

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Para mí el oro... para ti el plomo

Autor/es:  
Romero, Javier G.

Citar como:  
Romero, JG. (2002). Para mí el oro... para ti el plomo. Nosferatu. Revista de cine. (41):32-42.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41295>

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**



# Para mí el oro... para ti el plomo

*El western  
europeo  
a partir  
de Leone*

Las petroleras

*Per un pugno di dollari* filmak izan zuten arrakasta izugarriaren ondorioz, Hoyo de Manzanares (Madril), Esplugues de Llobregat (Bartzelona) eta, batik bat, Almeriako paisaia naturalak ezinbesteko leku bihurtu ziren Europako hainbat eta hainbat western filmatzeko, goraldi industrial eta ekonomikoa ezagutu zuten unean. Bertan duzue bere historia.

**Javier G. Romero**

Entre el número de *westerns* rodados en Europa en 1964 -año, como veremos, bisagra para el devenir del subgénero en el viejo continente- dos títulos escogidos no precisamente al azar, **Las pistolas no discuten/Le pistole non discutono** (Mario Caiano, 1964) y **Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari** (Sergio Leone, 1964) -ambas coproducciones italo-hispano-alemanas-, marcarían la transición entre la recreación/aplicación más o menos ortodoxa de las claves del *western* americano, y la irrupción de una estética/narrativa iconoclasta inmediatamente asumida, explotada, degradada y ya siempre relacionada con el carácter del hasta entonces conocido en Italia como *maccaroni-western*. El film de Caiano aún presentaba sus respetos a los mitos del *Far West* clásico, enfrentando a dos de sus leyendas -un paternal Pat Garrett (Rod Cameron) contra un siniestro Billy the Kid (Horst Frank)- en un relato mesurado de formas y prolijo en incidencias. Leone, por el contrario, y muy astutamente, imponía una ruptura en el conservador panorama del *eurowestern*, violentando códigos narrativos, estilísticos e incluso morales, mediante una suerte de relectura vanguardista de los iconos legados primero por el cine USA y regurgitados, después, por sus compatriotas latinos. El propio Ennio Morricone, compositor de la música incidental en ambos títulos, expresaba con acierto esa dicotomía: "La primera vez que Sergio escuchó una banda sonora mía fue en mi casa, y se aburrió soberanamente, comentando cuando finalizó: 'Nunca podremos trabajar juntos'. (...) Pertenece a la película **Las pistolas no discuten**, y era una simple imitación del tipo de música de los *westerns* americanos, a lo Dimitri Tiomkin. Era lo que me pidieron y obedecí sin rechistar. (...) Pero antes de que pudiera replicar le dije que iba a componer algo ver-

*daderamente personal, que me diera la oportunidad de ofrecerle una música que respondiera de verdad a mis inquietudes"* (1).

### El entorno italiano

Durante la década de los 60, Italia ostentó el mayor porcentaje de espectadores del mercado cinematográfico europeo y el segundo de Occidente, tras los hegemónicos Estados Unidos, todo ello a pesar de carecer su industria de una infraestructura, fuentes de financiación y contactos internacionales tan poderosos como los exhibidos por Norteamérica. El engañoso brillo del cine italiano ocultaba en realidad una crisis latente, que ni siquiera el Estado podía neutralizar con sus políticas proteccionistas. De hecho, la industria pervivía gracias a la "huida hacia adelante" emprendida por los productores, entregados al incremento de espectadores mediante el cultivo del denominado cine popular. De esta forma, el cine de género se adueñó imparable de las pantallas europeas durante algo más de una década prolija en *peplums*, pseudo-Bonds, filmes bélicos, *mondos* y, por supuesto, *eurowesterns*.

En Italia, el *boom* industrial del *eurowestern* saturaba desde 1964 las salas de exhibición en un impúdico desfile *in crescendo* de justicieros implacables, sufridos rancheros, malcarados forajidos, bandidos apestosos, hieráticos pistoleros, abnegadas heroínas, cabareteras de buen corazón, mexicanas de armas tomar y demás fauna infrahumana en constante exaltación de la violencia y la (baja) pasión (2)... Era evidente que el *western* europeo poseía una idiosincrasia propia frente al americano, como lúcidamente explica Lino Micciché: "En el *western* clásico se intenta construir una imagen épica del pasado con vistas a heroizar el presente del American way of life y de conver-

*tir en una gloriosa opción cívica (...) el rol del centinela armado -ayer de la frontera occidental, hoy del mundo occidental- de los EE.UU. (...) En el western italiano se empieza, al contrario, por la actual realidad de violencia, interna y externa, de la civilización americana (es decir, de la civilización occidental por entero) y se aplican sus reglas a la mitología del pasado vista de manera completamente desheroizada, o mejor, netamente antiheroica. En otros términos, se podría decir que, donde en el western clásico el referente viene dado por el pasado histórico, sobre el cual construir un mito, en el western a la italiana el referente es precisamente ese mito revisado bajo la luz siniestra del presente"* (3).

Si bien en un principio el seguimiento de las normas no escritas del *western* USA impregnaba los filmes de un fuerte carácter mimético, pronto la personalidad latina insufló originales puntos de vista al paisaje del *West*. Así, incluso realizadores de cierto prestigio sucumbieron al nuevo filón, aportando su particular acercamiento al género: Damiano Damiani con **Yo soy la revolución** (*¿Quién sabe?*, 1966); Tinto Brass con **El yankee/Yankee** (1966); Carlo Lizzani con **Un río de dólares** (*Un fiume di dollari*, 1966) y **Requiescant** (1967) -coprotagonizada por el mismísimo Pier Paolo Pasolini-; Florestano Vancini con **Los largos días de la venganza/I lunghi giorni della vendetta** (1967)... Infinitamente más espectacular resultaba el batallón de cineastas dedicados al destajo cinematográfico: Sergio Corbucci con **Massacro al Grande Canyon** (1964) y **Johnny Oro** (*Johnny Oro*, 1966); Giuseppe Vari con **Deguejo** (1966); Romolo Guerrieri con **Johnny Yuma** (*Johnny Yuma*, 1966); Franco Rossetti con **El desesperado** (1967); Enzo G. Castellari con **Siete winchester para una manzana** (*Sette winchester per un*



*massacro*, 1967), **Voy, le mato y vuelvo** (*Vado... l'ammazzo e torno*, 1967) y **Johnny el vengador** (*Quella sporca storia nel West*, 1968); Gian Rocco con **Giarrettiera Colt** (1967); Massimo Pupillo con **Bill el taciturno** (1967); Armando Crispino con **John el bastardo** (1967); Luigi Vanzi con **Un dollaro tra i denti** (1967) y **Un uomo, un cavallo, una pistola** (1968); Nando Cicero con **Il tempo degli avvoltoi** (1967); Domenico Paolella con **Odio por odio** (*Odio per odio*, 1967) y **Execution** (1968); Giovanni Fago con **Tu cabeza por mil dólares** (*Per 100.000 dollari t'ammazzo*, 1967); Giuseppe Colizzi con **Los cuatro truhanes** (*I quattro dell'Ave Maria*, 1968) y **La colina de las botas** (*La collina degli stivali*, 1969); Tonino Cervi con **Ojo por ojo** (*Oggi a me... domani a te*, 1968); Emimmo Salvi con **Wanted Johnny Texas** (1968); Mario Lanfranchi con **Sentencia de muerte** (*Sentenza di morte*, 1968); Antonio Margheriti con **Joko, invoca Dio... e muori!** (1968); Ferdinando Baldi con **El clan de los ahorcados** (*Preparati la bara!*, 1968); Gianfranco Baldanello con **Black Jack** (1968); Piero Pierotti con **Testa o croce** (1969)..., y un luengo etcétera.

Semejante y elefantiásico volumen de *eurowesterns* -una media de 40

por año entre 1964 y 1974, alcanzando los 72 en 1968- se producía sin pausa en el seno de una industria cinematográfica totalmente dependiente del Estado, quien controlaba, mediante el Ministerio de Turismo y Espectáculos y el Ministerio de Participaciones Estatales, todo el proceso de confección de largometrajes. El Ente Autónomo de Gestión era el "brazo armado" encargado de conducir los pasos de las tres sociedades que cimentaban entonces el cine italiano: Italnoleggio, empresa distribuidora y, ocasionalmente, productora; Cinecittà, complejo de estudios y equipos cinematográficos destinados al alquiler; y el Instituto Luce, organismo centrado en la producción de documentales y filmes educativos. Paradójicamente, este dirigismo estatal propiciaba una enmarañada red de mafias, favoritismos, corrupción y picarescas de toda índole, que no desapareció ni con la ley n° 1.213 de noviembre de 1965, promulgada por el ex-ministro Achille Corona y cuyo texto prometía exenciones fiscales para los exhibidores que proyectasen películas acogidas a la programación obligatoria (aquellas que ostentasen "*suficientes cualidades artísticas, culturales o espectaculares*"), premios a la calidad, bonificaciones equivalentes al 13 % de la taquilla recaudada,

etc. Dicha ley no sólo no contribuyó a alcanzar las presuntas mejoras cualitativas, sino que redució el amiguismo y destinó premios y permisos a cineastas mediocres, en detrimento de los verdaderamente inquietos. En suma, se abogaba por el enquistamiento del cine italiano promoviendo, de manera indirecta, la supervivencia de muchas compañías mediante la realización de cine comercial en el peor sentido del término. Así, a finales de los 60 la nómina de *eurowesterns* malos, muy malos o, directamente, infumables (4), superaba ampliamente la parcela de obras personales, interesantes y, por lo tanto, recordables. Entre éstas alcanzaron justa notoriedad un puñado de obras planteadas y resueltas con solidez estilística, audacia creativa, genuino sabor épico e incluso, en ocasiones, dobles lecturas ideológicas y políticas: **Le colt cantaron la morte e fu... tempo di massacro** (Lucio Fulci, 1966); **El bueno, el feo y el malo**; **Cara a cara/Faccia a faccia** (Sergio Sollima, 1967); **El halcón y la presa/La resa dei conti** (Sergio Sollima, 1967), y su inferior secuela **Corre, Cuchillo, corre** (*Corri, uomo, corri*; Sergio Sollima, 1968); **Adiós, Texas/Texas, addio** (Ferdinando Baldi, 1967); **Oro maldito/Se sei vivo, spara** (Giulio Questi, 1967); **El día de la ira** (*I giorni dell'ira*; Tonino Valerii, 1967); **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il West*; Sergio Leone, 1968) -coescrita por el comprometido Bernardo Bertolucci-; **Il grande silenzio** (Sergio Corbucci, 1968); **Los profesionales del oro** (*Ognuno per sé*; Giorgio Capitani, 1968); **La muerte de un presidente/Il prezzo del potere** (Tonino Valerii, 1969); **Tepepa** (Giulio Petroni, 1969)...

A principios de los 70 algunos directores italianos toman conciencia de la caótica situación de la industria del cine y pretenden erradicar la corrupción administrativa promulgando un nuevo paquete de ayudas. El ministro Matteotti, erigido en el principal im-

pulsor de tales medidas, aplica a la producción nacional un bajo nivel del impuesto sobre el valor añadido, promete nuevas fórmulas de crédito, la gradual abolición de la censura y un fondo de nada menos que 40.000 millones de libras para la cinematografía. Pero es peor el remedio que la enfermedad. La lucha encarnizada por el control del fondo se extiende a todos los ámbitos de la vida política y una campaña de desprestigio de dimensiones desconocidas salpica a unos y otros sin distinción de ideología. El Partido Comunista Italiano presiona para que el Estado apoye sin reservas el cine de calidad en detrimento del cine popular; los socialistas de Achille Corona son denunciados en bloque por diversas agrupaciones democristianas, acusándoles de haberse lucrado con el Ente Autónomo de Gestión durante años; el socialista Mario Gallo, a la sazón director de Italnoleggio, es puesto en la picota por el ministro Petri, quien asegura tener pruebas de evasión de impuestos en contra del aludido... Es la guerra, y el botín, sustancioso. Evidentemente, la picaresca y, por ende, la corrupción, una vez más, volvían a la palestra.

### El entorno español

El inesperado éxito de taquilla de **Por un puñado de dólares** animó a numerosas compañías productoras a invertir en *eurowesterns* en busca de un pingüe y rápido beneficio. España, al fin y al cabo coparticipe del fenómeno gracias a su intervención en el film de Leone, puso en marcha su maquinaria con diligente eficacia: las productoras barcelonesas PC Balcázar e I.F.I.S.A. y las madrileñas Unión Films e Hispamer Films centrarían su actividad en la confección seriada de *spaghetti-westerns*, e incluso, como en el caso de Unión y Balcázar, llegarían a edificar sendos poblados del Oeste, respectivamente en Hoyo de Manzanares (como ya se ha apuntado más arriba) y Esplugues de Llobregat.

Los hermanos Balcázar -Alfonso, Francisco y Jaime Jesús-, cuya fortuna provenía del negocio familiar de peletería, habían fundado en 1951 la firma PC Balcázar y, diez años después, la distribuidora Filmax. La construcción, a finales del 64, de la citada ciudad del *Far West* -diseñada por el director artístico Juan Alberto Soler (5)-, no

fue sino el inicio de una destajista actividad basada en los bajos costes de producción y la rapidez de rodaje, cuyo primer fruto dentro del subgénero, **Pistoleros de Arizona/5.000 dollari sull'asso** (1964), supuso la décima incursión tras la cámara del hermano mayor, Alfonso, y una de sus primeras coproducciones europeas, en este caso con Italia y Alemania, y estuvo interpretada por Robert Wood y el ya imprescindible Fernando Sancho. Los tres hermanos, uniendo sus esfuerzos ora como guionistas, ora como productores o realizadores, facturarían una lista inabarcable de *eurowesterns*, en su mayoría sin el menor interés: **Oklahoma John/Il ranch degli spietati** (Jaime Jesús Balcázar, 1965); **Una pistola para Ringo/Una pistola per Ringo** (Duccio Tessari, 1965); **Tierra de fuego/Vergeltung in Catano** (J. J. Balcázar, 1965); **Cuatro dólares de venganza/Quattro dollari de vendetta** (J. J. Balcázar, 1966); **Doc, manos de plata/L'uomo dalla pistola d'oro** (A. Balcázar, 1966); **El retorno de Ringo/Il ritorno de Ringo** (D. Tessari, 1966); **Sangre sobre Texas/100.000 dollari per Ringo** (Alberto de Martino,



Doc, manos de plata

1966); **Thompson 1880** (Guido Zurlí, 1966); **Siete pistolas para Timothy/Sette magnifiche pistole** (Romolo Girolami, 1966); **¿Por qué seguir matando?/Perché uccidi ancora?** (Edoardo Mulargia, 1966); **¡Que viva Carrancho!/L'uomo che viene da Canyon City** (A. Balcázar, 1966); **Dinamita Jim/Dinamite Jim** (A. Balcázar, 1967); **Los cinco de la venganza/I cinque della vendetta** (Aldo Florio, 1967); **Clint el solitario/Clint il solitario** (Alfonso Balcázar, 1967); **Sonora/Sartana non perdona** (A. Balcázar, 1969)...

Similar enfoque "creativo" esgrimió Hispamer Films. Fundada en 1952 conjuntamente por la actriz catalana Silvia Morgan, que pretendía así remontar su lánguida carrera, y su amigo el productor paraguayo Sergio Newman, llegaron a financiar alrededor de 70 películas en casi veinte años de actividad, de las cuales un elevado porcentaje pertenecía al subgénero que nos ocupa. Así, con la ayuda de su guionista estrella, la barcelonesa M<sup>a</sup> del Carmen Martínez Román, a veces amparada tras el seudónimo Karina Monti, se pergeñaron multitud de *eurowesterns* de dudosa calidad, oportunista coyuntura y cofinanciación básicamente italiana: **Plazo para morir/All'ombra di una colt** (Gianni Grimaldi, 1965); **El sheriff no dispara/Lo sceriffo non spara** (José Luis Monter, 1965); **Dinamita Joe/Joe l'implacabile** (Antonio Margheriti, 1966); **La furia de Johnny Kid/Dove si spara di più** (Gianni Puccini, 1966); **Winchester Bill/Voltati... ti uccido!** (Alfonso Brescia, 1967); **Oro maldito; Réquiem para el gringo/Requiem per un gringo** (José Luis Merino, 1968); **La última aventura del Zorro/Zorro il dominatore** (J. L. Merino, 1970)... La profunda crisis del cine español de finales de los 60 (como veremos más adelante) abocó a Hispamer hacia la quiebra y, en 1970, hubo de ce-

errar sus puertas permitiendo, no obstante, un cómodo retiro para la propietaria de la firma, Morgan, y el gerente de la misma, Newman, la una asentándose en Arizona (EE.UU.) y el otro emplazado en la Costa del Sol.

En cuanto a I.F.I.S.A., productora-distribuidora fundada en 1963 por el prolífico Ignacio F. Iquino, no era sino una prolongación de la primera firma creada en 1949 por el cineasta tarraconense, IFI España. Sita la empresa y sus estudios en una antigua sala de fiestas que alquiló a las hermanas Tralbal cuando se hallaban económicamente desahuciadas, Iquino llegó a rodar una docena de *Eurowesterns* tanto en exteriores cercanos a Castelfells como alquilando el poblado de Esplugues propiedad de los Balcázar. Conociendo el irreductible ánimo ahorrativo de Iquino (cercano, según cuentan las anécdotas, a la tacañería), no fue extraño que los *westerns* por él financiados no traspasaran el umbral de la miseria. Dirigiendo, escribiendo o produciendo, todo a la vez o por separado, nuestro hombre legó al *western* hispano-italiano post-Leone obras del "calibre" de **Oeste Nevada Joe/La sfida degli implacabili** (Ignacio F. Iquino, 1965); **Cinco pistolas de Texas/Cinque dollari per Ringo** (Juan Xiol Marchal, 1965); **Un dólar de fuego/Un dollaro di fuoco** (Nick Nostro, 1965); **Siete pistolas para un gringo/Sette pistole per el gringo** (J. Xiol, 1967); **Veinte pasos para la muerte/Saranda** (Manuel Esteba, 1970); **Abre tu fosa amigo, llega Sabata.../Sei già cadavere amico... ti cerca Garringo!** (Juan Bosch, 1970) -durante cuyo rodaje se levantaron diversos decorados usados más adelante en otros filmes-; **El puro/La taglia è tua... l'uomo l'ammazzo io** (Edoardo Mulargia, 1971); **Un colt para cuatro cirios/La mia colt ti cerca... 4 ceri ti attendono** (I. F. Iquino, 1971); **Los fabulosos de Trinidad/Alla larga amigos...**

**oggi ho il grilletto facile** (I. F. Iquino, 1972); **Ninguno de los tres se llamaba Trinidad** (Pedro L. Ramírez, 1972)... La mencionada crisis del cine español provocó el cierre de los estudios de Iquino y su posterior derribo en abril de 1970, poco tiempo después de finalizar, en una finca de Sabadell, el rodaje de **La diligencia de los condenados/Prima ti perdono... poi t'ammazzo** (Juan Bosch, 1970). Por supuesto, Iquino continuaría produciendo sin pausa; prueba de ello son los *spaghetti-westerns* que aún facturó en los primeros años de la década entrante.

Como ya se ha mencionado, Eduardo Manzanos también fue pionero en la explotación masiva del filón *eurowestern*, primero a través de su empresa Unión Films y después mediante Copercines, fundada en colaboración con Ricardo Torres, Miguel Martín y Ramón Torrado. La coproducción con Italia y Francia, y las facilidades aportadas por el poblado del Oeste levantado en Hoyo de Manzanares, generaron docenas de *spaghetti-westerns* financiados e incluso escritos por el propio Manzanos: **Dos cruces en Danger Pass/Due croci a Danger Pass** (1967), **Uno a uno sin piedad/Ad uno ad uno... spietatamente** (1968), **Dos hombres van a morir/Ringo, il cavaliere solitario** (1968), **¿Quién grita venganza?/I morti non si contano** (1968), **El zorro justiciero/E continuavano a chiamarlo figlio di...** (1971) y **Un dólar de recompensa/La preda e l'avvoltoio** (1971), las seis de Rafael Romero Marchent; **Winchester, uno entre mil/Killer adios** (Primo Zeglio, 1967); **Un hombre vino a matar/L'uomo venuto per uccidere** (León Klimovsky, 1968); **Con el corazón en la garganta/Sette pistole per un massacro** (Mario Caiano, 1968); **El sabor del odio/Una pistola per cento bare** (Umberto Lenzi, 1969); **Sin aliento/La morte**



sull'alta collina (Fernando Cerchio, 1969); *El sol bajo la Tierra/Anda muchacho, spara!* (Aldo Florio, 1971); *Apocalipsis Joe/Un uomo chiamato Apocalisse Joe* (Leopoldo Savona, 1971); *Llega Sartana/Una nuvola di polvere... un grido di morte, arriva Sartana* (Giuliano Carnimeo, 1971); *¡Mátalo!/Matalo!* (Cesare Canevari, 1971)...

Caso aparte lo constituyó el "fenómeno Almería". Desde el primer rodaje registrado en esta provincia andaluza en 1951, *La llamada de África*, de César Fernández Ardavín, interesante film en torno a la sabotada construcción de un aeropuerto en el África occidental española, hasta el aluvión de producciones filmadas en su mágico paisaje a partir de 1965, Almería había pasado en pocos años de la miseria a la euforia industrial y económica. Si previamente a este *boom* ya diversos realizadores plasmaron las áridas posibilidades almerienses en un número esporádico de *westerns* -Michael Carreras y su *Tierra*

*brutal*, Joaquín Romero Marchent con *El sabor de la venganza/I tre spietati* (1963) y *Antes llega la muerte/I sette del Texas* (1964), Leone con *Por un puñado de dólares-*, como consecuencia del rodaje de *La muerte tenía un precio* se convirtió Almería en paso obligado para infinidad de producciones cinematográficas de todo el mundo, merced a la versatilidad de sus parajes, a su clima soleado y a la entusiasta, barata y abundante mano de obra autóctona. Tanto es así que la transformación experimentada por Almería en aquellos años podría calificarse de milagrosa y espectacular: a la imparable inauguración de urbanizaciones y hoteles se sumó un aeropuerto en 1968, básicamente debido a las presiones ejercidas por los cineastas foráneos. Como remate, al año siguiente el Consejo de Ministros convertía por decreto a Almería en "*preferente localización industrial para finalidades cinematográficas*". Al poblado del Oeste levantado en Tabernas -por Carlo Simi (6) para *La*

*muerte tenía un precio-*, se sumaron los conocidos como Rancho Leone -edificado para *Hasta que llegó su hora*, de nuevo por Simi- y Texas Hollywood, pronto aprovechados por cuantiosos *spaghetti-westerns*, una somera enumeración de los cuales nos dará una idea de lo que supuso Almería para el subgénero: *El precio de un hombre/The Bounty Killer* (Eugenio Martín, 1966); *El halcón y la presa*; *El día de la ira*; *Cara a cara*; *Los profesionales del oro*; *Stark, el pistolero* (*Spara, gringo, spara!*; Bruno Corbucci, 1968); *Yo soy la revolución*; *De mis enemigos me ocupo yo* (*Dai nemici mi guardo io*; Mario Amendola, 1968); *Corre, Cuchillo, corre*; *Chiedi perdono a Dio... non a me* (Vincenzo Musolino, 1969); *Uno más al infierno* (*Uno di più all'inferno*; Giovanni Fago, 1969); *Un ejército de cinco hombres* (*Un esercito di cinque uomini*; Don Taylor, 1969) (7); *Y Dios dijo a Caín* (*E Dio disse a Caino*; Antonio Margheriti, 1969); *La notte dei serpenti* (Giulio Petro-

ni, 1970); **Indio Black** (*Indio Black, sai che ti dico: sei un gran figlio di...*; Gianfranco Parolini, 1970); **Bastardo, vamos a matar** (*Chaco*; Luigi Manzini, 1970); **Dans la poussière du soleil** (Richard Balducci, 1971); **El justiciero ciego** (*Blindman*; Ferdinando Baldi, 1971); **Agáchate, maldito** (*Giù la testa*; Sergio Leone, 1971)...

Tal euforia, curiosamente, no fue compartida por todos. Y puesto que Almería ha pasado a la historia como un gigantesco y millonario plató cinematográfico, beneficiado en muy breves años por infraestructuras modernas de todo tipo, sorprenden las declaraciones de Frank Perry, Gene Callahan y Faye Dunaway, respectivamente realizador, director artístico y actriz protagonista de **Duelo a muerte en OK Corral** (*Doc*, 1971), *western* rodado en Almería durante agosto de 1970, en plena eclosión industrial de la zona. Así, en un artículo firmado por Rex Reed y aparecido el 18 de octubre

de aquel año en las páginas del *Miami Herald* bajo el irónico título "The pain in Spain is making a movie", Perry, firmante de películas como **Elisa** (*David and Lisa*, 1962) o **El nadador** (*The Swimmer*, 1968), aseguraba que "... el espíritu del país es lo más contrapuesto que pueda existir a la producción de películas. Trabajábamos trece y catorce horas diarias, seis días por semana, con máscaras de goma para impedir que se nos llenaran los ojos de polvo en una ciudad en la que hay que esperar tres días para hacer una llamada telefónica, los telegramas se demoran cinco días (si es que llegan) y se necesitan dos semanas para recibir una carta. Luego, cuando por la noche uno se retira a descansar en ese lugar increíble llamado Gran Hotel, que es el único hotel de Almería, uno se encuentra un cuarto de baño maloliente, sin agua caliente". Tampoco tienen desperdicio las observaciones de Callahan, doblemente oscarizado por la dirección artística de **El buscavidas**

(*The Hustler*; Robert Rossen, 1961) y **América, América** (*America, America*; Elia Kazan, 1963): "Nadie habla inglés, y cuando preguntas a la gente por algo se limitan a sonreírte diciéndote: 'Sí, sí', y ya no les vuelves a ver el pelo. Luego, cuando pierdes la paciencia (...), descubres que lo que ha pasado es que has insultado a sus tíos, a sus primos y a su vieja tía (...). No existen visillos en España. No saben ustedes las dificultades que tuve para poder hallar barras para las cortinas. Visité más de cuarenta tiendas para encontrar el tipo de encaje que necesitaba para las cortinas. He pasado aquí cinco meses y estoy listo para salir fletado". Por su parte, la temperamental Faye Dunaway, futura ganadora del Oscar por **Network, un mundo implacable** (*Network*; Sidney Lumet, 1976), aportaba su granito de arena a la controversia: "No podía comer aquellas comidas. Vivíamos a base de cacao caliente hecho con leche de cabra, a fin de evitar diarreas, pero fui atacada por la enferme-



El justiciero ciego

dad de todos modos. Además, me obligaron a vacunarme contra el cólera" (8).

### Hacia el final

La boyante marcha de la industria cinematográfica en España, sin embargo, tan sólo era un espejismo. Desde 1962, con la presencia de Manuel Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo, y de José María García Escudero -teniente coronel del Cuerpo Jurídico del Ejército del Aire- en la Dirección General de Cinematografía y Teatro, se procuraron una serie de reformas destinadas a definir un hasta entonces inexistente *Código de censura* que regulase lo lícito y lo prohibido, y reglamentar una nueva ley de ayuda a la producción facilitando la creación de un Fondo de Protección a la Cinematografía. Todo ello sirve como estímulo para un aumento en la producción, beneficiada aún más gracias a la orden ministerial de 28 de abril de 1964, en virtud de la cual se redefinen y matizan los términos para la coproducción con otros países. Un nuevo acuerdo entre la Dirección General de Cine y sus homólogos italianos se firma el 5 de noviembre de 1966, mejorando aún más las vías de cooperación cinematográfica entre ambas naciones. En consecuencia, la proliferación de *spaghetti-westerns*, como ya se ha reseñado en párrafos anteriores, florece y se extiende por la geografía hispano-italiana (9).

Pero algo ocurría en España con el Fondo de Protección; éste había ido sufriendo un lento desgaste, promovido por la extrema dificultad para neutralizar las cuantiosas deudas adquiridas por la concesión de créditos oficiales. En 1967, García Escudero cesa en su cargo y pasa a formar parte de Cinespaña como presidente de la entidad. Fraga Iribarne también abandona el Ministerio y comien-



zan a sucederse los relevos en la cúpula del poder. La crisis se hace evidente y, ya en 1969, la deuda del Fondo de Protección a los productores alcanza dimensiones absurdas, acercándose a los 230 millones de pesetas. Muchas películas que dependían para su confección de las ayudas oficiales, se frustran sin remedio, y la producción de largometrajes decrece sensiblemente, afectando de manera directa al *spaghetti-western*, que emprende una retirada paulatina pero firme de las pantallas mundiales. Recordemos que la situación en Italia, como ya hemos descrito, dejaba, si cabe, aún más que desear.

Los estudios españoles, incluso Almería (10), poco a poco, desmantelaban sus lucrativas instalaciones ante la impotencia y la perplejidad de sus antiguos promotores y la desidia de las más altas instancias.

De esta forma, y sin detallar otras ramificaciones del fenómeno involutivo al que se vio sometido el cine de género y, concretamente, el *eurowestern*, los últimos estertores del cine del Oeste europeo se prolongaron penosamente a lo largo de la primera mitad de los 70 hasta alcanzar su deshonoroso

final en esas fechas. El grado de abyección alcanzado entonces por el subgénero superaba con creces las peores previsiones: la suciedad, el humor desopilante, el sadismo patológico, la grosería ética y artística, la degradación de todos los elementos del antaño lucrativo *spaghetti-western*, arrojaban inmundicias sólo entendibles como artificial prolongación de un fenómeno otrora esplendoroso. Sin ir más lejos, las series iniciadas con no poca dignidad en torno a los personajes de Django y Sartana, allá por los 60, cerraban sus respectivos ciclos con obras de una indigencia (incluso estupidez, todo hay que decirlo) insultante. Aún así, no quedaba tan lejos Franco Nero y su siniestro **Django** (Sergio Corbucci, 1966), eternamente embozado en un polvoriento capote negro, con expresión hierática y barba de seis días. Otro tanto para Gianni Garko y su mucho más circense, incluso *bondiano*, Sartana, de **Si te encuentras con Sartana, ruega por tu muerte** (*Se incontri Sartana prega per la tua morte*; Gianfranco Parolini, 1968). Los 32 títulos consagrados de manera más o menos oficial, más o menos oficiosa, al primer personaje, y los 18 dedicados igualmente al segundo, a lo largo, respectiva-

mente, de veintiuno y cinco años, dan buena muestra del grado de decadencia vivido por el *eurowestern* (11). Oreste de Fornari, pragmático, ofrece una clave más para entender esta pronta extinción: "La diferencia hay que buscarla en el origen: el *western americano* es un género; el *italiano* es sólo un filón. Los géneros comportan un flujo regular de inversiones, son el producto de un sistema industrial; los filones pertenecen más que nada a una economía de rapiña: excesivamente explotados, se agotan con rapidez" (12). Un filón que había generado miles de puestos de trabajo, proporcionado brillo industrial al cine mediterráneo, alimentado durante años la más descarada picaresca administrativa, enriquecido a buen número de advenedizos, facinerosos y profesionales, y creado un *star system* propio de tipología tan fascinante como improbable (13).

Como es lógico, otros intentos de exprimir la gallina de los huevos de oro tampoco ofrecieron resultados interesantes a corto plazo: en primer lugar, la moda del *spaghetti-western* humorístico (no puede hablarse de parodia, porque el propio subgénero, a través de la exageración y la inclusión de elementos bastardos, ya poseía una apreciable carga autoirónica) iniciada con **Le llamaban Trinidad** y su secuela **Le seguían llamando Trinidad** (*Continuavano a chiamarlo Trinità*; E. B. Clucher, 1971) sólo ofertó irritantes subproductos trufados de sinsorgas ocurrencias, anacronismos sin cuento, sonoros tortazos e incruentas peleas, mugre, eructos, pedos, invasiones de payasos "trinitarios" y grasientas cantidades de judías con tocino. Tomen nota: **Los cuatro pistoleros de Santa Trinidad** (*I quatri pistolieri de Santa Trinità*; Giorgio Cristalini, 1971); **Y ahora le llaman Aleluya** (*Testa t'ammazzo, croce... sei morto, mi chiamano Alleluja*; Giuliano Carnimeo, 1971); **Y de-**

**jaron de llamarle Camposanto** (*Gli fumavano le colt... lo chiamavano Camposanto*; Giuliano Carnimeo, 1971); **Y le llamaban el Halcón/Uomo avisato, mezo ammazato... parola di Spirito Santo** (Giuliano Carnimeo, 1971); **Les llamaban y les llaman dos sinvergüenzas** (*Amico, stammi lontano almeno un palmo*; Michele Lupo, 1971); **Tedeum** (Enzo G. Castellari, 1972); **Ninguno de los tres se llamaba Trinidad**; **Trinidad y Sartana, dos angelitos** (*Trinità e Sartana, figli di...*; Mario Siciliano, 1972); **Los fabulosos de Trinidad** (1972); **Les llamaban Calamidad/I bandideros della dodicesima ora** (Alfonso Balcázar, 1972); **Les llamaban Aleluya y Sartana/Alleluja e Sartana, figli di... Dio** (Mario Siciliano, 1972); **Y después le llamaron el Magnífico** (*E poi lo chiamarono il Magnifico*; E. B. Clucher, 1972); **Ya le llaman Providencia** (*La vita a volte è molto dura, vero Provvidenza?*; Giulio Petroni, 1972); **Todos para uno... golpes para todos/Tutti per uno... botte per tutti** (Bruno Corbucci, 1973)...; hasta cerrar el círculo con **Trinidad y Bambino/Trinità e Bambino** (E. B. Clucher, 1996), vuelta a los orígenes con idénticos personajes a los encarnados con indudable gancho por Terence Hill y Bud Spencer, ahora servidos por los anodinos Heath Kizzier y Keith Neubert (14).

En segundo lugar, y continuando con las "modas", incluso más llamativa aún que la injerencia pseudo-humorística, la mixtura *Far West*-karate, insólita pero cierta, se saldó con un grupo de grotescos largometrajes influidos por la creciente oleada de cine de mamporros proveniente de Hong Kong y que Bruce Lee y sucedáneos habían contribuido a popularizar a principios de los 70 -la célebre teleserie *Kung Fu* (*Kung Fu*, 1972-75), ya insertaba en el lejano Oeste el personaje del oriental atribulado y repartidor de "leña": **Mi nombre**

**es Shangai Joe** (*Il mio nome è Shangai Joe*; Mario Caiano, 1972); **Kung Fu nel pazzo West** (Yeo Ban Yee, 1973); **El karate, el colt y el impostor/Là dove non batte il sole** (Antonio Margheriti, 1974); **El blanco, el amarillo y el negro/Il bianco, il giallo, il nero** (Sergio Corbucci, 1974)... Huelgan los comentarios (15).

El oro se había terminado. Y tan sólo el plomo quedaba para recordar a los viajeros que una vez el Oeste *americano* se extendió por el horizonte, que existieron pistoleros y un cuantioso botín, a la par que campesinos ignorantes troteados y engañados por un grupo desalmado de ávidos financieros y demás cuatreros sin escrúpulos. Y es que la ley del *colt* pertenecía ya al pasado, y de tanto alboroto, amigos, ahora sólo quedan un dólar y una tumba. Ni más, ni menos.

## NOTAS

1. Citado por Rodríguez Fraile, Javier en *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Diputación de Badajoz. Salamanca, 2001. Página 144. Tomado a su vez de Aguilar, Carlos: *Sergio Leone*. Ed. Cátedra. Madrid, 1990.

2. El tratamiento de la violencia, exacerbado hasta el límite mismo de la asquerosidad durante el *boom* post-Leone, parecía tener para el director de **Por un puñado de dólares** un efecto casi psicoanalítico, según declaraba en el artículo "Mi violento mundo", publicado en *Fotogramas*, nº 1.248 (Barcelona, 15 de septiembre de 1972), página 38: "Creo que pueden sacarse lecciones muy importantes de un *western* realista. Cuando alguien recibe un tiro, su sangre es verdadera, no un simple maquillaje. Y la muerte se produce, fatalmente. (...) Es algo de lo que uno puede tener miedo. Y yo intento contagiarles mi miedo a la violencia, imbuirlos en ustedes por los medios más realistas a mi alcance".

3. Micciché, Lino: *Il cinema italiano degli anni '60*. Marsilio Editori. Venecia, 1986 (edición española: *El cine italiano de los años 60*. Ed. Festival de Cine de Bilbao. Bilbao, 1989).

4. Leone, Sergio: Op. cit. nota 5. Página 39: "No dejo de reconocer que algunos westerns italianos son espantosos. En nuestros estudios se han rodado verdaderos engendros, debido sin duda al hecho de que nuestros realizadores son muy provincianos. No se preocupan por investigar seriamente el fondo psicológico del western americano. Visten a sus actores italianos con un disfraz de vaquero, les dan una pistola y les enseñan a disparar. Entonces añaden a todo ello un baño de sangre y dicen que es un western".

5. Juan Alberto Soler (Barcelona, 1919-1993) era licenciado en Bellas Artes cuando comenzó a trabajar en el cine como ayudante del director artístico ruso afincado en España Pierre Schild. Tras una intensa actividad en la productora de Ignacio F. Iquino Emisora Films -donde llegó a codirigir con Julio Salvador la película **Juanillo, papá y mamá** (1956)-, ingresó en 1964 en la firma de los hermanos Balcázar, para quienes diseñó y construyó su poblado del Oeste conocido como Esplugas City, así como los decorados para diversos *spaghetti-westerns*: **Clint el solitario**, **Thompson 1880**, **El yankee** y **Los cinco de la venganza**. Recibió en 1969 el premio

del Sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor escenografía por la coproducción italo-hispano-franco-alemana **Las Vegas 500 millones/Radiografía de un colpo d'oro** (Antonio Isasi Isasmendi, 1968), y durante los 80, ya retirado del cine, ocupó su tiempo desarrollando su afición por la pintura.

6. Carlo Simi, bien como director artístico o diseñador de vestuario, legó al *eurowestern* algunas de las mejores recreaciones del *Far West italian style*. Además de los tres primeros westerns de Leone participó en **Minnesota Clay**; **Dos pistolas gemelas/Una donna per Ringo** (Rafael Romero Marchent, 1965); **Johnny Oro**; **Django**; **Cazador de recompensas/Per il gusto di uccidere** (Tonino Valerii, 1966); **La muerte cumple condena/Cento mila dollari per Lassiter** (Joaquín Romero Marchent, 1966); **Cara a cara**; **Adiós, Texas**; **Oro sangriento** (*Ehi, amico, c'è Sabata... hai chiuso*; Gianfranco Parolini, 1970); **Keoma** (*Keoma*; Enzo G. Castellari, 1976)...

7. La polémica en torno al director de este film quedaba expresada en estos términos por Thomas Weisser en la página 115 de su libro *Spaghetti-westerns*:

*The good, the bad and the violent* (McFarland. Carolina del Norte, 1992): "Información conflictiva y ambigua empaña la verdadera identidad del director de la película. El actor Tetsuro Tamba, en una entrevista a la televisión francesa, decía que 'el director americano Don Taylor comenzó el rodaje pero regresó a los EE.UU. antes de finalizarlo. Un equipo encabezado por el guionista Dario Argento le reemplazó enseguida'. Aaron Spelling Productions afirma que le surgió a Taylor la oportunidad de realizar alguno de sus proyectos televisivos (...), por lo que regresó prematuramente a los USA. Sin embargo, su agente (Gersh & Company) asegura que Taylor fue el único director de la película y que sólo él completó el rodaje".

8. Las declaraciones de Perry, Callahan y Dunaway se hallan recogidas por Rafael Heredero García en su libro *La censura del guión en España. Peticiones de permisos de rodaje para producciones extranjeras entre 1968 y 1973*. Ediciones de la Filmoteca. Valencia, 2000. Páginas 315-316.

9. En el reparto de técnicos (directores de fotografía, montadores, guionistas,



Johnny Oro

etc.) llamaban la atención dos constantes: la presencia reiterada en el equipo de dirección artística del tándem Jaime Pérez Cubero (Madrid, 1932) y José Luis Galicia (Madrid, 1930), prolíficos y justamente apreciados en la industria, y la aplastante mayoría de compositores italianos (Ennio Morricone, Bruno Nicolai, Carlo Rustichelli, Francesco de Masi, Gianni Ferrio, Carlo Savina, Angelo Francesco Lavagnino, Lallo Gori, etc.). A este respecto, Joan Padrol, en su artículo "La música en las coproducciones con Italia", publicado en *Cuadernos de la Academia*, nº 5 (Madrid, mayo de 1999), apunta: "La *brillantísima escuela de músicos italianos que trabaja en ese momento comprende a músicos altamente preparados y todoterrero que trabajan en todos los géneros*". Finalmente añade: "La *elección de los italianos se debía a su completa profesionalidad ya que los españoles no sabían hacerlo ni tenían el nivel técnico suficiente*".

10. Giancarlo Albano, en su artículo "Almería, ¿tierra quemada para el cine?", publicado en *Fotogramas*, nº 1.241 (Barcelona, 28 de julio de 1972), página 42, afirmaba: "Almería se había convertido en el 'plató' de España. Trabajar aquí resultaba mucho más barato que en cualquier otro país. Pero las cosas están cambiando, mejor dicho han cambiado, y mucho. Hoy los precios han subido tanto que ya empieza a no ser rentable. Sergio Leone, uno de sus descubridores, dice que, desde que rodó su primera película en el lugar hasta la última ocasión en que trabajó aquí, el coste se ha duplicado, circunstancia que le obligará a emigrar a otros parajes de semejantes características, todavía no explotados, como pueden serlo Grecia y los países del norte de África. ¿Es éste el primer síntoma de la decadencia cinematográfica de Almería?".

11. Ambas series fueron incorporando nuevos actores y directores con el paso de los años y los títulos. Django sería encarnado por Franco Nero, Glenn

Saxon, James Philbrook, George Montgomery, Tomás Milian, John Clark, Guy Madison, George Eastman, Maurice Poli, Anthony Steffen, Terence Hill, John Richardson, Robert Woods, Andrea Giordana, Peter Graf, Brian Kelly, Sean Todd, Hunt Powers, Giacomo Rossi Stuart, Peter Martell y Brad Harris, bajo las órdenes de Sergio Corbucci, Alberto de Martino, Maury Dexter, Romolo Guerrieri, Giulio Questi, Julio Buchs, Osvaldo Civirani, Giuseppe Vari, Roberto Montero, Massimo Pupillo, Ferdinando Baldi, Domenico Paolella, Paolo Bianchini, Enzo Girolami, Ron Elliot, Bruno Corbucci, Edoardo Mulargia, Sergio Garrone, Paolo Solvay y Nello Rossati. En cuanto a Sartana, su rostro fue prestado por George Martin, Georges Ardisson, Chet Davis, William Berger, Peter Lee Lawrence, George Hilton y Alberto Dell'Acqua, mientras que los directores fueron Gianfranco Parolini, Alfonso Balcázar, Alberto Cardone, Giuliano Carnimeo, Rafael Romero Marchent, Carlo Croccolo, Mario Siciliano y Mario Pinzauti. Asimismo, Django y Sartana compartieron tanto el físico de Gianni Garko, Tony Kendall y Jeff Cameron, como los directores Roberto Mauri, León Klimovsky, Demofilo Fidani y Pasquale Squitieri.

12. Fornari, Oreste de: "Sergio Leone", en *Dirigido por...*, nº 75. Barcelona, septiembre de 1980. Página 10.

13. *Star system* poseedor de un inolvidable y prolífico elenco de actores (y seudónimos): Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Gian Maria Volonté, Eli Wallach, Fernando Sancho, Terence Hill, Bud Spencer, Horst Frank, Franco Nero, Klaus Kinski, Gianni Garko, Peter Lee Lawrence, William Berger, Tomás Milian, Giuliano Gemma, Anthony Steffen, Raf Baldassarre, Rik Battaglia, Frank Braña, Mario Brega, José Calvo, Roberto Camardiel, Alberto Dell'Acqua, George Eastman, Tom Felleghi, Paolo Gozzino, Richard Harrison, Nello Pazzafini, Aldo Sambrell, Craig Hill, George Hil-

ton, Cris Huerta, Robert Hundar, Robert Woods, Luis Induni, Piero Lulli, Peter Martell, Spartaco Conversi, Bruno Corazzari, Gordon Mitchell, Eduardo Fajardo, Mimmo Palmara, Frank Wolff, Ken Wood... Y habría que mencionar, asimismo, a las imponentes actrices: Annabella Incontrera, Rosalba Neri, Marianne Koch, Nicoletta Machiavelli, Gloria Milland, Femi Benussi, Graziella Granata, Erika Blanc, Perla Cristal, Daniela Giordano, Diana Lorys, Dana Ghia, Krista Nell, Dianik Zurakowska...

14. Durante los 60 fueron inmensamente populares en Italia los cómicos sicilianos Ciccio Ingrassia (Palermo, 1923) y Franco Franchi (Palermo, 1922-Roma, 1992), dúo que ya había cultivado el *western* humorístico en títulos como: **Dos caraduras en Texas/Per un pugno nell'occhio** (Michele Lupo, 1965); **Dos vivales en Fuerte Álamo/Due sergenti del General Custer** (Giorgio Simonelli, 1965); **Dos pistoleros/Due mafiosi nel Far West** (Giorgio Simonelli, 1965); **I due figli di Ringo** (Giorgio Simonelli, 1966); **Il bello, il brutto, il cretino** (Giovanni Grimaldi, 1967); **Due R-Ringos nel Texas** (Marino Girolami, 1967); **Il sogno di Zorro** (Mariano Laurenti, 1968); **Ciccio perdona... Io no!** (Marcello Ciorciolini, 1968); **I nipoti di Zorro** (Marcello Ciorciolini, 1969); **Sul sentiero di guerra** (G. Grimaldi, 1969); **I due figli di Trinità** (Osvaldo Civirani, 1972) -broma a costa de **Le llamaban Trinidad-**, etc.

15. Dos samuráis habían ya protagonizado sendos *eurowesterns*, esta vez en clave dramática: los encarnados por Tetsuro Tamba en la muy disfrutable **Un ejército de cinco hombres** y Toshiro Mifune en la extraña coproducción italo-francesa **Sol rojo** (*Soleil rouge*; Terence Young, 1970). Asimismo, James Shigeta, en la piel de un oriental experto en artes marciales, completaba el elenco de **Tre pistole contro Cesare** (Enzo Perí, 1966).