la población musulmana en Francia. Bidegain ha señalado en algunas entrevistas que todos los buenos wésterns tienen una lectura política e histórica, puesto que nos muestran un determinado momento del «estado de la nación» estadounidense⁴⁶, y que para su película él se planteó como objetivo revisar el «estado de la nación» gala.

Utilizando las referencias al wéstern, la película plantea un discurso crítico con la política de asimilación planteada por las autoridades de Francia, una política que, en lugar de resolver la integración de la población musulmana, ha exacerbado las diferencias, creando o manteniendo no sólo situaciones de racismo e intolerancia sino también problemas graves de radicalización y terrorismo. De nuevo, la película lleva a los espectadores al «espacio de reflexión» postulado por Campbell en el que no sólo pueden recapacitar sobre el «estado de la nación» francesa sino también sobre los valores y premisas del género del Oeste. Esto se puede apreciar especialmente bien



La versión norteamericana de la pampa argentina. *Way of a Gaucho* (Jacques Tourneur, 1952).

[44] Jesús Ángel González, «Ivan Sen's Transnational Post-Westerns: *Mystery Road* (2012) and *Goldstone* (2016)» (*Comparative American Studies*, vol. 17, n.º 3-4, 2020), pp. 339-355.

[45] Otras películas argentinas que podemos considerar de manera tentativa como postwésterns serían *Un oso rojo* (Israel Adrián Caetano, 2002), *Fantasmas de la ruta* (José Celestino Campusano, 2013), *Al desierto* (Ulises Rose-ll, 2017) y *El invierno* (Emiliano Torres, 2017). En ninguna de estas películas vemos una reflexión sobre la situación de los pueblos originarios.

[46] Talu, Yonca, «Interview: Thomas Bidegain and Finnegan Oldfield» (*Film Comment*, 24 de junio de 2016) <<https://www.filmcomment.com/blog/interview-les-cowboys-thomas-bidegain-finnegan-oldfield/>> (28/06/2023).



Paisajes de wéstern en un postwéstern argentino. *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992).



Un pedazo del Oeste americano en Francia. *Mi hija, mi hermana* (Les Cowboys, Thomas Bidegain, 2015).

[47] Otras películas francesas que se pueden considerar postwésterns son *Lejos de los hombres* (Loin des hommes, David Oelhoffen, 2014) y *Adieu, Gary* (Nassim Amaouche, 2009). Las dos se ocupan de la relación entre la población musulmana de origen norteafricano y los blancos franceses, aunque la primera está situada en Argelia durante la guerra de independencia de este país, y la segunda en la Francia contemporánea. Si en la primera las referencias son más tenues, la segunda incorpora directamente fragmentos de películas del Oeste protagonizadas por Gary Cooper. Esta película está analizada con más detalle en Jesús Ángel González, «Foundational Myths and National Identity in European Transnational Post-Westerns», pp. 257-294.

[48] Austin Fisher, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western: Politics, Violence and the Popular Italian Cinema* (Nueva York, I.B. Tauris, 2011); Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* (Londres, I.B. Tauris, 1981).

en una escena en la que el hermano de la chica «raptada» (en realidad, convertida de manera voluntaria al islam) asiste a una nueva fiesta *country* varios años después de la escena inicial. Su padre ha muerto, y el joven ha continuado la búsqueda, pero ha desarrollado una actitud mucho más tolerante con el islam, hasta el punto de que no sólo acepta la decisión de su hermana, sino que termina casándose con una musulmana. Es precisamente en relación con este personaje con el que la película establece una relación directa entre la intransigencia racista y los valores del wéstern clásico, cuando una de las asistentes a la fiesta *country* (disfrazada de vaquera) le arranca el velo y la rechaza, identificando esta actitud de intransigencia con una ropa directamente asociada con el wéstern. La última escena de la película continúa con la metáfora del Oeste cuando el personaje del hijo enseña a su hijo a jugar no con las pistolas o rifles del vaquero, sino con un arco y flechas. Esta última escena nos permite subrayar dos de las características que aparecen frecuentemente en muchos postwésterns transnacionales: la redefinición de las características típicas de la masculinidad tradicional del wéstern (mediante el contraste entre el padre y el hijo en la película) y la posibilidad de renacimiento o renovación a través de esa nueva relación paternofilial que se atisba en esa última escena⁴⁷.

Esta metáfora del Oeste para hablar de cuestiones nacionales la podemos encontrar también en postwésterns transnacionales realizados en otros países europeos, como España e Italia. Estos dos países han tenido una relación especialmente intensa con el wéstern desde la revitalización del género que supuso la coproducción masiva hispano-italiana de *spaghetti westerns* en los años sesenta y setenta. Como se sabe, se trata de películas en las que la acción se sitúa en los Estados Unidos (pese a que se rodaran en España con equipos fundamentalmente italianos), aunque se pueden rastrear reflexiones políticas sobre conflictos nacionales en algunos films. De hecho, Frayling y Fisher han destacado, por ejemplo, las referencias a la «cuestión meridional» italiana —los conflictos entre el Norte y el Sur de la nación con origen en el *Risorgimento*, o guerras de unificación italiana— en films que teóricamente versan sobre la revolución mexicana⁴⁸. Del mismo modo, y bastante sorprendentemente, nos podemos encontrar en España con una película dirigida por Mario Camus en los últimos años del franquismo que se ocupa de una rebelión anarquista en el campo andaluz en los años veinte del siglo pasado (*La cólera del viento*, 1970). Seguramente porque se produjo y se exhibió como wéstern y con un protagonista como Terence Hill (un género y un actor no sospechosos políticamente), la censura dio de paso una película con un discurso político radical en absoluto habitual durante la dictadura.

Como cabría esperar, el *spaghetti western* ha dejado en ambos países una herencia *póstuma* (por utilizar el adjetivo usado por Campbell) en películas y series de televisión que podemos considerar postwésterns transnacionales. Uno de los directores italianos que había participado en este ciclo de wésterns, Pascuale Squitieri⁴⁹, dirige en 1999 *Li chiamarono briganti*, una película sobre el fenómeno del bandolerismo meridional tan influida por el *spaghetti western* que, no por casualidad, está dedicada a Sergio Leone. No sólo encontramos escenas de acción de hombres armados a caballo con puesta en escena típicamente wéstern, sino que aparecen con frecuencia recursos formales característicos del *spaghetti western* como los zooms, los primerísimos planos o la cámara lenta para escenas de violencia explícita. Sin embargo, en lugar de contar una historia de indios y vaqueros en Estados Unidos, la película narra la rebelión de Carmine Crocco, un bandolero meridional que se levantó en armas contra la ocupación de las tropas piemontesas en 1861 y que se ha convertido en un héroe de la resistencia del sur de Italia similar a Ned Kelly en Australia. En realidad, esta no es la primera película en utilizar códigos del wéstern para hablar del *Risorgimento*: previamente Pietro Germi había rodado *Il brigante di Tacca del Lupo* ya en 1952, y Florestano Vancini dirigió en 1971 *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*⁵⁰, pero esta es la primera película en tomar partido abiertamente por los rebeldes del sur, que se presentan no como un «otro» racializado y negativizado sino como héroes y heroínas atractivos (interpretados por actores tan seductores como Enrico Lo Verso y Claudia Cardinale), inteligentes y capaces, aunque traicionados por las tropas españolas y los enemigos del Norte. La superposición de códigos visuales del wéstern y el contenido histórico de la película llevan al público al «espacio de reflexión» habitual y a comparar la situación italiana y la estadounidense. Así, las conclusiones encajan con las tesis «meridionalistas» cada vez más en boga en el sur de Italia, según las cuales el *Risorgimento* no fue una guerra de liberación, sino una conquista tan violenta e injusta como la del Oeste de los Estados Unidos. De hecho, y aunque la película no tuvo mucho éxito en el momento del estreno, se sigue proyectando en eventos políticos reivindicativos en el Sur de Italia.

De manera paralela al caso italiano, podemos encontrar en la cinematografía española directores y guionistas que utilizaron su experiencia en los *spaghetti westerns* para realizar adaptaciones al contexto español que también podemos considerar postwésterns transnacionales. Seguramente el caso más reseñable sea el de *Curro Jiménez*, la serie de televisión española que en sus tres temporadas de los años setenta (TVE: 1976-1978)⁵¹ adaptó los códigos del wéstern a un momento histórico en el que también fue fundamental el bandolerismo: la Guerra de la Independencia contra Francia (1808-1814). Como en el caso de *Li chiamarono briganti*, el creador de la serie fue un realizador con gran experiencia en el *spaghetti western*: Joaquín Romero Marchent. Aunque, evidentemente, *Curro Jiménez* es una creación colectiva⁵², este realizador dirigió la mayoría de los episodios, además de ser guionista, productor y responsable del acabado visual de la serie. En este sentido, hay que recordar que Romero Marchent no solo había dirigido

[49] Las dos primeras películas de Squitieri son dos *spaghetti westerns* firmados con el seudónimo de William Redford: *Django desafia a Sartana* (*Django sfida Sartana*, 1970) y *La venganza esperó 10 años* (*La vendetta è un piatto che si serve freddo*, 1971).

[50] *Il brigante di Tacca del Lupo* ha sido comparada con *Fort Apache* (John Ford, 1948) no solo por el planteamiento visual de las batallas entre el ejército del Norte y los rebeldes del Sur (no olvidemos que la guerra civil de los Estados Unidos tuvo lugar en la misma década que el *Risorgimento*, lo que facilita la transposición), sino también por la relación entre dos oficiales del ejército piemontés, similar a la de los personajes encarnados por Henry Fonda y John Wayne en la película de Ford. Evidentemente, en esta película los rebeldes meridionales son el «otro» equivalente a los indios en los wésterns norteamericanos. *Bronte* está basada en un relato del escritor siciliano Giovanni Verga y narra la historia de una rebelión en un pueblo en las faldas del Etna, resuelta de manera muy violenta por las tropas piemontesas supuestamente liberadoras. De nuevo, los meridionales son un «otro» primitivo y cruel. Ambas películas responden también a las características que hemos definido para los postwésterns transnacionales.



Rebeldes del sur en Italia. *Li chiamarono briganti* (Pasquale Squitieri, 1999).

[51] También se realizó una película (*Avisa a Curro Jiménez*, Joaquín Romero Marchent, 1978) y se emitió una nueva temporada en 1995. Actualmente, la serie sigue movilizando espectadores nostálgicos, como se puede comprobar con su disponibilidad en la plataforma de RTVE y en canales específicos en plataformas de streaming como Pluto TV en España.

[52] En total fueron siete los realizadores que dirigieron diferentes episodios de la serie: Joaquín Romero Marchent, su hermano Rafael, Fernando Merino, Francisco Rovira Beleta, Antonio Drove, Mario Camus y Pilar Miró. En la escritura de los guiones, la figura más importante, aparte de Romero Marchent, fue Antonio Larreta.

[53] Pedro Gutiérrez Recacha, *Spanish Western: El cine del Oeste como subgénero español (1954-1965)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2010), pp. 43-84.

[54] Eric Hobsbawm, *Bandits* (Nueva York, The New Press, 2000), p. 20.

[55] Antonio Gómez López-Quiñones, «Bandoleros de la transición: Rasgos del imaginario nacional democrático en *Curro Jiménez*», en Francisca López, Elena Cueto Asín y David R. George Jr. (eds.), *Historias de la pequeña pantalla: Representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2009), pp. 39-47.

[56] Joseba Gabilondo, «On the Global Formation of Andalusian and Basque Cinemas», en Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic (eds.), *A Companion to Spanish Cinema* (Malden, Blackwell, 2013), pp. 83-98.

[57] José Ortega y Gasset, *Discursos políticos* (Madrid, Alianza, 1990), p. 62.

[58] Antonio Gómez López-Quiñones, «Bandoleros de la transición: Rasgos del imaginario nacional democrático en *Curro Jiménez*», p. 32.



Postwestern transnacional español. *Curro Jiménez* (RTVE: 1976-1978).

varios westerns en coproducciones italianas de los años sesenta, sino también los que se pueden considerar los primeros «westerns hispanos»⁵³ de los años cincuenta: *El Coyote* (1955) y *La justicia del Coyote* (1956), adaptaciones cinematográficas de las populares novelas del escritor José Mallorquí inspiradas por *El Zorro*.

Curro Jiménez es un nuevo ejemplo de la cercanía entre las películas de bandidos y el western, así como de la adaptación al cine de las historias de los llamados «bandidos sociales», definidos por Eric Hobsbawm como forajidos «considerados delincuentes por las fuerzas del orden, que sin embargo el pueblo considera luchadores por la justicia y por la libertad»⁵⁴, una definición perfectamente aplicable a Ned Kelly en Australia, Carmine Crocco en Italia o Curro Jiménez en España. En el caso de *Curro Jiménez*, como ha señalado Gómez López-Quiñones, la serie promueve una serie de valores muy relacionados con la época en la que se produjo: la transición española. Estos valores son la necesidad de justicia social, la precaución frente a los excesos políticos, la promoción del nacionalismo español y el apoyo al diálogo como forma de resolver conflictos⁵⁵. Por otro lado, Curro es un bandolero que lucha contra los invasores franceses en una guerra que ha sido considerada como uno de los mitos fundacionales de la nación española. Joseba Gabilondo ha definido la Guerra de la Independencia como fundamental para el desarrollo del discurso «orientalista» basado en el excepcionalismo español cimentado en los libros de los viajeros románticos europeos y americanos por la España del siglo XIX⁵⁶. Frente a esta visión «orientalista» y mitificadora, tan útil para Franco y para la promoción del turismo basado en la diferencia española, Gabilondo opone la versión «occidentalista», basada en la guerra de la Reconquista y la identidad europea, y que se puede sintetizar en el conocido aforismo de Ortega y Gasset: «si España es el problema, Europa es la solución»⁵⁷. De este modo, y a través de un instrumento cultural tan versátil como el postwestern, en *Curro Jiménez* podemos identificar una síntesis entre la «violencia fundacional» orientalista de la Guerra de la Independencia⁵⁸ y el

discurso occidentalista de los «pactos fundacionales»⁶⁰ de la transición española en su ruta hacia la integración europea⁶¹.

Conclusiones

En definitiva, parece que podemos concluir que no solo hay vida más allá del Oeste, sino que es una vida rica y compleja. Pese a su anunciada desaparición, el western ha demostrado su adaptabilidad a otros entornos espaciales y temporales mutando hacia el postwestern, un subgénero que, siguiendo a Derrida, «participa sin pertenecer» del todo al género del Oeste. Hemos visto cómo las contribuciones de críticos como French, Cawelti, Kollin, o, sobre todo, Campbell han asentado las diferentes perspectivas sobre el postwestern y hemos podido comprobar la existencia de películas con características similares aunque se hayan realizado a miles de kilómetros de distancia del espacio habitual del género del Oeste⁶².

En este repaso de postwesterns transnacionales hemos analizado películas de países que comparten una historia colonial similar a la de Estados Unidos y en los que se ha producido un «modo cinematográfico de colonialismo por asentamiento», como Australia y Argentina. Por otro lado, hemos estudiado el caso de países con relaciones diversas pero siempre estrechas con el western, como Francia, España e Italia. En todos estos casos hemos podido identificar postwesterns transnacionales que comparten una serie de características. En primer lugar, son películas que están situadas en entornos alejados del cronotopo habitual del género del Oeste, pero acumulan referencias (de índole sintáctica o semántica) al género, lo que lleva a los espectadores a un «espacio de reflexión» crítico y ético sobre los «inquietantes» valores y premisas del western. Esta reflexión se extiende a aspectos de identidad nacional autóctona, de modo que la metáfora del Oeste sirve para plantear un discurso sobre problemas identitarios, mitos fundacionales y tratamiento de minorías, como los aborígenes en las películas australianas o los musulmanes en las películas francesas. Además, la mayor parte de estas películas plantean también una revisión de cuestiones de género, particularmente de una masculinidad tradicional en crisis que tiene difícil encaje en una sociedad contemporánea. Por último, varias de estas películas plantean la posibilidad de una renovación personal o nacional basada en la recuperación de las raíces o en la revisión de mitos nacionales y valores fundacionales, una renovación que podemos asociar a la propia evolución genérica representada por el postwestern.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick, *Film/Genre* (Londres, British Film Institute, 1999).
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities* (Londres, Verso, 1991).
- ASTRE, Georges-Albert, y HOARAU, Albert-Patrick, *Univers du Western: Les sources, les structures, les données permanentes, les significations, les fonctions, la mythologie, les grandes époques, les grandes œuvres, l'évolution* (París, Cinema Club/Seghers, 1973).
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 1990).
- CAMPBELL, Neil, *Post-Westerns: Cinema, Region, West* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2013).
- , «"Walking into the World of the Western": David Michôd's *The Rover* as Australian Post-Western» (*Studia Filmoznawcze*, n.º 38, 2017), pp. 45-57.

[59] Joseba Gabilondo, «On the Global Formation of Andalusian and Basque Cinemas», en Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic (eds.), *A Companion to Spanish Cinema* (Malden, Blackwell, 2013), pp. 83-98.

[60] José Ramón Díaz Gijón, «Estrategias de análisis y modelos de transición a la democracia», en Javier Tusell y Álvaro Soto (eds.), *Historia de la transición (1975-1986)* (Madrid, Alianza, 1996), p. 106.

[61] Hay otro postwestern español que recoge el testigo tanto de *Curro Jiménez* (a través de su protagonista Sancho Gracia) como de la participación española en los *spaghetti westerns*: *800 balas* (Alex de la Iglesia, 2002). Esta película cuenta la historia de un antiguo especialista que se niega a abandonar los decorados del desierto de Almería en los que se rodaron tantas películas de este género. Mediante las evidentes referencias tanto al género hispano-italiano como a la variante española, la película plantea también una reflexión sobre la identidad nacional española y su futuro dentro de Europa. Jesús Ángel González, «Foundational Myths and National Identity in European Transnational Post-Westerns», pp. 257-294.

[62] La variedad de películas que pueden estudiarse desde el prisma del postwestern es muy notable, desde las dos películas tituladas *Western* (Manuel Poirier, 1997, y Valeria Grisebach, 2017), que estudian y cuestionan la identidad europea y la problemática del «sueño europeo» (en contraste con el sueño americano) hasta la enigmática *Mimosas* (2016), definida por su director Oliver Laxe como «un western religioso», que utiliza las referencias al western para plantear reflexiones espirituales en un paisaje desértico norteafricano que remite al suroeste de los Estados Unidos.

- CARTER, Matthew, *Myth of the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2015).
- CAWELTI, John G. *The Six-Gun Mystique Sequel* (Bowling Green, OH, Bowling Green State University Press, 1999).
- CREEKMUR, Corey K. «The American Western Film», en Nicolas S. Witschi (ed.), *A Companion to the Literature and Culture of the American West* (Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2011), pp. 395-408.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia, Pre-Textos, 1994).
- DERRIDA, Jacques, «The Law of Genre» (*Critical Inquiry*, vol. 7, n.º 1, On Narrative, 1980), pp. 55-81.
- DÍAZ GIJÓN, José Ramón, «Estrategias de análisis y modelos de transición a la democracia», en Javier Tusell y Álvaro Soto (eds.), *Historia de la transición (1975-1986)* (Madrid, Alianza, 1996), pp. 89-108.
- EZRA, Elizabeth, y ROWDEN, Terry. *Transnational Cinema: The Film Reader* (Londres, Routledge, 2006).
- FISHER, Austin, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western: Politics, Violence and the Popular Italian Cinema* (Nueva York, I.B. Tauris, 2011).
- FRAYLING, Christopher, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* (Londres, I.B. Tauris, 1981).
- FRENCH, Philip, *Westerns: Aspects of a Movie Genre* (Manchester, Carcanet, 1973).
- GABILONDO, Joseba, «On the Global Formation of Andalusian and Basque Cinemas», en Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic (eds.), *A Companion to Spanish Cinema* (Malden, Blackwell, 2013), pp. 83-98.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio, «Bandoleros de la transición: Rasgos del imaginario nacional democrático en *Curro Jiménez*», en Francisca López, Elena Cueto Asín y David R. George Jr. (eds.), *Historias de la pequeña pantalla: Representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2009), pp. 29-52.
- GONZÁLEZ, Jesús Ángel, «Foundational Myths and National Identity in European Transnational Post-Westerns» (*Western American Literature*, vol. 54, n.º 3, 2019), pp. 257-294.
- , «Ivan Sen's Transnational Post-Westerns: *Mystery Road* (2012) and *Goldstone* (2016)» (*Comparative American Studies*, vol. 17, n.º 3-4, 2020), pp. 339-355.
- , «New Frontiers for Post-Western Cinema: *Frozen River*, *Sin Nombre*, *Winter's Bone*» (*Western American Literature*, vol. 50, n.º 1, 2015), pp. 51-76.
- , «"Pulling Up a Wild Bill": Television Post-Westerns» (*Journal of Popular Film and Television*, vol. 48, n.º 3, 2020), pp. 163-173.
- GUTIÉRREZ RECACHA, Pedro, *Spanish Western: El cine del Oeste como subgénero español (1954-1965)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2010).
- HIGGINS, MaryEllen, KERESZTESI, Rita y OSCHERWITZ, Dayna (eds.), *The Western in the Global South* (Nueva York y Londres, Routledge, 2015).
- HOBBSAWM, Eric, *Bandits* (Nueva York, The New Press, 2000).
- JAMESON, Fredric, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington, Indiana University Press, 1992).
- JOHNSON, Michael K. «Introduction: Television and the Depiction of the American West» (*Western American Literature*, vol. 47, n.º 2, 2012), pp. 123-131.
- KITSES, Jim, «Introduction: Post-modernism and the Western», en Jim Kitses y

- Gregg Rickman (eds.), *The Western Reader* (Nueva York, Limelight, 1998), pp. 15-31.
- KLEIN, Thomas, RITZER, Ivo y SCHULZE, Peter W. (eds.), *Crossing Frontiers: Intercultural Perspectives on the Western* (Marburgo, Schüren, 2012).
- KOLLIN, Susan, «Dead Man, Dead West» (*Arizona Quarterly*, vol. 56, n.º 3, 2000), pp. 125-154.
- , *Postwestern Cultures: Literature, Theory, Space* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2007).
- , «Introduction: Postwestern Studies, Dead or Alive», en *Postwestern Cultures: Literature, Theory, Space* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2007), pp. ix-xix.
- LIMBRICK, Peter, «The Australian Western, or a Settler Colonial Cinema par excellence» (*Cinema Journal*, vol. 46, n.º 4, 2007), pp. 68-95.
- , *Making Settler Cinemas: Film and Colonial Encounters in the United States, Australia, and New Zealand* (Londres, Palgrave-Macmillan, 2010).
- MAYER, Hervé y ROCHE, David, «Introduction», en Hervé Mayer y David Roche (eds.), *Transnationalism and Imperialism: Endurance of the Global Western Film* (Bloomington, Indiana University Press, 2022), pp. 1-32.
- MILLER, Cynthia J. y VAN RIPER, A. Bowdoin (eds.), *International Westerns: Re-Locating the Frontier* (Lanham, Scarecrow Press, 2014).
- MITCHELL, Lee Clark, *Late Westerns: The Persistence of a Genre* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2018).
- NELSON, Andrew Patrick, *Contemporary Westerns: Film and Television since 1990* (Lanham, The Scarecrow Press, 2013).
- ORTEGA Y GASSET, José, *Discursos políticos* (Madrid, Alianza, 1990).
- PARYZ, Marek y LEO, John R. (eds.), *The Post-2000 Film Western: Contexts, Transnationality, Hybridity* (Londres, Palgrave MacMillan, 2015).
- PRAMAGGIORE, Maria, *Irish and African American Cinema: Identifying Others and Performing Identities 1980-2000* (Albany, State University of New York Press, 2007).
- ROUTT, William D., «More Australian than Aristotelian: The Australian Bushranger Film, 1904-1914» (*Senses of Cinema*, n.º 18, 2001), pp. 1-19.
- SLOTKIN, Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (Nueva York, Atheneum, 1992).
- TALU, Yonca, «Interview: Thomas Bidegain and Finnegan Oldfield» (*Film Comment*, 24 de junio de 2016) <<https://www.filmcomment.com/blog/interview-les-cow-boys-thomas-bidegain-finnegan-oldfield/>> (28/06/2023).
- TATUM, Stephen, «Postfrontier Horizons» (*Modern Fiction Studies*, n.º 50, 2004), pp. 460-468.
- ZIMMERMANN, Stefan, «I Suppose It Has Come to This...: How a Western Shaped Australia's Identity», en Thomas Klein, Ivo Ritzer y Peter W. Schulze (eds.), *Crossing Frontiers: Intercultural Perspectives on the Western* (Marburgo, Schüren, 2012), pp. 134-148.