

**LA GEOGRAFÍA ANDALUZA COMO
PLATÓ HOLLYWOODIENSE**

por
FRANCISCO PERALES BAZO

FRANCISCO PERALES BAZO. Profesor Titular de la Universidad de Sevilla. Actualmente imparte clases de Guión y Realización cinematográfica. Realizador del largometraje *Madre in Japan* (1985). Ha publicado un libro sobre Luis G. Berlanga en la editorial Cátedra, así como un monográfico sobre el Cartel cinematográfico, para la Filmoteca de Andalucía.

El cine norteamericano viaja a Andalucía

Desde que en 1914 se produce la consolidación del cine norteamericano con El nacimiento de una nación, su industria ha recurrido de modo más o menos constante a la región de Andalucía. Han sido muchos los productores y directores hollywoodienses que han recurrido a nuestro suelo para situar una serie de temas, y argumentan que, por su naturaleza, parecían encajar perfectamente. Del mismo modo, también se han producido muchas recreaciones visuales de nuestras ciudades, aunque para ello tuvieron que sufrir una serie de adaptaciones escenográficas, con el objeto de poder situarlas temporalmente en el lugar en el que transcurría la acción o en la época en la que sucedían los acontecimientos; en cambio, otras veces, se ha recurrido a la construcción íntegra de decorados andaluces en los grandes Estudios para filmar en ellos aquellas tramas en las que casi siempre el folclore jugaba algún protagonismo. Así, Charles Chaplin, en 1915, adaptaría la popular novela Carmen de Próspero Mérimée, para su film homónimo, protagonizado por Edna Purviance y el propio actor, quien, para tal ocasión, recrearía en los Estudios de la Mutual una Sevilla muy personal. Un año antes, Cecil B. DeMille rodaría un film basado en este mito sevillano. Del mismo modo, en 1926, Fred Niblo tuvo que acudir a la ciudad de Sevilla para la versión de Sangre y arena, protagonizada por Rodolfo Valentino; con tal ocasión viajó una segunda unidad de dirección a esta ciudad para rodar un plano general en la calle Mateos Gago en el que podían verse sus naranjos y la Giralda al fondo.

El espacio andaluz, en sus dos vertientes, rural y urbana, ha constituido una referencia constante en la filmografía norteamericana y, cuando aquél ha podido justificar su inclusión en el panorama fílmico, no ha malgastado dicha oportunidad. Para ello, nunca dudó en situar sus argumentos en nuestra geografía, recrear o adaptar escenarios, crear personajes andaluces, así como ubicar a sujetos norteamericanos en esta región con el objeto de valerse de las posibilidades visuales que ofrece.

Son muchas las veces que se ha especulado con la idea generalizada de que Andalucía es un lugar idóneo para trabajar, un plató muy cómodo y barato para filmar; que son muchas las horas de sol que posee esta extensa región y que son pocos los días lluviosos que tanto podrían retrasar los planes de rodaje que tanto temen los equipos de producción.

Otra razón que ha contribuido al *boom* de rodajes norteamericanos en el sur de España ha sido lo económico que resulta la mano de obra a la hora de contratar personal para su participación como figurante. Pero si ésta hubiera sido la única razón, como muchos se empeñan en defender, para abandonar la cómoda Califo'nia, ¿por qué no se han rodado también los interiores en nuestra zona geográfica? ¿Acaso no se producían secuencias de grandes masas en los Estudios? ¿No se hubiera abaratado aún más la producción, por el coste de su figuración, si se hubiesen filmados ciertas secuencias en el sur de nuestro país? Sucesos como la entrada de *Cleopatra* (1963) en Roma en el film de Joseph L. Mankiewicz, rodada en los legendarios estudios de Cinecittá, las innumerables escenas con grandes aglomeraciones humanas en *Rojos* (1981), de Warren Beatty o los epopéyicos momentos que recrearon las calles de Moscú, en *Doctor Zhivago* (1965), de David Lean, por citar solo algunos ejemplos, demuestran que la elección de tales espacios geográficos trascendían la simple justificación de la reducción en los costes globales de producción.

Muchas superproducciones peregrinaron hasta estas tierras con tal fin: *Lawrence de Arabia* (1962), *Cleopatra*, *Rey de reyes* (1961) o *Patton* (1969), son solo algunas de ellas. Títulos que poseen un denominador común si hacemos referencia a su

contenido histórico, que evidentemente todos tienen y que, precisamente por ello, añaden otro motivo más a la hora de cruzar el Atlántico para venir a filmar al sur de Europa.

A finales de los años 50, y con el apogeo de las coproducciones, Andalucía se erige como el plató más importante al que recurrirán todas las *Majors* norteamericanas cuando tienen que emigrar a Europa con el objetivo de filmar los exteriores. Pero conviene recordar que otros países y, por consiguiente, otras producciones, también viajaron a Andalucía; Francia e Italia acampan, casi literalmente, en la zona almeriense de Cabo de Gata para rodar un sinfín de títulos, algunos de ellos inolvidables. El país vecino produce películas con las estrellas más populares de aquellos años: Brigitte Bardot, con *Le repos du guerrier* (1962), *Las petroleras* (1971) o *El bulevar del ron* (1971), por no citar *Shalako* (1967) ya que se trata de una coproducción anglo-norteamericana dirigida por el veterano Edward Dmytryk; Alain Delon llega a España para participar en *Sol rojo* (1971) coproducción franco-inglesa, dirigida por Terence Young, quien atravesaba su mejor momento profesional tras realizar varios films de la serie James Bond, y producida por el propio actor, quien posteriormente, en 1975, volvería para protagonizar *El Zorro* (1975) de Duccio Tessari; Jean-Paul Belmondo llega a tierras almerienses para participar en los rodajes de *Cien mil dólares al sol* (1963) de Henri Verneuil y *Secuestro bajo el sol* (1964), de Jacques Deray, que eran dos de las muchas coproducciones que la industria española tuvo con el cine francés; Italia se especializa, de un modo mayoritario, en los denominados *spaghetti-western*, entre los que habría de destacar las cintas de Sergio Leone, *Por un puñado de dólares* (1965), *La muerte tenía un precio* (1965) y *El bueno, el feo y el malo* (1966), títulos que convirtieron al, por entonces, desconocido actor Clint Eastwood en una gran estrella internacional. Otras grandes estrellas de la década de los sesenta también nos visitarían para rodar algunas coproducciones con el cine español, aunque la participación de éste se limitara a contribuir con algunos actores de segunda fila y con su geografía. Claudia Cardinale vendría para rodar el film de Sergio Leone, *Hasta que*

llegó su hora (1968) y la ya citada *Las petroleras* (1971) o Gina Lollobrigida, ya en el ocaso de su carrera, rodaría el *western El hombre de Río Malo* (1971), junto al, entonces, popular Lee Van Cleef, y dirigida por el español Eugenio Martín. En dicho año también estuvo la otra gran diva del cine italiano, Sophia Loren quien protagonizó *Blanco, rojo, y...* (1971), de Alberto Lattuada junto al cantante-actor Adriano Celentano.

Pero es el cine norteamericano, con su gran maquinaria industrial, el que dejará más su impronta huella con los grandes y míticos títulos de algunas de las superproducciones más populares. Sus protagonistas fueron las estrellas más rutilantes de los años 50 y 60, hecho que contribuyó a que estos films aún permanezcan en la memoria de los andaluces y en los anales de la historia cinematográfica.

Así, en 1960, Samuel Bronston se instala en Madrid, donde erige un monumental imperio efímero que no sobrevivirá a dicha década. Su primera superproducción, *El Cid* (1960) dirigida por Anthony Mann, se rodaría en las cercanías de Madrid, en tierras castellanas y en la costa levantina, concretamente en la ciudad de Peñíscola, en la que en 1955 ya filmara Luis Berlanga el utópico poblado de *Calabuch*. Sería en su segundo proyecto cuando el productor americano acudiría a las tierras almerienses con motivo del rodaje de *Rey de Reyes*, la primera de las dos colaboraciones que tuvo con Nicholas Ray, en la que hubo de situar muchos de sus exteriores en esta región. Aunque los interiores y algunos de los poblados prefabricados fueron rodados en los Estudios Bronston, situados en el término municipal de Madrid, la producción tuvo que trasladarse al suelo almeriense para recrear ciertos lugares de Palestina. Así, su fotogénico desierto fue el lugar idóneo para situar la figura de Jesucristo cuando sufre sus famosas tentaciones. Ray utiliza las zonas rocosas y áridas como reflejo anímico del personaje bíblico y consigue una integración plena entre ambos. Pero la rica y variada zona ofrecía tantas posibilidades que la usaron en la mayoría de sus exteriores. Allí se desarrollaron también las revueltas y enfrentamientos entre romanos y judíos, capitaneados por

Barrabás; el tumultuoso Sermón de la Montaña; también serían mostrados sus diversos parajes de un modo cotidiano con el objeto de transmitir el lugar en el que Jesús y sus discípulos habitaban; del mismo modo, se representó una de las escenas principales del film como fue la de la crucifixión en el Calvario. Escenas exteriores de Belén, Nazaret, y Jerusalén también fueron ubicadas en las proximidades de Taberna. Además, las playas de Cabo de Gata, adecuadamente atrezzadas, fueron utilizadas para representar el mar de Galilea; concretamente fue el escenario en el que transcurre la aparición de Cristo ante sus discípulos, cuando la inmensa red de los pescadores y la sombra de Jesús forman la cruz del cristianismo con la que concluye el film.

Joseph L. Mankiewicz, también aterrizó en suelo andaluz, y lo hizo puntualmente para rodar algunas escenas de su emblemática y costosa superproducción *Cleopatra*. El equipo se trasladó concretamente a la costa de Cabo de Gata para filmar, en una de las secuencias finales, el enfrentamiento bélico entre Octavio y Marco Antonio. Fue en esta película donde el famoso Alcázar de Almería, presentado en un amplio plano general, se convierte en uno de los signos visuales que representan a la legendaria ciudad de Alejandría.

Pero el suelo andaluz también ha sido utilizado como escenario del Oeste americano. En los años sesenta, la localidad de Taberna, situada en el corazón del desierto almeriense, se convierte en el lugar idóneo a donde se recurrirá para rodar la mayoría de los westerns de entonces. Italia se instala de un modo perenne y muy pronto comienza a florecer lo que poco tiempo después se denominaría, de un modo peyorativo, *Spaguetti Western*. Es la época en la que surgen innumerables cintas de las que deben destacarse los inolvidables títulos de Sergio Leone, ya mencionados en párrafos anteriores.

Pero Hollywood, con su incomparable marco geográfico para este género que ellos mismo crearon, no olvidemos Monument Valley, escenario que fue protagonista de algunos de los westerns más representativos de John Ford, como fueron *La diligencia* (1939) y *Centauros del desierto* (1956), también colocó sus

cámaras en suelo almeriense para realizar puntualmente algunas coproducciones con estrellas internacionales. Este fue el caso de *Shalako*, en la que Sean Connery y Brigitte Bardot viven una historia de amor amenazada por los ataques indios y por la presencia de su antagonista, Stephen Boyd.

Este es uno de las escasas películas del oeste en el que los americanos, en esta ocasión a las órdenes del veterano Edward Dymitrich, vendrían al sur de España para escenificar un género tan poco foráneo para ellos.

La Segunda Guerra Mundial también ha sido uno de los motivos para rodar, esta vez, en el mismísimo poblado de Cabo de Gata; concretamente fue Franklin J. Schaffner quién llevó a su equipo con motivo del rodaje de Patton.

En la década de los setenta, cuando los rodajes en suelo almeriense habían descendido considerablemente para ser utilizados solo de un modo puntual y en contadísimas ocasiones, aparece una producción americana para un director italiano de prestigio universal. Michelangelo Antonioni elige para su película *El reportero* (1976) la geografía desértica de su suelo, en la que sitúa a sus personajes y su temática existencialista. Jack Nicholson y María Schneider, protagonistas de la cinta, deambulan sin rumbo ni destino por sus vacíos poblados y solitarias carreteras.

En los años ochenta, cuando ya son pocas las huestes que venían a rodar a esta región de Andalucía, Steven Spielberg acude para filmar algunas escenas de la, hasta ahora, última entrega del heroico personaje Indiana Jones en *Indiana Jones y la última cruzada* (1989); Spielberg elige el desierto para ubicar las primeras aventuras del joven Indiana y para las persecuciones y enfrentamientos finales entre los dos Jones, padre e hijo, con sus antagonistas los nazis. Del mismo modo acudió a la playa de Monsu para poner en escena uno de los momentos más divertidos en el que el padre de Indiana se enfrenta ingeniosamente a una avioneta alemana a la que tras varias piruetas consigue derribar.

Pero anteriormente, en 1987, Steven Spielberg ya estuvo en tierras andaluzas, donde levantó un inmenso decorado que

representaba un campo de concentración japonés en *El imperio del sol* (1987). Concretamente fue en el término municipal de Trebujena, en la provincia de Cádiz.

Lawrence de Arabia, un ejemplo paradigmático.

Pero tal vez sea *Lawrence de Arabia*, de David Lean, la película más representativa de todas las filmadas en tierras andaluzas, no sólo por la popularidad del film, sino por la multitud de localizaciones que sirvieron de escenarios para su producción. De nuevo se acude al desierto de Almería para ser imagen referencial del desierto de Arabia. Se rueda en la ciudad de Almería, concretamente en la avenida denominada Parque Nicolás Salmerón, para representar la calle principal de El Cairo. Se filma una vista general de la playa de Aguamarga, en la localidad de Carbonera, con evidentes retoques escenográficos de puertas, forillos y otros elementos arquitectónicos árabes, y de esta forma caracterizada, y mediante una panorámica se nos mostraba la ciudad de Aqaba. De un modo similar era utilizado el pueblo de Cabo de Gata como un poblado árabe donde el Comandante Lawrence es violado y humillado por un militar de mediana graduación.

El poblado del Alquíán es el lugar elegido para recrear los saqueos que Auda Abu Tayi, interpretado por Anthony Quinn, y su ejército hacen en las viviendas civiles y Organismos Públicos de la ciudad Aqaba.

En el film de David Lean, el desierto es utilizado como algo más que un mero escenario que encaja perfectamente en los propósitos argumentales; el director logra que sus atributos geográficos se conviertan en signos expresivos que subrayen el proceso anímico por el que transcurre el protagonista, así como los conceptos temáticos que inciden directamente en la trama.

Lean utiliza el desierto para transmitir los sentimientos, miedos y contradicciones del comandante Lawrence y no duda en subrayar la identificación que se produce entre personaje y escenario.

Así, la secuencia que sucede tras la muerte de Daud, uno de los sirvientes del oficial inglés, en las arenas movedizas, secuencia que fue filmada en las proximidades del Alquíán, muestra uno de los momentos culminantes en el que el protagonista desciende hasta lo más profundo de su existencia. Para desarrollar la acción se eligió una pequeña y vieja casucha, semidestruida y abandonada, en la que el escenario viene a ser la expresión visual del estado psicológico del personaje. Se trata de un lugar inhóspito, sin techos, con paredes maltrechas y puertas descentradas que golpean en sus propios marcos al ser movidas por el viento.

Este escenario, expresamente construido en este lugar estratégico de Cabo de Gata y cuya misión narrativa no es especificada en ningún momento, es la expresión visual del estado anímico por el que atraviesa el personaje tras la dolorosa y trágica pérdida de Daud. Del mismo modo en que se presenta dicho lugar, también se muestra la imagen física del comandante Lawrence: destruido, cansado, roto en su interior y sucio por los avatares transcurridos; pero el aspecto que tiene el ruinoso lugar es idéntico al interior del personaje, confundido en su propia identidad hasta el extremo de que ya no sabe reconocerse a sí mismo. Este hecho se traduce cuando un motorista hace su aparición al otro lado del canal de Suez, y le pregunta quién es, a lo que el protagonista, con una máscara de polvo que le cubre el rostro y la mirada perdida, guarda silencio.

El desierto adquiere aquí un significado propio en el que las situaciones son, generalmente, de supervivencia, de enfrentamientos y de peregrinaje; es el sendero perfecto para que se consuma el éxodo mesiánico que llevará a los árabes a la prometida tierra de Aqaba que le proporcionará la independencia.

Pero del mismo modo, el desierto es el espacio fílmico en el que al final del largo viaje el Lawrence empieza a encontrarse y reconocerse. Allí vivirá los momentos más grandiosos como es el que sucede a orillas del mar, en Aguamarga, tras la entrada en la ciudad marroquí. Uno de los momentos más significativos es cuando pasea satisfecho entre las aguas del mar como si de Cristo

se tratase, mientras Alí Ibn el Kharish, interpretado por Omar Shariff, lo contempla y reconoce su triunfo y liderazgo al decirle: «guirnaldas para el vencedor»). Es en ese momento cuando el comandante inglés adquiere conciencia de la importancia que tiene como héroe. Será poco después, cuando con sus blancas vestiduras, camine por los techados de los vagones del tren saqueado; ese será el momento en el que Lawrence reconocerá, asumirá y hará público ante su propio ejército el papel salvador del pueblo árabe. Allí será donde descubrirá aspectos sobre sí mismo que antes no sabía. Así, cuando mantiene una conversación con el general General Allenby en la que le co esa que quiere abandonar el desierto para regresar a Inglaterra, porque se siente desconcertado y deprimido al haber matado a dos hombres. Dicho General, interpretado por Jack Wawkins, con un tono comprensivo, le responde: ((comprendo perfectamente lo que siente)); pero la revelación llega como respuesta cuando Lawrence le dice: «no, no lo comprende, disfruté haciéndolo».

El desierto adquiere aquí un significado propio que logra transmitir no solo con sus imágenes, sino con las situaciones y acciones que se suceden en el árido lugar. El film transfiere más allá de la pantalla diversos atributos como son: vacío, silencio, tranquilidad, inflexibilidad, contradicción, atracción, amarillo y ceniciento. Estas son, precisamente, las razones que atrapan y sedujeron la personalidad del Comandante.

Cuatro años después, David Lean volvería a estas tierras para rodar algunas secuencias en su inolvidable *Doctor Zhivago*, y elige de nuevo el mismo lugar para mostrar el dolor y la soledad del protagonista. Concretamente se rodó la escena inicial en la que Zhivago, niño, pierde a su madre y es enterrada. Aunque en esta producción, Lean recurre a este paisaje puntualmente, lo hace para filmar las secuencias de mayor aflicción y tristeza, así como lo hiciera anteriormente con *Lawrence de Arabia*.

El otro espacio andaluz al que los norteamericanos han recurrido en un mayor número de ocasiones ha sido la ciudad de Sevilla. Su clima y sus monumentos han despertado el interés en productores y directores hollywoodienses para trasladar sus

unidades de filmación a esta región. Estas son algunas de las razones que justifican el haber filmado ciertas escenas en aquellos lugares que servían de marcos idóneos para representar ciudades del norte de África o para transportarnos en el túnel del tiempo a épocas pasadas.

Las típicas plazas con naranjos, el popular barrio de Santa Cruz, sus monumentos árabes, así como los edificios arquitectónicos construidos con motivo de la Exposición de 1929, han sido los lugares que más veces se han usado como escenarios.

Sevilla siempre ha sido un lugar de referencia para el cine norteamericano. La capital andaluza suele estar presente en títulos trascendentes de la historia del cine. Sus calles y edificios han servido como decorados, pero en otras ocasiones han sido reconstruidos en Estudios para ser lugares de referencias, como sucede en el film de Joseph Von Stenberg *El diablo es una mujer* (1935), cuya situación transcurre íntegramente en la ciudad del Guadalquivir, o más recientemente las citas verbales de "Sevilla" en el musical de Blake Edwards *Víctor o Victoria* (1982). En cualquier caso son pocas, pero relevantes, las ocasiones en las que las producciones de la Meca del Cine han viajado a esta ciudad con el objeto de rodar en ella.

Quizás sea la ya mencionada *Lawrence de Arabia* el film que más ha utilizado sus calles y monumentos arquitectónicos como plató cinematográfico. Para ello, acudió y acondicionó adecuadamente algunos de sus edificios en los que serían representadas instancias oficiales inglesas, que narrativamente estaban situadas en las ciudades de El Cairo y Damasco.

El edificio de la Plaza de España, construido en 1929 con motivo de la Exposición Universal de Sevilla por el arquitecto Aníbal González, fue uno de los lugares elegidos como plató. Concretamente, adecuaron el gran patio interior como el escenario del bar de oficiales que el cuartel inglés tenía en El Cairo. El espacioso recinto se estructuró de tal modo que se crearon distintos ambientes destinados al ocio, como es la zona donde está situada la mesa de billar, la barra semicircular donde soldados ingleses cumplen las funciones de barman o los confortables

butacones, en las proximidades de los grandes ventanales, donde permanecen sentados algunos de los militares. El orden, el equilibrio, el bienestar y el sosiego se perciben en el ambiente, contrastando con lo inhóspito del desierto, y únicamente se romperá cuando Lawrence entra, con su sirviente, después de su largo y accidentado viaje procedente de Aqaba. La perturbación que produce su llegada se verá reflejada en las palabras de algunos de los oficiales presentes: «saque a ese chico»); «fuera, que se vaya»; «fuera ese moro»; «que salga de aquí el moro».

Igualmente serían filmadas escenas que transcurrirían en otros edificios sevillanos, siempre para representar las instancias oficiales del ejército inglés en tierras árabes, como fueron: el *Casino de la Exposición* (Damasco), la *Plaza de América* (Damasco) o los interiores y exteriores de la *Casa de Pilatos* (El Cairo) y el hotel Alfonso XIII (El Cairo).

Del mismo modo es utilizada la ciudad de Sevilla en *El viento y el león* (1975). John Millius recurre a algunos de estos escenarios ya utilizados en *Lawrence de Arabia* para representar a ciudades marroquíes lejanas a la civilización occidental donde los militares ingleses se encuentran instalados como los colonizadores que siempre fueron.

Recientemente la industria norteamericana ha vuelto a filmar en la Plaza de España de Sevilla. Este recinto singular ha sido de nuevo escenario cinematográfico, pero en esta ocasión, para representar un edificio ubicado en un planeta lejano de la Vía Láctea. El responsable de tal decisión ha sido George Lucas, el creador de *La guerra de la galaxias* (1977), y lo ha hecho con motivo de la quinta entrega para esta popular serie. El rodaje se completó en un solo día, y apenas permanecerá un minuto en proyección.

Son pocas las ocasiones en las que Sevilla ha servido de escenario para el cine norteamericano, lo mismo ha ocurrido con el resto de las provincias andaluzas, salvo excepciones puntuales. El único lugar al que los equipos norteamericanos han venido a lo largo de estas décadas, con cierta periodicidad, ha sido a la región almeriense, movidos, casi exclusivamente, por sus cualidades geográficas.

Hacia las conclusiones

Aunque títulos como *Lawrence de Arabia*, *Rey de reyes* o *Cleopatra* han sido rodados parcialmente en tierras andaluzas, tampoco han sido muchos más los títulos americanos que utilizaron los paisajes del Sur de España. La percepción que podamos tener de una gran presencia norteamericana en el suelo andaluz es debida a la importancia, popularidad y éxito internacional que dichos films han tenido.

Hollywood comienza a viajar a Europa con asiduidad a principios de los años cincuenta, si bien ya había acudido puntualmente a rodar exteriores para algunos títulos como por ejemplo, *Berlín Occidente* (1947) de Billy Wilder. Pero es con *Quo Vadis* (1950), de Melvin LeRoy, cuando comienza esa asidua colaboración con Europa y que conocerá su esplendor en la década siguiente.

Italia es el lugar más visitado y en ella se rodaron grandes superproducciones como *Guerra y Paz* (1955), de King Vidor, *Ben-Hur* (1959), de William Wyler, y la ya mencionada *Cleopatra*. Pero del mismo modo que acude a Cinecittá para rodar grandes superproducciones, también recurrirá a la ciudad eterna para filmar historias urbanas, contemporáneas y europeas. Este es el caso de *Vacaciones en Roma* (1952), de William Wyler, donde sus calles y monumentos son testigos de una romántica historia vivida entre una princesa y un periodista norteamericano. La ciudad se erige en protagonista absoluta y sin ella, el film carecería de sentido.

Del mismo modo Francia y, más concretamente París, ha sido y es uno de los lugares preferidos por el cine norteamericano en el que se han filmado momentos maravillosos con las estrellas más importantes, así como también han sido abordados algunos de los musicales más inolvidables. Títulos como *Un americano en París* (1950) o *Gigi* (1958), dos de los films más representativos del género, suceden en la ciudad del Sena, o comedias e historias de amor como la vivida por *Arianne* (1957) y algunas escenas de la popular *Sabrina* (1954). Posteriormente, ya en los años

60, *Cita en París* (1965), y más recientemente *Victor o Victoria* (1982) o *Todos dicen I love you* (1995), de Woody Allen se rodarían parcialmente a los pies de la Torre Eiffel. Pero los norteamericanos han sido muy hábiles al saber aprovechar visualmente las cualidades cosmopolitas que la ciudad posee, ubicando historias bélicas, de suspense y de espionaje en sus calles. Así, Stanley Donen, rodó en suelo parisino su singular *Charada* (1963), de nuevo con Audrey Hepburn, quizás la estrella más asidua a la ciudad de Moulin Rouge. Pero París no se ha limitado sólo a ser un lugar donde cualquier historia podía ser vivida en sus plazas y calles, sino que además se ha convertido en un lugar de referencia para muchos de sus emblemáticos títulos, donde la ciudad sólo aparecía puntualmente o donde su presencia estaba marcada por las secuelas que el suelo parisino dejaba en sus personajes o simplemente por los diálogos que hacían referencia a ella. Recordemos *Casablanca* (1944), de Michael Curtiz, donde su popular frase ((siempre nos quedará París» se ha convertido en uno de los iconos sonoros más representativos del cine del siglo veinte.

Lo mismo sucede con otras grandes ciudades europeas, Berlín y *Uno, dos, tres* (1961) una divertida comedia de Billy Wilder, filmada parcialmente en tierras alemanas, o el galardonado musical de Bob Fosse *Cabaret* (1972). Ambos films constituyen ejemplos más que suficientes para comprobar que su ciudad ha sido representada como un lugar cosmopolita donde lo urbano y lo moderno conviven y se integran plenamente en la temática argumental.

Lástima que no se pueda afirmar lo mismo de España y, mucho menos, de Andalucía. Así cuando se rodó en Madrid *Empezó con un beso* (1959), de George Marshall, no pudo faltar una corrida de toros que servía de excusa para resolver los asuntos sentimentales de la pareja protagonista.

Quizás sea *Un toque de distinción* (1972), de Melvin Frank y protagonizada por la actriz Glenda Jackson y George Segal, uno de los dos films que han presentado la región andaluza desde una óptica cosmopolita, contemporánea y urbana. El rodaje se

desarrolló concretamente en la ciudad de Málaga y su Costa del Sol. Pero aún aquí se nos presenta una Andalucía anclada cultural e industrialmente en el subdesarrollo. El alquiler que la pareja hace de un coche, concretamente un SEAT-600, es objeto de las chanzas, no sólo por las características del vehículo, sino por el contraste visual que provoca con secuencias que le preceden en los que las grandes marcas y amplias carrocerías constituyen lo cotidiano en las calles de la capital británica.

El otro título es *Alta tensión* (1987), de John Glen, la primera de las dos entregas en la que Timothy Dalton protagonizó al popular Agente 007. La secuencia rodada en nuestro país tuvo como escenario el Peñón de Gibraltar, en la que James Bond sobrevive, como nos tiene acostumbrados, a una espectacular persecución.

Pero este último ejemplo sirve aún más para reforzar la hipótesis planteada, porque la drástica diferencia existente entre el tratamiento que recibe el suelo andaluz en el cine internacional con respecto a este último ejemplo está justificado al ser considerada Gibraltar, tanto para los ingleses como para los norteamericanos, como territorio inglés y no como el lugar estratégico que Andalucía tiene en el Estrecho.

El suelo andaluz ha sido siempre la excusa ideal para representar nuestro folclore y costumbres de un modo mal entendido como ha sucedido recientemente en *Misión Imposible II* (2000), de John Woo, y casi siempre ha producido una especie de ruptura argumental, deteniendo la acción momentáneamente, para representar una corrida de toros, como sucede en *La vuelta al mundo en 80 días* (1956),¹⁰⁸ de Michael Anderson, un baile flamenco en *La condesa descalza* (1954) de Joseph L. Mankiewicz o un conflicto gitano en *Desde Rusia con amor* (1963) de Terence Young.

¹⁰⁸ La secuencia hacía referencia a España, pero era la imagen estereotipada de Andalucía que se eligió visual y culturalmente. Se trata de un corrida de toros que el popular actor mejicano, Mario Moreno *Cantiflas* protagoniza. La escena en cuestión se rodó íntegramente en la localidad madrileña de Chinchón.

Hollywood ha viajado a Andalucía en contadas ocasiones, y siempre lo ha hecho para utilizar el espacio andaluz como escenario destinado a las grandes superproducciones. Con tal motivo ha modificado sus espacios naturales para representar otros países y, la mayoría de las veces, otras épocas. En múltiples ocasiones ha tenido que reconstruir los lugares elegidos para adecuarlos a las necesidades históricas representadas. Títulos como *Rojos*, de Warren Beatty, donde París es París, Londres es Londres y Moscú es Moscú, en cambio cuando acude a Sevilla lo hace para situar la acción en ciudades del norte de Marruecos; o en *1492* (1992), de Ridley Scott, rodada con motivo del quinto centenario del descubrimiento de América, en la que Sevilla es otra vez escenario de una historia situada quinientos años atrás, y en la que la Casa de Pilatos es de nuevo un referente espacial de nuestra historia medieval.

En 1974 esta hipótesis se reafirma cuando la localidad de Osuna y el desierto almeriense sirven de escenarios para el film de Michelangelo Antonioni, *El reportero*. De nuevo se vuelve a producir esa abismal diferencia entre el mundo urbano, civilizado y contemporáneo, representado a través de grandes ciudades europeas como Londres y París, y los pequeños, solitarios y avejentados poblados almerienses. Es en sus decrepitos edificios y en sus estrechas y desérticas carreteras donde la soledad, el silencio y la ausencia de vida se hacen visibles. El protagonista recorrerá los diferentes senderos hacia la búsqueda de una motivación personal que dote de sentido a su cuestionada existencia, pero al final sólo encontrará la muerte anhelada en una mísera pensión.

Antonioni utiliza visualmente Andalucía del mismo modo que antes lo hicieran los cineastas americanos, presentando las carreteras almerienses como un largo camino itinerante que llevará directamente al protagonista al final de su vida. El director italiano muestra una sociedad industrial y anclada económicamente en un pasado que vive de espaldas a Europa y que parece más próxima a la cultura oriental.

Por todo esto se puede llegar a la siguiente afirmación: el escenario andaluz ha sido destinado y explotado para representar a países del tercer mundo o para mostrar su folclore de un modo malentendido y estereotipado, siempre desde el punto de vista de una posición superior, no sólo económica, sino también cultural. Existe una clara contraposición con el tratamiento recibido por otras ciudades europeas como Londres y París, donde la civilización, la contemporaneidad y la modernidad conviven en armonía. Mientras, el suelo andaluz se ha utilizado de un modo denigrante, para ubicar historias situadas en el pasado y en lugares lejanos a la civilización occidental de la que, sin duda, formamos parte.

Bibliografía

- AGUILAR, Carlos: *Guía del video cine*. Cátedra, Madrid, 2001.
- CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di. *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona, 1991.
- COLMENA, E.: *La historia de Andalucía en la pantalla*. Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2000.
- F. HEREDERO, C.: *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Festival de cine de Alcalá de Henares, 1994.
- KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine*. Paidós, Barcelona, 1989.
- MONTERDE, J. E. y TORREIRO, C.; coord. Varios autores: *Historia General del Cine*. Ed. Cátedra, Madrid, 1997.
- SADOUL, Georges: *Historia del cine mundial*. Siglo XXI, Méjico, 1991.