

LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA DURANTE EL FRANQUISMO

José Díaz Bethencourt

1. DRAMA, PATRIOTISMO Y VISIONES ARCÁDICAS

Durante la inmediata posguerra en Canarias se rueda un cine que oscila entre el drama folclorista de *Alma Canaria* (1945), el patriotismo de *Legión de héroes* (1942) o la controvertida neutralidad de España durante la II Guerra Mundial en, precisamente, *Neutralidad* (1949). Por el contrario, en el cortometraje se da una imagen encantada, más propia de la fascinación de quien descubre por primera vez las islas que de «representar la vida tal como se vive», en opinión de Flaherty.

En *Neutralidad* y *Legión de héroes* el paisaje de Canarias forma parte de la narración cinematográfica. Pero ese paisaje queda subordinado a la conveniencia del relato literario, quedando así *disfrazado* el escenario natural. Es decir, las tomas o secuencias rodadas en las islas son extrapoladas a otro contexto argumental: la filmación parcial de estas dos películas es meramente anecdótica, ya que por asimilación de escenarios naturales, recorte de presupuesto, variedad y condiciones climáticas y geológicas que las islas guardan con otras latitudes, se realizan en el archipiélago. No hay, pues, una identificación entre desarrollo argumental y paisaje real.

Sin embargo, en *Alma Canaria* sí se produce esa fusión entre paisaje y narración, lo que sirve a su director para contar cómo una joven de baja clase

social accede, no sin sacrificios, a una mejor posición. Típico drama hispano repetido hasta la saciedad en la historia del cine español.

El argumento no fue más que una disculpa para poner en escena un filme en el que superabundan luchas autóctonas, peleas de gallos, canciones típicas y toda una sinfonía de trivialidades.

Los augurios lanzados desde la prensa¹ sobre los posibles resultados se hicieron realidad, quedando convertida la imagen de Canarias en la más rancia y sobada postal folclórica y melodramática, a pesar de que desde otras posiciones se entendiera la intención del director como la del «cine mejicano en sus primeras producciones, temas nativos con alegres canciones, donde el folclore es su elemento principal»².

Tanto en *Legión de héroes* como en *Neutralidad* el escenario natural isleño aparenta otra realidad que no es la suya verdadera, pero con la que guarda análogos características. En *Alma canaria* el paisaje está situado en el lugar que le corresponde, pero actúa de simple apoyo escenográfico. Sin embargo, en los cortometrajes del periodo en cuestión, el paisaje no sólo se encuentra en el lugar que le pertenece, sino que es él el verdadero protagonista, aunque hay una clara intención manipuladora, que denota una visión sesgada de los hechos, tan peculiar de un régimen dictatorial como el que se vive en estos años. Esta es la primera razón por la que no podemos denominar a la filmografía de cortometrajes³ realizados en este periodo como documentales. La segunda porque no hay en ninguno de ellos una visión imparcial de la realidad, salvo la que viene dada por la propia toma de vistas. La tercera porque se trata de películas cuyos realizadores se esfuerzan denodadamente por mostrar lo «bello» y no lo «verdadero»⁴. Y la cuarta, por la presencia de la «mera apariencia de las cosas»⁵ a través de un lenguaje grandilocuente y enfático más propio de los filmes de propaganda.

Por tanto, habría que calificar a estos cortometrajes más como *panorámicas* que como *documentales*. Si a esto añadimos el pintoresquismo folclórico, los caracteres novelescos, un acusado tamiz deformante de la realidad económica, política y social, un edulcoramiento del drama y un lenguaje altisonante unido a un marcado mensaje autárquico propio de la época, podremos hacernos una idea del tipo de cortometraje que por la década de los cuarenta se rueda en Canarias.

1. *El Día*, 21/4/46.

2. Para los Noticiarios y Documentales (NO-DO) referentes a Canarias entre 1943-56, Campuzano Medina, M.C.(1993): «Canarias y el noroeste de África en los noticiarios cinematográficos españoles (NODO), 1943-1956», pp. 111-144, en *III Aula Canaria y el Noroeste de África*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de G.C.

3. Palabras de Grierson, en López Clemente, idem, 20.

4. Gubern, R.(1973): *Historia del cine*, tomo I, Lumen, Barcelona, p. 343.

5. Los escenarios naturales fueron localizados principalmente en Gáldar, Timagada, Juncal de Tejada, Bentayga, Tamadaba, Tilos de Moya, Gando y Carretera del Sur.

Por último, e íntimamente ligado a ese carácter mágico, casi fantástico del que tanto gusta abusar al hablar de Canarias, hay que agregar la casi permanente cita a las noticias que en la Antigüedad grecorromana y medieval se tenía de Canarias: el mito del *Jardín de las Hespérides*, *El Jardín de las Delicias*, *El Paraíso*, *Islas Afortunadas* o *La Atlántida* es referencia obligada. Estas alusiones no sólo se producen durante el desarrollo interno del filme, sino también en algunos títulos que jalonan el periodo: *Tenerife, Jardín de las Hespérides* (1942), *El Jardín de las Hespérides* (1944), *Las Islas Afortunadas* (1949), etc.

2. SEUDOHISTORIA, AVENTURA Y PRODUCCIÓN PROPIA

A mediados de 1954 el cine se vive intensamente en Gran Canaria. Comienzan a filmarse las secuencias exteriores de la coproducción hispano-italiana *Tirma*. Todo se desarrollaba según lo previsto, a pesar del atuendo y aspecto exóticos, incluso «mongólico»⁶, que mostraban las vestimentas de los antiguos canarios y algunas que otras modificaciones que delataban ciertas despreocupaciones históricas. Aún así, las bases fundamentales de *Tirma*, según Martínez Carvajal, eran las que habían trazado él mismo y Juan del Río Ayala, autores del GUION⁷. Serrano de Osma —director general de producción— aseguraba, frente a comentarios que dudaban de las caracterizaciones de las huestes de Guanarteme, que «la productora ha seguido en este aspecto las directrices marcadas por don Juan del Río Ayala, asesor etnológico del film. Y los diseños de tipos y personajes han sido realizados por los pintores canarios Sergio Calvo y Carlos Morón»⁸. Para Gustavo Rojo, uno de los intérpretes, el guión había sufrido algunas modificaciones en el sentido de que con la retirada de Carlos Serrano de Osma de la dirección, había triunfado la tendencia de hacer una película más asequible a las grandes masas, a hacerla más comercial⁹. Sin embargo, estos cambios no impidieron, de momento, que el contexto fuera generalizado.

Aproximadamente un año más tarde, en agosto de 1955, *Tirma* fue presentada fuera de concurso en el Festival Cinematográfico de San Sebastián junto a un documental en color sobre Gran Canaria. La acogida fue desigual. Si *Diario*

6. Adjetivo utilizado por Pedro Azopardo cuando entrevista a Luis Martínez Carvajal durante el rodaje en las inmediaciones de Tejeda. *Diario de Las Palmas*, 23/8/54.

7. Ídem.

8. *Antena*, 12/10/54.

9. Declaraciones a Pedro Azopardo, *Diario de Las Palmas*, ídem.

*Vasco*¹⁰ muestra cierta condescendencia en su comentario, por el contrario, para *Unidad* «la película no llega a ser algo estimable»¹¹.

Cuando *Tirma* se estrena en Canarias¹², la crítica se muestra igualmente dispar. Unos insisten en las cualidades estéticas que encierra y las habilidades que muestra su director¹³. Para otros, el principal problema radica en la manifiesta incapacidad demostrada por su director y la desvirtuación del poema de Juan del Río Ayala¹⁴.

El estreno de *Tirma* vino a poner de manifiesto un problema que había permanecido relativamente subyacente hasta la fecha: el enfrentamiento entre los guionistas canarios y los responsables italianos. Las declaraciones de Moffa —director— en el madrileño diario *Pueblo* desató el enfrentamiento contenido. Sus palabras —«argumento ingenuo» y de «poca consistencia», entre otras— representaron la ruptura de una especie de pacto entre caballeros¹⁵. A las argumentaciones de Paolo Moffa le siguieron rápidamente las de Martínez Carvajal y del Río Ayala

La labor de Pietrangeli, según Martínez Carvajal y del Río Ayala, fue «nula o casi nula», además de ser el autor del «retorcimiento» del guión¹⁶: «Decía, entre otras cosas, que hacía falta atornillar al público a las butacas (...). Inventó el desgraciado epílogo de los caballos. Y no puso un *puma* a los pies de la Pampanini, porque nosotros nos opusimos redondamente».

A finales de 1954 llegan al archipiélago Edward Sterne —director adjunto en *Moby Dick*— y Kevin McClory —ayudante de dirección en esta y en otras películas dirigidas por John Huston—, acompañados del director español Isidoro Martínez Ferry. El propósito era comprobar las buenas condiciones climatológicas que presentaba Canarias para el rodaje de la novela de Melville.

Tal y como narra John Huston en sus memorias¹⁷, se construyó un tercer cetáceo en Canarias, en los astilleros *Hull Blyth* de la Compañía Carbonera de Las Palmas, en donde participaron afanosamente numerosos carpinteros de ribera¹⁸.

10. Recogido en *Diario de Las Palmas*, 15/8/55.

11. Ídem.

12. *Tirma* se estrema en Las Palmas el 26 de abril de 1956 en los cines Capitol y Avellaneda (*Diario de Las Palmas*, 24/4/56 y 25/4/56), dos meses más tarde en Madrid, el 18 de junio y dos años después se anuncia en el Teatro Wanden de Arrecife (*Antena*, 4/11/58).
13. *La Tarde*, 28/3/56.

14. Enrique Lages Ferrera en *Diario de Las Palmas*, 28/4/56.

15. En ese sentido, son sumamente reveladoras las palabras de Del Río Ayala: «Si Moffa no hubiera hablado, hubiésemos permanecido en silencio». Tanto las declaraciones de los guionistas canarios como las de Paolo Moffa en *Pueblo* están recogidas en *Diario de Las Palmas*, 11/7/56.

16. Siempre versión de los guionistas canarios, su adaptación, archivada en la Dirección General de Cinematografía, no fue la que utilizó Paolo Moffa.

17. HUSTON, John, *A libro abierto*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

18. Para más detalles en la fabricación de *Moby Dick* en Las Palmas, *Diario de Las Palmas*, 27/3/89.

Con motivo de la filmación de *Moby Dick* volvía a hablarse de aquellos antiguos buques de vela de la compañía *News Bedford Whales* —línea de barcos dedicada a la pesca de la ballena—, que a comienzos del segundo decenio de este siglo visitaban el Puerto de la Luz. Casi cincuenta años más tarde volvían los mismos barcos. Sin embargo, en esta ocasión regresaban para servir de apoyo a la ficción cinematográfica.

Raras veces a una producción extranjera rodada total o parcialmente en Canarias se le sigue su posterior carrera comercial desde el archipiélago. *Moby Dick* es de las pocas películas con capital enteramente extranjero cuyo seguimiento comercial se ve reflejado en los medios periodísticos.

En 1958, y a propósito de su estreno en el Royal Cinema de Las Palmas, Enrique Lages Ferrera hace una encendida defensa de la película de Huston¹⁹. Algunos meses después, Elfidio Alonso, desde del periódico *La Tarde*, basa su análisis en la contraposición del *Moby Dick* literario y el cinematográfico. Para Alonso la irrupción de Gregory Peck hace que el filme pierda ritmo y su línea documental, características de la primera parte y la que más se identifica con la novela de Melville²⁰.

A comienzos de 1956 se da a conocer la constitución de un hecho que durante largo tiempo se estuvo larvando en la mente de muchos canarios: la creación en Tenerife de una casa productora de películas —General Cinematográfica *Las Canarias*— de la mano del director italiano Máximo G. Alvinai, cuyo primer proyecto era la realización íntegra en Tenerife de *El reflejo del alma*. A este primer filme le seguiría otro sobre un guión original del escritor Luis Diego Cuscoy.

Durante los trabajos previos a la filmación se dan cita en Tenerife tres personalidades del mundo cinematográfico francés: Jacques Santú, director general de la Sociedad Parisiense de Industrias Cinematográficas; René Bianco, presidente de Luxazur, sociedad dedicada a la iluminación cinematográfica y televisiva, y Charles Darché, director para Europa de Agfacolor²¹, cuyos propósitos eran establecer acuerdos comerciales con La General Cinematográfica.

A pesar de los numerosos planes de rodaje que la General Cinematográfica *Las Canarias* preveía realizar en el archipiélago, tan solo se filmó *El reflejo del alma*, que estuvo interpretado en sus principales papeles finalmente, después del anuncio de una amplia gama de aspirantes, por Armando Moreno, María Piazzai, María Angela Giordano, Tomás Hernández, Dimas Alonso y Evaristo Iceta.

19. *Diario de Las Palmas*, 1/11/58.

20. *La Tarde*, 27/4/59.

21. Ídem, 22/3/56.

Con este primer proyecto las posibilidades filmicas para Canarias, y en especial para Tenerife, presentaban un futuro altamente esperanzador. Aún sin estrenarse la película, desde la prensa insular se lanzan algunos comentarios elogiosos²².

Luego del estreno de *El reflejo del alma*, la General Cinematográfica, contrariamente a lo declarado en numerosas ocasiones, no realizó ningún filme más. *Vacaciones en Canarias* y *Retorno a la vida* se diluyeron en la memoria de sus progenitores.

El estreno de *El reflejo del alma* elevó de nuevo la moral de aquellos que pensaban en Canarias no como destino temporal de diferentes rodajes nacionales e internacionales, sino como centro permanente de producción de películas.

Después del desafortunado desenlace de la productora *Las Canarias*, la siguiente película rodada parcialmente en las islas fue *La estrella de África*, coproducción hispano-alemana sobre la II Guerra Mundial dirigida por Alfred Weidenmann, quien participa de la glorificación del solitario héroe militar, al que sus compañeros de batallas admiran y respetan por su entrega desmedida en cada misión, arriesgando, en ocasiones innecesariamente, su propia vida.

Contrariamente a lo ocurrido en precedentes rodajes —debido probablemente a que fue una película parcialmente filmada en el sur de Gran Canaria, con escenas muy concretas y escasa permanencia del equipo—, los comentarios insulares apenas destacaron la utilización de Maspalomas como decorado cinematográfico al aire libre. Insistieron, no obstante, en la tensión dramática y los impresionantes combates aéreos que contrastan con la dulzura de la intercalada historia amorosa del protagonista.

Desde el *Diario de Las Palmas*, de nuevo Enrique Lages Ferrera vaticina una gran acogida «por los exteriores, tan inconfundiblemente nuestros» y «las figuras de gente joven conocida que cruzan en la pantalla las arenas de Maspalomas». Aparte de subrayar la sobriedad argumental y biográfica, la impecable realización, el cuidado por parte del director en los más nimios detalles, el ritmo, la fotografía y la buena interpretación del extenso reparto, muestra su disconformidad con el tratamiento romántico que se le ha dado a la guerra²³.

A finales de julio de 1958 se inicia el rodaje en Tenerife de otra producción, *Mara*. Dentro del panorama patrioter, detectivesco, *histórico* o aventurero que caracterizan las producciones realizadas en Canarias en los años 50, esta película supone, a primera vista, un teórico punto de inflexión. Miguel Herrero, su director, busca, o al menos intenta —esto es lo que se desprende de sus palabras—, anexas paisaje geográfico y narración cinematográfica. Ha tratado de identificar a cada uno de los principales protagonistas con la geografía insular

22. Ídem, 15/12/56.

23. *Diario de Las Palmas*, 13/9/58.

de Tenerife, queriendo representar en el filme el paradigma de maridaje entre ambos elementos.

Sin embargo, esta tentativa de simbiosis entre paisaje y narración resulta fallida. El propósito de su director es ir algo más allá de la simple captación del paisaje insular como mero apoyo o recurso decorativo, tal y como hasta la fecha había ocurrido con las producciones que se desplazaban hasta las islas. Miguel Herrero busca, infructuosamente, una mayor implicación, una mejor combinación, un tratamiento simbólico²⁴.

No obstante, y al margen de algunos logros, en especial la fotografía de Manuel Berenguer²⁵, *Mara* no deja de ser una de tantas otras producciones que aprovechan el diversificado paisaje de las islas para poner en escena, mediante un guión convencional, una costumbrista historia de amor.

Por otro lado, nos parece que el simbolismo que Herrero intenta imprimir no acaba de plasmarlo: 1) porque a lo largo de todo el metraje, más que simbolismo, lo que rezuman sus fotogramas es pura recreación visual, utilizando los rincones de cita obligada para el visitante; y 2) las declaraciones de Ramón Plana, jefe de producción en *Mara*, quien opina que la película «pudo ambientarse en otro lugar, en el cual hubiese resultado más económico el desplazamiento»²⁶. Y es que, con cada nuevo rodaje, se alimentaba la ilusión de convertir Canarias en algo más que un simple lugar de rodaje en exteriores.

3. ENTRE EL MUSICAL Y EL FANTÁSTICO, CINE DE AUTOR. Y MÁS AVENTURA

Durante los sesenta Canarias se suma a la moda nacional del cine musical. En 1965 Rocio Dúrcal rueda en Tenerife la casi totalidad del metraje de *Acompañame*. Ese mismo año, y repitiendo director —Amadori—, filma algunas secuencias en Lanzarote para *Más bonita que ninguna*; y en 1964 también recalca en las islas el Dúo Dinámico para rodar *Escala en Tenerife*, de Klimovski.

Son los años en que Canarias empieza a despuntar como lugar de destino vacacional. Y en gran medida estas películas, si no se desarrollan en los lugares típicamente turísticos, si al menos toman como decorado cinematográfico los rincones más característicos de las islas.

A las producciones musicales nacionales se suman las extranjeras. De esta forma, Cliff Richard y los legendarios *Shadows*, se desplazan hasta Gran Canaria

24. *La Tarde*, 8/8/58.

25. *Mara* supone la primera producción española en color rodada en Canarias.

26. *La Tarde*, 5/8/58.

para rodar *Días maravillosos* bajo la dirección Sidney J. Furie, que ya repitiera los mismos intérpretes en *Los años jóvenes* (1961). Esta producción británica merece la atención de la prensa isleña a propósito de su estreno en Londres, pero en este caso se obvian, como en pocas ocasiones, las referencias a Canarias —los paisajes, la fotografía, posibilidades cinematográficas, etc.—, centrandó el comentario en las críticas que ha recibido la película en la capital inglesa, concentradas en la figura de Cliff Richard.

Tal y como ocurriera en años anteriores, la década de los sesenta es rica en rodajes e incluso se filman más películas que en cualquier decenio anterior. Sin embargo, el impacto que entre la sociedad canaria del momento produce es mucho menor. Este hecho quizás se deba a los continuos desengaños que originaron los anteriores rodajes, a la costumbre de ver por la geografía insular equipos de filmación como un hecho cotidiano, a la pequeña entidad de las nuevas producciones unido a una estancia temporal más corta o, posiblemente, a la definitiva desilusión de ver el archipiélago no como estricto escaparate de *bellezas incomparables* susceptibles de ser filmadas, sino como emplazamiento desde el cual poder generar producciones.

Esto es lo que ocurre con dos filmes que en la primera mitad de los sesenta se ruedan en Canarias, y cuyos títulos provisionales o de rodaje eran *Las aventuras de Robinson Crusoe* y *Señorita con seis niños*, que finalmente se denominó *Wenn man badem geht auf Teneriffa*.

En octubre de 1965 se da el primer golpe de claqueta a *Hace un millón de años*. A primera vista, el argumento —el enfrentamiento de dos clanes tribales— da la impresión de ser un tanto pueril. A veces, y en *Hace un millón años* así ocurre, la fantasía es el instrumento adecuado que el cineasta tiene a su alcance para poner en jaque la realidad que le rodea.

A mediados de los sesenta los atolones de Eniwetok y de Bikini, en las Islas Marshall, seguían siendo escenario de los ensayos atómicos norteamericanos, que los habían iniciado a finales de los 40 y que los continuaron en las dos décadas siguientes. Es por esto que no es tan desacertada la insinuación hecha por Elfidio Alonso cuando habla de la «nube como resultado natural (un cataclismo, una erupción) y nube atómica provocada por la mano del hombre»²⁷, posiblemente en clara alusión a los experimentos mencionados. Así pues, el peligro atómico de un lado, unido a la incomunicación, tema sugerido por Don Chaffey, constituyen, con toda probabilidad, los dos pilares sobre los que se apoya el argumento. De esta forma, la aparente e inocua máscara de la fantasía, con su falsa evasión, puede convertirse en el más objetivo retrato de la realidad.

A raíz del rodaje de *Hace un millón de años*, el autor del argumento y del guión, Michael Carreras, contrata los servicios del operador español Alfredo

27. Entrevista de Elfidio Alonso a Don Chaffey en *El Día*, 23/10/65.

Fraile para filmar un documental en color con Raquel Welch para la productora 20Th Century Fox. Fraile rueda este documental en Lanzarote, que frecuentemente ha sido confundido con la película, y del que tan sólo tenemos conocimiento a través de la prensa²⁸.

En 1969 Herzog realiza *También los enanos empezaron pequeños*²⁹. Si en *Fata Morgana* Lanzarote supone la meta de un rodaje cuyo periplo se desarrolla por varios países africanos, ahora, para la puesta en escena de *También los enanos empezaron pequeños*, la isla se convierte en el itinerario que transita Herzog, erigida en escenario natural donde se filma la totalidad de la película. Un decimonónico inmueble de la pequeña localidad de Las Vegas, el antiguo muelle comercial de Arrecife y otros puntos de la isla localizados en las inmediaciones de La Geria, que sirven para impresionar los títulos de crédito, conforman los espacios escogidos por su director para mostrar la revuelta en un reformatorio, cuyos integrantes están formados por enanos que vienen a representar, según palabras de Herzog³⁰, a la propia sociedad.

Pero la temporalidad de la insurrección y la vuelta al primitivo orden, es decir, la derrota de la sublevación, es lo que ha llevado a Herzog a hablar de rebelión y no de revolución³¹, dado que ésta conlleva un cambio súbito destinado a implantar un nuevo orden por métodos violentos que es considerado más justo: «La revuelta de los enanos no es un fracaso real, porque para ellos se trata de un día memorable, mejor que todos los que le precedieron. Era una hermosa anarquía, pero, al final, no es más que gestos bloqueados y congelados»³².

Un paisaje desprovisto de exhuberancia vegetal, desnudo, solitario. Una estampa monocromática, grisácea y semidesértica constituye el decorado escogido por Herzog para filmar la revuelta de los enanos. La utilización del blanco y negro aumenta considerablemente ese sentido de la soledad, de lo inhabitable, más que de lo deshabitado; subvirtiendo el paisaje de La Geria en extremadamente desolador, en un lugar estépico.

También los enanos empezaron pequeños es la metáfora de la que se sirve Herzog como «constatación de una realidad. No cabe duda de que precisamente son los instantes más intensos aquéllos en que admiramos con recelo cómo está reflejada nuestra sociedad ahí mismo»³³.

28. Alfredo Fraile a Guillermo Topham. *Antena*, 16/11/65. Esta misma información se publicó en *La Tarde*, 18/11/65.

29. RENTERO, J.C., «Werner Herzog. La utópica aventura de un anarquista», en *Dirigido Por...*, núm. 55, junio 1978.

30. Ídem.

31. Ídem.

32. Ídem.

33. Ídem.

Si a mediados de la década nos visitaba una estrella que brillaba con luz propia —Raquel Welch en *Hace un millón de años*—, a finales lo hacía otra cuya intensidad iba paulatinamente desapareciendo: Margarita Carmen Cansino, conocida por Rita Hayworth, cuya carrera estaba en franco declive. Rodada en los rincones y pueblos más pintorescos de Lanzarote —como venía siendo habitual en cualquier producción que viniera a tomar exteriores— *Sur la route de Salina* fue anunciada en prensa, en principio, con la participación de actores de reconocida popularidad: Edward G. Robinson y Lauren Bacall figuraban entre los posibles candidatos. Más tarde, estos nombres fueron sustituidos por el de Rita Hayworth.

A pesar de la agnosia que padecía, que le impedía desarrollar con normalidad sus cualidades interpretativas, intervino en siete películas en el periodo que va desde 1963 a 1971. Sin embargo, después de 1966 la carrera cinematográfica de Rita Hayworth decae, y «ya no aparecerá más que en películas muy mediocres, con la excepción quizás de *La route de Salina* (1970), película homenaje de George Lautner»³⁴. Esta coproducción de Corona Films-Transinter Films-Fono Roma Films «fue poco más que un acontecimiento: ¡una película de Rita Hayworth tenía fechas de estreno y distribución en Estados Unidos! Desgraciadamente, se estrenó por muy poco tiempo, y, en general, la reestrenaron como película de relleno de programas dobles. Pero quienes tuvieron la molestia de acercarse a ver *Sur la route de Salina* vieron su esfuerzo más que recompensado. Menospreciada por los distribuidores, propietarios de salas y la mayoría de los críticos (al menos los pocos que llegaron a verla), *Sur la route de Salina* es un 80% mejor que la media de las películas de presupuesto importante que se estrenan en las mejores fechas»³⁵.

Finaliza la década con la única producción enteramente española de la segunda mitad de los sesenta, *Tengo que abandonarte*, dirigida por Antonio del Amo, basada en una novela de Corín Tellado e interpretada por los mismos protagonistas de la fotonovela, Esther Riera y Jaime Toja.

4. COMEDIA, WESTERN...

En Canarias, y al margen de modismos nacionales, la tónica general, en cuantos a rodajes cinematográficos, estará caracterizada por la diversidad de géneros, fenómeno innato al cine filmado en las islas: desde la comedia fácil

34. LEGRAND, G, *Diccionario del cine*, Rialp, Madrid, 1974.

35. RINGGOLD, G, *Todas las películas de Rita Hayworth*, RBA Editores, Barcelona, p. 186.

—*Hay que educar a papá* (1971)³⁶— hasta el western —*Por la senda más dura* (1975)— pasando por el erotismo —*Strip-tease* (1976)—.

Las consecuencias de la terciarización económica que sufre Canarias en el periodo 1960-75 se verán reflejadas en algunas producciones cinematográficas que parcial o casi íntegramente se realizan, muchos de cuyos interiores se ruedan en complejos turístico de las islas. Este es el caso de *Las desarraigadas*, película dirigida por Francisco Lara Polop y filmada en su mayor parte en zonas de ocio y recreo del sur de Gran Canaria; o *Hay que educar a papá*, donde el inefable Martínez Soria (que ya interpretara el mismo papel en la versión teatral titulada *Educando a papá*) se pasea junto al no menos indecible Jaime de Mora y Aragón ante la cámara de uno de los directores más prolíficos y taquilleros que ha dado España, Pedro Lazaga, que busca por los jardines del Hotel San Felipe en el Puerto de la Cruz, Icod y Las Cañadas, los escenarios ideales para su película.

Con el mismo apoyo escenográfico/turístico el cantante norteamericano Johnny Nash rueda en Gran Canaria, junto a la actriz sueca Christina Schollin, *Yo creo en algo*, película que aprovecha los exteriores del Puerto de La Luz y Maspalomas para contar «una historia de amor».

También en *Timanfaya (Amor prohibido)* José Antonio de la Loma ha hecho uso de esos mismos recursos: puntos de obligada visita para el viajero (planos generales de Timanfaya, Jameos del Agua, La Geria...) y localizaciones en conocidas residencias turísticas a las que se hace explícita referencia.

El western también hará su aparición por las islas de la mano de Anthony M. Dawson, seudónimo del director italiano Antonio Margueritti. *Por la senda más dura* sería la primera de un total de cinco películas a rodar en Canarias. La idea era convertir el archipiélago en una *segunda Almería* o *potencia cinematográfica*, para lo cual, aparte de este rodaje se preparaba ya la preproducción del segundo. Esto era, al menos, lo que se puso de manifiesto en la rueda de prensa a la que asistieron el director de la cinta, el actor Lee Van Cleef, Romano Ferrari, representante de la productora radicada en Las Palmas *Cintel*, y diverso personal técnico del filme³⁷.

Con la constitución de *Cintel* y el rodaje de *Por la senda más dura*, volvió a merodear por las islas el fantasma de una Canarias convertida en *meca cinematográfica*³⁸. Los argumentos, mil veces ilustrados, eran los de siempre: la va-

36. Declaraciones del productor Gunnar Høglund a Pedro González Sosa. *El Eco de Canarias*, 17/12/70.

37. Ídem.

38. Al parecer, y promovidos por *Cintel*, altos responsables de la Paramount se habían desplazado hasta Gran Canaria para ver las posibilidades cinematográficas de las islas: «La única razón —decían— por la que venimos es para que el señor Ferrari nos hable de las posibilidades de rodar aquí», ídem, 13/8/74.

riedad de paisajes en un reducido territorio daba pie a la realización de los géneros más diversos. El escenario estaba construido, el propio paisaje, y faltaba la infraestructura necesaria, que ahora estaba garantizada por *Cintel*. A todo esto se unía la integración de la población autóctona en los diferentes procesos productivos: desde las labores técnicas a las de *meritoriaje*.

Entre otros rodajes previstos para Canarias y que finalmente no se realizaron figuraban dos proyectos, uno de Sáenz de Heredia y otro de Juan Antonio Bardem. El director de *Historias de la radio* trataba de llevar a la pantalla la vida de Fray Junípero Serra (Miguel Serra Ferrer), un eclesiástico y colonizador mallorquín (Petra) que en la segunda mitad siglo XVIII marchó como responsable religioso a la Alta California.

Por su parte, Bardem se desplaza a Canarias con la intención de rodar *Bloody Mary. Florida*, adaptación de *Parte de una historia*, opúsculo que el cuentista vitoriano Ignacio Aldecoa ambienta en la isla de La Graciosa.

A mediados de diciembre de 1971 Bardem ya había visitado Canarias para la realización de *La isla misteriosa*, largometraje cuyos exteriores se filmaron en Alicante, Lanzarote (Parque Nacional de Timanfaya, Jameos del Agua y Las Malvas) y Camerún. De nuevo el cine fantástico hace su aparición en el archipiélago. Filmada inicialmente como serie de televisión con una duración de ocho horas y finalmente explotada comercialmente como una obra cinematográfica, los productores, con la manipulación en el montaje y el consiguiente recorte temporal, provocaron el rechazo de su director a rubricar el resultado final, hasta el punto de querer retirar, infructuosamente, su nombre de los títulos de crédito³⁹.

Después de la muerte física de Franco Canarias sirve de marco a varias coproducciones y productos nacionales donde, o bien los exteriores no son los acostumbrados escenarios propios de las guías o carteles turísticos que ya aprovecharan precedentes filmaciones, o bien los lugares de rodaje alternan los interiores de complejos turísticos con típicos paisajes isleños. Se trata de películas cuyos argumentos son meras coartadas para la exhibición erótica, aprovechando los márgenes de liberalización y apertura.

39. PÉREZ GÓMEZ y MARTÍNEZ MONTALBÁN, *Cine español (1951/1978)*. *Diccionario de directores*, Ediciones Mensajero, Bilbao, p. 40.