

# EL OTRO HOLLYWOOD MEDITERRÁNEO: LA ÉPOCA DORADA DE LOS RODAJES CINEMATOGRAFICOS EN MÁLAGA EN LOS AÑOS 1960

*Fernando Ventajas Dote*

*Doctor en Historia*

*Grupo de Investigación “Historia, Imagen y Memoria  
de Andalucía” (HUM-548, Universidad de Málaga)*

## RESUMEN

En los años sesenta del pasado siglo, Málaga se configuró como una de las zonas españolas más visitadas por la industria del séptimo arte, ya que numerosas productoras nacionales y de otros muchos países encontraron aquí unas peculiares condiciones y escenarios adecuados para filmar sus películas. Aparte de otros factores, la excelente climatología y luminosidad de la Costa del Sol así como su desarrollo turístico en esa década fueron atractivos fundamentales para el sector de la producción cinematográfica. En relación con el importante aumento del número de rodajes, hay que destacar el reconocimiento oficial de la Agrupación Sindical Provincial de Figurantes Cinematográficos en marzo de 1967, y la reavivación de la necesidad de que se construyeran unos estudios de cine en la zona.

**Palabras clave:** Historia del Cine, sector de la producción, rodajes cinematográficos, censura franquista, Agrupación de Figurantes Cinematográficos, provincia de Málaga, años 1960-1969.

## ABSTRACT

In the sixties of the last century Málaga was set as one of the Spanish areas most visited by the seventh art industry since numerous producers, both national and from many other countries, found peculiar conditions and suitable scenarios for filming their movies here. Apart from other factors, the excellent climate and luminosity of the Costa del Sol as well as its tourism development in that decade were key appeal for the film production sector. In relation to the significant increase in the number of shootings we should highlight the official gratitude by the Provincial Trade Union Grouping of Film Extras in March 1967, besides the revival of the need for film studios to be built in the area.

**Key words:** Film History, Production Sector, Film Shoots, Franco's Censorship, Grouping of Film Extras, Málaga Province, Years 1960-1969.

### 1. Contexto histórico: los años del desarrollismo

En la década de 1960 nuestro país registró uno de los periodos de expansión económica más notables del siglo XX, despegue que se debió sobre todo al turismo –ya entonces convertido en la primera fuente de divisas– y también a la emigración a otros países de la Europa desarrollada. Al mismo tiempo, surgieron tímidos intentos de apertura del régimen franquista, que buscaba por la vía diplomática su homologación internacional (recordemos que España solicitó por primera vez su ingreso en la Comunidad Económica Europea en febrero de 1962, aunque le fue denegado). El mandato de Manuel Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo (1962-1969) constituyó una etapa de cierta tolerancia y de reformas en materia de política informativa y cultural. Su gestión estuvo encaminada básicamente al fomento del turismo extranjero mediante la mejora de las infraestructuras y la labor de promoción, a ofrecer en el plano

internacional una imagen “amable” del régimen enmascarando sus aspectos más represivos y anacrónicos –utilizando al mismo tiempo el *desarrollismo* como propaganda oficial–, y a ejercer el control sobre la información y medios de comunicación social adoptando una nueva normativa legal de carácter reformista. Pero esta experiencia aperturista resultó un fracaso debido al desgaste del franquismo, a los enfrentamientos internos entre los grupos de poder y al recrudecimiento de la represión en los últimos años de la década, dándose por concluida formalmente con el cese de Fraga Iribarne en octubre de 1969 y su sustitución por el ultraconservador Alfredo Sánchez Bella.

En esos años la economía malagueña mantuvo una tendencia expansionista, produciéndose un espectacular desarrollo urbanístico y económico de la Costa del Sol que fue declarada por el Gobierno, desde Tarifa hasta Almería, zona de Interés Turístico Nacional. Los principales factores que impulsaron la citada evolución fueron la actividad turística y la construcción, asociada a la necesidad de dotación de establecimientos hoteleros y de viviendas para dar respuesta al incremento de población que la zona costera estaba registrando<sup>1</sup>. Como contrapartida, la actividad tradicional de la pesca quedó marginada y pasaron a un segundo plano las actuaciones en materia de agricultura e industria, sector este último que se encontraba en

1 Para el estudio del ámbito malagueño en este periodo pueden verse las obras de GARCÍA RUIZ, C. R., *Franquismo y Transición en Málaga 1962-1979*, Málaga, Universidad, 1999; VV. AA., *Historia de la Costa del Sol*, Málaga, SUR Prensa Malagueña, 1997; BLANCO CASTILLA, E. (coord.), *Málaga XX. Historia de un siglo*, Málaga, SUR Prensa Malagueña, 2000; LACOMBA AVELLÁN, J. A., *La Málaga del siglo XX (2)*, en la colección VV. AA., *Historia de Málaga*, Málaga, SUR Prensa Malagueña, 2007, pp. 92-115 y 118-119; MARTÍN PINTO, J. y GONZÁLEZ MATAS, E., *Málaga en la España del siglo XX*, Málaga, Arguval, 2007, pp. 225-254.

claro retroceso<sup>2</sup>. El mensaje institucional desarrollista, con su clara finalidad propagandística, presentaba a Málaga dentro y fuera de nuestras fronteras como una de las zonas que más se beneficiaron del progreso económico, como se puso de manifiesto principalmente en los reportajes y documentales producidos por la entidad Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO, vehículo oficial del régimen<sup>3</sup>. Torremolinos y Marbella se convirtieron en dos de los focos de atracción turística más importantes de España, y en concreto la localidad torremolinense se mostraba como un referente internacional de modernidad y libertad, representando al mismo tiempo una excepción sociológica en el conjunto del país. Junto a la edificación e inauguración de hoteles y apartoteles, a un ritmo desconocido hasta entonces, hay que mencionar la construcción de paradores nacionales, paseos marítimos, puertos deportivos, campos de golf, etcétera<sup>4</sup>. Los numerosos reportajes, documentales y otros trabajos audiovisuales grabados por los equipos de diversas televisiones del mundo, atraídos por la climatología, paisajes, playas y, en definitiva, por el reclamo turístico de la Costa del Sol, ayudaron a promocionar esta zona en el plano internacional. También jugaron un papel importante en este sentido muchas películas filmadas en escenarios malagueños y un buen número de documentales realizados sobre todo por productoras nacionales o financiados por distintas instancias de la Administración.

Tras el cambio ministerial de julio de 1962 y la sustitución de Gabriel Arias-Salgado por Manuel Fraga en el Ministerio de Información y Turismo, en agosto de ese año José María García Escudero se hacía cargo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro

2 GARCÍA RUIZ, C. R., *op. cit.*, pp. 29-34.

3 Cfr. VENTAJAS DOTE, F., “Málaga en el NO-DO (1943-1980)”, *Isla de Arriarán* XXVII, Málaga, 2006, pp. 187-221.

4 VV. AA., *Historia de la Costa del Sol*, pp. 83-88 y 171-176.

–integrada en el citado Ministerio, después denominada de Cultura Popular y Espectáculos–, puesto que ocupó hasta 1967 (ya lo había ejercido durante unos meses en 1952). Crítico de cine, escritor, coronel del cuerpo jurídico del Ejército del Aire y activo participante en las Conversaciones de Salamanca (1955), se afaná por llevar a efecto el lavado de cara del régimen que se le había encargado. Intentó implantar una política de signo tecnocrático, alejada por igual de las influencias de los sectores más reaccionarios y de la disidencia tolerada –los grupos críticos que apoyaron en un principio la apertura–, con una pretendida sustitución de las estructuras del viejo cine “de régimen” por una nueva generación de profesionales (directores, productores, guionistas, actores) y una búsqueda de mercados en el exterior<sup>5</sup>.

La Junta de Clasificación y Censura de películas cinematográficas –instaurada en 1952– quedó reorganizada por un Decreto de 20 de septiembre de 1962, pero unos años después fue reemplazada por una nueva Junta de Censura y Apreciación de Películas, creada a mediados de enero de 1965. Existían tres comisiones censoras diferentes: una que analizaba la viabilidad del proyecto, otra que examinaba el guión previo y la tercera que juzgaba el filme ya terminado así como la publicidad que acompañaba al mismo. En noviembre de 1962 el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) se transformó en Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), convirtiéndose en una “isla de tolerancia en medio de un contexto general de falta de libertades formales”, como subraya Casimiro Torreiro. La entrada en vigor de la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 19 de agosto de 1964 –Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía– supuso la implantación de modernas medidas de promoción de este sector que ya se estaban empleando en otros

5 Cfr. TORREIRO, C., “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)” en VV. AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 295-340.

países europeos como Francia e Italia (posibilidades de concesión de un crédito oficial mediante la creación de un Fondo de Protección, establecimiento de las cuotas de pantalla y de distribución, control de taquilla, ayudas a los cortometrajes, premios y convenios con otros países, etc.). Por otra parte, se mantenía la obligatoriedad de que las productoras comunicaran previamente las fechas y lugares de rodaje a las correspondientes delegaciones provinciales de Información y Turismo en cuyas demarcaciones se efectuara la filmación. Además, cierta normativa aparecida a mediados de la década (Órdenes Ministeriales de 10 de febrero y 2 de junio de 1965) exigía que en los títulos de crédito de las películas se indicaran los lugares de rodaje.

Uno de los principales objetivos que se planteó García Escudero fue dar forma a la apertura censora y eliminar la arbitrariedad en este ámbito. La autorización de algunas cintas norteamericanas, como *Esplendor en la hierba* de Elia Kazan (1961) y *La gata negra* de Edward Dmytryk (1962), que abordaban aspectos de la conducta sexual de sus protagonistas y que permanecieron largo tiempo en cartel con aceptables recaudaciones, señaló la nueva frontera permisiva de la censura. Una Orden de 9 de febrero de 1963 recogía por vez primera un Código de Censura Cinematográfica, que contenía una serie de normas y prohibiciones que venían siendo habituales en la práctica desde décadas anteriores, y en último término trataba de conseguir un triple control (político, moral y religioso). No obstante, estaba redactado de una forma tan general, con términos y expresiones que quedaban sin definir, que permitió un amplio margen de interpretación a los censores<sup>6</sup>. La apertura en esta materia siempre

6 En síntesis, como indica Román Gubern, el texto de estas normas “contemplaba una variedad de aspectos religiosos, morales, socio-políticos y aun estéticos (los atentados al “buen gusto”), prohibiéndose expresamente en ellas la justificación del suicidio, del homicidio por piedad, de la venganza y del duelo, del divorcio, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución, del aborto y de los métodos anticonceptivos, la presentación de perversiones sexuales, de la

encontró serias resistencias en el interior del propio sistema, ya que los sectores más conservadores entendían que cualquier liberalización ponía en peligro los cimientos del régimen autoritario y veían como única respuesta intensificar los mecanismos represores. Este factor y el endurecimiento de la oposición al régimen son claves para entender el fracaso de la política reformista de García Escudero. Tras su sustitución en el cargo por Carlos Robles Piquer se volvió a una férrea censura y se impuso una mayor restricción de las subvenciones estatales.

## **2. El auge de la producción cinematográfica en Málaga**

### *2.1. Cuantificación de los rodajes y nacionalidad de las producciones*

La década de los sesenta representa la etapa de apogeo de la producción cinematográfica en España, y de ello se beneficiaron todas las zonas geográficas en las que se fijó la industria del celuloide para llevar a cabo el rodaje de películas. En estos años se produjo el nacimiento del subgénero o cine de imitación que copiaba fundamentalmente de los modelos norteamericanos y que se dirigía al consumo de un público no demasiado exigente: el *western* europeo (también conocido como *spaghetti-western*, *eurowestern* o *western* mediterráneo, impulsado por compañías españolas o en régimen de coproducción, sobre todo con Italia y la República Federal Alemana), el cine de terror

toxicomanía, del alcoholismo y de los delitos excesivamente pormenorizados, así como las escenas de brutalidad o crueldad, las ofensas a la religión, a la Iglesia católica, a los principios fundamentales del Estado y a la persona del jefe del Estado” [GUBERN, R., *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981, pag. 195].

hispanico emergente en los últimos años del periodo, el cine de espías –a menudo con tratamientos paródicos–, el cine folclórico, el musical al servicio de los cantantes de moda y, por último, el florecimiento de la comedia española, sin duda un fenómeno curioso que proporcionó buenos rendimientos en taquilla y en el que alcanzaron notoriedad muchos actores nacionales. También continuaron filmándose en nuestro país películas y coproducciones extranjeras, que se aprovecharon de múltiples factores, entre ellos los moderados costes de producción con el consiguiente abaratamiento de los rodajes y las condiciones especiales otorgadas por el Gobierno a determinadas zonas como fue el caso de Almería. Gracias a esas producciones nos visitaron numerosas estrellas internacionales y lograron su consolidación profesional gran cantidad de técnicos y empresas de servicios<sup>7</sup>.

En este contexto que acabamos de describir, Málaga se configuró como una de las zonas españolas más visitadas por la industria del cine ya que numerosas productoras nacionales y de otros muchos países encontraron aquí unas peculiares condiciones y escenarios adecuados para realizar sus largometrajes. A tenor de los datos que conocemos hasta el momento, cabe señalar que ya en la década de 1920 se habían filmado en la provincia una docena de películas, tres de ellas financiadas por compañías extranjeras (una producción norteamericana, otra alemana y la tercera británica). Pero ese excelente balance no tuvo continuidad en los años 30 y 40, que se saldaron con la grabación de tres y siete películas respectivamente<sup>8</sup>.

7 Además en dicho periodo aumentó de manera considerable el número de salas cinematográficas en todo el país, tanto en las ciudades como en los pequeños núcleos de población. Debemos subrayar la importancia de este espectáculo para la sociedad de la época, pues hasta mediados de la década no empezó a contar con la seria competencia de la televisión, especialmente con la aparición de los teleclubs.

8 Cfr. VENTAJAS DOTE, F., “Historia de los rodajes cinematográficos en la provincia de Málaga: las producciones de las primeras décadas del siglo XX

A partir de 1950 se produjo un cambio significativo, con un incremento importante del número de rodajes. En esa década se amplían los escenarios malagueños frecuentados por la cinematografía, contabilizándose 36 largometrajes. Dicha cifra se duplica en los años 60, registrándose 75 películas, con una media de siete rodajes por año. Esta ha sido la “época dorada” de la producción cinematográfica en la provincia, que corrió paralela al *boom* turístico de la Costa del Sol<sup>9</sup>. Esa misma circunstancia se ha constatado en otras zonas como Almería y Colmenar Viejo (Madrid), con unas cifras de rodajes realmente espectaculares en los años sesenta, que les ha llevado a compartir el calificativo de “Hollywood español”.

**Largometrajes de ficción filmados en las provincias de Almería, Málaga y Granada (1950-1979)**

Años	Almería	Málaga	Granada
1950-1959	10	36	24
1960-1969	154	76	58
1970-1979	90	45	33

En el cuadro anterior recogemos las cifras relativas al número de producciones cinematográficas (largometrajes) de ficción que se han rodado total o parcialmente en escenarios de las provincias de Almería, Málaga y Granada, en las tres décadas que van desde 1950 a 1979, según han puesto de relieve las investigaciones realizadas al respecto<sup>10</sup>.

(1909-1929)”, *Isla de Arriarán XXVI*, Málaga, 2005, pp. 197-226; VENTAJAS DOTE, F., “Historia de los rodajes cinematográficos en la provincia de Málaga: los largometrajes de los años 1930 y 1940”, *Isla de Arriarán XXVIII*, Málaga, 2006, pp. 185-222.

9 Ya abordamos de forma somera esta cuestión en una publicación anterior. Cfr. VENTAJAS DOTE, F., “Málaga, plató de cine. El auge de los rodajes en la década de 1960”, *Andalucía en la Historia* 19, Sevilla, 2008, pp. 98-103.

10 MÁRQUEZ ÚBEDA, J., *Almería, plató de cine. Rodajes cinematográficos (1951-2008)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2009; MARTÍNEZ MOYA,

En ese amplio periodo en la provincia almeriense se han documentado 254 rodajes, en la malacitana 157 y en la granadina 115.

Si analizamos estos datos por décadas podemos decir que en los años cincuenta de la pasada centuria Málaga estuvo a la cabeza, con 36 largometrajes filmados (22 en el lapso 1956-1959), seguida de Granada que acogió 24 y Almería solo 10. Será en la década siguiente, en los años sesenta, cuando emerge Almería sobre todo con la grabación de películas adscritas al subgénero del *western* europeo o *spaghetti-western*, elevándose la cifra a 154 rodajes (15 por año de media). Le seguirán Málaga con 75 producciones y Granada con 58. Ya en los años 70 el balance también será significativo desarrollándose 90 rodajes en la provincia almeriense (76 en la primera mitad de la década), a pesar del comienzo de la crisis de la industria cinematográfica. En estas dos décadas las cifras que experimenta Almería duplican las de Málaga, que a su vez superan ligeramente las de Granada. Este volumen de rodajes permite calificar a Almería con toda propiedad como el “Hollywood mediterráneo”, denominación quizás más adecuada que la anterior y que hace referencia además a un aspecto muy relevante y especialmente valorado –aparte del paisaje– por las productoras y profesionales del séptimo arte como es su estupenda climatología<sup>11</sup>.

J. E., *Cabalgando hacia la aventura. Almería y la industria del cine*, Madrid, Editorial Círculo Rojo, 2011; VENTAJAS DOTE, F., *Historia del cine en Málaga: los rodajes cinematográficos (1909-2005)*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, 2006; VENTAJAS DOTE, F. y SÁNCHEZ GÓMEZ, M. A., *Guadix y el Cine. Historia de los rodajes cinematográficos en la comarca accitana (1924-2002)*, Guadix, Asociación para el Desarrollo Rural de la Comarca de Guadix / Ayuntamiento de Benalúa, 2003; CARRASCO SOTO, J. J., *Granada y el cine. Su historia*, Jaén, Almuzara, 2012.

- 11 También hay que considerar, en esa comparación de cifras, un factor importante que se refiere a la declaración de la provincia de Almería como “Zona de Preferente Localización Industrial” para fines cinematográficos mediante el Decreto 1629/1969, de 24 de julio de dicho año. En efecto, el Gobierno intentó crear allí

Esa característica también la presenta una parte de la geografía malacitana, la zona de la Costa del Sol, caracterizada por un clima mediterráneo con rasgos subtropicales y una agradable temperatura media anual (por contraposición al interior de la provincia, con otro de carácter continental más riguroso y extremado). Teniendo en cuenta esta diferenciación no debe extrañarnos que las poblaciones de la costa hayan acogido un mayor número de rodajes que las del interior, pues al igual que para el turismo la bondad del clima de la Costa del Sol constituyó uno de sus principales atractivos para el sector de la producción cinematográfica, ya desde la década de 1920, permitiendo la filmación de exteriores prácticamente durante todo el año<sup>12</sup>. Las excelentes condiciones climáticas de la zona siempre han sido muy apreciadas por los profesionales del cine, de manera que algunos de ellos han llegado a calificar la costa mediterránea como “la California de Europa” (recordemos que esta circunstancia también fue determinante para el establecimiento de numerosos estudios cinematográficos en Hollywood).

un área permanente de rodajes aprovechando sus condiciones climatológicas y geográficas, tratando de dotar de cierta estabilidad a las instalaciones cinematográficas, que solían renovarse con cada rodaje, y de mejorar la correspondiente infraestructura para atraer más producciones extranjeras. A ello respondía la aprobación de la citada normativa, en consonancia con lo dispuesto en la Ley 152/1963, de 2 de diciembre, que establecía el oportuno régimen de ayudas. Amparándose en el mencionado Decreto se crearon diversas instalaciones para la filmación de *westerns* que fueron utilizadas hasta mediados de los años setenta, cuando el cambio de gustos del público hizo menos rentable este tipo de películas.

12 Como dato curioso anotaremos que dos décadas más tarde, en los años cuarenta, se utilizaba como propaganda turística el eslogan “Torremolinos, el paraíso de España, clima permanente de primavera” (VV.AA., *Historia de la Costa del Sol*, p. 16). Algunas fuentes consultadas relativas a los años 1940 aseguraban que el buen clima de la costa malagueña permitía a los profesionales del cine trabajar en exteriores 300 días (diez meses) al año.

Si bien inicialmente Ronda y su Serranía así como la ciudad de Málaga fueron los principales escenarios donde grabaron las primeras producciones de largometraje que visitaron esta provincia, con el paso del tiempo los profesionales del séptimo arte mostraron su preferencia por la capital y la Costa del Sol, especialmente por la Costa Occidental. Además del factor climático tenemos que destacar la excepcional luminosidad, muy relacionada con dicho aspecto, que posibilita contar con muchas horas de luz para trabajar y filmar en cualquier estación del año, circunstancias muy valoradas por los directores de fotografía; la variedad de paisajes y escenarios en los que podía transcurrir la trama de las películas; el desarrollo turístico de la Costa del Sol, factor decisivo del incremento de rodajes en la zona en los años sesenta, beneficiándose de esta coyuntura los equipos técnicos y artísticos, que incluso encontraron en determinados hoteles malagueños auténticos platós de cine; los moderados costes de rodaje para las productoras, con una mano de obra más barata que en otros países –considerándolo desde la perspectiva de las firmas extranjeras–, buena relación calidad/precio de los servicios, etc.; y finalmente también tenemos que señalar las facilidades dadas por las autoridades y la población malagueña para que los rodajes llegaran a buen término.

Como decíamos anteriormente, hemos documentado un total de 75 largometrajes filmados en escenarios malagueños durante los años sesenta, con una media, por tanto, de siete rodajes anuales. La distribución de las producciones por nacionalidades nos indica que en torno al 41 por ciento de las películas son españolas, el 39 % coproducciones entre España y otros países donde hay que destacar 12 con Italia y siete con Italia-Francia, y por último el 20 % restante lo configuran las cintas extranjeras, apareciendo en cabeza empresas británicas y estadounidenses. Los años 1965-1968 delimitan la etapa de máxima actividad fílmica (11 producciones en 1965 y 15 en 1966) y concentran un total de 43 rodajes (aproximadamente el

57 por ciento del conjunto del periodo), elevándose la media a diez películas anuales. Estos datos correlacionan con el incremento de los rodajes de largometrajes de ficción en nuestro país en los años 1965-1969, sobre todo debido a las coproducciones que se dispararán a partir de 1965 superando las cifras de películas nacionales, para alcanzar sus máximas cotas en 1966-1967. En el caso de Almería las cifras se elevan a 143 producciones durante los años 1964-1969, registrándose la mayor actividad, por este orden, en 1968 (37 rodajes), 1966 (29) y 1967 (27).

## *2.2. Películas más destacadas y distribución general de la producción por géneros*

Por aquellos años rodaron en escenarios malagueños importantes realizadores como Roy Baker, Anthony Asquith, Joseph Losey, Jean Negulesco, Mark Robson, Burt Kennedy, Carol Reed, Jacques Deray, Claude Chabrol, Lewis Gilbert, Alberto De Martino, Mario Caiano, Marco Vicario, Giorgio Capitani, los españoles Jesús Franco, Pedro Lazaga, Mariano Ozores, Germán Lorente, Rafael Gil, José María Forqué, José María Elorrieta, Francisco Regueiro, Ana Mariscal, Pedro Olea, Luis Lucia, Julio Buchs, Javier Aguirre, Joaquín Luis Romero Marchent, el argentino León Klimovsky el húngaro nacionalizado español Ladislao Vajda. También trabajaron por estos pagos actores y actrices de renombre internacional entre los que deben mencionarse Dirk Bogarde, David Niven, James Coburn, Lee Remick, Maurice Ronet, Jean Paul Belmondo, Geraldine Chaplin, Tony Franciosa, Trevor Howard y Anita Ekberg, destacando las visitas de Frank Sinatra, Anthony Quinn, Alain Delon, Claudia Cardinale, Sean Connery y Raquel Welch.

Asimismo tenemos que hacer referencia a numerosos artistas españoles: Alberto Closas, Arturo Fernández, los malagueños Antonio Molina y Marisol (Pepa Flores), Fernando Fernán-Gómez,

Jesús Puente, Juan Luis Galiardo, José Luis López Vázquez, Alfredo Landa, Manolo Gómez Bur, Tony Leblanc, Conchita Velasco, Rafael Alonso, José Sazatornil “Saza”, Paco Martínez Soria, Gracita Morales y Juanjo Menéndez, entre otros. La presencia de estrellas y profesionales del séptimo arte en la Costa del Sol, ya constatada en la década anterior, se convirtió en algo habitual, no sólo por la frecuencia con que llegaban las producciones cinematográficas sino también porque muchas de aquellas personas eligieron esta zona turística para pasar sus vacaciones o largas temporadas, e incluso algunas establecieron su residencia habitual aquí.

Entre las producciones que visitaron la geografía malagueña en dicha década hay que resaltar las españolas *La muerte silba un blues* (Jesús Franco, filmada en 1962), *La becerrada* (José María Forqué, 1962, bastante apreciada por sus valores humanos y la excelente acogida de público y crítica que tuvo), *Días de viejo color* (Pero Olea, 1967, primer proyecto producido por el malagueño de adopción Luis Mamerto López-Tapia), y *Una vez al año ser hippy no hace daño* (Javier Aguirre, 1968), comedia protagonizada por Conchita Velasco, Alfredo Landa, Manolo Gómez Bur y Tony Leblanc, calificada por algunos autores como una “pequeña joya del cine popular hispano”<sup>13</sup>; la coproducción hispano-francesa *Amador* (Francisco Regueiro, 1964), una de las obras maestras del humor negro llevadas a cabo en nuestro país, y la entretenida cinta hispano-italiana *Un sudario a la medida* (José María Elorrieta, 1968); las británicas *El demonio, la carne y el perdón* (Roy Ward Baker, 1960), uno de los primeros *westerns* europeos que se filmaron en España, cuatro años antes de que Almería

13 Contiene una sátira velada al sistema y a la moral dominante así como al panorama musical de la época –y, en general, del mundo *hippy*– ante el avance que estaba experimentando el fenómeno de la música Pop en nuestro país. Por otra parte, la cinta retrata el lugar paradisíaco que representaba la Costa del Sol malagueña en los años sesenta: una zona cosmopolita y un espacio privilegiado de libertad en la España franquista.

comenzara a acoger de forma masiva películas de este subgénero a partir del éxito alcanzado por los filmes del cineasta italiano Sergio Leone; *Al final de la noche* (Anthony Asquit, 1961) con Leslie Caron y David Niven como protagonistas; y *Caza humana* (Joseph Losey, 1969); las norteamericanas *En busca del amor* (Jean Negulesco, 1964), *El coronel Von Ryan* (1964) y *Mando Perdido* (1965), estas últimas dos estimables cintas bélicas dirigidas por Mark Robson. Ambas películas incluyeron en sus cuadros artísticos importantes estrellas como Frank Sinatra y Trevor Howard en el caso de la primera, y Anthony Quinn, Alain Delon, George Segal y Claudia Cardinale con respecto a la segunda; la cinta británico-norteamericana *Sólo se vive dos veces* (Lewis Gilbert, 1966), primera visita cinematográfica de la serie James Bond a España –más concretamente a Málaga–, protagonizada por el actor escocés Sean Connery<sup>14</sup>; el largometraje

14 Algunos investigadores han destacado, erróneamente, que la primera película sobre James Bond filmada parcialmente en escenarios españoles (Bardenas Reales –Navarra– y Bilbao) ha sido *El mundo nunca es suficiente*, dirigida en 1999 por Michael Apted, que constituyó la decimonovena entrega de la serie y la tercera protagonizada por Pierce Brosnan. Ello se debe al desconocimiento de que el citado filme, *Sólo se vive dos veces* (*You Only Live Twice*), rodó secuencias en localizaciones malagueñas en 1966. Por cierto, para atraer a los espectadores en su día las distribuidoras cinematográficas la promocionaron como “la película más costosa, espectacular y explosiva del siglo”. Era la quinta ocasión en que Connery interpretaba a este personaje, al que ya había dado vida en *Agente 007 contra el Dr. No* (1962), *Desde Rusia con amor* (1963), *James Bond contra Goldfinger* (1964) y *Operación Trueno* (1965). Después de este trabajo el actor declaró que jamás volvería a encarnar a James Bond, pero finalmente llegaría a intervenir en dos entregas más, que le reportarían importantes beneficios económicos: *Diamantes para la eternidad* (Guy Hamilton, Reino Unido, 1971) y *Nunca digas nunca jamás* (Irvin Kershner, Reino Unido-EE.UU.-R.F. Alemania, 1983). Para esta última se rodaron unas secuencias en localizaciones almerienses, siguiendo el consejo del propio Connery, productor ejecutivo de la película. Cfr. MARTÍNEZ MOYA, J. E., *op. cit.*, 471-472; MÁRQUEZ ÚBEDA, J., *op. cit.*, pp. 567-568. Por tanto, era la segunda vez que una producción de la serie Bond visitaba España.

de producción italo-alemana *El hombre, el orgullo y la venganza* (Luigi Bazzoni, 1967), con un reparto encabezado por Franco Nero, Tina Aumont, Klaus Kinski y Lee Burton, que ha sido considerado por algunos críticos como un “filme maldito”, tratado injustamente, ya que propone una de las mejores adaptaciones cinematográficas de la novela *Carmen* de Prosper Merimée, que en este caso conjuga un ambiente y construcción de *spaghetti-western* con un trasfondo de cine negro; y el *western* de producción italo-yugoslava *La quebrada del diablo* (Burt Kennedy y Niska Fulgozi, 1969), una exótica película que contó en el plano interpretativo con la colaboración especial de John Huston.



Imagen 1: Anthony Quinn junto a otros intérpretes de *Mando perdido* (Mark Robson, EE.UU., 1965), durante el rodaje de unas secuencias de la cinta (Archivo de la Filmoteca Española).



Imágenes 2, 3, 4 y 5: Carteles publicitarios de algunas de las películas extranjeras más destacadas que se rodaron parcialmente en escenarios de la provincia malacitana en los años sesenta del pasado siglo.

La clasificación por géneros cinematográficos revela que las comedias representan el 38 por ciento de las cintas filmadas en esta década, las producciones dramáticas el 12 %, y algo menos las de aventuras, espionaje y policíacas. En conjunto estos cinco géneros acaparan casi el 80 por ciento de los rodajes, mientras que el 20 % que resta lo integran películas pertenecientes al cine bélico, de intriga, terror, acción, musical, de carácter histórico y las adscritas al *western* europeo o *spaghetti-western*, subgénero que predominó hasta mediados de los años setenta en otros escenarios españoles como Almería y la zona granadina de Guadix-La Calahorra.

Centrándonos en el grupo más numeroso, conviene destacar que se realizaron diversas comedias turísticas. En un primer momento encontramos propuestas como la del cineasta Germán Lorente, artífice de comedias melodramáticas basadas en las relaciones sentimentales entabladas en el marco cosmopolita de la Costa del Sol malagueña (concretamente la coproducción hispano-italo-francesa *Donde tú estés*, 1963, y la cinta española *Vivir al sol*, 1965), o la de Jean Negulesco (*En busca del amor*, EE.UU., 1964) que presenta las aventuras sentimentales de sus protagonistas siguiendo el esquema “romanticismo-humor-turismo”. Después llegaron una serie de producciones nacionales que han sido denominadas comedias “desarrollistas”, en las que se repetirán casi siempre los mismos ingredientes: españolito de clase media, turismo, chicas extranjeras, música pretendidamente moderna, etc. Por lo general intentaban reflejar el buen momento del sector turístico y algunos cambios experimentados por la sociedad española. Este tipo de cine, cuyas primeras muestras en el caso malagueño las tenemos en *Los duendes de Andalucía* (Ana Mariscal, 1964) y *En Andalucía nació el amor* (Enrique López Eguiluz, 1965), propició a finales de los sesenta la aparición del fenómeno conocido como “Landismo” que se consolidará a comienzos de la década siguiente, donde el protagonista masculino suele responder al prototipo

de caradura “perennemente acuciado por su desbordado apetito sexual”, en palabras de Casimiro Torreiro.

Alfredo Landa intervino en varias películas filmadas en la costa malacitana en esa época, encabezando el reparto con otros compañeros y compañeras de profesión: en *Amor a la española* (Fernando Merino, España-Argentina, 1966) con José Luis López Vázquez y Manuel Gómez Bur; en *Una vez al año ser hippy no hace daño* (Javier Aguirre, 1968) con ese último actor, Tony Leblanc y Conchita Velasco; y en *Cuatro noches de boda*, Mariano Ozores, 1969) con dicha actriz, en un episodio que realizaban ambos. Pero ya en los años setenta trabajaría como principal intérprete masculino. Las comedias de esta índole también trajeron hasta aquí a otros conocidos actores españoles como Paco Martínez Soria (*El turismo es un gran invento*, Pedro Lazaga, 1967) y Juanjo Menéndez (*Cuidado con las señoras*, Julio Buchs, 1968, y *El abominable hombre de la Costa del Sol*, Pedro Lazaga, 1969). En el bloque de las comedias se incluyen cinco películas musicales, concebidas por lo general para el lucimiento de determinados/as artistas como las hoy olvidadas hermanas Bayona –las gemelas Pili y Mili– en *Dos chicas locas, locas* (Pedro Lazaga, 1964), o Marisol en *Cabriola* (Mel Ferrer, 1965).

También tenemos que dedicar un breve apunte a las cintas de espionaje que tuvieron su auge en los años sesenta, influenciadas por el *boom* de las películas de James Bond, el Agente 007. De hecho en la zona malagueña se grabaron varias secuencias de una de las entregas de la serie, como ya hemos mencionado. Algunos realizadores aprovecharon dicho filón para incorporar argumentos con estas características a sus comedias, como hicieron Giorgio Simonelli en la coproducción italo-española *Dos de la mafia* (1963) y el incansable Mariano Ozores en *Operación cabaretera* (1967) y *Objetivo bikini* (1968), protagonizadas por José Luis López Vázquez y Gracita Morales.



Imágenes 6, 7, 8 y 9: Carteles de varias cintas españolas para las que se filmaron secuencias en escenarios malagueños en la década de 1960.

Otro subgénero que encontró escenarios adecuados en Málaga fue el cine de tema taurino, al que pueden adscribirse la película policíaca *Chantaje a un torero* (Rafael Gil, 1963), donde aparece como intérprete principal Manuel Benítez “El Cordobés”; *La becerrada* (José María Forqué, 1963) con Antonio Ordóñez, Antonio Bienvenida y Juan García Jiménez “Mondeño”; la biográfica *Clarinetes y campanas* (Ramón Torrado, 1966) sobre el diestro malagueño Andrés Torres “El Monaguillo”; y el melodrama *Solos los dos* (Luis Lucia, 1968) con Sebastián Palomo Linares y Marisol al frente del reparto.

### *2.3. Algunas concreciones sobre la incidencia de la censura franquista*

El análisis de la documentación relativa a censura que se encuentra en los expedientes administrativos de rodaje nos permite constatar el doble rasero que se utilizaba para la producciones españolas y para las extranjeras. Sabemos que en muchas ocasiones se autorizaba la filmación de películas foráneas a pesar de los reparos y dudas de los censores –sobre todo si los productores manifestaban que no tenían intención de comercializar la cinta en el mercado español–, ya que aquellos eran conscientes de los beneficios económicos que se derivaban de la fase de grabación.

Por otra parte, ante el considerable aumento del número de solicitudes de permisos de rodaje en esta década parece que se establecieron por norma una serie de advertencias con el objeto de influir en el resultado final. Así, en los correspondientes informes de la época encontramos frases estereotipadas que seguramente pretendían activar la autocensura en los guionistas, y por extensión, en los profesionales implicados en los rodajes. Las expresiones que más se repiten hacen referencia a que se evitaran los posibles excesos de exhibicionismo, erotismo y violencia, a fin de no incurrir

en la cláusula o norma decimoctava del Código de Censura Cinematográfica promulgado en febrero de 1963, mencionado en páginas anteriores. Dicha norma contemplaba que cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tuvieran gravedad creara por su reiteración “un clima lascivo, brutal o morboso”, la filmación de la película sería prohibida.

Otras indicaciones efectuadas por los miembros de la Comisión de Censura de Guiones aluden a la supresión de palabras malsonantes, planos de desnudos, escenas de *striptease*, personajes homosexuales, etc. Igualmente que se cuidaran las escenas de chicas en bikini o en las que aparecían personajes disfrazados de mujeres, que se manifestara el debido respeto a los “objetos sagrados”, se vigilaran los “detalles macabros de mal gusto” y se limitaran los niveles de crueldad y de terror –especialmente en las películas de este género– así como “las imágenes demasiado desagradables, sobre todo los planos de cadáveres”. Muchas veces también manifestarán sus “sugerencias” para que la película terminara con una conclusión moralista.

A continuación comentamos algunos ejemplos concretos que nos muestran cómo se vieron afectadas por la censura franquista determinadas producciones que rodaron en Málaga. Entre los casos más llamativos se encuentra la película *Amador* (1964), una coproducción hispano-francesa dirigida por el vallisoletano Francisco Regueiro. El guión, escrito por este cineasta con la colaboración de Angelino Fons y Jacques Lagneau, tuvo que ser modificado hasta en tres ocasiones, ya que la censura obligó a convertir al protagonista –en origen un sádico– en un vulgar ladrón de monederos. Según el peculiar y pintoresco entender de los censores, un personaje así “estaría justificado en Londres”, pero no en España<sup>15</sup>. Uno de ellos, el dominico Luis G. Fierro, advirtió a Regueiro que si persistía en

15 Cfr. TORREIRO, C., “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)”, pag. 313.

señalar las motivaciones psico-sociales que condicionaban al personaje no se autorizaría el proyecto<sup>16</sup>.

En 1967 el bilbaíno Pedro Olea filmaba su primera película, *Días de viejo color*, una cinta muy atrevida para la época, ya que con un aire pretendidamente moderno abordaba temas incómodos para el franquismo como la homosexualidad, el travestismo, el consumo de drogas –ácido lisérgico o LSD– y las relaciones prematrimoniales. Aunque Olea era uno de los realizadores del denominado “Nuevo Cine Español”, promocionado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro, obviamente su trabajo tuvo que soportar la fiscalización de la censura. Se acordó autorizar el guión siempre que se cuidaran tanto los diálogos como la presentación de personajes homosexuales y travestis. Una vez terminado el montaje se cortaron varias escenas protagonizadas por Cristina Galbó y Andrés Resino, a pesar de que la pareja de enamorados se relacionaba con gran recato en ese ambiente cosmopolita y relajado que se respiraba en Torremolinos y que retrataron las cámaras<sup>17</sup>. Sorprende que la cinta fuera declarada de “especial interés cinematográfico” por el Ministerio de Información y Turismo. Además obtuvo los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo y del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor música (Carmelo Bernaola) y mejor dirección novel.

16 En la línea de las sórdidas historias que aparecían en la revista *El Caso*, el cineasta pretendía mostrar al protagonista –Amador, un pobre desgraciado que llegaría incluso a acabar con la vida de seres humanos– como víctima de una educación religiosa y sexual dura y reprimida, propia de la España de posguerra. Pero, siguiendo las indicaciones de la censura, la película quedó algo surrealista, aunque logra transmitir todo el ambiente de represión que se vivía en el país. Puede resultar paradójico pero fue seleccionada para el Festival de Cannes, donde tuvo una buena acogida. Cfr. BARBÁCHANO, C., *Francisco Regueiro*, Madrid, Filmoteca Española / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989, pp. 67-79.

17 Cfr. TORREIRO, C., *op. cit.*, pag. 313.



Imagen 10: Paco Martínez Soria y José Luis López Vázquez en Marbella, en una secuencia de la película *El turismo es un gran invento*, grabada en 1967 (Archivo de la Filmoteca Española).

En ese mismo año los productores Pedro Masó y Juan Antonio Blasco (Filmayer) ponían en marcha el proyecto de rodaje de la película *El turismo es un gran invento*, largometraje que dirigió el cineasta tarraconense Pedro Lazaga. La Comisión de Censura de Guiones determinó que debían suprimirse las escenas relativas a la entrevista del personaje protagonista –papel interpretado por Paco Martínez Soria– con el entonces ministro de Información y Turismo Manuel Fraga, apuntando además que se cuidara el tratamiento dado a la Costa del Sol. Un año más tarde, el guión de la cinta *Cuidado con las señoras* (Julio Buchs, 1968) recibiría varias objeciones referidas a “ciertos exhibicionismos” –planos de chicas semidesnudas y actuación de un personaje femenino en un cabaré–, la presentación de un coreógrafo homosexual y unas escenas en las que se practicaba la respiración “boca a boca”. Por otra parte, los censores acordaron que consultarían a las instancias superiores si se eliminaba la frase

“¡Y viva Fraga Iribarne!”, que pronunciaba uno de los personajes y aludía claramente al desarrollo turístico del país.

#### 2.4. Nuevos escenarios para el séptimo arte

Con el significativo incremento del volumen de rodajes cinematográficos en la provincia de Málaga a partir de los años cincuenta –periodo en el que se sientan las bases del auge que se producirá en la década siguiente–, las temáticas y los escenarios se diversifican, con una progresiva búsqueda de nuevas localizaciones a lo largo de un proceso que llega prácticamente hasta nuestros días.

En los años sesenta junto a los lugares ya conocidos y frecuentados por cineastas, técnicos y artistas<sup>18</sup>, los profesionales del celuloide siguen descubriendo escenarios tanto en la capital malacitana como en el resto de la provincia: Parauta, Comares y Olías; la Cueva y la zona de Nerja; la finca La Cónsula y otros lugares de Churriana; rincones de Mijas y su anejo de Calahonda, e incluso retratarán un elemento ya por entonces característico de la localidad como son los “burro-taxis”; San Pedro de Alcántara, el Club de Golf Los Monteros y la Hacienda Las Chapas en el municipio de Marbella; diversos lugares de Benalmádena, como por ejemplo el castillo de Bil-Bil, el mismísimo núcleo de población y Torremuelle; las zonas de Istán, Cártama, Macharaviaya, Vélez-Málaga, Frigiliana y el Torcal de Antequera. En diversas ocasiones estas localizaciones aparecerán en la gran pantalla como lugares de otros países o poblaciones imaginarias.

Al mismo tiempo numerosas producciones filmaron en los establecimientos hoteleros –sobre todo en los más lujosos– que fueron

18 A este respecto, además de nuestros trabajos publicados en los números XXVI y XXVIII de la revista *Isla de Arriarán*, ya citados, puede verse el libro de VIGAR, J. A. y GRINÁN, F, *Málaga Cinema. Rodajes desde el nacimiento del cine hasta 1960*, Málaga, Festival de Cine Español, 2004.

surgiendo a medida que avanzaba el desarrollo turístico, aprovechándolos como platós para la grabación de exteriores e interiores. En este sentido deben citarse los hoteles Pez Espada, Al-Andalus y Las Palomas de Torremolinos; Riviera y Tritón de Benalmádena Costa; Meliá Don Pepe y Skol de Marbella, y Atalaya Park de Estepona. Por lo general se trataba de los mismos hoteles en los que se hospedaban los equipos y a veces las productoras contrataban a empleados de estos establecimientos para que aparecieran como extras o figurantes realizando su propio trabajo. Esta tendencia de filmar en los hoteles iría decreciendo a partir de los años setenta.

Algunas producciones precisaron de unos decorados especiales en los sets de rodaje, tales como la instalación de peculiares poblados, según las temáticas y los tiempos históricos. Esas muestras de lo que podemos denominar arquitectura “ficticia” o “efímera” del cine se montaron principalmente en los jardines de La Aurora (*Los conquistadores del Pacífico*, José María Elorrieta, 1962) y de La Concepción de Málaga (*Tabú. Fugitivos de las Islas del Sur*, Javier Setó, España-Italia, 1965) y en el entorno de la colonia El Ángel de Marbella (por ejemplo para la película británica *La última explosión*, Gordon Flemyng, 1969)<sup>19</sup>.

19 Específicamente sobre las construcciones de decorados en la finca de La Concepción en décadas anteriores, constatadas en los rodajes de *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), *Aventuras del barbero de Sevilla* (Ladislao Vajda, España-Francia, 1953) y *Molokai. La isla maldita* (Luis Lucia, 1959), cfr. VENTAJAS DOTE, F., “Historia de los rodajes cinematográficos en la provincia de Málaga: los largometrajes de los años 1930 y 1940”, pp. 212-215; VIGAR, J. A. y GRINÁN, F., *op. cit.*, pp. 221-222 y 270-273. En el verano de 1965 se desarrollaba en dicho escenario buena parte de la filmación de la citada película *Tabú (Fugitivos de las Islas del Sur)*, para la que se levantó un típico poblado polinesio, que sirvió incluso para tomar interiores. La trama transcurría en la antigua colonia británica de las islas Fiyi, en el Pacífico Sur (Oceanía), donde un excombatiente de Corea (papel encarnado por el actor norteamericano James Philbrook) se convertirá en el protector de una chica samoana (Seyna Seyn).

A raíz del aumento de la producción fílmica, se puso de actualidad un viejo y recurrente tema como era la necesidad de la construcción de unos estudios cinematográficos<sup>20</sup>. Esta cuestión resurgió con fuerza en la segunda mitad de la década, cuando se rumoreó que una empresa norteamericana iba a levantar dichas instalaciones en la urbanización Nueva Andalucía de Marbella, con la consiguiente creación de una “Ciudad del Cine”, donde pudieran alojarse los equipos técnicos y artísticos durante el rodaje. En efecto, ya desde el verano de 1967 se venía hablando en la prensa malagueña del proyecto de creación de unos estudios denominados “Montaña Blanca” en la mencionada urbanización marbellí, que permitirían trabajar de forma simultánea a dos o tres producciones distintas. Parece ser que se planificó la construcción de seis platós —el más grande con una superficie útil de 2.600 metros cuadrados—, dos de ellos destinados a rodajes de televisión y otros dos para albergar las prácticas del alumnado de una Escuela de Cinematografía. Se decía que uno de los promotores del proyecto era el productor Jaime Prades, asiduo visitante de la Costa del Sol, y la principal accionista la mismísima Greta Garbo —nombre artístico de Greta Lovisa Gustafsson—, la famosa la actriz sueca nacionalizada estadounidense que había dejado el mundo del cine a comienzos de los años cuarenta, a la temprana edad de 36 años. Pero todo quedó en meras especulaciones y nada de esto llegó a materializarse.

20 Ya algunos de los profesionales que realizaron los primeros largometrajes en esta zona —entre ellos, los técnicos de la producción germana *Manon Lescaut*, que estuvieron filmando aquí en febrero y marzo de 1925—, pusieron de manifiesto las excelentes condiciones que ofrecía Málaga para la ubicación de unos estudios de cine. Cfr. VENTAJAS DOTE, F., “Historia de los rodajes cinematográficos en la provincia de Málaga: las producciones de las primeras décadas del siglo XX (1909-1929)”, pp. 201 y 207-208.

### **3. La Agrupación de Figurantes Cinematográficos de Málaga**

No debemos olvidar un aspecto que consideramos importante como fue la participación de numerosos extras y figurantes en buena parte de los rodajes, trabajando en ocasiones junto a estrellas de la gran pantalla. El incremento de la producción cinematográfica, unido a otras circunstancias, propició la consolidación de la Agrupación Sindical Profesional de Figurantes Cinematográficos y su reconocimiento oficial en 1967<sup>21</sup>. Tenía su origen en el Grupo de Figurantes Cinematográficos que se creó en la capital malacitana en 1959, dentro del Sindicato Nacional del Espectáculo (Delegación Provincial de Sindicatos de la FET y de las JONS), para intentar dar respuesta a la demanda de las productoras al respecto<sup>22</sup>. Uno de los principales impulsores fue Bienvenido García Gordillo y por entonces contaba con pocos integrantes.

En la documentación que hemos manejado se constata la buena relación que existió siempre entre el grupo malagueño y el de Madrid, que le sirvió como referente. En agosto de 1962 con motivo del rodaje en Málaga de la producción británica *The Running Man*—distribuida luego en España con el título *El precio de una muerte*—realizada por Carol Reed para la Columbia Pictures<sup>23</sup>, el presi-

21 Archivo Histórico Provincial de Málaga, Secc. Organización Sindical Española, Sindicato de Espectáculos, caja 28487. De dicha fuente documental hemos extraído la mayor parte de la información que comentamos en este último apartado de nuestro trabajo. Recordemos que la Organización Sindical Española (OSE), conocida comúnmente como Sindicato Vertical, fue la única entidad de esa índole que existió en España durante el franquismo.

22 Sabemos que en 1958 se produjeron al menos siete rodajes y en 1959 nueve, que vienen a significar en torno al 44 por ciento del volumen de producciones documentadas que filmaron en escenarios malagueños en aquella década.

23 Carol Reed (1909-1979) era conocido principalmente por haber dirigido *El tercer hombre* (1949), uno de los clásicos de la historia del cine, y *Nuestro hombre en La Habana* (1959). *The Running Man* contó con un cuadro artístico encabezado



Imagen 11: El cineasta londinense Carol Reed y parte de su equipo durante el rodaje de la película *El precio de una muerte* (Reino Unido, 1962) en Málaga (Archivo de la Filmoteca Española).

dente de la Junta Social del Sindicato Provincial del Espectáculo José Gómez Macías remitía un escrito a su homólogo en Madrid, Gil Martínez García, interesándose por el funcionamiento de la “Figuración (Extras)” en aquella provincia. Como respuesta recibió un extracto de las normas y bases de trabajo que regían allí, y con respecto a esta película que se rodaba en la zona malacitana en la que estaban “interviniendo aficionados de teatro como segundas partes o partes pequeñas”, le indicaba que las contrataciones de extras o figurantes las podía efectuar la productora, pero siempre

por Laurence Harvey, Lee Remick y Alan Bates, debiendo destacarse la participación de los actores españoles Fernando Rey y Juanjo Menéndez. Durante su fase de grabación en nuestro país se utilizó el título provisional de *La balada del fugitivo*, traducción al castellano del título de la novela de Shelley Smith en la que se basaba el guión.

con el visto bueno del Sindicato del Espectáculo, como era preceptivo<sup>24</sup>. Un mes más tarde, los representantes de la productora Naga Films se personaban en la sede de la Delegación Provincial del Sindicato Nacional del Espectáculo para solicitar la asignación de medio centenar de figurantes, que intervendrían durante unos días en varias secuencias de *La becerrada*, película dirigida por José María Forqué. Finalmente participaron 43 figurantes –entre hombres y mujeres–, siete de los cuales cobraron 221 pesetas diarias y los restantes 186 pesetas.

Por esos años el Grupo de Figurantes de Málaga seguía creciendo y desarrollando su actividad. El 10 de junio de 1963, en la sede de la Delegación Provincial del mencionado Sindicato, se celebró “la nueva elección de Enlaces para Figurantes-Extras de Cine, en número de ocho”, siendo nombrado “Jefe” de dicho grupo Francisco Aspiazu. Muy pronto se puso en contacto con el Jefe del Servicio de Figuración de Madrid, Alberto Lanza, para indicarle que se encontraba “reorganizando ficheros y demás documentos”, y dado que la agrupación malagueña carecía de una reglamentación específica le solicitaba asesoramiento para encauzar de manera adecuada los futuros contratos con las productoras. Desde Madrid le hicieron llegar las bases de trabajo por las que se regulaba el personal del Servicio de Figuración en aquella provincia.

En septiembre de 1964 se seleccionaron 150 figurantes para trabajar en la producción norteamericana *Von Ryan's Express* (*El expreso de Von Ryan* en su traducción al castellano, comercializada en nuestro país como *El coronel Von Ryan*), financiada por la Twentieth Century-Fox y dirigida por Mark Robson. Este filme ambientado en la

24 Algunos reconocidos intérpretes malagueños –como el actor Lucio Romero –, en sus comienzos, trabajaron de extras en los largometrajes que se rodaban en nuestra provincia. Cfr. SERRANO CUETO, J. M., *Malagueños en el cine*, Málaga, Festival de Cine Español, 2003, pp. 275-276.

II Guerra Mundial estaba protagonizado por Frank Sinatra y Trevor Howard, a quienes acompañaron en el reparto Rafaella Carrá, Brad Dexter, Sergio Fantoni, Edward Mulhare y John Leyton, entre otros intérpretes. Se convocó a los figurantes para que acudieran el martes 15 y miércoles 16 de septiembre a la Sala de Juntas del Sindicato Provincial del Espectáculo (Muelle de Heredia, n° 26, 5ª planta) con el objeto de que firmaran los correspondientes contratos (“cartas de compromiso”) y recibieran la “tarjeta de figurante”. Debían presentar el DNI para identificarse y cumplimentar una ficha con sus datos personales. No se aceptaban sustituciones, ya que se había establecido una lista con 20 figurantes suplentes. Ya en un aviso emitido el 5 de septiembre por el Sindicato Provincial del Espectáculo se aludía a la relación de personas admitidas, añadiéndose en el mismo lo siguiente: “A partir de hoy deberán abstenerse de todo corte o cualquier otra modificación del pelo, ya que el papel que encarnarán es el de prisioneros de guerra en gran estado de abandono”. En efecto, la mayor parte de la trama transcurre en un campo de prisioneros de guerra en Italia durante los frenéticos días de 1943, cuando los aliados estaban desembarcando en el sur del país.

El rodaje trascendió a la prensa nacional e internacional por un incidente en el que se vio involucrado Frank Sinatra. A mediados de septiembre el numeroso equipo de producción había instalado su cuartel general en el hotel Miramar de Málaga. Sinatra llegó al aeropuerto la tarde del 16 de septiembre procedente de Londres. Se alojó en una *suite* del hotel Pez Espada de Torremolinos, donde se hospedaban igualmente otros actores principales como Brad Dexter, George Emanuel Jacobs y el hombre de negocios de Sinatra, Gerald D. Winema. Pues bien, la noche del jueves 17 de septiembre en la sala de fiestas del citado hotel se produjo una situación que molestó al actor, y de la que se difundieron hasta cuatro versiones distintas. Al parecer el corresponsal en la Costa del Sol del diario madrileño *Pueblo* Juan Avellaneda consiguió que Sinatra le concediera una

entrevista. Cuando se reunieron en dicha sala también se presentó una joven cubana llamada Ondina Canibano, que quería conocerle y hacerse una foto con él. Sinatra malinterpretó la situación, creyendo que se trataba de un montaje del periodista para luego vender las fotos atribuyéndole un romance con la joven. Se contó que el artista ofendió a la chica, ésta le arrojó a la cara el whisky de la copa que bebía, él la empujó y ella cayó o se tiró al suelo. A partir de ahí se inició una tremenda discusión. Avellaneda tuvo que abandonar el hotel y, según relató él mismo, los guardaespaldas de Sinatra le siguieron con sus vehículos hasta que logró despistarlos. El periodista y la muchacha presentaron una denuncia contra el actor, de modo que el gobernador civil Ramón Castilla ordenó que se personara en la Comisaría de Málaga para tomarle declaración. Hizo caso omiso al requerimiento, se recluyó en sus habitaciones del hotel y solicitó la presencia del cónsul de los Estados Unidos. Por mediación del director de producción español Eduardo García Maroto se permitió que finalizara las jornadas de rodaje que le quedaban en la localización de El Chorro (Álora). Pero su último día de trabajo, el sábado 19, la Policía lo detuvo y lo llevó a Comisaría por no haberse personado allí días atrás. Se le tomó declaración y el Gobernador le impuso una multa de 25.000 pesetas por alteración del orden público y desacato a la autoridad. Tras efectuarse el pago de la misma y quedar en libertad, los responsables de la producción acordaron que se marchara a Madrid en el vuelo más inmediato que hubiera. Antes de abandonar España gritó a unos agentes: “Nunca más volveré a este maldito país. Detesto a esos sucios bastardos fascistas”<sup>25</sup>.

25 GARCÍA MAROTO, E., *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988, pp. 191-193. Asimismo pueden verse al respecto las noticias aparecidas en la prensa local malagueña de la época. Este hecho también lo recoge el cineasta Luis Mamerto López-Tapia en su largometraje documental *Memorias de un pelicularo* (2004), codirigido con Javier Caballero, donde se repasa la trayectoria del mencionado director de producción jiennense Eduardo García Maroto.



En los primeros meses de 1966 se iba a producir una polémica con la productora Ágata Films, sobre colocación de figurantes, que en último término provocaría la agilización de las gestiones para la constitución formal de esta Agrupación. A finales de enero recalaban en Torremolinos los equipos de la coproducción franco-hispano-italiana *Carré de dames pour un as*, dirigida por el francés Jacques Poitrenaud y distribuida posteriormente en los cines españoles con el título *Demasiadas mujeres para Layton*. Se instalaron en el hotel Al-Andalus de Montemar, donde montaron su centro de operaciones. Se trataba de una cinta de espionaje, en la que Roger Hanin, Sylvia Koscina, Laura Valenzuela –entonces novia del productor José Luis Dibildos, con quien contraería matrimonio en 1971–, Catherine Allegreto y Dominique Wilms interpretaron los principales papeles. El rodaje se efectuó a lo largo de dos meses, desde comienzos de febrero hasta finales de marzo, grabándose los exteriores en Málaga, Torremolinos, Mijas, Algeciras (Cádiz) y París, y los interiores en las instalaciones parisinas Franstudio (Saint Maurice). Tenemos constancia de que el “presidente del Subgrupo de Figuración del Sindicato del Espectáculo” de Málaga presentó denuncia verbal ante la Inspección de Trabajo por estimar incurso en infracción a la empresa Ágata Films –la productora de José Luis Dibildos, firma española que participaba en la coproducción–, “a causa de no haber solicitado íntegramente el personal de figuración del subgrupo de dicho nombre”. La productora recurrió el Acta de Infracción y se dirigió al Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) para que aclarara si en Málaga funcionaba el “Subgrupo de Figuración”, y en caso afirmativo la fecha de su “nacimiento formal y legal”, normativas que lo amparaban, etc. Además, en su recurso la empresa argumentaba que “solo existe grupo de figuración formalmente constituido, en Madrid, Barcelona y Almería, según declaración de la Delegación Sindical de Madrid”. Desde la Delegación Nacional del Sindicato se pedía toda la información pertinente (“actas de constitución del Subgrupo o certificaciones de

los documentos que justifiquen la misma”) al Sindicato Provincial del Espectáculo (SPE) de Málaga con objeto de “contestar rápidamente a la productora peticionaria”. A modo de conclusión, en un escrito fechado en Madrid el 25 de abril de ese año Ramón Mairata, secretario general asesor de la Sección Social Central del SNE, comunicaba al presidente del SPE de Málaga para comunicarle que las productoras estaban obligadas a emplear a los figurantes que estuvieran incluidos en el censo de parados del sindicato, aunque no podía seguirse en la provincia malacitana –por analogía– las mismas normas que regían en Barcelona y Madrid, “hasta no tener constituida la Agrupación formalmente con sus Estatutos”.

A raíz de dicha problemática, en esa misma primavera de 1966 se iban a iniciar los trámites oficiales para la constitución formal de la Agrupación como entidad sindical. Así, el 17 de mayo se reunió en la sede del SPE la Asamblea General del Grupo de Figurantes, dirigida por José Gómez Macías –presidente de la Sección Social del Sindicato– y Bienvenido García Gordillo –presidente de la Agrupación–, actuando como secretario el Asesor letrado Luis de Sola Carrión. Tras ratificar el acta de la asamblea anterior se procedió a la lectura de los Estatutos de la Asociación Sindical Profesional de Figurantes Cinematográficos (ASPFC) de Málaga y su provincia, que fueron aprobados por unanimidad. Firmaron el acta 203 personas (126 varones y 77 mujeres). La Delegación Provincial de Sindicatos dio el visto bueno a la estructura interna de la Agrupación y elevó a la Delegación Nacional el expediente oportuno para su reconocimiento legal.

En noviembre de ese año el Servicio de Organización de la Delegación Nacional de Sindicatos emitió su informe sobre el proyecto de Estatutos de la Agrupación, estableciendo que debían efectuarse algunas modificaciones en el articulado. Realizadas las obligadas correcciones hasta en dos ocasiones, finalmente el 3 de marzo de 1967 la Delegación Nacional de Sindicatos aprobaba el Reglamento de la

ASPFC de Málaga, y al día siguiente quedaba inscrita en el Registro Central de Entidades Sindicales encuadradas en el Sindicato del Espectáculo, con lo que se le reconocía a la citada asociación “capacidad jurídica de conformidad con las limitaciones que establecen las disposiciones vigentes sobre la materia”. Era la cuarta Agrupación sindical de esta índole que se constituía en nuestro país, pues ya existían las de Madrid, Barcelona y Almería<sup>26</sup>.

Los Estatutos de la ASPFC se componían de 14 capítulos (69 artículos)<sup>27</sup>. Como se indica en el artículo primero, la Agrupación quedó integrada en el Sindicato Provincial del Espectáculo de Málaga –en cuyas dependencias tuvo su sede–, y formarían parte de la misma todos aquellos profesionales que ejercieran su actividad “dentro de las definidas en el capítulo III, artículo 19, de la Reglamentación Nacional de Trabajo para la Industria Cinematográfica (Orden de 31 de diciembre de 1948), y referida a la producción de películas de corto y largometraje, cualquiera que sea su naturaleza (artística, comercial, publicitaria, etc.) y clase de proyección a que se destine”. Sus fines fundamentales consistían en la defensa de los intereses profesionales de sus afiliados, fomentar el espíritu de compañerismo y solidaridad entre ellos, proponer las medidas

26 Sobre esta última pueden verse las referencias que nos ofrece MARTÍNEZ MOYA, J. E., *op. cit.*, pp. 611-614.

27 Dicha reglamentación presentaba la siguiente estructura: capítulo I. Constitución, personalidad y fines (artículos 1-4); cap. II. De los afiliados (arts. 5-19); cap. III. De los órganos rectores y gobierno de la Agrupación (art. 20); cap. IV. De la Asamblea General (arts. 21-23); cap. V. De la Junta Sindical (arts. 24-29); cap. VI. Disposiciones comunes a la Asamblea General y a la Junta Sindical (arts. 30-35); cap. VII. Del Presidente de la Agrupación (art. 36); cap. VIII. De la Secretaría de la Agrupación (arts. 37-40); cap. IX. El Tesorero de la Agrupación (arts. 41-42); cap. X. Del Censor de la Agrupación (arts. 43-44); cap. XI. Del Régimen Económico (arts. 45-49); cap. XII. Régimen Disciplinario (arts. 50-61); cap. XIII. De las Actuaciones arbitrales (arts. 62-64); y cap. XIV. Disposiciones varias (arts. 65-69).

necesarias para la adecuada ordenación y consideración de esta actividad, y la protección de los derechos de los figurantes. Dentro de sus cometidos, correspondía a la Agrupación la propuesta de los Convenios Colectivos con las empresas cinematográficas; colaborar con los órganos competentes en el funcionamiento de la colocación de los figurantes; velar por el cumplimiento de la legislación laboral —siempre bajo las órdenes de las autoridades y organismos del Estado—; configurar el censo profesional de este grupo; ayudar a la Inspección de Trabajo para que se cumpliera el ingreso de cuotas en los distintos Seguros Sociales y Montepíos; elevar el nivel cultural de sus afiliados mediante conferencias y cursillos; auxiliar con los medios adecuados a los figurantes enfermos, desvalidos o necesitados; y plantear los problemas económicos y sociales de los figurantes, elevando sus iniciativas a las autoridades correspondientes por conducto del Sindicato Provincial del Espectáculo.

Se consideraban miembros activos aquellos figurantes cinematográficos que contaran con el carné profesional expedido por el Sindicato Nacional del Espectáculo o la carta de autorización despachada por el Sindicato Provincial, y también quienes tuvieran reconocimiento expreso para trabajar como especialistas y caballistas. Eran deberes fundamentales de los miembros acatar las disposiciones de la Organización Sindical, las normas reglamentarias contenidas en los Estatutos y las que se dictaran para su desarrollo; cumplir y hacer cumplir los acuerdos y decisiones de los órganos de gobierno de la Agrupación; observar en todo momento “los principios de hermandad y camaradería, auxiliando a los afiliados con el elevado espíritu que informa la doctrina Nacional-Sindicalista” (como no podía ser de otro modo en aquellos momentos); y satisfacer las aportaciones económicas acordadas para el sostenimiento de la Agrupación, ya fueran de carácter ordinario o extraordinario. Se perdería la condición de miembro activo y los derechos inherentes a la misma, por baja voluntaria, abandono de

la actividad profesional o cometer alguna de las faltas recogidas en el régimen disciplinario (artículos 16 y 50-61 de los Estatutos) que diera lugar a la expulsión.

La ASPFC estaba regida por los siguientes órganos de gobierno: la Asamblea General, la Junta Sindical y la Presidencia. Integraban la Asamblea General la totalidad de los miembros afiliados, presidiéndola el máximo responsable del SPE o en su defecto el primer cargo directivo de la Agrupación. Debía reunirse en sesión ordinaria dos veces al año, y con carácter extraordinario siempre que lo ordenara el presidente del SPE, los dos tercios de sus componentes o la Junta Sindical. Dicha Junta la formaban el presidente del Grupo, el vicepresidente, el tesorero, el censor (fiscalización económica) y los vocales. Asumía la dirección, gobierno y administración de la Agrupación. Tenía que reunirse preceptivamente una vez al mes, y de manera extraordinaria “cuando así lo determinen las Jerarquías Sindicales competentes”. El presidente de la Agrupación, que también lo sería de la Junta Social de Figuración, ostentaba la plena representación de la misma en toda clase de actos y gestiones, constituyendo la máxima autoridad en la función directiva. La entidad también tenía un secretario –con voz pero sin voto en la Junta Sindical–, encargado de las tareas administrativas (custodiar los libros de actas, despacho de correspondencia, ficheros, archivos, registro, tener al corriente el censo de figurantes, etc.).

El primer presidente de la ASPFC fue Bienvenido García Gordillo. Hacia finales de agosto de 1967 le sucedió en el cargo Juan Peña Aguilar, quien ya lo desempeñaría hasta la desaparición de la entidad en la segunda mitad de la década de 1970. Este último había desarrollado su faceta de cómico en diversas compañías de espectáculos, y por aquellas fechas trabajaba como regidor de escena en el campo teatral. Estaba muy interesado en organizar un cuadro artístico en el seno de la Agrupación. Tras el reconocimiento oficial de la misma se estableció un convenio con las productoras que regu-

laba diversos aspectos. Hasta entonces había primado el sistema de libre contratación, en el que las empresas imponían sus criterios a la hora de elegir a los extras y concretar los sueldos. Dicho convenio supuso una serie de mejoras salariales, facilitando el entendimiento y la colaboración con las compañías cinematográficas. En 1967 el salario mínimo se fijó en 250 pesetas por jornada diurna y 354 por trabajo nocturno. Además, se contemplaba la percepción de una gratificación o remuneración extraordinaria por circunstancias tales como disfrazarse, ponerse maquillaje, bigote o barba postiza, etc., e incluso existían baremos especiales para tareas que entrañaban cierto riesgo o peligro, con lo que el sueldo por jornada diurna podía alcanzar las 800 pesetas<sup>28</sup>.

La primera Asamblea celebrada tras la autorización formal de la ASPFC tuvo lugar el 23 de junio de 1967, registrándose la asistencia

28 Cfr. MAYORGA, J., “En Málaga hay, encuadrados en una Agrupación sindical, más de doscientos cincuenta figurantes cinematográficos”, *Sur*, Extra domingo 3 de septiembre de 1967. A pesar del dato que se indica en el título del reportaje, en el texto se aseguraba que por aquellas fechas había 215 personas censadas en esta Agrupación, entre las que se encontraban alrededor de medio centenar de mujeres, y que se echaban en falta figurantes jóvenes de ambos sexos. No cabe duda de que los sueldos por realizar esta actividad aumentaron de forma significativa con respecto a los años anteriores, y sobre todo en comparación con los que se pagaban en la década de los cincuenta. Como ejemplos podemos indicar que los figurantes que trabajaron en la película *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, España-Italia, 1956), en unas escenas filmadas en la plaza de toros de La Malagueta –en horario nocturno– cobraron 40 pesetas por jornada. A finales de esa década en la producción del largometraje *Scent of Mystery* (Jack Cardiff, EE.UU.-Reino Unido, 1959), los extras percibieron 100 pesetas al día. Desde la fundación oficial de la Agrupación las mejoras salariales fueron una realidad. A los figurantes que intervinieron en determinadas secuencias de *La quebrada del diablo* (Burt Kennedy y Niska Fulgozi, Italia-Yugoslavia, 1969) se les abonó 400 pesetas diarias, cfr. VENTAJAS DOTE, F., “Antequera como escenario cinematográfico: guía de rodajes (1ª parte)”, *Isla de Arriarán XXXVII*, Málaga, 2011, pp. 55-59.

de 103 afiliados. Allí quedó plasmado que se había logrado una de las mayores aspiraciones de este grupo en Málaga. Cuando se abordó el tema del presupuesto para el año 1968, se acordó que todos los miembros aportaran a la Agrupación 10 pesetas por cada día trabajado, “lo que resulta menos gravoso que una cuota fija”. Una parte de los asistentes se quejó de la manera en que se organizaba el reparto del trabajo, puesto que cuando los productores cinematográficos necesitaban personal de figuración éste no se nombraba siguiendo un turno riguroso. El presidente de la Sección Social del SPE recalcó que en muchos casos las productoras “solicitan personal con ciertas aptitudes o bien determinados tipos, lo que no hace posible un trabajo turnado para todos. Éstos, no obstante, proponen que en los carnets que a partir de ahora se van a conceder se establezca una numeración correlativa, para que en todo momento cada uno de los productores que constituye el grupo pueda fiscalizar si ha sido o no propuesto en algún trabajo”. También se comunicó que los afiliados tenían que entregar dos fotos y 25 pesetas para solicitar la tarjeta acreditativa de la profesión. Hasta finales de ese año se expidieron en total 204 carnés.

Las relaciones entre las Agrupaciones de Figurantes de Málaga y Madrid siempre fueron muy fluidas, como se ha indicado con anterioridad. A finales de septiembre de 1967 Rafael Bernases, presidente de la ASPFC de Madrid, dirigía un escrito a Juan Peña comunicándole su propósito de integrar este tipo de entidades sindicales profesionales en otra de carácter nacional, para lo cual ya se estaba redactando el borrador de sus Estatutos. Se comprometió a que tan pronto estuviera terminado le remitiría una copia para que desde Málaga se hicieran sugerencias y correcciones antes de su aprobación definitiva, “ya que es nuestro deseo que en la elaboración del mismo tomen parte, aportando ideas, todas las agrupaciones provinciales existentes”.

El 3 de julio de 1969 se reunía la Junta Directiva (Junta Sindical) de la Agrupación, presidiendo el acto José Gómez Macías, máximo

responsable de la Sección Social del SPE. Se acordó “enviar carta certificada a Madrid en demanda de informes y datos relativos a las características actuales de rodajes, tarifas, etc., que puedan orientarnos en futuras actuaciones”. Posteriormente se habló de las circunstancias del último rodaje desarrollado hasta entonces en escenarios malagueños, para el que la entidad no pudo proporcionar el número de extras con las características solicitadas<sup>29</sup>. En el seno de la Agrupación se produjo cierto malestar, que trascendió también a la Directiva, pero José Gómez pidió a todos los miembros allí presentes que colaboraran de forma activa con la misma y que se le diera un voto de confianza<sup>30</sup>.

29 En la documentación manejada se indica que hacían falta “145 negros y 15 chinos”. Se trataba de la producción británica *The Last Grenade* –conocida durante su fase de rodaje con el título *Grigsby*– que recaló en la Costa del Sol en la primavera de 1969. Bajo la dirección de Gordon Flemyng la cinta se filmó a lo largo de dos meses en Hong Kong y en localizaciones de la provincia de Málaga (zona de Marbella-Istán, Andalucía la Nueva y Estepona). En nuestro país se exhibió varios años después de su filmación como *La última explosión*, aunque tuvo una escasa distribución. La produjo Josef Shaftel para las firmas Electrical Musical Industries y Ciro Films. Stanley Baker, Alex Cord y Honor Blackman encabezaron el reparto de esta película de aventuras bélicas. Las localizaciones malagueñas aparecían en la pantalla en paisajes del Congo. Precisamente en el lecho de Río Verde, a la altura de la colonia El Ángel, se levantó un peculiar poblado con sus cabañas de madera, torres de vigilancia y depósitos de combustible. En esta zona se dio por finalizado el rodaje de exteriores hacia mediados de junio, ardiendo todos los decorados en unas impresionantes y arriesgadas secuencias.

30 Ya a finales de marzo de 1967 un afiliado había presentado ante el Sindicato Provincial del Espectáculo sus quejas sobre determinados vocales de la Junta Directiva que habían participado en el rodaje de un capítulo de la serie de Televisión Española *La familia Colón*, dirigida por Julio Coll, grabado en las últimas semanas de dicho mes en Torremolinos. Además, criticaba que solo habían tenido en cuenta “sus intereses y el de sus amistades”, permitiendo que actuaran como figurantes varias señoritas y algunos señores de su confianza que, por otra parte, no contaban con el correspondiente carné de la Agrupación.

El 16 de febrero de 1970 la Junta Directiva celebraba una nueva reunión con el objeto de dar lectura al proyecto de Estatutos de la Agrupación Nacional Sindical de Figurantes Cinematográficos y al de Convenio Colectivo Sindical de ámbito interprovincial que inicialmente afectaría a las provincias de Madrid, Barcelona, Almería y Málaga, documentación que se les había remitido desde la organización madrileña a comienzos de ese mes para que presentaran las oportunas modificaciones o enmiendas. Nos interesa resaltar que en este último proyecto se distinguían cuatro categorías profesionales:

- a) Especialistas: personal que realizara actividades de riesgo o que implicaran peligrosidad (ya fuera a pie, a caballo, con vehículo mecánico, etc.), fijándose su salario en 2.000 pesetas por jornada de trabajo.
- b) Caballistas: personal que desempeñara tareas relacionadas con la monta de caballos, con sueldo de 750 pesetas diarias.
- c) Extras: personal con intervención artística secundaria y sin papel definido en el reparto (1.200 pesetas).
- d) Figurantes: personal cuya función no implicaba intervención artística alguna, percibiendo 450 pesetas, salario en el que se entendía incluido ponerse “maquillaje, barba, perilla, bigote, patillas y hacer cualquier movimiento que no suponga esfuerzo ni riesgo alguno”.

Todos estos trabajadores debían poseer el correspondiente carné profesional expedido por la Agrupación, donde se indicaría la categoría a la que pertenecían. Se establecían 7 horas de trabajo diario en jornada continua para las categorías de caballista, extra y figurante, y de 8 horas más otra de maquillaje para los especialistas. La jornada nocturna comenzaría a las 21 horas, a no ser que la jornada normal de trabajo finalizase a las 22 horas, considerándose entonces como

diurna. El pago de las horas extraordinarias nocturnas y de días festivos “se abonarán, como mínimo, con los porcentajes de aumentos que marcan las disposiciones laborales vigentes”.

Dado que el desarrollo de la actividad profesional de estas entidades estaba en relación directa con el de la cinematografía en general, ante la grave situación por la que comenzó a atravesar la industria del séptimo arte parece que ambas iniciativas –la constitución de una Agrupación de ámbito nacional y la implantación de un Convenio Colectivo Sindical de carácter interprovincial– quedaron aparcadas, ya que cuatro años después, en marzo de 1974, aún se debatía si era oportuno y tenía sentido llevarlas a cabo. Para entonces ya se había publicado la nueva Ley de Convenios Colectivos de 18 de diciembre de 1973 y una Orden de 21 de enero de 1974 que constituía la normativa para su aplicación. Como ya hemos mencionado en páginas precedentes, en la década de 1970 se produjo un creciente descenso de la producción, que lógicamente afectó a las Agrupaciones de Figurantes. En palabras de Rafael Bernases, presidente de la ASPFC madrileña –y unos años más tarde de la Agrupación Nacional de Personal Auxiliar Artístico de Cine y Televisión–, “incluso las Agrupaciones de Barcelona y Madrid, de no haber sido por los puestos de trabajo que les ha venido proporcionando la televisión y la publicidad, quizá no hubiesen tenido posibilidad de supervivencia”. Los acuerdos que la segunda había firmado con Televisión Española, tras un lento y dificultoso proceso, permitió que se alcanzaran importantes mejoras salariales.

A pesar de la crisis que padecía la industria cinematográfica, los años setenta finalizaron con un aceptable número de rodajes en Málaga. Desde comienzos de la década hasta mediados de 1977 al menos 35 producciones visitaron escenarios de esta provincia, lo que posibilitó la permanencia de la Agrupación de Figurantes Cinematográficos –en sus últimos años bajo la dependencia de la Unión de Trabajadores y Técnicos del Sindicato Provincial del Espectáculo– hasta

su desaparición formal en la primavera de dicho año. Poco después de que se publicaran las disposiciones promulgadas a comienzos de abril de 1977 –nuevo régimen jurídico de las Asociaciones, regulación del Derecho de Asociación Sindical, etc.– la entidad dejaba de tener valor legal, y de hecho solo unas semanas más tarde, el lunes 25 de abril, se desarrollaba la última reunión de su Junta Directiva, en la que se comentó la nueva normativa sindical y el proyecto que se barajaba en Madrid para la constitución de una futura Asociación de Personal Auxiliar Artístico de Cine, Televisión y Publicidad.

## **Bibliografía**

- AGUILAR, C., *Guía del Cine*, Madrid, Cátedra, 2014.
- GARCÍA RUIZ, C. R., *Franquismo y Transición en Málaga 1962-1979*, Málaga, Universidad, 1999.
- GUBERN, R., *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981.
- MÁRQUEZ ÚBEDA, J., *Almería, plató de cine. Rodajes cinematográficos (1951-2008)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2009.
- MARTÍNEZ MOYA, J. E., *Cabalgando hacia la aventura. Almería y la industria del cine*, Madrid, Editorial Círculo Rojo, 2011.
- TORREIRO, C., “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)” en VV. AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 295-340.
- VV. AA., *Historia de la Costa del Sol*, Málaga, SUR Prensa Malagueña, 1997.
- VENTAJAS DOTE, F., *Historia del cine en Málaga: los rodajes cinematográficos (1909-2005)*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, 2006.
- VENTAJAS DOTE, F., “Málaga en el NO-DO (1943-1980)”, *Isla de Arriarán XXVII*, Málaga, 2006, pp. 187-221.

VENTAJAS DOTE, F., “Málaga, plató de cine. El auge de los rodajes en la década de 1960”, *Andalucía en la Historia* 19, Sevilla, 2008, pp. 98-103.

VENTAJAS DOTE, F. y SÁNCHEZ GÓMEZ, M. A., *Guadix y el Cine. Historia de los rodajes cinematográficos en la comarca accitana (1924-2002)*, Guadix, Asociación para el Desarrollo Rural de la Comarca de Guadix / Ayuntamiento de Benalúa, 2003.

