

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
ESTO NO ES LO QUE PARECE

Autor/es:
Joan Rípollés Tranzo

Citar como:
Joan Rípollés Tranzo (2002). ESTO NO ES LO QUE PARECE. Nosferatu. Revista de cine. (41).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41303>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

*Espainiako estatuan
filmatutako westernen
kanpoaldeko eszenatoki
naturelez eta eraikiez hitz
egiteak, sarriegi, gure lurretan
paisaia ez ezik legearen jarrera
permisiboa eta eskulan merkea
topatu zuten atzerriko
ekoizpen-etxeen esku-hartzeaz
hitz egitea esan nahi du,
Europako gainerako
herrialdeek, gai ekonomikoak
edo politikoak zirela-eta,
eskaini ezin zezaketena.*



Esto no es lo que parece

*Los escenarios del
western en España*

Joan Ripollès Iranzo

De niño, solía jugar a indios y vaqueros sobre el saliente de una ventana. Mis *cowboys* eran toscos muñequitos de una pieza, azules o verdes, como los nopales que les servían de *atrezzo*. Apostados estratégicamente sobre la repisa, defendían hasta la muerte una vistosa caravana -regalo póstumo de mi abuela- de los feroces villanos acaudillados por mi hermano mayor que, por razones que no vienen al caso, siempre se ponía de parte de los pieles rojas. Sólo la mente de un niño -o la de un loco- puede engendrar mentiras más vivas, libres y perfectas que las del artefacto cinematográfico. El cine se hizo para mentir, para fingir realidades que no lo son. Los maestros de este arte industrial son sublimes embaucadores capaces de alcanzar un rescoldo de verdad a través de la más rigurosa de las mentiras.

Inútil es, pues, exigir carta de autenticidad a los existentes -personajes y escenarios- que conforman el universo diegético de una película. A pesar de ello, todavía hay quién no cesa de arremeter contra el *western* europeo llamándolo espúreo, ilegítimo y mal parido. ¿Acaso son más auténticos los decorados artificiales de **Policía Montada del Canadá** (*North West Mounted Police*; Cecil B. DeMille, 1940) que los paisajes naturales ibéricos recogidos en **La carga de la Policía Montada** (Ramón Torrado, 1964)? ¿Resultan más lícitas las interpretaciones de Pancho Villa llevadas a cabo por Wallace Beery o Yul Brynner que las encarnaciones de revolucionarios y bandidos mexicanos encaradas por Tomás Milian, Fernando Sancho o Gian Maria Volonté? En todos estos casos, el problema no radica en la veracidad, sino en la verosimilitud y, por lo tanto, no puede acusarse a los cineastas de este lado del Atlántico de no decir la verdad sino, en el más severo de los casos, de no saber mentir con entereza.

Desde siempre, el género ha encontrado y explotado uno de sus mayores reclamos en la especificidad del territorio de leyenda que lo engloba, el "Salvaje Oeste". Desde Oklahoma a Veracruz, pasando por el Río Bravo, una serie de enclaves hipertrofiados han llamado la atención del espectador desde lo más alto de las carteles. Y Europa no quiso buscar otro camino para otorgar empaque a sus productos, aunque, con excesiva frecuencia, las referencias topográficas variaban o desaparecían según la distribución del film entre los distintos países implicados en su producción: **Pistoleros de Arizona/5.000 dollari sull'asso** (Alfonso Balcázar, 1964), **Sangre sobre Texas/Cento milla dollari per Ringo** (Alberto de Martino, 1965) o **Sonora/Sartana non perdona** (Alfonso Balcázar, 1969), son sólo tres ejemplos de una filmografía que

situó la mayor parte de sus historias en la zona fronteriza que une y separa a México de los Estados Unidos. No en vano, la mayoría de poblados del Oeste construidos en nuestro país reproducían dos ambientes predominantes: el texano y el mexicano.

Pero el primer *western* ibérico del que se tiene noticia transcurría en un ambiente aparentemente anglosajón y no llevaba el nombre de una ciudad o accidente geográfico, sino el de una mujer. **Lilian** (1921) fue una producción íntegramente barcelonesa dirigida por Joan Pallejà en parajes de Les Planes y Lloret de Mar. A pesar de que en Europa venían realizándose películas del Oeste desde 1913, el productor, Llorenç Bau Bonaplata, consideró poco oportuno delatar el origen catalán de la cinta

y dispuso revestirla de una engañosa aureola hollywoodiense. El Bonaplata de su apellido materno dio origen al Good Silver Productions que encabeza los créditos, el director pasó a llamarse John Pallears, el protagonista, Josep Rogès, se acreditó como Jon Rogers y los escenarios naturales de la Costa Brava no se mencionaron ni por asomo.

El *western* español nacía, pues, acomplejado y ligado a una práctica picaresca del disimulo que habría de acompañarle durante toda su historia. Tanto es así que, a pesar de que la postguerra promovió un imaginario popular capaz de engendrar su propio *western* hispánico alternativo, el género no prosperó en nuestro país sino bajo la égida de las coproducciones oficiales y oficiosas.



Foto: Elio Polmero

Restos del poblado construido para **El precio de un hombre**



De modo que hablar de los escenarios exteriores naturales y contruidos del *western* en España es hacerlo, demasiado a menudo, de la intervención de productoras extranjeras que hallaron en nuestro suelo, no sólo el paisaje, sino la permisividad legal y la mano de obra barata que el resto de países europeos, por cuestiones económicas o políticas, no podían otorgarles.

La España oficial de los cuarenta y los primeros cincuenta, germanófila y aún refractaria al ideario desarrollista norteamericano, sólo pudo reflejar los escenarios y estereotipos del lejano Oeste a través de la parodia. De manera que el género hubo de retornar a nuestra cinematografía a través de dos falsas coproducciones hispano-mexicanas. **El Coyote** y **La Justicia del Coyote**, rodadas conjuntamente en 1954, narran las aventuras del justiciero enmascarado que el novelista catalán José Mallorquí había fabulado en 1943. Las hazañas del misterioso personaje tenían lugar en California, territorio que los Estados Unidos había arrebatado al México

independiente, a mediados del siglo XIX, siguiendo los designios expansionistas de su supuesto "destino manifiesto". Lejos de aprovechar la proximidad física de la Alta y Baja California, el equipo artístico mexicano de ambas producciones, contactado por Gonzalo Elvira, abandonó el D. F. rumbo a este lado del Atlántico. Con ello, las aventuras del héroe californiano se vieron representadas sobre el polvo mesetario de Titulcia, entre Ciempozuelos y Chinchón, a 39 kilómetros de Madrid. El gran actor y director mexicano Fernando Soler, realizador original de las cintas, abandonó el rodaje por razones personales. Para salir de apuros, el productor, Eduardo Manzanos, contrató a Joaquín Romero Marchent, que finalizó la filmación del díptico en condiciones un tanto caóticas. De hecho, el guionista, Jesús Franco, retocaba las escenas conforme se iban filmando y hubo que repetir varias de las pertenecientes a la segunda parte, ya que en ellas aparecían, por error, personajes que se suponía fallecidos en el transcurso de la primera entrega.

Esta experiencia pionera no alcanzó altos niveles de calidad, pero puso en contacto a Manzanos y Romero Marchent, dos de los principales responsables del despegue del *western* europeo en la década de los sesenta. Entre 1962 y 1964, el realizador madrileño dirigió cinco largometrajes que consolidaron la infraestructura productiva del género y contribuyeron a convertir Almería en una localización prioritaria para el rodaje de películas de Oeste a nivel continental.

En 1959, Manuel Mur Oti había seleccionado algunos rincones de la geografía almeriense para ambientar **Duelo en la cañada** (1960), un drama rural con claras reminiscencias del *western* clásico y del melodrama académico mexicano. Pero aún habría de transcurrir un año antes de que se empezara a filmar el primer film de vaqueros en la provincia: **Tierra brutal/The Savage Guns** (1962), dirigida por el inglés de ascendencia hispana Michael Carreras. Se trataba de una coproducción hispano-estadounidense rodada en los

cortijeros estudios Sevilla Films y en exteriores de Turrillas y Sierra Alhamilla. El responsable de la fotografía del film, Alfredo Fraile, invitó a su amigo Romero Marchent a visionar parte del material registrado en la zona. El cineasta quedó tan gratamente impresionado que decidió trasladarse al sur para conocer el terreno y localizar en él sus próximas realizaciones.

En la larga entrevista recogida en el libro *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*, el cineasta explica a Carlos Aguilar que aquella Almería de principios de los sesenta no disponía de las condiciones mínimas para sostener un rodaje cinematográfico. A la ausencia de aeropuerto y el mal estado de las comunicaciones terrestres se sumaba la escasez de alojamiento. Existían "sólo un par de pensiones, 'Simón' y 'Fátima'. A cual peor, por supuesto sin agua corriente y con un ventilador para todos los clientes. Almería en 1963 era eso, lo que se ve en las películas, un desierto, la provincia más pobre de España, el fin del mundo" (1).

Afortunadamente, a lo largo de su viaje iniciático el director contó con la inestimable guía de un taxista de la zona, Diego Fernández, que le mostró los parajes más recónditos de toda la provincia, presentándole personas que daban el tipo ideal para papeles secundarios o de mera figuración. Aquello fue el inicio de una duradera amistad, pero también del floreciente negocio de la familia Fernández. Tanto Diego como sus dos hijos y uno de los nietos vincularían su oficio de transportistas a las distintas necesidades de la industria cinematográfica: localización de exteriores, búsqueda de alojamiento, *catering* o extras, transporte de actores y equipos, etc.

En 1963, con la lección aprendida, Romero Marchent transformó el barrio de San Miguel, del Cabo de Gata, en un pueblo mexicano, se inventó un rancho entre Rioja y Tabernas, y metamorfoseó otros rincones de Níjar en espejismos de la Norteamérica fronteriza que servía de telón de fondo a *El sabor de la venganza/I tre spietati*. Pero antes de que Almería se

organizara como verdadero plató cinematográfico hubo otras iniciativas que culminaron con mayor o menor éxito la construcción de poblados del *Far West* en España. Las primeras producciones, como *La venganza del Zorro* (1961), del propio Romero Marchent, se rodaron siempre en un radio aproximado de 60 kilómetros alrededor de Madrid, y sólo conllevaron la creación de cabañas aisladas o ángulos y fragmentos sesgados de calles y ranchos.

En 1962, José Luis Galicia y Jaime Pérez Cubero, pareja muy celebrada dentro del campo de la dirección artística, habían edificado una parte fungible de un pueblo texano en las inmediaciones de Torreldones, a orillas del río Guadarrama. Se trataba de los decorados de *Bienvenido, padre Murray* (Ramón Torrado, 1962), primera entrega de una trilogía que pretendía inaugurar el "western religioso" *made in Spain*. Pero la escasa acogida obtenida por las aventuras de este sacerdote pacificador frustró la filmación de sus secuelas, "Adiós, padre Murray" y "La venganza de



Poblado *western* de Daganzo



Crab", deteniendo, además, la carrera ascendente de la que podía haber sido la primera estrella de color de nuestras pantallas, el cubano René Muñoz, que a partir de entonces se vería relegado a papeles secundarios en el cine y las telenovelas latinoamericanas.

Fiascos de este tipo no pudieron detener los efectos de las *Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía*, dictadas por el gobierno en 1964, que beneficiaban claramente el régimen de coproducción. Tales disposiciones aparecían en el momento en que la industria cinematográfica italiana buscaba modos más económicos para la facturación de productos seriados destinados al gran público. Los intereses creados propiciaron un aumento constante de rodajes de *westerns* que, además de contar con financiación italiana, solían atraer capitales germanos y franceses, capaces de soportar los costos de un gé-

nero en principio caro, como éste. De modo que el mismo Torrado, internacionalizado como Raymond Torrand, llegó a realizar tres *westerns* más en apenas dos años: **Relevo para un pistolero** (1964) -rodada en Almería-, **Los cuatrerros** (1964) y la ya citada **La carga de la Policía Montada**, que simulaba transcurrir en los boscosos territorios indios canadienses.

El incremento del número de producciones rentabilizaba la edificación de infraestructuras fijas que cubrieran las necesidades de rodajes sucesivos. Siguiendo esta premisa, en el mismo año 1962 Cubero y Galicia diseñaban el primer poblado estable de la península. Galicia le propuso a su cuñado, que no era otro que Eduardo Manzanos, comprar una explanada en Hoyo de Manzanares, junto a la sierra de Guadarrama, con el fin de edificar una réplica de los típicos pueblos del *Far*

West. El propio director artístico se lo contaba así a Jorge Gorostiza: "Hicimos una maqueta, y con una cámara, una Rolley Flex que se podía acercar mucho, hice unas fotos en blanco y negro de las casas. La presentamos en la productora y dijimos: 'Hemos pensado que lo que hay que hacer es esta calle. Esto es diez veces más de lo que vas a hacer, pero cuando hagas siete películas lo tienes amortizado; lo otro es un decorado para tirar, porque no te va a servir para nada'" (2).

Manzanos no compró los terrenos, pero los alquiló al ayuntamiento y levantó el poblado tal y como había sido concebido por Cubero y Galicia, quienes, gracias a ello, consiguieron la exclusividad de la dirección artística en todas las películas que luego fueron ambientadas en él. Siguiendo una política de rodajes compartidos, el entramado acogió en muy poco tiempo la filmación de **El sheriff**

terrible/*Due contro tutti* (Antonio Momplet/Alberto de Martino, 1962), *Cabalgando hacia la muerte/L'ombra di Zorro* (1962) y *Tres hombres buenos/I tre implacabili* (1963), ambas co-guionizadas por Mallorquí y realizadas por Romero Marchent, *Brandy/Cavalca e uccidi* (José Luis Borau, 1963), *El vengador de California/Il segno di Coyote* -secuela de *El Coyote*, firmada por Mario Caiano en 1963-, *Héroes del Oeste/Gli eroi del West* (Stefano Vanzina "Steno", 1963), *Cuatro balazos/Il vendicatore di Kansas City* (Agustín Navarro, 1963) y *La tumba del pistolero* (Amando de Ossorio, 1963).

Pero, como suele ocurrir, la plena ocupación no implicaba condiciones de trabajo precisamente loables. Borau recuerda la experiencia de *Brandy*, su primer largometraje como director, con notable disgusto: "*Como sólo había unos visillos para rodar la escena final del tiroteo, teníamos que cambiarlos de ventana cada vez que filmábamos una toma diferente. Las cartucheras eran de plástico, los fusiles de madera y las pistolas no había quien se las*

creyera. Un día me trajeron unos caballos que parecían burros sifilíticos, se les caía la piel a tiras y apenas podían andar, los jinetes estaban mal atreznados y tenían que aparecer por la calle central del pueblo inmediatamente después de que se hablara de ellos como 'los mejores de todo Arizona'" (3).

En todo caso, Hoyo de Manzanares y otras poblaciones madrileñas continuaron albergando filmaciones de este tipo a lo largo de varios años. Incluso durante el primer apogeo de Almería como capital del *western* europeo solían combinarse las localizaciones andaluzas con las que se hallaban en los alrededores de la capital. Como los escenarios de *La Pedriza* de Manzanares, zona caracterizada por las esbeltas formas rocosas de sus montañas. Éstas serían las mismas localizaciones empleadas por Carlo Simi y Sigfried Burmann durante el rodaje de *Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964) que, sin embargo, se extendería a las poblaciones almerienses de El Sotillo, Los Albaricoques (Níjar) y Tabernas. Asimismo,

para *Antes llega la muerte/I sette del Texas* (Joaquín Romero Marchent, 1964), que se había empezado a rodar en Tabernas, Rioja y las dunas del Cabo de Gata, los experimentados Cubero y Galicia mandaron levantar el imponente Fuerte Laredo en unos terrenos de Colmenar Viejo. Se trataba de una fortificación de madera edificada en sus cuatro costados, con un frontal de setenta metros y un coste total de tres millones de pesetas de la época.

Pero, por mucho que se fortificaran los pueblos del Guadarrama, en 1964 Almería empezaba a tomar la delantera en materia de rodajes de películas de Oeste. Desde 1961 hasta entonces se habían rodado nueve filmes de *cowboys* en la provincia, incluyéndose una parte de la ya mencionada coproducción hispano-italo-germana *Por un puñado de dólares*, cuyo éxito propiciaría la eclosión definitiva de un género que algunos denominan metonímicamente "*western italiano*". Estas películas se beneficiaron del trabajo de los pioneros españoles como Romero Marchent, que, según sus palabras, partieron literalmente de la



Cortijo del Fraile. Albaricoques (Almería)

Foto: Antonio Jesús García



nada: "Hubo que hacerlo todo, partir de cero. Los caballos salían corriendo a derecha o izquierda del encuadre cuando oían '¡acción!', los 'especialistas' se daban de morros con el suelo seis o siete veces antes de caer sobre el jinete, nadie sabía desenfundar. Tuvimos que hacerlo todo, hasta la última cartuchera. Cuando llegaron los italianos para hacer los westerns, empezando por Sergio Leone, se encontraron con toda la base profesional e industrial que establecí yo" (4).

Más allá de este boom inicial, lo cierto es que el verdadero impulso le llegaría a Almería con la segunda entrega de la "trilogía del dólar", *La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più* (Sergio Leone, 1965). Anteriormente, en 1964, se había convertido en fuerte un cortijo de la carretera de Gádor, con el fin de ambientar *El dedo en el gatillo/Finger on the Trigger* (Sidney Pink, 1965). Esa misma localización la reaprovecharía Damiano Damiani dos años después en *Yo soy la revolución (¿Quién sabe?)*, (1967). Pero sería el segundo western de Leone, cuyo presupuesto ya rondaba los

70 millones de pesetas, el que asentaría las primeras infraestructuras estables de la provincia.

Para la ocasión, Carlo Simi diseñó el poblado de El Fraile o El Paso, que fue construido por Miguel Montoro sobre los terrenos del cortijo Genaro de Tabernas, enclave que había servido de marco a las luctuosas reyertas que inspiraron las *Bodas de sangre* lorquianas. Inicialmente decorado por Rafael Ferri, el poblado sería utilizado repetidamente por la productora Arturo González S. A. Ese mismo año aprovecharon sus instalaciones los equipos de *Los cuatro implacables/I quattro inesorabili* (Primo Zeglio, 1965) y *La muerte cumple condena/Cento mila dollari per Lassiter* (Joaquín Romero Marchent, 1965), abriendo un periodo de trabajo que no se interrumpiría hasta que, en 1980, los equipamientos fueron remodelados y convertidos en un "mini Hollywood" que sigue abriendo sus puertas a la industria y al turismo.

El siguiente largometraje de Leone, *El bueno, el feo y el malo (Il buono, il brutto, il cattivo,*

1966) -rodada también en el poblado madrileño de Lega y Michelena, en Covarrubias y otros parajes burgaleses que dieron fondo a los potentes enfrentamientos bélicos de la película-, conllevó la edificación del poblado de Juan García bajo unas condiciones más que difíciles. Al parecer, el productor italiano Alberto Grimaldi y el propio Leone apalabraron con Juan García el pago compartido de dichas instalaciones. Pero, ya con las obras en marcha, los italianos se echaron atrás, considerando que no podían hacerle la competencia a su coproductor español, Arturo González, hermano de Cesáreo, propietario de El Fraile. De modo que García hubo de afrontar la empresa con la ayuda de sus proveedores. Le costó arrancar el complejo, pero pronto supo diversificar su oferta presentando dos ambientes típicos ya conocidos: el texano y el mexicano. *De hombre a hombre (Da uomo a uomo)*; (Giulio Petroni, 1967) fue una de las primeras producciones rodadas en unas instalaciones que irían experimentado sucesivas ampliaciones. Hoy se las conoce como "Texas Hollywood", y continúan explotán-

dose como plató de rodaje y reclamo turístico.

Precisamente a raíz del rodaje de **De hombre a hombre** se transformó en misión franciscana un paraje de Las Salinillas, que sería luego aprovechado por Franco Giraldi y Antonio Margheriti en los rodaje respectivos de **Sugar Colt** (1966) y **Dinamita Joe/Joe l'implacabile**. (1967). Un año después, para la filmación del cuarto *western* de Leone, **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*, 1968), se edifican un rancho y una terminal ferroviaria en el Gérgal. Todas estas nuevas adquisiciones implementan el tejido casi industrial que soportaría el negocio cinematográfico almeriense en sus años de esplendor, entre 1965 y 1973. El salto cuantitativo en la acogida de rodajes de películas del Oeste resulta evidente: en 1965 se filman nueve de ellas, mientras que entre 1966 y 1968 la media asciende a unas veinte anuales. Los roles se profesionalizan, y en 1966 el Sindicato

Provincial del Espectáculo define unas categorías profesionales que distinguen entre figurantes, cabaillistas -en su mayoría gitanos y militares- y especialistas -trabajo en el que se iniciaron actores como el recio Álvaro de Luna-

Si muchos de los rodajes norteamericanos buscaron Almería, entre otras razones para sortear las temibles presiones de los sindicatos de su país, en la provincia tampoco faltaron altercados al respecto. Explica José Enrique Martínez Moya que, durante el rodaje de **La colina de las botas** (*La collina degli stivali*; Giuseppe Colizzi, 1969), ocho hombres y cuatro mujeres de nacionalidad italiana pretendían acceder a trabajos de figuración, resultándoles imposible, ya que la Agrupación de Figurantes denegó su tramitación por considerarlos meros turistas (5). La que había sido hasta entonces una de las provincias más desposeídas del país se convertía en un reclamo para desempleados del resto de la península y

el continente. Los almerienses intentan sacarle el mayor partido al negocio pelicularo: se alquilan campos y yermos, se inauguran hoteles, restaurantes, negocios, vías de comunicación y nuevas zonas residenciales, y en 1968 abre sus puertas el aeropuerto que tanto había echado en falta Romero Marchent y, tras él, otros tantos cineastas de todo el mundo.

Nace el mito dorado del "Hollywood español" que, junto a las *stars* ultramarinas de mayor abo- lengo, alberga a estrellas de nuevo cuño rebruñido como Tomás Milian (Tomás Quintín Rodríguez), Robert Hundar (Claudio Undari), Aldo Sambrell (Alfredo Sánchez), Martin Moore (Fabio Testi), Montgomery Wood (Giuliano Gemma), Terence Hill (Mario Girotti) o Bud Spencer (Carlo Pedersoli). Un mito que las autoridades franquistas oficializan en 1969 al definir por decreto a Almería como "zona de preferente localización para la industria del cine". Pero, un lustro antes de



Rancho Leone. Hazas Blancas (Almería)

Foto: Antonio Jesús García

que esto ocurriera, en Barcelona, cuna del *western* patrio, se había puesto en marcha una nueva iniciativa que, a pesar de no disponer de la variedad y riqueza paisajística de la provincia andaluza, supo ganarse un espacio dentro de la creciente producción del género en el Viejo Continente.

En abril de 1964 la empresa barcelonesa P. C. Balcázar había empezado a mover los hilos que conducirían a la construcción de su propio poblado del Oeste en Esplugas de Llobregat, muy cerca de la capital catalana. El complejo, conocido como Esplugas City, inició sus actividades en septiembre de ese mismo año con el rodaje de **Pistoleros de Arizona**, de Alfonso Balcázar, ampliando su oferta a lo largo de la década. En 1969, fecha en que Almería pasa a ser el centro institucional de rodajes cinematográficos a nivel na-

cional, en Esplugas City se han rodado ya 24 filmes de vaqueros, casi siempre en régimen de coproducción con Italia.

Los Balcázar, de orígenes palentinos y donostiarras, habían amasado su fortuna gracias, fundamentalmente, al negocio peletero (granja de nutrias incluida) y alimentario, introduciéndose en el mercado filmico a partir de 1951. Su perspectiva industrial, las excelentes relaciones preexistentes con la industria del cine italiano y las nuevas disposiciones para el sector promulgadas por García Escudero, impulsoras, como dijimos, de la coproducción, indujeron a esta familia de empresarios a la edificación de unas instalaciones que significarían una de las principales vías de acceso del *western* continental a nuestro país. Los rodajes sucesivos en sus estudios y en el poblado re-

troalimentaban, además, la cadena de hoteles de su propiedad, de modo que actores y técnicos se alojaban en ellos, rentabilizando así aún más el negocio familiar.

El poblado, diseñado por Juan Alberto Soler, se extendía sobre una superficie de 9.427 metros cuadrados, incorporando tres calles con sus cuarenta edificaciones que, según indica Esteve Riambau en su magnífico artículo "Esplugas City: al Oeste de Barcelona", se repartían en tres sectores: *"El Oeste primitivo y minero, con casas de madera, el Oeste moderno, dotado de edificios de piedra y, por último, un ambiente típicamente mexicano. Algunas de estas edificaciones, como la iglesia, el saloon y el banco, tenían interiores construidos, y había otros con el fondo abierto hacia el exterior, como las caballerizas. También había una chimenea que se des-*



Foto: Elías Palmero

Rambla El Cautivo

plazaba sobre ruedas para tapar posibles antenas de televisión que entorpeciesen determinados encuadres" (6).

Además de cobijar los rodajes de la casa, Esplugas City funcionó también como plató de alquiler apto para producciones ajenas. Allí se desplazaron, por ejemplo, las cámaras de I. F. I. España, la histórica factoría de Ignacio F. Iquino, cuyo olfato comercial le empujó a subirse, una vez más, al carro de la moda y fabricar sus propias películas de pistoleros. Aunque, a decir verdad, sus filmes de presupuesto más apretado -y en Iquino eso significaba mucho aprieto- se rodaban en exteriores más económicos, como Fraga o el Garraf, donde aprovechó unos terrenos propios para edificar modestos poblados que sirvieron de fondo, por ejemplo, a **Abre tu fosa, amigo, llega Sabata/Sei già cadavere amico... ti cerca Garringo** (Juan Bosch, 1970). La audacia de Iquino le llevó a localizar sus aventuras vaqueriles en poblaciones tan anodinas como Sabadell, donde filmó **La diligencia de los condenados/Prima ti perdono... poi t'ammazzo** (Juan Bosch, 1970), aprovechando una casa llamada Can Robert, que recordaba el estilo de un rancho mexicano.

Iquino hacía lo imposible por evitar tener que identificar en los títulos de crédito los lugares originales donde habían sido rodadas sus películas. Envío diversas misivas a la Administración con el fin de esquivar las medidas gubernamentales destinadas a promocionar los paisajes nacionales fuera de nuestras fronteras. Según Riambau, en julio de 1965, con motivo del próximo estreno de **Cinco pistoleros de Texas/Cinque dollari per Ringo** (Ignacio F. Iquino, 1966), el cineasta de Valls envió una carta a la Dirección General de Cinematografía solicitando "omitir en la portada de la citada película los nombres

y lugares donde fueron rodados los exteriores, de acuerdo con lo que se establece en el artículo 1º de la Orden del 2 de junio de 1965, a fin de obtener en lo posible, una mayor comercialidad en la distribución de la misma". Según Iquino, silenciar las localizaciones originales permitiría que el espectador nacional y extranjero viera el film "con cierto realismo" (7). Más allá de la cortesía burocrática del inefable don Ignacio, existían otros métodos para escamotear el lugar de filmación de las cintas. Los Balcázar, por ejemplo, solían reciclar el material sobrante en la fase de montaje, como en el caso de la descarada **Clint, el solitario/Clint il solitario** (Alfonso Balcázar, 1967), cuyos créditos se tomaron en el desierto del Cabo de Gata y las ramblas Viciana y Cautivo de Tabernas, mientras que el resto de metraje se ubicaba en Lleida.

Mientras en el norte se trabaja a destajo, el 30 de julio de 1969, el Boletín Oficial del Estado publica el Decreto del Ministerio de Industria 1629/69, que, como ya hemos adelantado, declara Almería "zona de preferente localización industrial para la industria del cine". Haciéndose eco del interés mostrado por los productores cinematográficos hacia la provincia, el gobierno intenta promover en ella "actividades orientadas a la producción cinematográfica, con el fin de aprovechar sus condiciones naturales, elevar la renta provincial y facilitar la promoción social de sus habitantes". Las medidas se destinan a fomentar el asentamiento permanente de instalaciones para el rodaje en exteriores, estudios de rodaje en interiores y laboratorios cinematográficos.

Tales objetivos no fueron alcanzados nunca en su totalidad, pero focalizaron el interés de la industria por un territorio que otorgaba pingües beneficios fiscales en relación con el resto de instalaciones existentes a lo largo y an-

cho de la península. El negocio se mantiene pujante en Almería hasta 1973, pero se va debilitando más y más en los demás enclaves, y en 1971, sin ir más lejos, se inicia el desmantelamiento del poblado de Esplugas City, que cerraría sus puertas con el rodaje de **Judas... ¡toma tus monedas!/Attento Gringo... è tornato Sabata** (Pedro L. Ramírez, 1972), para ser definitivamente vendido en 1974.

Jamás se sustentaron unos estudios fijos en Almería, pero el decreto de 1969 consiguió, cuanto menos, multiplicar las infraestructuras de rodaje de la zona, incrementándose, por tanto, el número de filmaciones. Ese año se construye el mayor número de instalaciones fijas de la región: se edifica una monumental fortaleza para la película **El Cóndor (El Condor)** (John Guillermin, 1970), el cual sería después aprovechado en **Una razón para vivir, una razón para morir/Una ragione per vivere e una per morire** (Tonino Valerii, 1972), y Dino de Laurentiis financia el Fuerte Presidio, cerca de El Fraile, para el rodaje de **Cabalgando al infierno (A Man Called Sledge)** (Vic Morrow, 1970), y posteriores reciclajes en filmes como **Ana Coulder (Hannie Coulder)** (Burt Kennedy, 1971). Cerca de las ramblas de Tabernas, en La Sartenilla, se edifica una suerte de misión española fortificada que sirve de decorado a **¡Que viene Valdez! (Valdez Is Coming)** (Edwin Sherin, 1971). En la rambla de El Cautivo, entre Tabernas y Rioja, se levanta el Fuerte Gobi para la producción italo-yugoslava **La quebrada del diablo (La spina dorsale del diavolo)** (Burt Kennedy, 1971).

Con posterioridad a estas fechas sólo cabe destacar la creación, en 1972, del poblado Nueva Frontera, para rodar **Charley One-Eye** (Don Chaffey, 1972) y las posteriores **Caballos salvajes/Valdez, il mezzosangue** (Dulio Coletti y

John Sturges, 1973) y **Directos al infierno** (*Straight to Hell*; Alex Cox, 1987). Para **Caballos salvajes**, ese mismo año se construye también un rancho en los llanos de Senés, a las afueras de Tabernas.

Con el paulatino declive del género, a mediados de los setenta, languidece la vida filmica almeriense, decreciendo la frecuencia y el empuje de los rodajes a nivel nacional. Van quedando atrás las polvaredas levantadas en La Calahorra (Granada), donde se había construido en 1968 el Poblado Leone; se desvanecen las humaredas que habían llenado de vigor la estación ferroviaria de Guadix, cuya legendaria locomotora fue restaurada hace apenas unos años. *Sheriffs* y bandidos se olvidan de los áridos paisajes de Los Monegros aragoneses y de las cotas nevadas de los Picos de Europa donde se filmó la no por imperfecta desdeñable **Condenados a vivir** (Joaquín Romero Marchent, 1971). Incluso, más allá de Europa y los límites peninsulares, sobre el cálido suelo de las islas Canarias se habían rodado algunas coproducciones alemanas, como **El sheriff implacable** (*Der letzte Ritt nach Santa Cruz*; Rolf Olsen, 1963), y se había levantado un poblado que había dado vida a la producción **Por la senda más dura**

(*Take a Hard Ride*; Antonio Margheriti, 1975).

Sólo unos años atrás, en 1968, Henry Fonda y Claudia Cardinale llenaban de *glamour* los hoteles almerienses, mientras se disponían a rodar **Hasta que llegó su hora**. Sergio Leone había sacado el mejor partido de Almería, Covarrubias y Hoyo de Manzanares, conocía sobradamente la espectacularidad de los paisajes andaluces, pero sabía muy bien que para alcanzar la legitimidad y verosimilitud de un género definido como el "genuinamente norteamericano" no podía privarse de rodar sus vistas más espectaculares en el Monument Valley, santuario mítico de los grandes maestros del *western* hollywoodiense, aunque sólo fuera para mostrar el viaje en carreta de una todopoderosa puta. El realizador romano tenía plena conciencia de que los planos tomados por su cámara en aquel paisaje desolado y telúrico iban a convertirse en la prueba irrefutable de que había estado allí, en el salvaje y genuino Oeste... Sin embargo, Almería no sería olvidada ni siquiera por los *cowboys* de tres décadas más tarde; a la espera de la llegada de Álex de la Iglesia y sus **800 balas** se pasearon por sus rincones envenenados de sol los dos mayores pecadores del fin de milenio: Rocco Siffredi -**Rocco e i**

magnifici 7 (Joe D'Amato, 1998)- y Chiquito de la Calzada -**Aquí llega Condemor (El pecador de la pradera)** (Alvaro Sáenz de Heredia, 1996)-. Polvo al polvo; al fin y al cabo, nada es lo que parece.

NOTAS

1. Aguilar, Carlos: *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Diputación de Almería. Almería, 1999. Página 42.
2. Gorostiza, Jorge: *Directores artísticos del cine español*. Cátedra/Filmoteca Española, serie Mayor. Madrid, 1997. Página 151.
3. Heredero, Carlos F.: *José Luis Borrau. Teoría y práctica de un cineasta*. Filmoteca Española. Madrid, 1990.
4. Aguilar, Carlos: Op. cit. Página 41.
5. Martínez Moya, José Enrique: *Almería, un mundo de película*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 1999. Página 116.
6. En García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorge (coord.): *Los estudios cinematográficos españoles*. Cuadernos de la Academia, nº 10. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid, 2001. Página 321.
7. Rimbau, Esteve; *La producció cinematogràfica a Catalunya. 1962-1969*. Tesis doctoral. UAB. Barcelona, 1995. Página 223.



Decorado *western* de Colmenar Viejo