

FRANCISCO REYERO

# EASTWOOD

DESDE QUE MI NOMBRE  
ME DEFIENDE



## Índice

PORTADA

DEDICATORIA

INTRODUCCIÓN

I. INTRODUCCIÓN: BEFORE AND AFTER SPAIN

II. UN VIAJE DE FORTUNA (1964)

EL COWBOY DE LOS DIEZ MANDAMIENTOS

LA ESCUELA DE LA TELEVISIÓN

EL ALOCADO EMPEÑO DE UN ITALIANO

SANGRE Y CENSURA

UNA PRODUCCIÓN MODESTA QUE NO ENCUENTRA

PROTAGONISTA

¿POR QUÉ ACEPTÓ LITTLE CLINT?

UN REVÓLVER PARA YOJIMBO

LA RELACIÓN EXTRAMATRIMONIAL CON ROXANNE TUNIS

UN DESCONOCIDO EN MADRID

LA CARITA DE HIJO DE PUTA

DE BARAJAS A LA TORRE DE MADRID

TRABAJANDO SOBRE LA MARCHA

CLINT EASTWOOD EN MANOS DE JORGE FIESTAS

LA PELÍCULA DE LA BANDA SONORA

GIAN MARIA VOLONTÉ Y LOS SECUNDARIOS

IMPRESCINDIBLES

LA GEOGRAFÍA IBÉRICA DE LEONE

EN EL OESTE DE MADRID

ALONE IN GOLDEN CITY

MANUEL VIDRIÉ, EL DOBLE A CABALLO

UN POBLADO DEL OESTE SIN PUERTAS NI VENTANAS

HASTA QUE EASTWOOD AMENAZA CON LARGARSE

ATENDIDO POR LOS FERNÁNDEZ, IGNORADO POR LA

PRENSA

CELULOIDE PARA RAYAR

EL ÁRBOL DEL AHORCADO ERA DE UN VECINO

BÚCAROS Y MAL FARIO

LOS CABALLOS DE PACO ARDURA  
LA PRODUCTORA ESPAÑOLA QUIEBRA  
ÍZARO FILMS SE HACE CON LA PELÍCULA  
LAS COPRODUCCIONES, FÓRMULA Y PICARESCA  
EL PUÑO SE CIERRA Y GOLPEA ITALIA  
VARIETY INFORMA A EASTWOOD DE SU ÉXITO  
EL ECO AMERICANO DE UN BOOM EUROPEO  
KUROSAWA RECLAMA SU AUTORÍA  
ROMANO LITÚRGICAMENTE SACRÍLEGO  
EL CARÁCTER DE LEONE  
INFLUENCIAS CALLEJERAS Y POPULARES  
LA SEMILLA DE UN ENFRENTAMIENTO  
EL PONCHO  
LOS ITALIANOS VUELVEN A BUSCARLO

### III. POR MUCHOS MILLONES DE DÓLARES MÁS (1965)

LA COLINA DE LAS BOTAS  
EASTWOOD REGRESA, ALMERÍA CENTRO DEL WESTERN  
UN TUTOR VENGADOR  
ESFUERZO, DISCIPLINA Y GINEBRA CON GINGER-ALES  
LA CENSURA DEMUESTRA SU INTERÉS POR LA TRAMA  
UN POBLADO WESTERN EN TABERNAS  
COMIENZA EL RODAJE DE LOS NUEVOS DÓLARES  
TEXAS-ALMERÍA  
LAS LOCALIZACIONES DE LA SEGUNDA PELÍCULA  
EASTWOOD EN EL RODAJE DE LA MUERTE TENÍA UN  
PRECIO  
LOS PELICULEROS TOMAN LOS ALBARICOQUES  
EL NIÑO LEONE  
LA CASA DEL BARÓN GUILLINSON  
MALOS POR UNAS CUANTAS PESETAS  
HOLLYWOOD SIGUE SIN CONFIAR EN EASTWOOD

### IV. EL GRAN TRATO (1966)

A SCATOLA CHIUSA  
VARIETY, HOLLYWOOD REPORTER Y ALGO DE LA VERDAD

LO ÚNICO QUE TENÍAS QUE SABER ERA CON QUIÉN TE  
METÍAS A HACER NEGOCIOS

LA ENREDADERA JUDICIAL

DOS MAGNÍFICOS DESHARRAPADOS

EASTWOOD, RETICENTE Y AL ALZA

PARA TRES HOMBRES LA GUERRA NO ERA EL INFIERNO...

¡TAN SÓLO PRÁCTICAS!

LOS PERMISOS, LA DURACIÓN, LA PLANIFICACIÓN

ESTA VEZ SON TRES

EL PROTAGONISTA

UNA ROULOTTE, MÁS PAISAJES Y METROS DE CELULOIDE

EL ÚNICO HOMBRE QUE DURMIÓ CON EASTWOOD

CON UNA SOGA AL CUELLO Y CON UNAS ESPOSAS

ON THE SPANIARDS ROADS AGAIN

POLLOS DE CORRAL Y BILLARES

EXTRAS POR TODAS PARTES

EL EJÉRCITO ESTÁ CON EL BUENO, CON EL FEO Y TAMBIÉN  
CON EL MALO

UNA MISIÓN EN UN MONASTERIO ROMÁNICO  
ABANDONADO

EL PUENTE DE LANGSTONE Y CECIL B. DE MILLE

HAN LLEGADO A SAD HILL

UNA BANDA DE MÚSICA PARA BETTERTVILLE

APRETONES, HALLAZGOS Y FÚTBOL INTERNACIONAL

HANK WERBA, AQUEL CORRESPONSAL DE VARIETY

GRAN PRODUCCIÓN SÍ, PERO CON ALGUNOS AGUJEROS

EASTWOOD SE DESPIDE DE ESPAÑA

V. LEGÍTIMOS DÓLARES AMERICANOS (1967, 1968)

UNA PELÍCULA ITALIANA... DOBLADA

LA CRÍTICA AMERICANA CONTRA POR UN PUÑADO DE  
DÓLARES

BALASERA CONTRA LA MUERTE TENÍA UN PRECIO

UN ACTOR EN EL LIMBO HASTA EL ESTRENO AMERICANO

LO MALO, LO ABURRIDO Y LO INTERMINABLE

VI. EPÍLOGO: EL REFUGIO DE CARMEL

UNA NOTA PERSONAL

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

HEMEROTECA Y VIDEOTECA

CONSULTAS DOCUMENTALES

CONVERSACIONES

AGRADECIMIENTOS

LÁMINAS

CRÉDITOS

**Gracias por adquirir este eBook**

Visita [Planetadelibros.com](http://Planetadelibros.com) y descubre  
una  
nueva forma de disfrutar de la lectura

---

**¡Regístrate y accede a contenidos  
exclusivos!**

Primeros capítulos

Fragmentos de próximas publicaciones

Clubs de lectura con los autores

Concursos, sorteos y promociones

Participa en presentaciones de libros

**PlanetadeLibros**

---

Comparte tu opinión en la ficha del libro  
y en nuestras redes sociales:



**Explora**

**Descubre**

**Comparte**

A este lado de la carretera, para el sabio Paco,  
al que tanto admiro y quiero.

*On the other side of the road, to Mark Levine, the wise man  
behind the Brooklyn Central Library.*

«Cuando yo era niño América existía en mi imaginación. Yo creo que América existía en la imaginación de todos los niños que compraban tebeos, leían a James Fenimore Cooper, a Louisa May Alcott e iban al cine. América es la firme negación del viejo mundo, del mundo adulto».

Sergio Leone entrevistado por Peter Hamil en 1984

«Nunca supe lo que quería hacer. Me lo fui encontrando en el transcurso de mi vida. Eso me convirtió en un fatalista. Creo que el destino influye mucho y además te guía. Mi único mentor ha sido el destino».

Clint Eastwood en *Francotirador*  
de Michael Henry Wilson, 2006

«Todos aquellos españoles, caras gitanas, (...) aquel ambiente tan enigmático, extraño...»

Clint Eastwood, entrevista con Frayling, 1985

## FE DE ERRORES

«Los periodistas nos dejamos llevar por la imaginación y creemos que con dos vértebras se reconstruye un diplodocus, cuando es obvio que hacen falta más».

ANDRÉ FONTAINE

(director de *Le Monde*, agosto de 1990)

## I. INTRODUCCIÓN: *BEFORE AND AFTER SPAIN*

«Mis mejores películas fueron accidentes felices. Lo accidental forma parte de cualquier proyecto artístico. Sucede en la fotografía y sucede cuando estás rodando una película».

CLINT EASTWOOD

Antes de que viniera por primera vez a España, antes de que los revólveres hablaran su idioma, Eastwood conoció bien los pasillos de los grandes estudios. Esperaba la *llamada del ganado*. En argot, así se nombra el comienzo de la selección de ejemplares humanos. Hollywood era una máquina de picar carne con maquillaje y sombras. Los figurantes, los actores de cuarta y quinta fila, aguardaban en una sala como bueyes en un establo. «Eastwood, Clint», pronunciaba un encargado. Los del *casting* iban descartando uno a uno a los sobrantes. Él, que sobresale por su frialdad matemática y su ambición, contaba las posibilidades en función del número de aspirantes. Era una cuestión de estadística más que de valía: sí había 10, su posibilidad era de diez a uno, sí había 20... En el país resplandeciente del presidente Eisenhower, las *majors* cantaban al paraíso terrenal americano. De Este a Oeste se evangelizaba con la garantía del triunfo individual. Durmiendo el sueño americano, cerca de los treinta, estaba a la espera de una película que no llegaba, descartado sucesivamente para uno, otro y otro pequeño papel. A veces, interrumpía alguno de los oficios con los que iba tirando. Dejaba por un momento su trabajito de limpiador de piscinas, de guardia forestal, de hombre que luchaba contra el fuego y se iba a buscar un teléfono cercano. Una gasolinera, un *diner*, un *drugstore* desde donde poder telefonar a su agente quien, además de Eastwood, tenía decenas de representados: ¿Hay algo para mí? Y en el auricular, tras una pausa, escuchaba una voz desvaída: «Sí, tengo algo para ti. Harás una entrevista». Era costumbre

acordar *entrevistas somníferos*. También en argot, pruebas de fogueo cuyo objetivo pasaba por que los aspirantes permanecieran activos, si no esperanzados. A sabiendas de que Eastwood no era el idóneo para el papel demandado, lo enviaban. El cine, según la visión de aquel garañón que se estrellaba en los tests profesionales, estaba mangoneado por gente ajena, calaveras que un año hacían estos negocios, al siguiente vendían pisos y al tercero buscaban inversiones en la bolsa.

Mientras servía en Ford Ord, una base cercana a San Francisco, la Universal fue a rodar una película. En 1954, Irving Lasper, un fotógrafo con el que coincidió en la mili, le recomendó hacer una prueba de pantalla y, ese mismo año, la productora hollywoodiense le ofreció un *stock acting contract*: 40 semanas al año, a razón de 75 dólares por semana, disponible para cualquier papel. Su hoja de servicios se llenó con figuraciones no acreditadas. «Producían miles de películas baratas. Yo aparecía como el joven teniente o el asistente de laboratorio que entra y dice: “Esto fue lo que ocurrió” o “Aquí están los rayos X” y entonces el doctor decía: “Piérdete, muchacho”. Yo salía de la escena y eso era todo». En aquel tiempo, recibió lecciones de dicción, cante, baile, conducción o doma. La compañía se había especializado en pequeñas producciones de ciencia ficción. Explotaba los terrores de la época: las invasiones extraterrestres, la amenaza nuclear o la mutación de insectos en monstruos de la talla de King Kong. Jack Arnold había dirigido *La mujer y el monstruo* y preparaba una segunda parte. Ahí, aparentemente, debutó: «¡Ah, bueno! ¡Ya nada es sagrado! Ellos eliminaron la mejor escena de la película. Ese fue mi “primerísimo” papel. Uno de cuatro frases o algo así. La producía William Alland, que me citó en su oficina. Allí me leyó los diálogos y me dio el personaje. En principio eso era todo. A continuación me dijo: “Iremos a reunirnos con el director”. Fuimos al estudio y Arnold le gritó a Alland: “¿Qué demonios es esto?! ¡Ya te dije que no quería hacer esa maldita escena! ¿Quién es ese? (refiriéndose a Eastwood)”. Pensé: me van a pegar. Arnold seguía vociferando mientras yo me empequeñecía». En dos años de relación profesional intervino en siete películas. Y, honor de honores, fue el jefe del escuadrón aéreo que acaba con *Tarántula*. Tras no ser renovado,

picoteó en la RKO y en la Fox. Tenía que conllevar otras ocupaciones para sobrevivir. Su cúspide cinematográfica llegó con *Ambush at Cimarron Pass*, «un modesto *western* que era incluso peor que el título». En el invierno de 1958, la Universal rechazó volver a contratarlo: la casa ofrecía un acuerdo de siete años, a razón de 125 dólares la semana y con la obligación de no poner pegas. Desnortado, se ofreció a la televisión como actor y extra, dos por uno, un candidato en oferta para las producciones de bajo presupuesto. Pensó en tirar la toalla pero un día se acercó hasta la CBS con su mujer, Maggie Johnson. Allí lo vio Robert Sparks, el productor al cargo de los proyectos de la cadena. Sparks le preguntó si era actor y lo llevó ante Charles Marquis Warren, que preparaba una serie de vaqueros. Hizo una prueba y fue aceptado para el papel de Rowdy Yates. Rodaron una temporada, pero se quedaron sin patrocinador y el lanzamiento quedó guardado en un cajón. Unos meses después, con la publicidad garantizada, *Rawhide* se programó. «Un tipo – le contó a Edwin Miller– entra cabalgando en un pueblo. Ve a una chica. De alguna forma ellos se conocen. Puede ser que accidentalmente él pise la pata del perro de la chica. Lo que está claro es que al final se largan juntos y felices para siempre. En los años que estuve en la televisión interpreté todas las situaciones del *western* 2 o 3 veces. Yo era el chico imbécil del tipo *range rider*, el que siempre se mete en los líos bobaliconamente y estropea todas las cosas».

Montando a caballo y rodando mecánicamente, acumulaba seis temporadas cuando aceptó trabajar a las órdenes de Sergio Leone, un director italiano rodeado de problemas económicos hasta para pagar las dietas. Ese guiño del destino y soportar el caótico rodaje de *Por un puñado de dólares* entre Madrid y Almería, enderezó su carrera. En 1964: «(Franco estaba en el poder) pero, como extranjero, España me pareció un país bastante simpático». Simpático –algo así como *sim-pa-ti-cou*– es una de las palabras que sabe pronunciar en castellano. Los dos años siguientes volvió para interpretar *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el feo y el malo*. Las películas lo hicieron famoso. Y, más importante, le instruyeron sobre su forma de dirigir, la faceta cinematográfica que ha encarado con más tino.

En algún lugar de su memoria debe de estar aquel hombre joven, guapo, desgarbado, silencioso y mujeriego, que se escapaba a *boites* y parrillas los días de libranza en el rodaje burgalés de *El bueno* (y los otros dos). Mientras la Guerra de Secesión se extendía por la castellana Sierra de la Demanda, al actor lo acosaban las mujeres: algunas camareras del Hotel Arlanza se quedaban prendadas como párvulas. Él, como su personaje, seguía su camino con el pico cerrado, evitando algunas confianzas incluso con Eli Wallach, su compañero en todo el desparrame. Ese país de la memoria se va desvaneciendo, cogido con alfileres en los legajos de los archivos. Sin embargo, aquellas películas italoespañolas son una geografía. Convertidas en clásicos sin vitola, su arquitectura sigue mostrando cortijos blancos, pequeñas iglesias en ruinas, lomas, picos, ramblas, monasterios románicos abandonados y estaciones de la Unión Pacífico con parada en La Calahorra de Guadix. A aquella estación granadina, entonces sin uso, sólo llegaban los trenes de la ficción con pistoleros como Lee van Cleef o con centenares de soldados de Lincoln haciendo el trayecto que va desde el entretenimiento a la mentira: el cine.

Las Grandes Llanuras del Oeste recorridas en un ferrocarril casi entran en el breve poema de Carl Sandburg: «La noche desde la ventanilla de un tren es una inmensa suave cosa oscura cortada por rayas de luz». El mejor Eastwood comenzó su viaje desde ese territorio sacrílego de Leone que, en realidad, era España con sus gentes: las envejecidas mujeres de luto de las pedanías del poniente andaluz, los jóvenes soldados norteños del cuartel de San Marcial reclutados para hacer escenarios y para participar como extras, los agentes de la William Morris en Madrid, los productores sin blanca, los poblados del Oeste hechos en la sierra, los creadores de los poblados, que los habían copiado de sus recuerdos de las películas americanas, los taxistas que ayudaban a los directores a localizar por trochas y veredas, los figurantes pluriempleados, los secundarios valiosamente feos que trabajaban de malos en varios títulos al mismo tiempo, los caballos para el cine del brigada Medina, los técnicos de efectos especiales por lo castizo, los chivatos, los deudores, los sinvergüenzas, los pelados, los avisados

técnicos nacionales, las hordas de pelicularos italianos que hicieron de su idioma el oficial de Almería, las casas de vestuario con catálogos de romanos, de *sheriffs*, de doña Jimena y de El Cid, las muchachas que rezaban por sus estrellas apretando los programas de mano, los insólitos censores de la Dirección Nacional de Cinematografía...

En 2003, Eastwood tuvo que doblarse en segmentos de *El bueno...* que habían sido eliminados del montaje original. Entonces, aquellos metros de celuloide se recuperaban para una edición extraordinaria: *extended version* y otras resurrecciones comerciales. A él le supuso un viaje a un pasado inhóspito. Siempre con la mirada fija en la siguiente ambición, volver a aquel actor perdido en mitad de un proyecto de majaras geniales era como ir a visitar a un fantasma: «Fue extraño doblar a alguien 37 años más joven. Fue como doblar a mi hijo. ¡De aquello hace tanto tiempo! Si ya es difícil recordar los diálogos de la trama de toda la película, mucho menos esas escenas que fueron eliminadas. Yo no la había visto desde hacía mucho, mucho tiempo». El Hombre sin Nombre ha resistido la demolición. Pero la sensación de «dicen-que-soy-yo-el-que-sale-en-esa-película» evidenciaba su lejanía del personaje en el que está toda su base interpretativa. Charles Chaplin dijo que ser Charlot resultaba agotador, cada noche en tantos miles de cines, en tantos países del mundo. Aquel trío de *spaghetti westerns* fue el responsable de su conversión en icono. «La sola idea de cambiar tu imagen es un esfuerzo inútil. La mayoría se han convertido en estrellas desarrollando aquello que hacen mejor. Difícilmente puedo pensar en mí mismo interpretando a Hamlet, Edipo o un papel de Noël Coward».

Norman Mailer, otro representante de lo recio, quedó a cenar con Eastwood. «Es difícil pelearse con él. En cierta medida, es como sus personajes. Si evitas meterte en su terreno, él no buscará problemas. Es posible que tuviera que emplear más de un año en encontrar su lado malo. Si es que lo tiene». Hay una virtud de solidez, de individualidad robusta en los tipos que representa: parece limpio, honrado, capaz de cargar sus propias cruces. Muchos de sus papeles hacen concebir esperanzas en la entereza y en la valentía. Sin embargo, están fundados sobre la figura del antihéroe, con tantas virtudes como egoísmos y desprecios. Leone

conoció a los militares aliados durante la Segunda Guerra Mundial y su convivencia con ellos lo desencantó. Los soldados venían a salvar el Coliseo pero eran cínicos, mentirosos, violentos. Por eso, el personaje de Eastwood está inspirado en el desengaño de Leone que, hasta que la realidad lo abofeteó, pensaba que todos los norteamericanos eran *made in Hollywood*, puros de celuloide. Los militares eran heroicos, sí, y eran buenos, honrados y valientes. Pero también, mezquinos y logrerros. Los cazarrecompensas fronterizos que el director usó para su creación habían llenado la prensa norteamericana desde mediados del siglo XIX. La vida llena de fulgor, violencia y ritmo. Las bandas formadas por expatriados de la Guerra de Secesión. Los confederados a los que, acabada la contienda, aún les quedaba munición. Ya sólo vieron una manera irreparable de existir: disparar, asaltar, huir. Daniel Blasco recuerda que semanarios como *Harper's Weekly Magazine* o *Frank Leslie's Illustrated* acogían con gran interés la rendición de Toro Sentado, la captura y muerte de Jesse James o la cuestación en un pueblo para pagar a aquellos que habían acabado con un fuera de la ley. Antes de morir ahorcado, al forajido Cherokee Bill le preguntaron: «¿Querría pronunciar unas palabras?», y él contestó: «Hoy he venido a morir, no a dar un discurso». La sentencia parece una línea de *El Hombre sin Nombre*.

Eli Wallach, cansado de las condiciones del rodaje en Almería, se fue descarriado hasta que un ayudante de dirección lo alcanzó para convencerlo de volver al set. Había momentos de carcajada y otros exasperantes, pero *El bueno, el feo y el malo* no le parecía una película destinada a convertirse en un clásico. Durante sus días españoles, nunca escuchó la música de Ennio Morricone, y sin embargo, ya anciano, le contó a Antonio Lobo algo que le sucedía con cierta frecuencia: cuando paseaba por Nueva York, silbaban a su espalda la banda sonora. Él se volvía y le decía a su silbador anónimo: *Thank you, thank you, thank you*. Eastwood confesó que alguna vez ponía las películas de Leone en el DVD de casa. Él solo. Quién sabe para qué. El principal resultado de sus tres aventuras españolas fue que quedó inseparablemente unido a su personaje. A los espectadores los convenció de que no estaba interpretando. Su trabajo no consistió –ni consistiría desde entonces– en

actuar, sino en resultar real para satisfacer los deseos y las necesidades de la audiencia. Como publicó *LIFE* en la portada de un número veraniego de la época: «La estrella de cine favorita del mundo –sin bromas de ningún tipo– es Clint Eastwood».

Ciertamente, todo forma parte de una estrategia comercial, pero hay curiosos destellos que los vinculan a ambos. Fue él y no el personaje el que le pegó un puñetazo en el hocico a un caballo en respuesta a una coz; fue él quien se estrelló con un avión en Point Reyes y nadó tres millas: «Lo que más me molestó fue llegar a la orilla y tener que andar otras cinco más hasta dar con la autopista»; y es él quien reprende al familiar al que se le ocurra regalarle algo el (fatídico) día de su cumpleaños. De esta mezcla, personaje y persona, sabe algo el fotógrafo César Lucas, que estuvo colaborando en el rodaje de *Los violentos de Kelly* en Yugoslavia. César quiso fotografiar al actor con una pistola en las manos y este le apuntó directamente. «¿Está descargada, verdad?», preguntó inquieto. Eastwood, que no dejaba de apuntarle, contestó lacónico: «*Yes*». Iain Johnstone contó que cuando rodaba en Londres, en los estudios Pinewood, evitaba las camarillas y se largaba a tomar unas cervezas y un trozo de tarta a los *pubs* de Buckinghamshire. Lo hacía de manera tan natural que pasaba desapercibido. Al volver a sus casas, algunos de aquellos que lo habían observado en la barra, les dirían a sus mujeres: «Cariño, ¿sabes que acabo de ver a uno que era clavado a Clint Eastwood?»

## II. UN VIAJE DE FORTUNA (1964)

«Estábamos rodando una película que se llamaba *Saúl y David* en Almería, donde se había rodado *Lawrence de Arabia*: las dunas, las ramblas... Vi en el *hall* del hotel, creo que se llamaba Costasol, ahora no me acuerdo bien, a un señor solo, sentado en un sillón, alguien a quien me pareció reconocer, ¡creo que ese es Sergio Leone! Entonces no lo conocía nadie. Me acerqué a saludarlo y sí, era él. “¿Qué estás haciendo aquí?”, le pregunté. “Estoy haciendo un *film* de imitación del género americano”. Cuando hablaba con él, pasó un hombre muy alto, con una bolsa colgada del hombro. ¡Aquel es mi protagonista!, me dijo. Era Clint Eastwood. Formaba parte de un grupo de trabajo muy pequeño. Después de estar con Sergio, fui al director de producción de *Saúl y David* y le dije a quién había visto. Él me contestó: “La película de Leone es muy pequeña, piensa que no tienen dinero ni para los hoteles. Fíjate que para hacer una escena de explosiones le tuve que prestar mi propio artificiero y la dinamita y no solo eso, les he prestado dos cámaras más para que puedan rodar con varias simultáneamente. Es una peliculita”. *Saúl y David* era un *film* riquísimo, un gran *film*. Pero desde el estreno de la de Leone, los italianos ya sólo querían *western*. Fue un gran *boom*. Y todos los directores empezaron a hacer *western*, a imitar el estilo de Leone y abandonaron el *peplum*, que es lo que estaba de moda. Nuestro *film* tardó cuatro o cinco meses en estrenarse porque el público solo quería a Leone».

GIANNI GARKO, en *Sergio Leone, cinema, cinema*

A comienzos de 1964, el no-titular era: «Un actor norteamericano del montón, con 33 años y una carrera estancada, se compromete con un descacharrante proyecto europeo». A través de la gran agencia William Morris, había firmado rodar un *western* italiano entre abril y mayo. Se trasladaría unos días a Roma y luego, según estaba previsto, siete semanas a España, cuyas localizaciones iban a representar la frontera norteamericana con México. Tomaba la mano de Sergio Leone, hombre de la *Cinecittà* que amamantó los *peplums* de Hollywood. El director era conocido por errático y arrebatado. Eastwood aceptó a ciegas una coproducción italo-germana-española plagada de tramposos y

dificultades. Tim Cahill escribió en *Rolling Stone*: «La idea de un *western* italiano era un oxímoron, tanto como una comedia romántica alemana. Además, en América el género tendía a la bancarrota». El articulista se preguntaba a qué tipo de público se le podía ocurrir ir a ver a priori *Per un pugno di dollari*, «porque la película contaba con un reparto internacional, sí, internacional pero de no-estrellas, encabezado por un segundo cowboy-banana en una serie americana».

¿Cómo se metió en semejante propuesta? «Nunca había estado en Europa. Esa fue razón suficiente para ir», ha contestado repetidamente. Hubo otras más profundas, como se verá. Se lo tomó como una huida. Como un activo descanso. Con unas semanas en ninguna parte, escapaba de situaciones comprometidas y del hastío. Fabulosamente, aquel extravagante viaje cuando Franco celebraba sus *veinticinco años de Paz*, le procuró fortuna: un pasaje a ese Olimpo donde uno de la guapería acaba convertido en alguien al que la gente, a pesar del tiempo que pase, no olvida.

Del *boom* de forajidos y dólares que parecía inagotable, una esquirra. El extracto de la tribuna que Leone publicó en *Variety* en 1967, el año en que sus películas triunfaron en Estados Unidos. La pieza se titula «Hopalong Veneto» y en ella está escrito: «Yo no soy el padre del *western* a la italiana. Antes de mí se hicieron docenas de *films* pero no triunfaron. Mis productores tampoco tenían ninguna confianza en lo que hacíamos. *Por un puñado de dólares* se estrenó en una pequeña sala de Florencia, desde donde comenzó su carrera ascendente. Tras el éxito, llegaron a poner un anuncio en un periódico de Milán: “Hombre de negocios busca director con alguna experiencia en películas del Oeste”. Se estrenaron doscientas y la mitad empleaba la palabra *dólar* en el título».

## EL COWBOY DE LOS DIEZ MANDAMIENTOS

Eastwood estaba encasillado en el vaquero Rowdy Yates. A la CBS y al público, especialmente al infantil y al rural, le gustaban los personajes

dulcemente honrados. *Rawhide*, la serie a la que se agarraba como única opción de estabilidad laboral, ofrecía esos estereotipos. Y tramas semanales en las que antes de plantear el problema (un rebaño perdido, una pequeña traición o un lío amoroso), se garantizaba su solución. El espectador se iba a la cama con la fe intacta. La televisión insistía en la competición limpia por el éxito, en la tolerancia racial y en la justicia. En series como *The Rifleman*, se recurre con frecuencia a pasajes de la Biblia. En las películas de Leone, las citas bíblicas son del tenor de que Judas escuchó truenos antes de colgarse. Luciano Vincenzoni dijo que él no creía mucho en su santo porque estaba demostrado que sus milagros habían sido un fraude. Al llamarse como un santo impostor, el principal dialoguista de Leone, decía estar marcado por el pecado. «Dios odia a los imbéciles. Por eso no está con nosotros», llega a decir Eastwood en *El bueno, el feo y el malo*.

Entre 1949 y finales de los sesenta, los americanos consumieron más de 100 series. *Rawhide* contaba con Eric Fleming y su compañero interpretando a dos *cowpunchers* a prueba de manchas. Ambos tenían que llevar un rebaño desde Texas hasta Missouri. Fleming abandonó un poco antes e Eastwood se quedó unos capítulos postreros como único protagonista. Después de siete años, la serie fue suprimida y nunca acabaron de llegar a una ciudad llamada Sedalia. Lo excepcional fue que el ganado no murió de aburrimiento. Hasta 1966, intervino en la mayoría de los más de 200 episodios. A la serie siempre le agradeció haber sido su salvavidas en el oficio. «Me planteaba dejarlo definitivamente cuando apareció la oferta. En la sexta temporada estaba realmente harto. Había hecho todo lo que se podía hacer a caballo. Por eso me tomé un descanso y me fui a España. No tenía nada que perder. Conservaba mi relación laboral y sabía que si la película era un fracaso, nadie la vería nunca en Estados Unidos».

Gene Autry –que da nombre al museo del Oeste de Los Ángeles– es el ejemplo de los cientos de *cowboys melocotón* de la televisión. Autry, que cortejaba a los personajes femeninos cantando a la guitarra, fue un modelo para millones de americanos. Cantautor y vaquero, escribió a comienzos de los cincuenta los diez mandamientos del código *cowboy*:

- Un *cowboy* nunca se aprovecha de ventajas inmerecidas, ni siquiera las aprovechará con un enemigo.
- Un *cowboy* nunca traiciona la confianza.
- Un *cowboy* siempre dice la verdad.
- Un *cowboy* es amable con los niños, amigo de los mayores y de los animales.
- Un *cowboy* carece de prejuicios raciales y religiosos.
- Un *cowboy* es siempre de ayuda y cuando alguien tiene problemas, él se ofrece el primero.
- Un *cowboy* es un buen trabajador.
- Un *cowboy* es limpio de corazón, de pensamiento, de palabra y de acción.
- Un *cowboy* respeta a las mujeres, a sus padres y las leyes del país.
- Un *cowboy* es un patriota.

Según este decálogo, los personajes de Leone serían el Anticristo. Heifetz-Stricke explica que «la mejor manera de encontrar a un buen hombre en los *westerns* italoespañoles de Eastwood es buscar otro peor».

## LA ESCUELA DE LA TELEVISIÓN

Desde mitad de los cincuenta, las series se hicieron más adultas. *Gunsmoke*, avalada por John Wayne en su presentación, fue un ejemplo. Entre el orgullo y las contradicciones de ser americano, llegaron *Frontier* a la NBC o *Cheyenne* y *La vida y leyenda de Wyatt Earp* a la ABC. Pero en esos años, la Federal Communication Commission advirtió sobre la violencia del Oeste. Newton Minow, nombrado por la administración Kennedy como *chairman* de la oficina federal, marcó las reglas: «¿Qué pensarán de nosotros los ciudadanos de otros países cuando vean nuestros

malos y buenos dándose puñetazos en el mentón en mitad de un tiroteo? ¿Qué aprenderán los niños africanos o latinoamericanos de nuestra gran industria de comunicación?» El *western* familiar, sometido al Gobierno y a la audiencia, giró hacia el melodrama. Las series no eran lugar para los violentos. Con algunos márgenes, volvieron los diálogos esponjosos; se invocó a la pupila fácil. *Bonanza*, emitida semanalmente sin interrupción desde 1959 hasta 1973, fue un modelo. Entre el 64 y el 67 se coronó en la audiencia. Los *cowboys* de principios de los sesenta, a los que pertenecía el envarado Eastwood, no tenían que ir a la conquista de lo desconocido. Ni se les pedía danzar con los indios ni tampoco, como Buffalo Bill, cazaban 14 o 15 bisontes diarios para despejar las vías del tren que uniría las dos costas. Los *cowboys* como el que representaba Eastwood siempre iban con mujeres de falda almidonada y tocados color pastel. Nunca se perdían por las muchachas sucias y hermosas. En 1984, le recordaba a Richard Brown su participación en la serie: «Fue muy divertido al principio y, ciertamente, también un gran terreno de entrenamiento. Ruedas tanto en un periodo tan corto que, si estás dispuesto, puedes aprender mucho. Pero después de interpretar al mismo personaje, el vestuario empieza a andar por sí mismo».

## EL ALOCADO EMPEÑO DE UN ITALIANO

«En 1963, el año de la peor crisis cinematográfica en Italia yo, como muchos otros directores, llamé a la puerta de los pocos productores activos. Con mucha suerte pude organizar una coproducción con capital italiano, alemán y español». Sergio Leone, un treintañero, vivía obsesionado con la idea de hacer una versión *western* de *Yojimbo*, de Akira Kurosawa. La había visto en un cine romano sin despegarse de la butaca: le sentó como una pipa de opio. En su vecindario, cercano a la Fontana di Trevi, le preguntaban con sorna: «Si eres director, ¿por qué no vemos tu nombre en los créditos?» Había trabajado con seudónimo, americanizando su apellido o desamparado en el anonimato. Marcado por el ostracismo, antes de convertirse en el *italiano del west* ya acumulaba

una participación en sesenta películas. Se hizo cargo de *Los últimos días de Pompeya* por indisposición del titular, Mario Bonnard y había estado en el norte español, en Laredo y Luarca, dirigiendo *El Coloso de Rodas*, una de sandalias y espadas con todo el cartón piedra de la época. Peinado por delirios de grandeza y obsesiones, este adicto al trabajo estaba dispuesto a (casi) cualquier cosa por rodar su *western*. Instó a sus colegas del cine a ver el título de Kurosawa. A Sergio Donati (que en películas posteriores escribiría para él) le propuso que hiciera el guión. Donati fue a ver *Yojimbo* y advirtió a su mujer: «Si telefonea un tal Leone dile que no estoy, que he salido, lo que sea. ¿Un *western* de samurais? Hay que estar loco».

El 12 de diciembre de 1963, se firmó en Roma el contrato de producción de *El magnífico extranjero*, un título provisional. El guión, al menos oficialmente, tenía cinco autores: Jaime Comas Gil (director de producción español), Victor A. Catena (otro representante español), Sergio Leone, Duccio Tessari y Hans Billian (presunto guionista alemán). Esta firma colectiva era utilizada para el reparto de ingresos y costes entre los distintos socios capitalistas. La película contaba con un presupuesto de 24 millones de pesetas. El 35 por ciento era español, el 40 italiano y el 25, alemán. El plan de trabajo contemplaba unas cuarenta y dos jornadas, aunque luego se prolongó. Ocean, la coproductora madrileña, sólo pagaba a los actores españoles. A los alemanes les pagaba su país y a los italianos, incluido el norteamericano protagonista y un especialista, los propios italianos. Sin embargo, Ocean estaba obligada «a pagar comparsa y dietas para los extranjeros, maestro de sonido, vehículos y medios de transporte y gastos de ida y vuelta del personal español a Italia». De este compromiso, y ante la mala situación de la parte española, surgirían innumerables problemas.

El reparto de los mercados cinematográficos fue así: Alemania para los socios alemanes; España, Portugal, Turquía y las naves con pabellón español para los nacionales e Italia, Libia, Somalia, Etiopía, Malta y sus excolonias para los italianos. Todo tenía las trazas de un despropósito.

## SANGRE Y CENSURA

El resumen argumental con el que la Dirección General de Cinematografía y Teatro autorizó el rodaje es el que sigue. Está tomado literalmente del Archivo General de la Administración: «Ray, un exsargento de la caballería del Sur, abandona el ejército para dirigirse a Méjico y durante su vagabundeo llega al pueblo de San Miguel. El pueblo, está dividido en dos bandos, las familias Rojo y Morales. Estas familias han hecho fortuna, una con el contrabando de armas y los otros con el contrabando de alcohol. Silvanito, viejo propietario de una posada en San Miguel, explica a Ray la situación. Éste decide alquilar su pistola a los Rojo. La paz vuelve al pueblo y Ray comenzará una nueva aventura». No hay más líneas.

Una vez que la Comisión Delegada para la Censura de Guiones lee con detalle el *script*, insta a rebajar la violencia de algunas escenas (la paliza al protagonista, la tortura del cantinero y las escenas del cementerio y el sepulturero). El comentario, firmado por el censor Sebastián B. de la Torre, oscila entre el de un aficionado al cine y el de un padre de familia. La prosa es irrepitible: «Si el exceso de violencia puede justificar la prohibición, creo que en este caso se acredita bien. El guión es un buen pretexto para que por espacio de una hora y media el pistolero Ray le esté dando al gatillo sin tregua. Entre escenas individuales y colectivas el número de muertos se acerca a los cien, cifra muy elevada si se tiene en cuenta que no se trata de acciones bélicas sino puramente civiles y personalísimas. No encuentro razones para la prohibición, pero reconozco que en esta ocasión a los guionistas se les ha ido un poco la mano y que haría un favor a la serenidad del público que se rebajaran unos cuantos cadáveres».

UNA PRODUCCIÓN MODESTA QUE NO ENCUENTRA  
PROTAGONISTA

La preparación apenas tuvo repercusión en España. En los meses previos al rodaje, hay algunas notas en la revista *Fotogramas*: «La primera película de Emma Penella en 1964 podría ser un *western* que Sergio Leoni (*sic*) realizará en Alemania y Madrid. Con distribución mundial de la MGM y astro norteamericano (Henry Fonda, Robert Taylor, Ben Gazzara, Sterling Hayden o nombre similar) en el papel central. Enma personificará a Consuelo, una mujer de rompe y rasga de origen mejicano y capitana de un banda de forajidos. Un papel a la medida, dado su temperamental carácter dentro y fuera de la pantalla».

La publicación informaba como se ha transcrito en la página 8 del número del 31 de enero de 1964 y en la siguiente página, la 9, se desdecía lo anunciado: «No será ni Don Murray, ni Robert Taylor, ni Glenn Ford, ni Sterling Hayden, sino James Coburn el protagonista de un *western* que debería empezarse (*sic*) a filmarse el 15 de enero en Barcelona. Y tampoco se filmará ya en la ciudad Condal, los exteriores se filmarán definitivamente en Almería. La primera vuelta de manivela será el 15 de febrero y la protagonista, Emma Penella, hará un personaje que tenía que encarnar Pier Angeli». Mucho de lo publicado en *Fotogramas* no llegará a cumplirse. Ciertamente, Leone había soñado con elegir para su protagonista a algunos de los actores de los que se informaba. Especialmente a Henry Fonda, pero también a Charles Bronson. Al solicitar el rodaje, el actor protagonista era James Coburn. Así figura con fecha de 16 de enero en la Dirección General de Cinematografía. Coburn se llegó a comprometer y luego se arrepintió. El rodaje se autorizó por el gobierno franquista el 10 de abril. Ninguno de los actores de Hollywood aceptó. Algunos leyeron el guión y lo descartaron; otros ni siquiera lo valoraron ante las irrisorias condiciones económicas. Se aproximaba el comienzo de la filmación y la película carecía de intérprete principal.

## ¿POR QUÉ ACEPTÓ *LITTLE CLINT*?

Según Richard Harrison, un trasto escultural norteamericano que ya había

rodado un *spaghetti western*, también le ofrecieron el papel. En *Gringo*, dirigida por Ricardo Blasco, figuraban algunos de los futuros imprescindibles de Leone, como el compositor Ennio Morricone y el director de fotografía, Massimo Dallamano. Jolly, la productora de *Por un puñado...*, también había coproducido *Gringo*. El *film* contaba con el capital español de Tecisa y representación nacional en el reparto (Agustín González, la trianera Mikaela, cantando y bailando, José Calvo, Daniel Martín...). Una de las múltiples versiones que circulan sobre la asignación del papel a Eastwood le atribuye a Harrison la recomendación. De alguna forma –los méritos personales crecen a cada consulta– Leone vio un capítulo de *Rawhide*. En principio, la intención habría sido evaluar a Eric Fleming, el protagonista de la serie, no a Eastwood: «Clint no decía ni palabra, pero se defendía bastante bien montando a caballo y caminaba con un interesante aire resignado, con desdén... Pero era un poco artificial, un poco *light* y yo quería hacerlo parecer más viril, endurecer su aspecto, envejecerlo. La barba, aquellos cigarrillos y el poncho le confirieron un aspecto más duro. Cuando fui a conocerlo para ofrecerle el papel, nunca había fumado en su vida» (Leone en Frayling).

Técnicamente, Eastwood había sido una propuesta que Claudia Sartori, la representante de William Morris en Roma, había elevado al director. Él buscaba un nombre americano. Sartori medió para que Sandy Bressler, la diligente representante de William Morris en Los Ángeles, ofreciera el papel a Fleming. Ante la negativa de este, se lo ofreció a Eastwood. Maggie, la esposa de Clint, también habría instado al actor a aceptar. Le interesaba que estuviera unos meses alejado. La primera reacción del actor, según su denostado biógrafo McGuilligan, fue decir que «la propuesta era una mierda»: era mucho mejor pasar el verano jugando al golf en California. Schickel anota que le entregaron una copia del guión tachonada, con distintos títulos –nunca el definitivo– e impresa en... ¡papel cebolla! Eastwood se negó a leerlo, pero Sandy Bressler esgrimió su compromiso con la William Morris para que, al menos, le echara un vistazo.

Su explicación después del éxito colosal de la película se perfeccionó. La versión oficial, repetida reiteradamente, es que tras leer

aquel boceto mal traducido al inglés por un grupo de italianos con poco conocimiento del idioma, descubrió la influencia del samurai Yojimbo de Kurosawa y eso le animó a dar el paso.

## UN REVÓLVER PARA YOJIMBO

Desde la tarde en que Leone salió del cine de ver *Yojimbo*, imaginaba la historia montada como un *western*. En su cabeza, el samurai de Kurosawa se transformaba en un pistolero vengativo, silencioso y sanador. Ignoraba el plagio. En su grandilocuencia, se observaba como un director de orquesta: alguien que interpreta a su manera una sinfonía. Para Hollywood, *Los siete samurais* (1954) del director japonés ya se había convertido en *Los siete magníficos* (1960). Antes de que la película se transformara en una del Oeste, su protagonista principal, Yul Brynner, había dicho: «Es uno de los grandes *westerns* de todos los tiempos, con la única diferencia de que está filmado por japoneses con la técnica de Japón». Circularmente, Kurosawa –que era venerado por algunos exquisitos americanos, pero interpretado por la gran industria como un animal a depredar– reconocía influencias de John Ford y otros maestros del género, de Shakespeare o de Dostoievski. En películas anteriores y posteriores (*The Hidden Fortress* o *Red Beard*) demuestra la posesión de un universo propio.

## LA RELACIÓN EXTRAMATRIMONIAL CON ROXANNE TUNIS

El rodaje coincidió con los meses finales del primer embarazo de Roxanne Tunis, una relación intercalada en el matrimonio Eastwood. El 17 de junio de 1964, Roxanne alumbró a una niña, Kimber, en el Cedar Sinai Hospital de Los Ángeles e inscribió el nombre de su padre, Clint Eastwood Jr. El hagiógrafo del actor, Richard Schickel, describe con esta

blancura la relación de amantes y ahonda en «*the Clint's runaway to Spain*»: «El *affaire* con su compañera de trabajo parece haber empezado en algún momento de 1963, no fue una gran pasión, al menos por su parte. “Éramos amigos más que cualquier otra cosa”, dice del vínculo. Ella tenía 29 años y era una rubia atractiva, alta. Trabajaba en el cine y la televisión en papeles de reparto, como figurante y como especialista y en ambas ocupaciones tenía vinculación con *Rawhide*. Estaba casada, pero en ese momento atravesaba una crisis y Clint encontró en ella una compañía cálida y sin exigencias. Era una mujer de mentalidad abierta y con gran autosuficiencia, mucho más de lo que Eastwood había percibido. Hacia el otoño de 1963, supo que se había quedado embarazada y no le dijo nada. En vez de eso, desapareció durante un tiempo. Esta actitud quizá diga algo de la naturaleza de la historia. Él no indagó en por qué ella había desaparecido. Eastwood la valoraba como otro de sus *affaires* ocasionales. Quizá un poco más afectivo que la mayoría. “No supe cómo encajar la situación”, sostiene. Clint no descubriría la magnitud de la circunstancia hasta casi un año más tarde. Después del nacimiento de su hija. Resulta difícil entender los motivos del silencio de Roxanne. Quizá temiera la respuesta de Clint. O quizá confiara totalmente en ella. Es decir, que asumiera, como acabó haciendo, responsabilizarse de la paternidad. “Es una historia verdaderamente extraña”, afirma Eastwood, haciéndose cargo...».

«En defensa de ambas partes, hay que decir que a comienzos de los sesenta los asuntos de este tipo no se admitían abiertamente ni se discutían en público, tal como se hace ahora. Las figuras públicas tenían una razonable expectativa de que su privacidad sería respetada y un temor fundado a que si no lo era, la revelación de un hijo ilegítimo –o incluso mantener una “convivencia no tradicional”– afectaría negativamente a su imagen. No resulta extraño que se adoptara una actitud discreta y más por parte de alguien tan reticente como Clint era, y es, respecto a sus asuntos personales. Además, los meses en los que Roxanne desapareció de su vida, él estaba ocupado en asuntos laborales. Entre ellos, sobresalía una llamativa oferta que había recibido para trabajar en el extranjero. Según su criterio no era una oferta en condiciones, pero sí,

de alguna manera, una propuesta a valorar. «Llegó a él de casualidad».

Tras el nacimiento de Kimber, Schickel describe los altibajos de la relación padre-madre-hija: «Se alcanzaron unos acuerdos respecto a la nueva situación. Nunca hubo preguntas sobre el sostenimiento de la niña. Pero tal y como se desarrollaron las cosas a lo largo de los años, tampoco hubo muchas oportunidades de verla muy frecuentemente. Roxanne se reconcilió con su *extraño* marido. Clint dijo que nunca había llegado a conocerlo (...). Su propia carrera lo alejaba de Los Ángeles por prolongados periodos de tiempo. Además, él y Maggie pasaban cada vez más semanas en Carmel. En cualquier caso, Clint ha explicado que Roxanne no le presionó para pasar más tiempo con ambas (ella y la niña). Él veía a su hija cuando todos (los tres) parecían coincidir en Los Ángeles. Básicamente, sin embargo, la situación permaneció como estaba desde el principio, “complicada, incómoda” y “confusa emocionalmente”, en palabras de Eastwood. La relación incluyó regalos de animales de peluche, “visitas de Roxanne a los sets donde rodaba Eastwood”, encuentros con Kimber “cada tres o cuatro meses” y un deportivo Camaro amarillo cuando su hija se aproximaba a la edad del permiso de conducir. (A partir de 1989) Tras la ruptura de Eastwood con Sondra Locke, y sus reproches contra él, salió a la superficie su primera paternidad. Entonces, Kimber concedió algunas entrevistas –“Supongo que nunca hemos tenido la mejor de las relaciones”– y desveló algunos detalles negativos de esta».

## UN DESCONOCIDO EN MADRID

Su contratación se formaliza a pocos días del rodaje en Italia y España. A comienzos de marzo, la Dirección General de Cinematografía emite un informe en el que ya figura como intérprete. El 13 de marzo de 1964, *Fotogramas* confirma la presencia del actor americano: «Nuevo candidato y novísimo astro para *El magnífico extranjero*, perdón *Ray, el magnífico* (la película arrastra distintos títulos provisionales): Clint Eastwood, otro astro que debe incipiente fama al serial de TV».

El 3 de abril, Jorge Fiestas escribe en la revista: «Conozcan la efigie y buena planta (*made in USA*) de Clint Eastwood, exjugador de *basketball* e instructor de natación, tiene 31 años (realmente cuando llega tiene 33), nació en San Francisco y lleva ocho casado con una linda rubia llamada Maggie Eastwood. Posee un Austin Haley, ha grabado un disco que bate récords, *Unkown girl* y debe su enorme popularidad a *Rawhide*. Aquí, como allí, causará impacto en la hinchada femenina». Según Jorge Fiestas, *Bonanza* y *Rawhide* formaban junto a *Perry Mason* el terceto de seriales de más larga duración en América.

*Fotogramas* también incluía una información desfavorable: «A Italia marcha Margarita Lozano, aunque bastante avergonzada, según ha declarado para trabajar en una película –un *western* con coproducción con España–. Por lo visto, Margarita, que dicho sea en honor a la verdad es una gran actriz, considera bastante lamentable que haya aceptado trabajar incluso en una del Oeste».

Eastwood contaba que al dejar Hollywood camino de España muchos de sus amigos le advirtieron de que si lo hacía por no poder encontrar los papeles adecuados en Hollywood, sería como el beso de la muerte.

## LA CARITA DE HIJO DE PUTA

A comienzos de abril, *Il Giornale dello Spettacolo* informa sobre su plan de trabajo, que se inicia en los Estudios Elios de Roma. La primera secuencia es la tortura de su personaje a manos de los Rojo. Unos días después se desplaza al Salone Caves para filmar la fabricación del escudo que se coloca, a modo de armadura secreta, debajo del poncho. La actriz, Marianne Koch, recuerda una historia difundida con distintas versiones a lo largo de los años: «Leone era muy italiano contando y recontando y decía que al ver a Clint tuvo la misma impresión que Miguel Ángel ante un bloque de mármol cualquiera: lo importante es que él sabía que David estaba dentro». Apenas lo conocía por *Rawhide* y por un álbum de fotografías proporcionado por la agencia William Morris. Para evitar

quedar decepcionado, el director aplicó una máxima que también había empleado con Gian Maria Volonté: «Como actor está plagado de defectos. Pero casi todos son aprovechables. Le vienen muy bien».

Franco Giraldi, el responsable de la segunda unidad y su amigo, acota con más precisión la impresión del director: «Leone me decía: “Cuando vi su carita de hijo de puta, supe que era el idóneo para el papel”». Tonino delli Colli, el célebre director de fotografía, vivió la transformación de Eastwood: «¡A éste lo cambio yo! ¡Ya verás cómo lo cambio! Él y Carlo Simi empezaron a decirle: déjate un poco de barba, ponte sombrero, masca un cigarrillo...».

La relación director-actor estuvo basada en la gesticulación, en la intuición, en las miradas. Ambos desconocían el idioma del otro. Entre ellos mediaba Elena Dressler, una polaca políglota que había aprendido los giros americanos de los soldados estadounidenses que llegaron durante la Segunda Guerra Mundial. Julio Sempere, el ayudante de dirección, sostiene que ambos entendían bastante bien el español, aunque el actor apenas chapurreaba unas palabras. Con el paso de los días, primero, y de los años, después, perfeccionaron una coíné con expresiones comunes, manoteos y gestos.

## DE BARAJAS A LA TORRE DE MADRID

El productor Andrés Vicente Gómez, entonces administrador de producción, fue el encargado de atender los pormenores del rodaje y de realizar pagos en España: «Fui a recoger a Clint en Barajas. Yo tenía 20 años, trabajaba en Ocean Films, la productora creada por Jaime Comas Gil y por un abogado famoso llamado Alvaro Núñez Maturana (luego al cargo de la acusación particular contra Jarabo). Él se presentó sin ningún crédito. Era un desconocido actor de televisión, cuando la televisión no tenía el aura del cine. Entonces las series estaban desacreditadas, eran un trabajo menor. No es como ahora, cuando el protagonista de una serie es una estrella. Nadie lo conocía. Yo lo recibí en el aeropuerto y lo trasladé hasta el apartamento que le habíamos alquilado en la Torre de Madrid. El

edificio sigue en la Plaza de España, pero por entonces desprendía un halo de modernidad, de confort (hacía apenas cuatro años que se había concluido). Le pagué la primera semana de dietas. Recuerdo perfectamente la cantidad, 2.100 pesetas por semana. 300 al día y el apartamento, que sólo disfrutaba él. El resto del reparto estaba en hoteles más modestos o en pensiones. Era un equipo italiano y español. No había un solo actor angloparlante, salvó él. Y no se relacionó con nadie. Era un tío solitario, muy en su papel. Era un actor con un físico fantástico, *muy como* lo quería Leone. Si la película se la hubiera hecho Charles Bronson o alguno de los otros nombres que sonaron, hubiera sido otra. Eastwood es determinante en la película, frío, hierático, con el poncho, el cigarro. Con franqueza, no sé hasta qué punto es algo que quería Leone o que Eastwood ayudó a que fuera así. Después de aquel rodaje, sólo volví a verlo una vez más. Fue muchos años después. Estábamos nominados para los Oscar con *Belle époque* (1994). El presidente de Sony ofreció una fiesta en su casa de Beverly Hills. Había muchos famosos y entre ellos estaba Eastwood. Me acerqué a él, me presenté y le conté que yo había ido a recogerlo al aeropuerto cuando fue a rodar por primera vez a España. Le relaté algunos recuerdos. Él simuló que se acordaba. Realmente, creo que no se acordaba de nada, pero se mostró muy gentil. Desde ese momento nos acompañó y fue cordial. Y como si fuera uno más del grupo, demostró cariño y afecto».

Antonio Recoder y David Niven Jr. eran los representantes españoles de William Morris, la agencia hollywoodiense de Eastwood. Recoder, abogado catalán, operaba desde una pequeña oficina en la calle Blanca de Navarra. La agencia había vivido una época de esplendor con los grandes rodajes de la United Artists y el Imperio de Samuel Bronston, que propició una remesa de contratos y estrellas que vinieron a rodar. En la caída de aquel imperio, Recoder se había adaptado a las nuevas coproducciones, hechas al albur de la ayuda institucional, de pagos anticipados y de problemas incluso con los secundarios. «Teníamos algunos líos porque algunos actores de reparto eran contratados en varias películas al mismo tiempo y no podían simultanear los rodajes. Era obligado ajustar cuadrantes». Los rodajes españoles habían pasado de

John Wayne, Rita Hayworth, Alec Guinness, Charlton Heston o James Mason a promesas y secundarios.

## TRABAJANDO SOBRE LA MARCHA

Preparando la película, Leone se topó con Carlo Simi en la oficina romana de la productora. Había estudiado arquitectura y la ejercía, pero su vocación era el cine desde que su padre, Aldo Simi, trabajó para Carlo Roncoroni. Este, tras un viaje a Hollywood, impulsó la *Cinecittà* mussoliniana. Simi tenía experiencia bajo los focos pero además, cuestión de contactos, había reformado el apartamento de uno de los productores, Arrigo Colombo. Había debutado con *La Carmen prohibida* de Giuseppe Maria Scotese; colaboró con Ken Adam en *Helena de Troya* y después en *Rómulo y Remo*, una película cuyo director de producción había sido Franco Palaggi. Precisamente, Simi había ido a buscar a Palaggi en Jolly cuando observó unos dibujos preparatorios de *El magnífico extranjero*. Dio su opinión abiertamente y se encontró con la respuesta urgente de Sergio Leone: «¿Qué autoridad tiene usted para decir eso?» Simi le contestó con su titulación y su experiencia y Leone le sugirió que fuera a su casa y trajera sus diseños. «El director Sergio Corbucci –cuentan Elisabetta y Giuditta Simi– fue el primero en proponerle una película del Oeste, *Minnesota Clay*, al amparo de la casa de producción Ultra Cinematográfica. Para esa película, cuyo rodaje estaba suspendido, él había hecho profundos estudios sobre el *western* y numerosos dibujos para la ambientación y el vestuario».

Leone contrató a Simi, convertido instantáneamente en el responsable de «figurines y vestuario». Pero el escenógrafo y miembros destacados del equipo técnico se encargaban de otras películas a la vez. De hecho, Jolly, la productora italiana, financiaba el rodaje simultáneo de *Las pistolas no discuten*, otro *spaghetti western*. El proyecto, al que le concedían más importancia, compartía la espina dorsal de su equipo. Los responsables de la música (Morricone, americanizado como Dan Savio), de la fotografía (Massimo Dallamano, como Jack Dalmas) y de la

dirección artística (Carlo Simi, como Charles Simons) trabajaban en ambos títulos.

## CLINT EASTWOOD EN MANOS DE JORGE FIESTAS

El malagueño Jorge Fiestas, con su punto de rey o de reina del que hablaba Adolfo Marsillach, era una mezcla de informador, confidente, cinéfilo y comadre. Había trabado especial relación con Ava Gardner, estrella salvaje, apóstata de Hollywood, que devoraba y despilfarraba la vida en las ventas y las tascas de Madrid. Fiestas acabó reinando en Oliver, el club de la farándula (de la farándula y de la policía que venía a dar las buenas madrugadas) nacional. Fue abierto a partir de 1965, con cava-sótano, pianista, decoración confortable y actores desmadrados.

El periodista, conocido por sus informaciones en *Fotogramas*, fue contratado como jefe de promoción de Ocean, la productora de *Por un puñado de dólares* y otros títulos. Esa posición le permitió acceder a actores o anticipar planes y rodajes. Él publicó la primera entrevista de Eastwood en España. Aparecida el 24 de abril en la revista cinematográfica de la familia Nadal, conserva el aroma de la prensa del momento e incluye alguna puya fina. Este es su divertido texto, que contiene imprecisiones e imaginativas invenciones de su autor.

### HALLEGADO EL ÚLTIMO COWBOY: CLINT EASTWOOD

Sus dos metros largos de estatura hacen de Clint Eastwood uno de los actores norteamericanos con mayor «chassis» (*sic*) que ha pisado suelo español. Se encuentra en Madrid y muy a gusto, rodando una película iniciada hace escasamente quince días en estudios italianos: *El magnífico extranjero*. En España, Clint Eastwood no es conocido. Pero raro es el día que su presencia en algún restaurante o lugar similar no es registrada por sus compatriotas turistas. Más de un bolígrafo debe de haber vaciado ya este mocetón de San Francisco firmando autógrafos en las cartas o menús de sus paisanos. Y es que su popularidad es enorme en un país en el que gracias a la TV son ídolos hoy en cine actores como James Garner o Steve McQueen. *Rawhide* es el título del serial de TV que a semejanza de *Caravana* o *Bonanza* continúa exhibiéndose en todo el

mundo después de... ¿cuántos años, Mr. Eastwood?

–Seis. Con un total hasta ahora de 190 episodios.

–¿De duración?

–Una hora cada uno. Se pasa todas las semanas, de siete y media a ocho y media de la noche, los viernes.

–¿Qué clase de carácter interpreta usted en ellos?

–Bueno, *Rawhide* tiene dos actores principales: Eric Fleming, es el chico que saca de apuros al compañero que suele meterse en líos, generalmente por culpa de unas faldas. El compañero soy yo. Y en casi cada nuevo episodio solemos llevar una estrella invitada.

–¿En qué basa usted el éxito de la serie?

–Es posible que en la humanidad de los personajes. O simplemente en que estos caen bien al público. El caso es que habrá *Rawhide* para rato. Porque inmediatamente que termine aquí *El magnífico extranjero* habré de incorporarme de nuevo a TV para filmar 30 episodios más que ya dejé comprometidos en California.

–¿Se aparta mucho su papel en su actual película de *Rawhide*?

–Es totalmente distinto. Esta ha sido una de las razones principales que me hicieron aceptarlo cuando recibí el guión a través de mis agentes de Roma. No es, o no debe ser, un *western* vulgar. Y el protagonista es una especie de James Bond en el Oeste con ciertas reminiscencias de Shane. Lo que pudiéramos llamar un héroe solitario. Arregla los asuntos de los demás y no tiene que quedarse necesariamente al final con la chica de turno.

–¿Qué es...?

–Marianne Kock o Cook, como se la conoce en Estados Unidos. Es una actriz alemana, muy guapa. La película se hace en coproducción con Alemania, Italia y naturalmente España.

–¿Es su primera visita a Europa?

–En efecto. Sólo conozco, es un decir, porque prácticamente no tuve tiempo para nada, Roma y Madrid. Aquí espero poder perfeccionar las tres o cuatro palabras que conozco de español, a través de mis visitas a Méjico. He pensado en tomar clases durante las pausas que me deje libre el rodaje.

–¿Es usted casado?

–Sí, llevo ocho años casado, ocho años muy felices, gracias a mi esposa porque lo reconozco, yo soy un tipo difícil para convivir. Conocí a mi esposa en la Universidad de California en donde yo desempeñaba el cargo de instructor de natación.

–Además de estudiar, ¿a qué se dedicaba cuando decidió hacerse actor?

–Era jugador de béisbol. Fui descubierto por una cazatalentos de la Universal. Con esta casa estuve bajo contrato dos años, después pasé a la RKO hasta que surgió el contrato para *Rawhide* con la CBS. Y a partir de ahí es donde realmente se inicia mi carrera, a los 25 años de edad. Lo anterior fueron solo balbuceos.

–¿Veremos alguna vez *Rawhide* en España?

–Tengo entendido que ya ha sido adquirida. Lo que ignoro es cuándo será puesta en pantalla. Debe de ser uno de los pocos sitios en donde todavía no se haya proyectado. Los últimos países donde fue vendida son Japón y la India. En este último lleva ya tres años.

–¿Piensa continuar alternando cine y televisión?

–Haré cine siempre que me guste el guión. No hace mucho me ofrecieron el papel que interpreta Chuck Connors (Adán) en *Move Over, Darling* junto a Doris Day. Era una oportunidad, porque se trataba de la película inconclusa de Marilyn Monroe, tenía una enorme publicidad antes de filmarse y un buen reparto. Sin embargo no quise aceptarla en contra de los consejos de los *managers* y demás. Hace poco la vi y creo que no me equivoqué al rechazarla. Habría sido un paso en falso en mi carrera. A las chicas que me escriben semanalmente después de verme en la pantalla pequeña, las hubiera decepcionado. Y esto es algo que hay que cuidar, amigo.

–¿Su mujer es celosa?

–Lo es. Pero razonablemente.

–¿Cuántas veces ha hablado con ella desde que salió de Hollywood?

–Me llama por teléfono casi a diario, a la dos de la tarde (hora californiana), que aquí vienen a ser las once de la noche.

## LA PELÍCULA DE LA BANDA SONORA

Haciendo un juego de palabras, si Morricone es el compositor, la banda sonora es la que tiene película y no al revés. Pasa con *Por un puñado de dólares* y sus sucesoras: sus músicas se han convertido en *landmarks* por encima del valor filmico. Con un padre trompetista que amenizaba clubs y *music halls*, Morricone había completado su formación clásica, mezclando su talento con la vida. Siendo un adolescente, y por sobrevivir, había seguido a Mario, su padre, en algunos ambientes. También optó por la trompeta, pero decidió estudiar composición en la escuela de Santa Cecilia de Roma. No le hizo falta comprobar que los compositores no viven del aire, por eso desde los veinte años estuvo empleado en el mundo de la radio italiana de finales de los cincuenta y también en la producción de cantantes ligeros de la época. Con un talento sublime, sabía, como dijo De Sica, que de algo tenemos que comer. Hasta llegar a su extraña relación con Leone ya había entregado bandas sonoras para Camillo Mastrocinque o Richard Fleischer, para todo aquel que garantizara unas condiciones. E incluso había compuesto la banda sonora de *Gringo*, el *spaghetti* rodado por la Jolly en España, un año antes que *Por un puñado de dólares*. En la egocéntrica versión de Leone, Morricone casi le habría rogado que contará con él. Ennio reconoció el aire deudor de Dimitri Tiomkin en *Gringo* y consiguió el trabajo, siempre según Leone, apelando a sus años de compañeros de pupitre en la enseñanza elemental. Morricone se dio cuenta de que el silbido era un evangelio musical de la soledad, de la huida. Luego mezcló elementos esenciales, una guitarra española desnuda y una sucesión de flautas y trompetas desbocadas, con percusión y efectos (serpientes, látigos, relinchos y coros de voces graves con inextricables mensajes). Había reinventado el Oeste.

## GIAN MARIA VOLONTÉ Y LOS SECUNDARIOS IMPRESINDIBLES

Gian Maria Volonté, actor de gran teatralidad, es el elegido para dar la réplica a Clint. Con bagaje en la televisión, durante años Volonté, como gran parte de la industria italiana, americanizó su nombre y lo convirtió en John Wells. La adaptación recogía el sentido de *will*, voluntad en castellano. Su Ramón Rojo es un contrabandista mexicano exagerado, histriónico, desmedido, al frente de una familia de extorsionadores. Resulta tan grotesco que parece extraditado de una película de James Bond. Franco Giraldi cuenta en sus memorias: «Éramos todos jóvenes comprometidos políticamente y bromeábamos con la circunstancia de que fuéramos a la España de Franco con Eastwood disfrazado de *cowboy*». Tal era la sensación de Volonté de estar en territorio prohibido que los técnicos del rodaje, como recuerda Julio Sempere, le gastaron una broma pesada. Aprovechando que la Guardia Civil hacía visitas con frecuencia, el propio Sempere le hizo creer que habían venido a detenerlo por alguna cuestión pendiente en Italia. Su cara palideció.

En *La mirada más despiadada*, el libro de José Manuel Serrano Cueto, Aldo Sambrell, uno de los secundarios imprescindibles, explica la relación entre el reparto: «Recuerdo que Volonté me preguntó que cómo se fumaba la marihuana y yo, que no la había fumado nunca, le enseñé. Se ponía ciego. En *Por un puñado de dólares* y en *La muerte tenía un precio* solíamos ir un grupo a cenar todas las noches, incluido Eastwood. Pero Clint hacía sus apartados. Por ejemplo, cuando acabábamos de rodar se iba un rato a correr y luego aparecía. Yo creo que era una cuestión de carácter, pienso que inicialmente era muy tímido».

El rostro de los secundarios resulta una parte esencial de la estética: desdentados con pieles de galápago, hombres señalados con cicatrices que certificaban un turbio pasado y ojos crispados a la sangre. Esos papeles siempre estaban ocupados por una cantera de fijos italianos: Mario Brega, un antiguo carnicero romano, orondo y terco, ocupaba el prestigioso puesto de primer matón, a los pies del malo protagonista como un perro de presa; Benito Stefanelli, especialista y actor, interpretaba al esbirro imprudente, o Luigi Pistilli, también destacado en el clan. Entre los imprescindibles nacionales figuran el citado Aldo Sambrell, Frank Braña, Saturnino Cerra, Antonio Molino Rojo, Lorenzo

Robledo, Sergio Mendizábal o Ramón Ariznavarreta, entre otros. Eran rostros del siglo de Oro, guzmanes de Alfarache perdidos en las bufonescas cortes de los Austrias. Habían llegado al Oeste de Leone. El *western* de Hollywood no los mencionaba, pero eran más auténticos que muchos de los clásicos.

## LA GEOGRAFÍA IBÉRICA DE LEONE

Con aires de *gourmet* estrafalario, Leone llegó a conocer la sierra de Madrid y pliegues de Andalucía. A Carlo Simi y a Carlo Leva, del departamento artístico, les había encomendado la misión de zapadores ibéricos: «Hubo localizaciones –confirman Elisabetta y Giuditta Simi, esposa e hija del escenógrafo italiano– que fueron encontradas por el director, como el cortijo El Sotillo, a cinco minutos de San José, en Almería. Otras fueron halladas por el director y el escenógrafo. Y otras por el escenógrafo en solitario. Pero mi padre siempre tenía que someterlas a la consideración del director».

Los italianos encontraron iglesias huérfanas, conventos siameses a las misiones americanas y aljibes donde el blanco de la cal caía como las hojas de los árboles. Era la generosa oferta histórica de un país azotado por el tiempo. La inmensidad de las vaguadas, el cielo carbonizado, el espejo terroso de los caminos, los colores trigueños y los aparceros mudos. Al ver por primera vez la película en un estreno europeo, un crítico de *Variety*, Hawk, escribió: «Los valores visuales son impactantes. El paisaje español y los interiores de los estudios italianos están combinados para lograr un efecto verosímil del sur del Oeste que debería engañar a todos...».

Eastwood, como *Variety*, se sorprendió de la simetría entre los exteriores españoles y norteamericanos. Pero más aún del son laboral. Acostumbrado al ritmo de producción de Los Ángeles, los primeros días conoce «el estilo mediterráneo». En lugar del fugaz *lunch*, Leone propone un almuerzo con abundante pasta y vino tinto. En vez de media o una hora de pausa, la comida se prolonga durante dos o más horas. Para el actor,

ponerse a la tarea con el estómago lleno era predisponerse para filmar a cámara lenta.

## EN EL OESTE DE MADRID

A pesar de la importancia de Almería en posteriores trabajos, *Por un puñado de dólares* está rodada principalmente en espacios madrileños, menos reivindicados porque sus instalaciones han desaparecido, pero con una presencia fundamental en esta y otras películas del género. Golden City, un set del Oeste levantado en el término municipal de Hoyo de Manzanares, a la sazón provincia de Madrid, es escenario de gran parte del rodaje. El artista plástico y pintor, José Luis Galicia, su diseñador y gerente junto a Jaime Pérez Cubero, explica el hallazgo: «Eduardo Manzanos, que gestionaba los estudios Vallehermoso, había entrado en contacto con producciones italianas. Cubero y yo le planteamos la construcción de un poblado del Oeste con vocación de permanencia. Estábamos seguros de que había un mercado. Diseñamos el espacio central de un pueblo, un gran rectángulo. Maquetamos los edificios con cartulinas (el salón, el banco, la iglesia) y utilicé para fotografiarlos una cámara Hasselblad. Era la máquina adecuada, quizá la más moderna, para que se pudiera apreciar la maqueta. Esta tenía unos dos metros de longitud y estaba colocada sobre un contrachapado. Manzanos aprobó el proyecto. Como no había mucho dinero, Jaime y yo nos llevamos unas cuantas semanas saliendo con el coche por la sierra de Madrid para ver cuál era el lugar más adecuado. Encontramos Hoyo de Manzanares, a unos treinta kilómetros de Madrid. Construimos casi todos los edificios de madera. Montamos un taller de carpintería para poder modificar o reponer las puertas, las ventanas o los distintos elementos del decorado. No existía nada alrededor. A nosotros nos pareció ideal porque además de la *calle* podíamos utilizar los paisajes para rodar escenas. La localización era puro monte, arbustos, riscos. Así nació Golden City, que es el mismo nombre que se usa en *El sheriff terrible*, la primera película que se rodó allí en 1962, un par de años antes de que llegara Clint Eastwood. (...) Tras

la construcción de este poblado *western*, Manzanos acordó con Cubero y conmigo la gestión y asumimos, en numerosas ocasiones, la dirección artística de las películas que se rodaban allí. Entonces se produjo la explosión del *spaghetti western*, que más que *spaghetti* habría que haberlo llamado *paella*, *paella western*, porque todo se hacía aquí. Aquella industria tenía un aire casero, coloquial, ¡incluso en el trato con la administración! Cuando iba a hablar con el alcalde de Hoyo de Manzanares para firmar los contratos, quedábamos en un bar y allí negociábamos. ¿10.000 pesetas?, pero ¿por cuántos años? Al final, nos pusimos de acuerdo con un apretón de manos: este es el contrato, dijimos. En aquellos años encadenamos muchas películas. Tuvimos bastante éxito aunque los productores que entraban en aquel poblado siempre querían adaptarlo a sus gustos. Aquello era lo que era. El director entraba en la cantina y sugería: “Pon el mostrador a la izquierda. No, aquí mejor que allí, prueba en este otro lado”. Yo creo que no tenía mucho sentido cambiar demasiadas cosas pero, en fin...»

Carlo Simi, el arquitecto de los decorados leonescos, fue el responsable de la dirección artística, de la atmósfera de la película e incluyó algunos interiores destacados. «Fue diseñada y construida una gran habitación para la rica y poderosa familia Baxter, el dormitorio de la actriz Margarita Lozano, la matriarca de los Baxter, y el set nocturno de tipo españolizante donde vivía Clint Eastwood en la película», recuerdan Elisabetta y Giuditta Simi.

Galicia buscó en sus recuerdos cinematográficos para encontrar el aspecto del poblado: «La documentación que utilicé estaba en mi memoria. ¿Cómo iba a pensar yo en ir a Los Ángeles a ver como trabajaban los decoradores americanos si en aquel momento cuando una mujer se montaba en un avión tenía que ir vestida como si fuera a la ópera? De pequeño, me gustaban mucho las películas del Oeste. Cuando empecé a diseñar Golden City de eso me acordaba: de todos los poblados que había visto en las películas americanas. Especialmente, sentía el impacto que me causó ver *La diligencia*, que la estrenaron en el Palacio de la Música, cuando yo tenía quince años o así. No me hizo falta más porque del Oeste lo tenía todo archisabido. Además, el cine, en

realidad, como todas las cosas que están bien hechas, es necesariamente falso. El verdadero Oeste debió de ser horroroso. En las películas de Ford salen todos perfectamente uniformados y me imagino que cuando de verdad uno de aquella época tuviera necesidad de entrar en una tienda a comprar unos pantalones, no habría de su talla y se llevaría los que hubiera. Las cartucheras, que en las de Howard Hawks parece que las acababan de comprar en Loewe, me figuro que serían una guita, una cuerda y poco más. ¿Y qué voy a hablar de las mujeres? Cuando salen las cupletistas, más que en el Oeste parece que están todas en el Folies Bergère».

Eastwood rodó la mayoría de las escenas de *Por un puñado de dólares* en localidades o espacios madrileños. La casa de los Rojo –con el villano Ramón-Gian Maria Volonté al frente– se instaló en el Pabellón de Toledo de la Casa de Campo. Hoy está ocupado por el restaurante La Pesquera, que añadió una «Puerta de la Bisagra de la capital castellano-manchega» a su fachada; entonces mostraba la sencillez de sus amplios patios y arcadas que aportaban un sincrético aire mexicano-andaluz. En su libro de memorias, Franco Giraldi, el responsable de la segunda unidad de la película, cuenta que fue el encargado de rodar la matanza del Río Grande. El Río Grande era en realidad el Alberche al paso por Aldea del Fresno, pueblo ubicado en la zona oeste de la provincia a cincuenta y cuatro kilómetros de la capital. Maribel Hernández, anterior alcaldesa, recuerda que el río ha sido utilizado para grandes rodajes. El paisaje, en la época en la que Sergio Leone lo empleó, no estaba poblado con tanta vegetación. Ahora ha cambiado y, con chopos y bastantes arbustos, se ha asentado como zona de esparcimiento. Muchos madrileños acuden a bañarse en la junta de los ríos Perales y Alberche.

## *ALONE IN GOLDEN CITY*

El diseñador del poblado del Oeste de Hoyo de Manzanares recuerda a Eastwood al comienzo de la película: «No le prestaban atención. Vamos, no le hacían ni caso. Y mucho menos parecía la estrella. En el mejor de

los momentos parecía uno más. El propio Leone o un menestral le decían: “Quédate ahí un rato, espera, que nosotros tenemos que hacer otras cosas”, y él se quedaba inmóvil, apartado, sin participar ni conversar con nadie». Julio Sempere insiste irónicamente: «Había guiones en inglés, en español y en italiano. Cada uno hablaba lo que sabía. Pero Eastwood no solía hablar. Ni en inglés ni en ninguna otra lengua».

A diferencia de Eastwood, la alemana Marianne Koch, que interpretaba a Marisol, la racial mexicana humillada, había viajado previamente por España con la intención de conocer su diversidad. Lo contó en *Fotogramas*: «No es la primera vez que he venido. Hace unos años rodé exteriores en Granada y Antequera. Entonces aproveché para recorrer toda Andalucía, parte de la Costa Brava e hice el trayecto Madrid-San Sebastián. Me gustan los perfumes, los árboles, los libros, las pieles, la primavera y el sol. El sol es casi el motivo principal que me ha hecho aceptar porque, dado que se rueda casi todo el tiempo en exteriores, tendré oportunidad de tostarme en una época en que en mi país todavía tiene sus nevadas». La primera respuesta de Koch al leer el guión fue: «¿Dos bandas de criminales enfrentadas y encima un asesino obsesionado por el dinero? Ese tipo raro –habla del personaje de Eastwood– que llega a un pueblo del Oeste... ¡Eso no lo hago yo! Pero la productora, Constantin, me insistió y acabé aceptando». Al verla, Leone le dijo: «Usted no es mexicana pero llegará a serlo». La actriz creía que la disciplina la llevaría con seguridad al éxito: «Primero tendría que asumir pequeños papeles en malas películas; luego llegarían los grandes papeles en malas; después los pequeños papeles en buenas y finalmente los grandes papeles en filmes excelentes». Con el paso de los años, su carrera se desarrolló en otras direcciones. Todavía hoy, Koch continúa ejerciendo como licenciada en medicina. Nacida en Múnich, en 1931, sigue dando consejos médicos en la televisión germana.

Marianne Koch era la única del equipo que hablaba fluidamente inglés. Había pasado algunos años en Hollywood. Aunque su papel era reducido y no participó en toda la filmación, era de las pocas que podía charlar en profundidad con Eastwood. Ella sigue recordando que aquel americano sin el ángel de la fama, le aseguraba que volvería a su país,

fundaría una compañía y acabaría convertido en director: «La historia era insólita. Estábamos en España rodando aquella película de bajo presupuesto, rodeados de problemas. Y él repetía: “Volveré a Los Ángeles, fundaré mi productora y dirigiré mis propias películas”. Aquel hombre pálido, desgarbado, marginal, se la contaba a quien quisiera escucharlo. Como de forma intencionada».

## MANUEL VIDRIÉ, EL DOBLE A CABALLO

Clint, solitario, taciturno y esquivo era, a juicio de sus compañeros del momento, concienzudo. «Contábamos –apunta Sempere– con un doble, Manolito Vidrié, que luego fue gran rejoneador. El que levantó el rejoneo después de los hermanos Peralta y compañía. Él intervenía cuando había que hacer una galopada o mandábamos a rodar la segunda unidad a ciertos sitios. Otras veces, lo llamábamos para ganar tiempo: “Ve a aquella montaña”, le decíamos. Era un plano desde lejos, en el que no se enfocaba al rostro del actor principal. Mientras, Eastwood podía estar empleándose en secuencias que sólo podía hacer él o en otras tareas más importantes. Muchas veces trabajábamos con Vidrié por eficacia, con un equipo más reducido, sin necesidad de llevar a un grupo de, no sé, treinta y tantas personas».

Desde niño, Manuel Vidrié había querido dedicarse al rejoneo, pero tuvo que afrontar una azarosa relación con el universo de los especialistas: «Mi padre fue cochero de equitación de la escuela de Alcalá de Henares. Yo tenía mucho interés en el caballo, pero no disponía de muchos medios. Cuando Samuel Bronston montó su imperio, empezó a necesitar a especialistas de doblaje: para las motos, las peleas, cosas de esas... A los 18 años yo tenía el cuerpo de un adulto y todo aquello no se me daba mal. Aunque lo hacía por necesidad, acabamos formando un grupo en el que estaban Chinchilla, El Algarrobo... En fin, unos cuantos. Básicamente para turnarnos y no perder el trabajo. Para poder cumplir y compatibilizar con otras tareas que, a lo mejor, nos satisfacían más. Entonces en el cine pagaban bien. Y ese dinero era la

forma de mejorar los caballos que uno tenía, de cuidarlos... Siempre quise ser rejoneador. Por eso entré en el cine. Doblé a muchos, entre ellos a Eastwood, que era un gran jinete. Cuando había que hacer alguna escena de peligro era previsible que él no la hiciera. Las productoras no se permiten riesgos y menos con la estrella. Y ahí entraba yo: para bajar un barranco, para galopar, para saltar de un tirón a una cuadra o para propiciar una huida. Sin embargo, siempre estaba pendiente y exigía que lo imitara a la perfección: quería que fuera igual, exactamente igual a él. Como era un gran profesional se ponía detrás de la cámara y esperaba a que acabáramos la escena. Siempre buscaba la forma de comentarla conmigo. Si estaba conforme, venía y me lo decía. Me felicitaba. Pero si no le gustaba porque consideraba que no había imitado bien su posición, también me lo decía. Por ejemplo, me apuntaba: “Oye, eso era una huida, no puedes estar erguido”. Clint Eastwood era solitario, reservado, pero no tenía ningún problema para comentar contigo aspectos profesionales».

Vidrié lleva a cuentas las consecuencias de su ocupación de entonces: «Nosotros, los especialistas de equitación, terminábamos sin ninguna gana de irnos de fiesta o tomar unas copas. Lo que queríamos era recuperarnos de los golpes que llevábamos en el cuerpo, meternos en la bañera. Aquello no era devoción, era obligación. Yo lo hacía para mejorar el estatus y así tengo el cuerpo como lo tengo, machacado, empezando por los calcáneos y terminando por las cervicales. En la vida tienes que elegir y elegir conlleva riesgos y sufrimientos. Uno tiene que ser hombre para asumir sus decisiones». A Vidrié, con un gran historial en el rejoneo, todo aquel *boom* cinematográfico le sigue dejando indiferente: «Ni siquiera he visto las películas. Nunca. Ni entonces, ni ahora. No he visto ni *El Cid*, en la que tantas escenas le hice a Charlton Heston. Las películas no me llaman la atención. Si ponen en la televisión alguna en la que mi mujer sabe que he participado, ella me pregunta: “¿Te acuerdas de esta escena?” Y yo le contestó: “No, de esta no, porque esa no la hice yo. La siguiente creo que sí me acordaré porque el que la hice sí que fui yo”».

## UN POBLADO DEL OESTE SIN PUERTAS NI VENTANAS

«Un lunes llegamos a rodar y no había en todo el poblado ni puertas ni ventanas. Por cualquier parte del decorado que quisieras filmar se veía el azul del cielo», recuerda el ayudante de dirección, Julio Sempere. José Luis Galicia, el diseñador y gestor, junto a Jaime Pérez Cubero, de Golden City, explica el suceso, motivado por los impagos: «Los productores de la película de Leone empezaron pagando bien, pero luego surgieron los problemas. Semana tras semana teníamos más dificultades para cobrar. Cada vez traían menos dinero. Hasta que la situación se volvió insostenible. Nosotros habíamos contratado a decenas de empleados. Estaban trabajando para mantener en funcionamiento aquella estructura y teníamos que pagarles. Les encargábamos modificaciones de los decorados, incluían nuevos detalles en los edificios del poblado o desarrollaban tareas de mantenimiento». «Me encontraba en un callejón sin salida –continúa Galicia, ahondando en las paradojas de la situación–. Si interponíamos una denuncia, estaríamos en manos de los plazos judiciales, la película se interrumpiría *sine die* y, con seguridad, sería el final del rodaje. Me arriesgué con una solución temeraria: un sábado, cuando Leone acabó de rodar unos planos, le dije a la cuadrilla: “Mañana traed unos camiones, unos trailers, cargáis las puertas y las ventanas del poblado y os las lleváis”».

La intención era presionar para desatascar los pagos. Leone volvió al poblado y se encontró con aquel número. Incluso sin puertas ni ventanas quería rodar. Había algunos edificios que sólo eran una fachada. Otros, como el banco, tenían interiores. Leone lo intentó, pero era imposible. Y acabó montando en cólera. «El caso es que Leone nos daba la razón. Finalmente, un mediador se ofreció a hacerse cargo de los pagos. Llegué a un acuerdo con él y la filmación siguió adelante. Me comentaron que Comas –el director de producción– me había amenazado: “Cuando vea a Galicia, lo mato”. Un tiempo después, estaba cenando en un restaurante con mi mujer y ella misma me dijo: “Ahí está Comas, que habrá venido a matarte”. Al contrario, estuvo cortés y educado. Y acabó

contratándome para tres o cuatro películas más. El mundo es extraño. Comas me volvió a contratar y tantos otros que te decían “la próxima película la hago contigo”, “la próxima me la haces tú”, luego ya “si te he visto, no me acuerdo”».

La historia de la «retirada táctica de las puertas y ventanas», es refrendada tierna e hiperbólicamente por Giraldi: «Como coproductor teníamos a un muchacho español, que de vez en cuando se olvidaba de pagar al dueño del poblado. El dueño llegaba, cogía los marcos, las puertas, las ventanas y se las llevaba. Y cuando Arrigo Colombo –el productor italiano– venía de Italia con el maletín, las cosas volvían a su sitio. Este era el clima de trabajo... Una aventura profesional alegre y nada más. No era un clima enrarecido».

## HASTA QUE EASTWOOD AMENAZA CON LARGARSE

Pese a los dulces recuerdos de Giraldi, la filmación de la película estuvo salpicada por la desorganización, los líos y los parones motivados por las tensiones de tesorería. Según Julio Sempere, los impagos alcanzaron al propio Eastwood que se plantó hasta que no se cumplieran los ingresos de su contrato. «Estuve telefoneándole a su apartamento de la Torre de Madrid. Cuando pude hablar con él, me contestó que no volvería al poblado de Hoyo de Manzanares hasta que no cobrara lo que se le adeudaba. Atendiendo al cuadrante, como todos los días, le habíamos mandado al chófer y el chófer había vuelto al rodaje solo. “Me quedo aquí hasta que me hagan la transferencia. Del hotel no me muevo”, decía al otro lado del teléfono. Se lo comenté a los productores, Jaime Comas y Maturana, que estaban al cargo. Hablaron con Italia, se explicó la circunstancia a la agencia, le ingresaron lo debido y solo entonces volvió a rodar».

No fue el único amago de abandono. Eastwood se fue cansando del ambiente caótico, del carácter del director y de los problemas técnicos.

Un día, harto, dejó el rodaje. El episodio lo recogió Douglas Thompson, contado por Eastwood: «Estuve arrastrándome en aquel set sucio toda la mañana, esperando a que Leone y el equipo dejaran de discutir. La discusión era toda en español e italiano. No comprendía una palabra, pero era violenta. Esperaba que la situación se enderezara antes de que perdiéramos toda la mañana sin una toma. Finalmente, Sergio me llamó. “De acuerdo, Clint, puedes empezar a maquillarte”, me dijo con la intérprete. ¡Qué demonios! Ellos siempre estaban en el mismo plan. El problema era que no tenían mucho dinero, por eso siempre había discusiones sobre los impagos al equipo. Tengo que decir que yo no habría llegado a ir a España si ellos hubieran tenido un montón de dinero. Si hubiera sido así, habrían ido a por James Stewart o Bob Mitchum. Por eso, yo había asumido que tendría que soportar algo de desorganización».

«Maquillarse suele ser agradable, una tarea relajada si no tienes en cuenta el calor pegajoso, las moscas y el polvo. La escena requería un montón de maquillaje, porque mi cara tenía que dar la impresión de estar muy magullada después de que mi personaje hubiera recibido una gran paliza. Salí del maquillaje sintiéndome incómodo y acalorado y me dirigí al set. Era literalmente el hombre más solo de toda España. El set estaba desierto. No estaban ni el productor ni el director ni el equipo. Solo unas grandes lámparas de arco que permanecían allí como buitres españoles. Al parecer el equipo no había cobrado las dos últimas semanas y ellos no volverían al set hasta que alguien abonara su dinero. No era la primera vez que ocurría. El rodaje estaba siendo un problema detrás de otro. Pero esta vez, con un ojo cerrado por el maquillaje (...), no lo soportaría. Yo entonces solía ser muy susceptible. Solía estallar a las primeras de cambio hasta que me curtí».

«(Aquel día) Tomé una decisión. Les dije que me podían encontrar en el aeropuerto. Afortunadamente, Sergio me alcanzó antes de que dejara el hotel. Él se disculpó y me dijo que no volvería a ocurrir. El ambiente mejoró un poco después de aquel lío y aunque estuvo lejos de ser perfecto seguimos adelante con la película».

## ATENDIDO POR LOS FERNÁNDEZ, IGNORADO POR LA PRENSA

Una parte del equipo se desplazó a Almería. Sólo tenían varias jornadas para filmar escenas muy concretas y acabar la peripecia. En la memoria de Eastwood se grabaron las desoladas carreteras españolas, los viajes inacabables. A su llegada a la capital almeriense, el cineasta romano se topó con el primer eslabón de los Fernández, la saga de conductores que durante años ejercieron como sus hombres de confianza. Al subirse al primer servicio que encontró, le propuso un acuerdo al propietario, según se cuenta en el documental de Antonio Lobo, *Por un puñado de sueños*: «Mi padre tenía un taxi, pero deshecho del todo. Un día apareció un señor en la parada y le preguntó: “¿A usted le interesaría trabajar conmigo para localizar? ¿Para ver los terrenos y todo eso?”. En aquella época decía Leone: “Vamos, Diego, esa rambla arriba o aquella montaña”. Y mi padre iba con un 1.400 B, ¡que ni siquiera era el C! Y “esa-rambla-arriba” que se atrancaba. Y decía mi padre: “Usted tranquilo, que hay que localizar la película”. Y ahí lo tenías de chófer, de peón, de agrícola, de hombre para todo. ¿Que había que quitar un arbolillo que estorbaba? Lo quitaba y seguían adelante. ¿Quién sabía dónde estaba Almería? Si el resto del mundo y los Estados Unidos no sabían dónde estaba España. Y yo creo que en la actualidad siguen sin saberlo».

Diego Fernández hijo sintetiza en una anécdota el escalafón profesional de Clint Eastwood: «Nadie lo conocía. Mi hermano, Juan, era el encargado de llevar el “siete plazas” para transportar a algunos de los que estaban rodando. Las jornadas se prolongaban más de diez o doce horas. Y los actores estaban locos porque el director, Sergio, dijera: “Finito por hoy el laboro”. Cuando escuchaban aquella orden, salían todos corriendo para pelearse por el sitio de delante del coche. Detrás, donde se cargaba con las banquetas y los cacharros de la película, era más incómodo. Todos querían el sitio del copiloto. Y ahí no había consideración para nadie. Eastwood iba donde podía. Se sentaba *alante* si llegaba el primero, si no, no».

La escasez contemplaba el uso de recursos naturales para atender al

equipo y al elenco. Específicamente, al rodar en exteriores, el árbol más a mano era donde la estrella principal se aliviaba. El desconocimiento general sobre Eastwood retrajo a la prensa. El reportero Amilibia, del diario *Pueblo*, se acercó en más de una ocasión a los rodajes de las películas italoespañolas: «Siempre había algo en Almería. Se hablaba más italiano que español. Fui para entrevistar a Sergio Leone y aproveché para hablar con algunos actores del equipo. Había personajes muy interesantes: lugareños que se encargaban de proporcionar los extras y un solvente grupo de técnicos. Alguien me dijo: “¿No quieres entrevistar al protagonista?” Y yo pregunté: “¿Quién es el protagonista?” Era Eastwood, pero entonces nadie lo conocía. Al menos, yo no lo conocía. Así que pensé: “Si llevo una entrevista con este, Emilio Romero –el director del diario– se va a reír de mí”. Ignoré por completo a Eastwood. ¡Joder, qué tino tuve! Años después cuando fui a Cannes para cubrir uno de los festivales, su productora planificó una ronda de entrevistas. Entonces sí solicité charlar con él. Era una entrevista de las que ofrecen las grandes distribuidoras norteamericanas. Es decir, de apenas 20 minutos, siempre obligadamente centradas en la promoción de la última película del entrevistado y fuera. Pero me las ingení para comentarle la historia. Le dije: “Soy el imbécil que no quiso entrevistarle cuando estuvo en España. Es imposible que me recuerde”. Eastwood se reía con ganas».

## CELULOIDE PARA RAYAR

En el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares hay constancia de los permisos de importación de los italianos. Según esta fuente, Leone solicitó usar durante el rodaje dos cámaras Arriflex, dos objetivos Scope, material para efectos especiales, armamento, vestuario, monturas para caballos y varios objetos adicionales. Del mismo modo, pidió poder exportar con carácter definitivo todo el negativo de lo rodado en España; todo el positivo y la banda magnética de efectos y los diálogos.

El director de la segunda unidad, Franco Giraldi no recuerda que lo filmado se visionara *in situ*; lo prioritario era mandar el material al laboratorio de Madrid. De ser exactamente así, Leone habría filmado toda la película a ciegas, sin saber exactamente de qué material disponía. Marianne Koch sí sostiene haber asistido, con el resto del equipo, a alguna proyección en el poblado Golden City, para testar la impresión que daban algunas escenas. Ella se quedó sorprendida del buen efecto que aportaba Eastwood, cuando realmente en el plató parecía que no estaba actuando, que estaba ido.

Algunos conductores aseguran que iban con el material rodado desde Almería hasta Málaga. Después de atravesar malas carreteras, entregaban el celuloide para que fuera transportado en avión. Eastwood aseguró en una entrevista para la MGM: «Rodábamos dos o tres veces una escena porque se temía que el celuloide se rayara en el laboratorio. El equipo de la película no tenía la categoría profesional de los americanos o británicos de la época o de los propios italianos en la actualidad».

## EL ÁRBOL DEL AHORCADO ERA DE UN VECINO

El arranque de la película, con Eastwood a lomos de un penco y acercándose a un pozo, se localizó en el cortijo El Sotillo. Aquella vivienda blanca era una pieza arquitectónica del campo almeriense del XIX. En el año del rodaje, también era una señal de la vida agropecuaria, atada a la tierra, dependiente de los antojos de la naturaleza. Un cortijo blanco –con paredes en talud, con un pajar, un horno y un camarachón– que troquela la figura del forajido ante el despejado horizonte montañoso. Después de presenciar la reclusión de Marisol y dejarse ver por los hombres de Rojo, el Hombre sin Nombre retomaba su camino y se adentraba, con un árbol a sus espaldas, en la pedanía de Los Albaricoques. De ese ambiente agreste, Eastwood no ha podido olvidar la «creatividad» y resolución del equipo italiano: «Leone necesitaba un árbol. Un árbol para su *árbol del ahorcado*. Era un símbolo de la película

—señala el pueblo sin ley al que se aproxima impávido— que se mostraba justo antes de que yo apareciera montando a caballo. Pero no había podido conseguir el árbol. (Sin embargo) Había uno viejo que estaba en el patio de alguien. Aquel árbol *estaba muerto* pero ciertamente pertenecía a alguien. Súbitamente, Leone entra en el patio, ordena entrar al equipo y talan el árbol. Entonces, el propietario aparece y les pregunta: “¿Pero qué están haciendo?” Y Leone contesta: “Somos del Departamento de Autopistas. Este árbol es un peligro y podría caer sobre la carretera. Por eso, lo hemos tenido que cortar”. Entonces, el propietario dice: “¡Ah, de acuerdo!” Él solía tener esa clase de creatividad». La anécdota es soberbia, aunque tiene un aroma de fábula. En la España franquista, un hombre estafalario, desconocido y con fuerte acento italiano, al frente de un grupo diverso de alemanes, españoles e italianos, ¿podía hacerse pasar por personal del departamento de carreteras, colarse en un terreno privado y actuar con impunidad?

En los últimos días en la provincia de Almería, Leone filma la entrada de Eastwood en San Miguel. Es una calle blanca, localizada en Los Albaricoques. Algunos de los vecinos que participaron en el rodaje, tenían la sensación de estar haciendo algo poco apropiado: dejar el campo y los jornales por trabajar con unos extraños forasteros. Los Albaricoques eran, en esencia, unas calles blancas y pobres ante la imponente naturaleza desnuda del campo de Níjar. Con el viento del desdén andaluz, la pedanía fue bautizada así porque en una de las primitivas casas de labriegos había una entrada con un emparrado y unos albaricoqueros ante la puerta. De los albaricoqueros, claro, Los Albaricoques. Y ya.

## BÚCAROS Y MAL FARIO

«Comíamos un bocata y una pieza de fruta. Y para refrescarnos teníamos un búcaro, ¡con los problemas de agua que había en Almería! Como ayudante de dirección, yo estaba solo. No tenía ni megáfono —señala Sempere, que trabajó codo con codo con Leone—. Normalmente, me

manejaba a gritos. O sacaba un pañuelo o un trapo cuando los actores estaban lejos. No es que no hubiera megáfono en esa época. Yo lo utilicé en otras producciones, con Bronston u otros. Es que, simplemente, con Leone no podíamos tenerlo. ¡Con lo útil que resulta para dar órdenes concretas o para utilizar la llamada de alarma ante escenas con caballos, con multitudes...».

El factor humano local añadió su matiz extravagante. «En Almería teníamos como encargado de la figuración a un señor que conocíamos como Juan “El Gitano”. Realmente no sé explicar de dónde había salido, pero era el que mandaba en todos los figurantes de la zona. Le pedías, no sé, 30 que parecieran mexicanos, 20 que pasaran por americanos y 20 señoras y los traía sin problemas. Él hacía de intermediario. Nosotros cerrábamos con Juan “El Gitano” y él les pagaba a los figurantes. Tenía una portentosa mano dura, su mejor don. Si cerrabas un trato, tenías que cumplirlo. Yo me llevaba muy bien con él. Pero era mejor llevarse bien, porque si te llevabas mal te podía pasar de todo y cuando digo de todo, es de todo».

Este cuadro de pintoresquismo, a mitad de camino entre lo estrafalario y lo lorquiano, tiene como ejemplo el rodaje de la escena en la que Clint Eastwood saca a dos soldados muertos de los ataúdes para colocarlos contra las lápidas y simular que están vivos. «Los figurantes que teníamos eran gitanos y ninguno se quería meter en los ataúdes. Estaban convencidos de que les traería “mal fario”. La única manera que encontramos para que superaran la superstición fue incentivarlos económicamente».

Sempere también rememora las cortapisas legales y la intervención de la Guardia Civil en la película: «Las armas que utilizábamos para el rodaje venían de una empresa suministradora de efectos especiales. Los rifles y los revólveres los manejaban los del departamento de efectos especiales y los del departamento de armas, que venían a ser el mismo. Por la mañana venía un cabo o dos agentes y por la tarde cuando terminábamos, recontaban las armas y se las volvían a llevar. Eran armas reales, pero estaban agujereadas. No eran útiles para que saliera la bala real. Siempre utilizábamos balas de fogueo. Esta cicatriz que ves en la

palma de la mano es de un agujero provocado por un arma en un rodaje. Uno de los figurantes llevaba un rifle que por su posición me apuntaba a la cara. Le dije que lo apartara, puse la mano en el cañón y entonces a él se le disparó el arma. Pero en vez de un plomo, en el interior del rifle había madera. La pólvora me quemó la mano, pero no fue a mayores. El médico me dijo: “Se lo tendrá que curar, tardará tres días, le daré una baja”. “No puedo perder tiempo, doctor, póngame un esparadrapo, que tenemos que seguir rodando”».

## LOS CABALLOS DE PACO ARDURA

Ardura es un hombre del cine desde hace más de cincuenta años. Ha estado en las grandes producciones internacionales rodadas en España y es copropietario del poblado Fort Bravo de Almería. Lo suyo ha sido siempre el servicio de caballos. «A Leone lo conocí cuando vino a hacer *El Coloso de Rodas*, en Laredo, antes del *spaghetti*. En aquella le hice incluso de caballista. Con la primera de *Por un puñado de dólares* tuvieron muchas dificultades económicas. Luego se convirtió en un gran éxito y trincar al italiano era una garantía. Además, llevaba buenos repartos. Era muy exigente en las preproducciones. Yo incluso tenía que llevarle la montura del protagonista para que diera su visto bueno. Y el color del caballo y cómo era el caballo. Siempre preguntaba. Había veces que a lo mejor rodaban los caballos de día y luego por la noche hacían otra. Y entonces, al día siguiente, como el caballo había hecho turno doble descansaba y nos teníamos que presentar al rodaje de la primera película, con un caballo parecido pero distinto. Y el director se quejaba: “Pero hombre, este no es el mismo caballo que ayer”». De Eastwood, con el que coincidió en los rodajes, Ardura valora su profesionalidad: «Hay actores que se suben a cualquier caballo. Hice una película con Lee Marvin, *Tres forajidos y un pistolero*, en la que él, como veterano, les enseñaba a asaltar bancos a los otros. Marvin tenía un doble, pero solo iba para las luces. Charles Bronson montaba muy bien a caballo. Y Sancho Gracia. Pero a muchos había que ponerles una escalera para que se subieran. Y

todo lo demás, las llegadas y salidas, las tenía que hacer un doble. Verdadero pánico. Eastwood era bueno. Normalmente los americanos, los que han hecho trabajos de machaque, que no han sido estrellas fulgurantes, acumulan experiencia y saben».

Ardura lo ha visto todo en el cine: «Yo había estudiado delineante proyectista. En 1954 la mili me llevó, con la Brigada Topográfica, a Marruecos. Hacíamos planos del protectorado, de Xauen, de Alcazarquivir, de Larache... Un par de años después llegó Mohamed V y se acabó el protectorado. Mientras estábamos allí, se rodó *Zarak*, una producción inglesa con Victor Mature y Anita Ekberg, ambientada en el río Lotus, en Larache y en Alcazarquivir. La producción necesitaba tropa y caballería. Yo me apunté para ir a caballo y así descubrí el cine. Y cuando volví a Madrid ya no estaba para pasarme 12 o 14 horas dibujando encima de un tablero. Me empecé a juntar con los del cine, con la agencia de *casting* Velofón, que hacía las citaciones para los extras, para los figurantes, con Paco Ariza. En *La caída del Imperio Romano* empecé con Bronston, sirviéndole los caballos. Cuando empecé a proporcionarle los caballos a Leone, estábamos al servicio de Medina y García Moreno. Medina era brigada de caballería y García Moreno un empresario muy influyente que luego llegó a la Dirección General de Cinematografía con la UCD y quitó la censura. Yo estaba en la junta de valoración del ministerio y me tragué todas las películas para decidir si en vez de a las salas especiales podían ir a las comerciales. Andando el tiempo, García Moreno dejaría la empresa en mis manos para evitar incompatibilidades. Como encargado de los caballos estuve con Medina y García Moreno durante 14 años. Ambos eran competencia, pero fueron listos y se asociaron después de hacer *La caída*... Llegaron a tener una cuadra con más de 100 caballos».

## LA PRODUCTORA ESPAÑOLA QUIEBRA

Los amagos de abandono de Eastwood fueron el prólogo del caótico final del rodaje. «Teníamos bastantes problemas –rememora Sempere–.

Estábamos como locos esperando a que llegara el sábado para cobrar. Pagaban por semanas. Por lo menos al equipo técnico. Entonces llegaba Maturana, desde Salamanca. Era de la industria del calzado. Venía con una vieja caja de zapatos llena de dinero y empezaba a pagar. El último cheque de la última semana de trabajo de *Por un puñado de dólares* todavía lo tengo en mi casa. Está sin liquidar. Y no sólo sin liquidar, sino que lo llevé a cobrar al banco y los del banco me contestaron que estaba sin fondos. Les pedí que lo protestaran y lo hicieron. Al final, volvió sin cobrarse y encima me cargaron a mí los gastos del protesto». La familia Fernández, los conductores de Leone en Almería, sufrieron la misma situación: «Pagaban mal, tanto que Sergio tuvo que hablar con mi padre porque había mucha gente de Almería que no había cobrado. Iban adeudando cada vez más dinero. Al final, mi padre dio la cara y nos fuimos a Madrid a cobrar. Él era el que tenía todos los contactos. Se arrastraban deudas de las localizaciones, de los hoteles, de los permisos, de los transportes... Ese dinero nos lo trajimos de Madrid. Sí, tardaron en pagar pero, en fin, la vida».

Andrés Vicente Gómez, como administrador de producción, explica el origen del lastre: «Ocean puso una cantidad y tenía derecho a estrenar la película en España. No participaría de los beneficios del *film* en el resto del mundo. Los alemanes entraron en el acuerdo porque el mercado germano era muy importante y siempre venía muy bien tener un socio autóctono para entrar en la distribución. Se contaba con tres socios de tres países porque se trataba de acceder a los beneficios, a las subvenciones, a los créditos, a los estímulos que tenían las coproducciones. Siguen siendo los mismos planteamientos. Pero la película costó más de lo previsto en España. Creo que Ocean tenía un contrato muy desfavorable porque se había hecho cargo de los gastos de rodaje, pensando que podría ahorrar, que estos podrían ser menores a lo que los italianos habían previsto. Al final no fue así. Ocean ya tenía problemas económicos porque había hecho tres películas previamente, *Sandokán*, *Los padres de la gloria* y *El espontáneo*, que no funcionaron en absoluto. Durante el rodaje hubo problemas. Y al final, se dejó muchísimo dinero a deber a los proveedores, a los constructores de

decorados, al propio laboratorio Fotofilm... Y lo que pasó finalmente es que la película salió a pública subasta. Estos proveedores ejecutaron a Ocean y yo también, porque me debían bastante dinero».

## ÍZARO FILMS SE HACE CON LA PELÍCULA

Según consta en el Archivo General de la Administración, Ocean sale a subasta y Vicente Royo Masiá, en nombre y con poder de Miguel Martínez Martínez, la remata por 4.700.000 pesetas. *Por un puñado de dólares* se adjudica el 12 de febrero de 1965. «Don José María Reyzábal Larrouy, propietario de la marca Ízaro Films», se hace con el negativo del *film* por 350.000 pesetas una vez que ya había sido estrenado con gran éxito en Italia. Andrés Vicente Gómez lo recuerda así: «Ízaro fue la sociedad que más dinero pagó. Y ese dinero lo administró el juzgado para pagar a proveedores, por orden y hasta donde llegaron los fondos de la venta. Esa es la historia de verdad. Ízaro es la que se hace con los derechos y la que estrena la película en Madrid». La familia compradora, los Reyzábal, poseían los mejores cines de Madrid. Por distintos problemas burocráticos, la película de Eastwood no llegará a la cartelera de la capital hasta el 23 de septiembre de 1965. En este lapso, Reyzábal solicita el cambio del título original –*El magnífico extranjero*– por la traducción del exitosamente utilizado en Italia, *Per un pugno di dollari*.

Entre tanto, la información sobre el creciente éxito llega tímidamente. El 13 de noviembre de 1964, en la sección «Telecine» («La última noticia en el último momento»), *Fotogramas* informa: «Gian Maria Volonté, después del éxito obtenido en el *western* italiano *Per un pugno di dollari*, dirigido por Sergio Leone, ha recibido varias ofertas de Hollywood para interpretar papeles en *westerns* auténticos. De momento, el actor aún no ha decidido si aceptará las proposiciones de Hollywood o permanecerá en Italia».

## LAS COPRODUCCIONES, FÓRMULA Y PICARESCA

España, cuya relación con Hollywood se había consolidado por el interés de la dictadura, ofrecía mano de obra competitiva, técnicos solventes y costes irrisorios. En 1964, el año de filmación de *Por un puñado de dólares*, el Producto Interior Bruto per cápita se estancó en 660 dólares. Entre los países miembros de la Comunidad Económica Europea era de 1.879 dólares y en la OCDE de 2.065. Gracias a los acuerdos de 1953, se diseñó una política para favorecer los grandes rodajes. Al desembarco de las productoras norteamericanas se le fueron adosando coproducciones europeas de serie B o C. Los productores europeos y un ejército de advenedizos, trataban de aprovechar las ayudas públicas. La falta de control de la administración y el nepotismo multiplicaron la truhanería. Actores americanos de segunda fila o aquellos que atravesaban una inacabable mala racha, recibieron ofertas para trabajar en Europa. La industria norteamericana despreciaba las coproducciones europeas, difundiendo la advertencia de que muchas eran señuelos para hurtar adelantos gubernamentales. En muchos casos, los actores se veían obligados a comenzar a trabajar sin cobrar y unas semanas más tarde, los rodajes se suspendían por falta de fondos. Estrellas apagadas, o *muscle men* como Richard Harrison o Steve Reeves, aceptaron los riesgos y consiguieron trabajo en producciones para los mercados italiano, español y alemán. Para el decorador José Luis Galicia, «las coproducciones eran un modo de supervivencia establecido. Por cobrar las ayudas de cada país, se incluía en los créditos a técnicos que no habían participado en la película en cuestión. Yo mismo he figurado como decorador en películas rodadas en Nápoles, ciudad que no tengo la suerte de conocer». Todas estas circunstancias se añadían a las modestísimas condiciones del *film* de Clint Eastwood.

En 1962, José María García Escudero fue nombrado Director General de Cinematografía y Teatro. En agosto de 1964, aprobó nuevas ayudas al cine, especialmente a la coproducción. Esta fórmula, que era la del proyecto de Leone, se multiplicó inundando el mercado nacional de títulos infumables. Según recuerda Mirito Torreiro, los productores

españoles esperaban cobrar la subvención del 15% de lo recaudado en taquilla. La cifra era exigible al margen de la cantidad aportada. Las coproducciones, al calor de las normas imprecisas de García Escudero, crecieron. El Ministerio de Cultura tiene los datos. En 1962, cuando todavía no se habían aprobado las nuevas ayudas, se finalizaron 88 películas, 24 de ellas coproducciones; en 1963 se hicieron 112 películas, 54 coproducciones, más del doble que el año anterior. En 1966 se alcanzó el tope, 166 películas y 97 coproducciones.

## EL PUÑO SE CIERRA Y GOLPEA ITALIA

Del grupo que se aventuró en España, ninguno, salvo el saturnal director, confiaba en tener gran éxito. Para *Por un puñado de dólares* no hubo partida de publicidad y el estreno, en los recuerdos de Leone, tuvo lugar en un vetusto cine de Florencia. Según él, la llegada a la cartelera se produjo a finales de agosto, cuando los italianos están escapándose a la calle, desde Roma hasta Nápoles. «Era un cine con una decoración de 1908, de los comienzos del cinematógrafo», le explicaba el director a su biógrafo, Christopher Frayling, y se quejaba de que había sido rechazado por el festival de Sorrento. La película no se estrenó oficialmente hasta septiembre. Llegó sucesivamente a las principales capitales. El mito habla de la importancia de la estación de tren de Florencia cercana al cine —el anticuado cine al que se refería Leone— para que los viajeros, a los que restaban unas horas para volver a tomar el ferrocarril, comenzaran la difusión boca oreja. En el apartado legendario también figura el que el director hubiera instado personalmente al propietario florentino a mantenerla en cartel. ¡Incluso habría ordenado comprar entradas para inflar los resultados! Apuntado queda todo por regar este terreno entre la mítica y la taquilla, pero desde el estreno de septiembre, en apenas unas semanas, el fenómeno se propagó con gran rapidez. Empachado de éxito, Leone aseguró que los grandes *westerns* no los habían hecho los americanos, sino «los austriacos o los irlandeses, como Ford y entonces, ¿por qué no los iba a hacer un italiano?» Su soberbia se dio la mano con

la realidad. La película se multiplicó. Los anuncios de los diarios advertían retóricamente al espectador: «Este espectacular *film* se desarrolla en un clima de exasperada y terrorífica violencia. En ella se contempla una serie de crímenes y matanzas representados con crudo y sanguinario realismo». En los cines se ofrecieron sorteos con la banda sonora de Morricone. Al comprar la entrada, se anunciaba que «en esta ocasión única, la RCA ofrece un vinilo con la música a todos los espectadores cuyo número de entrada acabe en 13 o 66». Durante la espera, se colocaban altavoces en los vestíbulos para escuchar al compositor.

Algunos críticos cargaron contra la «mala calidad» y la «perniciosa moral que escondía». Pero también hubo escritores cinematográficos que la apoyaron con entusiasmo, incluso creyendo que se trataba de una producción americana. Franco Giraldi, el ayudante de Leone, explica la estrategia comercial de americanizar los nombres italianos: «Hasta *Por un puñado...*, cuando se hacía una película del Oeste tenías que ponerte un seudónimo en inglés. Era exigido por la producción. Sergio Leone fue Bob Robertson. A mí me preguntaron qué seudónimo quería y les dije que con mis iniciales podía ir muy bien Frank Garfield. Me gustaba mucho John Garfield. En la víspera de la salida de la película me telefoneó el director comercial, disculpándose porque habían escrito *Grafield*. Aquel hombre estaba desesperado, pero a mí no me importaba nada. A partir de la siguiente se hizo obligatorio indicar el nombre italiano. El truco de americanizar los nombres había sido detectado y ya no tenía sentido fingir». El único de los principales artífices de la producción con nombre real fue Clint Eastwood. *Il Matinoi di Napoli*, poco advertido o colaborador en la impostura, escribió: «¡Estos americanos llevan en la sangre el gusto por el *western*! También este Bob Robertson que sigue con un estilo conseguido y preciso los esquemas clásicos y en algunos momentos los supera. Bob inunda la pantalla con muertos y nos pega al asiento. No nos deja respirar y, sobre todo, nos divierte con esta historia terrible que a veces hiela el corazón. (...) ¡Bravo Bob Robertson, de veras, bravo por el terror y la alegría que *Por un puñado de dólares* nos ha dado! Tu historia corre a 100 por hora».

## VARIETY INFORMA A EASTWOOD DE SU ÉXITO

Al volver de Europa, Eastwood se encontró con un gran entierro en Hollywood. «Muchacho, cuando regresé leía en los grandes titulares de *Variety*, “Los *westerns* están pasados” y “Los *westerns* se acabaron”. Algunos presuntos expertos estaban decretando la muerte del género para los próximos diez años o así. Me quedé dándole vueltas a esos titulares. Había regresado de España después de hacer una película del Oeste y para seguir haciendo más capítulos de *Rawhide*. Entonces pensé, demonios ¿qué pasa aquí? Los *westerns* están liquidados y yo acabo de volver de hacer uno», le contó a Paul Nelson. Días después, Eastwood comenzó a tropezarse con el éxito de un *western* italiano desconocido para él. El actor explicó en *People* cómo se enteró de la fabulosa repercusión de la película: «Me encontré con un pequeño artículo en *The Daily Variety* insistiendo en que las películas del Oeste estaban muertas. Sin embargo, el mismo texto mencionaba una modesta película, *Por un puñado de dólares*, que lo estaba haciendo realmente bien en Italia. El *film* que yo había rodado tenía originalmente otro título (Clint se había marchado del rodaje pensando que en el mercado italiano se llamaría *Il magnifico straniero*) y aquel número de la revista no informaba de quién (o quiénes) habían participado en aquel éxito». «Una semana más tarde, leí otra información sobre *Por un puñado...* y qué bien se lo estaba montando... y qué bien le estaba yendo. Yo leía aquello como quien lee cualquier otra cosa. Pero una semana después, había otra noticia que volvía a hablar de la película... con ¡CLINT EASTWOOD! y me dije, ¡aguarda un segundo, un segundo! ¿Qué estoy yo haciendo ahí? ¿Qué hago en eso? Entonces fue cuando advertí que habían cambiado el título».

Según Eastwood, nadie le comunicó el cambio. «Era una modestísima compañía italiana la que la había financiado. Hicieron un enorme esfuerzo por llegar a los cines, porque su primer estreno en Milán o en Nápoles o en algún otro lugar se hizo de manera casi clandestina. Pero se convirtió en una enorme sensación, en un gran éxito por toda Italia (...). El *western* ha sido dado por muerto tantas veces durante tantos años que imagino que se dará por muerto otras veinte veces antes de que

el siglo se acabe».

## EL ECO AMERICANO DE UN *BOOM* EUROPEO

A pesar de la desinformación de Eastwood, en Estados Unidos y más concretamente en Los Ángeles, las noticias sobre Italia fueron precisas y simultáneas. El 19 de octubre de 1964, *Hollywood Reporter* informa: «Esta semana *Per un pugno di dollari* ha alcanzado el primer lugar en su gran asalto a la taquilla. Hasta la fecha, ronda una recaudación de 750.000 dólares en todo el país. La aportación de la película ha ayudado a que las coproducciones y las películas italianas estén por delante de las americanas. Concretamente, aquellas se han hecho con un 45,3 por ciento de la taquilla y las de origen norteamericano obtienen el 43 por ciento. Persiguiendo a *A Fistful of Dollars* (*Hollywood Reporter* usa el título indistintamente en italiano y en inglés) figuran cuatro títulos americanos *Ella y sus maridos*, *El mundo está loco, loco, loco*, *Marnie, la ladrona* y *El fabuloso mundo del circo*, en ese orden. UA con 1.320.000 dólares es la primera compañía en romper la marca de un millón para una temporada que empezó en septiembre. Fox es la otra distribuidora que está cerca de la marca del millón, solamente 40.000 dólares por debajo».

En marzo de 1965, la película se estrena en Alemania, país que coproduce, a través de Constantin, aportando actores como Koch y Verger. Al igual que en el mercado italiano, se instala rápidamente en los primeros puestos. En documentación de la Margaret Herrick Library, la biblioteca de la Academia, se recoge la evolución de la recaudación que, desde su estreno italiano, va conquistando país tras país: «La primera noche de su premier en Nápoles, el negocio fue funesto... Apenas unos días después la prensa italiana quedó atrapada en la Fiebre del Dólar y ayudó a difundir la idolatría de Eastwood. La consagración final llegó cuando los más jóvenes empezaron a usar los ponchos y los vaqueros del protagonista. Las credenciales del actor son impresionantes. Un desgarrado de 1,93 que encaja perfectamente en la imperturbabilidad del lacónico cazarrecompensas, en el pistolero de sangre fría con consumada

facilidad. *A Fistful of Dollars* compitió en toda Italia, alcanzando en 1965 la segunda plaza, sólo detrás de *Operación Trueno* y más de un año después de su estreno. También ha logrado récords en Alemania, Austria, Suiza y los países escandinavos». Con algo más de retraso, la película llega a Francia. El 13 de abril de 1966, *Variety* recoge una reseña parisina: «Se ha estrenado aquí con gran publicidad y en alguna de las mejores salas. Está siendo exhibida en inglés y también en francés. Aunque no es un secreto que fue hecha originalmente en italiano, la versión inglesa evidencia que intenta hacerse pasar por yanqui. El doblaje es adecuado y los acentos son aceptables. Probablemente porque están localizados en México. No es exactamente una parodia (...). Es un buen facsímil y participa en el juego de un directo pistolero solitario limpiando un pueblo corrupto».

## KUROSAWA RECLAMA SU AUTORÍA

El éxito de *Por un puñado de dólares* alertó a Kurosawa y su productora, que reclamaron daños y perjuicios a Leone. En su empacho, el realizador italiano exhibía como una toga la carta conminativa que le había mandado el creador japonés: «Es una película magnífica, pero es la mía. Desde que Japón ha suscrito la Convención de Berna sobre derechos de autor, usted debe pagarme». Sergio Leone mostraba la carta como la confirmación de una cátedra en cinematografía y se exculpaba señalando que, durante la escritura del guión, había advertido a sus productores de la necesidad de informar a la compañía japonesa de la utilización de su argumento. Aunque todas las expiaciones son a posteriori, y tratan de blindar la posición del director y la productora italiana, el resultado final fue que Jolly no pudo demostrar que contaba con permiso para usar el argumento de Kurosawa. Cuando Japan's Toho Co. interpuso una demanda, los italianos se defendieron con ideas diversas. Esgrimieron que las influencias de Kurosawa bebían de *Red Harvest*, la novela breve de Dashiell Hammett acerca de un detective que liquida la corrupción en un pueblo minero, de Shakespeare e incluso de *Arlequín, servidor de dos*

*patrones*, obra de Carlo Goldoni con la que se pretendía demostrar la raíz italiana del samurai japonés.

Mientras la película se encaramaba en la taquilla, Eastwood temió que todo aquel embrollo sobre la legitimidad intelectual acabara afectándole. Durante el rodaje había padecido una interminable sucesión de trapisondas. Y esta era la culminación. El 28 de diciembre de 1964, *Hollywood Reporter* advirtió de los problemas legales: «El sensacional western *A Fistful of Dollars* se ha visto envuelto en su primer gran problema con una queja de Masumi Fujimbo, director de Japan's Toho Co. Fujimbo asegura que la historia es una adaptación de su película *Yojimbo* para la que Jolly y Unidis solicitaron permiso, pero jamás lo obtuvieron. Fujimbo vio la película cuando Arrigo Colombo y Giorgio Papi llevaron una copia a Japón. El productor japonés ha elevado una queja a la International Federation of Films Producers».

Casi un año después del comienzo de la controversia legal entre *Por un puñado de dólares* y *Yojimbo*, el 22 de diciembre de 1965, *Hollywood Reporter* confirma: «La productora de *Yojimbo* recibirá el 15% de todo lo que saque *Per un pugno di dollari* en su recaudación mundial, con un suelo de 100.000 dólares. La fuente de Tokio informó que el acuerdo insta a Jolly a transferir a la productora japonesa el estreno de la película de Leone en Japón, Formosa (Taiwan) y Corea del Sur».

Leone, despechado, criticó a Kurosawa, despreciando que su fama e ingresos vinieran de la versión hollywoodiense de *Los siete samuráis* y no de su propia visión de la historia. A lo largo de los años no trascendió ningún encuentro entre los directores. Pero Eastwood sí se reunió con el japonés. Fue casi 25 años después, durante la presencia de ambos en el Festival de Cannes en 1990. Se encontraron, con gran regocijo del actor, en una tienda de campaña montada tras el Palacio de Festivales. Con el paso del tiempo, se tomó toda aquella disputa legal como una rentable broma del destino. E hizo algunas chanzas a medias con Kurosawa. Pero en algún momento de la conversación, con ayuda del traductor, reconoció que por causa de aquella polémica había visto peligrar su carrera. Temía los retrasos en el estreno americano, su mercado objetivo. Estos se fueron prolongando, derivados de las cautelas que se tomaron las grandes

distribuidoras ante el embrollo italojaponés.

## ROMANO LITÚRGICAMENTE SACRÍLEGO

Leone tiene un particular sentido pictórico, a veces con el color negro a punto de reventarse y otras con los tonos rojos achicharrando la pantalla. Sobre su cultura humanística hay tanta controversia como sobre su superficialidad. Tonino delli Colli, que posteriormente fue su operador de fotografía, afirmó que Goya y Velázquez le habían influido para moldear el color de sus películas. Leone también fue añadiendo por sí mismo otras presumibles influencias para dotarse de un halo de intelectualidad. Quizá por casualidad, o por verdadero conocimiento, quién sabe, los claroscuros de *Por un puñado de dólares* parecen robados de los inquietantes maestros italianos. Genios que hacen interpretar las sagradas escrituras a personajes mundanos. «Nuestra historia llega tan lejos como para hacer de Clint Eastwood una encarnación del ángel Gabriel», dijo Leone para explicar todo ese complejo universo, que a veces es una película de gánsteres en el Oeste, otras una comedia italiana de enredo y otras más picotea como un buitre en los textos de la cristiandad. Si al gran fingidor se le concede algo de crédito, se llegaría hasta Pilatos, cuando, en Juan 38:17, se recoge esta conversación entre Jesús y su juzgador: «Eres tú quien dice que soy rey. Yo para esto nací y para esto vine al mundo: para dar testimonio de la verdad. Todo el que está de parte de la verdad escucha mi voz». Y Pilatos le contesta: «¿Qué es la verdad?» Con Leone no está claro qué es la verdad: es inseparable de la maldad, la ambición y la muerte. Si Leone hubiera hecho una película religiosa sería como el cuadro de *La Virgen de los Palafreros* de Caravaggio, con un niño Jesús desnudo tratando de aplastar, sobre el pie descalzo de su madre, una serpiente demoníaca. Los personajes divinos, la Virgen y Jesús, retratados como tallas indefensamente humanas.

## EL CARÁCTER DE LEONE

La película es una creación inseparable de la idiosincrasia de Leone. Su ampulosa personalidad, su bagaje vital desde que era niño. Todo estaba en su paleta de dirección: el caos y el orden inestable, la planificación atropellada, las genialidades, los destellos, las ocurrencias, su adicción al trabajo. En el sur español, Leone pedía gazpacho como el que necesita el vino; en comidas privadas, en los recesos del rodaje, servía la pasta a su esposa, Carla, a Clint Eastwood, a Julio Sempere y al final de la ronda, él se quedaba la sopera para comer a gusto. Diego Fernández recuerda: «Leone era un hombre vital. Le gustaba comer y disfrutar, aunque siempre estaba pensando, organizando cosas. En el restaurante granadino Los Manuales, se le caía el arroz y pasaba la mano en la mesa para aprovechar todos los granos. Su mujer me decía: “Dile al camarero que lo disculpe porque Sergio es un poco cochino”. Todo era cordial. Fueron unos años inolvidables. Siempre nos decía: “No voy a parar hasta que haga una película con capital americano”».

En el proceso creativo, entraba en trance, el riego sanguíneo se elevaba a un punto de ebullición y las manos se le escapaban. O rompía papeles –en memoria de Carla Leone– o abría y cerraba las manos compulsivamente como el que está tocando las castañuelas. Eduardo Noé, al cargo de la producción en *Por un puñado de dólares*, lo bautizó como «El Castañuelas». Muchos se atribuyeron el apodo. La dimensión de su figura hace que se repartan su túnica, incluso la invención del mote. «Daba la impresión de que improvisaba un poco, de que hacía las cosas sobre la marcha. Era intuitivo, se le ocurrían ideas y decía: “¡Vamos a hacer esto!”, “¡Vamos a hacer aquello!”, aunque no estuviera previsto», recuerda Julio Sempere. Antonio Ruiz, un niño cuando fue contratado, recuerda: «Muchas veces se daba la vuelta, avanzaba un poco y decía: “A tomar por culo todo”. Pero andaba unos pasos y volvía de nuevo al sitio donde estábamos rodando».

Para Giraldi el personaje de Eastwood es una mezcla de filosofía callejera romana, miles de horas en el cine y cientos de desengaños. «Leone transfirió el carácter del chulo romano, irónico, listo, sin

escrúpulos, burlón, carroña, al estereotipo del héroe del *western*. Su protagonista tenía malos modales. Y era cínico, atractivo, simpático, sin escrúpulos y amoral. Pero con unos relámpagos de humanidad, de piedad hacia los débiles. Su gran hallazgo fue sobreponer el cinismo alegre romanesco sobre el héroe enyesado, rígido».

El director se apropió de un espacio tan inmenso como las Grandes Llanuras. Descubrió que había más Oeste cinematográfico por conquistar. Los patrones de los buenos y malos de Hollywood se descascarillaban. Las películas del Oeste desaparecían al aumentar las revisiones médicas de John Wayne. Y Leone relampagueó con su soberbia, que ya venía alta incluso en los malos momentos: «Vista la pobreza de los actuales *westerns* de Hollywood he pensado que tenía que intentar dar lo que los americanos daban con mucha parsimonia. Clint ha encontrado en el Tíber el éxito de América».

El intérprete se acostumbró a Leone, o le pareció rentable o le convino. Le gustaba matar a su estilo, porque cuando disparaba un hombre caía fulminado, deshecho, sin aguantar de pie más de lo imprescindible. No moría como los estandarizados *cowboys*-roble hollywoodienses que hacían un postrero teatro ante la cámara. Para el actor, en *Por un puñado de dólares*, se moría y se mataba mejor. Había una forma de morir y matar en este *western* hecho con descaro, tachones y urgencias.

## INFLUENCIAS CALLEJERAS Y POPULARES

¿De dónde venía todo aquel invento del director? ¿Qué había plantado en esa cabeza enmarañada? Leone era hijo del cine y de uno de sus capellanes, Vincenzo Leone. A su padre lo tenía por Santa Claus llevando historias increíbles hasta los cines. A la sombra del Trastevere, entre párrocos y pícaros, danzando por patios con canarios enjaulados y gárgolas, fue añadiéndose ideas. Las tomaba del vecindario, de los habitantes de la calle, de los personajes que veía en la pantalla. Las aceras estaban llenas de excelsos caraduras. Vittorio de Sica recuerda

cómo abroncaban a su padre, cuando él, siendo un niño iba de su mano por la calle: «De Sica, usted me debe dinero. Hace semanas que no me paga. Esto es intolerable», y De Sica Sr., impertérrito, sacaba una pequeña libreta del bolsillo y con un lápiz respunteaba una presunta lista: «Estaba usted el segundo en el orden de mis pagos, pero poniéndose así lo colocaré el último».

Luciano Vincenzoni subraya en Leone un espíritu del Trastevere de donde partían estereotipos como Gigi il Bullo, un personaje de los tebeos de los años treinta, un chulo, un vacila, un pícaro «que caminando se encontraba con uno por la acera y le plantaba cara: “Apártate, quítate de en medio, porque si no..., porque si no... ¡me aparto yo!”» El universo de Leone está hecho de retales, levantado con lo que le va cayendo en las manos: las novelas de Faulkner, el *noir* de John M. Cain, el imprescindible desprecio por la vida de Hemingway y las homilías de la parroquia de la esquina. Su sentido irreverente viene como reacción al ambiente religioso, litúrgicamente católico.

Andrés Vicente Gómez, que tuvo relación con el director a lo largo de los años, concluye: «Estoy seguro de que no sabía la película que estaba haciendo. Este asunto lo hablé muchas veces con él. Pensaba que estaba rodando un *western* de verdad. Estaba haciendo un *film* tipo *Brutal Land*, el primero que se hizo en España. No creía que estuviera inventando un género ni haciendo una parodia ni llevándolo al terreno de la comedia».

## LA SEMILLA DE UN ENFRENTAMIENTO

El Hombre sin Nombre crea a Clint Eastwood tanto como Eastwood crea al personaje. El actor le contó a Richard Thompson y Tim Hunter, que estudiaron su estilo de dirección, lo valioso del hallazgo: «En *Por un puñado de dólares* no sabías quién era el héroe hasta que había pasado un cuarto de la película e incluso a esas alturas no estabas seguro. Podías pensar que él era el protagonista, pero sólo porque todos los demás eran más desagradables. Me gustan los héroes de la forma en que son ahora.

Me gusta que muestren sus fortalezas, pero también sus debilidades y su ausencia de alguna virtud».

¿Qué hizo a Clint Eastwood diferente? ¿Cómo moldeó Leone a un actor tibio y sin más registros que sacar el mentón y apretar los dientes? William Beard lo explica: el Hombre sin Nombre «transmite fuerza monolítica, pétrea autosuficiencia y una autoridad *bigger than life*. Todas estas características emanan no solo de su presencia de mármol sino del rechazo a adaptarse, en una suerte de desprecio magistral. Esta es la naturaleza de su persona primaria, desvelada en los *spaghetti westerns* e importada al entorno de Hollywood en la década siguiente. Este personaje, en los amorales páramos de Leone o en las ciénagas urbanas de las películas de *Dirty Harry*, se mueve con una misteriosa diligencia y autoconfianza».

«Me llevé bien con Leone. Pero fue un poco una locura, ¿sabes? Hablábamos idiomas diferentes y nunca supe bien a quién estaba interpretando o a qué estaba jugando; no tuve mucho tiempo para preocuparme porque, de todas formas, yo tenía que volver de manera urgente para más *Rawhides*. Creo que lo mejor fue que todo el mundo se mostró entusiasta. Todavía considero la primera la mejor película de las tres que filmé en España», confesaba Eastwood a finales de los setenta en *Stage and Cinema*. Eran sus palabras sobre la aventura española, muchos años después de que sucediera.

Marianne Koch, la alemana de *Por un puñado de dólares*, todavía tiene presentes «las frecuentes discusiones. No lo hacían delante de todo el mundo, pero eran acaloradas. Uno era un intelectual y el otro, de ideas fijas».

La creación del personaje es una reclamación del actor que Leone nunca quiso compartir. «En una verdadera película A tú dejas a la audiencia que sepa de la trama mientras la película se va desarrollando; en una película B, tú explicas todo». El californiano se atribuye esta depuración del guión. Así habría dotado a El Hombre sin Nombre de su aura de misterio e interés. Con este esquema, el espectador completaba el origen, el pasado y los pensamientos del personaje y lo hacía suyo. Frayling le preguntó específicamente a Eastwood por su autoría, haciendo

hincapié en que Leone no la reconocía: «¿Leone no acepta qué...? He escuchado eso alguna vez y también he escuchado historias en las que la gente decía que él habría tirado una soga trazando una línea sobre el suelo por donde yo debía caminar. En fin, todas esas cosas. Yo me limitaba a pensar: “Qué divertido, es el único que siempre tiene que salir con cosas como esa”. Supongo que es típico en él. ¡Bum!, repentinamente, yo vuelvo a América y él hace varias películas del mismo tipo. Entonces, lo que sucede es que él está de capa caída durante un tiempo, a la vez que me ve haciendo cosas nuevas. Puede que eso le afectara. ¿Quién sabe por qué una persona dice cosas diferentes?» Aunque Leone se negaba a compartir los créditos, Eastwood figura en la película con un testimonial «*western consultant*».

En 1984, en una entrevista con Peter Hamil, el director se despachaba: «Es difícil comparar a Eastwood y De Niro. El primero es una máscara de cera. En realidad, si se aborda esta cuestión, incluso se podría decir que ellos no pertenecen a la misma profesión. De Niro se mete en este o aquel papel, poniéndose una personalidad de la misma manera que otro cualquiera se pone un abrigo, naturalmente y con elegancia, mientras Clint Eastwood se mete en una armadura y baja el visor con un oxidado sonido metálico. Exactamente con ese visor bajado es como compone su personaje. Y ese chirriante sonido metálico, seco como un martini en el Harry's Bar en Venecia, es también su personaje. Obsérvalo con detenimiento. Eastwood se mueve como un sonámbulo entre explosiones y ráfagas de balas y él siempre es el mismo: un bloque de mármol. Bobby, por encima de todo, es un actor. Clint, por encima de todo, es una estrella. Bobby tolera (en el sentido de que se deja dirigir), Clint bosteza (en el sentido de que ignora las órdenes)».

Desde su posición en la cumbre, eligiendo un tono distante, Eastwood trató de zanjar el tema –que ha continuado vivo entre los aficionados al cine y los críticos–. En una entrevista concedida a Stuart Kaminsky en 1971 dijo: «Leone, a quien respeto de corazón, nunca me dará ningún crédito por el estilo de un *film* que yo había creado con él. En cambio, Don Siegel lo haría y lo hace. Esto es así, aunque Sergio y yo debatimos ideas, lanzándolas adelante y atrás. Quiero que quede claro

que respeto a Sergio y me gustó trabajar con él. El cine es un trabajo de equipo. Un director puede tener un enfoque claro de una película, una idea precisa del estilo hacia el que se dirige y aun así adoptar aspectos creativos propuestos o sugeridos por los que trabajan con él. Esa actitud hará, a la larga, las películas mejores. El director, incluso así, sigue siendo la fuerza principal, el capitán».

## EL PONCHO

A lo largo de los años esta discusión se extendió al vestuario de *El Hombre sin Nombre*. Eastwood aseguró que, en su viaje desde Los Ángeles hasta Roma, habría aportado buena parte de su vestimenta. La aseveración también fue contestada por Leone. Las diferentes versiones que el actor-director ha ido aportando a lo largo de los años incluían nuevos matices y algunos detalles contradictorios: ¿dónde se compró el poncho?, ¿en Santa Mónica?, ¿en Madrid? Dando por hecho que las botas, la cartuchera y algunos vaqueros venían prestados del gabanero de *Rawhide*, Eastwood discrepa incluso de la custodia de las prendas durante el rodaje. Ante la falta de seguridad, él las guardaba personalmente por las noches porque no había otra muda. Fuentes que participaron en la película, por el contrario, recuerdan que el célebre poncho y el sombrero y las cartucheras y el resto de prendas usadas por todos los actores eran guardadas por el departamento de vestuario.

Un argumento de peso a favor de Leone son los bocetos originales de Carlo Simi, en los que figura *El Hombre sin Nombre* con el poncho y el sombrero.

En tono menor, el forofismo de participantes en el rodaje almeriense ha llevado a algunos a asegurar que «no hubo uno, sino varios ponchos de los que se hacían por centenares en Níjar. El poncho es de Almería». Antonio Ruiz Escaño, el niño de la segunda y la tercera película, insiste: «Valeria era la sastre italiana y tenía dos o tres ponchos más y esos ponchos venían de México o de Estados Unidos o de por ahí. Lo de Níjar es mentira, un bulo. El poncho es cosa de Leone y de su sastrería. El

poncho yo recuerdo que estaba allí. Pero he leído tantas cosas. ¡Madre mía! Ese género no estaba en Almería».

Todos estos puntos de vista le dan a la *discusión del poncho* un aire de campanario, de barra de bar. El poncho ya había sido utilizado en Golden City antes de que el equipo llegara a Almería para completar la filmación. Aunque para enmarañar más el origen del vestuario, Leone llegó a decir que, salvo las pistolas y los sombreros, que estaban hechos en Italia, todo venía de Estados Unidos.

## LOS ITALIANOS VUELVEN A BUSCARLO

Del primer adiós a España, Sempere, el ayudante de dirección de Leone, no olvida un revólver: «Traía un Colt de Estados Unidos. Y cuando terminamos la película, me comentó: “Julio, ahora estaré unos días recorriendo Europa y me gustaría que tú te lo quedaras”. Lo conservé durante varios años en la mesilla de noche de mi dormitorio. Estaba junto a unas cuantas balas de fogeo. Un día me avisó el portero: mi hijo Jorge estaba probándolo en el jardín. Para evitar problemas hablé con Segoviano, un compañero de profesión que me lo cambió por una bicicleta».

Apenas medio año después de la finalización del rodaje, ante la acogida italiana de *Por un puñado de dólares*, Hank Frank desveló en *Hollywood Reporter* la llegada de un emisario italiano a Los Ángeles para volver a contratar a Eastwood: «El productor Silvio Clementelli está en la ciudad para convencer al intérprete de El Hombre sin Nombre del rodaje de una segunda película. La primera, con un presupuesto de doscientos cincuenta mil dólares, ha recaudado 2 millones desde su estreno en Italia». La nota está fechada el 18 de diciembre de 1964.

### III. POR MUCHOS MILLONES DE DÓLARES MÁS (1965)

«Nunca he vuelto allí. Recuerdo que solíamos decir que Almería es ese lugar donde el primer premio es una semana en Almería y el segundo premio..., dos semanas en Almería. Tienes que pensar que por entonces no había aeropuerto. Teníamos que conducir hasta una ciudad muy pequeña por una carretera llena de curvas. Fue un viaje eterno y sin saber una palabra de español; tiempos en los que pedía un puré de patatas y me traían un batido de vainilla».

Entrevista para *El País Semanal*,  
concedida a Rocío Ayuso en 2005

*Por un puñado de dólares* motivó una inundación de títulos con la palabra *dólar*. En *La banda de los honrados*, la película italiana en la que unos vecinos encuentran una máquina de emisión de liras, Totó dice: «Nosotros no somos falsificadores, somos una sucursal del banco de Roma». Los productores, italianos, españoles, alemanes, creyeron encontrar la máquina de Totó y comenzó el festín de mortadela: *Cien mil dólares al sol*, *Cien mil dólares para Lassiter*, *Pocos dólares para Django...* A la búsqueda de las pesetas, de las liras, de los marcos, hubo dólares para los muertos, dólares para la horca, dólares para los proscritos, dólares de dólares y anzuelos para los espectadores.

Se había decretado rancho de *spaghetti western*. La industria española, asociada a la italiana y marcada por la rapacería, llevaba la vela donde soplabla el viento, sin temor a matar de agotamiento a los espectadores. Llegaron los comanches y los descarriados del séptimo de Caballería. Había disparos en los grandes cines y en las salas de *terza visione*, había buenos, malos, jinetes por docenas, rifles, revólveres y más disparos. Tantos como en aquel suceso del Beni de Cádiz, quien levantándose a gachas en un patio de butacas y para evitar que desde la

pantalla lo dejaran seco, ordenó a su acompañante: «¡Cúbreme, que voy a mear!»

Las italoespañolas del Oeste atrajeron a miles de buscavidas, trapecistas de vuelo rasante. Saturnino Cerra, un asturiano que andaba por Brasil y que acabó en la insigne banda de Sergio Leone, es una muestra de estos hombres hechos al viaje, a la emigración, a la dureza de la vida y a sus licores. Los de la estirpe de Cerra habían sido preparados para ser pastores, pescadores, mozos de cuerda, pintores o actores de reparto, según. «Encomendé a mi casero en São Paulo que, en los dos meses que iba a estar fuera, cuidara de mi ropa y mis cuadros. Me hospedé en un hotel de poca monta de la Gran Vía y me encontré con dos electricistas de *Samba* –la película–. Me dijeron que se estaban haciendo *westerns* en Almería y pensé: “Una del Oeste, caballo, pistolona”. Me fui a Estela Films, en la calle Capitán Haya. Delgado, alto, guapo, con bigote... creyeron que era americano. Me atendió Pepe Puyol. “¿Hay trabajo para mí? He hecho doce películas en Brasil”. Y salió Mario Geraldo, con un sombrero, gafas, italiano, simpático y empezó a reírse. Me mosqueé: “¿Tengo monos en la cara?” “No, eres la figura que busco para hacer al Johnny, uno de los protagonistas de *Siete pistolas para los McGregor*”». Así resumía Cerra en *La Nueva España* su llamada al ejército del *spaghetti western*. Como la de cientos del género, su biografía es literatura popular.

Súbitamente, España consolidó centros de producción fijos en Esplugas de Llobregat, en Colmenar Viejo y especialmente en Almería. Entre 1962 y 1968 se rodaron 158 *spaghetitis*. Con el *boom* de los *Dólares* de Sergio Leone llegó la melopea. En sólo dos años, 1966 y 1967, los españoles coprodujeron 67 títulos. A la plantilla de directores nacionales, que estaban para un roto y para un descosido, se le sumó la creciente legión transalpina: Mario Caiano, Nunzio Malasomma, Tonino Valerii, Franco Giraldi, Enzo Castellari... Los *westerns* peninsulares reinaron en la cartelera. Coparon el 22 por ciento de las películas estrenadas en 1966, el 27 en 1967 y casi el 30 en 1968.

## LA COLINA DE LAS BOTAS

Leone se quejaba teatralmente de que había sido el único de *Por un puñado de dólares* que no había obtenido una recompensa acorde a su esfuerzo. La prensa difundió que sólo había logrado ingresar un porcentaje por beneficios de taquilla en México, añadiendo otra nota extravagante a la carrera de la película. Jolly quiso ejecutar la cláusula que le habría obligado a trabajar para ellos durante un largo periodo. Ante las modestas condiciones del primer *western*, los productores habían dejado abierta la posibilidad de que el director siguiera al servicio de Jolly. Si la película no hubiera cosechado tan buenos resultados de taquilla, Leone «habría trabajado allí hasta hace pocos años. Estoy bromeando, pero el contrato contemplaba unas cláusulas muy *yugulatorias*», recordaba Giraldi.

La apuesta *one shot to a million* lo convirtió en el director más popular de Italia. Despojado de Bob Robertson, su seudónimo americano, el volcánico hijo de Vincenzo era el hombre más buscado. Las circunstancias propiciaron un banquete para su ego. En ese momento, rompió definitivamente con la productora de *Por un puñado de dólares*. «A partir de ahora produciré yo mismo mis películas». En poco más de un año había pasado de vagar profesionalmente a convertirse en el autor de la película más rentable de la temporada y de la década.

Después de deambular por las productoras, después de meses perdidos hablando sobre proyectos inciertos, después de sueños compartidos con Tessari, Corbucci o Giraldi, después de las reuniones en su casa romana de Viale Iono, de los inacabables momentos difíciles... después de todo, el éxito lo había montado en un platillo volante. Desde entonces, a medida que su escasa producción total fue creciendo, Leone fue objeto de controversia crítica. «Este —escribió David Thomson en una retrospectiva de su carrera— es uno de aquellos cineastas que enardecen las discusiones. ¿Era un genio visual, un padrino de la gran pantalla y del tiempo expandido? ¿Era un postmoderno que reconstruyó los clichés del *western*? ¿O era un histrión de lo visual, pagado de grandilocuencia? De lo que nadie tiene dudas es de su papel determinante en el nacimiento del *spaghetti western*, el bastardo del género original, rodado en España,

con un par de dudosas estrellas norteamericanas, mayormente dobladas...».

Bajo un cielo eufórico, Leone acordó con la productora de Alberto Grimaldi, PEA, la financiación de un segundo *western*. Volvería a participar la alemana Constantin y del mercado español se encargaría Arturo González, el hermano de Cesáreo, el creador de Suevia Films. Sin un esquema cerrado, Leone, obsesionado temáticamente con el dinero y los cementerios, había ideado el título *La colina de las botas*, frase hecha para referirse a los camposantos del Oeste, donde una vida de frontera y revólver hacía que los hombres fueran enterrados con las botas puestas.

En un mercado de imitaciones y trile, todos se apuntaban a la tentadora fórmula del dólar. Por eso dudó en usarla de nuevo. «Observo, sobre todo, un pro y un contra. Estoy perplejo por los muchos dólares que hay ahora en las películas (lo que deprecia y usurpa nuestra idea) y sin embargo, la palabra serviría para indicar al espectador que se trata de una verdadera continuación de *Por un puñado de dólares*». Durante algún tiempo, al menos hasta que se autorizó el segundo rodaje español, la película tuvo por título *La colina de las botas*. El permiso de la Dirección General de Cinematografía y Teatro es de 23 de marzo de 1965.

Luciano Vincenzoni, guionista de *Per qualche dollaro in più* (“Por unos cuantos dólares más”, *La muerte tenía un precio* en el definitivo título español), se atribuye la decisión de *más dólares* para lanzar la segunda aventura de Eastwood: «En vez de volver a Roma y ponerme a trabajar para superar una crisis profesional, fui a Venecia. Me hospedé en un hotel cercano al casino porque el juego es la única cosa que me distrae de los dolores. En realidad yo era un jugador patológico. En pocas semanas despilfarré todos mis ahorros jugando a la ruleta. Cuando volví a Roma me había quedado sin blanca. El buzón estaba lleno de facturas pendientes de pago: ¡qué desesperación! Pero la bendita suerte se asomó de nuevo. En un día, quizá de ayuno, Sergio Leone llamó a mi puerta, un hombre gordo, graso, paternal, cautivador, que ya no estaba en la edad del pavo y que yo había conocido unos 20 años antes, durante mi película

de debut, *Han robado un tranvía*. Hablamos de *Por un puñado de dólares*, de la continuación y de su temor a no encontrar una trama a la altura, a desencantar. (...) Acepté con entusiasmo colaborar en la escritura del guión. Me divertía la idea de desafiar a los americanos en el género *western*. Leone planteó el título *La colina de las botas* y yo propuse cambiarlo de inmediato. Para mí la continuación lógica era *Por unos cuantos dólares más*. Por tanto, le dije a Sergio: “Mira, antes de que nos pongamos a escribir el guión, te voy a decir cómo lo titularemos. ¿Tú escribiste *Por un puñado de dólares*? Y ha sido un éxito multimillonario, ¿verdad? Pues apuntemos ya el nuevo título, *Por unos cuantos dólares más*. MUCHOS, MUCHOS, MUCHOS, MUCHOS MILLONES DE DÓLARES MÁS”», bromeaba Vincenzoni.

El Instituto de Cine Americano de Boston utiliza las siguientes doce acotaciones para definir la película: «Cazarrecompensas. Veteranos de la Confederación. *Fueras* de la ley. Forasteros. Violación. Suicidio. Venganza. Perfidia. Asesinato. Fugas carcelarias. Caja fuerte. El Paso».

## EASTWOOD REGRESA, ALMERÍA CENTRO DEL *WESTERN*

Antes de acabar la estructura del guión, Leone ya se había garantizado la segunda llegada de Eastwood. El actor obtuvo una mejora notable de su salario, que subió a 50.000 dólares y fueron abonados por la coproductora italiana. En el fondo, pensaba que nada podía salir mal si la primera peripecia se había coronado con un éxito tan inesperado. Además, estaba seguro de que un incremento sustancial de las condiciones económicas, anularía el riesgo de volver a repetir una planificación caótica. El coste final, según datos de la Arturo González P.C., rozó los 37 millones de pesetas. Pero en la decisión de Eastwood hay que valorar que pese al éxito en el mercado italiano, el actor seguía sin recibir ofertas de Hollywood. Como si nada hubiera pasado, se había reincorporado a la rutina de *Rawhide*. La serie continuaba completando temporadas y le

restringía la posibilidad de emprender otros caminos. En la primavera de 1965, Eastwood llegó a Roma para comenzar los ensayos y rodar algunas secuencias.

Alfredo Fraile, el director de producción de Arturo González, se empleó en las relaciones y la comunicación con el Gobierno franquista. En paralelo, ultimaba en Tabernas la construcción de un set del Oeste donde se rodaría gran parte del guión. El denominado Poblado del Fraile, bautizado así en honor a su impulsor, se convertirá en una localización recurrente en los siguientes años. Fraile, director de fotografía con larga experiencia profesional, había advertido la importancia de los paisajes almerienses y de contar con instalaciones adecuadas para rentabilizarlos. Carlo Simi, el director de arte de Leone, fue el diseñador principal del nuevo set. El Fraile se inaugura a comienzos de junio, coincidiendo con la filmación de *La muerte tenía un precio*.

## UN TUTOR VENGADOR

Leone mantiene la estética, la atmósfera y a gran parte del equipo en su segunda aventura española. Y, cómo no, a su colección de bufones memorables. «Para él, los actores que estaban en un segundo plano eran fundamentales. Por su propia concepción de las escenas. Las caras, las expresiones, los rasgos eran el sello de Sergio. Los secundarios no eran del tipo “búscame a cuatro o cinco” para un plano tras el protagonista. Todos estaban escogidos con sumo cuidado», rememora Eastwood que, en esta segunda correría, compartirá cartel con un actor de Hollywood envejecido.

Leone, hasta las cejas de tardes y tardes en los cines romanos, bucea en su memoria para echar a galopar a otro vengador. Para el papel del coronel Mortimer, el mejor rifle de las Carolinas, el *regista* acaba reclutando a un hombre con mirada de juicio final. Van Cleef llevaba una vida disoluta, tenía problemas físicos y arrastraba una inacabable mala racha. Estaba apartado de los trabajos para las *majors* californianas. Antes de tomar su primer vuelo para rodar en Europa –que él fecha el 12

de abril de 1965—, Van Cleef no podía pagar la factura del teléfono pero esa, en sus propias palabras, no era la mayor de las que adeudaba. «Fuimos a buscarlo a su casa en Los Ángeles —recuerda un emisario de Leone— y estaba pintando un cuadro, vuelto de espaldas. Le hicimos la propuesta y nos dijo que no, porque tenía que acabar la pintura. Por ella le pagarían 30 dólares. Entonces nosotros le dijimos que su salario sería de 30.000 por hacer la película. Se levantó, se puso una chaqueta y dijo: “¿Nos vamos?”».

Tenía asumido que la vida de actor eran subidas y bajadas, malos momentos y otros de despegue, pero en los meses previos a su aventura española padecía un ocaso prematuro. «Odiaría ver a Charles Bronson volver a las minas, pero sólo porque es muy bueno para esto», decía sin aspavientos. El intérprete de Nueva Jersey aceptó la propuesta para salir del bache. Unos locos de Roma y Madrid estaban dispuestos a pagarle más de lo que había cobrado en los últimos años por papeles menores. Era un *malo* en oferta; un halcón con rasgos humanos al que le gustaba pensar —aunque sabía que siempre era al contrario— que sus hijos lo veían como un héroe. «Tengo que admitir que en las películas en las que participo, el héroe siempre suele ser otro. También para mis hijos. Espero que ellos entiendan que su padre es un buen hombre en la vida real».

Tras abandonar la marina y sin estudios, carecía de vocación. Había trabajado en Maine, en asuntos relacionados con la industria de la caza y la pesca y luego en factorías de Nueva Jersey. Nada hacía presagiar que acabaría en Los Ángeles. Una noche, descubrió el teatro de manera accidental. Fue de la mano de un amigo, cuando condujo hasta Clinton (NJ) y un grupo de aficionados le planteó la posibilidad de probar con las tablas. «Primero intenté el papel de George en *Our Town* (Thornton Wilder). Me gustó y volví a probar con Joe Pendleton, el boxeador de *Heaven Can Wait* (Harry Segall)». Coqueteaba con algunas interpretaciones, pero no tenía en mente dedicarse a actuar para ganarse la vida. Todavía sin una ocupación fija, aceptó acompañar al director del montaje de *Heaven Can Wait* hasta Nueva York. Allí tomó un nuevo rumbo. El actor acabó haciendo cola para un papel en el Alvin Theater

de la calle 52. «Había 500 tipos delante de mí para que los incluyeran en la representación de *Mister Roberts*». Después Stanley Kramer lo llamó para interpretar a un esbirro en *Solo ante el peligro*. Lee van Cleef era un opuesto esencial, de menor tamaño, claro, a Gary Cooper. Al entrar en el universo Leone, había servido para John Ford, John Sturges, Anthony Mann o Edward Dmytryk. Cuando llegó al cine no estaba acostumbrado a montar a caballo: no sabía. Se manejaba mejor con los tractores, que utilizaba en su época de Somerville, su localidad de nacimiento.

Eastwood lo conocía de algún encuentro en los pasillos de la Universal y sabía que había sido una segunda opción. Sergio quería a Henry Fonda. Fonda, el Hombre Bueno de América, ahora en busca de venganza, era el indicado para establecer una relación paterno-filial con El Hombre sin Nombre. Pero Fonda seguía desdeñando, si no ignorando, aquellos rodajes italianos en España. Así fue como Lee van Cleef se convirtió en el elegido como tutor vengador.

## ESFUERZO, DISCIPLINA Y GINEBRA CON *GINGER-ALES*

Eastwood y Lee van Cleef partían de una visión pragmática del oficio. El *malo* reconocía a las claras: «No estudié a Shakespeare porque no me gusta el estilo de Shakespeare. Yo sé manejarme con mis propias habilidades y eso basta. Eso no quiere decir que no haya estudiado. He hecho estudios específicos de baile, de voz y de asuntos físicos que tenían que ver con mi carrera. Por ejemplo, espadas o revólveres. Pero nunca en una academia, siempre por mi cuenta». Al igual que Van Cleef, Eastwood era consciente de sus limitaciones, pero tenía una gran ambición artística: «Sé que con mi físico y mi personalidad *legato*, nunca seré como Laurence Olivier. Nunca interpretaré ciertos papeles. Aun así todavía puedo hacer cosas que tienen algo de calidad. Hay dos clases de actores: unos se sientan en la sala de vestuario esperando a que los llamen; y otros se lanzan al negocio, sacando lustre a su oficio y empapándose de todo.

No sé bastante. Nunca aprenderé todo lo que necesito. Cuando un hombre cree que ya ha aprendido todo, lo único que puede hacer es retroceder». Eastwood sentaba las bases de su comportamiento en una entrevista de la época con Bruce Jay Friedman.

Ambos actores tenían programados los mismos días de trabajo en la película (42 Eastwood y 41 Lee, seguidos por Gian Maria Volonté con 33; Aldo Sambrell, 31; Luigi Pistilli, 20 y Klaus Kinski, 19). Sin embargo, irradiaban una actitud diferente. Especialmente en la dieta y los hábitos. Antonio Plaza, el conductor de Van Cleef por los caminos almerienses, contaba en el documental *Por un puñado de sueños* esta anécdota clarificadora: «Cuando terminaba el rodaje en Los Albaricoques, Lee van Cleef y yo nos íbamos en el coche y Clint salía cinco o diez minutos antes. Iba a pie, corriendo y se andaba de cuatro a cinco kilómetros. Mientras tanto Lee van Cleef se bebía sus *ginger-ales* con ginebra, que es lo que le iba, y decía que cómo era posible que con lo a gusto que él iba en el coche bebiéndose su trago, a este hombre le gustara tanto ir haciendo deporte». Antonio Ruiz Escaño corrobora la costumbre: «Lee, que en paz descansa, tenía una marcha que no veas. “Yo no me bajo del coche para ir al rodaje corriendo”, decía. Eso lo he visto yo».

En esos años, Eastwood, «uno de los especímenes físicos más acabados de la televisión», se prestó a aconsejar hábitos saludables a sus seguidores de *Rawhide*: «Mantente alejado de los carbohidratos, especialmente de los postres golosos. Pon un peso en tu cuarto de baño. Descansa apropiadamente, no desde la medianoche hasta las cuatro de la madrugada. Intenta ser optimista. Come frutas y vegetales. Toma vitaminas. Vigila la cantidad de líquidos que consumes y evita bebidas cargadas con azúcares. Evita el alcohol en exceso».

Plaza relataba que Van Cleef era desprendido e imprevisible, tanto que le regaló un SEAT, «que costaba 210.000 pesetas de mediados de los sesenta y que lo conducía y lo llevaba él. Vamos, él de taxista y yo de Lee van Cleef». Durante algunos años, tuvo su principal cartera de trabajo entre España e Italia. Su nombre era muy rentable en Europa. Entonces, aceptó muchas *quickies*, películas de rodaje rápido que basaban el éxito

en su presencia. «En Hollywood también se hacían películas en dos o tres semanas. No sólo aquí», decía. Tuvo tantas ofertas europeas que se agenció un apartamento en Roma. Por el contrario, Eastwood estaba realmente interesado en ser una estrella americana. «He conocido a muchas personas en mi vida, no quisiera decir perdedores, sino personas que no deseaban ganar, personas que poseían cierto talento pero no dejaban de desperdiciarlo, de echarlo a perder porque, siempre que se acercaban al éxito, lo estropeaban todo. En otras palabras, con el tiempo te das cuenta de que tienen miedo al éxito, a la disciplina, a perder... De modo que siempre tienen una excusa para no tomárselo en serio y la excusa prefabricada es que no están a la altura, porque han estado toda la noche de juerga o algo así».

## LA CENSURA DEMUESTRA SU INTERÉS POR LA TRAMA

La censura apenas puso objeciones para autorizar el guión. El mismo encargado que catalogó *Por un puñado de dólares*, Sebastián B. de la Torre, escribe una nota que más que un examen es un apunte contable del número de asesinados: «Un *western* con muchos muertos. La acción se centra en las actividades del Extranjero y el Manco dedicados a cazar sujetos a los que han puesto precio a la cabeza, a fin de cobrar la recompensa. Esto da lugar a numerosas peripecias bastante sembradas de cadáveres. No ofrece reparos, pero creo que debería cuidarse el excesivo realismo de algunos muertos tal como se desprende de la descripción del texto». Otro censor, Marcelo Arreita-Jáuregui Alonso, es muy partidario de la película, tanto que, como aficionado al cine, le resulta intrigante el final que ha previsto Leone: «Guión para *western*. Francamente interesante, a pesar de centrarse en tipos sobradamente conocidos: el forastero que no sabemos por qué actúa como actúa y el pistolero que se finge lisiado para obtener ventaja sobre sus rivales. En ningún caso parece que pueda ser una película destinada a menores de edad: sus

héroes son unos sinvergüenzas de tomo y lomo que actúan, más o menos, en el mismo sentido que la ley con el fin de aprovecharse y conseguir dinero. No cabe hacer advertencias en ese sentido, pero habrá que ver con cuidado la película una vez terminada. ¿Por qué el Extranjero le deja al Manco todo el botín?»

A pesar de la curiosidad no resuelta del censor sobre el reparto de la recompensa, escrita tal cual en el documento oficial, el comité de censura estampilla: AUTORIZADO.

## UN POBLADO *WESTERN* EN TABERNAS

«España era muy importante por su condición de set cinematográfico – cuentan Elisabetta y Giuditta Simi, custodios del legado de Carlo Simi, el hombre clave de los decorados de Leone—. Para la segunda aventura, las búsquedas de nuevas localizaciones se orientaron hacia los alrededores de Madrid. Especialmente a Colmenar Viejo y La Pedriza. Pero el clima era muy inestable y resultaba imprescindible rodar con buen tiempo, con sol. Por esta razón, el rastreo se centró en Almería, que era muy interesante desde el punto de vista geológico. En Tabernas, y para la película, se levantó un poblado del Oeste que fue diseñado por Carlo Simi, por el productor Alberto Grimaldi y por el director de la película. Por la carretera que se recorre para llegar hasta allí se puede admirar la sierra Alhamilla y la sierra de los Filabres». «Mi padre –recuerda Alfredo Fraile hijo–, iba a medias con la productora de Arturo González y además, tenía mucha relación con los italianos, que habían descubierto el filón del *western*. Él llevaba mucho tiempo en el oficio, había ganado un premio prestigioso de fotografía en Estados Unidos por *Muerte de un ciclista*, la película de Bardem. Los otros premiados eran nueve norteamericanos y mi padre, español. A comienzos de los sesenta, se fue dedicando a la producción y después hizo las películas de Manolo Escobar, que tuvieron tanto éxito popular. Ante la ola del *spaghetti western*, los italianos acordaron con él hacer un poblado. Querían aprovechar el filón y tener las localizaciones en España completas, con un

set en condiciones. Él se encargó de encontrar los terrenos y de organizar su construcción. Durante el proceso de compra nunca se dijo que era para unas instalaciones destinadas a la filmación de películas del Oeste. Se mantuvo en secreto. Él conocía bien esa zona porque había trabajado como fotógrafo en distintas películas (en 1954 ya había rodado *El beso de Judas* y en 1962, el primer *western* oficial de la provincia, *Tierra brutal*). Entonces, Almería era “un-sitio-encantador-que-no-existía”. Había muchas dificultades de todo tipo, logísticas, de transporte, pero se compartía la maravillosa vida pequeña de los rodajes. En un palmo estaba Anthony Quinn, con uno de sus hijos, y en la otra esquina, Alain Delon. Me acuerdo de los viejos hoteles. Cuando iba con mi padre, yo era el “auxiliar del ayudante del que llevaba las botellas”».

El primer poblado del Oeste de Almería se construyó en el término municipal de Tabernas, entre finales de 1964 y la primera mitad del año siguiente. Uno de los carpinteros que trabajó en la construcción del Fraile, Manuel Marín Segura, aclara cómo se organizó la oferta laboral: «Radio Juventud y Radio Popular de Almería anunciaban que se necesitaban carpinteros para películas. Yo, que tenía 17 años, estaba en la calle Granada en un tallercillo de carpintería. Y allí que fui y me presenté con otros dos carpinteros mayores. Con la necesidad que había, fueron muchos que no eran carpinteros. Cuando llegamos, en los terrenos del poblado ya estaban los encargados de una empresa constructora de Madrid. Nos pidieron el carnet, nos dieron de alta y a las horas nos pusimos a trabajar. Hicimos las dos calles del poblado, el banco y todo, en fin. Un chaval que había vuelto de Alemania, no llegó a casarse, porque se cayó del techo de uralita que estaba poniendo en un edificio».

El rodaje de *La muerte tenía un precio* estrenó las instalaciones. Leone se encargaría de la primera de las muchas producciones rodadas en el set. Emilio Cañuelo, un cordobés vinculado al trabajo de decorados en el cine durante los últimos cincuenta años, fue uno de los encargados de la obra: «Carlo Simi era el decorador. Él nos traía los dibujos, lo que teníamos que construir. El constructor era mi jefe, Antonio Cabrera Hernández, que trabajaba en los estudios CineArte. Nosotros ya teníamos experiencia en construir decorados para el cine. Nos dedicábamos a eso.

Así que nos fuimos a Almería. El 16 de septiembre de 1964, creo recordar que yo ya estaba replanteando allí. El monte estaba sembrado de cebada (*sic*). Tardamos unos cinco meses en levantar el poblado. Fundamentalmente con madera, muy poco ladrillo, casi todo madera. Miguel Montoro Martín era el que pagaba. Y Vidal, de Ávila, y yo éramos los encargados. Rafael Ferri Jordá, que era un decorador estupendo, ejercía de ayudante de Simi. En el poblado trabajamos unas 70 personas, de Madrid, de Almería, de Granada. Levantamos los porches, los cementerios, las cuadras... ¡Ahí se hizo mucho, mucho! Además, había que cumplir los plazos».

Simi, el arquitecto de El Fraile, intentó dar un sello diferenciador a las instalaciones del poblado, entre otras al banco, escenario destacado en la película: «Sabido que la ciudad –escribió años atrás– era El Paso, quería huir del tradicional banco en la calle principal, con su puerta y sus ventanas enrejadas. En vez de ese tópico diseñé una suerte de vieja fortaleza española con partes de un edificio destruido. Tenía el aspecto de una prisión, de una casa del tesoro y de una fortaleza. Todo al mismo tiempo».

## COMIENZA EL RODAJE DE LOS NUEVOS *DÓLARES*

El 3 de junio de 1965, *La voz de Almería* recoge la inauguración del poblado y el inicio de la producción de la segunda película con Clint Eastwood como protagonista: «A las siete y media de la tarde de ayer y con motivo de la primera vuelta de manivela de *Por unos dólares más*, las productoras de la misma, Arturo González, de Madrid; Alberto Grimaldi, de Roma y Constantin Films, de Múnich, ofrecieron una copa de vino español en el poblado del Oeste levantado en los campos de Tabernas. (...) Asistieron al acto (...) autoridades, personalidades y numerosos invitados, la mayoría de ellos acompañados de sus distinguidas esposas y (...) los productores de la película, el director, Sergio Leone y el productor ejecutivo, don Alfredo Fraile, así como los actores, técnicos y colaboradores de la realización filmica».

Sobre el anuncio de «Cure y evite las enfermedades en sus aves con Cunisan Aviar. De venta en farmacias y establecimientos del ramo», *La voz de Almería* ofrece datos técnicos del poblado: «Se alza en el lugar denominado “Cortijo de Genaro”, situado a un kilómetro aproximadamente al lado de la derecha de la carretera Motril-Murcia, según la dirección hacia esta última ciudad y partiendo desde su kilómetro 138. Su edificación ocupa una superficie aproximada a los cuarenta mil metros cuadrados, según proyecto del arquitecto Carlo Simi. (...) El poblado, de sólida construcción, ofrece un aspecto de extraordinaria autenticidad, cuidado en sus más mínimos detalles y dentro del más adecuado marco ambiental del paisaje que le circunda, lo que le hace ser uno de los más importantes del mundo. En su construcción, se ha empleado gran cantidad de cemento, ladrillos, hierro y sobre todo madera. Se estima la invertida en más de cuatrocientos metros cúbicos. Este poblado será explotado por la productora de Arturo González con carácter definitivo para el rodaje de sus propias películas del Oeste y en coproducción con otros países, pudiéndose filmar en él escenas de interiores. Con este importante complejo cinematográfico, se abren para Almería unas anchas perspectivas de continuidad en la filmación de películas, con los consiguientes beneficios que ello representa».

El periódico también refleja el comienzo de los trabajos de la segunda película de Eastwood, que se prolongarían durante algo más de un mes. *La voz de Almería* ayudaba, por si hubiera escasez de ideas, a bosquejar un pequeño argumento, bajo la impostada moral imperante: «Se trata de un clásico *western* de mucha tensión en el que se suceden a vertiginoso ritmo las más enconadas luchas entre *buenos* y *malos*, con la victoria final de los que defienden una causa justa, como siempre ocurre».

## TEXAS-ALMERÍA

Los italianos se hicieron un mapamundi por la provincia almeriense. El éxito de su cine abrió un agujero en el horizonte. Diez años antes de su

llegada, habían comenzado a sucederse rodajes. Desde modestas producciones españolas hasta *Lawrence de Arabia*. El cine y el éxito formaban parte de los espejismos del desierto; la forma de trabajar de Leone los hizo parecer reales y a la mano. Que encontrara una pepita de oro tan grande, fue una llamada para cientos de *troupes* baratas. Creyeron que en Almería estaba El Dorado. En los años cincuenta, pronosticar que este trozo natural irrepetible acabaría convertido en un enorme plató hubiera sido como decir que en la luna se iban a abrir discotecas. Los campos de labranza, las ramblas, los cortijos, el desierto, eran los mismos solitarios lugares que servirían para representar mundos lejanos, tiempos perdidos. Almería se estiró muda en las pantallas del mundo. Con David Lean había sido Oriente Medio, con Leone se convirtió en la frontera texana de El Paso y a continuación en una representación general del Oeste. Almería más allá del Mississippi, en algún poblado perdido, entre Kansas, Oklahoma, Nuevo México, Arizona o Utah. El desierto de Mojave o Death Valley eran sin saberlo como Tabernas.

*La muerte tenía un precio* está rodada fundamentalmente en Almería, en rincones de esa postal virgen llena de hombres que miraban con las manos... Un lugar salpicado por blancas miniaturas arquitectónicas, clavadas en inmensos campos de cultivo. Entre el mar y los desiertos, Leone, seguido por una tropa cada vez más numerosa e instruida encontró un Shangri-La. El año de su segunda llegada, *La voz de Almería* publicaba titulares como estos: «El libro como valor económico y novedad ilustrativa» o «Cuando el sexo débil hace ciclismo» y reclamaba a las autoridades franquistas «más agua».

## LAS LOCALIZACIONES DE LA SEGUNDA PELÍCULA

Leone se adueñó de la inmensidad del paisaje. En los títulos de crédito el espectador observa en la lejanía a un jinete desprevenido y unos segundos después una bala mortal lo descabalga ante el paisaje árido, montañoso, agreste de los Llanos del Duque, en la sierra de Alhamilla. Hay huidas, galopadas, traiciones en la Rambla de Indalecio, en el Oasis de la Rambla

Viciana... Para encontrar sus lugares, Leone atravesó el espacio vital de canteros, arrieros, pastores. El Cortijo de los Genoveses, de una sola planta, levantado sobre una ladera montañosa, conserva aún hoy la habitación para el pastor, la era, el pajar, el aljibe, las cuadras y la vivienda del aparcerero. En la película, Eastwood coloca dinamita sobre sus muros. El cortijo simulaba la prisión de Álamo Gordo, en Nuevo México. Buscando edificios que parecieran trasplantados de la frontera del Río Grande, los localizadores del equipo atravesaron la finca del Romeral (en San José, en Níjar) y se toparon con un molino harinero, aún en pie. En el camino de una cañada, en la cuenca del área del Hornillo y allí por donde transitaba Eastwood había siembras de secano, terrenos para la ganadería.

En el campo de Níjar, todavía irrumpe el Cortijo del Fraile, en un tiempo perteneciente a la orden de Santo Domingo. El Fraile, una de las obsesiones de Leone, se levanta desde finales del siglo XIX ante la inquietante parsimonia de una tierra a la que parece estar llamando un volcán. Los Acosta, propietarios y señores, cuidaban de su almacén de arcadas, cobijaban al ganado en las zahúrdas y rezaban en la capilla llamando a Dios desde su pequeño campanario. El óculo, en su fachada blanca con revoco, parece que mira hacia adentro cómo se cae a pedazos esta modesta joya.

El director empleó los elementos del paisaje que expresaban la huida, la pequeñez del hombre. La ruina, el declive como destino cierto. El romano aprovechó huertas, edificios abandonados, trochas, caminos. Fue capaz de hacer una cueva para forajidos en la iglesia en ruinas de Santa María de Turrillas; la plaza de toros de la capital, combinada con otros decorados naturales o artificiales, fue la prisión de Yuma, en Arizona; la Torre de los Alumbres –un fortín para las explotaciones minerales de Rodalquilar de comienzos del siglo XVI, hoy con el color amarronado de sus ladrillos desvaído por el viento– fue el exterior de la guarida de la banda de Volonté.

*La muerte tenía un precio* está atravesada por Almería, pero los italianos también usaron los estudios de *Cinecittà* para hacer interiores; el poblado de Lega y Michelena, en Colmenar Viejo, donde rodaron la

llegada de Clint Eastwood a White Rocks y el set de Golden City, en Hoyo de Manzanares. Allí, Lee van Cleef da caza al primer forajido por el que cobra una recompensa.

Leone, que valoraba la estética de los trenes como paquidermos cinematográficos, recurrió a la estación de La Calahorra para la presentación del coronel. Este baja amenazante del vagón de una locomotora Baldwin de 1928. El tren se detiene inesperadamente y Van Cleef desciende por una rampa con una pipa en la boca. Va guiando a su caballo negro, al que lleva agarrado del arnés con la mano. El caballo tiene la montura llena de rifles.

## EASTWOOD EN EL RODAJE DE *LA MUERTE TENÍA UN PRECIO*

En una entrevista para la MGM, Eastwood explica que, aunque la película gozaba de mejores condiciones de producción, Leone seguía mostrando inolvidables golpes de astucia: «Estábamos rodando y él decía que necesitaba una grúa. Nosotros no teníamos una grúa: no podíamos permitirnos una en esa película. Pero la compañía de Laurentis, que estaba rodando en las proximidades, sí contaba con una. En verano, en España, tienen una festividad dedicada a la religión católica algo así como una vez a la semana. Hay diferentes celebraciones religiosas a lo largo del verano y había una en vísperas (acercándose, dice literalmente). Por eso, la compañía de Laurentis, que contaba con un equipo de credo católico, estaba obligada a celebrarla. No iba a poder trabajar. Así que Sergio fue a ver al obispo y le dijo: “Nosotros no somos católicos, somos un equipo de confesión judía y estamos rodando en esta zona. ¿Podríamos rodar ese día?” El obispo dio su permiso: “Seguro –dijo–, muchachos, adelante, podéis filmar”. Entonces, Leone fue a ver al equipo de Laurentis: “Vosotros no podéis filmar, pero nosotros vamos a filmar. ¿Podemos utilizar vuestra grúa? Y la cogió prestada”».

El ayudante de dirección de Leone, Julio Sempere, habla de la

rocosa profesionalidad del actor. «Filmábamos en Almería y comenzó a llover. Dicen que en Almería nunca llueve, ¡pues se puso a llover! Cambiamos inmediatamente el plan de trabajo y en lugar de rodar escenas fuera, nos dijimos, aprovechemos rodando algunos interiores. Así que voy y le digo a Clint que en lugar de lo que estaba previsto, íbamos a hacer otra cosa. “Y a mí ¿por qué tienes que decírmelo?”, contestó él con sequedad. “Hombre, no, porque como hemos cambiado, por si necesitas repasar o echar un vistazo a una parte concreta del guión. Para que estés preparado”, le expliqué yo. “A mí no hace falta que me digas nada –replicó–. Yo me sé todo el guión íntegramente, mi parte y los pies de los demás”. Y era verdad: ¡se lo sabía perfectamente! (...) No dio ni un problema. Era un actor concienzudo, profesional. De los actores más serios con los que he coincidido. Cuando íbamos a rodar, siempre estaba sentado en su silla, perfectamente vestido, con el revólver, con el poncho, dispuesto para lo que le ordenáramos. No como otros. ¡Y no pasaba la hoja de la revista *Time*! ¿Se la estará aprendiendo de memoria?, me preguntaba yo. ¡Se pasaba una hora en cada página!»

A algunos habitantes de Los Albaricoques, donde está rodada la escena final de la película, no se les olvida la impavidez de Clint Eastwood incluso ante situaciones angustiosas. Su personaje va recogiendo en el carro los cuerpos de los pistoleros con los que ha acabado y se dispone a tirar del caballo para irse del pueblo. Al haber tantos actores unos encima de los otros, Aquilino Moya, que estaba al fondo del carro y soportaba el peso de cuatro o cinco cuerpos, pidió auxilio porque se estaba ahogando. Eastwood apenas descompuso la figura.

Aunque en *La muerte tenía un precio* el italiano y el español seguían siendo predominantes, amén del inglés silencioso de Eastwood, Sempere rememora que el segundo rodaje tuvo momentos delirantes a cuenta de los idiomas. Leone rodaba permitiendo que cada uno de los intérpretes hablara en su lengua materna para después fiarlo todo a la sala de doblaje. «Klaus Kinski era polaco, pero venía del cine alemán y hablaba en alemán. Había una escena en el interior de un bar en la que Clint hablaba en inglés, Kinski en alemán, Pepe Calvo en castellano y

Volonté en italiano. Al final de la escena salía un personaje, interpretado por el griego Panos Papadopoulos. Y cuando este irrumpe en el plano, va y da su *speech* en griego. Así que, por muy atentos que estuviéramos, nos empezamos a reír hasta la carcajada. Y ya dijimos: “¡Corta, corta, corta!”». Van Cleef, en una entrevista para el libro *Bad at the Bijou*, explica este desparrame idiomático con humor: «Había una escena en *La muerte tenía un precio* en la que se llegaban a escuchar hasta cinco lenguas. Griego, italiano, alemán, español y encima ¡un inglés hablando en *cockney* que yo comprendía peor que el griego! Al final me acostumbré. Yo sabía que todo el mundo estaba diciendo en su lengua lo que se suponía que figuraba en mi guión en inglés».

Eastwood se autoimpuso, según distintas entrevistas, tomar notas personales de las modificaciones de las secuencias para recordar luego, en el momento del doblaje, qué había dicho exactamente. Mickey Knox, encargado de la adaptación y el doblaje al inglés de *El bueno, el feo y el malo*, habla de la dificultad para encontrar expresiones adecuadas del italiano al inglés y de que las mismas, en el momento del doblaje, encajaban en los labios de cada uno de los actores, que hablaban según su origen. Los destellos de Leone, que inventó su propia manera de trabajar, desbordaban el *script* con frecuencia. Iban desde la intendencia técnica pasando por las ocurrencias, hasta llegar a los planos más deslumbrantes. Entre otras costumbres, apunta Sempere, «incluyó sucesiones de primeros planos brevísimos. Recuerdo uno en *La muerte tenía un precio* que apenas tenía ocho fotogramas. Brevísimo, fugaz, impactante, lleno de ritmo».

## LOS PELICULEROS TOMAN LOS ALBARICOQUES

Leone decidió representar Aguascalientes, el turbulento enclave mexicano, en Los Albaricoques. La pedanía de Níjar, entonces con 750 habitantes, no tenía tendido eléctrico ni postes telefónicos. Era un paisaje hermosamente desolado. Manuel Hernández, defensor del legado del pueblo y alcalde durante algunos años, tiene la memoria viva de cuando

Leone llegó por primera vez en 1964 y, un año después, cuando Los Albaricoques se convirtieron en parte referencial de *La muerte tenía un precio*: «El alcalde de aquellos años, Joaquín Jiménez, tenía una panadería y cuando encendía el motor para hacer el pan, ya bien entrados los sesenta, enchufaba un televisor. Aquello no era un bar, era un... ¡no sé! ... pero como la gente iba a ver la televisión, él algo ganaba. Porque los que estaban allí, se acababan tomando cualquier cosa. En aquel entonces, el alcalde tenía bastante poder, entre otras cosas porque estaba al cargo de la seguridad. El alcalde era el *sheriff* y a él se le acercaba Leone, o el que fuera, para pedirle extras, participantes para las películas. Los del pueblo trabajaban en el ganado, en el esparto, en las minas de Rodalquilar. Y el alcalde, a aquellos con los que se llevaba bien, les decía: “Venga, tú sirves, vas a rodar la película”. Recuerdo que había una pequeña nave donde se hacía la selección de los figurantes...»

«Para los del pueblo participar en los rodajes suponía un ingreso importante, un complemento clave para la economía. Ellos sólo tenían que esperar, posar y hacer lo que les dijeran. Tenían que estar parados, dispuestos y, claro, cobrar. Cualquier niño como yo ganaba más en un día que mi padre durante un mes en la mina. Muchos de los que trabajaron en la mina fallecieron después de años durísimos. El declive de la explotación minera –cerrada en 1966– coincidió con el *boom* de los rodajes del *western*. De hecho, los que van de negro en *La muerte tenía un precio* son personas del pueblo que estaban de luto. Cuando fueron seleccionadas para intervenir en la película, se negaron a quitarse las ropas negras. Y Leone, que sabía de qué iba la cosa, les respetó el luto. Que es el que llevaban todos los días, en su mandil, en sus faldas, en sus pantalones... Leone era conocedor de las costumbres mediterráneas y supo hacer que dieran la caracterización que él quería, sin forzar la situación. Las películas nos ayudaron a sobrevivir un poco mejor...»

«La gente cuando viene habla desde el presente... ¡Y el pasado pesa mucho! Almería se desarrolló gracias al cine. Aunque cuando llegaron aquellos que venían con cámaras, con muchos ayudantes, no sabíamos quiénes eran, no teníamos ni idea. Nosotros los llamábamos pelicularos, gente dedicada al cine, pero no sabíamos de su importancia. Con el paso

de los años, ya te vas dando cuenta... Hasta hace bien poco los viejos no querían hablar de eso. Para ellos era recordar tiempos de penumbra. Un periodista, Juan Gabriel y yo mismo, impulsamos un reportaje para una cadena local. Fue hace sólo unos pocos años. Entonces, algunos ya sí participaron. Eran muy reticentes».

El clímax de *La muerte tenía un precio* se alcanza en la era central de Los Albaricoques. Propiedad de la familia Pérez, el espacio circular, con un diámetro de unos treinta metros y abierto a las casas albaricoqueñas, sedujo a Leone para el *triello* final entre Van Cleef, Volonté e Eastwood. Antonio Pérez Góngora, el dueño de la era, presente en el rodaje de 1965, da detalles sobre la historia del lugar:

«Por lo que sea, que no sé por lo que fue, a los de la película les gustó la era de mi padre. Dijeron: “¿Se puede rodar ahí?” Y mi padre contestó: “Pues sí, ¿por qué no van a rodar ustedes?” Así que por dejar la era no cobramos nada. Nosotros teníamos ovejas y plantábamos cebada y trigo. En la era aventábamos el grano de la paja. Y a los del cine les gustó. Realmente no sabíamos qué es lo que estábamos haciendo, ni la dimensión de aquellos asuntos. Nuestro principal problema era el agua. El agua de la que disponíamos era la de la lluvia y en verano, en agosto o cuando se acabara, había que coger un coche, una bestia o lo que hubiera y buscar un pozo o un aljibe. ¿Me van a decir que aquello era mejor que ahora, cuando yo tardaba con el camión un día y medio para llegar a Murcia y ahora echo tres horas?»

«A mí el rodaje me cogió con unos veinte años. Unos chóferes traían a Eastwood y a Van Cleef desde Almería. Venían en aquellos Seat 1400 o en algún taxi. En aquellos entonces (*sic*), las calles no estaban asfaltadas. Llegaban sin estar vestidos de sus personajes. Y en mi habitación era donde se ponían las cartucheras, los sombreros, donde cogían las pistolas».

«Además mi padre tenía un camioncillo, un Chevrolet 1934 y les servíamos comidas, bocadillos, bocadillos de lo que hubiera. Con la comida, digamos con el *catering*, sí ganábamos algo de dinero. Hace unos años rehabilité la era. Aunque es una propiedad privada no cobramos nada por verla. Y viene mucha gente. Sobre todo, los viernes y

los sábados. Casi todo el año, si no todo».

## EL NIÑO LEONE

Hay un hervidero de memorias en la cabeza de Antonio Ruiz Escaño, entonces un niño de 11 años al que le cayeron, según sus cuentas, 500 pesetas al día por rodar *La muerte tenía un precio*. «Mi padre era de la mar. Veníamos de Marruecos. Cuando yo tenía tres meses, mi familia y yo nos trasladamos desde Málaga hasta Tánger. Mi padre era patrón de barco, ¡y con seis hijos! Cuando lo de Marruecos se acabó para los españoles, volvimos a Almería, a Las Negras. En aquella época veía yo todas las películas de *western*. En Tánger había un cine grande. ¡Y no me perdía ni una película de romanos! De allí era Bibi Andersen y el Teatro Cervantes funcionaba muy bien, con muchos espectáculos, con mucho ambiente. Solía leer las novelas del Oeste que tenía mi abuelo, las de Marcial Lafuente Estefanía. En Marruecos se vendían mucho. Cuando nos instalamos en Almería, todavía era un niño, pero tenía bien claro que no quería la mar. Lo de mi padre era muy duro. Así que empecé a trabajar en un bar, en el Mesón, lavando vasos y ayudando en lo que se podía. García, el encargado, me dijo: “Tal día te fuiste y ya no volviste”. Aquella tarde, yo bajaba por el hotel Costasol. Allí se concentraba todo el mundo, el alto copete digamos. Leone me llamó: “*Ragazzo, vieni qui...*” y directamente me preguntó si me interesaba participar en una película: “*¿Piacerebbe lavorare nel cinema?*”»

Su contratación fue debida a una mezcla de la casualidad y la desconcertante lógica del director romano. Antonio Ruiz, conocido en el mundillo como «el niño Leone», acabó vinculado al cine y a los espectáculos de interpretación y acción que sucedieron a la época dorada de los rodajes de los *spaghetti* en Almería.

Con Eastwood, rodó varias escenas de *La muerte tenía un precio* – entre otras aquella en la que el americano lo zarandea sin miramientos—. «Clint era un poco reacio al ambiente español, más distanciado que el resto del equipo, aunque si alguien se acercaba a pedirle algún autógrafo,

él, bien, vale, lo hacía. Pero no era como Volonté o Lee van Cleef. En este mundo del cine, la noche se ha tocado mucho, mucho. Pero Clint era distinto, muy reservado, no le iba el jaleo. Leone fue el que le abrió todo el campo. Eso fue así». A pesar de la frialdad de Eastwood, Antonio Ruiz confirma su profesionalidad en el rodaje: «Él y yo preparábamos las escenas en la habitación, o en el lugar reservado para el vestuario. Solíamos rodar casi a la primera porque tanto él, que era muy aplicado, como yo trabajábamos la faena con detalle. Y en los coches de comida, él hacía la cola como todo el mundo». «¡De Leone se han dicho tantas cosas! Claro, era casi andaluz, romano-italiano. Es normal que no se le cayera de la boca el *figlio de la mignotta*. Que si era muy nervioso, que si era incontrolable... En fin. Para mí que no era para tanto. Siempre estaba mirando el guión, a los actores, anticipándose a la jugada. En el Hotel Solymar, yo mismo pude comprobar cómo planificó la escena del jorobado con Lee van Cleef. La había diseñado al milímetro, dos o tres días antes del rodaje. Leone se ponía en la mesa del hotel y consultaba, pedía opinión a Mario Brega, a Pistilli, a Stefanelli, al que estuviera con él. Era un improvisador planificador. A mí me decía: “Cómete la cámara, pero no la mires”».

## LA CASA DEL *BARÓN* GUILLINSON

Aunque con algunas carencias y problemas, el reparto de la segunda película propició mejores condiciones de hospedaje. Antonio Ruiz Escaño sitúa a Leone en el Hotel Costasol; a Lee van Cleef en el Hotel Almería; a Gian Maria Volonté en el Hotel Solymar y a Eastwood en unos apartamentos, en primera línea de playa, haciendo esquina en la calle García Cañas. Los apartamentos eran propiedad del *barón* Alexandre Guillinson, un potentado inglés, inspirador del primer turismo británico con residencia temporal en la zona. El periodista José Antonio Martínez Soler, que tuvo relación con los rodajes y participó como extra en *Lawrence de Arabia*, hizo amistad en la época con los hijos del propietario, Rick y Steve. Él describe así el lugar donde se hospedó

Eastwood: «La casa de Guillinson, que realmente era un noble británico, hacía esquina, pegaba a la arena, tenía dos plantas y media y era muy moderna para la época. Estaba junto al mar en la playa de las Conchas, entre San Miguel y el Zapillo. Los dos hijos del barón eran de nuestra pandilla y su padre alquilaba el piso, que también tenía una buena azotea, a gente del cine. Nosotros hacíamos guateques, poníamos música y a veces teníamos alguna sorpresa. A mí me pasó que un día fui a abrir la puerta y era John Lennon. Pensé que había venido a quejarse por el ruido. Y acabé hablándole en francés, que era lo que yo había estudiado en la escuela. Así me enteré de que Lennon estaba rodando en la ciudad y les dije a los hijos de Guillinson: “Decidle a vuestro padre que nos coloque en la película”. Y así fue, nos colocaron y ganamos unas perras. Yo ya había participado en películas y el mismo año que se rodó *Por un puñado de dólares*, me ofrecieron intervenir en *Saúl y David*. Recuerdo que en una escena de una torre, daba la sensación de que éramos muchos, pero siempre estábamos los mismos dando vueltas. Íbamos de filisteos y de israelitas. Representábamos a los dos bandos, de tal manera que yo me tiraba la flecha y yo me la clavaba. Cosas del cine».

## MALOS POR UNAS CUANTAS PESETAS

El actor Jesús Guzmán, que interviene en el arranque de *La muerte tenía un precio*, sigue activo a sus noventa años. Cobró 3.000 pesetas al día por cada una de las tres jornadas que empleó en el rodaje. Ha participado en 155 películas. Su personaje más popular fue el cartero de *Crónicas de un pueblo*. Se le apelmazan los recuerdos. «Soy hijo, nieto y biznieto de actores. Llevo en las tablas desde los 9 años, cuando reclamaron un niño para actuar y yo era el único disponible. Por eso, incluso cuando ahora esté hablando en privado, tiendo a tener una voz teatral, una impostura teatral. Aquellas películas del Oeste propiciaron mucho trabajo, dieron faena. Pero, con franqueza, tenía cuatro hijas y aceptaba casi lo que me ofrecieran. Los papeles un poco más importantes, los que no tenían frase o una figuración. ¡Yo servía para una tarde, para un día de rodaje, para dos

o para lo que fuera!».

En *La muerte tenía un precio* Guzmán fue caracterizado para acentuar los rasgos grotescos de su personaje, un hombrecillo de finas gafas redondeadas y barba rala, tocado por un bombín y con unos dientes prominentes. El personaje de Guzmán se queda estupefacto ante la mirada de halcón de Lee van Cleef en su llegada a la estación de tren de Tucumcari.

José Terrón interpreta a Guy Calloway, el segundo secundario leonés que aparece en la película. Calloway-Terrón huye por el balcón de la habitación de una prostituta. Trata de escapar del cazarrecompensas Van Cleef. «En esa escena, Pepe Terrón –cuenta Sempere– salía por una ventana. Había una barandilla y debajo estaba el caballo. Teníamos previsto que cayera sobre el animal y se fuera echando leches. Pero durante la caída se movía el caballo y hostión va, hostión viene. Hasta que Juanito Cabré, ya dijo: “¡Ponedle unas orejeras al caballo, para que no se mueva, que este se va a acabar matando”».

José Terrón Jr. rememora: «Mi padre era el que se pegaba los trompazos. Mi familia siempre ha sido del cine. Mi abuelo empezó como decorador y haciéndose cargo de algunas parcelas de la producción, pero descubrió que como especialista había trabajo. Mi padre debutó en *55 días en Pekín*, la megaproducción de Bronston. Él era muy bueno haciendo acrobacias con el caballo. Y compartía muchos trucos y confidencias con otros especialistas americanos, como los hermanos Canute. Se la jugaba muchas veces. Siempre contaba el rodaje de una explosión durante una filmación en *Cinecittà*. Algo falló y explotó justo al pasar él con el caballo. Cuando empezó a decaer lo del cine de Almería, se trasladó al Castillo de Alfaz, en Alicante. Desde entonces, fue un gran especialista en los espectáculos de torneos medievales, en las justas».

A finales de febrero de 1965, meses antes de que rueden nuevamente a las órdenes de Leone, Antonio Molino Rojo y Aldo Sambrell, dos de sus imprescindibles, son entrevistados por *Fotogramas*. Ambos trabajan sin descanso en pequeños papeles ofrecidos por la singular industria del *western* a la española. En esos días participaban en la filmación de *Un*

*lugar llamado Glory*. La película se rueda en Esplugas de Llobregat, uno de los centros peninsulares de producción. La actividad catalana dio origen a la denominación de origen *butifarra western*. La revista publica:

ANTONIO MOLINO ROJO HA PARTICIPADO EN 121 PELÍCULAS, 14 DE ACCIÓN

–¿Complejo de malo?

–No, en absoluto, porque en realidad no estoy encasillado.

–¿A qué atribuye que siempre le den papeles de malo?

–Supongo que será por mi cara.

–Dicen que la cara es el espejo del alma.

–En este caso no es así.

–Si lo fuera, ¿qué cara tendría que tener usted?

–¡Madre mía, yo tendría que ser un adonis! En el fondo tengo buen corazón.

–¿Cuántas películas tiene en cartera?

–Tengo 15 o 20 películas pendientes de hacer. Además, los *western* españoles son tan buenos como los americanos.

Aldo Sambrell, uno de los feos más exitosos entre los *malos españoles*, explicaba en las mismas páginas haber sido cantante antes que actor y futbolista en equipos iberoamericanos. «En España soy un ilustre desconocido», reconocía.

El escritor norteamericano Paul Little abunda en los *malos*, esenciales en el universo de Leone, tomados del arroyo de la realidad: «Como los personajes en sus películas, nosotros también vivimos en un mundo que tiene una enorme dosis de malicia. Nuestro mundo puede no ser tan explícitamente violento y devastador como el que Leone recrea en el celuloide, pero es igualmente peligroso. La violencia dirigida a cada uno de nosotros es frecuentemente invisible. No podemos verla, pero aun así está ahí. Nos gustan los personajes de *La muerte tenía un precio*

porque dejan en nosotros la capacidad de supervivencia y también la capacidad de destrucción».

## HOLLYWOOD SIGUE SIN CONFIAR EN EASTWOOD

El 15 de diciembre de 1965, *Hollywood Reporter* anuncia que Clint Eastwood ha empezado a doblar al inglés y para el mercado americano su primera película italoespañola, *Per un pugno di dollari*. La publicación sólo anota que será estrenada en América «en un futuro próximo». No hay fecha para que el actor pueda testar su *boom* europeo en Los Ángeles y por extensión en todos los Estados Unidos. El mismo actor, sabiendo de la importancia de que las películas lleguen a su país, se implica personalmente en el acuerdo con la United Artists. La negociación, que desembocará muchos meses después en el estreno definitivo, se enreda.

Mientras tanto, la segunda aventura española de Eastwood vuelve a convertirse en un éxito en toda Europa, donde se va estrenando progresivamente desde septiembre de 1965. Ese mes es la premier en algunas capitales italianas. «Connery contra Eastwood: James Bond contra El Hombre sin Nombre», apunta la prensa cinematográfica especializada. Los dos títulos, la cuarta aventura del agente británico al servicio de su majestad, *Operación Trueno*, y el *western* de Leone, se colocan en lo más alto de la taquilla con estrenos casi simultáneos.

En España, ante el éxito italiano, el productor ejecutivo, Alfredo Fraile, insiste a la administración para que se pueda exhibir cuanto antes. Lo hace con cartas como esta, enviada a la Dirección General de Cinematografía: «Queremos poner en conocimiento de Ussía Ilustrísima que dicha película ya ha sido estrenada en Italia, como podrá comprobar por el periódico adjunto (Fraile incluye en el sobre unos recortes de carteleras italianas con la programación de la película en diversas ciudades y salas). Esperando de su amabilidad tantas veces puesta a prueba, quedamos a la espera de la decisión de V.I., cuya vida Dios guarde muchos años». El 27 de julio de 1966 se autoriza la exhibición. *La muerte tenía un precio* llegará a las carteleras madrileñas en

septiembre de ese año. Para esa temporada, además de la película de Eastwood, la productora de Arturo González estrenará una de sus especialidades, la última película de Manolo Escobar, *Un beso en el puerto*, además de *Viaje de novios a la italiana*, con Concha Velasco y Antonio Ozores, y *La carga de la policía montada*.

## IV. EL GRAN TRATO (1966)

«Reclamado en quince Estados, Tuco Benedicto Pacífico Juan María Ramírez ha sido declarado culpable por los siguientes delitos: homicidio, robo a mano armada en perjuicio de particulares, asalto a bancos y servicios postales, robos sacrílegos, incendio doloso de una cárcel, perjurio, bigamia, abandono del hogar conyugal e incitación a la prostitución, chantaje, tráfico de moneda falsa, uso de dados cargados y de barajas marcadas, agresión y lesiones contra particulares, estafa, descarrilamiento de un convoy ferroviario, ultraje de una adolescente, evasión de cuatro cárceles lesionando a siete guardianes, tráfico ilegal de armas...»

Lectura de cargos contra el personaje de Eli Wallach, con el cuello en la horca, durante una escena de *El bueno, el feo y el malo*

La rentabilidad de la *fórmula Leone* abre el apetito de las grandes distribuidoras. Hollywood conoce los problemas legales de los *Dólares*, pero el romano es el nuevo flautista de Hamelín. Atrae a millones de espectadores. La United Artists está interesada en cerrar un gran acuerdo. Han pasado dos años desde el primer rodaje en España, dos años desde que Eastwood aterrizara en Barajas. La negociación para llevar a los cines norteamericanos *La muerte tenía un precio* es dirigida por el responsable de la UA, Ilya Lopert. El ejecutivo tiene gran experiencia comprando títulos europeos refinados que luego estrena con eficaz promoción en Estados Unidos. Aunque la figura de Lopert es clave, a ella se le suma la de David V. Picker, responsable de producción de la United. Esta operación es diferente: la UA negocia el primer gran *boom* europeo destinado a conquistar el mercado americano. La aplastante posición dominante de la *major* se ve matizada por la *pandilla italiana*. Los que están al otro lado de la mesa son tipos singulares, arrebatados, imprevisibles, fabuladores. Lopert había mostrado grandes reticencias a comprar *Por un puñado de dólares*. El rastro plagiarario de *Yojimbo*, los

problemas de derechos, el obligado doblaje al inglés, la imprevisible reacción del público americano ante un *western* hecho en... ¡España! Eran muchos los inconvenientes que desaconsejaban la inversión. El mismo Lopert había sido el responsable de distribuir la película de Akira Kurosawa en Estados Unidos y conocía bien la de Leone. Pero en unos meses, al olor del dinero, disipó todas sus precauciones: la UA acabó comprando los dos *spaghettis* filmados y encargando, con el respaldo ejecutivo de David V. Picker, un tercero del que no se sabía ni el título definitivo.

### *A SCATOLA CHIUSA*

Luciano Vincenzoni, en su libro de memorias *Pan y cine*, lo cuenta con descaro. El guionista escribe: «Los americanos acababan de comprar *La muerte tenía un precio* por cifras astronómicas. Entre las grandes productoras y distribuidoras hollywoodienses era costumbre preguntar: “¿qué estáis preparando?, ¿qué será lo próximo?, ¿qué haréis después?” (...) Ellos tenían la costumbre de *croscolaterizzare* beneficios y pérdidas con otra película de los mismos autores a los que contrataban por primera vez». A la pregunta «¿qué estáis preparando?», Leone no podía responder de manera rotunda. Como le pasó tras el súbito éxito de *Por un puñado de dólares*, carecía de un proyecto que ofrecer. Ahora la compañía interesada era una de las principales productoras americanas. Vincenzoni recuerda así la negociación: «Yo tenía una idea abierta. Entonces me acordé de que la United Artists se hizo con la distribución de *La Gran Guerra* (la película tragicómica de Monicelli sobre la Primera Guerra Mundial, con guión de Vincenzoni, Age y Scarpelli, distribuida en América por Lopert). Así que les dije: “Tengo un *film*, de tres *sporcaccioni* que atraviesan la Guerra de Secesión. Estos tres no persiguen la gloria, sino el dinero. El título puede ser *El bueno, el feo y el malo*». «Fue la primera vez en la historia del cine –señala ufano en sus memorias– que una gran compañía compraba en firme sin una composición literaria; sin saber exactamente lo que estaba comprando; compraba *a scatola chiusa* (literalmente “a caja

cerrada”, sin haber visto el producto)».

Resulta oportuno confrontar a Vincenzoni. Leone asegura que la idea de la película fue suya, mientras que el guionista se arroga el récord de haberla escrito en poco más de 10 días. A la participación de ambos, llena de arrogancias e invenciones, se le suma la contratación de los guionistas Age y Scarpelli, padres de la comedia italiana. Según el director, no aportaron nada porque él consideró que su sentido del humor era improcedente. Sergio Donati sí sumó ideas, pero Leone lo excluyó de los créditos. Luego, Donati se burlaría de él cuando este aseguraba que la película tenía influencias de *Viaje al fin de la noche* de Céline: «No creo ni que la haya leído». Del mismo modo, Vincenzoni contestó a otra de las presuntuosas influencias reivindicadas por Leone, *Monsieur Verdoux* de Chaplin: «Yo escribí la película tan rápido que no noté ninguna influencia», dijo.

Con algunos consejeros augurando un gran salto al vacío, los americanos acertaron de pleno. La pionera *Por un puñado de dólares* y sus continuaciones, *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el feo y el malo*, ya estaban planificadas para abordar el gigantesco mercado estadounidense.

## *VARIETY, HOLLYWOOD REPORTER Y ALGO DE LA VERDAD*

Transcrita la deslumbrante fábula de Vincenzoni, se apunta ahora la secuencia de la negociación recogida por la prensa americana. El seguimiento, poco literario pero preciso, permite hacerse una idea de los obstáculos, los intereses y la llegada final de Eastwood a las carteleras de la costa Oeste, primero, y a la del Este, poco después.

A comienzos de febrero de 1966, *Variety* informa: «El productor italiano, Alberto Grimaldi, ha traído una copia de *La muerte tenía un precio* a Los Ángeles para negociar su estreno en Estados Unidos. Grimaldi está ultimando las condiciones para el doblaje al inglés»; días

después, el 22 de febrero de 1966, la misma revista publica: «United Artists se hace con la distribución mundial de los *Dólares*. Los derechos internacionales del taquillazo del *italowestern* protagonizado por Eastwood han sido adquiridos en un acuerdo alcanzado la semana pasada por Ilya Lopert. Los detalles de la distribución, que excluye a Italia, España y Alemania, contemplan cifras récords».

En esas mismas fechas, *Hollywood Reporter* escribe que la «United Artists ha pagado a PEA el récord de 900.000 dólares por los derechos de distribución de *La muerte tenía un precio*»; nueve meses después, el 11 de septiembre de 1966, la misma publicación detalla el plan de la UA para atacar el mercado americano: *Por un puñado de dólares* se estrenará en enero de 1967 y *La muerte tenía un precio* en mayo del mismo año.

Para evitar conflictos promocionales con otras películas italianas con la palabra *dólar* en sus títulos, la United Artists negocia para evitar que la usen. Es el caso de *Un río de dólares*. La película de Carlo Lizzani se estrenará como *The Hills Run Red*.

## LO ÚNICO QUE TENÍAS QUE SABER ERA CON QUIÉN TE METÍAS A HACER NEGOCIOS

David V. Picker, el capo de la United Artists, conoció España. Estaba al tanto de los grandes rodajes de la compañía en aquella época, en aquel país. A lo largo de su eterna carrera ha ocupado puestos principales en las grandes *majors*. Fue el responsable de los rentables acuerdos de los primeros Bond, producidos por Harry Saltzman y Albert Broccoli y ha sabido combinar calidad y taquilla. «Picker era el jefe norteamericano. Fuimos a recogerlo alguna vez al aeropuerto. Tenía relación con George Ornstein, el responsable de la UA en Barcelona», cuenta Enrique Herreros, entonces publicista en la compañía. Hoy, Picker, a sus ochenta y cinco años, quiere evitar hablar mal de cualquiera. Y abordar a Leone le obliga al silencio. Por eso argumenta que no tiene ningún apunte personal

de las negociaciones que llevaron a la UA a encargar la producción de *El bueno, el feo y el malo*. Sin embargo, da un consejo para futuros productores: «Están los directores que son meticulosos con el presupuesto y su ejecución, están aquellos a los que les gustaría cumplir pero no saben cómo y hay otros a los que no les importa una mierda. Advertencia vana. Hay que saber en quién puedes confiar y en quién no, especialmente si vas a ceder todo el control artístico. En el pasado me tomaron el pelo, pero estar advertido es estar precavido. Como ejemplo después de que Sergio Leone hubiera hecho varias películas, debería haber quedado claro para todos los que le quisieran producir un *film* que antes tendrían que contratar un seguro financiero a todo riesgo, lo que significa garantizar la totalidad de la película. Las compañías financieras prestan este tipo de cobertura exigiendo unos altos honorarios, que representan un amortiguador muy pesado en el presupuesto. Además, se garantizan el derecho de tomar el control si es necesario. Realmente, Sergio llevó a la bancarrota a una compañía aseguradora. En otra ocasión, cuando estaba en la Columbia, una aseguradora tuvo que hacerse con *Las aventuras del barón Munchausen*, la película de Terry Gilliam, semanas antes del rodaje. Durante la preparación ya estaba millones –repito, millones– por encima del presupuesto. Ambos, Leone y Gilliam, eran directores altamente cualificados, cuidadosos de su obra y con talento. Lo único que tenías que saber es con quién te metías a hacer negocios».

## LA ENREDADERA JUDICIAL

Mientras la UA negociaba el estreno americano de las películas de Leone, simultáneamente se libraba una batalla judicial entre las dos productoras italianas de los dos *Dólares*, Jolly y Pea. Una vez que la United Artists ya había comprado *La muerte tenía un precio* para distribuirla en Estados Unidos, el corresponsal romano de *Hollywood Reporter* cuenta el 29 de marzo de 1966: «Jolly Films, que había producido *Por un puñado de dólares*, ha demandado a Pea, responsable de *La muerte tenía un precio*. Esta película emplea al mismo director y actor principal de la primera.

Jolly denuncia usurpación de los personajes, del guión y del título. Recientemente, la UA ha adquirido la segunda cinta para su distribución mundial». Mientras la segunda de Eastwood asciende en la taquilla de Europa y con los derechos ya vendidos para su distribución internacional, Jolly pleitea. Desde mediados de diciembre de 1965 hasta el 25 de marzo de 1966, *La muerte tenía un precio* se ha estrenado con gran éxito en las ciudades más importantes de Italia, Grecia y Alemania. El 29 de marzo de 1966, *Variety* imprime: «Jolly ha solicitado la confiscación de todo el material gráfico, publicitario y el dinero ganado por *La muerte tenía un precio*, producida por Pea. Según consta, la demanda está sustentada en la apropiación por parte de Pea del mismo director, la misma psicología de los personajes, el mismo enfoque de la historia y el mismo montaje característico desarrollado en su película, *Por un puñado de dólares*. Por ello, Jolly demanda un bloqueo de fondos mientras aguarda la compensación por los daños. Ambas películas, en sus temporadas respectivas, han estado entre las más exitosas de la taquilla italiana. El juez de Roma ha solicitado verlas antes de tomar una decisión más seria».

El conflicto judicial se resuelve a favor de la productora de Grimaldi y, por tanto, de Leone. El 1 de agosto de 1966, aparece esta noticia en *Variety*: «Un tribunal de Roma ha rechazado el embargo de *La muerte tenía un precio* solicitado por Jolly contra la productora del film, Pea. De este modo, la justicia permite que la película continúe su distribución sin incidencias. Actualmente está a la cabeza de la taquilla italiana, con una recaudación estimada de unos 5 millones de dólares. El juez de Roma sostiene que no hay base para denunciar la apropiación indebida, porque el personaje principal en ambas está interpretado por el mismo actor y las dos han sido dirigidas por el mismo director, aunque para compañías diferentes. Al menos aparentemente, la United Artists, que ha comprado los derechos norteamericanos de ambas películas, estaba retrasando el estreno hasta que las amenazas de citaciones de juicios quedaran despejadas».

Tras meses de litigio, la causa queda sobreseída. La United Artists tiene vía libre para el estreno americano de Eastwood 1 e Eastwood 2.

## DOS MAGNÍFICOS DESHARRAPADOS

La tercera aventura de Leone se prepara con urgencia: hay tanteos para rodar en Estados Unidos, una dimensión colosal y una producción por completo italiana. Excluidas la productora española de Arturo González y la alemana Constantin, el propietario total de la película es Alberto Grimaldi, de Pea, con la cobertura de United Artists. «Los italianos – cuenta José López Roderó, que trabajó como ayudante de producción en los grandes rodajes de Hollywood en España– llegaron a pensar que esto era suyo. Algunos eran unos mangurrietas, pero se creían los reyes del mambo. Querían llevarse todo por 2,15».

Sergio Leone, grandilocuente y excesivo, se traslada a tierras norteamericanas con la intención de filmar allí. Pretende rodar en los lugares de los *westerns* clásicos. Con el proceso de producción en marcha pero con multitud de interrogantes por resolver, en marzo de 1966, *Hollywood Reporter* publica que Leone y Luciano Vincenzoni están en Los Ángeles para localizar. Al comienzo y como suele suceder con los serpenteantes proyectos del italiano, la película tiene un título que decae en provisional, *Two magnificent rogues*, “Dos magníficos desharrapados”. Los pícaros aseguran el aroma trasteverino, mediterráneo, mundano.

Julio Sempere, ayudante de dirección en las dos primeras cintas, describe la transformación del director romano: de genio marginal a Becerro de Oro. Apenas dos años antes lo perseguían los técnicos achacándole los atrasos, la desorganización y los impagos; ahora, se mueve con una corte. «Yo estaba haciendo una película con Gina Lollobrigida, *Cervantes*, en la que también intervenía Louis Jourdan y se presentó José Antonio Pérez Giner, que estaba preparando para Sergio *El bueno, el feo y el malo*. Pérez Giner me transmitió órdenes tajantes: “Me ha dicho Sergio que o te vienes a Burgos o mejor que yo ya no aparezca”. “No puedo ir”, le contesté. Yo estaba rodando con Vincent Sherman, producía Alexander Salkind. Era una insistencia de Leone. Antes de que Pérez Giner viniera, Leone ya nos había llamado a Eduardo Noé y a mí. Y los dos, Eduardo y yo, habíamos estado con él, a ver sitios y eso. Pero

un día fuimos a la Torre de Madrid, donde tenía la oficina. Ya no era el Sergio que conocíamos... Había una *troupe* de personajes más o menos afines a él, no digo su guardia de corps, pero un montón de gente revoloteando: “*Dottore, dottore, il capote*”, le decían. Y ya cuando íbamos por las escaleras, me dijo Eduardo: “Yo con estos no hago la película”. “Ni yo tampoco”, le contesté».

## EASTWOOD, RETICENTE Y AL ALZA

En abril de 1966, *Variety* ofrece la evolución del salario del actor principal y la factura de las tres películas: «Clint Eastwood habría cobrado 15.000 dólares por la primera, sobre un coste total de producción de 200.000 dólares; 50.000 por la segunda, con una factura de 600.000, y por la tercera cobrará 250.000, más un 10% de los beneficios generados en Estados Unidos».

La tercera negociación fue áspera y tensó las difíciles relaciones actor-director. La serie en la que Eastwood trabajaba, *Rawhide*, acababa de ser cancelada tras ocho temporadas de emisión. El actor había sido liquidado con 116.000 dólares por su compromiso con el proyecto. No tenía urgencias económicas, pero tampoco ofertas de Hollywood. El matrimonio Leone visitó a los Eastwood en Los Ángeles y discutieron las condiciones. El director acabó aceptando las pretensiones del actor, aunque las consideró una pequeña traición a él que, en su percepción, era el creador de todo su éxito.

El primer presupuesto de *El bueno, el feo y el malo* ascendía a 1.200.000 dólares. El coste de producción se irá modificando al alza conforme avance el rodaje. La revista añade: «Los exteriores se rodarán en julio y agosto. De nuevo en España. El rodaje comenzará en Roma, para luego trasladar el equipo a Almería, Madrid y Burgos». Leone descartó –o se vio obligado a descartar– localizaciones norteamericanas. En principio había contemplado rodar, al menos dos semanas, en Nuevo México y Arizona.

## PARA TRES HOMBRES LA GUERRA NO ERA EL INFIERNO... ¡TAN SÓLO PRÁCTICAS!

La acción es la de un sanguinario y tragicómico Oeste durante la Guerra de Secesión. Es el *western* de Leone contra la oficialidad de Hollywood. Con la infamia de la aniquilación envenenando la atmósfera, con el país rompiéndose en dos, la violenta aventura de estos tres forajidos resultaría un tolerable juego de pícaros. Sin embargo, Leone invierte este planteamiento en su eslogan, haciendo ver que para tres forajidos como el bueno, el feo y el malo, la guerra es apenas un periodo de prácticas. El facundo director se sitúa en una esquina de la realidad, en el ángulo muerto de la Historia: ¿acaso mi aventura de ladrones no está por encima del maremágnun sangriento de la contienda? Haciendo uso de sus ocurrencias, de su visión de pista de patinaje, Leone salpica con sangre la mirada que el *western* había difundido de los valores norteamericanos. El género está plagado de clichés y artificios de la noble y heroica conquista del Oeste. Así que el romano lo ejecuta con un extravagante *aggiornamento*. Como es habitual en su catecismo, expone la herencia católica de gachupines y mexicanos frente a la visión de los europeos protestantes recién salidos del *Mayflower*. Y, específicamente en esta ocasión, encuentra uno de los cientos de agujeros de Estados Unidos, opuesto al lustre y la rentabilidad de Hollywood. Leone se inspira en la campaña del general confederado Henry Hopkins Sibley en Nuevo México. Tras la batalla de Glorieta Pass, Sibley tuvo que retirarse ante una masiva pérdida de caballos y la destrucción de su tren de aprovisionamiento. A la larga, el enfrentamiento provocó la expansión de los soldados de la Unión.

La herencia de España en México y de México y España en el Oeste americano tiene un peso frecuentemente ignorado en el cine. Para llegar hasta esta mina literaria abandonada, Leone estudió que la misión de San Miguel, en Santa Fe, era como el resto de las misiones del Oeste, hermosa arquitectura pobre, sencilla piedra mezclada con barro. Esa arquitectura de vuelo rasante fue exportada por los españoles y tiene muestras e inspiraciones en los cortijos andaluces, en las simples

capillitas anejas a estos y en los conventos almerienses más modestos. Y, como si la naturaleza hubiera previsto la conquista, las *mesas* geográficas y el desierto también tienen gemelos en la Península Ibérica. Las mesas de Nuevo México, la de Tucumcari o la de Urraca, se reflejaban como en un juego de espejos en la geografía española. En Burgos, en la Sierra de la Demanda, en Hortigüela, en Carazo, en Silos o en Contreras encontró los paisajes que buscaba. Los tenía a mano, vecinos. Y no rodó en Nuevo México.

## LOS PERMISOS, LA DURACIÓN, LA PLANIFICACIÓN

Pese a que las localizaciones españolas estaban seleccionadas en firme, *Fotogramas* recoge críticas al director. Jorge Fiestas escribe antes de que dé comienzo el rodaje: «Sergio Leone ha manifestado que esto se está poniendo imposible para rodar. Que ha localizado exteriores en Burgos y Almería para su inmediata película, pero que si los precios no se arreglan habrá que pensar en rodar en Italia. Será una lástima, aunque no creo que el cine español salga perdiendo con la ausencia del señor Leone, vaya». El proyecto es una superproducción al estilo de las rodadas por Hollywood desde mediados de los cincuenta. El 28 de abril de 1966, el director de producción, Aldo Pomilia, solicita a la Dirección General de Cinematografía y Teatro permiso para filmar. Se le concede el 16 de mayo, después de obtener el visto bueno de la Comisión de Censura de Guiones y del Sindicato del Espectáculo. Los italianos dispondrán de 120 días y tendrán que cumplir con obligaciones, más o menos laxas, marcadas por la sintonía entre los productores y las autoridades franquistas. Lee van Cleef estaba acostumbrado a viajar a Europa y rodar con brevedad. Esta nueva aventura la consideraba una gran producción pero, de todas formas, más rápida que algunos proyectos norteamericanos de factura ralentizada: «Bueno, sí, en comparación, digamos con *Cleopatra* o *El motín de la Bounty* o algunas de aquellas otras producciones que tardan tanto tiempo, quizá incluso por encima de un año, los trabajos europeos generalmente duraban entre ocho y doce semanas. *El bueno, el feo y el malo* se

prolongó trece. Pero sólo fue el tiempo de rodaje. No el tiempo de preparación ni el de la posproducción, que tomó un periodo más largo de seis meses o incluso más para lograr que todos los pequeños detalles del sonido y la edición encajaran. Y Leone hacía todo por sí mismo en aquellos días». La autorización «reserva en todo momento el derecho de inspeccionar la realización de la película» y obliga a «incluir entre los títulos de cabecera, uno con referencia concreta a la zona geográfica, ciudades o pueblos de España donde se hayan rodado los exteriores, así como en el caso de que la película se rueda total o parcialmente en estudios españoles, el nombre de los mismos y la ciudad donde se hallen enclavados». El comité de censura describe así el argumento de la cinta: «Aventura de dos facinerosos, perseguidos por la justicia, en busca de una fortuna oculta desde hace años. La acción, ambientada en los comienzos de la Guerra de Secesión de los Estados Unidos de América, transcurre en el estado de Nuevo Méjico». El censor ponente, José María Cano, remacha: «Evidentemente, el relato está concebido para los ya conocidos magníficos desgraciados, quiero decir sin gracia, en general, de Ingrazia y compañía (*sic*). Tal como se presenta el conjunto argumental no hay dificultad para que se conceda, como se pretende, el rodaje en España, aunque el *film* es italiano exclusivamente. Por lo tanto, no entro en advertencias previas de forma».

## ESTA VEZ SON TRES

En Europa es El Hombre sin Nombre, la salsa de los *spaghetti*. En América apenas está asociado al *cowboy* Rowdy Yates. Cuando para Vittorio de Sica era «absolutamente el nuevo Gary Cooper», gran parte del público norteamericano lo ignoraba. Sofía Loren preguntó por él en un viaje a Estados Unidos y sus interlocutores no supieron qué contestarle. Ella musitó: «Bueno, es la estrella más grande del actual cine italiano».

Las dos primeras películas, sus dos disparos a la taquilla, todavía no se habían estrenado en Estados Unidos. Es célebre la anécdota en la que Eastwood protesta con sorna al compartir el cartel con nuevos

actores americanos: «Al principio estaba yo solo. Luego, fuimos dos. Y ahora ya vamos tres. Voy a acabar con un destacamento de caballería entero». Para el papel del malo, Leone consiguió a Charles Bronson, pero su presencia no llegó a concretarse por problemas de agenda. Así que recurrió de nuevo a Van Cleef. Al igual que a Bogart le pagaban por fumar, Leone lo volvió a contratar por su mirada, que taladraba las pantallas y producía buena repercusión entre el público. Al director le interesaban su nariz y su mirada: el resto de su físico podría haber sido de madera y no le habría importado.

A estos dos viejos conocidos, la trama añadía uno nuevo, el más importante, rico y novedoso de los tres. Leone había decidido convertir la estructura circular de *El bueno, el feo y el malo* en una pareja de tres: el feo y el bueno, la pareja, y el malo, el tercero en discordia, un *cornuto* vengativo y con revólver. De los tres, el feo, el personaje de Eli Wallach, Tuco Benedicto Pacífico Juan María Ramírez, asalta-caminos-mexicano-hijo-de-mil-madres, es la criatura más acabada de todas las leonescas. Y su intérprete, Wallach, el que mejor experiencia profesional aporta y se lleva. Tuco es Leone porque le sirve para explicar que la vida es una persecución a ninguna parte, que el juicio final se abre a la entrada de un *saloon* y que la distinción entre el bien y el mal es un juego de manos. El espectador acaba quedándose con Tuco: canalla, descarado, descocadamente peligroso, un Charlot pasado de rosca y con buena puntería que sisa el protagonismo de Eastwood.

## EL PROTAGONISTA

Eli Wallach, criado en la cocina de Brooklyn, fue un hijo de la primera década del siglo XX, donde en el aluvión de Union Street, los italianos, los vendedores callejeros, los negros emancipados y los trabajadores de las factorías se mezclaban con el lumpen.

Eli no sabía, no quiso o no le contaron que había nacido en un vecindario con hampones. Había nacido en *Crooklyn*, el sobrenombre, el apodo fácil del *borough* neoyorkino, entonces tan lejos de Manhattan. De

*crook* (bandido, estafador, ladrón) a *Crooklyn* (lugar de bandidos, estafadores, ladrones). Siendo un niño, Wallach se marchó durante un tiempo a Texas, pasó por la universidad y el violento sur le sirvió para aprender a montar a caballo. El intérprete, versátil, diverso, capaz, alegre, daba a sus personajes una distinguida chispa de tunantes. Pero era mucho más. Era, entre otras cosas, un hombre de Broadway. Tanto que su compromiso con *Camino Real*, la obra de Tennessee Williams, le despejó el horizonte a Frank Sinatra. En principio, iba a ser el soldado Maggio en *De aquí a la Eternidad*, papel con el que Sinatra acabó ganando un Oscar que lo libró de su espiral de derrotas. Wallach hizo honor a su palabra y también a sus gustos (antes Broadway que Hollywood) y cuando los productores de *Camino Real* tuvieron el dinero para estrenar la obra, se incorporó a los ensayos, despejando la situación a Sinatra. El cantante se refería cariñosamente a Wallach, al que tenía en alta estima, como «ese loco actor de teatro». Leone se fijó en él por la saña con la que simulaba disparar a los niños en el fresco de *La conquista del Oeste*. Por su jeta le endosaban papeles de bandido, como en *Los siete magníficos*. Esos perfiles, tan restringidos a las simplicidades del malo, los aprovechaba para enseñar su muestrario de gran actor. Al bandido Calvera de *Los siete magníficos* le añadió camisas floreadas, sombreros de diseño y sortijones, porque los bandidos pijos seguían siendo bandidos y tenían que gastarse el dinero de los asaltos en presumir. En sus personajes siempre hubo cientos de ironías y maldades sangrantes como un chicote.

## UNA ROULOTTE, MÁS PAISAJES Y METROS DE CELULOIDE

La autorización estatal detalla incluso el material de trabajo que los italianos pueden introducir en la Península. Los de la película tienen permiso —una vez que el ministerio de Comercio y la dirección de Aduanas han dado su consentimiento— para traer «con licencia de

importación temporal, metros de celuloide virgen, vestuario especial de la época, equipo de sonido, cámaras, proyectores portátiles, una *roulotte* con moviola para el montaje...».

En el permiso del rodaje también se detallan las zonas y provincias autorizadas. El delegado de Información y Turismo de Almería (Martínez de los Reyes, cuyo informe es preceptivo) escribe que a partir del 30 de mayo de 1966 comienza la filmación almeriense. En esta provincia, Leone retoma sus obsesiones arquitectónicas y paisajísticas, el Cortijo del Fraile, el de doña Francisca, el de la Hoya Altica, el Tablero de la Rambla de Alfaro, el pequeño poblado *western* de La Sartenilla o las dunas de las Amoladeras, en el Cabo de Gata. Estas dunas ya fueron empleadas por David Lean, a quien venera Leone, en *Lawrence de Arabia*. Él las elige para la escena del desierto en la que Wallach somete a Eastwood, haciéndolo andar achicharrado por el sol y negándole el agua. «Las dunas han salido en decenas de películas –cuenta Diego Fernández, de la familia de conductores que tanto ayudaron a Leone–, pero ahora ya no se puede rodar allí ni un *spot* de publicidad. Leone buscaba algunos espacios en ruinas y les sacaba partido, como el Cortijo de la Hoya Altica, que sigue estando camino del aeropuerto y que él empleó para el interior de la primera escena del malo. Aquello entonces se utilizaba para guardar ganado, había dos o tres cortijillos juntos. Sergio acabó conociendo muy bien la zona, incluso mencionaba los cortijos por sus apodos: sabía de las ramblas del Bujo o de Indalecio o del Llano de Pepe El Panadero. El llano, que tenía varios propietarios, estaba representado por José Gómez, el dueño de la panadería de Tabernas: Pepe El Panadero. Con él se tenía que negociar. Porque además de todos los permisos, luego se negociaba: ¿a cuánto?, ¿cómo? ¡No, eso es imposible! ¡No hay tanto dinero!... Se hablaba con cada uno de los propietarios y, claro, había que defender a la productora...»

La mayoría de las zonas autorizadas fueron empleadas según la planificación italiana, pero la Sierra de Urbasa (Navarra), que la administración franquista localiza erróneamente en Álava, fue finalmente descartada. El equipo de Produzioni Europee Associati culminará su trabajo español entre julio y agosto en la provincia de Burgos. Antes,

además de las localizaciones de Almería, se volvió a utilizar la granadina estación de La Calahorra, La Pedriza de Manzanares El Real, y el poblado del Oeste de Lega y Michelena, en Colmenar Viejo.

## EL ÚNICO HOMBRE QUE DURMIÓ CON EASTWOOD

El actor de Brooklyn e Eastwood coincidieron en Roma al inicio del rodaje. Ante la parquedad del californiano, a Wallach se le venía a la cabeza una enseñanza que, siendo niño, le repetía su madre: «Todos tenemos un número determinado de palabras; no desperdicies las que te corresponden; no las malgastes». Se preguntaba si a Clint su madre le había dado el mismo consejo. A tenor de la renuencia de este al diálogo, la madre de Clint debió de ejercer una gran influencia sobre él, tanta influencia que muchas veces parecía mudo. Su libro de memorias *El bueno, el malo y yo*, atesora alguna de las andanzas que corrieron juntos en Madrid. Al parecer, en una versión pintoresca del propio Wallach, a su llegada a la capital española no había ni un hotel con habitaciones disponibles, «por la gran cantidad de convenciones de esos días en la ciudad (¿?)». Así que Eastwood resolvió llamar a su amigo Pancho Kohner, hijo de un picatoste de Hollywood. Kohner estaba destinado en España y su vivienda era usada como embajada y refugio del cine americano. «La izquierda para mí (que siempre he sido un radical) y la derecha para ti, Clint», propuso Wallach en un reparto que incluía una posición política para cada lado de la cama. Estaban tan cansados que no les dio tiempo a comprobar quién roncaba de los dos. Al contarle el sucedido a su mujer, Anne Jackson, esta bromeó: «Ya puedes presumir de ser el único hombre que ha dormido con Clint». Al día siguiente, improvisando el camino hacia Almería, Eastwood dijo que ni por asomo quería volar en uno «de esos desvencijados cacharros a los que los españoles llaman aviones». Así que ambos acordaron ir en automóvil hasta el sur.

La duración del viaje entre Madrid y Almería se ha ido ampliando al paso de los años: los protagonistas han hablado de 9, 10, 11, 12 o más

horas. La hazaña, según los versículos de la memoria de cada cual, no habría sido rodar la película sino, propiamente, llegar juntos hasta Almería. Al borde del Mediterráneo, en una pequeña ciudad española, en una casa compartida, propiedad de Max Loan –vivienda que Wallach cita en sus memorias–, ambos pudieron encontrar el momento para las confidencias y la amistad. Eastwood anota: «En aquellos pueblos y ciudades, allí donde íbamos, él y yo hablábamos de películas, de política, de las chicas que habíamos amado. A él le venía frecuentemente un nombre, porque él sólo ha amado a una chica en toda su vida». Wallach estuvo casado desde 1948 hasta 2014, cuando falleció. La lista de amores de Eastwood ocuparía una enciclopedia.

En 2010, durante la ceremonia de los Premios del Gobernador, fue el encargado de ensalzar la trayectoria de Wallach. Era reconocido con un Oscar Honorífico por su contribución al cine. Quince años más joven que su colega, Eastwood le dedicó un socarrón discurso contra los efectos devastadores del tiempo: «Él es el único superviviente de *Baby Doll* (1956); él es el único superviviente de *Vidas rebeldes* (1961)... Pero, afortunadamente, es UNO de los ¡DOS!... supervivientes de *El bueno, el feo y el malo*». Wallach interpretó más papeles de bandidos, violadores, acosadores sexuales, ladrones, asesinos, caudillos, mafiosos o señores de la guerra que ningún otro. Él que era un actor clásico, se había adaptado al mundo del espectáculo y seguía sonriendo. «El año pasado recibí una carta del Papa –ironizó Wallach al recoger el premio– para decirme con gran entusiasmo que su película favorita era *Los siete magníficos*. No podía comprender nada, ¡no dejo de matar a gente ahí!».

## CON UNA SOGA AL CUELLO Y CON UNAS ESPOSAS

Durante el rodaje, Leone abusó de la buena disposición de Wallach. Este había sido advertido por Eastwood: «Hazme caso, no te predispongas», le dijo. Pero el director lo involucraba con sus propuestas:

–No quiero que te pongas la pistola en la cartuchera.

–¿Entonces, dónde demonios me la pongo? –le inquirió Wallach.

–Ponte una soga alrededor del cuello y úsala para amarrarla y cuando la necesites, haz un movimiento de hombros y ahí estará la pistola.

–¡Enséñame como hacerlo! –pidió el actor. Muy resuelto, el director trató de explicarle lo que quería y agarrando el revólver en algún punto de la soga, se le escapó de las manos. Fue incapaz de hacer lo que le estaba solicitando al propio Wallach y acabó diciendo:

–No, no te preocupes. Usa la cartuchera.

Algunos críticos americanos consideran milagroso que no se registrara una desgracia, dada la dureza de los rodajes. Conscientes de la peligrosidad, reconocidos técnicos españoles se lo toman a bromas y veras, sabiendo que a veces el mejor humor proviene de lo que pudo ser un drama en el pasado: «¿Te acuerdas de cuando estuvimos a punto de matarnos?», y acto seguido, estalla una carcajada.

Richard Schickel, el hagiógrafo de Eastwood, afirma que los actores asumían un riesgo y los especialistas de manera señalada. Mickey Knox, responsable del doblaje americano de *El bueno, el feo y el malo*, señaló que el director solía pagarles muy poco a estos especialistas, que eran *premiados* con pequeños papeles y estaban dispuestos casi a cualquier cosa. Leone hacía un gran trato con ellos, con Stefanelli, con Aldo Sambrell, «con esos a los que contrataba de manera fija».

En entrevistas retrospectivas, Wallach, que fue repetidamente aconsejado por Eastwood de los riesgos («Ya he rodado dos películas de este tipo y sé de lo que estoy hablando»), se reía recordando que «Leone no pretendía matarme. Sólo quería que asumiera sus trucos».

El feo tuvo un par de escenas temerarias. La primera, subido a un caballo con una soga al cuello, esperando que Eastwood disparara para cortar la cuerda. De esta forma, se evitaba la ejecución pública de su personaje y se lanzaba al caballo a una galopada sin fin, dejando atrás el poblado del Oeste donde se encontraban. Estaba previsto que, al sonido del disparo de Eastwood, explotara una pequeña carga de dinamita en la espalda de Wallach. Esta explosión rompería la soga y haría correr al

caballo. El animal, ante tal barahúnda, mostraba una gran inquietud. Pero el director no quiso escuchar al intérprete, quien instaba a ponerle unas orejeras para tranquilizarlo. «He rodado varias secuencias similares en Hollywood y siempre llevan orejeras», insistía. Leone lo ignoró. En Hollywood lo harían con orejeras, «pero aquí no».

La segunda escena entrañaba aún más peligro. Está rodada en las vías del tren, en La Calahorra. Wallach está atado con unas esposas a un muñeco orondo que simula a su carcelero (el actor Mario Brega). Pretende romper las esposas al paso de la locomotora. Para rodar, se coloca la cadena de las esposas sobre uno de los dos raíles y al muñeco –del tamaño de un hombre grande, tumbado con uniforme militar de la Guerra de Secesión– en el interior de la vía. El actor, agarrado por las esposas, se acurruca sobre la pequeña pendiente que bordea el raíl, a la espera de que pase el tren. Este se aproxima y las ruedas de la locomotora rompen la cadena, liberando a Wallach-Tuco de su captor. En ese momento, el actor se aparta de las vías del tren, haciendo una postrera mirada a cámara. Wallach recuerda que si no se hubiera apartado con rapidez, habría corrido el riesgo de morir decapitado. Algunos vagones del tren, en su parte rasante, tenían unas finas planchas metálicas rectangulares que sobresalían. Tras la primera toma, Leone quiso repetir y el actor se negó. «Bien, nos quedaremos con lo que ya está hecho», asumió el romano.

Durante el verano de 1966, Wallach concedió algunos encuentros con la prensa: «Hay que admitir que el realismo italiano en el combate cuerpo a cuerpo es una experiencia violenta para un actor. Pero estoy tan impresionado con Leone como para repetir. (...) Todo lo que quiero es una cláusula en mi contrato garantizando que acabaré la película vivo y entero, con todos mis miembros completos». En una de estas citas con reporteros americanos, para restar importancia a las manías de Leone, lo ensalza: «Él se ha convertido en un sabio de la historia americana. De hecho, aprendió mucho de lo que sabe sobre el lejano Oeste en el Instituto Smithsonian de Washington. De su viaje a Estados Unidos se trajo una biblioteca de 45 libros sobre la materia».

En la edición para coleccionistas del DVD del 40 aniversario de la

trilogía del Dólar se usa el riesgo de muerte de los actores para la promoción: «La gran producción en España se prolongó durante semanas y fue tan caótica que Eastwood y su compañero estuvieron a punto de morir (en el original, *to be killed*). Wallach más de una vez». A partir de esta presentación, el carácter extractivo de Hollywood, que nunca decepciona: «Pero esta circunstancia también proveyó un inestimable lienzo épico sobre el que Leone pudo ofrecer su visión sobre la guerra, la codicia y sus demonios personales». La rentabilidad de la sangre auténtica.

### *ON THE SPANIARDS ROADS AGAIN*

Al abandonar Almería con destino a Burgos, los dos actores ya eran inseparables. Decidieron ir al Norte como viajaron al Sur: atravesando en automóvil las carreteras españolas de la época. Juan Fernández, el hijo del conductor de los rodajes almerienses, había empezado con su padre. Junto a su hermano, Diego, han llenado sus biografías profesionales con servicios a las grandes estrellas de la época. «Teníamos un Seat 1.500, pero, ¡eh!, ampliado a siete plazas en Alicante. Wallach e Eastwood querían ir juntos y le pidieron a mi marido que los llevara –cuenta María Dolores, su mujer–. Juan era un hombre discreto y profesional que se ganaba a ley la confianza. Pero él les dijo que no podía llevarlos porque yo estaba embarazada. Unos días antes, Wallach se había presentado en mi casa con un reloj y me lo había puesto en la barriga: “Va a ser un niño”, me dijo. “¡Pues vale!”, contesté yo. Y acertó. Él había trabajado para Eastwood en los rodajes anteriores. Y los dos, tanto Clint como Wallach, le insistían en que fuera su conductor en lo que quedaba del rodaje y que si hacía falta que yo me sumara al viaje a Burgos, que ellos encantados y tal. Y yo acepté. Tenía 22 años. Era junio de 1966 y estaba embarazada de unos siete meses de mi hijo, Juan. Ellos vivían en la calle García Cañas, junto a la playa del Zapillo, en los pisos del barón Guillinson. De allí salimos para irnos a Burgos. Chapurreaban algo de español, más Wallach que Eastwood, pero Clint, que no tenía fama ninguna, era educado, mucho,

¡y guapo para rabiarse! Total que nos fuimos los cuatro a Burgos. Aquello fue mucho más que un viaje. Cuando llegamos a Murcia, a la que antes desde Almería se tardaba tanto, nos paramos a comer en el Rincón de Pepe. Los dos, digo los dos, se mataban por invitarme. “¡Ahora, pago yo!”, “¡No, pago yo!” Todo el camino estuvieron así. Antes de llegar a Burgos nos hospedamos en Madrid algunos días. Y fuimos a Barajas a recoger a la mujer y la familia de Eli. A Wallach le gustaban mucho el patrimonio, la historia, los monumentos, las antigüedades. Lo acompañamos al Rastro con su familia. Tenía un hijo, de unos 14 años o así, y compró una pistola, una antigüedad, para el chaval. Eastwood iba a otro aire. Nosotros no estábamos atentos a lo que él hacía. Al llegar a Covarrubias, ellos se instalaron en el Hotel Arlanza, que era el único bueno que había. Y nosotros, mi marido y yo, en una casa, con una señora, con nuestra cocina y nuestro cuarto. Me querían en el pueblo muchísimo, hice unas amistades que *pa* qué. Me decían la andaluza. Y allí me sentaba en la plaza de Covarrubias, algunas veces con Eastwood, él tan alto y yo tan chica. Hasta hicieron una fiesta en Salas de los Infantes para la gente del rodaje. Y Wallach quería hacer excursiones, visitar monumentos. Fuimos a ver el monasterio de Santo Domingo de Silos, donde se había recluido el torero Mondeño (que cambió los toros por los hábitos y según sus propias palabras fue mayor su fama y él, que había buscado el silencio, tuvo que volver a los ruidos). A veces, Wallach o Eastwood dormían en Burgos capital y normalmente los fines de semana, Clint le pedía a Juan que lo llevara a Madrid. Durante algunos trayectos, le decía que parara el 1.500: “Tú sigue, que luego ya te pillo yo”. Y salía a correr, a hacer ejercicio. Siempre llevaba unas pesas en el maletero. Cuando lo acercábamos a Madrid los fines de semana, él nos invitaba a mi marido y a mí a quedarnos en un hotel. Lo que él hiciera en Madrid, ya no lo sé. Tendría sus amistades. Se iba a vivir su vida».

## POLLOS DE CORRAL Y BILLARES

En la tercera etapa del rodaje, la de mayor diseño de producción, el *cast*

se hospedó en el pueblo burgalés de Covarrubias. De toda la provincia, surgieron extras, figurantes y cientos de soldados del ejército español. El hotel Arlanza, inaugurado en diciembre de 1965, se construyó sobre una casa histórica que había sido rehabilitada. Disponía entonces de unas treinta habitaciones. Su propietario y director, Víctor Barbadillo García había finalizado una instalación que respetaba las señas de identidad arquitectónicas y decorativas del inmueble.

El hotel, según señala la familia Barbadillo, llegó a ser reconocido con la distinción de Parador Colaborador. Buscaban a un viajero elitista, espigando el primer gran *boom* del turismo en España: huéspedes extranjeros (americanos, franceses, ingleses), clientes exclusivos, pintores de vanguardia, propietarios, gentes de alto nivel. Covarrubias, arcón del románico, inspiradora de Castilla, con sus cerezos y sabinas, está señalada por el río Arlanza. Patria de Fernán González, su arquitectura es inimaginable en una película del Oeste, ¿qué parte del desierto de Mojave serviría para la cetrería? ¿En qué parte de la cartuchera hay espacio para un azor? ¿Dónde ubicar la frontera con el califato? ¿Qué libro del Oeste contempla infantes, torreones, nobles, doncellas, amantes, espadas, armaduras? Sin embargo, Leone, a sugerencia de su director de producción Aldo Pomilia y de su colaborador español, José Antonio Pérez Giner, supo que el valle del Arlanza guardaba semejanzas con Nuevo México. Por esa puerta burgalesa, Leone llevó a los cazarrecompensas insaciables hasta un cementerio tan grande como la isla del tesoro de Stevenson.

Llegaron los del cine a Covarrubias y revolucionaron el verano para hacerlo único.

Carmen Barbadillo tiene la memoria fresca de aquellas semanas en el hotel: «Aunque el grupo era un desmadre, se portaba *regularmente* bien (*sic*). Eastwood era muy educado, daba muy buenas propinas y como era tan guapo, todas las camareras querían servirle. Lee van Cleef, que vino con su mujer, era un caballero, serio, cortés. Eli Wallach no tanto. Este era otra cosa. Tenía mucho genio. Se enfadaba. Tiraba del cordón del teléfono cuando pedía las conferencias. Una vez llegó a arrancarlo de la pared porque antes, cuando se pedía una conferencia con Estados

Unidos o con el país que fuera, había que esperar un buen rato, incluso horas. Por la noche había muchas visitas de una habitación a otra y esa pequeña cosa de ir desnudos».

El restaurante Galín, frente al hotel Arlanza, era uno de los lugares de aprovisionamiento del equipo. «Una vez que no salieron bien las cosas en el rodaje, las italianas me dijeron que querían cocinar ellas – cuenta Teresa González–. Se quitaron el disgusto comiendo recetas de su país. Habitualmente, yo estaba en los fogones. Teníamos un menú de tres platos. Solía preparar sopa, alubias, verduras, patatas guisadas con cordero, bacalao o pollo. Entonces, había bastantes pollos y conejos en Covarrubias y si ellos lo pedían íbamos casa por casa a ver quién tenía uno bueno para matarlo. Lo preparábamos, lo pelábamos e iba a la cazuela». En todo el rodaje burgalés, Eastwood no alteró su actitud distante: mantuvo el secretismo, guardó las formas, permaneció ajeno. Por eso su leyenda se extiende incluso en las pequeñas historias que, con el tiempo, se han ido desprendiendo de los días de filmación. Entre ellas figura un desafío al billar celebrado en Covarrubias. Al parecer, el forastero cruzó la puerta retando a los presentes a una partida al mejor de 100. Aquel americano se encontró con el paso al frente del maestro del billar local, «el gran Pacucha». Abierta la partida, el jugador local alcanzó las cien sin dejar que su oponente llegara, siquiera, a colocar el taco. Pacucha trabajó durante años como conductor de los mandos militares en el aeropuerto de Barajas, pero estaba criado en los billares de Castilla y su estómago se había hecho al vino. Era un hombre elegante y junto a su hermano, Eri, propietario de locales con billar. Si encontraba un punto de apoyo, no lo tumbaban ni el frío ni la amanecida. «Murió hace tres días, como aquel que dice. Tenía 96 años. La gente del pueblo decía, ahí se murió el hombre que ganó la partida», cuenta Alberto Ortega, del hotel Doña Sancha. «Pacucha ganó, de eso no hay duda – afirma el articulista Santiago González, un quinceañero aquel verano–, pero le ganó al doble de Clint Eastwood, un italiano que tenía mucho parecido con él y que hacía bastante vida en el pueblo. No era Eastwood. De eso tampoco hay duda». Milagros, la sobrina de «el hombre que ganó la partida» asegura que «mi tío le ganó a Clint Eastwood. De eso no hay

duda. El doble no se sabía ni quién era». Con esta revolución del guapo americano, las muchachas, las muchachitas de Covarrubias encontraron tiempo para celebrar algunos guateques, a los que invitaban al elenco. La botica del pueblo, propiedad de la familia Martínez, conserva, con su aire museístico, su aroma de otra época. Abierta desde el siglo XVIII, allí están los cajones y los frascos con los principios activos. En aquel jardín, a la espalda de la farmacia, los del rodaje copearon en Covarrubias.

## EXTRAS POR TODAS PARTES

Aunque los principales nombres del reparto se hospedaron en Covarrubias, la intendencia se organizó desde Salas de los Infantes. Diego Montero, estudioso del rodaje, explica que este pueblo disponía del moderno hotel Tam y el departamento de vestuario utilizó unos almacenes salenses para organizar el trabajo. La convocatoria de extras y figurantes se extendió y llegó a oídos de cientos de vecinos de la comarca del Arlanza. En el bar Infantes se firmaron contratos y se acordaron figuraciones. Eusebio Ibáñez participó doblemente, como trabajador, acondicionando distintas zonas naturales y como figurante: «Unas semanas antes de que empezaran a rodar estaban anunciando en Salas de los Infantes que iban a necesitar mucha gente y que pagarían muy bien. Pusieron carteles en distintas partes del pueblo y, persona a persona, boca a oreja, llegó a mi pueblo, a Castrillo de la Reina. Dijeron que el que se quisiera apuntar que se apuntara. ¿Cómo me podía imaginar que iba a estar con un hombre como ese? Lo recuerdo comiendo jamón en el Pelayo, en Salas, que es un jamón especial, claro, ¡como para no hincarle el diente! ¡Y el vino! ¡Y las chicas! Llevaba un tres cuartos de cuero. Era un tipo elegante. Se daba un aire distinto y ya lo era. Claro que en el Pelayo siempre había buenos lomos y buenos jamones». Los pueblos de la zona vivían de la agricultura, de los recursos naturales, de la ganadería extensiva. «Muchos abandonaron sus tareas para participar de una u otra manera en la película. Y las mujeres tuvieron que ocuparse de las labores

agrícolas y ganaderas mientras sus maridos e hijos» servían para el «mundo del espectáculo», recuerda David Alba.

Domingo Contreras, actual párroco de Villalmanzo, rondaba los veinte años y todavía no se había ordenado. Tocaba la armónica y aprovechó la selección de músicos que demandaba la escena de los prisioneros de Betterville. «Estaban buscando músicos pero delgados, teníamos que pasar por famélicos. Claro, se suponía que estábamos en un campo de concentración americano. A algunos gordos los echaron para atrás y decían: “Pero, ¿por qué si yo toco muy bien mi instrumento?” “¡Pues, porque hay que parecer de la guerra y en la guerra no se está bien comido!” Como vimos que la cosa iba en serio y que Leone le había dicho al que contrataba que necesitaba a los músicos tal día, pues le apretamos. Nos querían dar menos, mucho menos, pero dijimos que por menos de 1.000 pesetas no lo haríamos y tan bravos nos pusimos que cogimos escaleras abajo. Entonces, aquel italiano, que temería a Leone, nos llamó con cierta desesperación: “No se vayan, por favor”. Y les sacamos las mil pelás, ¡mil pelás! Me pude comprar hasta una enciclopedia. Me duraron mucho aquellas mil pesetas. ¡Si estaban dispuestos a despilfarrar con nosotros, fíjate cuánto despilfarrarían en todo lo demás!»

Los jornales de figuración estaban fijados, aunque contemplaban excepciones relacionadas con lo penoso de algunas tareas.

El articulista Santiago González, quien se apretó todo lo que pudo para que lo inmortalizara la cámara en una secuencia multitudinaria, recibió la tarifa estándar: 250 pesetas por «ser estrella con pretensiones internacionales». «Tenía quince años y el *medio cubalibre* nos lo cobraban a 6. Entonces, que indudablemente ya éramos mayores, copeábamos. El bueno, el feo y el malo nos pagaron unas cuantas buenas escapadas. Pero otros salieron mejor parados que nosotros. Había un figurante que hacía de ahorcado. Se colocaba un arnés debajo del vestuario y lo colgaban de un árbol durante horas. Leone descartó que aquella escena saliera en la película. No pudo ser un ahorcado para la posteridad, pero se llevó 800 pesetas por cada día que participó. Siempre le digo a Carlos Herrera que fui una estrella internacional del

cine: llegué a rodar con Clint Eastwood. No sé por qué no me acaba de creer».

## EL EJÉRCITO ESTÁ CON EL BUENO, CON EL FEO Y TAMBIÉN CON EL MALO

Desde finales de los cuarenta, el calentamiento de la Guerra Fría disparó la cotización española como nudo estratégico de los americanos. Auxiliada por ese interés, la dictadura se fue incorporando a los organismos internacionales. Los grandes rodajes eran esenciales para el ministerio de Información y Turismo. Primero Arias Salgado –que como titular de Información, al cargo de la censura, perseguía los bikinis y como titular de Turismo trataba de atraerlos– y luego, más airadamente, Manuel Fraga, idearon planes para disimular el rechazo occidental al Caudillo.

United Artists –la misma gran distribuidora de *El bueno, el feo y el malo*– acumulaba buenas experiencias previas gracias a sus acuerdos preferentes con la dictadura. Además, sus multitudinarios proyectos de los cincuenta, *Alejandro Magno* y *Orgullo y pasión*, contaron con los vecinos como solícitos figurantes. La producción de Stanley Kramer para la UA, prolongó su rodaje varios meses de 1956 y, en su plan de actuación, se diseñaron carreteras que luego han permanecido en uso: accesos, dotaciones e incluso imaginería, todavía presente en la Semana Santa de pueblos de la vieja Castilla. El franquismo dispuso una España a gogó, alegre y reverencial. Los primeros grandes rodajes contaban con la tropa, que salía más económica que contratar a un peatón para cruzar una calle de un estudio hollywoodiense, a decir de un diplomático de la época. Para el rodaje de *Orgullo y pasión*, ambientada en la Guerra de la Independencia, el ministro Arias Salgado instó al ejército a prestar total colaboración: «Se solicitan las más generosas y prolongadas facilidades de tropas y materiales (...) con el objetivo de que se obtenga un resultado brillante que permita enfatizar ante el mundo gloriosas etapas de la historia de España». Con Fraga se multiplicaron los rodajes y los

visitantes a un paraíso barato y cálido. «Cuando estábamos rodando *Espartaco* (1960) con Kubrick –cuenta el ayudante de dirección José López Roderó– la prensa norteamericana publicó: “*Spanish Army for Rent*”. Figúrate, “El ejército español disponible en alquiler”. El titular provocó una tormenta que afectó a nuestra película. Edward Muhl, al cargo de la producción, tuvo que reunirse al máximo nivel para que todo aquello no afectara. En honor a la verdad, las condiciones del ejército eran muy favorables».

Los jefes italianos de *El bueno, el feo y el malo* llegaron años después de aquellos primeros rodajes: contaban igualmente con la entrega de los mandos castrenses. Aldo Pomilia, al solicitar la autorización a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, había previsto 5.600 figurantes y calculaba que «las escenas que se rodarán aquí tendrán un costo total de 30 millones de pesetas. La entrada de este capital se efectuará en divisas, dólares o liras y se llevará a cabo siempre con la conformidad del Instituto Español de Moneda». El dinero también era moral para la tropa.

El director de producción, brazo diplomático de Leone, enviaba cartas protocolarias a la Sexta Región Militar. En ellas iban sus rentables ofrecimientos. Era costumbre entre los productores colaborar con donativos para los huérfanos y las viudas y otras causas petitorias. Los italianos cumplieron con el uso, ofreciendo *desinteresadamente* varios cientos de miles de pesetas. Y también contrataron un seguro de vida en la Equitativa Fundación Rosillo: 300.000 pesetas en caso de fallecimiento, 300.000 para invalidez permanente, 250 pesetas por día de baja temporal. Se cubrían ante posibles percances en la filmación.

En Hortigüela, pasado el río Valparaíso, en la zona de la Vega Pequeña, decenas de soldados levantaron un campamento con capacidad para seiscientos. Se dotaron de letrinas, aljibes, caballerizas y decenas de vehículos para desplazar a los regimientos de Artillería 63 y de Infantería 7 hasta las localizaciones. Según el plan de trabajo de Produzioni Europee Associati esta fase del rodaje comenzaría el 1 de julio. Previamente, en días alternos, y posteriormente, con las escenas ya en marcha, los militares junto con vecinos de la zona trabajarían en

grandes obras. La producción reclamaba la colaboración de la caballería, de los sargentos, de los cabos, de los soldados y casi de todo aquel que tuviera un uniforme a mano. Los militares ayudaron acondicionando los lugares de rodaje, cavando zanjas, levantando trincheras, desplazando material, acarreando troncos. Leone tenía barra libre y un país a buen precio. Así se lo dijo a Pérez Giner, contratado como ayudante de producción del título. No le importaba el dinero, lo tenía de sobra, cubrían los americanos y ayudaba un ejército acostumbrado. Fruto de estas dos circunstancias, dinero y buena disposición, al ejército se le solicita un lanzallamas para quemar parte de una chopera próxima con la que construir el decorado natural; se le encargan los explosivos de una voladura: 400 kilogramos de trinitrotolueno, 200 botes de humo y otros tantos detonadores; se le pide la participación de un artificiero (a 650 pesetas el jornal) y veinte soldados artilleros (a 250); doce tiendas de campaña parque y cuarenta individuales como parte del decorado, y casamatas... y ruedas de carros... y cestas de atrincheramiento... y maderos... y traviesas... y cañones... Por pedir, al ejército español se le piden hasta un par de *wualki-tokio*, también llamados por los italianos, en algunos párrafos de sus cartas al ejército, *wualki-tokis*. Que Leone no estaba preocupado por el dinero queda claro en algunas de las peticiones a los militares: «El precio del mencionado material –en este caso se refiere a los explosivos– lo dejamos a la elección de la Dirección del Parque, ya que nosotros ignoramos el que tenga actualmente en el mercado».

Si los figurantes son más de 1.000, el toque de diana se fija a las 4 de la mañana. A las 7:30 estarían maquillados, vestidos y ubicados en el lugar de la filmación. Si ese día sólo se contempla una participación de 500 soldados, entonces el toque de diana es a las 5 de la mañana. La jornada laboral se prolonga hasta las seis y media de la tarde, descontando una hora para comer. Los salarios son 900 pesetas por día para el encargado de la tropa, 750 para los capitanes, 650 para los sargentos, 500 para los suboficiales, 300 para los cabos primeros, 275 para los cabos rasos y 250 para los soldados.

## UNA MISIÓN EN UN MONASTERIO ROMÁNICO ABANDONADO

Entre Covarrubias y Hortigüela, Leone encontró escenarios naturales. El primero, el decadente monasterio de San Pedro de Arlanza, monumento nacional que comenzó siendo una orden benedictina hacia el 912. Pasto de la historia, las llamas y el desdén, sus interiores representan el atestado y sórdido ambulatorio de la misión de San Antonio, en Nuevo México. Adquirido por grandes familias tras la desamortización de 1835, indios que regresaron de hacer fortuna en México y querían rentabilizar las tierras cazando y sembrando, hasta allí lleva Tuco a Rubio para que se recupere de las heridas. Las mismas que él le ha provocado al exponerlo al rigor del desierto de Mojave. El monasterio, de grandes dimensiones, se había convertido en una cantera abierta para acopiar mármol, materiales de construcción, frescos o valiosos tesoros arquitectónicos y pictóricos. Su iglesia románica, con tres naves de cuatro tramos, el claustro mayor, el menor..., todo estaba abandonado ante el silencio de la zona, respunteada por el río Arlanza y los sabinares.

En una de las habitaciones, hoy desaparecidas, encima del refectorio, Eastwood, ante la mirada de perplejidad de Wallach, pronuncia la frase: «Dormiré tranquilo ahora que sé que mi peor enemigo vela por mí». Y al fondo, a través de la ventana, se observa la ermita de San Pelayo, también en estado ruinoso. Diego Montero, de la asociación Sad Hill, aclara: «los planos de esa parte contienen gran detalle escenográfico, como la habitación atestada de esculturas llevadas para dejar espacio a los heridos, lo que favorece mucho el realismo de la situación dado que la acción se desarrolla en Nuevo México, donde la herencia cultural de la dominación española seguía siendo muy fuerte». El octogenario Eusebio Ibáñez, saca pecho de su interpretación como herido de guerra. El fotograma lo tiene enmarcado en un lugar preferente de su casa: «Yo estoy en una cuba de agua con uno al que le falta un brazo. Ese es el Muti, que ya ha fallecido. A cada uno, por meternos en la cuba, nos ofrecieron mil pesetas. Rodamos por la mañana y las mil pesetas nos las dieron por la tarde. Cobré más por eso que por cavar las

trincheras, que me pagaban cuarenta o cuarenta y cuatro pesetas al día».

## EL PUENTE DE LANGSTONE Y CECIL B. DE MILLE

A unos cientos de metros del monasterio de San Pedro de Arlanza, se cavaron cientos de trincheras, se talaron árboles, se levantó el campamento nordista y se diseñó un puente, el puente de Langstone para enlazar las dos orillas del río. De todo aquel despliegue quedan restos, recuerdos esparcidos en el espacio comprendido entre el kilómetro 9 y 10 de la carretera de Burgos 905. Ibáñez también estuvo en esas tareas: «Todavía están las cepas del puente porque eran de piedra y lo demás todo de madera. En total, estaría trabajando casi un mes. Los militares se esforzaron mucho. Venían todos los días varios camiones, cargados de soldados. Siempre había un cabo o un sargento porque, como bien se sabe, los militares no van solos a ningún sitio. Yo trabajaba en Palacios de la Sierra en una fábrica de madera, pero lo que es el dinero... Dejé la fábrica y me fui con los del cine. O de actor o a cavar. El mes me rentó como un año. Me acuerdo de todo porque me están haciendo entrevistas todos los días».

*Citizen News* ofreció para sus lectores norteamericanos detalles de la infraestructura: «Un puente de 500 pies de longitud, hecho con madera recia, ha sido empleado para una secuencia muy concreta. El pasaje requería que Eastwood y Wallach lo detonaran para deshacerse de la amenaza de la armada enemiga que está luchando por el control de la zona. Mientras, otra operación estaba en marcha: la creación de una presa de 300 pies de longitud para dotar de más caudal al río. Durante seis semanas, alrededor de unos 500 peones trabajaron simultáneamente en ambas tareas. Cuando el puente y la presa estuvieron preparados y el agua había alcanzado la altura apropiada, 60 toneladas de *black powder* y dinamita se colocaron en puntos estratégicos» para proceder a la voladura. «La escena del puente de Langstone –recuerda Montero– es la de mayor dotación presupuestaria. Unionistas a un lado y confederados al otro libran una batalla sobre el río. “Una mota de polvo en los planos del

alto mando”, como dice el comandante nordista (Aldo Giuffré)».

Pese a la preparación, la voladura tuvo que hacerse tres veces. La primera fue descartada por poco espectacular. Montero, que ha investigado sobre el particular, explica que para el segundo intento se colocaron «400 kilos de TNT y 12 cámaras para registrar la explosión con detalle. Sergio Leone cedió el privilegio de la detonación a un mando del ejército encargado de los extras, pero una descoordinación de órdenes hizo que el puente saltara por los aires antes de que las cámaras comenzaran a grabar. El puente quedó destrozado, pero fue reconstruido de nuevo por el ejército en una semana. A la tercera, la voladura se pudo ejecutar como se ve en la película. Sobre la anécdota más famosa, no se ponen de acuerdo ni los militares, que echan la culpa a los cámaras, ni estos, que se la echan a los militares. Hay tantas versiones de lo sucedido como gente presente. Peter Hanley recoge una versión muy completa de Sergio Salvati, ayudante de cámara de Franco di Giacomo. El encargado de efectos y artificiero Eros Bacciucchi parece que dejó el detonador a alguno de los mandos y ahí se armó el follón».

Eastwood guarda un recuerdo divertido de la explosión. En 2010 la describió así: «Hace unos 45 años, aproximadamente, fuimos a Burgos, a Covarrubias y a esos maravillosos pueblos españoles. Filmamos en todos aquellos lugares. Y tuvimos que vivir un momento inesperado, tú sabes, algo como el famoso chiste de Cecil B. de Mille».

La anécdota de De Mille es utilizada para resumir la descoordinación durante los grandes rodajes. Tras una secuencia con cientos de extras, humo, caballos, carromatos y enorme despliegue técnico, el viejo director gritó: «¡Corten!», y una vez disipado el humo, apareció uno de sus ayudantes: «Listo, cuando usted diga, todo preparado para filmar». «Nosotros –rememora Eastwood– también vivimos eso, como Cecil B. de Mille. Volamos un puente entero, salieron despedidas rocas, piedras..., y ninguna cámara estaba funcionando».

En la voladura definitiva, Leone se topó con el criterio y la prudencia de Eastwood. El director quería que él y Eli Wallach se colocaran cerca de la explosión. El californiano se negó de manera inteligente, según se recoge en esta transcripción de una entrevista con la

BBC: «¿Dónde nos situaremos Eli y yo? Leone tenía cinco cámaras para rodar. Él me dijo: “Bueno, primero estaréis aquí abajo cerca de donde está la primera de las cámaras, luego treparéis hasta aquí arriba y justo cuando lleguéis a lo más alto, donde hay otra cámara, el puente explotará a vuestras espaldas”. Observé el puente, observé la distancia hasta donde quería que estuviéramos... y supe que estaba cerca, demasiado cerca. En vez de decir: “No quiero hacer eso”, dije: “¿Sergio, tú dónde te vas a situar?” Y él contestó: “Oh, bueno, estaré aquí, justo detrás de la cámara, esperándoos”. Así que yo pude decir: “Vale, si tú estás con nosotros, yo lo haré”. Me echó un vistazo que indicaba algo. De repente, me di la vuelta y vi a dos tipos con el vestuario de Eli y con el mío propio. Entonces supe que Leone había decidido usar dobles. ¿Por qué? Bien, Sergio quería estar en lo alto de la colina para tener una mejor panorámica y también para permanecer lo suficientemente seguro. Cuando el puente explotó, las rocas y las piedras cayeron sin cesar y casi matan al ayudante de cámara situado en la parte más cercana al puente, justo donde Leone quería que estuviéramos nosotros».

## HAN LLEGADO A SAD HILL

En el término municipal de Silos, a pocos kilómetros del ciprés al que cantara Gerardo Diego («Enhiesto surtidor de sombra y sueño / que acongojas el cielo con tu lanza. / Chorro que a las estrellas casi alcanza / devanado a sí mismo en loco empeño»), se sitúa el valle de Mirandilla. En este valle, sobre un diseño de Carlo Simi, cientos de trabajadores cavaron el cementerio de Sad Hill, donde está enterrado el soldado desconocido y donde se esconde el botín de oro para los insaciables. El camposanto es una estructura de círculos concéntricos de 300 metros de diámetro. Albergaba 5.000 tumbas de atrezo, túmulos y cruces. «Allí estuvimos una semana a pico y pala», cuentan participantes en la obra. Se hizo realidad en unos días gracias al trabajo de 250 soldados y vecinos de las proximidades. En el centro de aquel mar de muertos invisibles, se planificó una era de 30 metros, incrustada de piedras blancas y amarillas.

La estructura circular –una ensoñación de Leone que le venía del circo romano, de los gladiadores y las fieras, de la garantía de la muerte y la impermanencia de la gloria– fue empleada para el *triello* final. Lee van Cleef es tiroteado por Eastwood y acaba cayendo a una tumba con la tierra aún fresca y a la espera de un ataúd. En invierno, ese agujero se cubre de hielo: una fina placa no deja drenar el agua del amanecer.

Descendiendo de la ladera de Silos por una carretera serpenteante, contemplando a lo lejos el fuerte de San Carlos, el cementerio se aparece como miles de puñaladas sobre una alfombra marrón y verde. Reconstruido por la organización cultural Sad Hill, sus miembros (Diego Montero, Sergio García Hernández, David Alba, Joseba del Valle) comenzaron por recuperar las dos únicas tumbas reales creadas por el equipo de diseño de *El bueno, el feo y el malo*: la de Arch Stanton y la del soldado desconocido. Luego rehabilitaron todo el lugar con un generoso esfuerzo. El cementerio ha devenido en santuario de peregrinación para fanáticos, turistas y curiosos. En el valle de Mirandilla, en lo más profundo de una depresión, cientos de nuevas cruces llevan nombres de celebridades muertas, de vivos inquietos y aficionados al *western*. Por dejar los apellidos en Sad Hill se entrega un donativo de 15 euros. «Tomamos algunas lápidas de marmolistas y cruces de otros cementerios. Siempre que no tengan inscripciones. Eso podría resultar inoportuno», reconoce Sergio García Hernández. El clímax de una película mundana y descarada es este cementerio que tras el rodaje estuvo décadas abandonado. Convertido en lugar de pasto del ganado, las nuevas inscripciones de madera tienen un resorte especial para cimbrarse sin romperse ante el empuje de las vacas o las ovejas. El cementerio conserva su estructura circular, un recuperado árbol del ahorcado con la soga y un alto relieve, en el que Clint Eastwood espera a los visitantes con el cigarrillo, el sombrero y el poncho.

## UNA BANDA DE MÚSICA PARA BETTERTVILLE

A la espalda del cementerio, si se pudieran atravesar en línea recta los

desequilibrios del terreno, se alza el altozano de la Majada de las Merinas, situado frente a la suerte de enormes farallones de caliza de la peña Carazo. La piedra acentúa la soledad del terreno ante el ladrido de unos mastines. En la Majada de las Merinas, Leone construyó otro de los escenarios clave de *El bueno, el feo y el malo*: el campo de concentración de prisioneros de Betterville. «Carlo Simi –escribe Montero– levantó un fuerte con profundos fosos, empalizadas y edificaciones anejas donde representar lo peor de la guerra». Leone se había inspirado en grabados y fotografías reales de la Guerra de Secesión y del campo nordista de Andersonville, tomadas por Mathew Brady en 1864. Según precisa Montero, en ese campo de concentración «hubo ejecuciones masivas, hacinamientos y hasta canibalismo».

No hay restos del fuerte. La madera con la que se levantó fue tomada años atrás para diversos usos. Apenas quedan anclajes oxidados y el foso que rodea el lugar que hace cincuenta años albergó a los prisioneros sudistas... ¡de Burgos!

Domingo Contreras, el armonicista de la banda que en la película sofocaba los gritos de las palizas con música triste, recuerda que se hicieron caminos y atajos para subir el material hasta la cumbre. Toda la subida está plagada de arbustos, hierbajos, piedras y desniveles. «Hubo un trabajo de adecuación y limpieza de la zona. Trabajaron mucho y ahora ya no queda nada», dice mientras se topa con los blancos cráneos de vacas, relucientes ante el ímpetu de los carroñeros. «Aquellos días fueron un no parar en la zona. Eastwood era lo contrario que Leone. Una vez, discutió con alguien y tanto se calentó el ambiente, que ese día interrumpieron el rodaje. Lo dieron por acabado a las bravas. Cobramos lo mismo, pero nos fuimos un rato antes y eso que ganamos». Los buitres sobrevuelan la cúspide del flan de Carazo –una montaña redondeada por un creador pastelero–, a la espera de un nuevo animal muerto al que devorar con la ansiedad de la manada.

Según informa Montero, además de las escenas del campo de prisioneros, del cementerio, del puente y del monasterio, «se rodaron dos más: una, la conocida como *El seis es el número perfecto*, situada junto al río Arlanza en Hortigüela y recientemente incluida en las nuevas

ediciones en DVD. Y otra descartada totalmente en el montaje, un almuerzo entre Rubio y Sentencia a la salida del campo de concentración de Betterville, rodada en el Alto de San Juan en Contreras».

## APRETONES, HALLAZGOS Y FÚTBOL INTERNACIONAL

Saturno Cerra recordó para *La Nueva España* cómo se rodó el comienzo de *El bueno, el feo y el malo*. Primero irrumpe en la pantalla un primerísimo primer plano del actor canadiense Al Mulock, rubiasco, con los pómulos prominentes y las mejillas hundidas, enjuto, inquietante. «Hay un trávelin de 100 metros y vamos dos a caballo, los dos asturianos, Paco Braña y yo y luego a pie y enfrente, a lo lejos, hay un tío, Mulock y parece que vamos a enfrentarnos en un duelo, pero confluímos en la puerta de un *saloon* y entramos los tres juntos. Se oyen unos disparos y sale el feo por la cristalera comiendo y con un revólver humeante. Lo rodamos el día del Corpus. Nos pagaron tres veces lo contratado por ser fiesta. Yo tenía cagalera. “¿Y si me cago, Sergio?”, y Leone: “Te cagas y sigues caminando”. Nos llevó el día entero bajo un sol tremendo».

El ambiente del rodaje fue especialmente azaroso en la fase de Burgos, donde el colosalismo y la participación de miles de extras complicaban la producción. No obstante, Eastwood, como en otras ocasiones y pese a las relaciones cada vez más tirantes con Leone, aporta detalles o sugerencias a los matices de los personajes. A Lee van Cleef lo bautizó con el sobrenombre de *Angel Eyes*, se entiende que Ángel “Caído”, a tenor de la naturaleza demoniaca de Sentencia: «Si el sobrenombre estaba en el guión, yo desde luego no lo vi. Habitualmente, soy bastante cuidadoso respecto a dar una lectura cerrada a los guiones. Creo que Clint Eastwood vino con eso un día. Fue una cosa que surgió y así me han conocido desde entonces. *Ojos de Ángel*. No me quejo. Así se refieren a mí cuando participo en alguna cuestión promocional desde entonces. Pienso que es un apelativo bastante bueno».

De aquellos días de rodaje, entre Almería y Burgos, Wallach se llevó una letanía que repetía con frecuencia: «Quien temprano se levanta, tiene una hora más de vida y en su trabajo adelanta». En el documental *Por un puñado de sueños*, el actor deja un par de notas sobre el ambiente que reinaba: «Y los domingos, durante el rodaje, el equipo de españoles jugaba contra los italianos. Siempre ganaban los españoles. Era muy divertido. Durante la semana, los españoles estaban fastidiados, pero entonces ellos eran los héroes». Hubo un partido, al parecer, uno. Sobre tal choque Diego Montero, de la asociación Sad Hill, informa que en 1966 se disputó el Mundial de Inglaterra. Italia cayó eliminada ante Corea por uno a cero y el combinado coreano estaba formado por militares. «El orgullo futbolístico italiano estaba herido». Con ese ambiente de *vendetta*, se enfrentaron a los españoles en el campo de Los Ausines. Los protagonistas no jugaron, sólo fueron espectadores: Clint Eastwood, Eli Wallach, Lee van Cleef se confundieron con el paisanaje, usando boinas, bebiendo vino en bota y animando con banderitas... de Italia. A Sergio Leone, que lo más parecido en futbolista podría ser el Puskas de la última época, se lo ve «dando algún regate con el balón», en presencia de niños y curiosos que habían ido a disfrutar del partido.

## HANK WERBA, AQUEL CORRESPONSAL DE *VARIETY*

A finales de agosto de 1966, con el rodaje concluido, la revista *Variety* publica una amplia cobertura. Hank Werba, el reportero que la firma, había llegado a Madrid contratado como publicista en el imperio de Samuel Bronston. Judío de Brooklyn, se encargaba de la promoción de películas. Con el paso de los años, el interés de los americanos por España como plató se había desbordado y Werba se convirtió en el aspirante idóneo para ser el hombre de *Variety* en Madrid, cargo que luego ejerció en Roma. Esta es su información de aquellos días al sudeste de la provincia de Burgos:

«El actor Clint Eastwood y el director de cine italiano Sergio Leone están conquistando definitivamente la causa de los *westerns* hechos en Europa. La fuerza de estos dos hombres está ahora al servicio de la United Artists. Con el equipo Eastwood-Leone se han comprometido también Eli Wallach y Lee van Cleef. *El bueno, el feo y el malo* cuenta con un presupuesto de 1,6 millones de dólares y la tranquilidad añadida de tiempo y apoyo técnico casi ilimitado. Con la producción en progreso a lo largo de las ocho últimas semanas en el sur y el centro de España, hasta ahora el único obstáculo había sido el título. Hubo un lanzamiento inicial para que fuera *Dos magníficos desharrapados* (“*Two Magnificent Rogues*”), aunque en Italia habría sido suficiente llamar a la película *Eastwood-Leone número 3*. Para el actor yanqui es sólo su tercera película como protagonista. Leone es la quinta que dirige. La explicación para esta colosal inversión en *El bueno, el feo y el malo*, apostando por una estrella y un director con tan pocos créditos, está sustentada en la multimillonaria recaudación en Italia de las dos películas del tándem Clint-Leone».

Eastwood explica en *Variety* los motivos de su éxito: «Es la imagen que tiene Leone de mí. Un tipo con barba de tres días, un forastero de mano solitaria, ligeramente mugriento, misterioso, rápido con el gatillo y absolutamente impredecible. Soy de la clase de antihéroe que hace lo que a todo el mundo secretamente le gustaría hacer... una especie de Bogart sobre la montura del caballo que no tiene ningún temor de ser quien es: bueno o malo».

La publicación anota que Eastwood hace estas declaraciones en una alta meseta castellana a una hora y media de Burgos. «Aquí en la tierra de El Cid, Leone está rodando dos grandes secuencias. Excepto para interiores de poca trascendencia y el proceso de posproducción en Roma, Eastwood y Leone han empleado localizaciones españolas para sus tres aventuras cinematográficas».

GRAN PRODUCCIÓN SÍ, PERO CON ALGUNOS  
AGUJEROS

Aunque la producción estaba avalada por el capital americano, a lo largo del rodaje se produjeron problemas de impagos y de organización. La propietaria del hotel Arlanza, Carmen Barbadillo, explica los que su familia sufrió: «Cuando acabaron el rodaje se marcharon y dejaron la cuenta pendiente. No pagaron ni un céntimo. Se llamó a la policía y les pillaron en el aeropuerto antes de marcharse. La policía habló con Sergio Leone y con el productor para aclarar qué es lo que había pasado. Pero al final pagaron, ¡claro que pagaron! Las autoridades se hicieron cargo de la situación y se resolvió el asunto. Faltaría más».

La de los Barbadillo no fue la única incidencia. Manuel Baquero Carrillo, propietario de la firma madrileña Cinematografía y Efectos Especiales, elevó el 20 de julio de 1966 una queja al director general de Cinematografía por el mismo problema: impago. La carta recoge el lenguaje de la época y parece que va a acabar pidiendo perdón, en vez de reclamar algo que le pertenece. Es esta:

Habiendo contratado el suministro de materiales para la producción *Un par de desharrapados* de PEA Cinematográficas y habiendo ocurrido los hechos que a continuación le detallo para constancia de usted que ha tenido a bien autorizar el rodaje de la producción en España.

A partir del rodaje de la película se le ha ido suministrando a la misma material para el rodaje en Almería y Salas de los Infantes, así como el personal especializado que lo ha pagado la productora, pero las facturas de las cinco semanas que alcanzan una cantidad de 380.000 pesetas aproximadamente no han sido abonadas por la empresa. Por este motivo le comunico al sr. Pomilia, jefe de producción, la decisión de que si en el plazo de una semana no abonaba dichas facturas se le retirará (*sic*) el material y como quiera que este señor no ha contestado, se lo comunico telegráficamente dándole un último plazo, el cual, pasado éste, se le ha retirado el material a día de hoy. Inmediatamente hemos conseguido hablar con el señor Pomilia toda vez que hasta hoy había sido imposible por parte de él y en las conversaciones ha dado a entender que pedirá una responsabilidad por este hecho. Por lo tanto, quiero hacer constar ante usted estos puntos con el fin de que si es incumbencia de su departamento, vea la forma de que sean reintegradas estas cantidades que justamente reclamo, pidiendo por parte del sr. Pomilia un mayor respeto a la industria española que tanto colabora en sus producciones.

## EASTWOOD SE DESPIDE DE ESPAÑA

Mari Loli, la mujer de Juan Fernández, el conductor de Clint Eastwood, recuerda su regreso a Almería: «El 12 de agosto nos volvimos de Covarrubias. Pude ver hasta la explosión del puente, que hasta eso me llevaron a ver. Al regresar de Burgos, nos quedamos en Madrid unos días. Nos liquidaron y ellos siguieron su camino. Nosotros llegamos a Almería hacia mitad de agosto y mi hijo nació el 3 de septiembre de 1966». Diego Fernández, conductor de Leone, sostiene que la relación que establecieron con los italianos era muy especial: «Cuando terminó el rodaje español de *Hasta que llegó su hora*, Leone le dijo a mi hermano: “Tú te vienes a Roma a llevar la caravana con la Mariloli y con la Claudia Cardinale”. Y se fue una semana a gastos pagados. A mi hermano, Sergio lo quería mucho».

Eastwood se marchará definitivamente de España tras el rodaje. A lo largo de los años, en distintas entrevistas, al surgir la cuestión sobre las andanzas del joven Clint, él responderá educadamente sobre cuántas veces su mujer –quien lo fuera en cada uno de los momentos de publicación de las sucesivas entrevistas– le sugiere que tiene que volver y reencontrarse con el país que conoció en los sesenta.

Antonio Sánchez de Amo recuerda que en 2006, Eli Wallach, durante el homenaje que le tributó el Festival de Almería, se tomó el interés de telefonar a Eastwood para contarle lo bien que lo estaban tratando. Quería felicitarlo por su cumpleaños y quería que todos lo supieran. En presencia de autoridades y organizadores, telefoneó desde el vestíbulo del Gran Hotel. Se encontró con un contestador automático. «Hola, Clint. Estoy en Almería. Te llamó para felicitarte por tu cumpleaños. Tengo una sorpresa que darte. Lo intentaré más tarde desde mi habitación». Al día siguiente era el aniversario de Eastwood y él, previsora, estaría regresando en avión. Se fue a comer y luego, con traje y corbata, pudo contactar desde la suite 432: «Estoy en Almería. ¡Y hay agua caliente! Me han hecho un homenaje precioso. Recuerdo nuestros años aquí, lo mucho que disfrutamos rodando». «Tengo que volver», le dijo Eastwood desde Los Ángeles. Y ahí quedó el compromiso, vagando

como un *rolling bush* en el desierto de Tabernas.

Sánchez de Amo hace un repaso de los intentos de las autoridades por atraerlo. La contratación de agencias como Great Ways, el encargo a *reyes de la agenda* como Tom de la Cal, el diseño de una semana Eastwood, con jazz, retrospectiva de su filmografía, mesas redondas y campos de golf para el esparcimiento del mito... El actor no ha vuelto a la provincia.

Los últimos en intentar el reencuentro con España han sido los encomiables muchachos de la asociación Sad Hill. Para celebrar el cincuenta aniversario del rodaje de *El bueno, el feo y el malo* desarrollaron un completo programa de actividades y conferencias. Contactaron con él a través de su hijo Kyle, el músico, al que localizaron de gira. Finalmente, el actor les mandó un vídeo casero en el que, mirando a cámara, alababa su esfuerzo. El rostro en primer plano del octogenario, con su pelo blanco, se apareció sobre una pantalla gigante colocada en el cementerio de Sad Hill en verano de 2016. Junto con Ennio Morricone y otros levemente relacionados con la película, Clint Eastwood daba su bendición a la iniciativa. Era la suya una voz tenue, más apagada aún por el tiempo, que hacía un esfuerzo por relatar su viaje a aquellas tierras españolas, Burgos, Covarrubias y Almería, 50 años antes. Eastwood agradeció la tarea de recuperación del cementerio. Y fue muy amable. Eso fue todo.

El bueno, el feo y el malo tomaron Italia el 23 de diciembre de 1966. La taquilla se saldó con más de dos mil millones de liras recaudadas. La película llegó en sucesivos estrenos y con gran éxito a Europa. En España, la premier se pospuso hasta el verano de 1968. Tras sus tres viajes españoles, Eastwood fue aceptado como un nuevo clásico popular en Hollywood.

## V. LEGÍTIMOS DÓLARES AMERICANOS (1967, 1968)

«Las películas crearon la fortuna profesional de Clint Eastwood, la del productor, Grimaldi, la de Leone y en parte también la mía».

LUCIANO VINCENZONI, *Pane e cinema*, memorias, 2005

*Por un puñado de dólares* se estrenó finalmente en Los Ángeles el 18 de enero de 1967. En el Pantages de Hollywood Boulevard. Con el apellido de vodevil de su antiguo propietario en los tubos de neón, la gran marquesina y la fachada *art decó*, era un viejo palacio del cine. Desde los años treinta, su taquilla ofrecía más de 2.500 butacas por sesión, a distintos precios. Eastwood clavó su nombre en el Boulevard. Volvía renacido de otro mundo, uno de italianos frenéticos, secundarios pluriempleados, rodajes quebrados y aislados paisajes españoles. El cine angelino había albergado la ceremonia de los Oscar durante diez años. Mantenía la decoración de un local dedicado al entretenimiento desde la llegada del sonoro. Lo que sucedía resultaba inexplicable: un director italiano, conquistado desde la niñez por el cine norteamericano, había revisado la historia y los clichés del Oeste. Los había reinterpretado y, con su nueva mirada, estaba en disposición de conquistar al conquistador. «Yo vivía en Roma –le contaba Sergio Leone a Peter Hamil–, donde había nacido en 1929, cuando era la capital del melodrama imperial de Mussolini, invadida por periódicos falsarios, lazos culturales con Tokio y Berlín y un desfile militar detrás de otro. Pero yo vivía en una familia de antifascistas, que también tenía devoción por el cine. Por eso no padecí ningún tipo de ignorancia. Vi muchas películas. Fue principalmente después de la guerra cuando sentí el encanto decisivo de las cosas de Hollywood. El ejército yanqui no solo nos trajo barras de chocolate, las

liras de los aliados y esa mermelada de melocotón homenajeada por Vittorio de Sica en *El limpiabotas*. Además, trajo un millón de películas a Italia que nunca antes habían sido dobladas. Debo de haber visto 300 películas al mes durante dos o tres años seguidos. *Westerns*, comedias, películas de gánsteres, historias de guerra, de todo lo que había. Las editoriales llegaron con traducciones de Hemingway, Faulkner, Hammett y James Cain. Fue una maravillosa bofetada cultural en la cara. Y todo eso me hizo comprender que América realmente es propiedad del mundo, y no solo de los americanos quienes, entre otras cosas, tienen el hábito de diluir el vino de sus míticas ideas con el agua del *American Way of Life*. América era algo soñado por los filósofos, los vagabundos y los desgraciados del camino de esta tierra antes de que fuera descubierta por barcos españoles y poblada por colonos de todo el mundo. Los americanos solo la tienen alquilada temporalmente. Si ellos no se comportan como es debido, si el nivel de la mítica comienza a bajar, si sus películas no funcionan o son como las de antes y la historia se vuelve de una ordinaria categoría, nosotros siempre guardamos la posibilidad de despedirlos. O de descubrir otra América. Ese contrato puede siempre ser retenido».

## UNA PELÍCULA ITALIANA... DOBLADA

En 1946, la producción americana inundó Italia con 600 películas de las miles cuyo estreno había impedido el conflicto armado. Al no haber cuotas de importación, ni de pantalla, la cifra se mantuvo al alza durante varios años. El adolescente Leone contempló íntegro el desembarco hollywoodiense en Italia. Su aprendizaje cinéfilo fue atendido con dieta única. Como en España, también en Italia, Hollywood liquidaba el aburrimiento, sí, pero a la par fundaba una esperanza para los espectadores y... un monopolio para la industria. En este enero de 1967, Leone revertía, como un francotirador, la aventura. El boicot encubierto a las películas *no-americanas*, las furibundas medidas protectoras de los productores de Hollywood para mantener (cuasi) blindado su propio

mercado..., todo saltó por los aires con un título irrisoriamente barato, un título que ni siquiera estaba originalmente rodado en inglés.

«Las películas en Estados Unidos no solían ni suelen estrenarse dobladas –recuerda Andrés Vicente Gómez, aquel empleado de Ocean que fue a recoger a Eastwood en su primera llegada a Barajas–. *Por un puñado de dólares* no estaba hecha pensando en el mercado norteamericano y fue un milagro que consiguiera estrenarse allí, aunque fuera tres años después de rodarse. Es como si un actor español va a Japón a rodar una película y tiene un éxito tremendo. Ese éxito no le va a hacer más famoso en España, porque aquí no tienen éxito ni distribución las películas japonesas, salvo alguna cosa de Kurosawa o algo minoritario que hubo en su día de Arte y Ensayo. Lo que pasó fue un irrepetible golpe de fortuna, porque todas las películas que se han doblado en Estados Unidos han resultado un fracaso. Lo intentaron los franceses y otras cinematografías poderosas y no les funcionó. Hubo una campaña muy fuerte de los grandes estudios en los años cincuenta contra el doblaje y eso arraigó. Que yo recuerde, la última película que funcionó doblada en Estados Unidos fue *La dolce vita*, que hizo diez millones de dólares. Como si ahora se hicieran 50. *Por un puñado de dólares* era muy popular en Alemania, Francia, Italia, pero eso no significaba nada».

No significaba nada, hasta que *El Hombre sin Nombre* llegó a Los Ángeles. Leone pensaba que lo visual era lo primero, las palabras venían después, como pequeños puñados de oro. Los diálogos eran también visuales, a veces hirientes, a veces desconcertantes, a veces corrosivos. Su concepción visual, la estética de Eastwood, el humor, la sangre, noquearon a los espectadores estadounidenses. Con tan pocas líneas de diálogo, segmentada en episodios que abrían y cerraban historias concretas y atractivas, *Por un puñado de dólares* era la singularísima música de Ennio Morricone y el sonido y todo ese ambiente macarrónicamente operístico, lleno de trucos y golpes de efecto. Eastwood volvía con un *western*, sí, pero uno en el que hasta los caballos eran asesinos a sueldo.

## LA CRÍTICA AMERICANA CONTRA *POR UN PUÑADO DE DÓLARES*

Tras el estreno en Hollywood la película fue vapuleada por la prensa especializada. En aquellos momentos, comenzó a establecerse la creencia, concretada años después con el icono de Harry el Sucio, de que ir a ver las de Eastwood era un vicio, algo obsceno, degradante. «Nadie suele reconocer en público que se masturba». Esa era la sensación que, según algunos críticos, procuraba una película del actor.

La premier en el Pantages Theater provocó una respuesta virulenta. James Powers, uno de los más irónicos comentaristas, escribió en *Hollywood Reporter*: «Este *western* hecho en España hace tres años y solo ahora estrenado por United Artists en este hemisferio, está teniendo una enorme campaña de promoción, atractivamente diseñada, en la aparente creencia de que la película posee los elementos para desarrollar un hipo colectivo. Es difícil comprender por qué, tal como informa su distribuidora United Artists, ha tenido tanto éxito en Europa. No hay razón para sospechar de la certeza de las informaciones (llegadas desde Italia, Alemania y España). Quizá se haya perdido algo en la versión inglesa que se proyecta aquí».

Clyde Leech se encargó de la reseña de la película en *Los Angeles Herald Tribune*. En una amplia nota la calificaba como «Un drama psicológico con suficiente sangre para saciar a Drácula»: «Dirigida por Sergio Leone, las localizaciones y la gente son creíbles y realistas. Los hombres necesitan un afeitado. Cuando están heridos, sangran. Sus ropas, cubiertas de polvo, están siempre sucias. Da la sensación de que el reparto nunca se baña. Esto último es comprensible: el agua es, de lejos, más escasa que la bebida».

Philip K. Scheuer también se mofaba. El crítico firmaba la más valorada de las reseñas, la publicada en *Los Angeles Times*: «La sádica *Por un puñado de dólares* hace sangrar hasta la muerte en las torturas», escribía, y a continuación se permitía denostar el lugar del rodaje apelando a los dramas históricos españoles: «España, que no ha sido ajena a su propia crueldad, acoge este insólito fenómeno de los *Dólares*».

El comentarista de *Los Angeles Times* era una firma poderosa. Acumulaba años de críticas en las cabeceras más notables, después de haber llegado a Hollywood en la época del cine mudo.

Tras estrenarse en California, la película se distribuyó en la Costa Este. Las notas usaban de la misma saña. Después de verla en Nueva York, Robert J. Landry titulaba su comentario en *Variety*: «Es asesinato al estilo italiano». En él explicaba: «Los tiroteos constantes parecen sugerir que las balas crecen en los cactus mexicanos. Sin lugar a dudas, la mayor de las humoradas de toda la trama es que con tanto trabajo el sepulturero sea tan viejo». Landry ironizaba sobre cómo un pobre hombre podría cargar con tanto trabajo a tenor de los muertos por duelos, tiroteos, emboscadas o venganzas que incluía *Por un puñado...* Aunque en un tono sarcástico, el comentarista también reflejaba el éxito de público: «El fin de semana anterior, el bruto acumulado estaba detallado en estas páginas. Con la película habiéndose estrenado ya en la gran Nueva York, este escritor se acercó al (cine) Lyric, al oeste de la calle 42. Fue el último jueves hacia la 1 de la tarde y pagando 85 centavos por la entrada (el dato lo incluye el propio Landry, ¡quizá sea una forma de pedir un aumento!). Encontré la planta principal a un 95%, casi llena. *Por un puñado de dólares* era proyectada en un programa doble con *Tiradores al acecho*, una producción de la Fox de 1961. El hedor del *big money* podía ser rastreado en el cine. Claramente, los allí presentes habían sido informados, boca oreja, del tipo de película que iban a ver».

El titular de *Time* fue: «Temerario para ser diferente». Resumía así el guión de la película: «Un hombre cabalga por una ciudad a lomos de una mula, mata a un hatajo de malos, mata a otros cuantos malos y entonces, para cambiar el ritmo, mata a otros malos más. Después, él se larga de la ciudad. La música pasa a primer plano. Se funde a negro». *Time* se mofaba de la calidad técnica del *film*: «el problema es que, aunque dejen de hablar, los labios de los personajes se siguen moviendo. La película está doblada. Los villanos son españoles porque la película fue rodada en España. Lástima que no fuera enterrada allí».

En el mismo son, Hollis Alpert publicaba su reseña en *Saturday Review*: «El hecho más curioso sobre los títulos de crédito es que no

figura ningún guionista. ¿Ha sido la película improvisada por los actores y el director como forma de proceder? De ninguna manera; simplemente ha sido retocada del esquema del *western-samurai* japonés *Yojimbo*. La idea de Kurosawa se ha trasladado a la frontera de México (con Estados Unidos) y las katanas han sido sustituidas por revólveres. Parece que este hecho ya había sido advertido por otros antes de que la United Artists adquiriera los derechos de la película para la distribución americana y entonces ciertos acuerdos se alcanzaron con las partes perjudicadas».

A pesar de las críticas, la taquilla resultó incontestable y así también quedó reflejado. Dale Munroe subrayaba en *Citizen News*: «El formidable héroe de Leone es ya adulado por los europeos más jóvenes que, según consta, han adquirido ponchos por miles». *Life* anotaba el estreno en unos 80 teatros del área metropolitana de Nueva York. «Los italianos –dice la revista– llamaban a Eastwood “El Cigarrillo”». En los meses en los que *Por un puñado de dólares* escala la taquilla norteamericana, se recuerda que en Italia ya había superado a *Mary Poppins* y *My Fair Lady*. «Esto hace obvio que el *western* americano no ha muerto. Simplemente se ha ido a Italia. Allí John Ford ha conocido a Sergio Leone».

## BALASERA CONTRA LA MUERTE TENÍA UN PRECIO

United Artists ha programado el segundo estreno apenas cuatro meses después. La reacción es similar, enorme éxito de público y críticas que ridiculizan la película. *Los Angeles Times* publica el 24 de mayo de 1967: «Esta secuela es la mejor de las dos con clara diferencia, lo que no es mucho decir. Lee van Cleef, de lejos uno de los más solventes villanos de Hollywood, domina fácilmente la escena una vez que el personaje de Eastwood no es más que un bruto deshumanizado que se expresa con monosílabos». Ray Loynd, en *Los Angeles Herald Examiner*, colorea el artículo con algunas onomatopeyas, parodiando la música y el estilo de la película de Eastwood: «¡Pow! ¡Pow! Es un *western* italiano. Tanto por la trama como por la estética, nosotros no habíamos pensando en informar

sobre él. ¡Pow, te atrapamos!». *Time*, bajo el titular «Western Grand Guignol», también se suma al estilo cáustico: «Como en la de antes, interpretar está prohibido: los histriones continúan en un concurso sobre quién puede hacer la mueca más alta con su labio y quién puede entornar mejor sus ojos para mirar despreciativamente. Los resultados de la competición suponen una decisión ajustada entre Eastwood y Van Cleef, otro refugiado de los repartos de Hollywood que interpreta a un cazarrecompensas rival».

La secuela de los *Dólares* es la segunda excepción a los penosos resultados de películas de *italowestern*. El 31 de mayo de 1967, *Variety* publica: «La mayoría de estos *films* (los *spaghetti* producidos por España, Alemania e Italia, con localizaciones españolas), como *Minnesota Clay* (de Sergio Corbucci) y la serie alemana de *Winnetou* se han podrido en el fondo de los programas dobles de la cartelera estadounidense. Pero *Por un puñado de dólares* ha conseguido 2 millones en apenas tres meses de exhibición. La United Artists espera para esta película –según su portavoz, James Velde– unos ingresos de 3,5 millones. Por si fuera poco, el nuevo estreno de *La muerte tenía un precio* ha superado las expectativas de su predecesora y la distribuidora americana cree que podrá alcanzar los 4,5 millones».

Los críticos, además de despreciar la segunda película, subrayan sus perniciosas consecuencias, especialmente entre los más jóvenes: «Antes que nada, a la cara, la película es una *great big nothing* (una “enorme nada”). Las interpretaciones son aburridas, la trama es de segunda fila... El único atractivo elemental son las inacabables matanzas y los esfuerzos por glorificar el sadismo. ¿Es esto entretenimiento? Años de cautivadora violencia y brutalidad pueden llevarnos hasta el punto del camino en el que asesinar no sólo sea considerado un deber nacional, sino también parte de nuestra diversión y nuestros juegos», publica un periodista norteamericano a mediados de 1967.

Richard Davis, feroz con la violencia de Leone, cree que la sangre y la depravación de la cinta es un reclamo para la censura: «Uno puede perdonar muchos aspectos, por supuesto, siempre que la película que se analiza tenga “un corazón”: esta es patente que no lo tiene y la brutalidad

se apila sin sentido en su metraje. Parece evidente que se solicita el certificado X. La censura sería su verdadero premio» (*Film and Filming*, septiembre de 1967). Con el viento a favor de la taquilla, la nueva estrella se desmelenaba en *Time*: «Las críticas son encontradas, pero el público ha ido por mí. Yo puedo interpretar casi cualquier cosa, excepto Enrique V y esa clase de obras».

## UN ACTOR EN EL LIMBO HASTA EL ESTRENO AMERICANO

El éxito europeo se ha traspasado a Estados Unidos y el actor empieza a recibir ofertas de trabajo de Hollywood. Además de sus películas españolas, en esos tres años sólo ha participado en un proyecto más, *Las brujas*. A comienzos de 1966, había vuelto a Roma para ponerse a las órdenes de Vittorio de Sica. El título, sin difusión estadounidense, fue promocionado a mayor gloria de Silvana Mangano. Dino de Laurentis, el productor y esposo de la diva, quiso agasajarlo y le regaló un Ferrari: gris –luego, en manos del actor, repintado de verde–, con asientos de cuero negro, radio de la época y modernos reposacabezas. Eastwood recuerda que pensó en recorrer Europa con su regalado coche nuevo pero, al final, lo embarcó y regresó para correrlo por las carreteras californianas.

Probado su éxito italiano, los cines emplearon algunos capítulos de *Rawhide* para generar beneficios con el nuevo ídolo. *Il magnifico straniero*, el título que había barajado Leone para su primera película, se estrenó en Italia, pero no era una nueva película, sino material de *Rawhide*, la interminable teleserie norteamericana de Eastwood, someramente adaptado para el cine. Todos iban a pillar de la ola. Eastwood animó a la CBS a demandar el abuso y los tribunales le dieron la razón.

Sorteando la tentación de establecerse en Roma, haciendo oídos sordos a nuevas ofertas europeas, el actor regresó a Los Ángeles. Sin seguir una gran estrategia intelectual –según sus propias palabras–,

simplemente basándose en la intuición, rechazó volver al mismo plan de trabajo en España. «También hablamos de hacer *Hasta que llegó su hora* y *Agáchate, maldito*, pero ellos solo querían que repitiera lo que había estado haciendo antes. Ya no quería interpretar al mismo personaje otra vez».

A su regreso a la industria, Eastwood da de alta su compañía, Malpasso Productions, y busca la fórmula para llevar a cabo sus propios proyectos. Desde que los *italowesterns* triunfan en América, Eastwood sigue la misma forma de trabajo para la producción de sus películas. Una fórmula rutinaria, rentable y eficaz que se ha prolongado durante cincuenta años. La fórmula incluye obligadamente: filtrar los proyectos a través de su propia compañía, abordar guiones controlables, dirigirlos o tutelarlos con total capacidad de influencia, distribuirlos mundialmente gracias a su alianza con la Warner Brothers, etc.

A comienzos de 1967, su nombre ya lo defiende y tiene poder suficiente para imponer algunas de las condiciones que regirán su primer gran contrato con United Artists y por tanto con Hollywood. Para *Hang'em high* ("Cometieron dos errores"), Eastwood propone el proyecto, la elección del director, Ted Post, e impone su colaboración en las revisiones del guión durante el rodaje. «Probablemente soy el actor americano mejor pagado de toda la historia de las películas italianas. Sólo Mastroianni consigue más. Es la primera vez en mi vida que puedo elegir los papeles que me interesa interpretar», y añade: «Estaba obligado a hacer películas americanas porque Hollywood seguía pensando, por alguna extraña razón, que yo era un actor italiano».

## LO MALO, LO ABURRIDO Y LO INTERMINABLE

Eastwood y Leone se separan y se alejan. Definitivamente. No volverán a trabajar juntos. Excesivo, barroco, soberbio, arrebatado y genial, Leone despreciará al actor y se atribuirá los méritos de la creación del icono. El icono, ciertamente, ha sido el sólido esqueleto del *personaje Eastwood* en su irrepetible carrera. El director, antes de volver al *western* de gran

presupuesto con *Hasta que llegó su hora*, baraja otras cartas. En febrero de 1967, *Variety* informa de que estudia un *biopic* del anarquista Gaetano Bresci con la interpretación de Marcelo Mastroianni como estrella y el título provisional *I go, I kill, I return*. La revista americana también anota que el romano quiere hacer un *western* sobre Pancho Villa interpretado por el actor japonés Toshiro Mifune. Un japonés en el papel de la «libertina pistola revolucionaria».

Con ambos ya distanciados, el tercer título de Eastwood-Leone se estrena con una gran distribución norteamericana. La película es recibida con barahúndas de público a la puerta de los cines. Y de nuevo, como en el caso de sus dos predecesoras, es castigada por la crítica. El renombrado Charles Chaplin también tiene lo suyo para las aventuras leonescas. Tras asistir a la premier en California, el 12 de enero de 1968 publica en *Los Angeles Times*: «La tentación hizo irresistible llamar a esta película *El bueno, el feo y el malo*. Si fuera por lo visto, habría sido más adecuado titular el *film* como *Lo malo, lo aburrido y lo interminable*». Más dura es la crítica de Renata Adler en *The New York Times*, que llega a arremeter contra quienes se hayan mostrado impasibles durante la proyección de la depravada película: «En una escena, Eli Wallach es tan violentamente golpeado que aquel espectador que voluntariamente haya permanecido en el cine tras ver semejante paliza, es alguien al que de ninguna manera querría conocer, nunca».

Además, desde *Variety* y otras cabeceras la crítica pide que se acorte el metraje para que no se eternice. Los problemas de montaje perseguirán a la película a lo largo de su historia. La United Artists reduce el metraje en Estados Unidos para hacerla más comercial –había exigido dos horas como tope– y Leone protesta. Desde su estreno, circulan distintos minutajes con escenas eliminadas o añadidas.

Algunos años después, tras la reposición televisiva, *The New York Times* se mantiene inflexible: «Uno de los muy pocos momentos en este espanto de *western* (sí, todavía otro *spaghetti*, uno más proveniente de Europa) en los que alguien no está siendo golpeado, molido a palos, tiroteado por dos revólveres o sólo por uno, es cuando un oficial unionista que está rezando contra la brutalidad, dice: “Sargento, la

gangrena está devorando mi pierna. Pero todavía mis ojos pueden ver”». A estas palabras, el crítico suma a lo largo del texto algunas ironías como «(*El bueno, el feo y el malo*) es una agotadora, agobiante e interminable película, cuyo solo color tiene al reparto como una langosta a la parrilla», y acaba preguntándose: «Cómo Wallach, un actor solvente, le echó el lazo a esto es asunto suyo».

Cuando los tres *films* de Leone ya habían logrado estrenarse con gran éxito en Estados Unidos, Eastwood cargó contra los que pusieron a parir los *spaghetti*: «Algunos rechazan los *westerns* italianos en los que participé. El último tiene los peores comentarios de los tres, pero fue a verlo más gente que los dos primeros. A los críticos les gusta mucho hablar, el diálogo. Ellos no aprecian que lo que realmente genera el entusiasmo y la emoción es la acción. Antes de que esas películas aparecieran, los *westerns* eran predecibles».

Para los partidarios de Leone/Eastwood, la violencia y la sangre impidieron que las películas fueran analizadas con rigor. Eran inadmisiblemente sangrientas. Según Richard Schickel, «Leone estaba relativamente domesticado si consideramos la violencia a la que nos hemos acostumbrado hoy día». Con el paso de los años, estos *westerns* se han asentado en la cultura popular y han ido extendiendo su influencia sobre una legión de epígonos.

En la fiebre de su éxito y luego, durante un prolongado periodo de barbecho, Leone reaccionó como herido. Desde adolescente había acumulado una larga experiencia como hombre del cine. Pero en la Roma de los grandes rodajes, siendo un veinteañero, estuvo sepultado por el anonimato. Cuando alcanzó la fama exhibía sus puros de dos dólares. «Como John Ford», decía. «Sin ninguna duda, yo también ocupó un lugar en la historia del cine –le dijo a Peter Hamil en 1984–. Vengo en la letra L del diccionario de los directores. De hecho, estoy unas pocas entradas antes de mi amigo Mario Monicelli y justo después de Alexander Korda, Stanley Kubrick y Akira Kurosawa (...) Si me hubiera llamado Antílope, habría sido el número uno. Pero prefiero Leone. Yo soy un cazador por naturaleza, no una presa».

La estampa pública de Leone proyectó sombras, al contrario de lo

que parecía representar Eastwood: limpio, honesto, confiable. Los personajes del actor, en realidad uno, proveían al espectador de una autoconfianza de héroe griego. Cuando en la pantalla las cosas se ponían feas, creer en él era como creer en la supervivencia de un ciego atravesando un campo de minas. Y los espectadores creían totalmente. Ese hombre magnético y varonil era una criatura de Leone, quien reclamó sus derechos de autor por las bravas. Durante años, cargó en Eastwood la inquina del príncipe destronado. En los setenta, el actor se convirtió en una estrella y él perdió la senda. Después de décadas sin contacto, como recuerdan Schickel y Frayling, el director se enteró de que Eastwood andaba por Roma. Sobre él se cernía la muerte. En el otoño de 1988, Eastwood comenzaba a convertirse en un director con poso, un heredero de esquemas clásicos, capaz de abordar historias sencillas e inolvidables. Cerca de los sesenta, Eastwood completaba en Italia una gira promocional de *Bird*, su biografía sobre Charlie Parker. Y se sorprendió con la llamada de aquel antiguo y fortuito socio que le proponía una cita. En los recuerdos de Eastwood, el encuentro aparece como una reunión melancólica, un acta definitiva. Leone estaba enfermo y su energía vital mermada. Ennio Morricone contó que su única oportunidad pasaba por un trasplante de corazón, que la había descartado fríamente y estaba advertido de la inminente desaparición. Eastwood ha explicado retrospectivamente que sabía que era un adiós. Aquellos dos mundos, el calculador de Hollywood y el romano criado con las películas norteamericanas de la Segunda Guerra Mundial, se separaron para siempre.

CODA: El biógrafo oficial de Leone, sir Christopher Frayling incluye en *Something to Do with Dead* este encuentro. Frayling toma la información de Richard Schickel, el biógrafo oficial de Clint Eastwood y le añade matices. Ambos mencionan que Lina Wertmüller estuvo en este adiós programado. Preguntada por el asunto, la rupturista directora italiana niega saber que se produjera la cita.

## VI. EPÍLOGO: EL REFUGIO DE CARMEL

«Estoy aquí en casa. A donde vuelvo inmediatamente nada más terminar un trabajo».

CLINTEASTWOOD

El lugar costero que Clinton Eastwood Jr. eligió como destino está en Carmel by the Sea, California, junto al Pacífico. Decidió echar raíces aquí siendo apenas un actor a trompicones, un veinteañero sin ángel que prestaba servicio en el puesto de Ford Ord, en la bahía de Monterrey. Llegó cuando había una atmósfera de pescados muertos, con el trajín de las fábricas de conservas, con el filo de la navaja de los buscavidas. Hoy, el pueblo es un refugio de bohemia chic. A una distancia quirúrgica de Hollywood, resulta un burladero contra las cabalgatas de ego, los mitos dorados por la muerte, los roncós leones de la Metro y la autocompasión asesina. Las palmeras angelinas se cimbrean ante los terremotos; las estrellas del cine se desploman con el paso de un pájaro. Todo este negocio celestial y quebradizo tiene su mejor metáfora en la velocidad mortal de James Dean, quien semanas antes de su accidente hizo una campaña recomendando prudencia al volante. Eastwood vino avisado de la ansiedad que se arracima en torno a su oficio, la ansiedad de los héroes idolatrados. Oculto plácidamente, que no escondido, ha ido cambiando de vivienda, aumentando la privacidad y el confort al paso firme de sus resultados. Se ha convertido en emblema de la América que se dice legítima.

En *The Film Encyclopedia*, Ephraim Katz lo describe como «un niño de la Depresión que pasó su primera edad siguiendo a su padre mientras servía gasolina en carreteras polvorientas de la Costa Oeste». Eastwood contesta que no fue para tanto, aunque recuerda que en diez

años cambio diez veces de escuela y guarda en la memoria los gallineros. La gente tomaba los gallineros, los convertía en casas y vivía en ellos. Cumple ochenta y siete años el 31 de mayo de 2017 y asegura que no deja entrar al viejo en casa. Su último campamento está en Teháma. En el valle de Carmel, Teháma es una villa de grandes espacios abiertos. A sus dependencias se accede por un sendero privado; abandonando una solitaria carretera secundaria, un camino terrizo da a una gran verja y a una garita. Tras la seguridad, se extienden las mansiones de sus propietarios a lo largo de cientos de acres de césped. «Él nunca está solo, ¿cómo va a estar solo un señor con tanto dinero? No hace mucho que se separó de la señora Ruiz, pero siempre tiene a alguien que viene a darle compañía. Anda con novia nueva», dicen los gasolineros mexicanos de Lemos 76, una estación del estilo de las que no salen en los mapas. Aquí el actor suele repostar. «Está bien “grande”, pero sigue siendo muy terco. Le gusta conducir solo y no quiere que nosotros le sirvamos el combustible. Se pone en el último carril, separado de los demás, agarra la manguera, echa la gasolina, nos paga y se marcha educadamente».

La receta es mantenerse ocupado, aunque la voz sea más tenue y los oídos den problemas. Paul Nelson lo entrevistó sucesivamente: cuando todavía se formaba el centro del ciclón de su fama y después, cuando su mirada ya hacía el ruido de un Magnum. «En Monterrey –decía el actor– hay una gran temporada turística. El rancho es sólo un lugar donde puedo andar por el campo y ser plenamente yo mismo. Muchas veces tus nervios están destrozados, has trabajado muchas jornadas encadenadamente y eso te agarrota poco a poco. Ese estado de ánimo se presenta cuando menos te lo esperas. Para andar por aquí, solía ponerme un mostacho, gafas, un sombrero o cosas así. Tácticas diferentes solo para intentar desenvolverme en *low key*. Yo no me lo monto a lo Greta Garbo. No me gusta *hacer escenas* ni provocar *situaciones*. Mi verdadero interés es estar solo, tener privacidad. No me importa estar quieto, sentado en una habitación, en un edificio, en una casa o donde sea. En un coche. A veces, me pongo a conducir, me voy de viaje sin saber a dónde, solo por la posibilidad que estar al volante me ofrece de aislamiento: no tengo que contestar el teléfono, puedo pensar. Algunas de mis mejores escenas se

me han ocurrido cuando me dirigía a algún lugar que incluso ignoraba».

En 1910, *Los Angeles Times* definía Carmel como «un hervidero de profunda cultura, torbellino de erudición erótica... Autores y artistas están estableciendo la más increíble colonia de la tierra». Por allí, en esos tiempos, se enredaron o acabaron instalados George Sterling, Sinclair Lewis, Mary Austin, Charles Lindbergh, James Cagney, Martha Graham, Gertrude Stein, George Gershwin, Salvador Dalí o Charlie Chaplin. Desde entonces se conservan normas extravagantes. Sigue vigente la decisión de sus primeros ciudadanos, que rechazaron tener números en las calles a favor de una oficina central de correos. Y está prohibido usar tacones de más de 2 pulgadas. Aunque la policía no suele exigir su cumplimiento, la medida fue aprobada en la década de los veinte. Trataba de evitar las demandas de los viandantes que dieran un traspies en un acerado deformado por las raíces de los árboles. Cuando Eastwood fue alcalde (1986/1988) abolió la norma que prohibía vender y comer helados en la calle. Su campaña era *pro-business* y consideró la norma muy restrictiva.

En los alrededores del pueblo, los automovilistas van a velocidad reducida porque los ciervos vagan a sus anchas. Hay ardillas, leones marinos en la costa y, cada otoño, se espera la llegada de las mariposas monarcas a su santuario. Sin que el caminante se lo proponga se mete de bruces en un césped alfombrado. Percibe que está en uno de los campos de golf cuando comienza a escuchar los gritos de los jugadores a los que ha interrumpido el juego. “What are you doing here? Fucking shit and etc., etc., etc.!” Campos como el de Pebble Beach, junto al faro de Point Pinos, que serpentea buscando la carretera panorámica de las 17 millas. Desde el verano de 1950 Pebble celebra el *Concours d’Elegance*, una competición de automóviles de época que reúne a las discretas fortunas de la zona y sus estrellas invitadas. El concurso elige «el descapotable más elegante» o «el deportivo más exclusivo». A Eastwood siempre lo esperan allí.

En Carmel hay una inacabable pasarela de perros. Los caniches también son esnobs y pasean con jerseys de diseño. Los hoteles-*boutique*, por estar a la altura, les dejan espacio en las coctelerías. Con

su activa cursilería, la vecina Doris Day quiso alumbrar el hotel más atento de la tierra con las mascotas. En el Terry's Lounge del Cypress Inn, sus majestades toman los combinados con sus dueños, unos en sillones y otros en coches para *bebes-perros*. En el Cypress Inn no se pueden quedar solos en su habitación. Para eso existe un servicio de cuidadores: 30 dólares por uno; 50 dólares por dos; 70 por tres. En sí mismo, Carmel entero es un hotel-*boutique* trufado de *cottages* y esas casas de Hansel y Gretel que Hugh Comstock construyó inspirándose en los dibujos de los cuentos de hadas. Contemplando la estación de bomberos, que mantiene el aspecto de su inauguración en 1937 con sus camiones *vintage* en uso, se tiene la sensación de que incluso el fuego será cortés y se retirará ante el primer sonido de una sirena. La publicidad de la revista de viajes *Travel-Leisure* avala a Carmel como el tercer mejor enclave de Estados Unidos para el amor: «La arena blanca, los *wine tasting*, los increíbles restaurantes y las encantadoras posadas, todo está garantizado para tener el estado de ánimo (*sic*) preparado para el romance».

Aunque cada vez más reticente, Eastwood sigue aceptando algunos compromisos públicos con su pueblo. De los últimos, llevar la diligencia que el gigante financiero Wells Fargo patrocinó en el gran desfile del centenario. En octubre de 2016, fue el gran *marshall*, un *sheriff* octogenario y huesudo subido a un pescante del que tiraban cuatro caballos negros. Llevaba un sombrero de cuero marrón, el descolorido poncho y unos Levi's de pitillo. Ese vestuario es el cine, como los sombreros de Bogart, las cartucheras de John Wayne, las medias de rejilla de Marilyn...

En apenas una milla a la redonda, Carmel by the Sea concentra un ambiente placentero, pero su lugar principal está en las afueras, en la Misión de San Carlos Borromeo. Fundada por la iglesia y la pólvora de los españoles en 1770, se advierte a los turistas de la debilidad del edificio. No está preparado para la amenaza sísmica de esta zona del Pacífico. Fray Junípero Serra fue abriendo misiones desde San Diego hasta Carmel y más arriba. Los terrenos fueron comprados a mediados del XIX. Se convirtieron en vaquerías, en siembras y pasaron sucesivamente de manos. Eastwood se interesó por *Mission Ranch* para

mostrar el compromiso con su pueblo. En 1986, cuando lo adquirió, también competía por la alcaldía. La carta del restaurante lo explica: «compró este lugar rescatándolo de un destino certificado por el que se iban a construir condominios. Buscó personalmente los mejores artesanos para afrontar la renovación, se reprodujeron las molduras, los marcos y se utilizaron las herramientas precisas para adecuar el edificio a su estilo original. Cada estructura refleja un periodo diferente: desde el estilo *años 50* del restaurante y el *granero* de baile, a la centenaria casa de labranza de una de las primeras familias propietarias del rancho, los Martin». Estos días, los confortables *bungalows* y las casas de estilo californiano están ocupados por viajeros y propietarios. *The Restaurant* se extiende por dos salones y una amplia terraza con veladores desde la que se contempla un horizonte que llega al mar. La variopinta clientela, europea, norteamericana, asiática, prueba las costillas braseadas o las enormes alcachofas hervidas que abren con un *hawaiian mule*, una jarra de sangría o vinos del Valle de Napa. Con la noche encima, algunos visitantes se arremolinan en torno al piano y van descosiendo, en versión karaoke, las canciones de Frank Sinatra, de Aretha Franklin, de Barbara Streisand. Tras algunas intervenciones individuales irrumpe una coral de septuagenarios achispados y, de cuando en cuando, uno más, otro, pregunta a las *bartenders*: «¿Vendrá esta noche por aquí el dueño?» Uno de los lacónicos camareros mexicanos contesta: «Ojalá el Señor –el Señor Eastwood, queremos decir–nos dure mucho. Vienen a verlo a él más que a Fray Junipero Serra». El plan es que la leyenda del Oeste, el actor con su armario repleto de personajes inmortales, se dejará caer por el piano-bar. El local quedará repentinamente en silencio, apenas con el ruido de fondo de un camarero golpeando el agitador de una coctelera. Creada la atmósfera de lo inesperado, sonreirá, se sentará torpemente a las teclas y atacará *standards* de jazz, lentos *blues* melancólicos o cualquier conejo de la chistera sacado de su extenso *playbook*. Como cuando tocaba el piano de jazz en el Omar Club de Oakland, en un trueque de pizza y cerveza de grifo. Como cuando él asistió a Jazz at the Philharmonic y escuchó a Charlie Parker por primera vez. Sus personajes andan pegando tiros, comiendo perritos calientes en los bares de San

Francisco, deshaciendo bandas de criminales, rescatando vidas, buscándose en el espejo de una inacabable pelea y envejeciendo para volver de nuevo al principio de El Hombre sin Nombre. De ahí que la legión de seguidores no quiera entender, probablemente ni pueda, que Eastwood hace un esfuerzo por mantenerse erguido. Como si fuera una misión rutinaria, el actor desafió al olvido y lo venció. Parece tallado con la misma madera que su personaje y apenas se le ha escuchado un «me queda poco». Es un viejo al que le enseñaron que la debilidad era un crimen. Pese a los años que pasen y a los achaques, gracias a su poderío en la memoria de varias generaciones, siempre se le atribuye estar en disposición de arrear un buen par de hostias, de aguantar todas las soledades, de tolerarse el último amor, de tener prohibida la rendición.

El mundo de Eastwood pertenece a la decadente religión de la masculinidad, de la hombría. Randy Roberts ha escrito que esa hombría *a la americana* fue emergiendo de los protagonistas de las novelas —o novelitas— del *western*: «*No home. No wife. No church. Just a gun and horse*». «A diferencia de un abogado o un político, la fuerza de aquellos hombres del Oeste no derivaba del manoseo del lenguaje, sino de la ausencia de explicación. Hablar con escuetas sentencias se convertiría luego en el sello de identidad masculino de Jack London, Ernest Hemingway o Norman Mailer». Eastwood —a través de sus personajes— se ha empleado en desterrar las expresiones sentimentales floreadas y los debates abstractos. Incluso conociendo su modo de vida y el pueblo de bohemios exquisitos en el que vive desde hace décadas, se piensa en él al recordar «la vida extenuante». Esa era la única vida que, según Theodore Roosevelt, forja el espíritu americano. Este presidente despreciaba a las «almas tiernas de vida ermitaña», acogidas a «una existencia de perezosa comodidad» y retaba a los hombres a «encarar con valentía una vida de lucha... porque es sólo a través de la lucha, a través del duro y penoso empeño, como conseguiremos la meta de la grandeza como nación». Para D.H. Lawrence, «esencialmente, el alma americana es dura, estoica, solitaria y tiene una virtud asesina». En estas palabras hay una pulpa de verdad sobre los personajes de Eastwood y la generosa respuesta de la audiencia. Sin embargo, toda esta aparente apelación a los valores está,

para el propio Eastwood, detrás del entretenimiento: «Un hombre, un tipo se sienta solo en una sala de cine. Es joven y llega inquieto, con asuntos bullendo en la cabeza. No sabe qué va a hacer con su vida. Desearía poder ser autosuficiente, como el hombre que él ve arriba, en la pantalla, alguien que se sabe cuidar a sí mismo, resolver sus problemas. Interpreto la clase de papeles que me gustaría ver si yo estuviera todavía pasando el *limpiafondos* en una piscina y quisiera escapar de mis problemas».

A este rico hombre de la calle no se le han tenido en cuenta sus concesiones. Un vicepresidente de la Warner Brothers se echó las manos a la cabeza cuando se presentó con la idea de hacer una película con un orangután como compañero de aventuras. A finales de los setenta, con casi cincuenta años, pretendía seguir llamando la atención de una audiencia más joven, alejada de sus primeros éxitos. En lugar de rodar un título con Clyde, el orangután, Eastwood filmó dos. Se convirtieron en los más taquilleros de su carrera. En ese constante *run for cover* –rodar artefactos para luego poder cubrir proyectos personales– presentó *Honky Tonk Man* y explicó su necesidad de hacer *sus* películas: «No va a ser un gran éxito, pero no la he hecho con la esperanza de que lo fuera. La hice sólo porque quería hacerla. Siempre puedo coger una pistola e ir haciendo carreras por las calles». En ese tiempo, en 1982, el periodista Paul A. Witteman escribió sobre su indeclinable madurez: «Clint está bajando Dolores Street en Carmel, buscando un sitio para aparcar su *discreto* Mercedes Benz 1978 6.9 sedán plateado, un automóvil tan extraño en América como ver la nieve cerca de la península de Monterrey». «Esta bestia es todo motor», dice sobre las 140 millas por hora de su «traga-autopistas», «pero la gente piensa que es el coche de un hombre viejo». Un Mustang color manzana-roja-caramelizada se coloca junto al suyo. La cabeza de Eastwood se gira lentamente hacia al otro automóvil y su cara se arruga en esa sonrisa suya de *High Sierra*, tan característica en la pantalla. Envalentonada, una de las chicas del Mustang se asoma por la ventanilla y le propone: «Nos gustaría invitarle a un copa, señor».

Hace medio siglo fundó su productora, Malpaso. Lo hizo con su socio. Irving Leonard encajaría en aquella definición a tumba abierta que

estableció Peter Viertel: amigo es alguien a quien llamas a las cinco de la mañana y le dices: «He matado a mi mujer», y sin resuello contesta: «Cojo una pala y voy para allá». Su oficina está en Burbank, a unos veinticinco kilómetros de Los Ángeles, a unos metros de los legendarios estudios de la Warner Brothers. La vieja *major* ha cambiado de uso los terrenos donde hervían las estrellas. Allí, ahora, se graban series de televisión, *sitcoms* y productos de consumo urgente. Los estudios de la Warner se han convertido en *malls* de arqueología cinéfila: venden *tours* para cientos de turistas. A estos, desprevenidos, los montan en trencitos de parque de atracciones y les enseñan muros, paredes y decorados donde les dicen que se rodaron títulos míticos. Por el contrario, la oficina de Eastwood, conocida como el Taco Bell por su parecido con la franquicia de comida basura, funciona con poco personal, con una encantadora voz femenina, Kristina, que hace de enlace con el mundo exterior, con un correo electrónico que es “yahoo.es”, ni siquiera corporativo y con la máxima de su propietario: «Con un lápiz y unos cuantos folios, yo ya estoy en el negocio». Frank Wells, el presidente de la Warner Brothers con el que Eastwood tuvo más relación, describió su forma de trabajar: «Tú haces un trato y no lo vuelves a ver hasta el preestreno. Siempre hemos hecho lo que él quería hacer».

Los descomunales estudios de Los Ángeles que el joven Eastwood merodeaba para abrirse paso ya están en la memoria de los muertos. Siendo un muchacho se empeñó en entrar en el oficio. En Culver City, las maquilladoras de la Metro Goldwyn Mayer podían atender a 1.200 actores a la hora. Louis B. Mayer, el verdadero león, tenía 4.000 empleados, 6 sets fijos y 100 agentes de seguridad. La Metro era una ciudad dentro de la ciudad: la oficina de *casting* recibía 12.000 llamadas al día. Eso era Hollywood. ¿Qué nombre hay hoy más grande que el de Clint Eastwood? De aquel inmenso mundo de cartón, sólo él, que viene de tan lejos aunque parezca eterno, está en pie. Eastwood lleva en la mirada los primeros parques de atracciones californianos; nació apenas un año después de que Abbott Kinney abandonara la Venecia americana de Santa Mónica, con su gran canal y sus gondoleros. El automóvil ya había impuesto su ley angelina. La arquitectura *streamline moderne* se

sometió al nuevo jefe: el conductor. En Los Ángeles quedan *drive in* de los cincuenta con forma de taza de café o restaurantes como el Brown Derby que para atraer a los automovilistas se diseñó como un bombín gigante. Los grandes terrenos de los estudios fueron vendidos. Los *movie palace*, abandonados. En aquellos palacios del cine de la calle Broadway, millones de californianos aprendieron de amor, sexo, soledad y ternura. Eastwood aprendió de un tiempo en el que el espectáculo empezaba en la acera: ante las grandes carteleras, contemplando los luminosos con nombres de estrellas, la arquitectura extravagante seducía para ver una película. Hubo un tiempo de actrices presumidas y un público deslumbrado. Digamos, el Palacio Rosa de Jane Mansfield, aquella vivienda en la que todo era rosa, incluidas las tuberías del cuarto de baño, las estatuas y la piscina, con forma de corazón. De las fuentes, rosas, brotaba champán. Esas vidas de charol, las del Hollywood tópico, fueron demolidas, como tantos otros recuerdos de Sunset Boulevard. Eastwood, que tiene una particular relación con el dinero, es un ateo de las extravagancias.

En 1971, cuatro años después de la explosión de la trilogía del Dólar en Estados Unidos, Rex Reed le hizo un reportaje para *Los Angeles Times*. Esta era su descripción del momento del actor y su explicación sobre cómo había llegado hasta ese estatus: «El éxito le ha procurado una vida colosal. Las mujeres lo acosan, lo rodean por todas partes, él rechaza diez guiones por semana y –honor de honores– le surgen imitadores allí donde se mire. Tiene una sonrisa juvenil, desparrama sus brazos y piernas en un sofá del Regency Hotel, le da un bocado a un sandwich de pollo y filosofa: “Hollywood es un lugar fuera de lugar. Todos buscan una fórmula. Un año la fórmula es dos tipos en una motocicleta; entonces inundan los cines con dos tipos en motocicleta; el siguiente es una muchacha muriendo de cáncer y entonces inundan el mercado con chicas enfermas. Durante años vagué por Hollywood intentando conseguir trabajo y siempre me encontraba con la misma vieja historia. Mi voz era demasiado suave, mis dientes necesitaban fundas, entornaba los ojos cuando no era debido o era más alto de lo necesario. En un cierto momento pensé que todas esas características me estaban

llevando a ser o un mejor profesional o un completo patán. (...) Y estoy seguro de que si yo entrara en una oficina de *casting* ahora mismo y nadie supiera que soy Clint Eastwood, me pasarían las mismas cosas que me pasaban entonces. Mi voz sigue siendo débil. Mis dientes todavía necesitan fundas. Dirían que bizqueo y me volverían a comparar con un pequeño árbol de secuoya. Pero después de los *westerns* que hice en España me convertí de repente en Clint Eastwood y ahora los otros tipos que son demasiado altos o bizquean son los que me están maldiciendo. Mira a ver si lo entiendes”».

## UNA NOTA PERSONAL

Todavía pienso que sigue allí. Cada vez que vuelvo me asomo a ver si me desmiento. Cuando mi hermano y yo teníamos cinco y siete años, mis padres compraron un segundo piso en la playa de La Antilla. Desde el balcón principal –y único–, tras una barandilla de color anaranjado, veíamos la pantalla (casi entera) del cine de verano Victoria. Nos faltaba la esquina inferior izquierda de una gran pared por la que corrían tantas salamanquesas como forajidos del lejano Oeste. La pantalla estaba señalada por un rectángulo negro pintado a brochazos. La vivienda, ubicada en oblicuo con respecto al cine, era de segunda. Había unos apartamentos más cercanos y situados justo enfrente: los propietarios y sobre todo los hijos de los propietarios veían entera la pantalla. Como habitualmente, mis padres no habían acertado, y eso que mi madre siempre ha sabido qué es lo importante y lo importante era –y es– la deslumbrante mentira del cine: los muros blancos del Victoria, con su nombre inscrito en el luminoso horizontal soldado a la pared, con aquel gran espacio poblado de hileras de sillas de hierro y un portero, Curro, que por la mañana era carnicero en la plaza de abastos... Nos levantábamos temprano para ver cómo cambiaban la cartelera y ya nos llevábamos todo el día pensando en lo que veríamos cuando se hiciera de noche. En aquellos veranos, que tenían la medida de un siglo, veíamos todo lo que echaban. *Echar* es un verbo que deja entrever un saludable despilfarro, de cuando la vida viene llena hasta el borde. No recuerdo que pusiéramos pegas con ninguna película, ni con *El Zorro*, ni con *La venganza del Zorro*, ni con *Bruce Lee*, al que no distinguíamos de Bruce Lei o Bruce Li o cualquiera de sus inconscientes reencarnaciones. Puede que esté mintiendo, pero posiblemente las favoritas eran las de Clint Eastwood y Lee van Cleef, aquellos vaqueros tan raros que presuntamente venían de tan lejos. Colocábamos un par de sillas, que son las que entraban en el

hueco del balcón, y comíamos un bocadillo envuelto en una servilleta para no tirar las migas al suelo. Sólo había pegas con el sonido porque, aunque la Avenida de Castilla estaba cortada al tráfico para el paseo, a veces la distancia impedía seguir el hilo de los diálogos. La segunda sesión, a partir de las doce, suponía una oportunidad mejorada, más silenciosa. Si la película era excepcional, y la excepcionalidad era una cuestión tasada en dos veces durante todo el mes de julio, entonces pagábamos la entrada.

Con ese veneno del cine en el cuerpo, el verano se completaba con una quincena de agosto en Arjonilla, un pequeño pueblo de Jaén que es el de origen de mi familia materna. Allí había dos cines de verano, el del Polideportivo y el Santiago, un coliseo de pueblo levantado en un descampado. Ahorraba para ver las películas y si no encontraba a nadie con quien ir, me iba solo. En una tarde muy calurosa murió una tía carnal, joven, con todo por hacer, un hijo veinteañero y un marido policía nacional. Mi madre me advirtió: «Hoy no puedes ir al cine. Date una vuelta por la plaza. Juega con tus amigos, pero no vayas al cine». Ponían *Simbad y el ojo del tigre*. Por la mañana, en la plaza principal de Arjonilla, donde anunciaban las películas, había visto los afiches con todos esos monstruos de Ray Harryhausen. Unos monstruos que años después se llamarían seres mitológicos. Me surgió un insoportable cargo de conciencia que contrapesaba con cinco duros –o así– que guardaba en el bolsillo. Pasé por delante de la iglesia principal, bajé una cuesta y llegué hasta la puerta del cine Santiago. Me dediqué a merodear entre los que hacían la cola. Al final, me decidí. Pagué la entrada y me senté en una de las gradas altas. Solo. Había traicionado la confianza de mi madre, pero cuando ya llevaba un rato viendo a Simbad luchar a brazo partido con tantos enemigos se disipó aquella sensación tan grave de la muerte. Algo así sigo experimentando cada vez que voy al cine.

Gerald Brenan, en uno de sus primeros viajes al Madrid de los años treinta, escribió que había contabilizado más cines que iglesias. El cine resulta una mentira esencial. En el cine, como en la literatura que llega después, está la verdad de las mentiras, la oferta de tantas otras vidas, de tantas aventuras que se dan por cumplidas, al menos durante un par de horas.

Manuel Casado compartió con su padre dos históricos cines de verano de Cádiz: el Caleta y el Brunete. Él sabe hasta de los que se apostaban en el ambigú, de espaldas a la pantalla, porque para ellos el cine era, al margen de las películas, la mejor forma de estar acompañados. «Clint Eastwood siempre me dio muchas alegrías. Cuando pusimos *Sin perdón* en el Brunete, estaba controlando la cola en el Caleta y me avisaron: “¡Vente para acá, que se está liando y se va a liar!” Como cada vez era más difícil encontrar buenos proyectistas, tuve que contratar a chavales que tenían más interés que conocimiento. Aquella noche el proyectista era un muchacho joven. El cine estaba lleno. Colocó la película y empezó el pase. Como le gustaba tanto, se salió del cuarto y se fue a un palco. Se veía bien y el público no notaba nada, pero el celuloide que pasaba por el proyector se iba saliendo, fotograma a fotograma, del rodillo. Cuando llegué a la cabina había tres kilómetros tirados por el suelo. Le dije al chaval: “Esto sí que es *sin perdón*, ¿no podías echar ni una miradita en dos horas?” Él se cruzó de brazos y dijo: “Es que la película es muy buena”. Casado suspendió el pase de la medianoche y organizó un equipo de cinco o seis personas para recoger los kilómetros que inundaban la cabina. “Estuvimos hasta las cinco de la mañana, porque la película se comba y es atareado recogerla”».

Las películas de Eastwood nos llevan a otro tiempo, un tiempo más lento, con más sabor, más espaciado. Rafael Cansino, propietario del Cinema Tomares, en funcionamiento desde 1958, recuerda cómo de seis copias incompletas de una película de karatekas, destrozadas por la exhibición abusiva, fue capaz de sacar una para proyectarla *casi entera*. «En 1966 fui a ver *La muerte tenía un precio* con un amigo en el Cervantes de Sevilla. Era un gran éxito. Desde entonces estaba deseando ponerla en mi cine. Había pocas copias y las que había las guardaban para los de estreno. Allí las películas se quedaban a vivir varios meses, un año. Cuando por fin pude conseguir una copia, habían pasado dos años desde el estreno. Fui a recogerla a la casa que la distribuidora de Arturo González tenía junto al mercado de Entradores. Allí cogí una saca con las seis latas y me volví en autobús de línea. Iba nervioso de la emoción. Tuvimos mala suerte, porque con el cine lleno se nos fue la luz. Pero la

película fue un éxito. Funcionó muy bien. En *La muerte tenía un precio* trabaja bien hasta el perro». Eduardo Torres-Dulce dice: «Claro que me creo las películas del Oeste. Para mí no son clichés, porque cuando era niño jugábamos a indios y vaqueros en la calle. Me resulta difícil entender cómo hay gente que va a ver a los magos y al salir, dicen: “¿Te has fijado? Se le veía el truco bajo la manga”. Ya sabemos que hay un truco, bueno ¿y qué?» Eduardo cree que las películas de Leone son un sacrilegio, encumbradas por un espectador anticinéfilo y una masa de público de los sesenta que se tornó hortera porque era un momento de evolución (hacia algún sitio). Aquel público, en opinión de Torres-Dulce, reaccionó contra el clasicismo. «Eastwood nació ahí y sus mejores películas no son Ford ni Hawks, son Sergio Leone depurado, estilizado, limpio». Pasados los años, Eastwood se ha convertido en el último gran clásico. Ese ha sido el camino, el que va de la niñez a la madurez, el que va desde las viejas películas que llenaban los cines de verano hasta la etapa fructífera y reconfortante de un autor astuto, duro, hermético y conocedor de sus virtudes y limitaciones.

*Almería, Burgos, Carmel by the Sea, Los Ángeles, Madrid,  
mayo 2016-febrero 2017*

# FUENTES

## BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

Alba Romero, David, *El rodaje de El Bueno, el Feo y el Malo en la provincia de Burgos*, director: Miguel Ángel Moreno Gallo, Grado en Comunicación Audiovisual, Universidad de Burgos, Facultad de Humanidades y Comunicación, 2015.

Avery, Kevin, editor, *Conversations with Clint: Paul Nelson's Lost Interviews with Clint Eastwood, 1979 to 1983*, Continuum International Pub. Group, 2011.

Blanco, Miguel Ángel, *La ilusión del Lejano Oeste*, Museo Carmen Thyssen, Fundación Palacio de Villalón, 2016.

Cruz Enciso, Salvador y Ortiz Soler, Domingo, *Cortijos, haciendas y lagares: Arquitectura de las grandes explotaciones agrarias de Andalucía. Provincia de Almería*, Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 2004.

Cumbow, Robert C., *The Films of Sergio Leone*, The Scarecrow Press, Inc., 2008.

Charlo Ortiz Repiso, Ramón, *La novela popular en España*, Universidad de Sevilla, 2013.

Davis, Blair; Anderson, Robert y Walls, Jan, *Rashomon effects. Kurosawa, Rashomon and their legacies*, Editorial Routledge, 2106.

Engel, Leonard, editor, *Clint Eastwood: Actor and Director: New Perspectives*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2007.

Eliot, Marc, *American Rebel: the Life of Clint Eastwood*, Harmony Books, 2009.

Evanosky, Dennis y Kos, Eric J., *Lost Los Angeles*, Pavilion Books, 2014.

Fenutria Aumesquet, Rosalia, *El Cortijo de El Fraile, cine, fotografía y sociedad*, Proyecto de Investigación sobre El Cortijo de El Fraile, Níjar, dirigido por José Joaquín Parra Bañón, arquitecto y catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Sevilla, 2010.

Flowers, John, traductor, *Cahiers du Cinema presents the Hollywood Interviews*, Berg, 2006.

Frayling, Christopher, *Something to Do with Dead*, Faber and Faber, 2000.

Gabler, Neal, *Cómo los judíos inventaron Hollywood*, Editorial Confluencias, 2014.

García Gil, Luis, *Siegel e Eastwood: Una historia del cine americano*, T&B Editores, 2015.

De Giusti, Luciano, editor, *Franco Giraldi, lungo viaggio attraverso il cinema* (específicamente el capítulo «Conversazione con Franco Giraldi: Ne ho fatte di cose, parecchie davvero...»), Edizioni Kaplan, 2006.

Gubern, Román; Monterde, José Enrique; Pérez Perucha, Julio; Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro, *Historia del cine español*, Cátedra, 1995.

Hass, Anita, *Eli Wallach: Vitalidad y picardía*, Diputación de Almería, 2006.

Herreros, Enrique, *Hay bombones y caramelos...Bar en el entresuelo*, EDAF, 2000.

Hofstadter, Alfred, *The anti-intellectualism in American Culture*, Alfred A. Knopf, 1963.

Horner, William R., *Bad at the Bijou*, McFarland, 1982.

Neibaur, James. L., *The Clint Eastwood Westerns*, Rowman and Littlefield, 2015.

Hughes, Howard, *Aim for the Heart: the Films of Clint Eastwood*, I. B. Tauris and Co Ltd, 2009.

Guback, Thomas H., *La industria internacional del cine*, Editorial Fundamentos, 1980.

Kaminsky, Stuar M., *Clint Eastwood*, New American Library, 1974.

Kapsis, Robert E. y Coblenz, Kathie, *Clint Eastwood: Revised and Updated*, University Press of Mississippi/Jackson, 2012.

Knox, Mickey, *The Good, the Bad and the Dolce Vita*, Nation Books, 2004.

McDonald, Gerald D.; Conway, Michael y Ricci, Mark, *Todas las películas de Clint Eastwood*, RBA, 1994.

McGilligan, Patrick, *Clint Eastwood: biografía*, Lumen, 2010.

McClelland, Richad T. y Clayton, Brian B., *The Philosophy of Clint Eastwood*, University Press of Kentucky, 2014.

Munn, Michael, *Clint Eastwood: Hollywood's Loner*, Robson Books, 1992.

Ortega Izquierdo, Alberto (editor) y Rodrigo, Carmen (coordinadora),

*Valle del Arlanza. Senderos y excursiones*, 2003.

Pérez Miranda, Juanen y García, Juan Gabriel, *La Almería de Sergio Leone*, Instituto de Estudios Almerienses, XV Festival Internacional de Cine de Almería, 2016.

Picker, David V., *Musts, Maybes and Nevers: A Book about the Movies*, CreateSpace, 2013.

Roberts, Randy, *Joe Louis: Hard Times Man*, Yale University Press, 2010.

Rosendorf, Neal Moses, «Hollywood in Madrid: American Films Producers and the Franco Regime, 1950-1970», *Historical Journal of Film, Radio y Television*, vol. 27, nº1, marzo, 2007.

Rosendorf, Neal Moses, *Be El Caudillo's Guest: The Franco's Regime Quest for Rehabilitation and Dollars after World War II via the Promotion of the U.S. Tourism to Spain*, 2006.

Sánchez de Amo, Antonio, *Clint Eastwood nunca regresará a Almería. Diez años del festival de cortometrajes «Almería en Corto»*, Lagartos Editores, 2010.

Serrano Cueto, José Manuel, *Aldo Sambrell, la mirada más despiadada: confesiones de uno de los malos del cine español*, Fancy, 2003.

Schickel, Richard, *Clint Eastwood: A Biography*, Vintage Books Edition, 1997.

Smith, Paul, *Clint Eastwood: A Cultural Production*, University of Minnesota Press, 1993.

Valentine, Maggie, *The Shows Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre*, Yale University, 1994.

Vallés Copeiro del Villar, Antonio, *Historia de la política de fomento del cine español*, Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2000.

Varios autores, *Almería: Una historia de cine. Producciones Audiovisuales realizadas en Almería entre 1952 y 2008*, Tabernas de Cine, Escuela Taller, 2009.

Varios autores (Victor Matellano, editor), *¡Clint, dispara! La Trilogía del Dólar de Sergio Leone*, T&B, 2012.

Varios autores, *Campo de Níjar: Cortijeros y Areneros*, Diputación de Almería, 1989.

Varios autores, *Guest Life: Monterey Bay. The Peninsula's Prestige Hotel Magazine*, 2015.

Varios autores, *Guía para la visita del monasterio de San Pedro de Arlanza*, Hortigüela, Burgos, 2011.

Varios autores, *Guías de Almería. Territorio, Cultura y Arte: Cine*, Instituto de Estudios Almerienses, 2011.

Varios autores, *Guide to Carmel, 2015-2016*, Carmel Chamber of Commerce, 2015.

Varios autores, *Nickel Odeon: El Western*, Notorious Ediciones, 2ª edición, 2016.

Whitman, Mark, *Clint Eastwood: a Biography*, LPS Books Ltd, 1982.

Wild, Peter, *Akira Kurosawa*, Reaktion Books, 2014.

Vincenzoni, Luciano, *Pane e cinema*, Gremese Editore, 2005.

Zoido Salazar, Iván y Said, *Almería de cine*, Centro de Estudios

Andaluces, 2010.

Zoido Salazar, Iván y Said, *La Almería del cine: rutas cinematográficas*, Spink, 2012.

Zrnijewsky, Boris y Pfeiffer, Lee, *Las películas de Clint Eastwood*, Odín, 1994.

## HEMEROTECA Y VIDEOTECA

Publicaciones periódicas: *ABC, La Vanguardia, El País, El Mundo, La Voz de Almería, Ideal, Pueblo, El Norte de Castilla, Fotogramas, Nuestro Cine, Diario de Burgos, La Stampa, Il Messagero, Cinema Retro (Movie Classics, Special Edition, Sergio Leone's The Dollars Trilogy), Los Angeles Times, New York Times, Variety, Hollywood Reporter, Newsweek, Time, Life.*

Entrevistas de la televisión americana e italiana realizadas a Clint Eastwood, Sergio Leone, Lee van Cleef o Eli Wallach. Documental de la MGM incluido en el DVD conmemorativo del estreno de la trilogía del Dólar. Diversos testimonios de Clint Eastwood, Alberto Grimaldi, Eli Wallach, Mickey Knox y otros. Consulta de otros títulos, *Sergio Leone, Cinema, cinema* (Carles Prats, 2001) o *Clint Eastwood: Francotirador* (Michael Henry Wilson, 2006).

## CONSULTAS DOCUMENTALES

Archivo Central del Cuartel General de la Fuerza Logística Operativa (España, Ministerio de Defensa, 08.02216.001), Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Municipal de Almería Francisco Villaespesa, Brooklyn Central Library, New York Public Library for the Performing Arts

(Dorothy and Lewis B. Cullman Center), Margaret Herrick Library (Academy of Arts and Sciences, Los Ángeles), Paley Center (Los Ángeles), Los Angeles Central Library/Branchs.

## CONVERSACIONES

David Alba, Jesús María Amilibia, Francisco Ardura, Carmen Barbadillo, Millán Bermejo Barbadillo, Miguel Ángel Blanco, Daniel Blasco Palacio, Rafael Cansino, Emilio Cañuelo, Manuel Casado, Domingo Contreras, Diego Fernández, Juan Fernández, María Dolores Fernández Morata, Alfredo Fraile, José Luis Galicia, Sergio García Hernández, Diego García Sempere, Gonzalo Garcival, Mariano Gómez Parrondo, Santiago González, Teresa González, Jesús Guzmán, Manuel Hernández, Maribel Hernández Hernández, Enrique Herreros, Eusebio Ibáñez, José Jiménez , Antonio Lobo, José López Rodero, César Lucas, Javier Marcos, Manuel Marín Segura, José Antonio Martínez Soler, Víctor Matellano, Diego Montero, Alberto Ortega, Domingo Ortiz Soler, José María Otero Timón, Antonio Pérez Góngora, Juanen Pérez Miranda, Antonio Recoder, Carmen Rodrigo, José María Rossell, Antonio Ruiz Escaño, Antonio Sánchez de Amo, Julio Sempere, Elisabetta y Giuditta Simi, José Terrón Jr., Eduardo Torres-Dulce, José María del Valle, Andrés Vicente Gómez, Manuel Vidrié.

## AGRADECIMIENTOS

Carlos Abellán, Rubén Amón, Carmen Barbadillo, Millán Bermejo Barbadillo, Rachel Bernstein, Bruno Buzzi, Caterina Corbaz, Adriano Colombo (traducción de textos y vídeos italianos), Javier Ferrer, Antonella Gutiérrez, Juan Herrera, Manuel Hernández, José Hita, Sandra Jetton, Pablo León de Aguinaga, Mark Levine, Antonio Lobo, Coronel José Francisco Loureiro, Diego Mazón, Lourdes Moreno, Andrés Muriel, Miguel Olid, Wes Peacock, Rafael Peralta, Rafael Peralta Revuelta, Carmen Pérez Acosta (traducción del alemán de los vídeos de Marianne Koch), María del Carmen Rial Quintela, Jenny Romero, Asociación Sad Hill (David Alba, Sergio García Hernández, Diego Montero, José María del Valle), José Luis Semprún, José Manuel Serrano Cueto, Raquel Tabernas, Antonio Torres, Antonio Tozzi, David V. Picker, Fernando Vicente, Juan Francisco Viruega, Lina Wertmüller, Iván Zoido.



Clint Eastwood en Madrid, recién llegado para el rodaje de Por un puñado de dólares.

El 13 de marzo de 1964, Fotogramas confirma la presencia del actor americano, «otro astro que debe incipiente fama al serial de TV». Su personaje –declara Eastwood a la revista– «es una especie de James Bond en el Oeste con ciertas reminiscencias de Shane. Lo que pudiéramos llamar un héroe solitario».



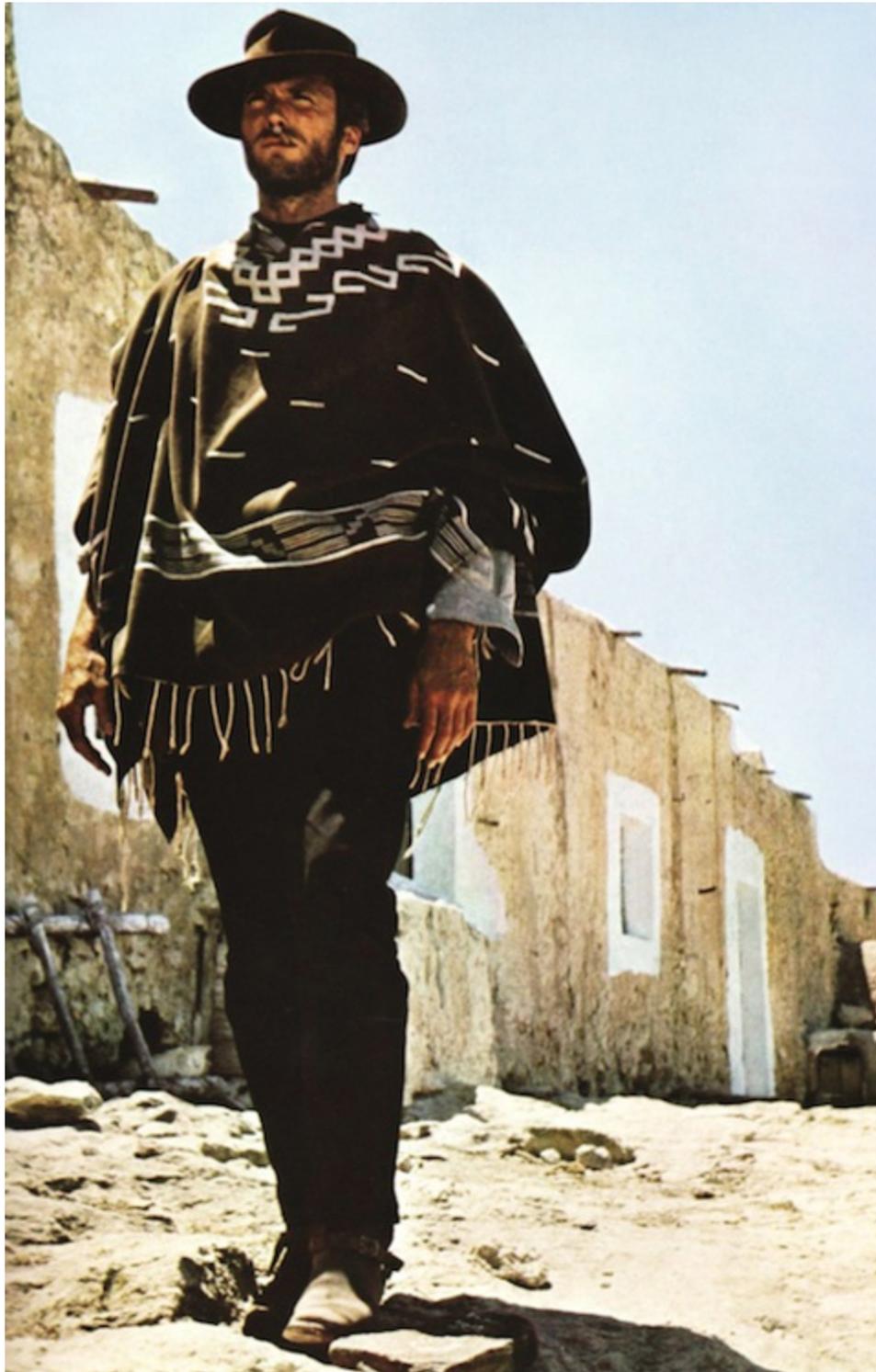
Los protagonistas de la serie Rawhide (1959-1965) con la que el actor, todavía rechazado por los grandes estudios, había logrado notoriedad en Estados Unidos. «En los años que estuve en la televisión –recuerda Eastwood– interpreté todas

las situaciones del western 2 o 3 veces. Yo era el chico imbécil del tipo range rider, el que siempre se mete en los líos bobaliconamente y estropea todas las cosas».



Clint en el desaparecido poblado madrileño de Golden City (Hoyo de Manzanares).

«Cuando fui a conocerlo para ofrecerle el papel, nunca había fumado en su vida», declaró Sergio Leone. «Los italianos – podía leerse en Life– llamaban a Eastwood “El Cigarrillo”». El principal resultado de sus tres aventuras españolas fue que quedó inseparablemente unido a su personaje. A los espectadores los convenció de que no estaba interpretando.



Otra imagen del Hombre sin Nombre con la prenda que hizo famosa. Tras el estreno norteamericano de la primera parte de la trilogía, Citizen News aseguraba: «El formidable héroe de Leone es ya adulado por los europeos más

jóvenes que, según consta, han adquirido ponchos por miles».



Leone e Eastwood, una relación conflictiva pero indudablemente fecunda. El director era conocido por errático y arrebatado. Eastwood aceptó a ciegas una coproducción italo-germana-española plagada de tramposos y dificultades. Como decía Rolling Stone: «La idea de un western italiano era un oxímoron, tanto como una comedia romántica alemana».



Clint Eastwood y Marianne Koch, a la que el primero, compañero de reparto en *Por un puñado de dólares*, le confió su deseo de fundar una productora y dirigir películas.

«Usted no es mexicana –le dijo Leone a la actriz, nacida en Munich– pero llegará a serlo». Koch, que había vivido en Hollywood, era la única del equipo que hablaba fluidamente inglés. Hoy sigue dando consejos médicos en la televisión alemana.

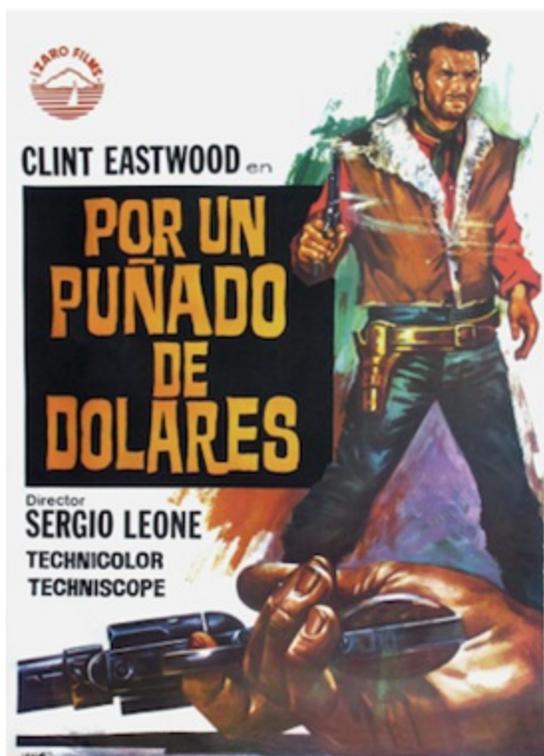


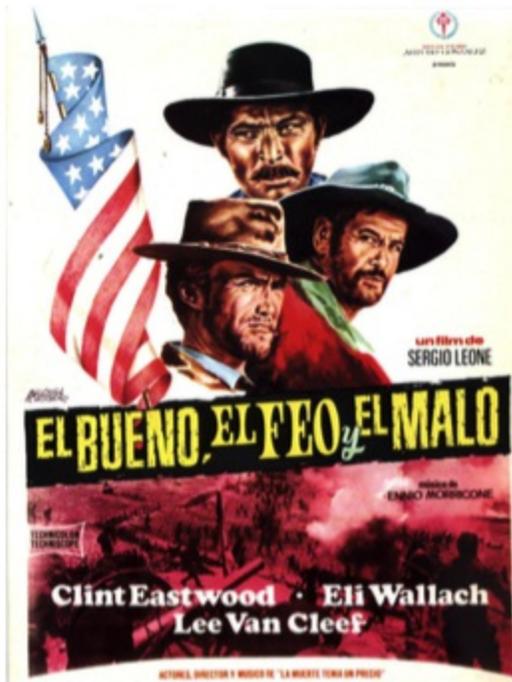
Lee van Cleef, bautizado por Eastwood con el sobrenombre de Ojos de Ángel. Cuando Leone lo reclamó para su proyecto, Van Cleef, malo por excelencia en las carteleras, llevaba una vida disoluta, tenía problemas físicos y arrastraba una inacabable mala racha. Estaba apartado de los trabajos para las majors californianas.



Eli Wallach con la soga al cuello.

En su papel de Tuco, asalta-caminos-mexicano-hijo-de-mil-madres, Wallach es la criatura más acabada de todas las leonescas. El espectador acaba quedándose con Tuco: canalla, descarado, descodadamente peligroso, un Charlot pasado de rosca y con buena puntería que sisa el protagonismo de Eastwood.







Carteles en varias lenguas de la trilogía del Dólar, estrenada primero en Europa y cuyo éxito en el viejo continente se repitió en Estados Unidos, donde fue vapuleada por la crítica pero obtuvo resultados millonarios.

Se había decretado rancho de spaghetti western y los títulos multiplicaban la palabra dólar. A la búsqueda de las pesetas, de las liras, de los marcos, hubo dólares para los muertos, dólares para la horca, dólares para los proscritos y anzuelos para los espectadores.





Monasterio de San Pedro de Arlanza en Hortigüela, Burgos, cuyos interiores se convirtieron en la misión de San Antonio durante el rodaje de El bueno, el feo y el malo.



Batalla del Puente de Langstone, en la que tiene lugar la escena más espectacular de El bueno, el feo y el malo. La voladura del puente tuvo que grabarse tres veces, después de dos reconstrucciones a cargo del ejército. La segunda toma había salido perfecta, pero debido a un error de coordinación no había cámaras grabando.



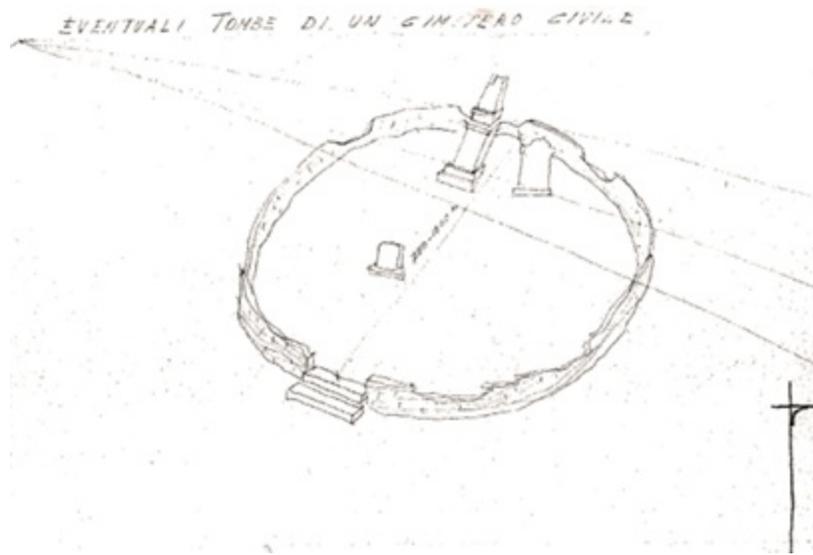
Vista del Cortijo del Fraile, Almería, donde se rodaron los exteriores de la misma escena.

El Fraile, una de las obsesiones de Leone, se levanta desde finales del siglo XIX ante la inquietante parsimonia de una tierra a la que parece estar llamando un volcán. El óculo, en su fachada blanca con revoco, parece que mira hacia adentro cómo se cae a pedazos esta modesta joya.



Rodaje y escenas de la voladura del Puente de Langstone.

«Sergio –recuerda Eastwood– quería estar en lo alto de la colina para tener una mejor panorámica y también para permanecer lo suficientemente seguro. Cuando el puente explotó, las rocas y las piedras cayeron sin cesar y casi matan al ayudante de cámara situado en la parte más cercana al puente, justo donde Leone quería que estuviéramos nosotros».



Boceto del cementerio de Sad Hill. Carlo Leva y especialmente Carlo Simi fueron los responsables del diseño y los decorados de la trilogía.



Leone en el cementerio, situado en el término municipal de Silos. Cientos de trabajadores cavaron el cementerio de Sad Hill. El camposanto es una estructura de círculos concéntricos de 300 metros de diámetro. Albergaba 5.000 tumbas de atrezo, túmulos y cruces.



Vista del cementerio en 2016.

Reconstruido por la organización cultural Sad Hill, el cementerio conserva su estructura circular, un recuperado árbol del ahorcado con la soga y un alto relieve en el que Clint Eastwood espera a los visitantes.



foto: José María del Valle

Panorámica de Sad Hill durante una reciente nevada.

El cementerio ha devenido en santuario de peregrinación para fanáticos, turistas y curiosos. En el valle de Mirandilla, en lo más profundo de una depresión, cientos de nuevas cruces llevan nombres de celebridades muertas, de vivos inquietos y aficionados al western.



## PAISAJES DE CINE RUTA BFM

Un recorrido por las localizaciones de rodaje en la comarca de Salas de los Infantes (Burgos)



Portada del folleto Pasajes de cine: Ruta BFM, otra muestra del aprovechamiento turístico del film de Leone en la comarca de Salas de los Infantes (Burgos). Por su similitud con los parajes naturales de Nuevo México, la comarca burgalesa

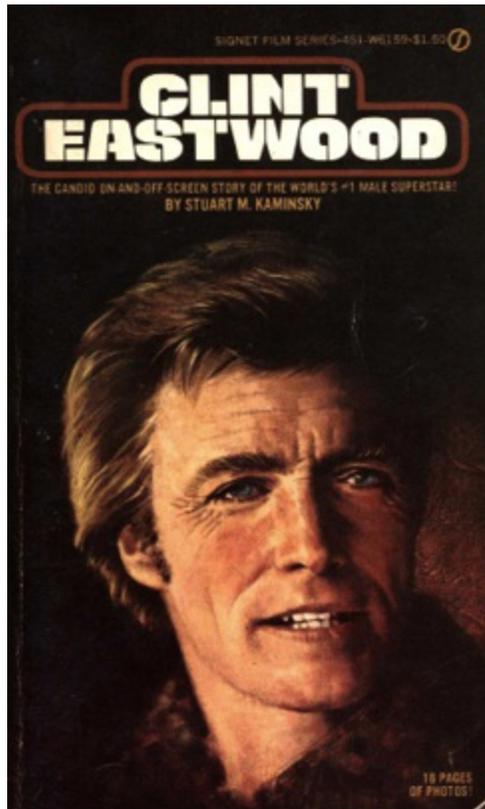
acogió importantes escenas como las localizadas en el campo de concentración de Betterville o la batalla del Puente de Langstone.



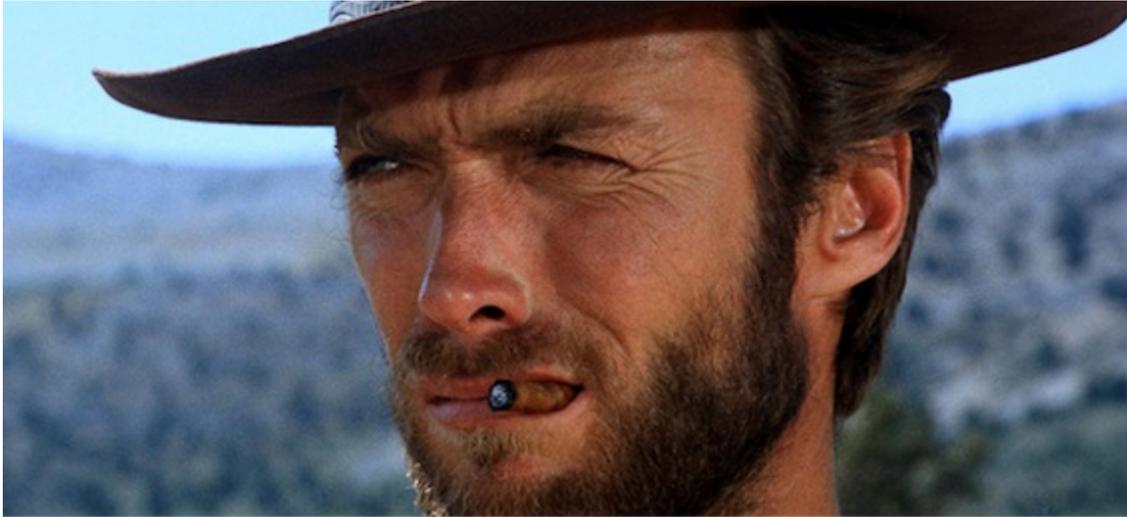
Pegatina conmemorativa del 50th anniversary (1966-2016) de The Good, the Bad and the Ugly.



Poblado del Fraile, en Tabernas, Almería, hoy denominado Oasys Mini Hollywood. El Fraile fue el primer set del Oeste en la provincia, estrenado para el rodaje de La muerte tenía un precio. Con David Lean Almería había sido Oriente Medio, con Leone se convirtió en la frontera texana de El Paso. Hoy día es explotado como parque temático por la cadena Playa Senator. En la otra imagen, el restaurado saloon La rosa amarilla.



Cubierta de una edición popular de la biografía de Kaminsky.  
"There's a new-type american hero. His name is Clint Eastwood", reza la leyenda, dispuesta a grandes trazos, de la contraportada.



El joven y el anciano Clint Eastwood, marshall en Carmel by the Sea, California, donde tiene su casa desde que llegó siendo un veinteañero. Aunque cada vez más reticente, Eastwood sigue aceptando algunos compromisos públicos con su pueblo. De los últimos, llevar la diligencia que el gigante financiero Wells Fargo patrocinó en el gran desfile del centenario. En octubre de 2016, fue el gran marshall, un sheriff octogenario y huesudo subido a un pescante del que tiraban cuatro caballos negros. Llevaba un sombrero de cuero marrón, el descolorido poncho y unos Levi's de pitillo. Ese vestuario es el cine, como los sombreros de Bogart, las cartucheras de John Wayne, las medias de rejilla de Marilyn...

*Eastwood. Desde que mi nombre me defiende*  
Francisco Reyero

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

© Francisco Reyero, 2017  
© Fundación José Manuel Lara, 2017  
Av. de Jerez s/n. 41012 Sevilla  
[www.fundacionjmlara.es](http://www.fundacionjmlara.es)  
[www.planetadelibros.com](http://www.planetadelibros.com)

Maquetación y diseño: milhojas. servicios editoriales  
Fotografía de cubierta: Clint Eastwood en el set de Rawhide (1959-1965)  
Fotografías de interiores: EFE, Almería de Cine, Asociación Sad Hill, José María del Valle, Archivo del autor

Primera edición en libro electrónico (epub): abril 2017

ISBN: 978-84-15673-57-6 (epub)

Conversión a libro electrónico: IC Editorial  
[www.iceditorial.com](http://www.iceditorial.com)