

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Joaquín Romero Marchent

Autor/es:
Urquijo, Patxi

Citar como:
Urquijo, P. (2002). Joaquín Romero Marchent. Nosferatu. Revista de cine.
(41):194-205.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41311>

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



Joaquín Romero Marchent

La visión humanista

Joaquín Romero Marchent Espainiako westernaren benetako aitzindari bihurtu zen, 50eko hamarkadan "El Coyote" pertsonaiari buruz egin zuen diptikoari esker. Horrez gain, eurowestern soinudumaren hazia izan zen, 60ko hamarkadaren hasieran egin zituen "El Zorro" pertsonaiari buruzko filmeen bidez. Garrantzi historiko izugarri hori bere proposamen artistikoaren sendotasunak berresten du, ikusmolde klasikoa zuena eta spaghetti-western izena eman zitzaion horrekin batera zerikusirik ez zuena.

Patxi Urquijo

1.

El principio de la aventura

Madrileño, nacido en 1921, de nombre completo Joaquín Luis Romero Hernández Marchent, guionista, productor y director de cine, fue quien introdujo la riquísima temática del *western* en el cine mediterráneo. Y fue él, también, quien más contribuyó a dotarlo de entidad y estructura expresiva.

Apoyado en sus mejores momentos por un equipo de colaboradores bastante estable -el director de fotografía Rafael Pacheco, el músico Riz Ortolani, los actores Robert Hundar, Paul Piaget, y Gloria Milland-, Joaquín Romero Marchent llegó a conseguir vertebrar una expresión sentidamente personal a través del cine de género.

Además, fue quien descubrió y potenció los exteriores almerienses en un sentido artístico. Previamente se había rodado algunas películas que habían aprovechado la luz y la topografía de Almería. Pero ninguna había extraído tanto potencial dramático de la naturaleza agreste y "lunar" que caracteriza a aquellos parajes.

El cine de Joaquín Romero Marchent supo dotar al paisaje de relieve dramático y peso significativo. Por encima de cualquier otro realizador de *westerns* mediterráneos, Romero Marchent utilizó la naturaleza hasta elevarla al rango de "personaje" activo. En sus mejores películas consiguió la hazaña de convertir la geografía en el áter ego existencial de sus protagonistas, como un marco vivo profundamente sentido, convenientemente dramatizado, y sabiamente psicologizado.

Como director (dejando de lado sus participaciones como guionista, asesor y productor para películas ajenas), Joaquín Romero Marchent ofrece una filmografía envidiable, no sólo por la calidad de sus títulos sino también por la diversidad temática y genérica que asume. Por encima de sus otros méritos quizá haya que destacar su compromiso con el "gran público", un compromiso que le aboca al cine comercial sin renunciar a sus proyecciones autorales y personales, que tantos otros han creído necesario alejar de los foros más populares.

El cine de género le ofreció, por ello, un marco incomparablemen-

te rico de convenciones y lugares comunes a partir de los que poderse proyectar sin necesidad de contextualizaciones farragosas, y sin la fatuidad de quienes subrayan la novedad de sus empeños.

Dejando de lado sus *westerns*, entre sus películas encontramos títulos preñados de interés como **Juzgado permanente** (1953), **El hombre del paraguas blanco/L'uomo dal ombrello bianco** (1958), **El juego del adulterio** (1974) o **El clan de los nazarenos** (1975). Estas cintas hablan de un talento -y de un puntillismo profesional- sensible y capaz de proyectar su sentido de lo humano sobre los acabados, más allá de los dictados de las modas. Pe-

lículas como **Fulano y Mengano** (1956), o el telefilm piloto para la teleserie **Curro Jiménez** titulado "El barquero de Cantillana" (1975), certifican el alcance artístico de un estilo depuradamente técnico, así como la impronta humanista de un universo personal.

En palabras de Carlos Aguilar, la contribución de Joaquín Romero Marchent a la llamada "comedia neorrealista española" de los años 50, y su aportación al televisivo de ficción en los 70, bastarían para reservarle un lugar de honor.

No obstante, todo cambia si recordamos que sus principales logros se hallan en el cine de género. Las obras maestras de Joa-



quín Romero Marchent son *westerns*. Sencillos, sin grandes pretensiones ideológicas, pero de recio retrato psicológico y de profunda asunción dramática.

La grandeza del *western* "marchentiano" no descansa sobre la originalidad de los argumentos, sino que se construye sobre la acción recíproca que el cineasta consiguió entablar, y que funciona a tres bandas, entre personajes, drama y naturaleza. Su sentido extraordinario para la condensación dramática y la psicologización del entorno termina por fructificar aquí, haciendo que el medio natural sea determinante para existencias y decisiones.

La capacidad de Marchent para servir de las convenciones genéricas en pro de su dramaturgia personal evidencia lo necesitado que se encontraba el cineasta de contar con un marco, conocido y férreo, para expresarse con plenitud.

La filmografía *westerniana* del director es impresionante. Por orden cronológico: *El Coyote* (1955), *La justicia del Coyote* (1955), *La venganza del Zorro* (1961), *Cabalgando hacia la muerte/L'ombra di Zorro* (1962), *Tres hombres buenos/I tre implacabili* (1963), *El sabor de la venganza/I tre spietati* (1963), *Antes llega la muerte/I sette del Texas* (1964), *Aventuras del Oeste/Sette ore di fuoco* (1965), *La muerte cumple condena/Cento mila dollari per Lassiter* (1966), *Fedra West/Io non perdono... uccido* (1967) y *Condenados a vivir* (1971).

2. Los primeros *westerns*. Los "Coyotes"

Como ha puesto de manifiesto el trabajo de investigación realizado por Eduardo González Camiña (1), Joaquín Romero Marchent se hace cargo de *El Coyote* después



de que el proyecto cuente con cuatro años de antigüedad, y como una coproducción mexicano-española para rodarse en España, simultaneando dos películas, a fin de aprovechar actores, equipos y localizaciones: *El Coyote* y *La justicia del Coyote*.

El productor mexicano, Gonzalo Elvira, aportaba el director, Fernando Soler, y los protagonistas, Abel Salazar y Gloria Marín, muy populares en Latinoamérica. Eduardo Manzanos asumía la parte española. Pero Soler se desvinculó de la empresa prácticamente desde el principio.

Entonces, Eduardo Manzanos, el coproductor español, reaccionó con eficacia. Recurrió a Joaquín

Romero Marchent y le confió la dirección de ambas películas. Éste eligió como primer ayudante a su, por entonces, segundo ayudante, Jesús Franco, y le encargó que fuera reescribiendo los guiones conforme se iba rodando. Con un presupuesto ridículo, y haciendo de la necesidad virtud, Romero Marchent desplegó un estilo huidizo, referencial, altamente expresionista, que se saldó con un acabado mucho mejor de lo que se ha querido reconocer.

Tercer largometraje dirigido por Joaquín Romero Marchent, *El Coyote* no oculta una cuidadosísima cita visual al cine mexicano de justicieros enmascarados, que hacía furor entre las audiencias hispanas de ultramar (2).

La escasez de medios aconsejó a Marchent resolver, desde un principio, la intriga al estilo de los filmes detectivescos, y relegar las visualizaciones propias del *western* para los momentos más sentidos emocionalmente y susceptibles de crear atmósfera. Pero el peso del film corresponde a los interiores y los esforzados exteriores urbanos, localizados en el pueblo de Titulcia, al sur de Madrid. Menciones especiales merecen los exteriores urbanos nocturnos, sobre todo los que muestran las idas y venidas del Coyote sobre el aullido del animal, o su utilización en la secuencia final en que muere el malvado Potts (estupendo Santiago Rivero), prácticamente conjugada como una pieza del fantástico tradicional.

En la película abundan los aciertos en todos los sentidos. La utilización de las arquitecturas, con la excepción del tumultuoso *saloon*, responde a la evidencia de lo hispano, retratando constantemente arcos de medio punto, jardines interiores en las mansiones coloniales y grandes soportales. Se hace así de lo circular, de lo semioculto, de lo "cubierto", los agentes atmosféricos principales, junto a la llamativamente contrastada oscuridad de la noche.

Abel Salazar, galán espumoso, resulta capaz de interpretar al petimetre César de Echagüe, pero su justiciero enmascarado está falto de energía, como si lo melifluido del actor contagiara al personaje. Gloria Marín cumple con su cometido convencional de bella desconcertada aunque apasionada, pero se muestra incapaz de las sutilezas interiores que el director sabrá extraer de otras actrices con el tiempo. La galería de villanos se lleva la mejor parte, como si el director se encontrara más a gusto con la acción directa y las psicologizaciones alejadas de diálogos y paseos amorosos.

Rodada simultáneamente a *El Coyote*, *La justicia del Coyote* no

está a la altura de su predecesora. Se aprovecharon los decorados y las iluminaciones para rodar en los mismos sets, consecutivamente secuencias de una y de otra (3).

Existen diferencias fundamentales entre ambas películas. En *El Coyote*, una buena parte del metraje se dedica a la descripción de la situación histórico-política de la California decimonónica y al consecuente surgimiento del enmascarado como respuesta al cúmulo de injusticias que pesaban sobre los hispanos sometidos. En *La justicia del Coyote*, sin embargo, la acción ya contempla las hazañas del justiciero desde el mismo momento inicial. Se echa en falta, por esta razón, el cuidadoso trabajo de contextualización que vehiculaba la significación y la emoción del primer film. Aquí el enfrentamiento entre las administraciones *yankees* y el bandolero se ha convertido en situación de partida. El trabajo de Marchent y su equipo deviene repetitivo, y aunque la premisa argumental básica es calcada, faltan los principales componentes humanizados y psicológicos.

Muchos de los atrevidos ejercicios audiovisuales de la primera película han desaparecido (el *demontage* inicial, las tomas de conciencia atmosféricas), y con aquéllos ese poderoso estilo, decantado hacia los contrastes y los cambios de tono.

Aunque no se trata de una mala película, le faltan las cualidades motoras que impulsaban a su predecesora. Un ejemplo: en *El Coyote* hay un juicio contra Luis Artigas (Carlos Otero); la secuencia se resuelve con gran acierto dramático recurriendo a primeros planos de los implicados en contrapicados y a juegos de luces y sombras vigorosamente entrecruzados sobre aquéllos, sin mostrar nunca la sala. Sin embargo, en el juicio similar de *La justicia del Coyote* se ha recurrido a una

cansina resolución tradicional, presentando el ambiente y el lugar, sin conseguir ofrecer aquella misma sensación de injusticia y de "mentira legal".

3. La inspiración trocada en continuación

El signo del Zorro (*The Mark of El Zorro*; Rouben Mamoulian 1940) fue la película que instauró la moda de los justicieros enmascarados. Probablemente fue la mejor de la especialidad, pero determinó la tendencia posterior de que ese tipo de aventuras "debían" alejarse de la realidad. La necesidad de satisfacer al público y a la industria norteamericanas provocaron la transformación, hasta lo irreconocible, de la figura histórica del verdadero "Zorro", un salteador de caminos llamado Joaquín Murrieta que operaba en el camino de Santa Fe. Hollywood se encargó de eliminar la rebeldía anti-anglosajona del bandolero, y de otorgar a los aviesos villanos del film orígenes hispanos. De ambientación remotamente *westerniana*, la película de Mamoulian se adscribía escrupulosamente al llamado cine de capa y espada, variedad anecdótica del género de aventuras, a la sazón en boga.

Evidentemente, José Mallorquí se basó en *El Zorro* cinematográfico de Mamoulian para la creación de su *Coyote*. Existen demasiados elementos coincidentes como para dudarlos: la indumentaria negra de corte español, el antifaz, el fino bigote, la nocturnidad de las actividades desplegadas por ambos personajes, la personalidad pública de los héroes, transformada en una suerte de cobardía colaboracionista, el contexto histórico...

A raíz del éxito obtenido con el díptico sobre *El Coyote*, el productor Eduardo Manzanos acariciaba la idea de volver al género. Había conseguido incluso que Mallorquí, el novelista, se aviniera a

escribir un argumento del mismo tipo. Se contactó con Jesús Franco como coguionista, con vistas a despertar el interés del productor francés Marius Lesoeur, con quien Franco mantenía buenas relaciones. Conseguido el acuerdo apetecido, se puso manos a la obra.

En esa época, Joaquín Romero Marchent había terminado su particular trilogía dedicada a la "comedia neorrealista", dándose la circunstancia de que su último título, **El hombre del paraguas blanco**, se había resuelto como una coproducción con Italia, lo cual significó el principio de los contactos con profesionales de aquel país.

Contratado por Manzanos, el cineasta hubo de enfrentar la dirección de **La venganza del Zorro**.

Ahora se contaba con el color y con medios más adecuados para buscar el atractivo taquillero.

Demasiadas manos sobre un mismo proyecto. La película se rodó sin infraestructura real en que apoyarse. En el cine español de aquel entonces no había caballistas expertos, ni buenos dobles para las escenas de acción coreografiada, ni maestros de armas expertos en el periodo concreto, ni aun monturas convenientemente entrenadas. Semejantes carencias hubieron de ser atendidas sobre la marcha.

Eran los años en que Bronston se había asentado en España. Para dirigir a los especialistas de sus superproducciones hizo venir desde Estados Unidos al decano de la especialidad, el gran Yakima

Canutt, con su equipo. Éste tomó bajo su protección directa al talentoso Juan Maján, que enseguida demostró una gran capacidad y aprovechamiento en tales lides. El contacto directo con Maján iba a dar pie a un fenómeno que se consolidaría en pocos años y que tuvo como principal artífice a Romero Marchent, a partir de las exigencias suscitadas por esta película y las siguientes.

Carente de los aciertos cosechados por el director en sus mejores cintas, y lastrada por toda esa serie de carencias, **La venganza del Zorro** obtuvo un éxito inmediato, a tenor de sus resultados.

El argumento es convencional. Los personajes no se encuentran convenientemente trabajados y se refieren sus peculiaridades por medio de los diálogos. En lo que respecta a los actores, Frank Latimore encarna al Zorro sin particular relevancia, si bien Howard Vernon consigue un villano convincente, el coronel Clarence. Pero parecen desarropados por el director.

Los decorados resultan burdos, excesivamente basados en la ortodoxia, y contrastan vivamente con las localizaciones en interiores reales. Se echa inmediatamente de menos aquel gusto excelente por las formas curvas y por lo "cubierto" que tan bien se había trabajado en **El Coyote**.

Las mayores virtudes de **La venganza del Zorro** se encuentran en su ritmo. La película transita con diligencia, un gran mérito porque personajes y devenir argumental resultan completamente unidimensionales. Todo parece la típica propuesta aventurera a imitación del cine norteamericano: una imitación desconchada. A la inconsistencia del relato se le añaden los típicos motivos caros a Mallorquí, con su reivindicación de una California hispana y anti-





yankee. Pero todo se ha suavizado, siguiendo las directrices de la nueva orientación de la política exterior franquista.

Nace, como consecuencia del éxito anterior, **Cabalgando hacia la muerte**, nueva aventura del Zorro sobre otro argumento de Mallorquí, realizada con mayores prestaciones gracias a la intervención de Alberto Grimaldi y a la presencia, minoritaria, del francés Lesoeur.

Aunque **Cabalgando hacia la muerte** es una nueva entrega serial deliberada, en su factura ha habido cambios significativos. La ambientación de época abandona la estética apegada al "fenómeno Mallorquí" y, ligeramente, se acerca más al *look* del *western* típico. La fotografía de Rafael Pacheco ahonda en los riesgos exponenciales, apostando por los contrastes y las reservas de zonas oscuras en favor de un mayor dramatismo. El ritmo se in-

tensifica, incluyendo una nueva atención al erotismo (tímido, del momento), y encuentra lugar para la chica mala, personaje siempre agradecido que en la cinta anterior carecía de relevancia.

También el bagaje interpretativo ha experimentado un nuevo empuje. Frank Latimore parece más cómodo en su papel del Zorro. Repite Paul Piaget. Se produce el encuentro dichoso entre Marchent y el que había de ser su actor esencial, el italiano Robert Hundar, seudónimo de Claudio Undari, presencia impresionante en las mejores películas del director madrileño.

Pero lo que ha cambiado de verdad es el bagaje sobre el que se construye el film. Repite casi todo el equipo anterior, y la experiencia pasada ha curtido a todos los departamentos. Es perceptible ya una nítida superación artesanal.

4. El adiós a Manzanos y Mallorquí

Las recaudaciones obtenidas con el díptico anterior animaron a seguir adelante. Con el mismo sistema de producción de **Cabalgando hacia el infierno**, Joaquín Romero Marchent enfrenta la dirección de **Tres hombres buenos**. Poseedor de los derechos para la adaptación de la novela original de Mallorquí y contando de nuevo con aquél como argumentista, Manzanos puso en marcha el proyecto con un sensible aumento de medios.

Un actor *yankee* de relativa fama internacional, Geoffrey Horne, calientes sus éxitos en **El puente sobre el río Kwai** (*The Bridge on the River Kwai*; David Lean, 1957) y en **Buenos días, tristeza** (*Bonjour tristesse*; Otto Preminger, 1958), aporta la credibilidad del nativo americano.

Una profundización en personajes y situaciones es correspondida

por un mayor cuidado en el acabado de los planos, sin apenas correcciones, apoyando decididamente la simultaneidad interpretativa y dramática.

La fotografía de Rafael Pacheco, otra vez, ha mutado de una manera altamente satisfactoria. Se detecta un cuidado mayor por las horas del día y las calidades de la luz solar como componentes dramáticos. También los colores del vestuario parecen más armónicamente organizados. Por lo que se refiere a los interiores, la colocación de las fuentes lumínicas se esfuerza por justificarse y parecer convenientemente naturalista.

Entre los actores, Piaget y Hunder han cobrado relevancia, y se produce la irrupción celebrada de Fernando Sancho en un papel de mexicano que le convertirá en una estrella de la noche a la mañana.

Los planos amplios, los encuadres de imágenes globales, la calculada

utilización de la profundidad de campo y de la colocación de los personajes en las composiciones dominan por completo sobre los planos cortos y la intensidad del montaje. En manos de Marchent, la valoración es crítica, y lo violento debe cesar. No existe un objetivo por retratar lo que ocurrió en realidad y se ocultó en nombre de otro tipo de conveniencias (Ford), ni un canto al espíritu de equipo y a la solidaridad profesional (Hawks), ni un tortuoso sentido de lo primitivo como separador cromosómico en la identidad última de la naturaleza humana (Mann). Marchent es español. Su visión del mundo no es solidaria, sino sanguínea; para él, la familia domina sobre el grupo, y supone el único lazo verdadero del ser con los otros. La contención, el sacrificio, el esfuerzo por la convivencia pacífica son sus valores más reverenciados. Y cuando el contexto se opone a la práctica de los antedichos surge la violencia irracional. La violencia en los *wes-*

terns de Romero Marchent es vista desde un punto de vista abiertamente crítico.

Satisfecho con la orientación de su trabajo, y con el éxito de **Tres hombres buenos**, Marchent se asocia con Agustín Medina, un militar retirado que proveía de caballos a los rodajes, y con Félix Durán, con quienes puso en pie las nuevas bases de este tipo de cine. Nace así la productora Centauro Films.

5. El sabor del buen cine

Joaquín Romero Marchent, al frente de Centauro Films y en asociación con la PEA de Alberto Grimaldi, dirigió en libertad su nueva película, una obra maestra, **El sabor de la venganza**. Hubo espacio para pequeñas imposiciones de Grimaldi, como la elección del actor principal, el norteamericano Richard Harrison, o la inclusión de un personaje mexicano



Rodaje de *El sabor de la venganza*

cómico para Fernando Sancho. Pero el cómputo corresponde al director madrileño.

Película de grandes méritos, está construida sobre un argumento hartamente sencillo. El relato, además, no resulta original en absoluto, ni busca coartadas ideológicas o de moda. Más aún, su sencillez termina por constituir uno de los mayores puntos de apoyo para la arquitectura final del film.

Los titulares de Centauro Films echaron mano de todos los colaboradores con los que habían compartido la experiencia y el aprendizaje en los títulos precedentes. Se formó así un equipo reciamente "exorcizado" y perfectamente capaz.

Hubo algunas sustituciones. El responsable de las bandas sonoras anteriores, Manuel Parada, escasamente apropiado para el pulso aventurero, dejó su sitio a Riz Ortolani, que se reveló como un especialista idóneo.

Ortolani musicó **El sabor de la venganza** bajo los auspicios rítmicos y orquestales que Elmer Bernstein acababa de popularizar en el *western* norteamericano. Las bandas sonoras de **Los siete magníficos** (*The Magnificent Seven*; John Sturges, 1960) y de **Los comancheros** (*The Comancheros*; Michael Curtiz, 1961) habían hecho furor y se habían puesto de moda. Su sonoridad, entre castrense y fronteriza con lo mexicano, era seña de identidad para unas partituras de corte clásico, que buscaban refrendar la emoción en los instantes más cargados de intensidad. La audacia de Ortolani consistió en dinamizar la película de Marchent dentro de esa línea sonora emocional.

En este sentido, merece la pena recordar que tanto en Europa como en los Estados Unidos el público acogió la película bajo la impresión

de que se trataba de un *western* USA, lo que habla rotundamente en favor del acabado. A ello contribuyó el *cast*, con Harrison al frente, secundado por dos grandes intérpretes italianos que utilizaban seudónimo, Gloria Milland y Robert Hundar (en el papel de su vida). Los exteriores de Almería, verdaderamente potenciados, contribuyeron también no poco, principalmente porque resultaban un telón de fondo natural desconocido para las audiencias, incluidas las españolas. Pero poco hubieran podido conseguir esos reclamos de no ser por la impresionante, maciza, telúrica, puesta en escena ofertada por el cineasta.

Como ocurre con algunos filmes dirigidos por Anthony Mann, el primer acto violento, del que se derivarán las consecuencias que han de dotar de rigor al relato, se registra no para captar el frenesí de la acción o para "atrapar" al público, sino para clarificar el alcance del drama. No importa tanto quién y cómo dispara, o quién y cómo lucha con la espada, cuanto quiénes y cuánto sufren las atrocidades irracionales de la violencia.

Las novedades "marchentianas" proceden del cuidado equilibrio trabajado sobre las calidades de la luz solar, sus direcciones dentro del plano como caracterizadoras psicológicas y la estudiada utilización de las localizaciones. Marchent y su director de fotografía, Rafael Pacheco, consiguen que las "reservas" de las zonas en sombra se encuentren preñadas de significaciones contextuales, y que las zonas expuestas a la luz brillante del sol almeriense se lean como alumbramientos consecuentes de los actos, potenciados desde los *backgrounds* antedichos.

Todo ello germina en un estilo que descansa sobre planos de larga exposición en los que el gesto revelador se potencia como disparador temático. Y esa gestualidad

"animal", tan bien dirigida, cualifica lo que se describe como inmovilismo y absurdo.

El éxito de **El sabor de la venganza** fue considerable, sobre todo en Italia. Por esto, muchos lo han considerado siempre el primer *spaghetti-western*.

6. Los criterios de gran producción

Con su socio italiano, Grimaldi, Marchent se embarcó en otro proyecto, intentando aprovechar las circunstancias favorables.

El nuevo argumento, aportación del mismo Joaquín Romero Marchent, procedía de experiencias personales hartamente dolorosas. Diagnosticado un cáncer a su madre, todos los hermanos se lanzaron a la búsqueda de médicos especialistas y tratamientos adecuados, sin importar los costes, recurriendo incluso, en el colmo de la desesperación, a curanderos. Todo fue en vano. La mujer falleció en breve espacio de tiempo. Esta vivencia sensibilizó al cineasta ante la fragilidad del ser humano, de cuanto se propone, y ante la inminencia de la muerte.

Surge así **Antes llega la muerte**, su título más aplaudido en la actualidad.

Las cuantías a disposición de cada departamento fueron muy importantes, en correspondencia con la ambición del proyecto.

Pese a la extraordinaria adecuación del cineasta a las tierras almerienses, el set principal se levanta al norte de Madrid: un fuerte de época cuidado hasta en los mínimos detalles y perfectamente funcional. El objetivo no era sólo que sirviera al nuevo título, sino que pudiera utilizarse como decorado y fondo conveniente a cuantas nuevas producciones mediterráneas lo precisaran.



Rodaje y producción se estudiaron para aportar la necesaria sensación de odisea que debían vivir los personajes. Por esto, Marchent decidió multiplicar las localizaciones. Si el set principal se ubicaba en Madrid, las secuencias del paso por las cumbres nevadas fueron registradas en Picos de Europa, y los pasajes que retratan las penalidades sin cuento durante la travesía del desierto se localizaron, de nuevo, gozosamente en Almería.

La línea argumental principal se encadena con otras de menor interés pero íntimamente relacionadas, formando un mosaico convergente particularmente rico. La construcción de los personajes gana en diversidad, pero no necesariamente en profundidad. Existe un cierto sentido de la acumulación al modo de las superproducciones. Como si por integrar mayor número de personajes y situaciones hubiera de conseguirse mayor plenitud... Por suerte,

Marchent sabe volver a la trama principal ante cada nuevo giro, logrando mantener así el equilibrio.

Riz Ortolani se encarga de la nueva banda sonora, y consigue envolver el relato en un clima adecuado. Su música, de tintes románticos, recuerda en esta ocasión la obra del gran Victor Young en Hollywood y, como aquella, termina por guiar el sentido hacia una sentida melancolía. Rafael Pacheco vuelve a brillar como firmante de la fotografía.

Antes llega la muerte atesora diversos registros, sin permitir que ninguno se desmande. El cruce del río, por ejemplo, es marcadamente fordiano, con sus puntos de vista cuidadosos abarcando la generalidad de la acción. Las imágenes recuerdan a las visualizaciones del cruce del río en **La legión invencible** (*She Wore a Yellow Ribbon*; John Ford, 1949), e incluso estas dos escenas se ro-

daron en jornadas nubosas. Pero Marchent apuesta por la tragedia. Unos pocos saltos sobre el eje para "rasgar" la percepción, y la celosía formada ante la cámara por algunos juncos nos recuerdan que la dificultad no ha sido vencida.

Si la riqueza argumental es superior, y las condiciones de producción también, se echa algo de menos la rotunda presencia telúrica de la tragedia anterior. Sea como fuere, **El sabor de la venganza** y **Antes llega la muerte** son obras maestras.

7. El principio del fin

La Constantin Film de Munich, participe en diversos *westerns* europeos, llega a un acuerdo con Grimaldi y con Centauro Films.

Es así como Joaquín Romero Marchent recibe el encargo de dirigir un film sobre "Buffalo" Bill,

"Wild" Bill Hicock y "Calamity" Jane Canary.

A disgusto con el argumento, el director filma con mayor presupuesto. Cientos de extras para los enfrentamientos entre pieles rojas y caballería, todo tipo de *atrezos*, localizaciones múltiples... El film acusa semejantes desmesuras, sobre una línea argumental empeñada en utilizar las tierras españolas para poner en escena las grandes llanuras de Yellowstone y las Black Hills de Dakota. La película no consigue decantarse ni hacia la pretendida comedia crítica ni hacia el drama aventurero que propugnaba la letra argumental.

No obstante, **Aventuras del Oeste** es un film digno. Las escenas de acción, por ejemplo, están muy bien resueltas, concebidas con amplitud visual y escénica y con una utilización ágil de la profundidad de campo y de las zonas contrastadas de luces y sombras.

Pero, pese a la espectacularidad de la producción y al oficio invertido, no hay nada que hacer. Si el argumento culpabiliza a unos mercachifles blancos de las mantanzas, los *sioux* no salen tampoco bien parados, y las implicaciones racistas del *western* americano parecen perpetuarse a través de este film tan discreto.

El enfrentamiento ocurrido entre Marchent y el actor Klaus Kinski provocó que el actor no llegara a trabajar en **Aventuras del Oeste**. A este respecto, pueden consultarse los libros de Carlos Aguilar *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional* y *Coproducción*. La película no consiguió los beneficios esperados. Una y otra circunstancia pudieron influir sobre la Constantin Film para que decidiera alejarse del director madrileño.

No ocurrió lo mismo con Alberto Grimaldi, ahora que ya había adquirido fama y fortuna con la primera película abiertamente perso-

nal de Sergio Leone, **La muerte tenía un precio/Per qualche dollaro in più** (1965). PEA Produzione volvió a coproducir una nueva película con Centauro Films, e incluso aportó al nuevo proyecto una mayor colaboración que lo que era habitual, y un coguionista, Sergio Donati. El film resultante, **La muerte cumple condena**, no consiguió recolocar al cineasta en el lugar que merecía.

Mucho mejor película de lo que se considera, **La muerte cumple condena** parecía anclada en una sensibilidad pasada y falta de acuerdo con la nueva moda que suponía el *spaghetti-western*. La recaudación no estuvo a la altura del esfuerzo, y la productora Centauro vio así sus días contados.

Pero **La muerte cumple condena** resulta llamativamente superior a su antecesora en múltiples aspectos, y merece por ello ser defendida, aunque su línea argumental supone su mayor debilidad.



Aventuras del Oeste

En primer lugar, la producción ha vuelto a la humildad y a la contención características en Marchent hasta 1964, y este factor determina una mayor concentración escénica. Robert Hundar, al frente del reparto, y José Bódalo limitan gestualidades y hacen de los silencios contenidos y de las miradas un alarde de precisión. El "sabor" conjunto que producen los equilibrios severos de luces, vestuario, utilización de los exteriores (nuevamente concentrados alrededor de un set principal), hieratismo actoral y contraste fotográfico deben aplaudirse.

Última colaboración entre Romero Marchent y el director de fotografía Rafael Pacheco, apuesta equivocada, no tanto por su calidad como por el momento escogido para que viera la luz, **La muerte cumple condena** merece contarse entre los logros del director, aunque parezca no haberle gustado a casi nadie.

8. El adiós al *western*

Centauro Films seguía en activo, produciendo películas para otros directores e incluso un título más de Joaquín Romero Marchent, aunque perteneciente al género de aventuras. Pero los días de plenitud habían pasado.

Llega entonces, con el cambio de costumbres que se gesta a finales de los 60, un título desconcertante en la filmografía del cineasta madrileño: **Fedra West**, *western* de producción ajena para el que Marchent disfruta de un contrato que le permite actuar con libertad.

De acuerdo con el título, **Fedra West** intenta constituirse en una adaptación de la tragedia *Hippolytus*, escrita por Eurípides en el año 428 antes de Cristo. Pero se prefirió hacer más caso a los gustos del público consumidor de *spaghetti-westerns*, obviándose así las relaciones consanguíneas

de la tragedia original, así como las circunstancias sociales y políticas que brindan todo su "jugo" al original de Eurípides.

Existen algunas buenas ideas argumentales en el material de partida. La elección de la frontera mexicana con el río Bravo, donde la estratificación feudal se encuentra anclada en tradiciones ancestrales de origen europeo; la licenciatura en medicina de Stuart (entonado Simón Andreu), el trasunto de Hipólito que queda asociado, así, con la defensa de la vida; la relación apenas entrevista de Fedra (acertada Norma Bengell) con su sirvienta anciana y, a través de ésta, con sueños, filtros de amor, y cierta inclinación a lo esotérico... Es una pena que el relato no juegue la baza del esoterismo a partir de los orígenes de Fedra.

La dirección artística subraya lo hispano de la arquitectura y la decoración. La mansión está pulcramente blanqueada, lo que contrasta fuertemente con la presencia de muebles y cortinajes llamativamente oscuros, reforzándose así el efecto de contraste, contraste que también es visible en el retrato del terreno, árido, blanquecino, macilento. Todo bajo un sempiterno sol de justicia que los personajes desafían en planos amplios y lejanos que delimitan sus siluetas verticales y oscuras.

Pero al proyecto le falta poder de seducción a partir de sus reclamos principales. Además, la censura ha impedido un tratamiento más satisfactorio del tema. Por ello, el argumento se alarga recurriendo a una serie de incidentes laterales que pesan, enfrían, y oscurecen la trama.

Por suerte, pervive el fondo cualitativo de Marchent. A los "diálogos del silencio" contruidos sobre las miradas que intercambian Norma Bengell y Simón Andreu (el restablecimiento de la agresión con ella a pie de cama, la provocación

sexual en las ruinas), se corresponde el conseguido instante final, cuando ella besa el cadáver del muchacho con su último aliento ante la presencia furibunda del ejecutor.

Los aires de homenaje a la gran **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*; King Vidor, 1946) son fácilmente detectables. No sólo la fiesta parece haberse filmado siguiendo el ordenamiento escénico del original norteamericano (partiendo del fuego y del asado dando vueltas), sino que lo "escabroso" del tema parece haber influido sobre ciertas soluciones. Las blusas de Norma Bengell recuerdan no poco a las vestía Jennifer Jones, así como el beso apasionado en el umbral de la muerte bajo el sol del desierto.

Fedra West evidencia los poderes del director. Pero no es el film que uno recomendaría para acercarse a la grandeza de su obra.

El último *western* dirigido por Joaquín Romero Marchent es **Condenados a vivir**, película de innovadora estructura y perfecto acabado, muy apreciada en Gran Bretaña y Estados Unidos.

Con fotografía del excelente Luis Cuadrado, el film aborda los dictados más en boga del *western* impulsado por Sam Peckinpah. Verdad es que se vislumbra en su devenir rasgado y acronológico cierta influencia del guionista Santiago Moncada, pero el sello final corresponde al director.

Otra vez con Robert Hundar bien secundado por una joven Emma Cohen y un buen plantel de característicos, el director elabora una sólida obra maestra. Si algunos pasajes son inequívocamente *westernianos*, como el tránsito inicial en carromato o el desenlace en la factoría, otros parecen situarnos en una alucinante aventura montañesa o en un film estepario.

El equipo se instaló en Benasque, en busca de un clima y un am-



biente helados. Todo resulta gélido, infrahumano, incluso en el retrato de la relación que mantienen "Dog" Brown (Hundar) y su hija (Cohen). Al compás del frío intenso, Marchent, Cuadrado y los actores consiguen imprimir un cierto aire de maldad fatal al conjunto, que excede en todos los sentidos al argumento.

Los movimientos de corrección compositiva, bruscos y constantes, pretenden aportar otra perspectiva, reveladoramente diferente, sobre la contemplación de las acciones, como si en todo existiera una ambivalencia antinatural. Congelados de imagen y ralenties se asocian a *flash-backs*, y éstos a su vez a revelaciones fatalistas. Este tipo de "sensación" personal sobre recuerdos e intuiciones trasciende a los personajes y se registra colectivamente por igual.

Los saltos temporales se corresponden con el tono en alternancia de contrastes: todo aporta una

aparente dispersión desde la línea argumental que refuerza el aire de fatalidad, divergencia que no existe porque no hay un personaje protagonista y el relato sigue una suerte de "relevos", lo que concentra aún más la idea central.

Esta característica del protagonismo colectivo, poco frecuente en los *westerns* europeos, retrotrae con nitidez al Marchent de los grandes días. Si *El sabor de la venganza* y *Antes llega la muerte* incluían algún personaje más singularizado, las películas resultaban de protagonismo compartido.

Hijo de su generación después de todo (la de Cela, Torrente Ballester, Bardem, Berlanga...), Marchent parece muy interesado por el retrato de microcosmos característicos y por su disección despiadada. *Condenados a vivir* no es una excepción, y cobra relieve dentro de la filmografía del director también por esta cualidad.

Condenados a vivir supuso la despedida de Joaquín Romero Marchent del *western*, atestiguan-do su crecimiento como cineasta y su predisposición a lo nuevo. Una verdadera pena.

Luego llegaría la teleserie *Curro Jiménez*, trabajo cuya puesta en escena volvía a plantear exigencias y desafíos muy similares. Pero ésta es otra historia.

NOTAS

1. González Camiña, Eduardo: *El Coyote - La justicia del Coyote. Un díptico de Joaquín Romero Marchent*. Trabajo de investigación de la especialidad de Audiovisuales, facultad de Bellas Artes, UPV. Bilbao, 2001.
2. Aguilar, Carlos: "Entre Zorros y Coyotes: la extraña raíz del *western* hispano-italiano de los años 60", en *Cuadernos de la Academia*, nº 5. Madrid, 1999.
3. Aguilar, Carlos: *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Ed. Diputación de Almería. Almería, 1999.