

ENTRE DESPRECIOS Y BALAS: EL WÉSTERN MEXICANO

BETWEEN DISDAIN AND BULLETS: THE MEXICAN WESTERN

PAULA ANDREA BARREIRO POSADA

(Universidad de Antioquia)

BRAYAN ALEXIS ZAPATA RESTREPO

(Universidad de Antioquia)

RESUMEN

Como alguna vez lo afirmó André Bazin, el género wéstern posee una universalidad geográfica que le permite adaptarse a distintos países y sus realidades. El presente artículo analiza las principales características de este género cinematográfico en México, identificando sus vínculos con el wéstern estadounidense, así como los elementos que lo diferencian y que definen su propia identidad. El análisis comienza dando cuenta de un cierto desprecio expresado por la academia mexicana, infundado en las precarias condiciones de producción de este género. Posteriormente, se revisan las transformaciones narrativas y estilísticas que el género atraviesa en el ya mencionado país desde mediados del siglo XX hasta la primera década del siglo XXI.

Palabras clave: Wéstern, cine, México, género cinematográfico, frontera.

ABSTRACT

As André Bazin once stated, the western genre has a geographical universality that allows it to adapt to different countries and their realities. This article analyses the main characteristics of this film genre in Mexico, identifying its links with the American western, as well as the elements that differentiate it and define its own identity. The analysis begins with a certain disdain expressed by the Mexican academy, based on the precarious production conditions of this genre. Subsequently, the article reviews the narrative and stylistic transformations that the genre underwent in Mexico from the mid-twentieth century to the first decade of the twenty-first century.

Keywords: Western, cinema, Mexico, film genre, frontier.

RESUM

ENTRE MENYSPREUS I BALES: EL WESTERN MEXICÀ

Com alguna vegada va afirmar André Bazin, el gènere *western* posseïx una universalitat geogràfica que li permet adaptar-se a diferents països i les seues realitats. El present article analitza les principals característiques d'aquest gènere cinematogràfic a Mèxic, identificant els seus vincles amb el *western* als Estats Units, així com els elements que ho diferencien i que defineixen la seua pròpia identitat. L'anàlisi comença donant compte d'un cert menyspreu expressat per l'acadèmia mexicana, infundat en les precàries condicions de producció d'aquest gènere. Posteriorment, es revisen les transformacions narratives i estilístiques que el gènere travessa en el ja esmentat país des de mitjans del segle XX fins a la primera dècada del segle XXI.

Paraules clau: *Western*, cinema, Mèxic, gènere cinematogràfic, frontera.

INTRODUCCIÓN

La imagen de México, su cultura, personajes y paisajes han estado presentes en la historia del wéstern cinematográfico. Podría decirse que la importancia de su presencia radica en ser una de las fronteras que expandía el mito del enfrentamiento entre civilización y barbarie que subyace al género estadounidense. Sin embargo, como bien lo expresa Jorge Chamuel, esta relación temática de las películas hollywoodenses con el vecino al sur de la frontera no ha sido estática, por el contrario ha ido variando a lo largo del tiempo:

Desde los miedos que emanaban de la Revolución Mexicana en el cine mudo, el clasicismo conservador de entre guerras, la política del Buen vecino postbellum, los wésterns psicológicos en los cincuenta, el europeísmo y las transformaciones sociales de las décadas posteriores y los giros ideológicos y corrientes sociopolíticas posteriores han determinado el mensaje y tono de cada producción. (2022: 26).

México no es solo una de las fronteras a cruzar por los vaqueros norteamericanos. Este país tan representado en las cintas del Oeste adoptó al wéstern como suyo, de tal forma que en ocasiones pareciera un género compartido. Aunque en ocasiones es confundido en Latinoamérica con el género de comedia ranchera, denominación acuñada en la década de los

sesenta para agrupar aquellas cintas de ambiente rural y fuerte carácter costumbrista que miraban con nostalgia el pasado porfirista de las haciendas y su régimen de castas (OSCURA, 2003), el wéstern mexicano posee su propia identidad narrativa y estética que lo diferencian, no solo de otros géneros sino también del propio wéstern estadounidense.

Constantemente en la literatura académica las y los autores se refieren al wéstern mexicano como un género "Ultra barato e insipiente" (AVIÑA, 2004: 59). A pesar de la vasta producción de estas cintas y de la importancia del género como productor cultural que ha delineado las vidas y peligros de la frontera, México se ha interesado relativamente poco por investigarlo en amplitud. Los textos académicos no otorgan suficiente extensión a este género cinematográfico prolífico de la nación.

Para 1960 el modelo que había llevado al éxito al cine mexicano comenzaba a agotarse. El declive de la censura del Código Hays en Estados Unidos hacía que la industria norteamericana comenzara a expandirse por todo el continente, arrebatando el monopolio de exhibición que hasta entonces ostentaban las producciones del país azteca en Latinoamérica. Por otro lado, la popularización de la televisión daba un duro golpe a la exhibición cinematográfica. Lo anterior se sumaba al cambio generacional, las personas más jóvenes comenzaron a perder interés por los dramas rurales y las comedias rancheras que forjaron la llamada Época de Oro del cine mexicano. Este período conocido tradicionalmente en la industria cinematográfica mexicana como "Período de transición" o "Crisis de los 60" persistió hasta la década del setenta y la nacionalización de la industria cinematográfica bajo la dirección de Rodolfo Echeverría en el Banco Nacional Cinematográfico (GARCÍA, 2017).

La década del sesenta trajo consigo una reducción en las cifras de taquilla y en los filmes producidos, así como el fin de las grandes producciones mexicanas que habían caracterizado la época anterior. Si bien esto se suele asociar con una reducción en la calidad de los filmes, también ocurrieron hechos más positivos. Para 1963 se creó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, más conocido por sus siglas CUEC, que serviría de escuela a personas realizadoras que fueron cabeza del cine mexicano en décadas posteriores (SAAVEDRA, 2006).

Incluso con la llegada de nuevos cineastas, el wéstern mexicano de los años sesenta continuó perteneciendo a los grandes estudios. Se trató de un cine, que, como todo el cine masivo, parecía ignorar y alejarse de las grandes agitaciones políticas y sociales que atravesaba el país (CARRO, 2012). Agitaciones que marcarían un quiebre a nivel social y cultural res-

pecto a la idea de país que se venía desarrollando desde el triunfo de la Revolución.

Sin embargo, el wéstern mexicano fue transformándose, y en las décadas posteriores tuvo acercamientos y distanciamientos de las agitadas convulsiones que atravesaban al país. Lo anterior se evidenció en cintas que por un lado fueron reflexionando al respecto, o que por otro lado apostaron más por una imitación del wéstern estadounidense en temáticas y estéticas, en ocasiones a manera de un simulacro del viejo Oeste americano, sin alusión al contexto sociopolítico actual del país, aunque con algunos tintes mexicanos. A pesar de esto, México no optó por fabricar un género idealista en sus narrativas o rimbombante visualmente hablando. Lejos de rastrear en los mitos de la pradera la filosofía del honor y de las armas, la mezcla de civilización y barbarie o su singular topografía anímica y física, que convirtieron a John Ford, William Wellman, Anthony Mann, Raoul Walsh o Budd Boetticher en semi dioses, el wéstern mexicano ha elegido la baratura, el híbrido y la degeneración ranchera (AVIÑA, 2004:159).

El presente artículo reivindica a un género que apostó en muchas ocasiones por producciones de bajos presupuestos, opuesto a la opulencia de las grandes producciones de la Época de Oro, lo que le permitió tener una presencia significativa a nivel cuantitativo en la cinematografía mexicana. Estas mismas características, sin embargo, han hecho que el wéstern mexicano sufra algunas miradas de desdén, y hayan sido pocos los acercamientos al género desde la academia. A pesar de esto, el wéstern mexicano impulsó subgéneros y se atrevió a adaptar los elementos del wéstern estadounidense a la cultura mexicana.

Para dar cuenta de lo anterior, este texto inicia presentando los orígenes del género en México y el imaginario que de éste se ha construido a partir de la academia para posteriormente analizar sus transformaciones por décadas, partiendo de los años 60 hasta inicios del siglo XXI. Luego, se centra en las características narrativas y estéticas propias de la versión mexicana del género. El corpus de películas enlistado es considerablemente amplio, lo anterior nos permite ofrecer un necesario panorama del género en el país; sin embargo, al momento de analizar ciertas narrativas y estéticas, nos concentramos en filmes puntuales en los que estos elementos resultan significativos.

EL GÉNERO WÉSTERN EN MÉXICO

A comienzos de los años sesenta la taquilla del cine wéstern comenzó a decaer notablemente en Estados Unidos y con ello, su producción. En parte, André Bazin, responsabiliza este declive a la Segunda Guerra Mundial,

afirmando que:

...los años de la Guerra le hicieron (al wéstern) casi desaparecer del repertorio de Hollywood. Por la misma razón que el wéstern se había multiplicado y ennoblecido a expensas de los otros films de aventuras, los films de guerra debían eliminarlo del mercado, al menos provisionalmente (2017: 256).

Para México, la década del 50 sería la más prolífica del género wéstern, y al igual que en Estados Unidos, la década del sesenta vio una importante reducción, sin embargo, la producción de este tipo de cintas apenas estaba por comenzar.

Lejos de ser películas de culto, o superproducciones de Hollywood en los años 20 y 30, los primeros wésterns estadounidenses eran producciones de segunda categoría, protagonizados por actores y actrices no reconocidas y dirigidos principalmente a un público adolescente (Altman, 2000:63). Esta característica se traslada al wéstern mexicano y persiste por varias décadas, con algunas excepciones en las que estrellas de la Época de Oro del cine protagonizaron cintas de caballitos –como se le llama popularmente al wéstern mexicano– que en ocasiones eran confundidas con comedias rancheras.

A diferencia del exceso de recursos y el cuidado narrativo y estético propios de la comedia ranchera, el wéstern, con su exhibición épica de lo rural mexicano, tiene un origen plebeyo. Este género despreciado aparece como respuesta a las dificultades de producción y a los cambios identitarios del público mexicano a mediados del siglo XX. Ante la incapacidad económica de realizar grandes producciones como aquellas de la Época de Oro, y ante el inminente cambio generacional que hacía que las temáticas y personajes de la comedia ranchera no fueran bien recibidos por jóvenes urbanos:

El género ranchero descubrió una salida en ese llamado cine de caballitos. Relatos de héroes justicieros, pistolas, máscaras, jovencitas en peligro, terratenientes ambiciosos, boleros rancheros interpretados por cantantes de moda, escenarios rascuaches: la mayoría de ellos en el “pueblo del Oeste” de los Estudios América, torpes enfrentamientos de cantina y tramas disparatadas que se movían entre la típica historia de vaqueros, el horror, la comedia y el suspenso de un viejo Oeste con locaciones rurales (AVIÑA, 2004: 160).

Este origen hace que desde su nacimiento el wéstern mexicano sea un género paródico, e híbrido, que lejos de apegarse al canon del género clásico, se hibrida con todo el abanico de géneros que encuentra en la llamada época de transición del cine mexicano.

Las cintas *El jinete solitario en el valle de los buitres* (1958), de Rafael Baledón; *Los hermanos de hierro* (1961), de Ismael Rodríguez; *El último cartucho* (1965), de Zacarías Gómez Urquiza; *Tiempo de Morir* (1966), de Arturo Ripstein; *Su precio...unos dólares* (1970), de Raúl de Anda Jr; *El Tunco Maclovio* (1970), de Alberto Mariscal; *Todo el horizonte para morir* (1971), de Rubén Galindo; *Los hijos de Satanás* (1972), de Rafael Baledón; *Cinco mil dólares de recompensa* (1974), de Jorge Fons; *Pistoleros famosos* (1981), de José Loza Martínez; *El tres de copas* (1986), de Felipe Cazals; *Con el odio en la piel* (1988), de Rafael Villaseñor; *Pistolero a sueldo* (1989), de Hernando Name; *Vengarse matando* (1997), de Aurora Martínez; *El Indio y el Hacendado* (2000), de Manuel Ramírez; *El Sueño del Héroe* (2004), de Alfonso Arau; y *Sonora* (2018), de Alejandro Springall, pueden identificarse como unas de las más representativas del wéstern mexicano a partir de la década del sesenta, puesto que conservan muchos elementos del canon estadounidense, pero al mismo tiempo logran presentar un abanico de opciones narrativas y estéticas adicionales que las logra ubicar como parte de una cinematografía de carácter nacional.

Retomando el epíteto de cine de caballitos, es importante señalar que esta forma de llamar al wéstern mexicano contiene una carga negativa que marca una infantilización del género. Referirse a esta cinematografía de esta forma revela que se le considera un tipo de cine inmaduro y deleznable, ejerciendo así una especie de censura intelectual sobre este clase de películas. Este desdén no era exclusivo hacia el wéstern mexicano, pues también se aplicaba a las cintas de *spaghetti wéstern*¹ italianas que retrataban la Revolución Mexicana. De acuerdo con Raffaele Moro y Bernd Hausberger "El cine de caballitos italiano" (como le llamó alguno de estos críticos) fue censurado en el país por mostrar aquello que para la crítica y el gobierno era denigrante" (2013; 974). Los autores aclaran que la censura no provino del gobierno, sino de la crítica conservadora que deslegitimó las cintas por considerar que mostraban una imagen del país que no correspondía con los ideales planteados desde la oficialidad. Esta desconfianza de parte de la crítica se extendió también a las producciones nacionales, sin que afectara de manera considerable el recibimiento del público.

1 Reconocido cine wéstern realizado en Italia en coproducción algunas veces con Alemania y España.

El género en cuestión tuvo su pico más alto de producción durante la década del 50, aunque con cintas que diversos autores y autoras coinciden en calificar como de baja calidad artística. A pesar de la censura y el desdén, y gracias a que los wésterns eran baratos de realizar, este tipo de cintas lograron representar casi la mitad de la producción total de películas mexicanas en el momento (GARCÍA, 1998).

En contraste con esta exuberancia de producciones, el análisis de la academia revela una tendencia a asumir al wéstern mexicano como un género cinematográfico menor. Lo anterior no solo se debe al bajo presupuesto de estas producciones. Aunque la academia reconoce que es uno de los géneros más prolíficos del país, su desidia se ve reflejada en el hecho de que los dos aspectos inherentes al género, como son los personajes y las situaciones, que se describen más adelante, gozan de una homogeneidad en sus descripciones, por ende, se habla de un cine marcado por la unidimensionalidad de los personajes y el uso excesivo de los estereotipos culturales. En ese tenor los personajes que destacan más, según Mercader (2014), son los contrabandistas y camioneros, seguidos por policías federales y rancheros. Las situaciones que se narran dentro de los wésterns mexicanos son abordadas de manera aún más superficial, por ejemplo, en la tesis de maestría de Federico Dávalos, el autor afirma que en las narrativas de estos wésterns se hayan asuntos como: “violencia, sadismo, personalidades psicopáticas y el rebuscamiento tanto en lo visual como en el lenguaje, elementos que afectan la inteligibilidad, coherencia y sentido de sus wésterns” (2008: 100). En las situaciones dramáticas enunciadas se logra evidenciar que la mayor recurrencia está ubicada en la relación desigual entre los sexos (MERCADER, 2014), así como en las balaceras y golpizas. Las situaciones de violencia en la frontera sólo son percibidas a partir de la década del setenta (PELAYO, 2005), pero sobre todo de los ochenta en adelante. El comentario más frecuente relacionado con el género por parte de la academia es el que juzga a la cinematografía wéstern mexicana como una marcada por la falta de presupuesto, la escasa atención a la producción y la tendencia a ser considerado un cine serie B. Sin embargo, este tipo de comentarios evidencian más un mito intelectual de la academia que un argumento sólidamente explicado. La razón de esta afirmación es que dentro del mismo universo narrativo se asocian protagonistas de la talla de Eulalio González, más conocido como Piporro, y Antonio Aguilar, quienes fueron icónicos para la comedia ranchera, o sujetos como Arturo Ripstein y Pedro Armendáriz Jr., figuras claves para el cine dramático del país.

Concretamente, las características de producción que más llaman la atención pueden ser las de cine popular con alta rentabilidad económica, que junto al cine realizado para la comunidad mexicana en Estados Unidos,

denotan el sesgo que la academia ha impuesto a su revisión de este género. Cine popular implica en este contexto que la noción de lo popular está vinculada a la baja inversión, razón por la cual la expresión “alta rentabilidad económica” es consecuente a la falta de inversión. Por otro lado, la generalización respecto al público mexicano en Estados Unidos como focal del género puede agregar otra explicación acerca del poco interés por ahondar en el wéstern, debido a que en él se está asumiendo una externalización que desarraiga al género.

Su carácter popular y mestizo hace que a partir de la década del sesenta sea posible identificar en el wéstern mexicano algunos subgéneros que se delimitan claramente en temáticas, periodos y estéticas. Ejemplo de lo anterior es el subgénero Zapata wéstern, que se realizó principalmente entre los años 60 y 70 recreando el entorno de la Revolución mexicana. Heredero de la tradición de cine de pistoleros, el Zapata wéstern coexiste con el *spaghetti wéstern* en la línea temporal, pero se concentra en los relatos extraídos de los tiempos de la Revolución. Aunque este subgénero ayudó a construir una identidad nacional en México, una buena parte de este imaginario provino del exterior, pues como afirma Bernd Hausberg: “Se ganó, sin embargo, una identidad impuesta en gran medida desde afuera y altamente estereotipada (como todos los imaginarios identitarios nacionales, por cierto), lo que en el país mismo más bien causó consternación entre las élites político-culturales” (2016: 292).

Por otra parte, a partir de 1980 el subgénero Cabrito wéstern surge para retratar las peripecias por las que pasaban los y las mexicanas intentando cruzar la frontera de los Estados Unidos. Los temas encargados de dar un tono mexicano a un género por excelencia estadounidense fueron los del narcotráfico, los duros trabajos de los braceros y las aventuras de camioneros. Los Cabrito wésterns solían ser de bajo presupuesto, pues en los años ochenta el país atravesaba por una crisis petrolera. Lo anterior no ocurrió sólo por razones económicas, el Cabrito wéstern:

Encontró a un público ávido de cine mexicano que había sido olvidado por la industria cinematográfica, la cual estaba más interesada en recuperar su imagen internacional y capturar a la clase media, pero que había olvidado a la clase popular, la que debido a los problemas económicos y sociales que enfrentaba el país, estaba migrando a la frontera con la idea de trabajar en los Estados Unidos, donde ya había un buen número de mexicanos (MERCADER, 2014: 222).

En ninguno de los textos consultados para el presente análisis, la academia

se permite construir un conjunto de atributos que definan el carácter del cine wéstern mexicano. Los análisis no van más allá de una pobreza estética y monetaria. Es en los subgéneros en donde la academia se permite construir un cuerpo conceptual concreto, en donde se reconoce además que el subgénero de mayor relevancia derivado del núcleo del wéstern es el narco cine (RASHOTTE, 2015). El análisis hecho hasta ahora por la academia acerca del narco cine y su conexión al wéstern mexicano refleja que este tipo de cine no posee elementos de valor para ser analizados más allá de las obviedades que connota. Sobre el narco cine, una de las autoras del presente artículo, Paula Barreiro denuncia el mismo desdén que se ha podido observar por parte de la academia hacia otros subgéneros del wéstern. En ese sentido afirma: "A pesar de la enorme lista de películas, la gran popularidad que tiene entre el público mexicano y el impacto que genera el narco cine, la discusión académica y el debate mediático acerca de este fenómeno son escasos" (2020: 220). Como respuesta a la falta de análisis académico sobre el narco cine mexicano, la autora dedica un capítulo de su libro *Indómita: "Colombia según el cine extranjero"*² a la discusión de este tema.

Volviendo a los subgéneros de arraigo wéstern, es el Cabrito el principalmente mencionado por Rashotte (2015), quizás porque es en él en donde logran hacer convergencia todos los referentes modernos del wéstern mexicano: contrabando, narcotráfico, crisis económica discriminación, etc. elementos que le permiten al Cabrito convertirse en la configuración pre-determinada para hablar del wéstern mexicano, siendo *Lola la trailera* (1983), de Raúl Fernández su principal exponente.

Otro interesante aporte del wéstern mexicano es la presencia de un limbo geográfico y jurídico entre las fronteras de Estados Unidos y México. Varias cintas de vaqueros de las décadas del sesenta y el setenta ofrecen personajes mexicanos en tierras estadounidenses teniendo una vida de inmigrantes sin reconocerse como tal. Estos personajes parecen vivir en pueblos que funcionan como limbos geográficos dentro de Estados Unidos en los que parece que México aún posee los territorios del sur de ese país, ejemplos de esto son las cintas *Su precio...unos dólares* (1970), *Cinco mil dólares de recompensa* (1974) o *Pistoleros famosos* (1981).

2 Ver el libro: *Indómita: Colombia según el cine extranjero* y su capítulo: "El salvaje al otro lado del espejo". Disponible en:
<https://editorial.urosario.edu.co/gpd-indomita-colombia-segun-el-cineextranjero.html>

Este cine de frontera, o cine fronterizo,³ aparece en esencia como una vertiente del género wéstern, especializada en mostrar las duras condiciones naturales y sociales de la frontera Norte del país. Al ser por definición un cine que navega exclusivamente en problemáticas que pasan en la frontera, limita sus opciones narrativas, y por lo tanto la construcción de relaciones con los personajes y situaciones que forman la constelación de nodos del wéstern mexicano.

Resulta sospechoso enmarcar en la misma construcción conceptual, un género que se compone de una cinematografía bastante amplia, que en muchos casos tuvo un lanzamiento teatral a lo largo de los últimos 70 años, y cuya visión principal por parte de la academia es la de un género subalterno. Por otro lado, es plausible pensar que debido a la incalculable producción anual de wéstern y narco cine realizada en video, para una comercialización de *Home video*, sea uno de los elementos que refuerce la idea de que este es un género menor con poco valor estético y narrativo y de bajo impacto para la cultura, debido principalmente a que no hay una manifestación pública del hecho cultural en sí.

Tras un largo y detallado análisis hemos podido identificar características trazables a lo largo de las décadas que reflejan aportes puntuales que el wéstern mexicano hizo al género cinematográfico. Para comenzar, en el wéstern mexicano el elemento de oposición de mayor repetición es el conflicto entre ley formal e informal. Aun cuando en la cinematografía se encuentren otro tipo de oposiciones, como por ejemplo gringo versus mexicano, blanco versus indio o blanco versus chicano; la noción de legal e ilegal, la cual puede estar incluso atravesada también por el narcotráfico, explora otros horizontes más complejos en donde efectivamente la informalidad y formalidad de la justicia está ligada a la práctica de cómo se construye la idea de territorio en ocasiones sin ley, por ejemplo, en películas como *Los Bandidos* (1966), de Robert Conrad y Alfredo Zacarías; o *El silencioso* (1966), de Alberto Mariscal, se habla del tráfico de ganado y el contrabando en la frontera; o como en el caso del protagonista de *El padre pistolas* (1960) quien huye al norte sabiendo que una vez pase la frontera las autoridades mexicanas no podrán atraparlo. Esta informalidad en la ley lleva a un segundo tema, la violencia explícita como característica identitaria.

3 Como afirma Lauro Zavala, el cine de frontera o cine fronterizo tiene una acepción tanto geográfica como simbólica, implica un lugar geográfico, pero también un intersticio en las formas de relacionarse y comprender el mundo de los personajes (2011).

La violencia explícita deja una marca imborrable dentro del corpus wéstern mexicano y constituye un aporte al género. Esta violencia comienza a aparecer en los años sesenta, pero recrudece en la década del 70 con películas como *El tunco Maclovio* (1970), *Su precio...unos dólares* (1970), *Los Hijos de Satanás* (1972) y continúa en otras décadas con cintas como *El Federal de Caminos* (1986), de Fernando Durán Rojas o en *Con el odio en la piel* (1988) de Rafael Villaseñor Kuri. A pesar de que ha sido el *spaghetti wéstern* el más reconocido por la violencia explícita, el wéstern mexicano ha llevado la representación de esta a niveles de crudeza no vistos en otros wésterns latinoamericanos.

Queremos además resaltar otro aporte distintivo del wéstern mexicano comparado con el estadounidense o el *spaghetti*: la presencia de personajes femeninos aguerridos. El aporte que se hace a la construcción de un referente de lo femenino no está signado por la perspectiva creada por la damisela en peligro –tan frecuente en el wéstern estadounidense–, sin que ello quiera decir que el personaje sea presentado como una prostituta –hecho común en el wéstern como género–. Personajes como Sara en *El tunco Maclovio* (1970), Rosaura en *El tuerto angustias* (1971), Jane en *Su precio... unos dólares* (1970), Lola la trailera, Camelia la tejana, Estela en *Federal de caminos* (1986), Mayada en *Los hijos de Satanás* (1972), Casilda en *El tres de copas* (1986) o Carol en *Con el odio en la piel* (1988) son muestra de esta construcción no subordinada de lo femenino. Algunas de ellas incluso aparentan ser damiselas en peligro como una fachada, pero solo para conseguir lo que desean. En los casos de *Lola la trailera* y *Contrabando y traición* (1977), de Arturo Martínez, el principal elemento diferenciador es que quienes lideran las tramas son mujeres, algo no muy usual para el género wéstern. Lo mismo ocurre en *Los hijos de Satanás* (1972), de Rafael Baledón, en donde a pesar de que los dos protagónicos son masculinos, el rol antagonico es de una mujer. Ya sea villana, heroína o vengadora, el wéstern mexicano apuesta por un tipo de mujer que se diferencia de la concepción clásica del rol dentro del género cinematográfico en cuestión.

Por último, es de destacar la presencia de la religión en el wéstern mexicano. El catolicismo de sus protagonistas lo diferencia tanto del wéstern estadounidense como del ya tan mencionado wéstern italiano. Bandidos como los de *El rayo de Sinaloa* (1958), de Roberto Gavaldón o *El padre pistolas* (1961), de Julián Soler, desafían las leyes de los seres humanos, pero nunca las de la Iglesia. Otra de las características propias del wéstern mexicano, posiblemente atada a la idea del catolicismo es la importancia otorgada a la familia. Frente al solitario héroe del wéstern clásico estadounidense; el protagonista mexicano tiene amigos, hermanos o padres que lo acompañan en sus aventuras. Esto se puede notar en películas como *El*

rayo de Sinaloa (1958), *Los hermanos del Hierro* (1961), *Tiempo de morir* (1966), *El silencioso* (1966), *El tragabalas* (1966), *Contrabando y traición* (1977), *Pistoleros Famosos* (1981), *El federal de caminos* (1986), *El tres de copas* (1986), *Con el Odio en la Piel* (1988) y *Pistolero a sueldo* (1989). Esta característica se vincula también con la presencia del romance que se puede encontrar en casi todas las cintas, una diferencia más con el wéstern estadounidense e italiano, en donde la vida sentimental y erótica del héroe era completamente ignorada.

Mientras algunas de estas características, como el interés por la frontera, o la recurrencia de personajes femeninos fuertes, pueden ser frecuentes en la cinematografía wéstern mexicana, otras características como el catolicismo de los personajes, el vínculo con la Revolución, o la incursión de problemáticas sociales como el narcotráfico o el contrabando se ven limitadas por cronologías precisas, de ahí que pueda resultar ilustrativo analizar de manera cronológica los cambios atravesados por el género.

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS POR DÉCADA

Década de los sesenta

El wéstern mexicano en la década del sesenta elude el convulso contexto de su producción, la fractura en el ideal de nación representado por el Partido Revolucionario Institucional y que alcanzaría un punto de quiebre en el 68 mexicano (POZAS, 2018). Algunas de las cintas wéstern más representativas de la década del sesenta son: *El padre pistolas* (1961), del director Julián Soler; *Juan sin miedo* (1961), de Gilberto Gazcón; *Los hermanos del Hierro* (1961), de Ismael Rodríguez; *Los cuatro Juanes* (1964), de Miguel Zacarías; *Duelo en el desierto* (1964), de Arturo Martínez; *Viento negro* (1965), de Servando González; *El zurdo* (1965), de Arturo Martínez; *El último cartucho* (1965), de Zacarías Gómez Urquiza; *Tiempo de morir* (1966), de Arturo Ripstein; *El tragabalas* (1966), de Rafael Baledón; *La Soldadera* (1966), de José Bolaños; *Juan Colorado* (1966), de Miguel Zacarías; *Los bandidos* (1967), de Robert Conrad y Alfredo Zacarías; *Cruces sobre el yermo* (1967), de Alberto Mariscal; *El silencioso* (1966), de Alberto Mariscal; *El caudillo* (1968), de Alberto Mariscal; y *Todo por nada* (1969), de Alberto Mariscal.

4 También conocido como "Enchilada wéstern", se concibe como una reapropiación del *spaghetti wéstern*, utilizando equipo de producción y actores mexicanos.

La mayoría de estas películas eligen representar el pasado, como *Los cuatro Juanes* (1966) y *La soldadera* (1967) que se remontan a la Revolución Mexicana. Los wésterns mexicanos de los sesenta son películas conservadoras, que, apegadas a la tradición de la mejor época del cine comercial nacional, negaban las innovaciones del nuevo cine y la posibilidad de asumir de manera directa los problemas sociales por los que atravesaba el país. En una hibridación y mestizaje de género, las cintas se movían entre adaptaciones en español del wéstern estadounidense, hasta películas que mezclaban las persecuciones y venganzas típicas del género canónico, con melodramas y piezas musicales típicas de la comedia ranchera, rezagos que quedaban de la imagen de la Revolución mexicana que ahora solo servía como telón de fondo para historias de pistoleros enamoradizos. A medida que avanzaba la década aumentaba también el número de wésterns, algunos de ellos evidenciando construcciones narrativas y estéticas más complejas. La cinta *Los hermanos del hierro* (1961), por ejemplo, marcó el comienzo de un camino opuesto al bajo presupuesto físico y emocional de los años 50. Es en esa misma década que debuta el aclamado director de cine Arturo Ripstein con su wéstern *Tiempo de Morir* (1966).

Asimismo, durante los años sesenta, y gracias al auge del *spaghetti wéstern*, el género en cuestión en México comenzó a dejar de lado su tono paródico para hacer uso de un tono serio, con una violencia más explícita y con hechos que tenían lugar en el norte del país. De lo anterior se destaca la cinta dirigida por Alberto Mariscal, *El silencioso* (1966), versión mexicana del clásico wéstern estadounidense *Shane* (1953), de George Stevens.

A finales de la década, algunos directores se vieron influenciados por el *spaghetti wéstern*, producido en Italia y conocido por su ambigüedad moral y su violencia explícita. Estos directores crearon su propia versión del género a la que bautizaron Chili-wéstern.⁴ Dentro de los wésterns de la década que emulaban al *spaghetti*, encontramos cintas híper violentas como *Todo por nada* (1968), éxito taquillero que, según Aviña (2004), fue casi un plagio a Sergio Leone y *El sabor de la venganza* (1969), ambas de Alberto Mariscal. A pesar de estos intentos por complejizar al género, el wéstern mexicano difícilmente superó su etiqueta de cine de serie B dentro de la industria del país en las siguientes décadas.

Década de los setenta

Algunas de las cintas wéstern más representativas de la década del setenta son: *El Tunco Maclovio* (1970), del director Alberto Mariscal; *Su precio... Unos dólares* (1970), de Raúl de Anda; *El topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky; *Todo el horizonte para morir* (1971), de Rubén Galindo; *Los hijos*

de *Satanás* (1972), de Rafael Baledón; *Cinco mil dólares de recompensa* (1974), de Jorge Fons; *El tuerto angustias* (1974), de José Delfos; *El Federal de Caminos* (1975), de Fernando Durán Rojas; *Contrabando y traición: La historia de Camelia la tejana* (1977), de Arturo Martínez; y *La banda del carro rojo* (1978), de Rubén Galindo.

El contraste de realidades que muestra a un país sumido en una profunda crisis económica, mientras se solidifica un imaginario de nación al otro lado que está dispuesto a sostener económicamente a los que se quedaron atrás, llevó a un cambio en la manera en que eran valorados algunos mensajes que en la década anterior resultaban conflictivos o moralmente censurados. Ejemplo de esto es cómo películas icónicas del género como *Contrabando y traición: La historia de Camelia la texana* (1977), de Arturo Martínez, o *La banda del carro rojo* (1978), de Rubén Galindo, se presentaba el tráfico de drogas como una circunstancia que los personajes asumen para salir de la pobreza o para pagar deudas acumuladas, mirando al narcotráfico como una consecuencia de las necesidades que se dieron en el país y, de alguna manera, tratando de liberar de la culpa moral a aquellos que incurrieron en dicho delito, puesto que se asumía que al Sur había una familia que estaba esperando dichas remesas. Este fenómeno de cintas que tratan los temas del narcotráfico y que comienzan a aparecer identificadas como cintas wésterns –unidas a otros subgéneros como el narco cine –continúa y se aclara aún más en la década de los ochenta.

Década de los ochenta

Algunas de las cintas wéstern más representativas de la década del ochenta son: *Pistoleros famosos* (1981), de José Loza; *Lola la trailera* (1985), de Raúl Fernández; *El tres de copas* (1986), de Felipe Cazals; *Con el odio en la piel* (1988), de Rafael Villaseñor Kuri; *Pistolero a sueldo* (1989), de Hernando Ném: y *Las 7 fugas del capitán fantasma* (1989), de Gilberto de Anda; *El Federal de Caminos* (1986), de Fernando Durán Rojas.

Como continuidad de lo que comenzó a ocurrir en la década del setenta, la década del ochenta se constituye en el tiempo en el que México adopta, dentro del paraguas de la cinematografía del género en cuestión, a una serie de términos o denominaciones que hacen uso de la palabra wéstern como una forma de desafiar a su purismo, pero que en la práctica resulta en una mezcla de géneros y personajes que crean un wéstern *sui generis*. Cintas como *Emilio Varela vs Camelia la texana* (1980), de Rafael Portillo o *Lola la trailera* (1983), se encuentran en la intersección que cruza los caminos de varios subgéneros y que comienzan a ser atados de cierta forma al wéstern. El contrabando mezclado con el erotismo, los planos

contemplativos de las emociones de los personajes y las historias, que directamente tienen que ver con la relación México-Estados Unidos, parecen temas no propios de un wéstern pero que comienzan a entrelazarse en una amalgama que podría ser una especie de wéstern-no wéstern.

Al ser un cine dirigido a un público masculino, mayoritariamente rural y con poca educación, el uso de tramas que involucran a personajes de la cultura popular mexicana resultaba tan atractivo como el uso de referentes de realidad que, apoyados por la imaginería expuesta en los corridos, había hecho de la figura de la mula y del mojado una especie de héroe cotidiano que se reivindicaba con las producciones que se estrenarían en Estados Unidos. Los argumentos de este tipo de filmes sobre migrantes son simples, repetitivos, pero altamente eficaces con su público.

Mención aparte merece la figura de Mario Almada. Los ochenta ciertamente fueron su década. Si bien en los setenta actuó como protagonista en títulos icónicos como *El pistolero del diablo* (1974), de Rubén Galindo, o *La banda del carro rojo* (1978), es realmente en la década del ochenta con trabajos como *Emilio Varela vs Camelia la Texana* (1980), *Pistoleros Famosos* (1981), *El extraño hijo del Sheriff* (1982), de Fernando Durán Rojas, o *Tres veces mojado* (1989), de José Luis Urquieta en donde Almada se establece como la cara más reconocida del género de frontera unida al wéstern mexicano.

Como vemos, en el intermedio que va de finales de los años sesenta hasta finales de los años ochenta, se constituye una especie de corpus un poco desacreditado, puntualmente por la academia que lo miró con desdén desde su enfoque narrativo y estético. Sin embargo, esto puede deberse a que este tipo de cine no ha sido estudiado lo suficiente como para comprender las entradas y salidas narrativas, estéticas y productivas que ha tenido. Básicamente porque se creó una conciencia de que es un género menor, que carece de elementos constitutivos propios, porque se somete desde el nombre a ser subsidiario de un referente foráneo.

Década de los 90

Algunas de las cintas wéstern más representativas de la década del noventa son: *Policía rural* (1990), de José Loza; *Bandidos* (1991), de Luis Estrada; *Vengarse matando* (1997), de Aurora Martínez; y *El chacal de la sierra* (1998), de José Medina. Como se puede observar, la producción de cintas wéstern en esta década se redujo a más de la mitad con respecto al número de wésterns realizados en la década inmediatamente anterior.

Los wésterns mexicanos de los noventa y las primeras décadas del siglo XXI, son un importante vehículo para reflexionar acerca del pasado de

la nación mexicana. En la mayoría de filmes de estos años encontramos referencias a la época de la Revolución Mexicana, El Porfiriato y la Guerra Cristera. Por ejemplo, *Vengarse matando* (1997), de Aurora Martínez, ofrece de manera directa una conexión con el contexto en que fue realizada. La producción de esta cinta coincide con los últimos años del periodo de crisis de legitimidad del PRI, el cual tendría su final en el 2000 con la alternancia en el poder y la elección de Vicente Fox en la Presidencia. Este filme evidencia el malestar y desconfianza a la institucionalidad por parte del pueblo mexicano a través de linchamientos de ladrones y violadores. Otras cintas como *Policía rural* (1990), *Vengarse matando* (1997) y *El chacal de la sierra* (1998), coinciden en retratar el período de crisis de legitimidad del PRI.

Siglo XXI

Algunas de las cintas wéstern más representativas del siglo XXI en adelante son: *El indio y el hacendado* (2000), de Manuel Ramírez, *Zapata*; *El sueño del héroe* (2004), de Alfonso Arau; *Los entierros de Melquiades Estrada* (2005), de Tommy Lee Jones; *El Infierno* (2010), de Luis Estrada; *Los últimos cristeros* (2011), de Matías Meyer; *Casa de mi padre* (2012), de Matt Piedmont; y *Sonora* (2018), de Alejandro Springall.

Del año 2000 en adelante se evidencia en las cintas una crisis de legitimidad del Estado y un aumento de la migración. *El infierno* (2010) y *Casa de mi padre* (2012) contribuyen a la representación de esa crisis de legitimidad del Estado mexicano centrándose en el fenómeno del narcotráfico y la corrupción en la institucionalidad mexicana. Uno de los resultados de la crisis de legitimidad descrita anteriormente, es el deseo de muchos mexicanos de emigrar a Estados Unidos en busca de un mejor porvenir. Para el año 2005 se lanzó la película *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, de Tommy Lee Jones, que narra la historia de un cowboy y un inmigrante ilegal a quien un guardia fronterizo asesina por azar. Por otro lado, *Sonora* (2018), de Alejandro Springall logra conectar el pasado y el presente. La cinta está situada en 1931, en medio de un convulsionado contexto en términos de xenofobia. La Gran Depresión en Estados Unidos resultó en una deportación masiva de trabajadores mexicanos y el posterior cierre de fronteras. *Sonora* (2018) además de situarse como ya se dijo en la década del 30, se conecta con el presente por coincidir en el momento de su estreno con el endurecimiento de las políticas inmigratorias de Donald Trump, lo que hace que se trate de un relato del pasado pero que el público puede identificar como vigente en el presente.

Mientras que las cintas wéstern producidas en los años sesenta, tienen

algunos atisbos de la Época de Oro del cine mexicano –como la incorporación de actores que también son cantantes–; en las películas producidas después de 2005 se opta por una adecuación histórica de la Revolución Mexicana.

NARRATIVA Y ESTÉTICA DEL WÉSTERN MEXICANO

Hasta este momento hemos detallado cómo el género wéstern se asentó en el país azteca a través de su conexión con el contexto sociopolítico y cinematográfico, incluso al punto de impulsar la creación de algunos subgéneros, especialmente entre las décadas del 60 e inicios del siglo XXI. A continuación, nos centraremos en analizar la narrativa y estética del género en cuestión en este país para pormenorizar aún más sus características y evidenciar los aportes que han ayudado a la conformación de su identidad.

Estética del wéstern mexicano

De manera global, la estética del wéstern mexicano no difiere mucho de la vista en las comedias rancheras y en el cine de frontera. La propuesta de vestuario sigue un código bastante homogéneo. Diferentes tipos de sombreros, botas y chalecos son una constante en la indumentaria del género. Pero un elemento en particular se destaca como propio y característico: las cananas, carrilleras o bandoleras, un tipo de cinturón dispuesto para llevar balas y que por lo general se cruza al pecho. Estas carrilleras se convirtieron en un elemento representativo de la Revolución mexicana capaz de instaurarse en el imaginario del género. Los vehículos son otro elemento que debe considerarse al hacer una revisión estética del género. Las tradicionales camionetas y los *muscle cars* parecen reemplazar la noción del caballo, lo que no quiere decir que éste último no esté presente también en muchas de las cintas.

A nivel estético evidentemente destaca la presencia de elementos propiamente mexicanos en el vestuario y el decorado. Esta característica está sobre todo muy presente en la década del setenta. En el arte de las locaciones la mexicanidad aparece de forma directa e indirecta a través de las formas gráficas de los estampados en el vestuario y de la arquitectura rural. Por su parte, la música es quizás una de las apuestas más directas a la estética de sus wésterns. Corridos, música norteña, rancheras y boleros acompañan los planos largos y las tomas contemplativas de las cintas.

En un principio el wéstern mexicano se vio apegado a las normas de la llamada Época de Oro del cine mexicano y a las historias que lo vinculaban con la Revolución. Sin embargo, a partir de 1980 el wéstern en este país se usa solo como una fuente estética, de la que el cine mexicano se

apropia para contar sus propias historias. En la década de los ochenta, la representación de la violencia como elemento auto justificado se convierte en el vehículo para llevar a la construcción de una visualidad desapegada a los principios de realidad del género, así como de la tradición narrativa de México. Junto a las historias de contrabando y narcotráfico aparecen escenas de una violencia mucho más explícita, alejadas del costumbrismo propio de otros géneros cinematográficos en las décadas anteriores. Por ejemplo, en *Pistoleros famosos* (1981) una mujer embarazada es arrollada y arrastrada entre los ejes de una camioneta. Por su parte, en *Con el odio en la piel* (1988) una mujer chicana a punto de dar a luz es asesinada por un grupo de estadounidenses racistas en un pueblo de Texas; esta cinta también nos presenta a un grupo de chicanos enfurecidos que someten al *sheriff* del pueblo, amarrándolo en postura de crucifixión contra una torre de energía, para luego electrocutarlo.

Por su parte, los wésterns mexicanos de los años noventa se distancian de la representación tradicional del género a través del uso explícito de la violencia. No obstante, en ocasiones se acerca al wéstern estadounidense a través de sus locaciones, muy similares a las canónicas del género. A partir del siglo XXI se presenta una estética ecléctica en la que se retoman elementos visuales de la Revolución mexicana como las cananas, el sombrero de ala ancha y la arquitectura de pueblos coloniales, a la par que elementos de la identidad norteña como el sombrero tejano o los paisajes desérticos de la frontera, así como elementos típicos del wéstern canónico como chalecos, pueblos de madera o el tradicional traje de indio comanche.

Por último, los wésterns mexicanos muestran una amplia concordancia con las características del género en términos de locaciones, movimientos de cámara y color. A través de una paleta de colores protagonizada por el ocre y el amarillo, encontramos historias que constantemente están ambientadas en un clima cálido, lo cual nos remite a la misma sensación que como público tenemos de las condiciones climáticas en los filmes del wéstern norteamericano.

Narrativa del wéstern mexicano

El término de cine wéstern se puede utilizar en México porque efectivamente se trata de un corpus que está ligado al imaginario fronterizo, sobre todo a la idea del Norte de México. Se trata de un cine que está trazado por las condiciones complejas que tiene el lugar geográfico. A partir de ahí se desarrolla una narrativa que en la mayoría de los casos será coherente con mucho del cuerpo del wéstern, aunque en algunas ocasiones no sea así del todo por mezclar varios géneros y subgéneros dentro de su propuesta.

Las innovaciones narrativas que presenta el wéstern mexicano están siempre de la mano de la introducción de elementos propios de otros géneros establecidos. Estos géneros son el cine de horror, el *slasher*, el gore o la comedia picante o comedia de albur, mientras que el grueso de las producciones se concentra cada vez más en las historias de narcotráfico, con menos presupuesto y con menos distribución para el interior del país, puesto que el narco cine, que trata esta temática enmarcada en la frontera, tiene la mayor cantidad de su público precisamente en el norte del país, en donde se identifican con los hechos representados.

Cuando se agotan los relatos de la Revolución, la cinematografía wéstern empieza a marcar su propia lógica. Algunas películas llegan a hacer apropiación estrictamente estética, cumpliendo con la referencia, pero desarrollando un cuerpo narrativo completamente separado del género. Tal es el caso de *Los hijos de Satanás* (1972), una historia completamente relacionada con la comedia pero que puede considerarse como un wéstern en su parte visual. Todo esto hace que efectivamente podamos concluir que el wéstern mexicano es realmente un género en sí mismo, capaz de imponer sus propias condiciones narrativas.

En el amplio corpus encontramos un grupo de películas en las que los esquemas narrativos que se sitúan en un imaginado Viejo Oeste se repiten. Dentro de este primer grupo encontramos las cintas: *El Tunco Maclovio* (1970), *Su precio...Unos dólares* (1970), *Todo el horizonte para morir* (1971), *Los hijos de Satanás* (1972), *Cinco mil dólares de recompensa* (1974) y *El tuerto angustias* (1974). Por otro lado, y como ya lo hemos mencionado antes, encontramos algunas cintas que abordan temáticas contemporáneas como el narcotráfico o el contrabando. En esta segunda tendencia podemos mencionar filmes como *El Federal de Caminos* (1986), *Contrabando y traición: La historia de Camelia la tejana* (1977) y *La banda del carro rojo* (1978). La narrativa de este wéstern mexicano se aleja de una concepción épica de la realidad para acercarse a una visión violenta y descarnada de las problemáticas fronterizas que parecen agudizarse cada vez más.

REFLEXIONES FINALES

Sin importar las décadas, es claro que el wéstern mexicano lleva una enunciación política que va de la mano de su posibilidad de existencia. Se trata de un género hecho con menos recursos, instalado principalmente en la provincia, asociado a referentes culturales que la academia no ha reconocido como parte del wéstern como tal, mientras logra prevalecer como un género que vive porque se reinventa. Los y las mexicanas transformaron el wéstern a su manera, con un conjunto de narrativas y estéticas donde den-

tro del mismo género se alberga una variedad de cinematografías como la del narco cine o las del Cabrito wéstern, que no tienen cabida dentro de géneros considerados más nobles para la misma tradición mexicana ni dentro del wéstern canónico.

Si existe una característica que pueda definir al wéstern mexicano es precisamente la de la heterogeneidad, que como se pudo ver tiene sus raíces en el carácter popular del género y en la hibridación con otros géneros cinematográficos. Esta diversidad que causó que fuera considerado un género menor por parte de la academia, también le permitió irse adaptando a los contextos cambiantes de la historia mexicana desde la década del sesenta. De esta forma, el wéstern se movió entre representaciones despolitizadas y espectaculares de la Revolución mexicana, pasando por copias descarada de los wésterns estadounidenses durante la década de los sesenta; hasta evolucionar para enfrentar al público mexicano con problemáticas que le eran contemporáneas, como el contrabando o el narcotráfico a partir de la década de los setenta.

La cinematografía wéstern del país azteca supo adaptar los elementos identitarios de lo mexicano a los esquemas que heredó del género canónico. De esta manera, los sombreros de ala ancha, las cananas y los grandes bigotes, reemplazaron al traje del cowboy estadounidense, cuando el género intentó retratar las gestas revolucionarias. Igualmente, elementos como los *muscles cars*, aparecen para metaforizar el arquetipo del caballo; y las dinámicas del narcotráfico, la migración o el contrabando fronterizo se proponen como una nueva opción para el wéstern frente al clásico problema de tierras que el género canónico utilizó para encarnar esa oposición entre ley formal e informal.

La construcción de personajes marca otro elemento que reivindica una identidad y una ética propia para el wéstern mexicano. Frente al pulcro y solitario vaquero del género canónico, en las cintas mexicanas encontraremos, por un lado, al héroe revolucionario junto a toda su cuadrilla, que se convertirá en un hito contracultural en el extranjero; o antihéroes sucios vinculados con el mundo del hampa, el narcotráfico o el contrabando. Asimismo tendremos personajes femeninos mucho más complejos y activos de la narrativa.

En una hibridación y un interesante aporte que hace México al género wéstern se encuentra en la utilización de la música. Así como el *spaghetti wéstern* aportó también en este campo, con la ayuda del compositor Ennio Morricone, quien incorporó al wéstern elementos musicales no acostumbrados, como la guitarra eléctrica, México hizo lo propio. Heredada de la comedia ranchera, la música popular también tuvo un importante vínculo

en el wéstern. En sus inicios este vínculo se estableció con la música ranchera, con intérpretes reconocidos como Antonio Aguilar, o comediantes que hacían las veces de músicos como Eulalio González, más conocido por su nombre artístico Piporro. Este cariz musical del género evolucionaría junto al gusto del público con el paso de las décadas. Así a partir de la década del ochenta, la ranchera daría paso al corrido norteño en películas como *Lola la trailera* (1983) o *La banda del carro rojo* (1978).

Como vimos, existe un número muy significativo de wésterns mexicanos, sin embargo, su circulación es bastante limitada. Dada la alta producción de cintas wéstern en México, podemos inferir que durante un largo tiempo se trató de un género al que se le dio cierta importancia desde el punto de vista económico. Sin embargo, hoy en día se trata de una cinematografía que ha ido perdiendo vigencia. A pesar de que existe un número muy importante de cintas wésterns mexicanas y de que esto probablemente sea el reflejo de la importancia económica y cultural que pudo tener el género en el país, se trata de una cinematografía poco valorada académicamente. Al tratarse de un tipo de cine realizado la mayoría de las veces con bajos presupuestos (con excepción de algunos que se realizaban en la década del sesenta) y muchas veces distribuido de manera informal o ilegal, al wéstern mexicano no se le ha dado aún la relevancia académica que merece. Este artículo pretende comenzar este camino para dar luz a una cinematografía que merece mucha más relevancia.

BIBLIOGRAFÍA

AVIÑA, Rafael (2004), "El cine de caballitos o el wéstern nacional", *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*, Editorial Océano de México, México, D.F., pp. 159-162.

BAZIN, André (1990) "Evolución del 'wéstern'", *¿Qué es el cine?*, Ediciones RIALP, Madrid, pp. 256-266.

BARREIRO, Paula (2018), "El salvaje al otro lado del espejo", *Indómita: Colombia según el cine extranjero*, Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, pp. 220-254.

CARRO, Nelson (2012), "El 68 y el cine: El grito". *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1: 1890-1969*, Ediciones EICTV, La Habana, pp. 284-285.

CHAMUEL, Jorge (2022), "Atravesando Río Grande: La frontera mexicano-estadounidense a través del Wéstern Hollywoodense", *Fronteras divergencias y otredades a través de la pantalla*, Instituto de Cultura y Tecnología, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 101-28.

- DÁVALOS, Federico (2008). *El cine mexicano: una industria cultural del siglo XX*. [Tesis para obtener el grado de maestro en Ciencias de la Comunicación]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA, Emilio, (1998), *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*. México, D.F.: Instituto mexicano de cinematografía.
- GARCÍA, Fabiola (2017), "Breve historia del cine mexicano: período de transición". *El Retruécano*. Recuperado de <https://www.elretruecano.com/breve-historia-del-cine-mexicano-periodo-de-transicion/>
- HAUSBERG, Bernd y MORO, Raffaele (2013), "La revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada indoeuropea", *El colegio de México*, México D.F. Recuperado de <https://www.scielo.org.mx/pdf/hm/v66n2/2448-6531-hm-66-02-00969.pdf>
- HAUSBERG, Bernd (2016), "La revolución mexicana en los cines de Roma de la posguerra 1950-1973", *Tzinzun. Revista de Estudios Históricos*, 64, pp. 259-295.
- MERCADER, Yolanda (2014), "El Norte de México en el escenario cinematográfico", *Anuario de Investigación 2014*, pp. 45-65.
- OSCURA, Siboney (2003). *La comedia Ranchera y la construcción del estereotipo del charro cantante en el cine mexicano de los treinta e inicio de los cuarenta* [Tesis para obtener el grado de Maestría en Comunicación]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- PELAYO, Alejandro (2005). *El cine mexicano de los años ochenta: la generación de la crisis*. [Tesis para obtener el título de Doctor en Historia del Arte]. UNAM.
- POZAS, Ricardo (2018), "Los años sesenta en México: la gestación del movimiento social de 1968", *Revista de Ciencias Políticas y Sociales*, 34 , pp. 111-132.
- SAAVEDRA, Isis (2006), "El fin de la industria cinematográfica mexicana", *Estudios Interdisciplinarios De América Latina y El Caribe*, vol. 17(2), pp. 07-127. <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/466>
- RASHOTTE, Ryan (2015) *Narco Cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography*, Palgrave Macmillan, New York.
- ZAVALA, Lauro (2011), "La frontera interior en el cine fronterizo", *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 283-30.