

Paisaje en celuloide.
Canarias como decorado cinematográfico



TORCUSA

Diseño de la colección: Alberto Corazón
Maquetación: Zita Moreno wernerpuig.com
Coordinación editorial: Idoya Cabrera

© del texto: José Díaz Bethencourt

Reservados todos los derechos de esta edición
para la Fundación César Manrique.
Taro de Tahiche – c/ Jorge Luis Borges, 16. 35507. Tahiche. Lanzarote. Islas Canarias.

ISBN: 978-84-88550-93-4
Depósito legal: GC 627-2022
Imprime: Imprenta Roal, S.L.

Impreso en España. Papel reciclado.

José Díaz Bethencourt

Paisaje en celuloide.
Canarias como decorado cinematográfico



FUNDACIÓN

CÉSAR

MANRIQUE

Índice

Introducción	13
1. Las primeras aportaciones	21
2. Los primeros largometrajes de producción propia	29
2.1. <i>El ladrón de los guantes blancos</i>	32
2.2. <i>La hija del mestre</i>	41
3. Las posibilidades cinematográficas	47
3.1. La imagen cinematográfica	49
3.2. Canarias-UFA	60
4. Canarias como decorado de cine. El despegue. Producciones nacionales	65
4.1. El largometraje: entre el drama folclórico y la exaltación patriótica ...	69
4.2. El documental: la visión arcádica de las islas	72
5. El esplendor de los cincuenta: coproducciones, producciones nacionales e internacionales	77
5.1. <i>Tirma</i> o la historia como excusa	81
5.2. <i>Moby Dick</i>	89
5.3. ¿Canarias, meca del cine?	96
5.4. <i>Mara</i> o el falso simbolismo entre paisaje y narración	114

6. Los sesenta: la consolidación de Canarias como destino cinematográfico	123
6.1. El musical	124
6.2. El fantástico	131
6.3. Nuevas coproducciones	149
6.4. <i>También los enanos empezaron pequeños</i>	154
6.5. <i>Road to Salina</i>	159
7. Miscelánea de géneros.	
Entre el paisaje turístico y el espacio natural (1970-2000)	165
7.1. Escenarios turísticos	167
7.2. Escenarios naturales	169
7.3. De nuevo el fantástico	171
7.4. Exhibicionismo erótico	174
8. Del cine <i>amateur</i> a la producción canaria de largometrajes	183
9. Anexo I. Análisis cinematográfico	203
10. Anexo II. Filmografía de películas citadas	273
11. Bibliografía	307
12. Documentación gráfica	329

Introducción

Las singulares cualidades geológicas y climáticas del archipiélago canario, cuya interacción ha dado lugar a una contrastada diversidad paisajística, concentrada a su vez en un entorno geográficamente reducido, han hecho de él pensión de numerosas producciones cinematográficas que han tomado a las islas Canarias como plató al aire libre.

A finales del siglo XIX se exhiben en Canarias las primeras imágenes animadas. Será también por esas fechas cuando se realicen las primeras filmaciones: lo importante no era lo representado, sino el hecho de contemplar cualquier fenómeno isleño en la sala oscura de cualquier recinto y dejar constancia de ello. Así, el motivo de representación era de lo más dispar, desde vistas de actividades rurales o urbanas, agrícolas o industriales hasta deportes autóctonos, visitas de personajes ilustres, viajes, etc. Simultáneamente, y como antaño ocurriera con la fotografía, el cine va erigiéndose en el mejor exponente de propaganda turística de estas islas.

Pronto se produce el primer largometraje realizado en su totalidad en el archipiélago y enteramente financiado con capital canario: *El Ladrón de los guantes blancos*. Desde un primer momento la prensa se hace eco de este acontecimiento cinematográfico, subrayando la intervención de actores y técnicos del país en los diferentes procesos de producción, el paisaje tinerfeño como decorado y, en consecuencia, la publicidad indirecta que se hace de Tenerife, así como su posible explotación turística. Todo ello hace que al referirse

al cine se hable de *nueva industria*. A esta primera producción le sucede *La hija del mestre*, realizada por Carlos Luis Monzón en el barrio de San Cristóbal de Las Palmas de Gran Canaria.

Con la instauración de la II República, Canarias no produce ningún largometraje. Sin embargo, crece el número de películas rodadas por productoras foráneas, especialmente por el estudio cinematográfico alemán UFA (Universum Film AG), que advierte, entre otras ventajas, una variedad paisajística que la asemeja a distantes lugares de los centros de producción europeos, con el consiguiente ahorro de gastos de desplazamiento. Por otro lado, se sigue alimentando la intención de proyectar las islas en el exterior a través del cortometraje costumbrista. Hasta tal punto se trabaja en esta idea que el periódico *La Provincia* realiza una encuesta sobre la utilidad de una película de estas características.

El advenimiento del franquismo da lugar en Canarias, al igual que estaba ocurriendo en el resto de España, a un tipo de cine marcadamente folclorista, cuyo paradigma viene representado por *Alma Canaria* –donde son puestas de manifiesto con excesiva envidia las costumbres, las tradiciones y las artes populares de las islas–, y patriótico, utilizando Canarias como simulador geográfico de las colonias españolas en el África Occidental para expresar ardientemente el amor y la utilidad de las misiones castrenses dictadas por la metrópolis. Entre tanto, el cortometraje se ocupa de presentar una imagen acaramelada de las islas, falseando la realidad vivida durante la posguerra.

Los cambios políticos operados a raíz de la Guerra Fría, especialmente a partir del inicio de la guerra de Corea, ponen al gobierno de Franco en una clara posición ventajosa frente al bloqueo internacional dispuesto por la ONU: ofertar su anticomunismo. Del aislamiento se pasa, paulatinamente, al desbloqueo. La traducción cinematográfica de esta situación viene dada por la vuelta de las producciones enteramente extranjeras, a las que hay que añadir las coproducciones, aparte de las películas nacionales, que siguen acudiendo al archipiélago. Se intenta, por otro lado, crear un centro de producción en las islas.

Los años sesenta suponen la consolidación de Canarias como destino cinematográfico. Son también los años del Nuevo Cine Español, que representa a nuestro país en el exterior. Pero al mismo tiempo se produce otro cine, de inferior calidad y distribuido en el mercado interno. A este último corresponden los numerosos musicales que pueblan las pantallas españolas de la época.

Canarias se une a esta nueva eclosión del género musical en España con películas protagonizadas por Rocío Dúrcal y el Dúo Dinámico, a las que también hay que añadir, además, *Días maravillosos*, interpretada por Cliff Richard. Junto al musical, también la aventura, el fantástico y los sucedáneos *bondescos* son los temas más abundantes en Canarias en estos años.

Si durante los años setenta Europa vive los últimos coletazos de la censura, en cambio en España los primeros años del nuevo decenio suponen el final de cierta liberalización experimentada en la década anterior. En Canarias, los rodajes cinematográficos siguen estando copados por los géneros más variados, que van desde el wéstern hasta la comedia, al que se sumará, posteriormente con la muerte del dictador, un erotismo rayano en lo rijoso, que contará con la anuencia de las avanzadas féminas del destape del cine español. Incluye también esta década los primeros títulos realizados por canarios, muchos de cuyos componentes tenían un previo y extenso recorrido en el cortometraje, que vivirá por estos años un inusitado brote de producciones.

A principios de la década siguiente, cuando el movimiento *amateur* canario ya agonizaba, surge el colectivo Yaiza Borges con un proyecto cultural e industrial para el cine en el archipiélago. Serán los ochenta los años en que por primera vez tanto la administración central como la autonómica subvencionen una producción canaria, *Guarapo*, de los hermanos Ríos. Junto a esto, y por un lado, las producciones foráneas, que continúan tomando Canarias como decorado cinematográfico; por otro, las producciones propias, que gracias a la controvertida subvención de Presidencia y Turismo del Gobierno de Canarias ha permitido debutar, en unos casos, a jóvenes cineastas canarios y, en otros, proseguir su carrera cinematográfica en la década de los años noventa.

Comenzamos nuestro recorrido cinematográfico a finales del siglo XIX y lo cerramos una centuria más tarde. Desde las primeras décadas del siglo pasado hay una especial preocupación por propagar la geografía insular a través del cine como medio ideal de difusión. En la actualidad esa misma inquietud ha llevado al Gobierno de Canarias a crear el departamento denominado Canary Islands Film, que proporciona la comunicación con las diferentes Film Commission radicadas en las islas. Estas Film Commission no solo tienen como misión dar a conocer los recursos técnicos y humanos o las ventajas fiscales con las que puede contar cualquier equipo cinematográfico que se desplace hasta el archipiélago, sino que pone de relieve los paisajes, los monumentos, el clima, la tramitación de permisos y guías de rodaje, localizaciones o las

producciones (cinematográficas, televisivas o publicitarias) que se han realizado en Canarias. En algunos casos también se hace especial hincapié en un decálogo de buenas prácticas para que las realizaciones audiovisuales obtengan el sello de producciones sostenibles.

A lo largo de 2021, por ejemplo, Canarias fue escenario de más de 150 producciones (películas, series, cortos, animación y documentales) que dejaron en las islas una inversión aproximada de 98 millones de euros. Se trata de la cifra más alta nunca antes registrada, superando con creces las de años precedentes. EE. UU., Reino Unido, Alemania, Italia, Francia, Dinamarca o España se encuentran entre los países que más actividad han desarrollado en este sentido. No cabe duda de que el archipiélago se ha consolidado como destino destacado para la realización de producciones televisivas y cinematográficas por las características antes citadas, pero especialmente por sus cualidades paisajísticas y meteorológicas, que han sido puestas de manifiesto desde las primitivas filmaciones nacionales y extranjeras en territorio insular.

Nada más lejos que convertir este libro, *Paisaje en celuloide*, en una exhaustiva relación de producciones cinematográficas. Al contrario, nuestra propuesta ha sido analizar, entre otros aspectos, las posibilidades cinematográficas, el porqué de los desplazamientos hasta estas latitudes para rodar determinadas películas, las repercusiones que esos rodajes produjeron en la sociedad canaria o los comentarios aparecidos en prensa a raíz del estreno en las islas. Y para ello nos hemos centrado básicamente en el largometraje de ficción, aunque también hemos hecho referencia a series de televisión, cortometrajes o documentales cuando la línea de investigación trazada así lo requería.

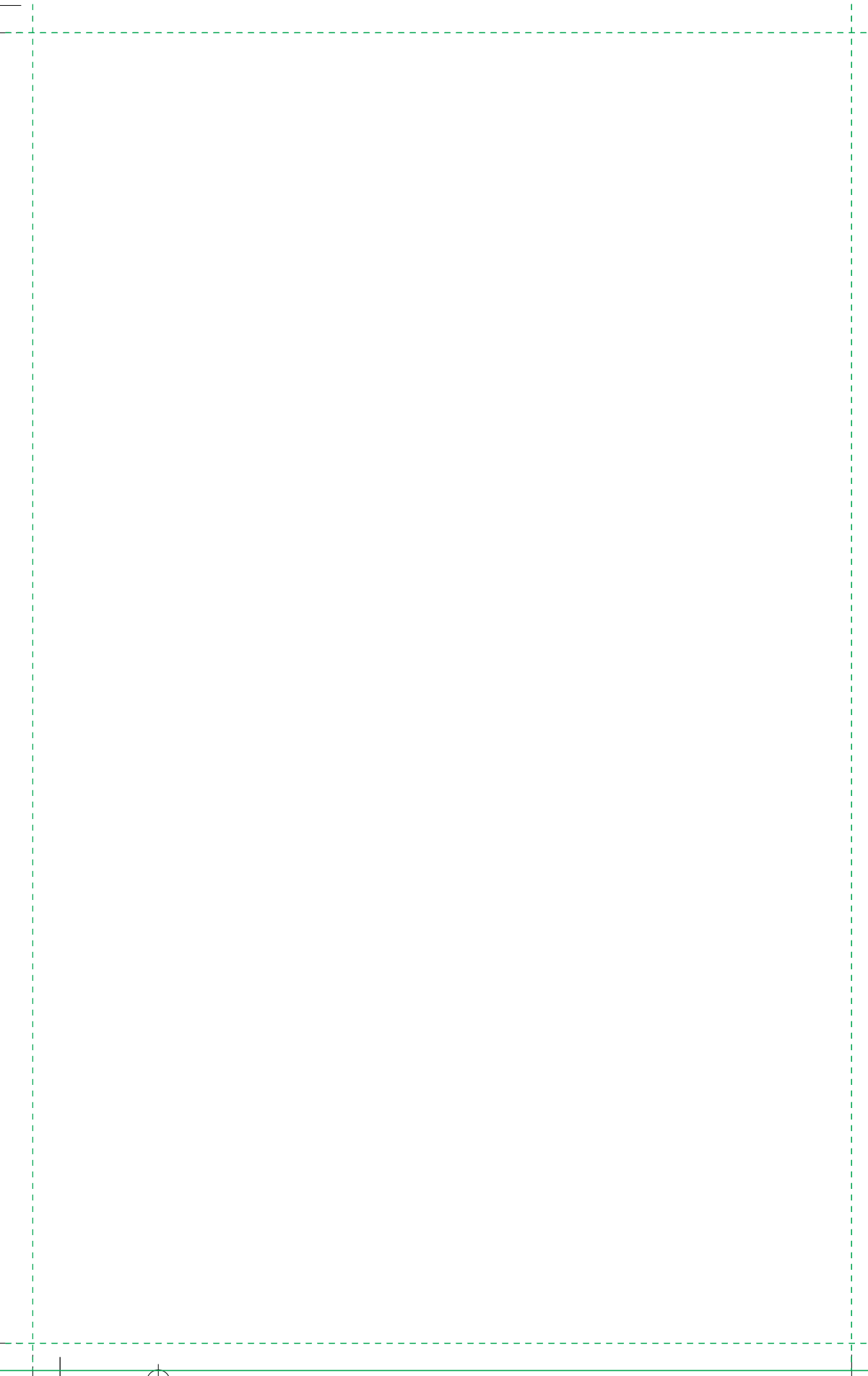
Concluimos con dos anexos, uno filmográfico, que incluye una sucinta ficha técnica y artística de las películas citadas y otro, más analítico que informativo, de cuatro películas (*También los enanos empezaron pequeños*, *Fata Morgana*, *Hace un millón de años* y *Road to Salina*,) y un proyecto cinematográfico de Juan Antonio Bardem que finalmente no se rodó (*Bloody Mary. Florida*) y que a nuestro juicio han marcado un punto de inflexión, que más adelante analizaremos, en el extenso panorama de filmaciones foráneas y proyectos inconclusos.

La idea de este texto nace a raíz de la concesión de una beca de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias en 1988, que sirvió de base para la elaboración de un trabajo de investigación (Tesina) titulado *Canarias y el cine. Aproximación a la producción cinematográfica en las islas*.

A partir de ahí se elaboró un texto con la intención de que fuera publicado, pero diversas circunstancias lo imposibilitaron.

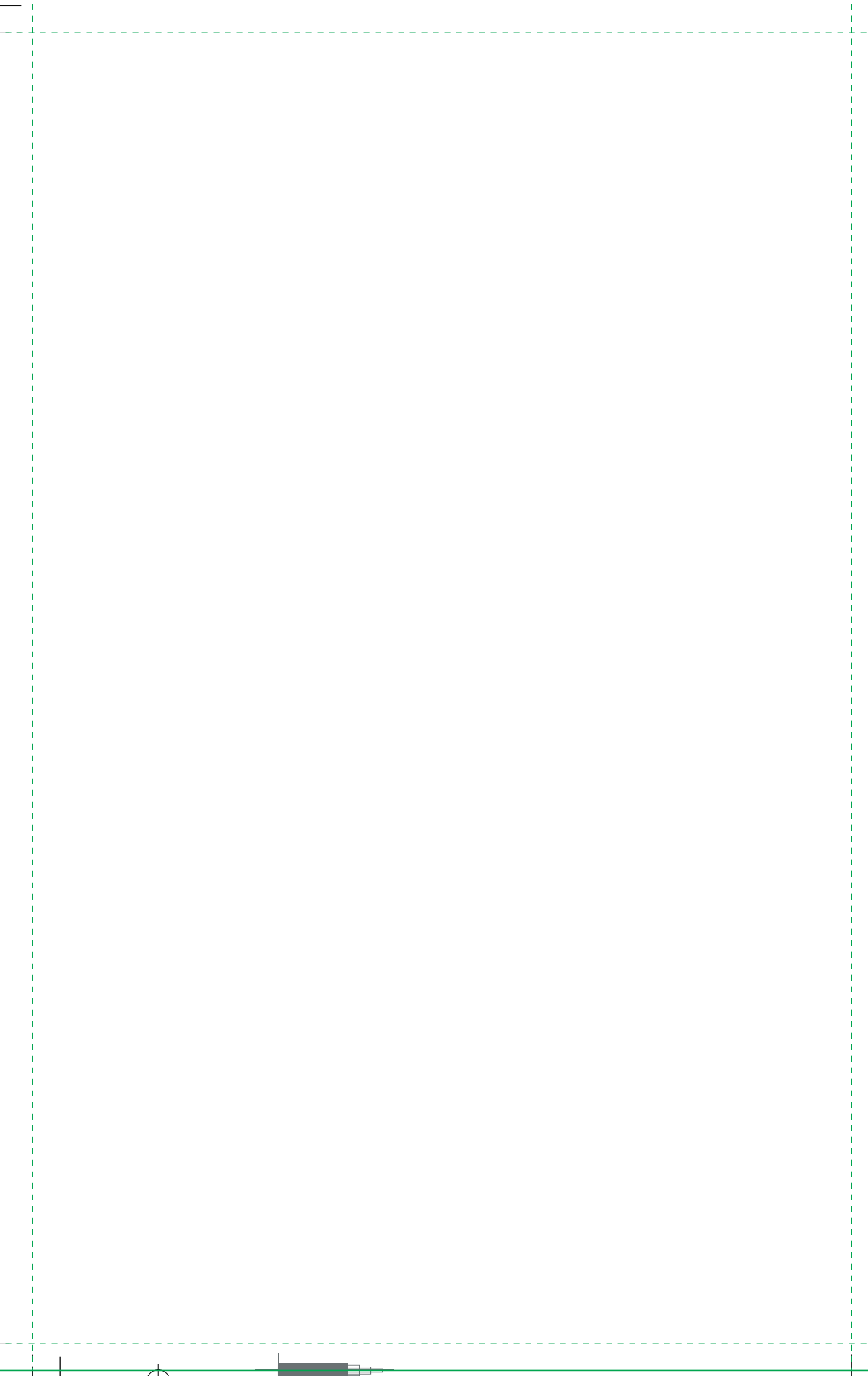
Para esta ocasión se ha mantenido una buena parte del texto primitivo, si bien es cierto que se han eliminado algunos apartados, que ya otras publicaciones han realizado con pormenorizado detalle, y añadido otros que lo enriquecen. De todas formas, creemos que el grueso de la redacción y la metodología empleada pueden contribuir a tener una visión de conjunto de los acontecimientos cinematográficos acaecidos en el archipiélago canario.

Expresamos nuestra gratitud a una serie de instituciones y personas, algunas ya desaparecidas, que contribuyeron a hacer posible este libro. A Fernando Gabriel Martín Rodríguez por la sugerencia del tema, las conversaciones mantenidas, comentarios, consejos y documentación facilitada; a Aurelio Carnero por su ayuda en el inicio de este proyecto; a Leopoldo O'Shanahan y Benito Fernández Arozena por sus consejos; a Pituka de Foronda por facilitarnos la consulta del archivo de su madre, Mercedes Pinto; a Gregorio Cabrera, Domingo Sola, Gonzalo Pavés, Enrique Ramírez, Cole Cabrera, Teresa Rodríguez Hage, José Alberto Guerra, Sonia García y Luis Sánchez por cedernos amablemente sus investigaciones relativas al cine en Canarias; a Francisca María Perera Betancor por la ayuda bibliográfica, María Calimano, Susi Sanabria e Isabel Dierckx por la documentación suministrada; a la periodista Maite Galán, al historiador Arturo Agramonte y a Tomás Finalet Alvarado por su ayuda en La Habana; a Francisco Cabrera y Linda Jensen por sus traducciones del alemán; a Heraclio Niz y Leandro Perdomo por sus anécdotas; a Teresa Sandoval por su información sobre Canarivisión; a Javier Jordán por el testimonio del programa de TVE-C Cine Canario; a Andrés Padrón y Agustín Hernández por la ayuda gráfica; a Fermín López, del fondo fotográfico de La Provincia; a Juan Antonio Bardem por cedernos amablemente el guion de *Bloody Mary. Florida*, a Carlos Matallana Díaz por sus dibujos; a la Filmoteca Española, Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Filmoteca de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y Filmoteca Canaria por permitirnos la consulta de sus fondos bibliográfico y filmográfico; a la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, La Cosmológica de Santa Cruz de La Palma, Sociedad Democracia de Arrecife, los ayuntamientos de Arrecife, Haría y San Bartolomé y a la Fundación César Manrique.



*Hacer una película en Canarias es una empresa
que cae en la periferia de lo quimérico*

Víctor Doreste, 1928



1. Las primeras aportaciones

Cuando los hermanos Lumière proyectan sus primeras experiencias cinematográficas en el Salon Indien del Grand Café de la ciudad de París a finales de diciembre de 1895, Canarias, que desde comienzos del XIX venía experimentando importantes aunque lentas transformaciones sociales, se desenvuelve dentro de un panorama político dominado por las clases dirigentes organizadas en torno a un grupo de poder oligárquico que, como forma de gobierno, utiliza las estructuras caciquiles. Esta oligarquía, constituida a través de unos partidos, centraliza el negocio político.

La sociedad canaria de entonces es fundamentalmente rural. La mayoría de la población sólo detenta su propia fuerza de trabajo, mientras que una minoría posee la propiedad de los medios de producción y acapara importantes sumas de capital.

La base económica del archipiélago en este periodo finisecular es la agricultura, a la que se sumará años más tarde el turismo. El crecimiento económico que Canarias conoce a partir de 1890 se debe a la exportación de productos agrarios —cuyo comercio está en manos foráneas— y a las inversiones de capitales extranjeros, especialmente ingleses, que afectan sobre todo a la agricultura, el turismo, líneas marítimas consignatarias, empresas carboneras y de construcción, etc. Asimismo, desde principios de la última

década del XIX comienzan a editarse las primeras guías turísticas por parte de aquellos viajeros ingleses desplazados al archipiélago con el fin de dar a conocer e informar a sus compatriotas de las características de las islas.

Pero el principal contingente de británicos que llega a las islas —Tenerife y Gran Canaria especialmente— se produce por parte de adineradas familias que viajan a Canarias por problemas de salud, sobre todo afecciones de tipo respiratorio y enfermedades afines, que buscaban ambientes más limpios que los que ofrecían sus lugares de origen.

Todos estos contactos —económicos, turísticos, sanitarios, etc.— dan origen al asentamiento de la colonia inglesa en Canarias. Esta presencia, al margen de dinamizar la vida social y cultural, supone la introducción en las islas de algunas costumbres propiamente inglesas, desde las gastronómicas o deportivas hasta las sociales y culturales¹. Entre estas últimas, muchas de las cuales tenían un carácter benéfico, cabe destacar las funciones teatrales realizadas en los hoteles que regentaban los propios británicos, y que en algunas ocasiones se trataba de compañías profesionales contratadas expresamente por el establecimiento turístico. No quiere esto decir que no existieran representaciones de compañías españolas, que las había, sino que la presencia británica enriquecía aún más la vida teatral. Precisamente pudo haber sido la compañía dramática inglesa del actor Maurice E. Baudman la que exhibiera por primera vez el cine en Canarias si su anunciada llegada a Las Palmas, con un animatógrafo en 1896, se hubiese producido. De haberse confirmado, el archipiélago habría sido una de las primeras regiones españolas donde se proyectara cine².

Por estos años «la exhibición está en manos de los feriantes nómadas»³, y Canarias es paso obligado en la trashumancia oceánica. Por ello no es de extrañar que a lo largo del XIX, y especialmente en su segunda mitad, las dos principales ciudades del archipiélago experimenten la presencia continuada de diversos espectáculos ópticos⁴.

Este nuevo invento, que representa la imagen en movimiento, no podía escapar a la curiosidad de los fotógrafos locales. Así, el palmero Miguel Brito

¹ Ni González Cruz (1995) ni González Lemus (1995) hablan de las posibles actividades cinematográficas de la colonia inglesa en Canarias.

² *Diario de Las Palmas* 17/6/96; *Heraldo de Canarias* 18/6/96. Martín y Gorostiza (1998). Gorostiza, 2011, 15.

³ Gubern, I, 1973, 45.

⁴ Vega de la Rosa, II, 1991, 698.

Rodríguez exhibió el 13 de abril de 1897 algunos aparatos fonográficos y el kinetoscopio de Edison en el Círculo Mercantil de Santa Cruz de Tenerife⁵, y el 13 de febrero de 1898 lleva a cabo la primera exhibición en Canarias, y en la misma sociedad, del cinematógrafo Lumière⁶. Años más tarde Miguel Brito será proyccionista del empresario cinematográfico Ramón Baudet. Junto a Brito, Julián Laserna será otro fotógrafo tinerfeño que se interese por el campo cinematográfico. A mediados de los años 30, Laserna abandona su profesión como fotógrafo para dedicarse también a la exhibición cinematográfica, inaugurando en Santa Cruz de Tenerife la sala Cinelandia⁷.

Si la exhibición cinematográfica comienza en las islas a finales del XIX, también será por esas fechas (hacia 1896) cuando se produzcan las primeras filmaciones realizadas en el archipiélago. Tal honor parece corresponderle al francés Gabriel Veyre, uno más de los numerosos operadores de los hermanos Lumière que recorren el mundo filmando y dando a conocer el cinematógrafo. De escala en Canarias en su viaje hacia América, Veyre filma en Tenerife algunas imágenes, que al parecer se encuentran en la Fílmoteca de México⁸. Sin embargo, habrá que esperar hasta el año 1906 para que se produzcan las primeras filmaciones realizadas en el archipiélago por los propios canarios: *Lucha Canaria* y *Procesión del Corpus* en Las Palmas de Gran Canaria, ambas de Francisco González Padrón. Más tarde, en 1909, la empresa Cinema Ibérico, que había establecido algunos proyectores en diversas localidades, además de realizado las gestiones oportunas para establecer un depósito de películas que sirviera de distribuidora en Canarias a una empresa extranjera, tenía también la intención de filmar diferentes asuntos de las islas como propaganda de Canarias en el exterior. Sin embargo, esta iniciativa quedó prontamente abortada⁹.

⁵ El 31 de julio lo hace en Santa Cruz de La Palma. Gorostiza, *idem*, 17.

⁶ En marzo lo exhibe en su isla natal.

⁷ Vega de la Rosa, I, 1995, 114.

⁸ Martín, 1997, 11. Para Cabrera Déniz, D. 2004, 7-16, se trataría de Vincent Billard, quien filma *Mujeres isleñas de Tenerife abasteciendo carbón a la escuadra* (1896). Sin embargo, Gorostiza, *idem*, 16, que descarta a Veyre, matiza la autoría de Billard, añadiendo que no se puede afirmar con rotundidad, e incluso admite la posibilidad de que ni siquiera fuera rodada en Canarias.

⁹ Cabrera Déniz (inédita). Para las producciones realizadas en las islas, Garda y Sánchez (1998) hablan de una compañía que en Gran Canaria había proyectado una película titulada *La lucha, pa' mi que es revuelta*, realizada en 1907 por González Padrón. Para Tenerife, sin embargo, habrá que esperar hasta 1909, cuando se filma *La erupción del volcán Chinero* y *Viaje a través de la isla de Tenerife*, de la Casa Gaumont. También del mismo año y filmadas por la misma casa son *Voyage aux Îles*

Al igual que ocurriera con las primeras exhibiciones del invento Lumière, donde lo representado eran meros acontecimientos cotidianos, también en Canarias cualquier motivo, ya fuera festivo, de tradiciones populares y religiosas o simples vistas panorámicas, comienza a ser recogido por el cinematógrafo. Uno de los primeros cineastas en desarrollar estas ideas será el empresario del teatro Viana de La Laguna (Tenerife), José González Rivero, que ya en 1915 adquiere su primera máquina cinematográfica con la finalidad de impresionar diversas actualidades.

Casi al mismo tiempo que surgen estas primeras iniciativas, despunta una de las preocupaciones más obsesivas y constantes que se conocen del cine realizado en Canarias: el nuevo invento es un valedor indiscutible de propaganda, que se erige en el mejor medio de atracción turística a través de la difusión de las bellezas naturales isleñas. Al menos así lo entiende la prensa desde las primeras décadas del siglo XX, para quien propagar por las ciudades españolas y extranjeras las bellezas de Tenerife «es obra de encomiable patriotismo insular, es laborar prácticamente por el fomento del turismo en nuestro país, base segura de riqueza y de bienestar general»¹⁰. Y es que la incipiente industria turística comienza, a partir de la segunda mitad de la década de los 80 del XIX, a rellenar, muy tímidamente si bien es cierto, el vacío económico —«una intensa, si bien corta, crisis agraria»¹¹— legado por la decadencia del comercio de la cochinilla, junto a otros productos agrícolas de recambio con destino a la exportación.

No obstante, el cine no sólo es capaz de divulgar las bellezas naturales como medio de atracción turística, sino que al mismo tiempo puede ejercer de excelente difusor de las costumbres y tradiciones, hábitos y usos de la población; en definitiva, del llamado *tipismo isleño*. En este sentido se manifiesta el fotógrafo alemán afincado en Tenerife Otto Auer, que a finales de la década de los 20 es partidario de captar «una serie de motivos que podían llegar a definir lo característico y lo típico de las islas». Auer filma una película siguiendo estas características, que tenía como destino servir de propaganda de Tenerife en Alemania¹².

Canaries y Habitacions troglodytes aux Canaries (Sandoval, 2000). Para una completa relación de rodajes véase Rodajes en Canarias [1896-1950], 2004. En adelante REC (I).

¹⁰ *Gaceta de Tenerife*, 18/6/22; en Cabrera Déniz, ídem.

¹¹ Macías Hernández y Rodríguez Martín, 1995, 399.

¹² Vega de la Rosa, I, 1995, 113-115. Otto Auer también filma *Viaje de Primo de Rivera a Tenerife* en 1928.

En la misma línea de Otto Auer trabaja Adalberto Benítez, otro fotógrafo que se pasa al campo de la cinematografía. En la década de los 30 inicia una serie de filmaciones de temas canarios con la intención de editar «un auténtico film de Tenerife». En la segunda mitad de esa década realiza *Llegada de Miss Europa a Tenerife* (1935), sobre la canaria Alicia Navarro¹³, *El Teide desde un avión* (1936), y *Día regional* (1937), en torno al folclore isleño, que fue bien recibido por la crítica¹⁴.

Pero sin duda, el más destacado de los fotógrafos que experimentan en el campo de la cinematografía será el mencionado José G. Rivero¹⁵, el más sobresaliente —y el más prolífico, además— de los pioneros del cine realizado en el archipiélago, calificativos que va granjeándose a lo largo de las numerosas filmaciones que inicia en la segunda década del siglo XX, y que continuará algunos años después de la realización de su primer filme, *El ladrón de los guantes blancos* (1926), primera producción canaria de largometraje, del que hablaremos posteriormente.

También en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria se realizan modestas iniciativas de producciones cinematográficas. Así, a finales de febrero de 1926 se exhibe en el Círculo Mercantil *Excursión a la isla de La Palma*, viaje organizado y filmado por la misma institución a finales de julio del año anterior; en septiembre de 1926 se filma *Excursión a Tenerife*, nuevamente organizado por el Círculo Mercantil. En marzo de 1927 se dan a conocer los trabajos preliminares de *Solo en el mundo*, producción de Gran Canaria Films, con argumento de Cecilio Hernández y Lorenzo Pérez; en julio, Juan Pérez Sánchez, gerente de Gran Canaria Films, realiza un viaje a París con la intención de obtener material para filmar; durante ese verano se inicia el rodaje de *La hija del mestre*, de la que trataremos en el próximo capítulo; y en octubre se exhibe en los salones del Círculo Mercantil *Excursión a la isla de Lanzarote*¹⁶.

¹³ Esta película se estrenó en la plaza de toros de Santa Cruz de Tenerife, que funcionaba como cine de verano.

¹⁴ «Mejora notablemente este reportaje los anteriores ensayos de Benítez en la Cámara cinematográfica, pudiendo apreciarse una mayor perfección de la luz y el enfoque y en la obtención de los cuadros de conjunto». Vega de la Rosa, ídem, 116. Se estrenó el 21/4/37, en el Parque Recreativo de Santa Cruz de Tenerife.

¹⁵ Entre sus numerosas filmaciones destacan las ocho *Revistas de Asuntos Tinerfeños*, serie documental que recoge actualidades insulares, *Excursión al pico de Teide*, *Viaje del Presidente del Consejo de Ministros a Tenerife* o la *Exposición de Sevilla*. De la fecunda actividad de Rivero dan cumplida cuenta Martín y Fernández Arozena (1997).

¹⁶ Para mayor información sobre estas actividades cinematográficas, véase Cabrera Déniz (ídem) y REC (I).

Mientras tanto, las islas siguen mereciendo la atención de operadores ajenos al archipiélago. Al menos así lo atestigua Cabrera Déniz, quien habla de la pervivencia de un documental inglés sobre el cultivo del plátano en Tenerife a principios de siglo¹⁷. Junto a esta destacan las filmaciones llevadas a cabo en Tenerife por el científico alemán Wolfgang Köhler hacia 1914, en las que muestra sus experimentos en los «procesos cognitivos de razonamiento y la resolución de problemas en los monos antropoides»¹⁸; de la proyección en 1917 en los teatros Viana y Leal de La Laguna de «unas vistas del submarino español Isaac Peral, fondeado en el puerto de la Luz»; del rodaje de otra de ambiente submarino filmada cerca de Anaga (Tenerife) en 1922¹⁹; o de la realizada en 1921 y titulada *En el silencio de la tormenta*, de la compañía de Manchester Ocean Photoplays, previsiblemente rodada en 5 partes en Mesa Mota (Tenerife), y cuyo autor, productor y director era S.W. Northcote y sus intérpretes, entre otros, Gabrielle Glynne, M. Valmour y F. Morgan²⁰. A estas hay que añadir otras películas en parecidas fechas y noticias acerca de posibles rodajes: las realizadas por un operador sueco no más allá de 1920 sobre Tenerife y su capital, así como de los cultivos del plátano, tomate y otros productos agrícolas, desde la preparación de la tierra hasta la exportación hacia los mercados europeos²¹ titulada *Teneriffé* y distribuida por Visual Education LTD²²; otra inglesa de 1922, cuando una empresa se desplaza hasta Tenerife con algunos artistas y operadores con la intención de rodar varias cintas²³; o las filmadas en las Cañadas y el Teide en julio de 1923 por artistas extranjeros²⁴. Del mismo año datan dos producciones alemanas, *Los aventureros del mundo*, que Atlántica Films rueda en Gran Canaria, Tenerife

¹⁷ Cabrera Déniz (ídem).

¹⁸ En una carta fechada el 7 de marzo de 1914 W. Köhler decía: «Hoy, esperando que haya salido bien, capté este experimento con la cámara cinematográfica para demostrárselo a los escépticos. El ruido constante de la cámara no molesta a los animales porque los hemos habituado al mismo cuando rodean el aparato sin filmar. Debido a la incredulidad sobre este tipo de proyectos psicológicos, es muy importante usar siempre la cámara (...)». Ley, 1995, 188-189.

¹⁹ Cabrera Déniz, ídem.

²⁰ *El Progreso*, 12/7/21.

²¹ *La Información*, 23/12/20.

²² REC (I), 34-5.

²³ *La Información*, 14/2/22.

²⁴ Martín y Fernández Arozena, ídem, 134.

y tierras africanas y la *Expedición Schomburgk al África Occidental*²⁵, donde se presenta un aspecto nada halagador del puerto de Santa Cruz. De 1924 es la visita de estudiantes alemanes que recorren España tomando fotografías y películas para luego mostrarlas en su país de origen²⁶. A inicios de ese mismo año, Canarias es filmada desde el aire. Como ya ocurriera en los siglos XV y XVI, cuando el archipiélago, debido a su estratégica posición geográfica, se convierte en escala obligada en la navegación de los grandes descubrimientos, también a comienzos del XX es necesario punto de apoyo en la carrera aérea española. Así, el raid aéreo Larache-Canarias surge como vuelo preparatorio de otro mucho más ambicioso: España-Buenos Aires. Pero las causas de este viaje aéreo obedecen a dos razones fundamentales. Por un lado, a cierto orgullo patrio, dado que Canarias ya había sido visitada por aviones extranjeros, y según el propio Ramón Franco —piloto de uno de los aviones de la expedición—, «pesaba su deseo de recibir la nuestra y convendría demostrar a estas Islas la facilidad de comunicación que la Aviación podía establecer entre la Península y ellas». Por otro, la petición del coronel Bens, delegado del alto comisario en el Sáhara español «de aplacar los ánimos de los indígenas (de Cabo Juby), excitados por el paso de los aviones franceses del raid Casablanca-Dakar»²⁷.

La prensa recoge este acontecimiento destacando que llegan los primeros aviones a Canarias y que Ramón Franco pilota un hidroavión que tiene instalada una cámara de cine y una cámara de fotos, figurando como operador Leopoldo Alonso, fotógrafo del servicio aéreo del ejército²⁸. En el mes de febrero el hidroavión alemán Dornier Wal sobrevuela el Teide y es filmado por primera vez. De un total de ocho partes, cuatro están dedicadas a Canarias. A este metraje José González Rivero le añade material realizado desde tierra, obteniendo de esta forma una película diferente a la estrenada en Madrid el

²⁵ Martín, *idem*, 18-19.

²⁶ El equipo estaba formado por Robert Aelbermann, exoficial del ejército alemán y jefe de la expedición, R. Batzgen, W. Branus, W. Eixmenger, W. Gies, H. Gorgeus, K. Kanür, K. Süticken, R. Pleiffer, H. Ritter y W. Heinrichsdorf. *La Prensa*, 21/4/24.

²⁷ Ramírez Muñoz, 1995, 78-79.

²⁸ *La Prensa*, 31/1/24. La expedición estaba formada por tres aviones Breguet XIV —«Gran Canaria», «Tenerife», y «Archipiélago Canario»— y un hidroavión Dornier Wal. La tripulación de este último estaba compuesta por el ya mencionado Alonso, capitán Ramón Franco Bahamonde (piloto), comandante Guillermo Delgado (jefe de la expedición), capitán Alejandro Más de Gaminde (navegante y radiotelegrafista) y Mateo y Panizo (mecánicos). Ramírez Muñoz, *idem*.

31 de marzo de 1924 en la Sociedad Geográfica²⁹. Más tarde, en el mes de agosto, la versión de Rivero se estrenaba en el Teatro Leal de La Laguna³⁰.

²⁹ *La Prensa*, 24/7/24.

³⁰ *La Prensa*, 2/8/24. A la versión de Rivero, Martín y Fernández Arozena (idem, 208-213) la titulan *Llegada a Tenerife del raid aéreo Larache-Canarias*.

2. Los primeros largometrajes de producción propia

Durante los años veinte, especialmente a partir de su segunda mitad, y primera de la siguiente década (1926-36), Canarias vivirá un momento «clave y fascinante»³¹ de su cultura. Si en arquitectura no surge una renovación constructiva hasta 1930, en pintura, en 1918 —aunque obtendrá sus frutos diez años más tarde— se crea en Las Palmas la Escuela Luján Pérez, con una decidida intención de unir identidad y modernidad³². Bajo su techo se formarán artistas como Felo Monzón, Jesús Arencibia o Juan Ismael, entre otros. En 1926 nace en Tenerife la revista *Hespérides*; un año más tarde ve la luz, a instancias de un grupo de intelectuales y artistas de la misma isla, la primera revista de vanguardia editada en Canarias, *La Rosa de los Vientos*; en 1928 el periódico *El País* en Las Palmas de Gran Canaria, dirigido por Pedro Perdomo Acedo, y en 1930 la revista *Cartones*. También será por esos años (1926) cuando se rueda en Canarias la primera película financiada íntegramente con capital canario: *El ladrón de los guantes blancos*, dirigida conjuntamente por José González Rivero y Romualdo García de Paredes, y rodada totalmente en

³¹ Martín, 1992, 141.

³² Castro, 1991 (1), 24.

Tenerife. Al año siguiente, en el barrio de San Cristóbal de Las Palmas, Carlos Luis Monzón filma *La hija del mestre*.

El cine, que a finales de los años veinte estaba a punto de comenzar a hablar, merece la atención de la intelectualidad española: los poetas García Lorca, Pedro Salinas, Luis Cernuda o Alberti dedican algunos versos al naciente arte cinematográfico. Lo mismo hacen los novelistas Gómez de la Serna o Francisco Ayala. E igualmente se le dedican ensayos por parte de Guillermo Díaz-Plaja (*Una cultura del cinema*, 1930), César M. Arconada (*Vida de Greta Garbo*, 1929) o Francisco Ayala (*Indagación del cinema*, 1929). Al mismo tiempo, surgen revistas de cine (*Nuestro cinema*, 1922-23) y comienzan a crearse los primeros cineclubes españoles.

En el archipiélago, el cine es un tema que preocupa a la modernidad canaria. Si para Westerdahl —defensor primero y detractor después del cine americano, toda vez que se suma a la defensa del cine soviético— Juan Manuel Trujillo es vulgar por gustarle Charlot³³; no pueden ocultar su admiración por Chaplin, Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo o el propio Trujillo. Mary Pickford y el cine soviético lo serán para Agustín Miranda y Ernesto Pestana Nóbrega. Los periódicos *El País* y *La Prensa*, de Gran Canaria y Tenerife respectivamente, también muestran interés por la imagen en movimiento. Y algunos columnistas y literatos, Víctor Doreste, Félix Delgado, José María Benítez Toledo o Elfidio Alonso, reflejan directa o indirectamente aspectos cinematográficos en sus textos.

La dictadura primorriverista no supuso, culturalmente hablando, ningún cambio digno de mención. En los siete años de su existencia «la actividad censorial fue bastante benigna³⁴». El periodo que tratamos podemos enmarcarlo dentro de lo que Martínez Cuadrado ha denominado «Tercer espacio generacional»³⁵, que abarcaría desde 1913 hasta 1931, etapa que a su vez estaría englobada en un amplio periodo que va desde 1868 hasta el advenimiento de la II República, y que ha sido calificado, dado el florecimiento que supuso en casi todos los campos, de *edad de plata* o *nueva edad de oro*

³³ Martín, ídem, 146.

³⁴ Mainer, 1993, 549.

³⁵ Martínez Cuadrado, 1973, 531.

cultural por Jover y Marichal respectivamente³⁶. Ortega y Gasset, Manuel Azaña, Juan Ramón Jiménez, Marañón, Picasso o Casals, entre muchos otros, serán los responsables, en sus respectivos campos, de este nuevo impulso cultural.

Sin embargo, en lo político, el gobierno de Primo de Rivera supuso un importante paréntesis en el que la Constitución y el sistema parlamentario quedaron en suspenso. La crisis de 1917 junto al desastre de Annual en 1921 aceleran la descomposición del sistema. A los problemas económicos ya existentes se auparon los sociales, y junto a estos la desintegración de los partidos, la inestabilidad política y la instauración de una verdadera dictadura. «Pero no estaba en crisis el sistema social español y la dictadura —a pesar del vocabulario— no fue ni revolucionaria ni, al revés, restauradora de un sistema social a punto de derrumbarse»³⁷.

En Canarias, por el contrario, la I Guerra Mundial puso de manifiesto «la fragilidad del modelo de crecimiento económico isleño»³⁸ debido, entre otras, a tres razones fundamentales: a) la economía de guerra que acordaron los países enfrentados, b) el bloqueo marítimo y c) una orientación económica que dependía en exceso de las oscilaciones exteriores. Empero, una vez terminado el conflicto se produjo una nueva etapa de recuperación y desarrollo que coincide prácticamente con la década de los veinte (1922-1931)³⁹. Salvo los años de la I Guerra Mundial, Canarias vivirá una progresión económica generalizada desde 1895 hasta 1932, lo que explica, en cierta medida y entre otras razones, el mantenimiento de la restauración en las islas hasta poco después de la proclamación de la II República⁴⁰. Sin embargo, y a pesar de este estirón, la situación social de gran parte de la población de las islas, ampliamente rural, apenas experimentó cambio alguno. Al contrario, permanecía en un estado considerablemente precario: «La subalimentación y la miseria, el abandono y la ignorancia eran notas comunes en el campo de las islas periféricas y en aquellas áreas de las islas centrales no beneficiadas por los cultivos de exportación. La presencia de grandes propietarios, con

³⁶ Ídem, 530.

³⁷ Malerbe, 1993, 29.

³⁸ Cabrera y Díaz de la Paz, IV, 1991, 714.

³⁹ Ídem, 714-720.

⁴⁰ Noreña, IV, 1991, 800.

el común denominador de multifundismo como elemento más consustancial, no era desde luego nada pintoresca»⁴¹. Estos grandes propietarios controlaban, al mismo tiempo, el poder político: «Múltiples son los lazos que anudan la riqueza y el poder en el seno de las grandes dinastías que reunieron hectáreas, azadas de heredamiento, paquetes de acciones, actas de diputados o alcaldías»⁴². Ni siquiera la implantación del sufragio universal en 1890 hizo tambalear el caciquismo isleño, como ocurriera en Madrid, Barcelona o Valencia. En Canarias, la fuerte constitución de la organización política de la clase dominante durará hasta la II República, e incluso durante este periodo no dejará de detentar el poder real⁴³.

2.1. *El ladrón de los guantes blancos*

Este es el panorama político y cultural bajo el que Rivero y García de Paredes filman, en 1926, su único largometraje. Desde los inicios del rodaje de esta primera producción canaria, la prensa de Tenerife⁴⁴ destacaba, casi de forma unánime, una serie de factores. A saber: 1) la exclusiva participación de artistas locales; 2) los trabajos de laboratorio realizados por el propio Rivero en su estudio, en donde reveló, rotuló, montó y coloreó su primer largometraje; 3) la buena calidad fotográfica y la no menos interesante dirección artística desempeñada por Rivero y García de Paredes, respectivamente; 4) la realización íntegra del rodaje en Tenerife; 5) el paisaje como reclamo publicitario y las consecuencias de su explotación visual: la atracción del turismo hacia Canarias; 6) la posible competitividad del cine realizado desde el archipiélago y la calificación de nueva industria a su producción cinematográfica.

Especial atención nos merecen los dos últimos aspectos. Por lo que respecta al primero, el paisaje, ya desde una fecha tan temprana como la de 1926 —con respecto a la propia invención del cine— existe una innegable preocupación por resaltar sus cualidades:

⁴¹ Millares, 1983, 12.

⁴² Ídem, 23.

⁴³ Noreña, ídem, 796.

⁴⁴ Aunque seguimos a *Gaceta de Tenerife*, 4/2/26, 12/5/26, 14/8/26, también puede cotejarse la información con *La Prensa*, 14/8/26 y *El Progreso*, 17/8/26.

«Muy de aplaudir es que en nuestro país se vaya desarrollando la industria cinematográfica, pues en Canarias abundan los encantadores paisajes para dar mayor realce en esa clase de producciones artísticas»⁴⁵.

Este hecho será motivo suficiente para que numerosas producciones, tanto nacionales como internacionales, se den cita en el archipiélago a lo largo de las siguientes décadas.

Antes de la realización de este primer largometraje, Rivero había desarrollado una importante labor como documentalista, que continuará después de su estreno. Así lo demuestran las numerosas filmaciones que lleva a cabo, sobre todo entre 1923 y 1924 —*Revista de Asuntos Tinerfeños* y otras realizaciones⁴⁶—, y que servían de excelentes divulgadores de dichas bellezas y costumbres⁴⁷. El propio cartel publicitario de *El ladrón de los guantes blancos* hace especial hincapié en este aspecto: «Verdadero derroche de paisajes canarios con interesantes panoramas de Santa Cruz, La Laguna y el norte de la isla de Tenerife»⁴⁸.

Esta intencionada alusión a las bellezas naturales de las islas no es gratuita, pues obedece a un claro sentido económico, el turismo como fuente generadora de riqueza para Canarias. Al menos así lo entendió *Gaceta de Tenerife*:

«El esfuerzo de un grupo de jóvenes que en esta capital, demostrando un depurado temperamento artístico, se deciden a formar una empresa cinematográfica, es digno de que no sólo la Prensa isleña, sino las corporaciones oficiales y público en particular, presten su ayuda y estimulen con su cooperación el mayor éxito de esta nueva industria, que honra nuestro país y que servirá para divulgar por el Extranjero nuestros bellísimos paisajes, influyendo poderosamente en pro de nuestro turismo»⁴⁹.

⁴⁵ *Gaceta de Tenerife*, 4/2/26.

⁴⁶ Para una información más detallada sobre estas realizaciones así como para *El ladrón de los guantes blancos* consultar Martín y Fernández Arozena, 1997, y REC (I).

⁴⁷ También Babi Film Mallorca había impresionado películas de propaganda en las Islas Baleares. En 1927 se dirige al Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, expresándole el deseo de hacer lo propio con las Islas Canarias. Ramírez Guedes, 1996, II, 433-434.

⁴⁸ Archivo Leopoldo O'Shanahan Rodríguez de la Sierra (LORS).

⁴⁹ *Gaceta de Tenerife*, 12/5/26.

En este sentido, es importante destacar que durante los siglos XVIII y XIX la afluencia de visitantes a Canarias estuvo motivada preferentemente por la visita de naturalistas y científicos primero, y, en segundo lugar, por las excelentes condiciones climáticas que ofrecía el archipiélago para el restablecimiento de determinados enfermos bronco-pulmonares. Sin embargo, será a partir de 1880, y en estrecha relación con la política expansionista europea cuando, de forma pausada pero continua, esa afluencia intermitente se convierta en regular. Después de 1919, una vez superada la crisis de la I Guerra Mundial, las Comisiones y Juntas Insulares de Turismo ofertarán, como principal atractivo turístico, las bellezas naturales del archipiélago⁵⁰.

Por lo que respecta al segundo aspecto mencionado como destacable, la posible competitividad del cine realizado desde el archipiélago y la calificación de *nueva industria*⁵¹ a su producción cinematográfica, no será más que un espejismo que el paso del tiempo se irá encargando de disipar. En cuanto al calificativo de industria, entendida esta, desde luego, como industria naciente, es decir, la que inicia su actividad para enfrentarse a la competencia, ni siquiera llega a producirse. Por lo que respecta a la competitividad, poco se podía hacer desde unas islas como las Canarias en los años veinte, con un modelo económico frágil, como ya hemos visto, escasamente industrial y en exceso dependiente de los flujos exteriores.

Sin embargo, la actividad cinematográfica era *novedosa y naciente* en el archipiélago, y como tal merecía apoyo, si bien, era más de tipo moral que económico. Así, para la *Gaceta de Tenerife*⁵² el soporte de este nuevo sector productivo debería hacerse por parte de las instituciones oficiales «y el público en particular», como garantes ante su posible desarrollo, lo que redundaría en beneficio de las islas.

⁵⁰ Brito, 1989, 73-75. En esta misma línea cabe destacar un texto de Antonio Martí (*La Prensa*, 10/6/28) proponiendo la obra de Benito Pérez Armas *La vida*, juego de naipes como ejemplo «genuinamente regional» y «más caprichosa y completa que cualquier film de propaganda pudiera reunir».

⁵¹ En su edición de 12/5/26, el antetítulo del artículo publicado por *Gaceta de Tenerife*, *El ladrón de los guantes blancos*, dice así: «Las nuevas industrias de Canarias». Casi tres años más tarde, en *La Tarde*, (18/3/29) se sigue con la misma idea. Es más, se afirma que el porvenir de Tenerife dependería de «esa nueva industria» siempre y cuando se le prestara el mismo carácter internacional que se dispensa al turismo.

⁵² Nota 49.

A falta de tres días para el estreno de *El ladrón de los guantes blancos*, José G. Rivero exponía, en un artículo publicado en la prensa⁵³, básicamente cuatro consideraciones:

1) Las dificultades de producción por las que hubo de atravesar:

«Muy breve comenzará a proyectarse la primera película que desarrollando un argumento ha confeccionado la Rivero Film, titulada *El ladrón de los guantes blancos* y que, como es sabido, he editado en combinación con mi amigo Romualdo García de Paredes, después de vencer muchas dificultades: cuantas tienen todos los negocios en su comienzo y en este caso más, toda vez que se trata de una industria muy importante que hasta la fecha ha pasado desapercibida y poco atendida por aquellas entidades llamadas a velar un poco por todo lo que represente un bien para el país y aunque sea un gesto de *patriotismo*... ¡palabra muy mateada a la que ya nadie hace caso alguno!».

2) El escepticismo de gran parte de la población ante esta nueva industria:

«(...) Hay muchas personas que aún dudan de nuestro éxito e hipócritamente, y con una sonrisa burlona, suelen preguntar: *¿Y saldrá bien eso? Pero... ¿y con qué artistas y qué talleres...? o Eso saldrá una mamarrachada!* y ... claro está, a unas preguntitas semejantes no puedo menos que dar la llamada por respuesta, porque discutir sería infantil y el llegar a convencerlos, empresa tan ardua como ineficaz.

«(...) Después de escritas las anteriores líneas y en ocasión de haberme confundido entre un grupo de curiosos que examinaban tras el cristal de un escaparate unas fotografías de propaganda de *El ladrón de los guantes blancos*, oí de labios de un señor respetable e inteligente: *¡Y están bien hechas..., vaya, vaya... no está mal, no señor...!* Y yo en mi interior dije, extrañado de que aquel caballero que me conocía de viejo pensara de esa forma: *¡Pero señor, si hace 12 o 14 años que casi no hago otra cosa!, ¿pero por qué no he de hacer fotografías «bien hechas»? Y es que siempre (¡nadie es profeta en su tierra!) parecerá una cosa rara que aquí se haga algo de lo que hacen los de fuera».*

⁵³ Gaceta de Tenerife, 5/9/26.

3) La advertencia sobre algunos elementos propios del montaje cinematográfico —elipsis— con el fin de evitar equívocos:

«En esta película notarán las personas que conocen la isla, algunas cosas que pudiéramos llamar raras, como, por ejemplo: una carrera de autos que se persiguen: la primera escena en la carretera de Tacoronte, después sigue por La Laguna, luego la tercera en la vuelta de Gracia; más la persecución es seguida, al menos así lo indica la película en su desarrollo normal. Estos saltos tan rápidos para el que se va dando cuenta de los sitios por donde cruzan los autos, se salvan fácilmente olvidando la distancia que los separa y teniendo en cuenta de que hay que buscar las vueltas más bonitas para matizar esas carreras de los más escogidos lugares que sólo parecerán continuación de una misma carretera en los cines fuera de Canarias, en donde el público no los conozca. Esta advertencia, que el lector concienzudo me sabrá perdonar, es únicamente para aquellos que por sistema se aprovechan de cualquier detalle de estos para criticar, aun cuando estoy seguro de que la confección de escenas está bien y la película se presentará lo mejor que hemos podido».

4) La capacidad de realizar una película sin grandes desembolsos de capital:

«Mi principal objeto, al acometer esta empresa y exhibir este film es el de demostrar a nuestro público que aquí se ha hecho una película y nada más (...).»

«Si ahora pretendemos ver una cinta extraordinaria y de gran lujo, con bastante movimiento escénico, etc., hacemos mal, pues esto es cuestión de muchísimo dinero. El caso de nosotros es radicalmente opuesto; hemos hecho mucho pero con muy poco. El espectador reflexivo ha de ser consecuente y sensato en todo caso y sabrá comprender que en esta nuestra primera producción hemos hecho más de lo que podríamos y... ¡ya en las sucesivas veremos qué pasa!».

El ladrón de los guantes blancos se estrenó simultáneamente en Santa Cruz de Tenerife (Parque Recreativo) y La Laguna (Teatro Leal) los días 6 y 7 de septiembre de 1926. Ante la buena acogida se repone los días 18 y 19 en el Teatro Leal y en el Parque Recreativo el 20 y 21 del mismo mes. Posteriormente comienza un periplo por diversas ciudades canarias: La Orotava,

Santa Cruz de La Palma y Las Palmas de G.C. en septiembre, Icod en octubre y Candelaria en noviembre⁵⁴.

El filme se exhibió como si se tratara de un serial cinematográfico: el primer día (6/9/26) se proyectaron las seis primeras partes, mientras que el segundo (7/9/26) las siete restantes. Además, como argumento se tomó un asunto policiaco con protagonista propio de este género, Nick Carter —aunque en la producción de la Rivero Film se escoja el nombre de Tom Carter, los caracteres son muy similares—, que tanto proliferó a comienzos del pasado siglo. Las cabriolas, un patente suspense, el desenvolvimiento de este héroe enmascarado en paisajes exóticos —cuales pueden ser del norte de Tenerife— o urbanos —Santa Cruz—, y su palpable agudeza, nos relaciona esta primera producción de la Rivero Film con las características propias de los seriales.

En líneas generales, la acogida que tuvo *El ladrón de los guantes blancos* fue favorable. Para quien firma N⁵⁵ no fue la elección del argumento policiaco lo que desvirtuaba esta primera producción de la Rivero Film, sino el argumento en sí «porque en él, se nota la marcada influencia de las superseries americanas, compuesta de episodios aislados, encadenados más o menos hábilmente para aumentar el metraje, destruyendo la unidad y el interés de la película». Sin embargo, y a pesar de este «perdonable defecto, y algunos momentos de impresión en el enfoque», los mayores elogios son para González Rivero, por la buena fotografía a pesar de las carencias técnicas propias de una producción de bajo coste, García de Paredes, por la dirección artística y su interpretación del personaje Tom Carter, así como Guetón R. Melo, Pedro Rodríguez Bello, Antonio Varela y Angelina Navarro, cuya fisonomía es comparada con la de Mary Pickford y Marguerite Clark, aunque, añade, «nos gustaría verla triunfar definitivamente en comedias sentimentales como esas que con tanto amor interpreta Constance Talmadge»; para finalizar elogiando el bellísimo paisaje de Tenerife, principal atractivo de la película y, «la más cumplida propaganda de las bellezas de nuestro suelo». También Guillón Barrús⁵⁶, desde las páginas de esta misma publicación, saluda favorablemente la iniciativa de la Rivero Film y apunta que este tipo de ideas son beneficiosas no sólo para Tenerife, sino para el

⁵⁴ Martín y Fernández Arozena, ídem, 266.

⁵⁵ *La Prensa*, 8/9/26.

⁵⁶ Seudónimo del poeta, escritor, novelista, abogado y político Luis Rodríguez Figueroa, natural del Puerto de la Cruz (1875-1936).

archipiélago en general, puesto que es una manera muy eficaz de dar a conocer por medio del cine «sus características regionales»⁵⁷.

Con parecido tono, aunque menos críticos, se manifiestan *Gaceta de Tenerife* y *El Progreso*. Para el primero la exhibición de este primer largometraje canario viene a suponer «un verdadero acontecimiento» en el escaso margen de maniobra en que se desenvuelve esta nueva industria⁵⁸. Para el segundo, cuya opinión trata de mantenerse a caballo entre detractores y defensores, sopesando inconvenientes y aciertos, denomina a los creadores del proyecto como «valiente grupo de personas» que han tenido que sortear numerosos obstáculos y hacer oídos sordos a múltiples comentarios de incrédulos ante el nuevo medio de expresión, a pesar de los inconvenientes de filmar en Tenerife. Por último, considera que se trata de una «buena película» desde el punto de vista técnico e interpretativo, si bien se resiente en su argumento, al que califica de tener poco valor⁵⁹.

Algunas semanas antes del estreno de *El ladrón de los guantes blancos*, y debido a las buenas perspectivas que había levantado este asunto cinematográfico la misma productora ya había, si no planificado, al menos previsto otro proyecto. Para ello, los responsables de la Rivero Film recurrieron a argumentos de Luis Rodríguez Figueroa, Domingo Cabrera (Carlos Cruz) y Antonio Ribot, además de la novela del británico E. F. Benson *The Luck of the Vails*, quien, al parecer, había autorizado su filmación⁶⁰.

Aproximadamente un año después del estreno de *El ladrón de los guantes blancos* el pertinaz José G. Rivero intentó, infructuosamente, constituir una entidad cinematográfica con un capital aproximado de cincuenta mil pesetas [300 euros], para cuya obtención se precisaba de la participación de más de

⁵⁷ *La Prensa*, 10/9/26. Asimismo, Rodríguez Figueroa concibe, junto a Eduardo Zamacois, el proyecto de realizar varias películas que divulguen los paisajes canarios en otros países. O'Shanahan, 1988, 258.

⁵⁸ *Gaceta de Tenerife*, 8/9/26.

⁵⁹ *El Progreso*, 8/9/26.

⁶⁰ Al menos así lo afirman *La Prensa* y *Gaceta de Tenerife* en agosto de 1926. *El Progreso* anuncia nuevos proyectos, pero sin más aclaración. Nota 44. Más adelante *El Progreso* (10/11/26) recoge: «La compañía cinematográfica Rivero Film ruega a las señoritas y caballeros que han solicitado de esta casa el ingreso como artistas, tengan la amabilidad de dirigirse por escrito a la dirección Rivero Film, plaza de San Cristóbal, 59, detallando nombre y domicilio, para someterlos a una prueba cinematográfica para lo que se les citará oportunamente». «Se ruega asimismo la mayor prontitud posible, pues el próximo día 20 comenzará a filmar una nueva película». El guion elegido fue *El hombre negro*, de Eduardo Díez del Corral. Este segundo largometraje quedó incompleto. Según Martín y Fernández Arozena (idem, 290) esta circunstancia se debió a problemas de producción.

cien personas que aportaran, en diversos plazos mensuales, la cantidad de cincuenta pesetas [30 céntimos de euro] hasta un máximo de quinientas⁶¹ [3 euros]. Esta idea, que quizás pudo haber sentado las bases de una tradición cinematográfica canaria, no fructificó. Los socios capitalistas con que en un principio se contaba, se retiraron del proyecto, dejando sin solución de continuidad la labor iniciada con *El ladrón de los guantes blancos*. Pero si el apoyo económico de particulares era escaso o prácticamente nulo, lo mismo se puede decir de las ayudas de instituciones públicas, a pesar de que, como dice José G. Rivero, el Gobierno español había comunicado a todos los ayuntamientos, gobiernos civiles, cabildos y demás organismos la protección y el apoyo a las empresas cinematográficas, «dándoseles toda clase de facilidades y además que se confeccionaran películas industriales y de propaganda para que sean proyectadas en el extranjero, divulgando por el mundo estos asuntos en beneficio de la nación»⁶². Insistía Rivero en que esta falta de sensibilidad institucional se tornaba complacencia y entrega hacia aquellos proyectos que venidos de fuera deseaban fotografiar o filmar los paisajes canarios, como ocurrió con la película, titulada *Expedición Schomburgk al África Occidental*, «donde se presenta un miserable aspecto del puerto de Santa Cruz de Tenerife (...)»⁶³.

El desasosiego que se desprende de las palabras de Rivero contrasta, en primer lugar, con la apuesta que desde la revista *Hespérides* se hace de Canarias como lugar exportable desde el punto de vista cinematográfico⁶⁴. En segundo lugar, con las reflexiones que desde la *Gaceta de Tenerife* realiza en 1927 William Sperling, componente de Ocean Photoplays⁶⁵. Este súbdito

⁶¹ De esta iniciativa se hace eco *La Prensa* (25/8/27): «la empresa Rivero Film amplía sus negocios constituyendo una Sociedad particular para editar varias películas y entre ellas una de asunto regional cuyo argumento se elegirá de los presentados últimamente al concurso de este Cabildo Insular». «Se contratarán elementos extranjeros y entre ellos a un conocido Director artístico, que se ha ofrecido y que a su vez desea estudiar nuestro clima y visitar aquellos sitios más pintorescos para el desarrollo de futuros films en proyecto y darle impulso a esta naciente industria». «Se cuenta con un capital inicial para los trabajos preliminares y apoyan, además, este proyecto personas de reconocida autoridad tanto en el terreno artístico como en el de los negocios. Veríamos con gusto que al fin se lleve a cabo el rodaje de esta película y que con ella se haga una verdadera propaganda de la isla».

⁶² *Las Noticias*, 5/10/27.

⁶³ *Las Noticias*, 27/9/27.

⁶⁴ «Nuestro suelo ofrece características plenas de primor, pintorescas. Hay paisajes de exportación, lugares de bellísima personalidad que encontrarían en el cinematógrafo una cabida holgada. El ambiente, el medio, el paisaje. Los más opuestos matices se encuentran a contados kilómetros de distancia, desde el llano hostil africano hasta la cumbre nevada, remedo de un contorno tirolés». *Hespérides*, núm. 95 (13/11/27).

⁶⁵ Posiblemente se trate de la misma compañía que, al parecer, había intentado producir *En el silencio de la tormenta* en 1921.

inglés afincado en el Puerto de La Cruz comenta, entre otros aspectos, que las buenas condiciones climáticas y la diversidad paisajística que presenta Canarias en un reducido espacio geográfico, son condiciones inmejorables para la realización cinematográfica. Con la instalación de las infraestructuras necesarias, empresas extranjeras encontrarían en el archipiélago el marco apropiado para sus filmaciones, al tiempo que exhibirían los paisajes de las islas fuera de las fronteras insulares. Cree, además, que en Canarias se encuentra el personal técnico y artístico necesario para la realización de películas —tesis apoyada por otro comentario firmado por Hugo de Rouskaya en la misma publicación días más tarde⁶⁶—. Y añade que esta «nueva y floreciente industria» debe estar apoyada por entidades de todo tipo⁶⁷. Y en tercer lugar, con el escándalo surgido a raíz del concurso de guiones⁶⁸, convocado por el Cabildo de Tenerife «para elegir un argumento de película, cuya acción se desarrolle en Tenerife y proporcione ocasión de dar a conocer sus bellezas naturales, usos, costumbres y demás aspectos típicos de la vida insular»⁶⁹. Paradójicamente, el concurso fue declarado desierto. Esta situación dio pie a Rivero para cuestionar la actuación del Cabildo de Tenerife: si la institución insular había rechazado, por cuestiones presupuestarias, la subvención que él había solicitado para realizar una película, ¿con qué dinero —se preguntaba Rivero— hubiese contado el Cabildo para sufragar la película cuyo guion supuestamente hubiera salido elegido del concurso?⁷⁰ Este era el triste y

⁶⁶ *Gaceta de Tenerife*, 10/6/27.

⁶⁷ *Gaceta de Tenerife*, 5/6/27, 12/6/27 y 16/6/27.

⁶⁸ Se presentaron doce guiones. Entre los concursantes se encontraban Eduardo Díez del Corral, Pedro Pinto de la Rosa, Antonio Ribot, etc. En principio, el jurado estaba formado por Francisco Bonnin, Gil Roldán y Domingo Cabrera. Para el desarrollo del concurso de guiones, Ramírez Guedes, *idem*, 429-449.

⁶⁹ Martín, *idem*, 173.

⁷⁰ Aparte de Rivero, otras voces se pronunciaron en relación al fallo del concurso de guiones del Cabildo. Este fue el caso de Luis Barbero Martínez (*Gaceta de Tenerife*, 21/9/27), quien considera los argumentos presentados de dudosa calidad, sugiriendo la convocatoria de un concurso internacional, y una vez elegido el guion, encargarle la realización de la película a una empresa de reconocida solvencia. Sin embargo, para quien firma Duncan (*El Progreso*, 18/8/27), resulta difícil de entender no haber premiado ninguno de los doce trabajos presentados por conocidos escritores y periodistas del país. Sospecha que la causa de haber declarado desierto el concurso fuera el escaso carácter regional imprimido a los guiones, en cuyo caso —añade de forma burlona— debió especificarse en las bases del mismo, distinguiendo entre «un argumento regional», y «un asunto de todas las labores del país, desde los empaquetados de frutos hasta la molienda del gofio». No escapa tampoco a su apreciación que la escasez de recursos económicos del Cabildo fuera la causante de dicho fallo, para finalizar que lo más «irrisoriamente lamentable» ha sido la espera de 10 meses para declararlo desierto. Al comienzo de su artículo Duncan cita la película *Hombres y fieras* [*Expedición Schomburgk al África Occidental*], título que califica de vergonzante para la capitalidad del archipiélago, por cuanto aparecen como medios de locomoción una docena de dromedarios por la Rambla de Sol y Ortega. Esta es la imagen —dice irónicamente— que al jurado del concurso de guiones del Cabildo le hubiera gustado leer «dado lo original del caso».

duro panorama con el que se enfrentó Rivero, empeñado como estaba, en seguir produciendo películas en el archipiélago, lugar asaz difícil y complicado durante los años veinte —y décadas posteriores— para el desarrollo de la producción cinematográfica.

Sabemos que Rivero hizo las oportunas gestiones para que su primer largometraje se exhibiera en las ciudades de Madrid y Barcelona⁷¹, pero no hay confirmación de estas proyecciones. Igualmente nos consta que se realizaron los oportunos trámites para distribuir la película en América Latina, especialmente en Cuba, donde «existe una gran curiosidad por conocer este film (...), para lo cual se confeccionan actualmente dos nuevas copias»⁷².

Después de su estreno *El Ladrón...* vuelve a exhibirse en 1927 y en octubre de 1929 en varios cines de Santa Cruz. Posteriormente lo hace en 1937 en el Cine Numancia⁷³ y más tarde el 13 de marzo de 1955 en el Cine Price, en sesión programada por el Cine-Club Universitario de Tenerife⁷⁴. Recuperada en 1981 a instancias de las investigaciones de Carlos Teixidor, *El ladrón de los guantes blancos* se reestrena, después de tantos años, el 28 de diciembre de 1982 en el Cinematógrafo Yaiza Borges de Santa Cruz de Tenerife.

2.2. *La hija del mestre*

En el año 1927, en que Rivero intentaba constituir una sociedad cinematográfica en Tenerife, en el barrio de San Cristóbal de Las Palmas de Gran Canaria, Carlos Luis Monzón daba los primeros golpes de manivela a *La hija del mestre*, película basada en la homónima y popular zarzuela del maestro Santiago Tejera Ossavarry.

⁷¹ *Las Noticias*, 13/11/26.

⁷² Ídem. No hay constancia de su exhibición en Cuba, pero sí en Caracas en abril de 1930, en presencia de Antonio Varela, uno de los protagonistas del filme. Martín y Fernández Arozena, ídem, 275-276.

⁷³ Martín y Fernández Arozena, ídem, 274-280.

⁷⁴ Carlos Teixidor en *La Tarde*, 5/9/81. Originalmente la película constaba de trece rollos o partes. En la actualidad se conservan doce. Falta el segundo, donde se filma el robo del collar de los Henry, que se desarrolla en el Salón de los Espejos del Casino de Santa Cruz de Tenerife. Para Martín y Fernández Arozena (ídem, 280) la pérdida hay que situarla en Tenerife entre 1937 y 1955.

Si Rivero y García de Paredes se enfrentan con la producción de *El ladrón de los guantes blancos* después de que el primero llevara varios años ejercitándose en el documental, para la puesta en escena de *La hija del mestre*, Carlos Luis Monzón⁷⁵ —según su propia versión⁷⁶— accede a la dirección, inicialmente prevista para Néstor de la Torre, por indicación de este; quien aconseja a Gran Canaria Films S.A. su nombre. Al contrario de Rivero, Monzón era nuevo en la actividad cinematográfica; es más, jamás había tenido contacto con esta profesión en ninguna de sus facetas, salvo como mero espectador según él mismo reconoce⁷⁷:

— «(...) ¿Pero tú, jamás habías visto hacer cine?

— En absoluto. Pero ya te digo que aquello me gustó y me metí en el lío con grandes ilusiones. Les dije: ¿por qué no hacer una cosa canaria? Aceptaron y yo me acordé enseguida de *La hija del mestre*, zarzuela muy popular del maestro Tejera. No consideraba yo difícil su interpretación, y la trama transcurría toda en San Cristóbal. Hacer de *La hija del mestre* una película pensé que no podía resultar muy costoso ni complicado. Y sí empresa de éxito (...).

— ¿Empiezas por hacer una adaptación?

— Desde luego, el cine no es el teatro. No era posible llevar a la pantalla *La hija del mestre* tal y como su autor la había concebido para el teatro. La acción que en el escenario se ocultaba obligadamente tras el diálogo no se le podía escamotear al espectador de cine. Es decir, el argumento de *La hija del mestre* teatro tenía que ganar calidades cinematográficas. Escribí una sinopsis y luego una especie de guion; a mi manera, pues si bien había visto muchísimas películas, te confieso que en mi vida había tenido en mis manos un guion de cine ni nada relacionado con su técnica y confección (...).

⁷⁵ En cuanto a su profesión, Platero (1981, 67) dice: «Fue el actor y director teatral Carlos Luis Monzón el que propuso al fin para el primer rodaje un tema tan canario como el de la zarzuela *La hija del mestre* (...)». Sin embargo, Alzola (1983, 41) comenta: «Con mucha más ilusión que medios técnicos se rodó la película, que fue dirigida por el pintor Carlos Luis Monzón, de cuya amistad guardo tan buen recuerdo». *Falange* (27/4/44) informa acerca del acto de clausura de la II Exposición Provincial de Bellas Artes, entre cuyos participantes figura, junto a Francisco Lasso Morales, César Manrique, Sergio Calvo, Santiago Santana, Eduardo Gregorio o Juan Jaén, Carlos Luis Monzón, con la obra titulada *Paisaje de Las Palmas*, recompensada con quinientas pesetas [3 euros]. Para Betancort Pérez (2000) se trata de un pintor-escenógrafo.

⁷⁶ Entrevista concedida a Martín Moreno. *Diario de Las Palmas*, 25/6/58, 26/6/58.

⁷⁷ Ídem.

Si para los trabajos de adaptación de la obra del maestro Tejera se bastó Monzón de su propia intuición y sus exiguos conocimientos del medio, así como de la ayuda prestada por Francisco González⁷⁸ que también intervino como actor, para las labores técnicas, especialmente la fotografía, hubo de recurrir al operador que por aquellas fechas filmaba para Gran Canaria Films S.A., Juan Moreno o Juan Pérez⁷⁹, quien más tarde fue sustituido por José González Rivero. Pero el trabajo de este último no sólo se limitó a fotografiar algunas secuencias los fines de semana, sino que además se llevó material filmado para Tenerife⁸⁰.

Hasta la puesta en marcha de *La hija del mestre*, la productora Gran Canaria Films S.A.⁸¹ se había dedicado a filmar carreras de caballos, vistas panorámicas de la ciudad y acontecimientos similares⁸². Ante los escasos rendimientos que le reportaban estos *asuntos*, sus accionistas decidieron emprender proyectos de mayor envergadura. Pero tampoco este *salto* cuantitativo contribuyó de forma significativa a llenar las arcas de la empresa. Al contrario, con este primer largometraje ni siquiera se mantuvieron los más que ajustados beneficios que la productora tenía antes de su realización. Más aún, pese a la popularidad y el éxito de que gozaba la obra del maestro Tejera, los aplausos y elogios que cosechó el filme en distintas localidades de Gran Canaria, económicamente la película no reportó más que pérdidas. Carlos Luis Monzón habla de «verdadero desastre» y de «ruina», y esto a

⁷⁸ Inicialmente el guion fue encargado a Claudio de la Torre, Francisco González y Carlos Luis Monzón, pero finalmente fueron los dos últimos quienes lo llevaron a la pantalla.

⁷⁹ Según testimonio de Carlos Luis Monzón (*ídem*), el operador se llamaba Juan Moreno, aunque de sus palabras se desprende cierto aire dubitativo: «Tenían a sueldo [Gran Canaria Films SA.] a un operador que no sé si estaba aquí o vino de la Península. Hace mucho tiempo de esto y temo que no me acuerde bien. Él tenía una cámara. Me parece que se llamaba ese hombre... Juan Moreno...». Para Platero (*ídem*): «De Barcelona había llegado tiempo atrás un cameraman, Juan Pérez (...)». En *Diario de Las Palmas* (22/12/59): «La dirección corrió a cargo de Carlos Luis Monzón y la cámara que comenzó llevándola un tal Paté, terminó en manos del tinerfeño Rivero».

⁸⁰ A pesar de que *La hija del mestre* se reveló, positivó y montó en la casa que hacía el núm. 48 de la calle León y Castillo de la capital grancanaria, muy próximo al cine Royal, donde posteriormente se exhibiría, Rivero montó parte de la película en Tenerife.

⁸¹ Para Betancor Pérez (*ídem*) la iniciativa de constituir una empresa de estas características hay que buscarla en *El ladrón de los guantes blancos*, cuya filmación sirvió de ejemplo y estímulo. Gran Canaria Films se crea en 1926 de la mano de Francisco González, contando con un capital inicial de 50.000 pesetas [300 euros]. Sus más entusiastas componentes, aparte del propio González eran Francisco Quintero y Ramón Díaz, quienes además de intervenir como actores desempeñaron tareas de producción. Como gerente figuraba Juan Pérez Sánchez.

⁸² El 5 de marzo de 1927 *El Tribuno* comenta el rodaje, ya citado en el capítulo anterior, de *Solo en el mundo*, de Gran Canaria Films, S.A. Según esta misma información se habían rodado las dos primeras partes en Santa Brígida. Sin embargo, no se volverá a tener noticia de esta película. Cabrera Déniz (*inédito*).

pesar de que «los artistas de *La hija del mestre* no cobraban, ni muchos que ayudaron, ni yo», salvo el operador «a razón de 750 pesetas mensuales»⁸³ [4,5 euros].

El rodaje de *La hija del mestre* se inicia el 26 de junio de 1927 y se estrena casi un año después, el 18 de mayo de 1928, exhibiéndose primero en el Royal Cinema y posteriormente en el Torrecine y Pabellón Santa Catalina. Previamente, en el mes de abril, se organiza un pase para periodistas y autoridades.

Tras esta primera proyección, la prensa hace una primera valoración en la que, aparte de algunos reparos como la excesiva teatralidad, el lento desarrollo de algunas escenas, el escaso argumento para tanto metraje o explicaciones demasiado prolijas, destaca «la capacidad creadora de la Gran Canaria Films», la luz y, en especial, el buen papel desempeñado por sus intérpretes:

«Pulido, por ejemplo, es algo completo (...). En María Luisa hay una actriz que supo llegar a todo lo que puede alcanzarse en sus años en un papel tan difícil. González sabe contenerse en los límites exactos de su tipo. Castellano traspasa un poco el suyo. La señorita Teresa definitiva. Ana de la Lastra muy bien como edad, caracterización y expresividad pero no es canaria. Rodríguez Iglesia estupendo. Quintero sobrio. Teresita Fanjul en su difícil papel muy discreta. Díaz sencillo»⁸⁴.

Pero quizás el más atinado comentario provenga de la sutil pluma de Víctor Doreste⁸⁵. Para el hijo de Fray Lesco el principal problema de la película *La hija del mestre* radica en la elección misma de la zarzuela del maestro Tejera, sobre todo para quien se inicia por primera vez en este medio de expresión, dado que su argumento, «encerrado en un pequeño pueblo sin interés fotogénico alguno, y de una contextura anecdótica cuyo interés radica en el lenguaje y en su fonética, es lo menos apropiado para afilar las primeras armas». Distingue, además, entre obra teatral y cine mudo. Si en la primera el «color local» y el «lenguaje pintoresco» del maestro Tejera es considerable; en el segundo, estas mismas cualidades hay que tratarlas de manera bien

⁸³ *Diario de Las Palmas*, 25/6/58, 26/6/58.

⁸⁴ *La Provincia*, 4/4/28.

⁸⁵ *El País*, 24/5/28.

distinta, ya que «el humorismo, cuando radica en la palabra, no puede transplantarse a la pantalla. La gracia no es fotogénica sin la ayuda de la mímica». En cuanto a la técnica —especialmente la fotografía—, exceptuando unas tomas del Risco y de San Cristóbal al inicio de la película, la califica sencillamente de «pobre», «debido a la elección de las horas», y subraya algunos defectos de *raccord*, «así, una vez aparece el Mestre en la playa, andando y envuelto en una luz de tonalidad diferente a la que luego, en la misma playa, envuelve al grupo que él forma con los pescadores». Incluida alguna escena aislada, los mayores elogios son para los intérpretes, desde María Luisa Padrón hasta Rodríguez Iglesias pasando por Quintero, Pulido, González o Teresita Fanjul.

El final de la década viene marcado por el incómodo contexto político que se vive en España. Aunque la dimisión de Primo de Rivera se produce de hecho a finales de enero de 1930, a partir de 1928 la situación del dictador se hace cada vez más insostenible. A pesar de esta desfavorable tesitura, Primo de Rivera orquestará en las postrimerías de su gobierno la doble exposición de Sevilla y Barcelona de 1929. Estas muestras internacionales, que se venían organizando en diferentes países desde que por vez primera y con carácter universal se celebrara en Londres en 1851, sirvieron como operación de prestigio de la dictadura primorriverista. Analizadas hoy día podemos asegurar que cosecharon un escaso éxito y cuantiosos daños sociales a la postre: «La Exposición Internacional de Barcelona, inaugurada en mayo de 1929, había significado durante algunos años trabajo para más de 15.000 jornaleros. Procedentes de las cuencas mineras murcianas, suman 30 a 40.000 personas que viven —desocupadas ahora— en los altos de Hospitalet. La Exposición Iberoamericana de Sevilla, inaugurada en las mismas fechas, aunque de menor importancia, también dejó sin trabajo a miles de jornaleros»⁸⁶. Sin embargo, y a pesar de la coincidencia de la exposición de Barcelona con el inicio de la crisis del 29, en la capital catalana surgen importantes aportaciones urbanísticas y provechosos negocios. En febrero de ese mismo año el Patronato de Turismo de Gran Canaria encarga a la compañía Atlántida Films de Madrid una película de propaganda sobre la isla para ser exhibida en la Exposición de Sevilla. Para ello se desplaza hasta el archipiélago el operador vasco radicado

⁸⁶ Malerbe, 1993, 97.

en Madrid, Carlos Pahissa, quien con posterioridad se trasladaría a Tenerife para el mismo propósito⁸⁷. En agosto filma en Lanzarote y Fuerteventura⁸⁸.

También será en 1929 cuando el director danés Lau Lauritzen y su recién creada productora Palladium rueden algunas escenas de la película *Hallo! Afrika forude!*, cuyo título provisional era *País tropical*, con el dúo Harald Madsen y Carl Schenström, que encarnaban a los populares Pat y Patachón, precursores de Laurel y Hardy, y que tantos éxitos dieron a su director⁸⁹.

Cierra la década la actriz alemana de origen inglés Lilian Harvey, que visita Gran Canaria con una producción de la UFA⁹⁰. Esta productora alemana será la que en la década siguiente concentrará prácticamente la totalidad de la producción cinematográfica en las islas con el rodaje total o parcial de al menos tres largometrajes.

⁸⁷ *La Prensa*, 17/2/29; *El País*, 22/4/29. Al parecer, existía un plan nacional de rodajes para exhibirse en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Martín, ídem, 174. Sobre la exhibición de la película de Rivero *Tenerife* en la Exposición Universal de Sevilla, del pase ante Primo de Rivera del *Viaje del Presidente del Consejo de Ministros* y las filmaciones realizadas en la península, Martín y Fernández Arozena, ídem, 318-332.

⁸⁸ Durante la segunda mitad de esta década se filman varios documentales extranjeros en las islas: 1926, la expedición al Teide de los alemanes Jupitz y Gaetzner; 1927, una película sobre Tenerife de los operarios portugueses Oscar Lomelino, Gabriel Oruelas y Gabriel Eivas; 1928, el rodaje en Tenerife de la firma alemana Doring Film Worker por encargo de la naviera Norddeutscher Lloyd, o las filmaciones, ese mismo año en Gran Canaria, del grupo cómico la *Cuadrilla Llapisera* por los miembros de la casa Kodak.

⁸⁹ *El País*, 16/3/29; *La Tarde*, 18/3/29.

⁹⁰ Carlos Alas, seudónimo de Cristóbal González Cabrera, en entrevista a Lilian Harvey (*El País*, 22/7/29), con motivo de la estancia de la actriz en Gran Canaria, comenta: «Seis días ha durado el raid de la Ufa Berlín-Las Palmas. La brevedad ha marcado una labor intensa. Las cámaras abrieron sus ojos captadores de paisajes y registradores de gestos. Tras sus objetivos la pupila de Carl Wagner, excelente operador de magníficas películas; algunas, como *Metrópolis*, paso definitivo en la evolución, llegó a interesar vivamente a los sectores más cultos de Europa. (Recordemos dos artículos del gran novelista inglés H.G. Wells.)». «(...) Para realizar la proeza, la UFA dispuso un buen equipo. Como apuntador mayor el Doctor Guenther Staphenkoerst, uno de los directores alemanes de más relieve. Como principales intérpretes la deliciosa pareja Lilian Harvey y Harry Halm». La entrevista viene acompañada de una fotografía que reza: «Lilian Harvey que filmó en nuestra Isla varias escenas de *El Vagabundo del Ecuador* sorprendida por el fotógrafo Maisch en Arucas, durante uno de los descansos de la simpática estrella. A su izquierda aparece sentado el Dr. Guenther Staphenkoerst, director de la producción, detrás la pareja de Lilian Harvey, Harry Halm (...)». En 1930 la prensa de las Palmas se hace eco del estreno en Berlín de la producción de la UFA *Si entregas tu corazón*, algunas de cuyas escenas han sido tomadas en la capital gran-canaria. Para Cabrera Déniz (ídem) se trata de la misma película que *El vagabundo del Ecuador*. Un año después, en *La Tarde* (10/12/31) se recoge lo siguiente: «Sabemos que dentro de la presente semana llegarán las primeras películas sonoras que allí (Cinema Victoria) se estrenarán cuyos títulos son *Si algún día das tu corazón*, en la que figuran como protagonistas Lilian Harvey y Harry Halm. Ofrece esta película la particularidad de tener algunas escenas tomadas en Canarias». Efectivamente, tal y como supone Cabrera Déniz, *Si algún día das tu corazón* y *El vagabundo del Ecuador* son la misma película, aunque el segundo título fue, posiblemente, el de rodaje, tomado a su vez de la novela homónima en que se basa el filme. Así también está recogido en REC (I), 83. Por otro lado, hay que señalar que, contrariamente a lo afirmado por Carlos Alas, no es Carl Wagner el fotógrafo de *Si algún día das tu corazón*, sino Fritz Arno Wagner; como tampoco lo es de *Metrópolis*, sino el trío formado por Freund, Rittau y Ruttman. Además, el director es Johannes Guter y Staphenhorst el productor.

3. Las posibilidades cinematográficas

Tras la dimisión de Primo de Rivera a fines de enero de 1930, se proclama la Segunda República el 14 de abril del año siguiente. Su implantación coincide con la generalización del cine sonoro en casi todo el mundo. En España el advenimiento del cine parlante fue «traumático»⁹¹ porque no existía la infraestructura necesaria para producir películas, teniendo que recurrir las empresas españolas a la tecnología de aquellos países que gozaban de medios suficientes para realizarlas.

Al contrario de lo que sucediera con la industria editorial o el espectáculo teatral, durante estos años el cine español siguió siendo un espectáculo marginal, debido, entre otras razones, a la escasez de mira cultural y a la conveniencia de quien invertía en esta industria del ocio: la burguesía más conservadora. Pero también este carácter secundario, no esencial del espectáculo cinematográfico era debido en buena parte a la escasa industrialización,

⁹¹ Gubern, 1984, 32. En junio de 1929 se estrena en Madrid *El cantante de jazz*, pero en versión muda porque no se dispone de la suficiente tecnología para su proyección sonora. En septiembre se estrena en Barcelona *La canción de París*, que se exhibe con sonido sólo la parte cantada. La primera película sonora española fue *El misterio de la Puerta del Sol*, rodada por Francisco Elías a finales de 1929. El cine sonoro lo presenta en Canarias la empresa de Ramón Baudet en Las Palmas, el 27/9/30 en el Circo Cuyás, con la película alemana *Troika*. El 9/10/30 lo hace en el Parque Recreativo de Santa Cruz con el dibujo animado *Danza macabra* y la película *Troika*. Martín y Fernández Arozena, 1997, 348-49.

la excesiva ruralización y un marcado analfabetismo de la sociedad española. A pesar de los avances que trajo consigo la República, el género que más se difundirá a lo largo de su quinquenio de vida será el mismo que se producía en la etapa muda, esto es, el «de la España agraria subdesarrollada y dominada por las supersticiones religiosas, la de los grandes latifundios feudales, del hambre, del culto machista y de los toreros»⁹².

La naciente República de abril del 31 habrá de coexistir con la crisis económica internacional generada a partir del 29, cuyos primeros síntomas se hicieron patentes desde el final del periodo de la dictadura de Primo de Rivera, alcanzando su cenit en el 33. El comercio exterior español se vio fuertemente afectado, tanto en las exportaciones como en las importaciones. Los productos agrícolas, excepto los destinados a la exportación, experimentaron un aumento considerable. Sin embargo, Canarias, con un modelo económico «donde predomina la agricultura especulativa de exportación», como ya tuvimos oportunidad de ver en el capítulo precedente, «sufre un notable descenso en estos años, consecuencia de las restricciones impuestas por los países europeos donde van dirigidos, de los cuales la economía canaria tiene una fuerte dependencia, y aunque las repercusiones en el Archipiélago se notan con algún retraso —hacia 1932—, no son menos graves»⁹³. De igual manera, la crisis financiera internacional perjudicará a la naciente industria del turismo, sector económico que con tanto ahínco intentaba aprovecharse del carácter propagandístico del cine, publicitando, en la medida de sus posibilidades, las bellezas paisajísticas de las islas allende las fronteras insulares.

A pesar de mantenerse un gran atraso en el archipiélago, con la instauración de la República, Canarias conoce avances de cierta importancia en materia sanitaria y educativa, en la modernización de los partidos y en la organización de los sindicatos y patronales, tal y como ocurrió en gran parte del territorio nacional. Sin embargo, y aunque se produce la sustitución de las fuerzas políticas hasta la fecha representadas, de hecho, el poder lo sigue detentando la «oligarquía agraria y financiera»⁹⁴.

⁹² Gubern, *idem*, 34-35.

⁹³ Alcaraz, Anaya, Millares y Suárez, IV, 1991, 804.

⁹⁴ *Ídem*, 802.

En líneas generales —aunque especialmente en el primer bienio—, durante el periodo republicano se alcanzaron grandes logros en la enseñanza. La labor y entrega desempeñada por Marcelino Domingo y posteriormente Fernando de los Ríos en la construcción de escuelas fue fundamental. Asimismo, se trata de una etapa en la que destacaron valiosos maestros universitarios como Menéndez Pidal, García Morente o Blas Cabrera. Aparte del momento culminante que conocen muchos de los miembros de la generación del 98, es también por estos años cuando brotan los nombres de personalidades en diferentes campos de la cultura como son Aleixandre, Buñuel, Dalí, Miró, Alberti, etc. La prensa de los años republicanos alcanzará un notable desarrollo. Junto a los diarios de información general, *El Sol* o *ABC*, se editan publicaciones de organizaciones políticas (*El Socialista*, *Solidaridad Obrera*), así como las revistas *Cruz y Raya*, *Ahora*, *Octubre* o *Gaceta de Arte* (1932-36). Esta última será la «que da el verdadero carácter europeo de avanzadilla al arte y a la literatura de las islas»⁹⁵. Fundada por Eduardo Westerdahl, *Gaceta de Arte* se convertirá en receptora de las ideas surrealistas y defensora del vanguardismo. En ella tenían cabida, dado su carácter ecléctico, distintos lenguajes artísticos, desde la abstracción y la arquitectura racionalista hasta el expresionismo o la nueva objetividad alemana. Si bien entre el surrealismo y *Gaceta de Arte* no existe una completa homogeneidad, entre la Escuela Luján Pérez⁹⁶ y el indigenismo la identificación era total. Surrealismo e indigenismo «fueron las dos direcciones que siguió el arte de vanguardia insular durante los años treinta»⁹⁷.

3.1. La imagen cinematográfica

Si en los últimos años de la dictadura en Canarias se habían conseguido realizar al menos dos largometrajes enteramente financiados con capital isleño, durante el periodo republicano la producción propia es nula. Sin embargo, de una parte, aumentan las realizaciones extranjeras, que ven en el archipiéla-

⁹⁵ Nuez Caballero, IV, 1991, 899.

⁹⁶ Aunque la escuela se fundó en 1918, será en 1929 cuando celebre su primera exposición colectiva en Las Palmas. En Tenerife lo hará al año siguiente.

⁹⁷ Castro, IV, 1991 (2), 928-929.

go un doble objetivo: 1) el paisaje como marco ideal para simular escenarios naturales lejanos, y 2) el desembolso de un coste económico mucho menor, dada la proximidad relativa de las islas a Europa, continente de donde procede la productora alemana UFA, que acapara la práctica totalidad de rodajes foráneos; de otra, se mantiene aún encendida la idea de difundir en tierras continentales las bellezas de Canarias, especialmente a través del documental. En este sentido es importante señalar la encuesta que en el año 33 realiza el periódico *La Provincia* a relevantes personalidades de la vida insular sobre la conveniencia de un filme sobre Canarias.

Antes incluso de la proclamación de la República, el 23 abril de 1930, el diario tinerfeño *La Tarde* se hace eco de una noticia recogida por su homólogo grancanario *La Provincia* acerca del rodaje de «una película canaria en Tenerife»⁹⁸. La información es facilitada por Pepe Romeu, que se encuentra en Gran Canaria interpretando la obra teatral de Claudio de la Torre *Tic Tac*⁹⁹. Con tal motivo, el actor y cantante es entrevistado para el periódico mencionado. En sus declaraciones afirma que será la empresa Consortium Central¹⁰⁰ de París, quien invertirá 1.500.000 francos, de los que 100.000 serán para el actor Luis Trenker, que desempeñará la función de principal protagonista. Punta Anaga, Taganana, el monte de las Mercedes, el valle de La Orotava, las Ramblas y las cañadas del Teide servirán de decorados exteriores a *Bencomo*, título del filme que dirigirá el francés Jacques de Baroncelli.

También en esta ocasión, tal y como ocurriera en la década anterior y como sucederá en las siguientes, cualquier noticia cinematográfica que ata-

⁹⁸ *La Provincia*, 17/4/30.

⁹⁹ Si bien es cierto que en la década de los 30 no hay producciones cinematográficas canarias, hay que señalar que desde 1931 y hasta 1943 el literato y autor teatral Claudio de la Torre realiza un largometraje en Francia —*Pour vivre heureux* (1932)— y tres en España —*Primer amor* (1941), *La blanca paloma* (1942) y *Misterio en la marisma* (1943)—, además de otros tres cortometrajes —*Manolo Reyes*, *Chufillas* y *Pregoneros de embrujo*, todos ellos filmados en 1941—. Su hermana, la poetisa Josefina de la Torre interviene en algunos de los filmes dirigidos por Claudio y en otros como *El camino del amor*, *Una herencia en París*, etc. También su hermano Bernardo, en tareas de ayudante de dirección, se ejercita en el medio cinematográfico junto a Claudio. Por otro lado, en 1943 se aseguraba desde *El Día* (20/7/43) que en breve comenzaría a filmarse en Tenerife y Las Palmas *Bajo el sol de Canarias*, película que recoge «motivos y nuestro folklore regional, con guion y dirección de Claudio de la Torre, música de Juan Álvarez García e interpretación de Julio Peña, que se encontraba ya en Las Palmas». También con música de Álvarez García era el proyecto *El collar de caracoles* (1945), argumento de Félix y José Casanova de Ayala y Pascasio Trujillo.

¹⁰⁰ Esta productora era propiedad desde 1924 del ingeniero y escritor tinerfeño Alfonso Ascanio Poggio, quien produce hasta el final de la década alrededor de una treintena de filmes. A comienzos de febrero de 1928 se estrena en París *Le Film du Poilu* (Cinco años de la vida de un francés movilizado), escrita por Ascanio y André Boghen y basada en la novela del primero *Muñecas de París*. Martín y Fernández Arozena, *idem*, 136.

ña al archipiélago se pondrá rápidamente en sintonía con la idea, siempre latente, del eficaz medio que es el cine como elemento propagandístico del paisaje isleño. Precisamente el subtítulo reza así, «Cómo se puede hacer una propaganda», y la última pregunta de quien realiza la entrevista, que firma L, es la siguiente: «¿Y conoce usted las gestiones realizadas para lograr esa nueva y magnífica propaganda del paisaje y de las costumbres tinerfeñas por ese medio tan moderno y eficaz de una comedia proyectada y hablada?». Al parecer, el filme *Bencomo*, que finalmente no se realizó, giraba en torno a bailes y cantos en medio del paisaje de Tenerife.

La generalización del cine sonoro trajo consigo la multiplicación despiadada de películas en las que abundaban agotadores diálogos e inacabables canciones. En Canarias, junto a esa obsesión por difundir las beldades paisajísticas, surge, al mismo tiempo y sobre todo desde la prensa, la insistencia por registrar en la banda sonora los cantos típicos del archipiélago ante cada nuevo proyecto de rodaje. Las expresiones *hablado y cantado* o *película sonora* se irán incorporando, poco a poco, a los comentarios y noticias cinematográficas.

Otro proyecto abortado fue el que dio a conocer nuevamente Pepe Romeu a través de la prensa tres años más tarde. Al parecer, el santanderino José Buchs abrigaba la idea de rodar un filme «de ambiente netamente canario» con este actor y cantante, junto a Rosita Díaz Gimeno. Juan Álvarez García sería el responsable de la partitura, corriendo la elaboración del guion a cargo de escritores insulares, eligiéndose uno de los cuatro argumentos presentados. Se promovía también un especial llamamiento a las entidades y empresarios de Tenerife para que hicieran posible esta iniciativa:

«Esperamos, ya que esto es de una gran importancia para nuestro archipiélago, que todos los industriales pudientes, Cabildos y entidades cooperen de una manera positiva al objeto de ver si esto puede ser una realidad, por la importancia material y espiritual que ello tendría para Tenerife y para todo el Archipiélago»¹⁰¹.

Este mismo espíritu de divulgación y difusión de los paisajes isleños a través del cine es retomado también por la prensa grancanaria. La estancia del actor Martin Herzberg en Gran Canaria, y su propósito de realizar una

¹⁰¹ *La Tarde*, 24/2/33 y 3/3/33.

película sobre Canarias¹⁰², trae otra vez a colación lo provechoso que puede resultar para la industria turística de las islas la propaganda de su paisaje en el medio cinematográfico:

«Desde luego, el proyecto del señor Martín Herzberg debe ser favorablemente acogido, pues es de indudable beneficio para nosotros desde el punto de vista turístico. Y sabido es la importancia que tiene para un país la atracción del turista. (...) Ahora se nos presenta la oportunidad de dar a conocer estas islas maravillosas por sus paisajes tan variados y pintorescos, y su clima agradable, tanto en verano como en invierno. ¿Qué mejor propaganda que una película? Por este medio nuestras islas serían conocidas en el mundo entero»¹⁰³.

Por otro lado, la visita de Martín Herzberg origina una encuesta realizada por José Mateo Díaz y publicada en *La Provincia* entre julio y agosto del 33¹⁰⁴. En ella se pregunta a relevantes personalidades de diferente ideología y procedentes de diversos campos —la cultura, la política, el arte, etc.— sobre cuatro cuestiones: 1) el interés cinematográfico de Canarias, 2) elementos canarios de interés para introducir en el filme y qué tipo de película con- vendría, 3) la utilidad de un buen filme sobre Canarias, y 4) financiación de la película. Este es el testimonio de algunos de los encuestados.

Bernardino Valle Gracia destaca la variedad del paisaje, que tanto puede servir de apoyo a una película artística como a una de propaganda, y hace especial referencia a la creación del Consejo Nacional de Cinematografía, auspiciado por el ministro de Industria y Comercio Franchy y Roca, como el organismo a través del cual se puedan canalizar los diferentes proyectos cinematográficos.

Para Juana Padrón Hernández el contraste insular es de una innegable cualidad cinematográfica. Subraya el enorme interés pedagógico y de difusión que tendría la realización de un filme sobre Canarias. Sin embargo, ve los principales problemas en la característica apatía isleña y la escasez de recursos financieros. Empero, esta abulia o falta de proyectos, a juicio de Carmelina

¹⁰² Al parecer, Martín Herzberg, que estaba residiendo por esos años en Gran Canaria, había presentado varias instancias a las corporaciones insulares solicitando ayuda para la realización de un filme sobre Canarias. *La Provincia*, 13/8/33.

¹⁰³ *La Provincia*, 5/7/33.

¹⁰⁴ Los resultados de la encuesta se publicaron los días 23 de julio, 3, 13 y 16 de agosto.

Fuentes, otra de las encuestadas, es más resultado del aislamiento que de la falta de entusiasmo. Igualmente, Simón Benítez Padilla apunta las ventajas que tendría la realización de un filme sobre Canarias desde un punto de vista educativo, pues «no se olvide que el arte es el único medio de llegar a la multitud; y que el cine, aun siendo la última, es la más popular de las Bellas Artes de nuestro mundo moderno».

Josefina de la Torre señala el desconocimiento de que goza la naturaleza de las islas en el campo cinematográfico. Propone un filme de propaganda, pero cuyo argumento contenga cierto carácter novelesco, «que es sin duda el mejor atractivo del 80 por ciento de las personas que acuden a los cines». Ve en el cinematógrafo el medio adecuado para atraer al turismo mediante la difusión de las bellezas insulares. También Luis Fajardo Ferrer se muestra partidario de destacar el paisaje y las excelencias climáticas, pero siempre que se desenvuelvan dentro de un desarrollo dramático en el que la propaganda sea el resultado y no el fin mismo de la película.

La escasa generosidad de los capitalistas en materia cultural es puesta de manifiesto por Agustín Espinosa, quien además reconoce a las islas su indiscutible «valor de paisaje original y crudo», para finalizar que el cine sonoro debe ser aprovechado por el folclore insular. En esta misma línea se muestra Juan Rodríguez Doreste, para quien «si el film fuera sonoro, no estaría de más que se impresionasen algunas de las canciones populares más típicas del Archipiélago». Asegura que el solo hecho de rodar una película en Canarias, dada la diversidad de paisajes, «había de tener un elevado interés artístico». El cine como atracción turística tampoco escapa a sus apreciaciones.

Frente a la escasa generosidad capitalista citada por Espinosa, Sebastián Suárez León, en un alarde de optimismo, considera un hecho consumado esa generosidad, «generosidad relativa» —dice—, porque el desembolso económico «será productivo» ya que «todo lo que tenga un valor y signifique una actividad y un interés, están en el caso inexcusable de contribuir a la aportación del capital necesario».

Felipe de la Nuez Aguilar es contrario a una muestra de costumbres folclóricas, noticieros o escenas de labores agrícolas, y apuesta por temas actuales que atrajera el interés del público, aunque habría que escoger al hombre capaz de combinar ambos elementos. Para la financiación propone la creación del capital necesario por medio de acciones, suscripciones o bien un impuesto voluntario sobre las entradas de cine. En parecidos términos,

aunque mucho más radical, se pronuncia Felo Monzón, quien lanza una invectiva contra todo intento «de realizar un film de acusado perfil regional (...) pues este sería la definición rotunda de nuestra incapacidad *típica*». Radicalmente opuesta es también la opinión de Hurtado de Mendoza, contrario a filmes de propaganda porque sólo benefician al capitalista, proponiendo en su lugar la realización de un filme de marcado carácter social. Aunque no tan radical, para Fray Lesco también es necesario hacer un uso controlado del costumbrismo canario: «sólo de manera episódica».

La opinión de Martin Herzberg sobre la posibilidad de filmar una película sobre Canarias también queda reflejada en una entrevista realizada por el propio José Mateo Díaz¹⁰⁵. Para Herzberg es importante la propaganda que a través de la película pueda hacerse de Canarias, para lo cual es imprescindible que en el filme abunden los exteriores: «Yo estimo que aquí hay que hacer un film rico en exteriores, que sea la más maravillosa propaganda para las islas, que se pueda desear; pues será proyectado en los miles de cinematógrafos de Francia, primero, donde no sólo lo verán los franceses sino los numerosos turistas que diariamente llegan a Francia, como usted sabe». Es decir, Herzberg establece una vez más la interrelación entre paisaje, cine y turismo; el paisaje insular como aval de la explotación cinematográfica de Canarias de cara al exterior, cuyo fin es la atracción turística. Asimismo, afirma que si la obtención de los recursos humanos y económicos necesarios para financiar la película, bien a través de facilidades de cualquier índole, bien mediante subvenciones de los cabildos interesados hasta conseguir el capital necesario, la película tiene asegurada la distribución en Francia, dado que existe «una casa distribuidora que garantiza para el nuevo film un alquiler, sólo para Francia, de 800.000 francos». Por otro lado, la película, cuyo coste rondaría las 250.000 pesetas [1.500 euros], se realizaría en francés, encargándose posteriormente Claudio de la Torre de su versión española¹⁰⁶.

¹⁰⁵ *Canarias. Revista ilustrada de Buenos Aires*, núm. 274, 1/34.

¹⁰⁶ Herzberg intentaba aprovechar la vía de las dobles versiones para distribuir el filme, valiéndose del trabajo profesional que Claudio de la Torre desempeñaba en los estudios Paramount, en Joinville, Francia. Herzberg conocía esta faceta profesional de Claudio, como lo atestigua en la citada entrevista: «(...) Ya he hablado en París con vuestro Claudio de la Torre, que es una persona muy inteligente, y él está también interesado en este proyecto. Hemos quedado en que yo realice aquí las gestiones, y que le envíe después nuestro escenario para él estudiar la posibilidad de realizar el mismo film en español».

El propio Mateo Díaz también vierte su comentario¹⁰⁷ sobre la oportunidad que se presenta de rodar un filme sobre Canarias: mostrar las costumbres/paisajes del archipiélago a través del medio cinematográfico puede ser el mejor vehículo para publicitar las islas desde el punto de vista turístico.

«¿Responderemos con la indiferencia a un proyecto de tanta trascendencia para nuestra tierra? ¿Dejaremos pasar inadvertida, con nuestra característica indolencia, esta magnífica iniciativa? ¿Desaprovecharemos esta ocasión única, este ofrecimiento de un realizador conocido y de prestigio? ¿Permitiremos impasibles que otros se aprovechen del proyecto que estaba principalmente aderezado a nuestra isla de Gran Canaria?»

Estos interrogantes planteados dejan bien a las claras que para Mateo Díaz la realización de este filme es una cuestión vital, casi de supervivencia.

Del mismo modo, la buena imagen que de Canarias se proyecta en el exterior a través del cinematógrafo se convierte en la necesidad de un rápido comentario. La alabanza tiene fácil cabida, como es el caso de la *Alfombra Mágica: Un día en Gran Canaria*, realizada por la Fox¹⁰⁸:

«Al recoger la casa Fox Movietone en esta película documental algunos aspectos del paisaje y de las costumbres de Las Palmas, rinde un tributo al encanto y a la poesía de esta isla del Atlántico, magnífica y hermosa. En Las Palmas, rodeada de una desbordada vegetación y aromada por poéticos vergeles, el ambiente se hace aroma y la brisa adquiere calidad de caricia. La pureza del aire y lo apacible de su temperatura conducen a esa íntima paz espiritual que es característica en los hijos de esta tierra privilegiada»¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *Canarias. Revista ilustrada de Buenos Aires*, ídem.

¹⁰⁸ También se publicita en prensa como *Alfombra Mágica Gran Canaria*. *Hoy*, 24/1/36 y 26/1/36. El primer contacto entre la Fox y Canarias se remonta a finales de 1926. Escasamente un año más tarde esta productora compra a Rivero diverso material sobre Tenerife. En octubre de 1930 la Fox exhibe en el parque Victoria de La Laguna *Varietades de Canarias*, que incluye imágenes de Tenerife, Gran Canaria, Lanzarote, etc. Martín y Fernández Arozena (ídem, 307-9) creen que esta revista debe contener material comprado a Rivero.

¹⁰⁹ *Hoy*, 4/2/36. Coincidiendo con la proyección de esta *Alfombra Mágica* se produce la visita a Las Palmas de Henri M. Michaud, representante para Europa de la productora Warner Bros., a quien acompañó durante su estancia en Gran Canaria el agente local de la misma compañía, Manuel de la Torre. *Hoy*, 24/1/36.

Pero también el análisis crítico se deja ver cuando los resultados no están a la altura deseada. De esta manera, la admiración deja paso a la queja argumentada. Este es el caso del cortometraje *La riqueza agrícola de las Islas Canarias*, editado por la Dirección General de Agricultura en 1934, y calificado de pobre película, inconexo, vulgar y flojo, al tiempo que recomienda no hacer propaganda, y propone, en cambio, llevar a cabo una satisfactoria campaña publicitaria:

«Dejando a un lado ciertos matices que pudieran ofrecer motivo a suspicacia de parcialidad en favor de una de las ideas, hay en la película —mejor dicho, no hay, ya que en ella todos son pecados de omisión— nada que justifique su título».

«Quien fuera a la proyección con ánimo informativo tendrá que dar un paseo por las islas para enterarse de la agricultura canaria. ¿Reproches a la factura de la cinta? No hace falta anotar ninguno. Basta sólo señalar la distancia enorme entre la finalidad que su título enuncia y el resultado conseguido».

«(...) No somos responsables los canarios de esta película, según creo. Conviene, por lo tanto, trabajar para que no se le dé publicidad y es necesario que se organice la propaganda de una manera sistemática»¹¹⁰.

Es un periodo, el republicano, en el que abundan los documentales de carácter costumbrista, donde las tradiciones, los hábitos, el folclore y las labores agrícolas, junto con el paisaje, son los temas que predominan, especialmente en las producciones nacionales. A los arriba mencionados podemos añadir otra *Alfombra Mágica* titulada *La Isla Afortunada* (1934)¹¹¹; *Canary Island Bananas* (1935), realizado por el documentalista británico criado en Gáldar, Richard Leacock, a la temprana edad de 14 años y patrocinado por el Sindicato Agrícola del Norte, que presidía su padre, por aquel entonces radicado en Gran Canaria. *Tenerife, Jardín del Atlántico* (1934), de Cultura Films y fotografía a cargo del operador italiano Sessia, con una parte industrial —cultivo y comercialización del plátano y otros productos agrícolas— y otra turística —diferentes panorámicas de los rincones más típicos de

¹¹⁰ *La Tarde*, 19/7/34.

¹¹¹ Pavés, 1995, 39.

Tenerife¹¹²—; o *Islas venturosas* (1933)¹¹³ de Fox Films, son otras producciones que van en la misma línea de actuación. Alejada de esa visión amable de las islas cabe destacar *Ténérife* (1932), de Yves Allégret¹¹⁴.

En unos años donde se apostaba por Canarias como lugar altamente atractivo para el turismo y donde el cine se había convertido en el vehículo idóneo para difundir las bellezas de las islas, se realiza la controvertida producción de la *Fox Grand Canary* (1934)¹¹⁵. Frente a la imagen almiarada que de Canarias se proyectaba como referencia turística obligada, esta producción de la Fox no sólo daba una imagen totalmente contraria a la que oficialmente quería darse del archipiélago, sino que, junto a considerables errores geográficos —se habla de Santa Cruz de Las Palmas—, convertía las islas en reducto de epidemias sin asistencia sanitaria alguna, y en la que abundaban leprosos, mendigos y miseria.

El estreno de la película provocó airadas protestas desde la prensa, especialmente en Cuba, donde la colonia canaria era abundante. Juan del Time —seudónimo del político y periodista Luis Felipe Gómez Wangüemert—, que durante su estancia en Cuba escribe para el diario palmero *El Tiempo*, en su sección *Notas de Cuba* relata las gestiones realizadas ante la Asociación Canaria para que, en boca de su presidente, presionara ante la autoridad competente a fin de que su exhibición se interrumpiera: «(...) Se acudió al Embajador interino Sr. Espeliuz, este habló con el Secretario de Estado, y a las

¹¹² Esta misma noticia es recogida por *El Tiempo* (26/1/35), pues se barajaba la posibilidad de realizar otra película de parecidas características sobre La Palma.

¹¹³ «Nuestro amigo, don Luis Zamorano González, nos manifiesta, como representante de esta provincia de la prestigiosa casa productora de películas Hispano Fox Film, que el día 15 del próximo mes de septiembre embarcará en Barcelona con destino a esta capital el director general en España de dicha empresa, Mr. S.S. Horen quien trae el original y una copia de la película que expertos operadores cinematográficos rodaron no ha mucho tiempo en Canarias». *La Tarde*, 31/8/34.

¹¹⁴ La filmación de este cortometraje en Canarias lo cuenta el catálogo *Restaurations et tirages de la Cinemathèque française*, III, 1988: «Ayudante de dirección en los estudios Billancourt (Braunberger-Richebé) de París, militante trotskista, amigo de Jacques Prévert y de varios surrealistas, Yves Allégret (1907-1987) había leído una obra apasionante sobre *Las Hurdes* y partió hacia España para rodar en esa región, acompañado por su mujer y por el operador Eli Lotar, con un poco de dinero y una cámara. El equipo fue arrestado en España y, tras varias semanas de cárcel, expulsado del país. Allégret y Lotar decidieron tomar el primer barco disponible, que les llevaría a las Islas Canarias. En Tenerife se hicieron pasar por cineastas publicitarios de una firma parisina. Pero, en realidad, filmaron la vida cotidiana y los aspectos insólitos desde una perspectiva crítica: la frondosa vegetación no oculta la explotación del pueblo y la presencia constante de la religión católica». «De regreso a París, Yves Allégret montó *Ténérife*, con un comentario escrito por Prévert. El realizador francés sugirió el rodaje sobre *Las Hurdes* a su amigo Luis Buñuel, quien lo emprendería con Eli Lotar y una cámara prestada por Allégret». Programación FilMOTECA Española, 8/96. Véase también, Gorostiza (*Diario de Avisos*, 8/12/90) y Martín, 2004, 81-95.

¹¹⁵ Para el estudio de *Grand Canary*, Pavés, ídem, 39-53.

8 de la mañana del viernes, 7, nosotros vimos en el vestíbulo del Campoamor, en letras grandes, el siguiente aviso: «La película *Gran Canaria* ha sido ocupada por el Secretario de Gobernación, y esta no será exhibida, sustituyéndose con la que está anunciada para mañana»¹¹⁶.

Al parecer, la película se volvió a proyectar posteriormente en la isla de Cuba. Sabemos de esta segunda exhibición gracias a un artículo de la exiliada canaria Mercedes Pinto, por aquellos años en la isla caribeña¹¹⁷. La falta de reacción, ante esta nueva proyección, de aquellos defensores de la patria por la lamentable imagen que se da de Canarias, la osadía de quienes se atreven a hablar de lo que desconocen, en clara alusión a los promotores del filme, y los perjuicios turísticos que puede acarrear para las islas, son algunos de los temas tratados por Mercedes Pinto, argumentos que sirven de coartada a la autora para elogiar su tierra natal.

«(...) Nos extraña mucho la pasividad de los que parecen encargados de defender y aun de propagar las bellezas de un país, o por lo menos, y en el más somero de los casos, de denunciar a los difamadores y mentirosos (...). La colonia canaria también ha silenciado, y es esta exhibición la segunda etapa en que dicha película se pasa por los escenarios cinematográficos de Cuba, sin que sepamos que haya levantado protesta alguna en canarios ni en peninsulares, ya que Canarias es una provincia española».

«(...) Verdaderamente que se necesita valor para decidir una película por el nombre de un país descubierto en el mapa, y sin conocer una sola palabra de él, ni molestarse en enviar (¡tan fácil que es!) unos metros de celuloide para impresionarlos de visu, se inventan, por el contrario, trajes, tipos, costumbres, y después de reunido todo esto... ¡se forja una película que puede perjudicar turísticamente a un país que vive del turismo...! (...). Lo que nos ha llenado de indignación es que se las presenta como un país feo, sucio, triste y mísero, y por colmo con una epidemia, en un país donde, no solamente no hay epidemia jamás, sino que son las

¹¹⁶ Juan del Time, Habana 11 de junio. *El Tiempo*, 20/7/35.

¹¹⁷ La documentación que hemos manejado es el archivo personal que el actor Rubén Rojo poseía de su madre Mercedes Pinto. En muchos de los documentos, folletos y artículos del archivo no figuran la procedencia, la fecha ni el lugar de edición. Este es el caso del artículo que Mercedes escribió con motivo de la proyección de *Grand Canary* en Cuba. Sabemos que lo hizo en una publicación cubana —¿Carteles?— entre 1935 y 1943 —que son los años que Mercedes permanece en la isla—, bajo el título *Las Islas Canarias* y en la sección *Ventanas de colores*, el mismo nombre que más tarde, ya en México, utilizara en el diario *El Nacional* donde comentaba aspectos sobre la mujer.

siete islas verdaderos sanatorios oficiales del mundo, donde todo microbio perece por efecto del sol vivificante, del aire maravilloso, del clima incomparable, que no tiene par en el mundo (...)).»

Por estos años hubo también otros proyectos y filmaciones¹¹⁸. Aparte de las realizadas por Rivero nada más dar comienzo la década, merecen destacarse la canonización de la Virgen de las Nieves por el palmero Emilio Carrillo en 1930, el mismo año que en Tenerife se encuentra la compañía Afrika Presse & Film, con sede en Viena, filmando y fotografiando la isla, o el proyecto de rodaje de *La venganza de Abel* (1933)¹¹⁹, basado en un argumento de Ildelfonso Maffiotte, composición musical de Juan Álvarez García, dirección de Juan Ruiz Mirón, interpretación de Santiago Aguilar y del actor nacido en Las Palmas Javier de Rivera, así como localización de escenarios en Canarias, Nueva York y Cuba para ambientar la emigración a América. En otros casos, tan solo conocemos iniciativas para el desarrollo de futuros proyectos. Esto es lo que sucedió con la Paramount, cuyos representantes nacional y local, José Xaubert Roger y Bartolomé Guerrero respectivamente, anunciaban la próxima visita de un alto cargo de la compañía, Messeri, para estudiar las posibilidades de rodar un filme en Tenerife¹²⁰. Por su parte, los estudios Ballesteros de Madrid pensaban contactar con acaudaladas personas de Canarias a fin de realizar una película de *ambiente tinerfeño*. La producción rondaría las 400.000 pesetas [2.400 euros], el guion correría a cargo de escritores de Tenerife, para lo cual se establecería un concurso con premio en metálico, mientras que para la interpretación se elegiría, entre otros, a Ana María Custodio, Antoñita Colomé, Lina Yegros o Antonio Vico, Miguel Ligeró y Roberto Rey¹²¹.

¹¹⁸ Aunque no se trate de ningún rodaje es de justicia mencionar aquí el nombre del ingeniero Luis Junco Toral, junto a sus colaboradores Bernardo Monzón y Leopoldo Soto, que en 1932 patenta la invención de un tipo de cine en relieve en Las Palmas. Martín, 1997, 23.

¹¹⁹ *La Prensa*, 1/8/33.

¹²⁰ *La Tarde*, 20/3/35.

¹²¹ *La Tarde*, 16/7/36.

3.2. Canarias-UFA

Alemania fue uno de los primeros países en sumarse a la invención de los hermanos Lumière. Algunos estudiosos, entre ellos George Sadoul¹²², consideran a Skladanowski (Berlín 1863/1939) indiscutible precursor de aquéllos en Europa con las sesiones públicas de su bioscopo en Berlín, en noviembre de 1895.

Sin embargo, a pesar de este pionerismo, la cinematografía alemana apenas existió como industria antes de 1910. El grueso de la exhibición estaba copada por producciones americanas, francesas e italianas, y hasta el final de la I Guerra Mundial, al margen de algunos intentos de escaso renombre, la producción estuvo dominada por la compañía danesa Nordisk. Conscientes de esta desfavorable situación, de la mella que ejercían las películas antialemanas (especialmente después de la entrada en el conflicto de los Estados Unidos), tanto en los países beligerantes como en los neutrales, y la escasa producción local se pone en práctica la idea del general Ludendorff de concentrar la actividad cinematográfica en una sola compañía. Este plan, ordenado por Hindenburg y apoyado por los magnates de la banca, la química, la industria pesada y la electricidad, da lugar en noviembre de 1917 a la fundación de una poderosa sociedad: la Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), cuyo fin principal es hacer del cine alemán un efectivo vehículo de propaganda, capaz de competir con las producciones extranjeras.

Como consecuencia del boicoteo durante la posguerra, la UFA, que agrupaba a los principales productores germanos adquirió, en contrapartida, los derechos de exhibición en salas de Suiza, países escandinavos, Holanda, España y otras naciones que habían permanecido neutrales. Desconocemos si esta maniobra afectó a Canarias, pero lo cierto es que en 1934 la empresa que regentaba el hoy desaparecido cine Numancia¹²³ de Santa Cruz de Tenerife pensaba organizar, junto al representante de la UFA en la isla, Manuel Aranz, una

¹²² Sadoul, 1977, 415.

¹²³ En esta misma sala se exhibirá en 1936, en sesión privada, un domingo por la mañana, *La Edad de Oro* (Pérez Minik, 1995, 136); así como *El Acorazado Potemkin* el 11/3/36 (Sola Antequera, 1995, 304). A mediados de octubre de 1936, Benigno Ramos, socio y directivo del Cine Numancia, es delatado por Antonio Alezo —nombre falso— como «masón izquierdista», y por haber «coadyuvado a la proyección de la película *El Acorazado Potemkin*». Estos hechos fueron ratificados por la comisaría de investigación y vigilancia. Sin embargo, «Benigno Ramos había puesto el local cinematográfico a disposición de la autoridad militar y no se sabe que a partir del 18 de julio haya efectuado actos algunos contrarios al movimiento». (Paz y Felipe, I, 1987, 1047-48). *La Edad de Oro* también se proyectó los días 20 y 21 de mayo en Cinelandia y el 23 en el Cine Toscal (Sola Antequera, ídem, 306).

semana de proyecciones como homenaje a dicha casa editora¹²⁴. El motivo fue la presencia en Tenerife del productor Bruno Duday y el actor y director Paul Wegener, que estaban rodando *La llamada de la patria* (*Ein mann will nach Deutschland*), filme cuyo argumento cuenta cómo la Primera Guerra Mundial sorprendía en América Latina al ingeniero alemán Hagen, que quería regresar a su país para cumplir con sus deberes como patriota. De camino a Alemania es hecho prisionero y enviado a Jamaica, de donde logra escapar hacia Cuba, consiguiendo más tarde regresar a su país de origen¹²⁵. Esta película supone uno de los primeros ejemplos de uso de Canarias como decorado americano.

Los últimos cuatro de Santa Cruz o *Los amotinados de Santa Cruz* (*Die letzten vier von Santa Cruz*) fue el segundo de los tres largometrajes que parcialmente rodó la UFA en Canarias durante los años 30. Bajo la producción de Karl Ritter y la dirección de Werner Klingler, el rodaje se desarrolló alternativamente entre Santa Cruz y Los Cristianos¹²⁶, cuyas bahías sirven de ideales escenarios para ambientar una película de aventuras con estafas mercantiles.

La última película de la UFA en Canarias durante esta década fue *La habanera* (1937), de Detlef Sierck (Douglas Sirk)¹²⁷. En esta ocasión se ponía en escena un melodrama interpretado por Ferdinand Marian (D. Pedro de Ávila) y Zarah Leander (Astree), actriz sueca que ya había trabajado a las órdenes del mismo director en *Hacia nuevos horizontes* (1937). El éxito de esta película llevó al director hamburgués a repetir protagonista.

¹²⁴ *La Tarde*, 9/4/34.

¹²⁵ «Los destacados elementos de la cinematografía alemana permanecieron en aquellos lugares (Cañadas del Teide) durante varias horas, regresando a sus respectivos alojamientos en el Pto. De la Cruz al anochecer». «Sabemos que los referidos artistas han rodado ya algunas escenas a bordo del Ciudad de Málaga, y que, posiblemente, del sábado al lunes darán vuelta a la isla en este buque para impresionar nuevas escenas interiores del navío». *La Tarde*, 10/4/34.

¹²⁶ Heinz Horn —barco procedente de Hamburgo que trasladó al equipo técnico y artístico— permaneció durante tres semanas en Los Cristianos. En su interior se rodaron numerosas secuencias. También se precisó la contratación de un buque de vela de tres palos, para lo cual se alquiló el barco bautizado con el nombre de *Armandito*. Asimismo se requirió la presencia de varias personas de raza negra. *La Tarde*, 2/10/35

¹²⁷ *La habanera* le supuso a Douglas Sirk intentar, infructuosamente, la obtención de un pasaporte que le permitiera salir del país. No era difícil prever lo que se avecinaba en una Alemania caldeada por el doctrinarismo nacional-socialista. En consecuencia, Douglas Sirk había tomado la decisión de abandonar Alemania porque la situación se hacía cada vez más insostenible: «(...) Bueno, como le dije había decidido irme desde hacía tiempo, porque la situación se estaba haciendo imposible. Pero, desde luego, no tenía pasaporte. Después de *Hacia nuevos horizontes*, sugerí *La habanera*, que debía rodarse en exteriores en Tenerife, y como por entonces era un director influyente, con una gran estrella, Zarah Leander, se adoptó mi sugerencia inmediatamente. Por lo que recuerdo, obtuve un documento de viaje para salir de Alemania para hacer la película, pero no conseguí el pasaporte, que se necesitaba para obtener el pase para entrar en los Estados Unidos. Así que regresé y realicé el montaje de *La habanera* en Alemania y obtuve permiso para ir de nuevo al extranjero a localizar escenarios para *Witons Zoo*, y para ello me dieron un pasaporte». Halliday, 1971, 51.

El rodaje de estas tres producciones de la UFA alimenta el optimismo isleño de ver y relacionar al archipiélago con los acontecimientos cinematográficos mundiales¹²⁸, y lo que es más importante, divulgar sus excelencias paisajísticas. El binomio Canarias-cine se hace cada vez más patente en los medios periodísticos insulares en estos años, especialmente en la isla de Tenerife: titulares como *Tenerife y el cine mundial*¹²⁹, comentarios que redundan en esa relación y las cualidades lumínicas y paisajísticas son elementos constantemente puestos de relieve. Así, ante el inminente rodaje de *La llamada de la patria* se insiste en «la importancia que en el tráfico internacional va ganándose nuestra isla como residencia bella, como emplazamiento de ideales panoramas, los cuales han de servir para deleite de multitudes diversas concentradas en múltiples salones de exhibición extranjeros»¹³⁰.

Parecidas características son las que señala Erich Holder¹³¹ para justificar el rodaje de *La Habanera* en Tenerife:

«(...) Hemos suplido aquel paisaje [Puerto Rico] tropical por la campiña tinerfeña, sin menoscabo alguno. Las características de esta vegetación, los cráteres volcánicos de Tenerife, la aridez extrema de unas zonas y la frondosidad múltiple de otras, son materia plenamente aprovechable. ¿Por qué no utilizar, entonces, este paisaje, que nos ofrece la ventaja de su mayor proximidad a Alemania? Salvo rarisimas excepciones, todo motivo de paisaje que nos interese de cualquier país, podemos encontrarlo en Tenerife, y esto nos satisface porque nos hace ganar un tiempo precioso».

«La luz del sol es aquí inapreciable. Es tan fuerte, tan magnífica, que por serlo tanto se nos hace en ocasiones preciso esperar a que pasen las horas del mediodía para seguir el rodaje de una cinta. Por ello utilizamos con preferencia las horas de la mañana y de la tarde»¹³².

¹²⁸ Con la ascensión de Hitler al poder en 1933, Goebbels se convierte en el amo del cine y la UFA en un monopolio absoluto. Sadoul, 1979, 144.

¹²⁹ *La Tarde*, 4/4/34.

¹³⁰ Ídem.

¹³¹ Erich Holder fue el secretario de Bruno Duda, que a su vez era jefe de producción de la UFA. Bruno Duda era visitante habitual de Tenerife como consecuencia de otros rodajes realizados en la isla. Además, fue colaborador de Douglas Sirk en filmes como *Acorde final* (1936), *Concierto en la corte* (1936), *La canción del recuerdo* (1936) y *La golondrina cautiva* (1937).

¹³² *La Tarde*, 16/9/37.

Más adelante, el propio Erich Holder afirma que «a la UFA le cabe el orgullo de haber descubierto la isla para estas actividades»¹³³. Ahora bien, ¿por qué escoge la UFA los paisajes naturales de Tenerife para el rodaje en exteriores de estas producciones? O dicho de otra forma, ¿quién informa a los responsables de la productora alemana que Canarias, y en concreto Tenerife, reúne las condiciones ideales de filmación en exteriores? La respuesta puede estar en las palabras de Erich Holder, cuando afirma que «nos fue dada a conocer por referencia de algunos compatriotas que conocían el país y por las ilustraciones de algunos libros y revistas que se han ocupado de su paisaje»¹³⁴. Pero también en la sugerencia realizada desde la prensa¹³⁵ al vincular esta elección al conocimiento que se tiene de Tenerife a través de «las grandes líneas de navegación trasatlántica»¹³⁶.

Cuando a mediados de abril de 1940 se estrene en Santa Cruz de Tenerife *Los amotinados de Santa Cruz*, se volverá a incidir en las propiedades naturales de que dispone Tenerife, y que ya hemos tenido ocasión de comentar anteriormente: la luz y el paisaje. La primera como base fundamental de la segunda, y ambas como la mejor garantía posible sobre la que construir la propaganda turística de la isla y, por extensión, del archipiélago. Esta es la gran preocupación, el *leitmotiv* que ronda en la mente de quienes sólo quieren ver en el cine un medio de propagar excelencias: «Esto es lo que aspiramos a subrayar: Tenerife, punto de atracción de compañías cinematográficas, a base de cuyas producciones tendríamos un magnífico medio de propaganda de las bellezas insulares»¹³⁷. Sin embargo, y a pesar de este y otros puntos anteriores y posteriores de encuentro, habrá que esperar hasta la década de

¹³³ Ídem.

¹³⁴ Ídem. En este sentido creemos que son importantes, aunque no determinantes, los libros de viajes e ilustraciones que hablan de Canarias en los siglos XVIII y XIX como medios divulgadores de su naturaleza. Especialmente interesantes son las aportaciones que al estudio de la naturaleza del paisaje insular realizara a finales del siglo XVIII el naturalista alemán Alejandro de Humboldt. Asimismo, debemos tener en cuenta un fenómeno que hacia 1931 experimenta un cambio importante para el turismo en Canarias, cual es el predominio de los cruceros turísticos sobre los mixtos, esto es, los turístico-fruteros: «El capital turístico que opera sobre Canarias se hace independiente del que opera en el sector de la exportación de frutas. Frente al número reducido de cruceros que se registran en 1930, los de los sucesivos años de la década se irán incrementando hasta 1935 (en el que el número es ocho veces superior)». Vera Galván, I, 1993, 476.

¹³⁵ *La Tarde*, 6/4/34.

¹³⁶ Ídem. Desde 1903 se pueden constatar, entre otras, las siguientes compañías: Hamburg Sudamerik, SGTM, Fraissinet, Cie. Belge Maritime Del Congo, Insulana, Veloce Nav. Italiana, Trasatlántica española, British and African S.N. Co., Union Castle Line Mail y Foorwood Bros. Vera Galván, ídem, 473.

¹³⁷ *La Tarde*, 12/4/40.

los cincuenta para ver, aunque de forma temporal y difusa, la instalación en Canarias de un centro de producción¹³⁸.

¹³⁸ La falta de una infraestructura, llamémosla de apoyo, es lo que echaba en falta Erich Holder a raíz del rodaje de *La habanera*: «(...) Nos hubiera agradado hallar aquí estudios instalados y la luz artificial conveniente para su filmación completa. Como ello no es posible, filmaremos aquí una parte y la completaremos en Berlín». Ver nota 132.

4. Canarias como decorado de cine. El despegue. Producciones nacionales

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, la guerra civil española no supuso una merma en la producción cinematográfica. El cine español no dejó de producirse en 1936 para, posteriormente, reiniciar su singladura en 1939. Durante este periodo, la producción de cortos y largometrajes fue considerable en las llamadas *dos Españas*. Si hasta el estallido de la contienda civil podemos hablar de una sola cinematografía, a partir de julio de 1936 habrá que hacerlo de dos, por otra parte, fuertemente antagónicas y con un marcado carácter propagandístico. Pero esta rivalidad pronto dará paso, una vez terminada la guerra, a un cine caracterizado por un dirigismo que emanaba directamente «desde arriba» y orientado a proteger el cine español a través de una serie de medidas, como la Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 23 de abril de 1941, que establecía la obligatoriedad del doblaje al castellano de las películas extranjeras y la prohibición de proyectar películas en otros idiomas; o aquella otra Orden del mismo ministerio, de 18 de mayo de 1943, que relacionaba la importación de filmes extranjeros con la protección de la producción española: «Las licencias de importación de películas extranjeras solamente se darán a las entidades o personas que produzcan películas de largometraje íntegramente nacionales a los efectos económicos

y de una categoría artística y técnica suficientemente decorosa a juicio de la Comisión clasificadora que a tal efecto nombra el Ministerio¹³⁹.

Entre otras normas hay que destacar, igualmente, la Orden de la Vicesecretaría de Educación Popular de 15 de junio de 1944, que creaba, al tiempo que definía, la categoría de las películas de *interés nacional*, para cuya concesión era condición indispensable que los técnicos y artistas fuesen españoles, así como que quedara patente en el metraje la «exaltación de los valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos»¹⁴⁰.

Estas y otras normas, medidas y órdenes dieron lugar a un nuevo cine en España, «un cine que llegó a ser novísimo, pues en nada se parecía a aquel otro que surgió con la II República (...). Nace así un cine impuesto (...)»¹⁴¹, que pone el asunto en los valores patrióticos y castrenses — *Legión de héroes* (1942), de Armando Seville y Juan Fortuny; *Los últimos de Filipinas* (1945), de Antonio Román; *Alhucemas* (1948), de José López Rubio—, de marcado carácter religioso — *Misión blanca* (1946), de Juan de Orduña; *Reina Santa* (1947), de Rafael Gil; *La mies es mucha* (1948), de José Luis Sáenz de Heredia—, o meramente históricos o seudohistóricos — *Eugenia de Montijo* (1944), de José López Rubio o *Inés de Castro* (1944), de Leitao de Barros y J. M. García Viñolas—.

Pero junto a estas producciones, que no hacían más que buscar el beneplácito de las comisiones oficiales, especialmente la de clasificación, de la que dependían las licencias de importación de películas extranjeras, se producían otras que merecen ser significadas, como por ejemplo, *Viaje sin destino* (1942) y *Huella de luz* (1943), de Rafael Gil; *Mi adorado Juan* (1949), de Jerónimo Mihura; *Las inquietudes de Shanti Andía* (1946), de Arturo Ruiz Castillo; *Un bigote para dos* (1940) de Tono y Miguel Mihura, o la escasa pero singular y original filmografía de Carlos Serrano de Osma.

Si el advenimiento del franquismo supone la implantación de la autarquía o «los intentos autárquicos»¹⁴² en el plano económico, en el socio-político «se depura, se denuncia, se detiene, se tortura a veces, se fusila»¹⁴³, en una palabra,

¹³⁹ Pérez Merinero, 1975, 25.

¹⁴⁰ Ídem, 29.

¹⁴¹ Sanz de Soto, 1984, 103.

¹⁴² Biescas, 1980, 26.

¹⁴³ Gallo, 1971, 64.

se reprime, no ya cualquier acción que vaya contra el régimen de la *Nueva España*, sino cuanto intento de discrepancia política e ideológica se produzca. Culturalmente significa el elogio de autores teatrales como los hermanos Álvarez Quintero, Manuel Machado, Jardiel Poncela y Arniches; además de los clásicos del Siglo de Oro. En educación, lo que Tamames denomina el «Neotomismo español»¹⁴⁴ de la mano de Ibáñez Martín, en donde las órdenes religiosas adquirieron un auge sin precedentes. Algunas voces disonantes surgieron en la narrativa de aquellos años —*La familia de Pascual Duarte*, de Cela, o *Nada*, de Carmen Laforet—, que apenas llegaban al pueblo español, naufragado en un océano «de dolor, hambre, vejación y miedo»¹⁴⁵. Los tentáculos del poder accionaban sus mecanismos de control en otros estamentos de la cultura, como el cine —espectáculo de masas y solaz de un colectivo social desarraigado y desorientado por las circunstancias de la posguerra—, mediante la censura y el fomento, como ya hemos visto, de los tópicos hispanos, transmitidos a través de la propaganda cinematográfica más viciada.

En Canarias, región que había servido de base temporal a los sediciosos por la errónea política del gobierno de la república de enviar a la periferia a los generales sospechosos de sublevación, lo que por otra parte facilitó los planes de los golpistas¹⁴⁶, no existió, al contrario de lo ocurrido en el territorio peninsular, enfrentamiento bélico. Hubo algunos conatos de resistencia en Tenerife, Gran Canaria, La Gomera y, especialmente, La Palma, que pronto fueron sofocados en el transcurso de los primeros días del Levantamiento, excepto en esta última isla, que se prolongó algo más. Pero a pesar de la escasa reacción, la represión en el archipiélago, «generó un clima de violencia inédito hasta entonces en Canarias que arrojaría el triste saldo de centenares de muertos y desaparecidos, exiliados y presos»¹⁴⁷.

El estallido de la guerra civil y la posterior represión franquista representó, culturalmente para las islas, al igual que para el resto del Estado, el hostigamiento constante a toda manifestación o expresión intelectual que no siguiera los derroteros trazados por el nuevo régimen. Atrás quedaban ya las

¹⁴⁴ Tamames, 1974, 578.

¹⁴⁵ Ridruejo, *Triunfo*, núm. 507, 1972.

¹⁴⁶ Hernández, 1992, 15.

¹⁴⁷ Millares, 1983, 54.

vanguardias de entreguerras y rebeldías que durante los años veinte y treinta tanto enriquecimiento cultural dieron a Canarias.

En la literatura de posguerra, el año 1947 va a ser fundamental, «clave»¹⁴⁸ para las letras canarias. Es el año de la publicación de *Antología cercada*, de la colección *El Arca*, donde se dan a conocer los hermanos José M^a y Agustín Millares Sall, Pedro Lezcano, Ventura Doreste y Ángel Johan, utilizando «voces críticas, hasta violentas, pero no debe entenderse esta poesía, como una poesía de combate, aunque en ciertas ocasiones se haya entendido y utilizado así»¹⁴⁹. Si esto ocurre en la poesía, en la narración serán los propios poetas los que emprendan algunas iniciativas en cuentos o relatos, teniendo que esperar bastantes años más para ver establecido el género novelístico.

Las disciplinas pictórica y escultórica no se vieron afectadas por las iniciativas productivas, al tiempo que impuestas, dirigidas y llenas de «significados»¹⁵⁰, del Mando Económico de Canarias en materia arquitectónica, salvo para aquellos artistas que, como el escultor Cejas Zaldívar, colabora, siempre según los parámetros ideológicos establecidos, en obras instigadas por el Régimen (esculturas del Monumento a los Caídos, Plaza de España, Santa Cruz de Tenerife), o el pintor José Aguiar, dedicado, «dentro de la estética regionalista, a ofrecer representaciones idílicas del paisaje y de las costumbres campesinas»¹⁵¹.

Esta misma visión arcádica del paisaje isleño es la que, a través del cine, especialmente el cortometraje, es explotada intensamente por los numerosos realizadores que en la década de los cuarenta toman imágenes de Canarias. Cortos y largometrajes que en ningún caso, excepto la tríada documental realizada por Drago Films¹⁵², son producidos con capital isleño —la aportación canaria se limita, la mayor parte de las veces, a meras colaboraciones—, pues no existe industria en estos años, tampoco la hubo antes, ni la habrá después. *El ladrón de los guantes blancos* y *La hija del mestre* no fueron

¹⁴⁸ Rodríguez Padrón, 1983, 125.

¹⁴⁹ Ídem, 126.

¹⁵⁰ Navarro, 1982, 96.

¹⁵¹ Castro, 1991 (1), 39.

¹⁵² Nos referimos a *Gran Canaria*, *Canción del Nublo* y *Teide Gigante*, realizados en 1946. Constituida oficialmente el 2 de mayo de 1946, Drago Films estaba formada por Martín Moreno —Francisco Pérez García—, Nicolás Puga y Rafael Cruz Rodríguez. *Diario de Las Palmas* 22/12/59; *La Provincia* 25/08/91.

más que el resultado de la obstinación individual en medio de una sociedad escéptica de toda tentativa cinematográfica. Los intentos por hacer un cine desde Canarias han sido siempre, salvo los últimos años y gracias a las ayudas gubernamentales, una quimera, a lo más, una breve fábula en medio de una inclemente realidad.

4.1. El largometraje: entre el drama folclórico y la exaltación patriótica

Si en literatura surgen, especialmente en la poesía, algunas voces críticas, o cuando menos disonantes con la situación social imperante, y en pintura se producen algunos intentos de reorganización vanguardista, aunque sin demasiado éxito (en 1947 se funda en Santa Cruz de Tenerife el grupo PIC, Pintores Independientes Canarios, y en 1951 el grupo LADAC, Los Arqueros del Arte Contemporáneo, en Gran Canaria, ambos con un serio deseo de salirse del tono monocromo en que estaba inmerso el arte oficial); en el cine, no hubo siquiera, en los rodajes realizados en Canarias, además de salirse del estrecho y férreo sendero punteado con tiralíneas censoras por la nueva ideología. Y no lo hubo por tres razones fundamentales: 1) dejando a un lado la naturaleza artística del cine, este es, en esencia, industria, y como tal, según palabras de García Escudero, «no vive de sí mismo»¹⁵³, sino del crédito, concedido a través del Sindicato Nacional del Espectáculo, la subvención del Estado, mediante la concesión de licencias de importación de películas extranjeras a los productores nacionales, y la declaración de películas de *interés nacional*; 2) e íntimamente ligado al punto anterior, la propaganda, entendida como «necesidad de persuadir»¹⁵⁴, en el sentido de fortalecer las opiniones emanadas del nuevo régimen; y 3) ausencia total de infraestructura cinematográfica en las islas, unida a una visión edénica que del archipiélago se tiene en territorio peninsular, en la que el isleño, a modo del *Emilio rousseauniano*, se encuentra en medio de una naturaleza ubérrima y bonancible.

¹⁵³ Tamames, 1971, 436.

¹⁵⁴ Gubern, 1988, 283.

Todo ello motiva que en Canarias no se rueda más que un cine de ficción —entendido este no como género, sino como invención argumental o narrativa— que oscila entre el drama folclorista —tan en boga en la España de la época— de *Alma Canaria* (1945) y los temas militares: la exaltación desmesurada de patriotismo en *Legión de héroes* (1942)¹⁵⁵, por un lado, y la controvertida neutralidad de España durante el desarrollo de la II Guerra Mundial en, precisamente, *Neutralidad* (1949)¹⁵⁶, elogio al «heroísmo y la silenciosa abnegación de nuestra Marina mercante durante la pasada guerra mundial» y «Canto a la fraternidad humana»¹⁵⁷. Mientras, en el cortometraje se da una imagen encantada —que se repetirá a lo largo de los años—, mágica, más propia de la fascinación de quien descubre por primera vez las islas que de «representar la vida tal como se vive», que es la finalidad de todo documental, según opinión de Flaherty¹⁵⁸.

No cabe duda de que tanto en *Neutralidad* como en *Legión de héroes* el paisaje de Canarias forma parte de la narración cinematográfica. Ahora bien, ese paisaje o imagen 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: en la ficción cinematográfica se falsean los escenarios naturales de las islas por las exigencias del guion.

Sin embargo, en *Alma Canaria* sí se produce esa filiación entre paisaje y narración, tanta, que este melodrama dirigido por el venezolano José

¹⁵⁵ Del rodaje parcial de esta película en Canarias da testimonio *Diario de Las Palmas* (22/12/59):“(…) Más tarde hay que consignar también al cine español, que en Maspalomas rodó escenas de *Legión de Héroes*».

¹⁵⁶ En 1971, con motivo del rodaje de un cortometraje en Tenerife sobre los accidentes laborales en los puertos españoles, César Fernández Ardavin, su director, a propósito de *Neutralidad*, comenta que había estado por primera vez en Tenerife en el año 49 o 50, sin precisar la fecha exacta, para el rodaje de esta película, de cuyo guion era autor. Su segunda estancia fue para el rodaje de *La llamada de África*. Declaraciones de César Fernández Ardavin a Elfidio Alonso. *El Día* 21/4/71. Rodajes cinematográficos en Canarias [1951-1970], 2011, en adelante REC (II), no contempla este rodaje en Canarias. El catálogo de la Filmoteca española, en adelante FE, sitúa los exteriores en Marruecos.

¹⁵⁷ Méndez Leite, II, 1965, 47.

¹⁵⁸ López Clemente, 1960, 15.

Fernández Hernández¹⁵⁹ llega a convertirse en un redundante folletín folclórico. En él, 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.

La hija del capataz del rico hacendado D. Ramón, Rosa, tiene que refugiarse en una noche de tormenta en una choza, donde es violada por un desconocido del que Rosa sólo recuerda sus malvados ojos. D. Ramón, compadecido de su situación, la protege y se casa con ella. Transcurrido cierto tiempo, se produce una discusión matrimonial y Rosa amenaza a D. Ramón con revelar a su hija que él no es su padre. D. Ramón se encoleriza, descubriendo Rosa que el hombre que la violó es su marido. D. Ramón confiesa y Rosa perdona.

Esta historia 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 que no hicieron otra cosa que confundir los tipos, los caracteres y el sentido isleño, con la anécdota, el tópico y la futilidad.

Ya antes de que comenzara el rodaje de *Alma canaria* la prensa isleña, especialmente la de Tenerife, donde se iba a realizar íntegramente la película, se mostraba escéptica ante tal acontecimiento y advertía a los responsables sobre el posible *collage* de estampas folclóricas en que podía convertirse el filme.

«(...) En Tenerife abundan los elementos naturales que tienen forzosamente que integrar la película, tales como paisajes, luz, en fin, cuantos escenarios haga falta utilizar en el desarrollo de la trama y cuantos factores sea preciso poner en movimiento al servicio del rodaje (...). Una cosa es la tradición y otra cosa el estado actual de la tradición. Que no porque esta sea pintoresca es razón bastante para colocarla delante de la realidad, menos pintoresca acaso, pero más vital. El tiempo no pasa en vano, tenemos derecho a que nuestro retrato —ambiente, alma, carácter, etc.—, corresponda al original».

«Esto no excluye lo pintoresco y luminoso. Lo tradicional y colorista, por la misma razón que el tiempo no cancela lo histórico, pues antes lo convalida, pero dentro de un orden y de una norma. En suma, que deseamos ser nosotros,

¹⁵⁹ Entre otras películas de este director realizadas en Venezuela destacan *Corazón de mujer* (1932/muda) y *Pobre hija mía* (1942). Visor, 1978-79, 262-3.

con la mayor expresión de realidades y con la menor cantidad de convencionalismos (...)»¹⁶⁰.

Los augurios lanzados desde la prensa 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 folklore es su elemento principal. Un pequeño drama de amor en el cual el elemento lírico —toda la gama del folklore de esta isla— se sobrepone a la acción y constituye el aspecto más notable de esta película»¹⁶¹.

4.2. El documental: la visión arcádica de las islas

Tanto en *Legión de héroes* como en *Neutralidad* se produce una *descolocación* del paisaje canario, consecuencia innata de la ficción cinematográfica, de tal forma que el escenario natural isleño aparenta otra realidad que no es la suya verdadera, pero con la que guarda análogas 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, como ya veremos, hay una clara intención manipuladora y censora, que denota una visión sesgada de los hechos, tan peculiar de un régimen autoritario como el que se vive en estos años.

Esta es una de las razones por las que la filmografía de cortometrajes¹⁶² que en el periodo que tratamos se realizaron en Canarias, ya sea por produc-

¹⁶⁰ *La Tarde*, 22/2/45.

¹⁶¹ *El Día*, 21/4/46.

¹⁶² Entre 1943 y 1983 Noticiarios y Documentales (NO-DO) rueda numerosos reportajes sobre Canarias. Estas realizaciones merecerían un detenido estudio, como ya hiciera para los años 1943-56 Campuzano Medina (1993, 111-144), periodo en el que NO-DO filma 2.285 metros sobre temas referidos a Canarias, que hacen un total aproximado de 84', de los que 40 están dedicados a la provincia de Santa Cruz de Tenerife, 31 a la de Las Palmas y casi 13 al archipiélago. Por otro lado, a comienzos de la década de los cincuenta, el cineasta canario David J. Nieves es designado representante de NO-DO para el archipiélago.

ciones de las islas o venidas del territorio peninsular, no podemos catalogarla como documentales. A esta habría que sumarle las siguientes causas: 1) no hay en ninguno de ellos una visión imparcial, objetiva —premisa fundamental de todo documento— de la realidad, salvo la que viene dada por la propia toma de vistas, imagen que será tergiversada posteriormente en el montaje del filme a través de la voz en *off* de la banda sonora; 2) se trata de películas cuyos realizadores o productores se esfuerzan denodadamente por mostrar lo «bello» y no lo «verdadero», en palabras de Grierson, para quien el documental es el tratamiento creador de la realidad¹⁶³; 3) a pesar de la presencia de personas, la vida de estas no es interpretada como lo es en la realidad; 4) no hay sentido creativo sino recreativo y descriptivo; 5) ausencia de dramatización y presencia de la «mera apariencia de las cosas»¹⁶⁴ 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*, pues en ellos predominan —hacemos nuestras las palabras de López Clemente en alusión a los documentales españoles de comienzos de siglo— «las consabidas escenas naturales, más propias de los films de actualidades, que no guardan otra relación entre ellas que la de tratarse de un mismo tema referido a una ciudad o a una actividad. (...) La única originalidad posible es la suministrada por los paisajes, pueblos y personas que son captados por la cámara»¹⁶⁵. 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. Veamos, si no, algunos ejemplos en el desarrollo de *Tierra canaria*, cortometraje en blanco y negro realizado en 1941 por Rafael Gil.

1.- Hombres picando y trabajando la piedra.

Voz en *off*: «Hacer allí tierra es hacer patria, es ensanchar abnegadamente la fecundidad de la patria española».

¹⁶³ López Clemente, *ídem*, 20.

¹⁶⁴ Gubern, I, 1973, 343.

¹⁶⁵ López Clemente, *ídem*, 114-115.

2.- Hombres construyendo bancales.

Voz en off: «El premio al esfuerzo de estos hombres heroicos en el trabajo es ver este espectáculo insospechado, mágico casi, de las montañas desnudas, convertidas en escalinatas donde fructificarán cultivos maravillosos».

3.- Plantaciones de tomates.

Voz en off: «Los tomates son, tras los plátanos, la mayor riqueza de las islas. Tomates y plátanos, rojo y amarillo son la bandera española de Canarias (...). La España de Franco va liberando su consumo para un mercado nacional y autárquico».

4.- Plantación de plátanos.

Voz en off: «El plátano es la fruta canaria más codiciada del mundo. No sólo es de oro su color, sino también su valor (...). Son los plátanos de tal sabrosidad y fuerza de alimento que constituyen un manjar de dioses, confirmando así la leyenda de ser la tierra canaria *El Jardín de las Hespérides* o *Paraíso de Dios* como creyeron los navegantes antiguos».

5.- Empaquetado del plátano y puerto.

Voz en off: «A los grandes puertos del archipiélago, al de la Luz, en Las Palmas, o al de Santa Cruz, en Tenerife, llegan los frutos canarios que los barcos han de repartir por el mundo como símbolos áureos de una tierra excepcional (...)».

«Las Islas Canarias son un paraíso de Dios, pero donde Adán y Eva no han sido expulsados porque el hombre y la mujer de esta tierra bendita que riegan con su sudor alegre y fuerte, trabajan por la grandeza de Dios y la gloria de España».

Estos y otros parecidos comentarios, aunque con ligeras variaciones en función del tema que se trate, especialmente las cualidades geológicas y climáticas —*Teide gigante* (1946)—, la diversidad paisajística —*Gran Canaria, la isla de los paisajes extremos* (1942)—, arquitectónica —*Gran Canaria* (1949)—, las filmaciones meramente descriptivas de ciudades y pueblos —*Santa Cruz de Tenerife* (1947) —, o el retrato del tipismo —*Fiesta canaria* (1941) —, son los que pueblan los numerosos cortometrajes realizados en el periodo que estudiamos, al que hay que añadir, además, errores geográficos de bulto en

algunos títulos como las tituladas *Islas de Gran Canaria. Canarias orientales* (1941) o *Islas de Tenerife. Canarias occidentales* (1941).

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, como ya hemos comprobado más arriba, sino también en algunos títulos que jalonan el periodo: *Tenerife, Jardín de las Hespérides* (1942), *El Jardín de las Hespérides* (1944) o *Las Islas Afortunadas* (1949)¹⁶⁶.

Se recurre con frecuencia a dar una visión *mitologizada* del archipiélago para acentuar más aún, si cabe, ese carácter que va algo más allá de lo meramente quimérico o utópico, pues si bien este último pensamiento conlleva una sociedad perfecta, idealizada, con abundantes elementos fantásticos que aspiran a una vida y un mundo mejores pero inalcanzables, en Canarias este universo es asequible gracias a un deformante filtro —el cine— cuya imagen resultante convierte la dura realidad en mito, en cuyos contenidos habitan fenómenos naturales que se presentan de forma alegórica, lo que lo convierte, para el caso de la imagen de Canarias, en un relato con dos aspectos: el ficticio, a través de hechos que no han ocurrido, y el real, mediante el fotograma cinematográfico.

¹⁶⁶ También será durante esta década (1947) cuando Alain Resnais deje inconcluso un cortometraje (*Visite a Óscar Domínguez*, 16 mm., B/N) que estaba realizando del pintor canario durante su estancia en Francia. Riambau, 1988, 246.

5. El esplendor de los cincuenta: coproducciones, producciones nacionales e internacionales

De *década dorada* podemos calificar los años cincuenta en Canarias en cuanto a rodajes realizados total o parcialmente en las islas. Es por estos años cuando importantes equipos cinematográficos se desplazan a impresionar el paisaje del archipiélago, ya sea marítimo o terrestre, en el celuloide de sus producciones; pero no tanto por la calidad de las mismas, sino más bien por la cantidad e importancia de algunos de sus integrantes, así como por la impronta que dejaron en la sociedad canaria de la época y el sabor a cine que se vivió, especialmente en las dos capitales de provincia.

A comienzos del decenio «van a producirse significativos cambios dentro de un nuevo marco político internacional. La aparición en este contexto de la Guerra Fría, con agravamientos como el estallido de la guerra de Corea en junio de 1950, pone al régimen del general Franco en disposición de poder negociar en el exterior una de las pocas mercancías vendibles de que disponía: su anticomunismo. Será así cómo el bloqueo internacional dispuesto por la ONU en 1946 comience a resquebrajarse»¹⁶⁷. De esta forma, el régimen

¹⁶⁷ Biescas, 1980, 43.

dictatorial implantado en España irá cambiando poco a poco su autarquismo —mantenido en el periodo 1939-1945 por la situación exterior, y desde 1946 a 1950 por decisión voluntaria del régimen franquista— por una etapa de apertura hacia el exterior que desembocará en los acuerdos con EE. UU. y la Ciudad del Vaticano en 1953, y que «significaron el pleno reconocimiento internacional del régimen y el apoyo definitivo a su permanencia»¹⁶⁸.

Estos cambios políticos tienen su correspondencia en el ámbito filmico. Tenerife y Gran Canaria, además de consolidarse como destinos cinematográficos de producciones nacionales —*El reflejo del alma* (1957) o *Mara* (1959)—, sus respectivos paisajes comienzan a erigirse, asimismo, en polos de atracción de algunas coproducciones —*Tirma* (1954) y *La estrella de África* (1957)—. Más aún, serán los años en que vuelvan las producciones enteramente extranjeras —*Alerta en Canarias* (1955) o *Moby Dick* (1956)—.

Comienza la década con la producción sueca *Bärande hav* (1951), a la que sigue *Huyendo de sí mismo*¹⁶⁹, producción española de 1952 dirigida por Juan Fortuny. Y a esta le sucede, cronológicamente, *Tirma*, un vano intento por historiar el episodio de la conquista de Canarias, y que, a pesar del triste resultado argumental e iconográfico, representó para la población de Gran Canaria, en cuya geografía se filmaron la mayor parte de los exteriores, la experiencia de vivir su rodaje con verdadera fruición, máxime cuando se requerían numerosos extras locales que hicieran de figurantes. La actriz romana Silvana Pampanini junto al también italiano Marcelo Mastroianni y los hispanos Gustavo Rojo, José María Lado y José María Rodero, entre otros, marcaron, más aún si cabe, el desarrollo del rodaje entre los habitantes grancanarios.

Pasado el meridiano de la década, en 1956, se intenta, por primera vez en Canarias, establecer de forma permanente unos estudios cinematográficos. *El reflejo del alma*, melodrama dirigido por Máximo G. Alviani, fue la primera y única producción de la General Cinematográfica, productora que tenía en mente poner en escena otro film, *Retorno a la vida*, una vez finalizado el rodaje de su primera producción. Pero los malos resultados eco-

¹⁶⁸ Tamames, 1973, 555.

¹⁶⁹ Para Freixas y Bassa, 2006, se trata de una coproducción franco-española, cuyo título en francés es *Marchands de femmes*. Según el catálogo de la FE se distribuyó en Francia con ese título, y se trata de una segunda versión que incluye escenas eróticas que no guardarían relación con el argumento original. Además, parte del equipo técnico y artístico utiliza seudónimos.

nómicos obtenidos por el primer proyecto desbarataron toda tentativa de continuidad. No obstante, fue Alviani el primero que probó fortuna en tal sentido, quizás incluso con miras al futuro, teniendo en cuenta la ausencia de infraestructura cinematográfica con las que se enfrentaron las producciones que ya habían rodado en Canarias, y que a partir de ahora tendrían el apoyo material necesario para desempeñar las funciones de rodaje que se precisaran¹⁷⁰.

El mismo año que Máximo G. Alviani se plantea la posibilidad de instalar unos estudios de cine en Tenerife, Alfred Weidenmann retoma el género bélico en *La estrella de África*. Para poner imágenes a las hazañas de un aviador alemán durante la II Guerra Mundial, el realizador traslada su equipo de rodaje al sur de Gran Canaria, donde las dunas de Maspalomas sirven de inmejorable plató al aire libre para simular la geografía y el cielo norteafricano, lugar real donde se desarrollaron los acontecimientos.

Así se presentaba el panorama en cuanto a producciones nacionales, y en especial las coproducciones con países europeos del entorno rodadas en Canarias. Con respecto a estas últimas diremos que si bien en el archipiélago la primera película que se rueda en régimen de coproducción data de 1954 (*Tirma*), y por tanto es posterior a la Orden de Información y Turismo que regula el régimen de las coproducciones de mayo de 1953¹⁷¹, a escala nacional podemos establecer un paralelismo entre autarquía económica y autarquía cinematográfica, ya que en ambos casos se transgrede el fundamento de autosuficiencia. En la primera de ellas, la autarquía económica, «las malas cosechas obligaron a incrementar fuertemente las importaciones de trigo en el periodo 1941-1945, y otros productos básicos como el petróleo, los abonos, el algodón y el caucho tuvieron que seguir importándose ante la imposibilidad de sustituirlos (...). Esta imposibilidad de lograr un alto grado de autarquía se refleja en las cifras del comercio exterior, que a lo largo de los años cincuenta representa en torno al 20%

¹⁷⁰ En este sentido, son significativas las declaraciones de tres representantes del cine francés, Darche, Santú y Bianco, desplazados a Tenerife con la intención de convertir a su capital en un centro de producción de filmes internacionales en asociación con Máximo G. Alviani. *La Tarde*, 22/3/56. También por estas fechas (1957) Marco Ferreri, en compañía de Rafael Azcona, recorre el Archipiélago con la intención de realizar un documental sobre las posibilidades cinematográficas de las Islas.

¹⁷¹ Heredero, 1993, 103.

de la Renta Nacional»¹⁷². En la segunda, la autarquía cinematográfica, mucho antes de la Orden de Información y Turismo más arriba mencionada, y tal y como ha comentado Pérez Perucha¹⁷³, España coproduce varias películas con la Italia de Mussolini, al igual que con la Portugal de Salazar entre 1944 y 1951.

Por lo que respecta a las producciones con capital enteramente extranjero, también harán su aparición en el archipiélago en este decenio, después del paréntesis que supuso, en menor medida la guerra civil española, y en mayor proporción la inmediata posguerra. Así, a mediados de la década de los 50, John Huston recalca en las aguas de la capital grancanaria para rodar los exteriores marinos de *Moby Dick* a consecuencia de las malas condiciones climáticas con que se había tropezado en las procelosas aguas que bañan la costa de Fishguard, en el País de Gales, amén de la pérdida de las dos ballenas mecánicas que se fabricaron para las secuencias marinas antes de llegar a Canarias. Ya en el archipiélago se construyó un tercer cetáceo en Las Palmas de Gran Canaria.

El equipo desplazado a las islas para el rodaje de *Moby Dick* sobrepasaba la centena. Ni qué decir tiene que esto suscitó entre la población un entusiasmo inusitado durante varias semanas, acentuado, además, por la presencia de Gregory Peck. Todo ello originó un apasionamiento cinematográfico similar al producido un año antes con la llegada de los responsables de *Tirma*. Tanto fue así que, desde las páginas de la prensa de las islas se hablaba de Canarias como posible meca cinematográfica o plató cinematográfico en miniatura¹⁷⁴.

El mismo año que John Huston rodaba *Moby Dick*, el director francés André Roy realizaba también en Gran Canaria, además de Lanzarote y Tenerife, un filme con música de Francis López y cantado por Luis Mariano, *Alerta en Canarias*¹⁷⁵. Cierran la década una producción de la UFA, *Peter Voss, caballero detective* (1959), *S.O.S. Pacífico* (1959), de nacionalidad británica, y la española *Mara* (1959), de Miguel Herrero.

¹⁷² Biescas, *idem*, 25-26.

¹⁷³ Heredero, *idem*, 103.

¹⁷⁴ *Diario de Las Palmas*, 6/9/55; 10/2/56; 22/12/59.

¹⁷⁵ Durante el rodaje la película se tituló *La mujer de Gran Canaria*.

5.1. *Tirma* o la historia como excusa

Corría el periodo canicular de 1954 cuando comenzaron a filmarse en Gran Canaria¹⁷⁶ las secuencias exteriores de la coproducción hispano-italiana *Tirma*. Aproximadamente un año antes empezaba la prensa insular a hacerse eco de este acontecimiento cinematográfico¹⁷⁷, pero será a partir de mayo del 54, coincidiendo con la llegada de Serrano de Osma¹⁷⁸ a Las Palmas en compañía de Miguel Ángel Martín Proharán —jefe de producción— y Antonio Macasoli —segundo operador—, cuando se generalice la información sobre el rodaje, dando puntual testimonio sobre su desarrollo. Debido a su impacto entre la población isleña, la crónica periodística se convierte casi en un diario de rodaje: de la llegada de los responsables de producción y dirección, actores y actrices, material cinematográfico, entrevistas, estreno, crítica, comentarios, etc. se da cumplida cuenta.

El cine se vive intensamente en Gran Canaria. Los diferentes responsables del equipo de rodaje de *Tirma* se deshacen en elogios, alaban la fuerte personalidad del pueblo canario, su hospitalidad y el inédito e incomparable paisaje insular; simbiosis de varios continentes. Su director, Paolo Moffa, al que se califica «de figura atrayente, personalidad destacada, simpático y cordial», que «denota tener conocimientos muy profundos sobre la cinematografía», considera «el paisaje canario como uno de los más bellos y completos para la cinematografía», para añadir que aunque prefiere dirigir temas satírico sociales, metido por primera vez en un tema histórico, «me siento subyugado por esta otra clase de motivos, que encuentro muy interesantes». Este mismo tono de afecto es el que emplea al referirse a las islas como una «tierra gentil,

¹⁷⁶ Los escenarios naturales fueron localizados principalmente en Gáldar, Timagada, Juncal de Tejeda, Bentayga, Tamadaba, Tilos de Moya, Gando y Carretera del Sur.

¹⁷⁷ Las primeras noticias están referidas a la selección de figurantes y extras: «Todas las personas del Archipiélago (hombres, mujeres, niños y ancianos) que deseen actuar en esta gran superproducción canaria, deberán comunicarlo por escrito a *Productora Infies*, apartado de correos 348, Las Palmas de Gran Canaria, haciendo constar su dirección completa». «*Infies* se reserva todos los derechos de elección, selección, actuación y situaciones en el rol de la película». *Diario de Las Palmas*, 9/6/53.

¹⁷⁸ En 1953 Carlos Serrano de Osma funda *Industrias Filmicas Españolas (INFIES)* y prepara el rodaje de *Tirma*. Ante la sospecha de no poder hacerse cargo del proyecto en calidad de productor —lejanía de los centros de decisión económica y financiera— y director al mismo tiempo, delega esta última actividad en el director italiano Paolo Moffa. Cuando esto ocurre, Serrano de Osma ya había diseñado la producción, localizado los exteriores, hecho las pruebas con los actores de las islas, realizado ensayos y exteriores, además de todos los interiores (83 planos filmados en los estudios *Sevilla Films*). Pérez Perucha, 1983, 42.

cordial y generosa»¹⁷⁹. Silvana Pampanini, principal protagonista femenina, califica *Tirma* como una producción «muy valiosa, documental y técnicamente»¹⁸⁰.

Todo se desarrollaba según los planes previstos, a pesar del atuendo y aspecto exóticos, incluso «mongólico»¹⁸¹ que mostraban las vestimentas de los antiguos canarios y algunas que otras modificaciones que delataban ciertas preocupaciones históricas¹⁸². Empero y aunque hubo modificaciones, las bases fundamentales de *Tirma*, según Martínez Carvajal, eran las que habían trazado él mismo y Juan del Río Ayala, autores del guion: «Casi es natural —comentaba al referirse a algunos cambios—. Sin embargo nos preocupamos de evitar errores históricos en frases, etc.»¹⁸³. Carlos Serrano de Osma 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»¹⁸⁴. Para Gustavo Rojo, uno de los principales galanes, el guion 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 comercial¹⁸⁵.

Sin embargo, estos cambios no impidieron, de momento, que el contenido fuera generalizado. Tanto es así que, Martínez Carvajal creía que el triunfo de *Tirma* «serviría de estímulo para otras productoras, guionistas y artistas, tanto por la atracción de los escenarios canarios como por sus inagotables temas vírgenes, entre los cuales veía en la obra inédita de Del Río Ayala, *Ibala*, grandes posibilidades filmicas»¹⁸⁶.

¹⁷⁹ *Diario de Las Palmas*, 2/8/54.

¹⁸⁰ Declaraciones de la actriz italiana a Agustín de la Hoz. *Antena*, 3/8/54.

¹⁸¹ Este es el adjetivo utilizado por Pedro Azopardo cuando entrevista a Luis Martínez Carvajal durante el rodaje de la película en las inmediaciones de Tejeda. *Diario de Las Palmas*, 23/8/54.

¹⁸² Para el estudio histórico de *Tirma*, Cabrera Déniz, II, 1996, 451-466. Véanse también Cabrera Déniz, D. 1998, 255-268 y Brito Díaz, 2004, 17-29.

¹⁸³ *Diario de Las Palmas*, idem.

¹⁸⁴ *Antena*, 12/10/54.

¹⁸⁵ Declaraciones a Pedro Azopardo, *Diario de Las Palmas*, idem.

¹⁸⁶ Ídem. 25/8/54.

Aproximadamente un año más tarde, en julio de 1955, *Tirma* fue presentada fuera de concurso en el Festival Cinematográfico de San Sebastián junto a un documental en color sobre Gran Canaria¹⁸⁷. La acogida fue desigual. Para José María Cussell, que recoge las impresiones de diferentes medios periodísticos para *Diario de Las Palmas*, aún sin ver el filme —«el día que nosotros veamos la película, también juzgaremos», dice— pronostica que *Tirma* ha de gustar en las islas, no en vano los escenarios naturales son canarios «y tienen una importancia decisiva para que la proyección guste»¹⁸⁸. Para el *Diario Vasco*:

«(...) este ambiente histórico mantiene su interés teatral en una trama amorosa entre un capitán español y una princesa canaria vivida en un clima de pasiones —el odio y el amor— que retiene el interés del espectador hasta la trágica secuencia final. La línea argumental da ocasión a la cámara para captar en toda su grandiosidad la belleza de los paisajes canarios, belleza que un acertado color realza. (...) *Tirma* gustó y fue muy aplaudida al finalizar su proyección»¹⁸⁹.

Si el *Diario Vasco* muestra cierta condescendencia en su comentario, por el contrario, *Unidad* es más riguroso en sus apreciaciones:

«(...) Mas la película no llega a ser algo estimable —al margen sus posibilidades comerciales fiados a su grandiosidad— por culpa de un guion convencional, que narra una historia sin gran interés ni demasiados atractivos».

«(...) Importan más los movimientos de masas en la batalla decisiva, y ello justifica su obra, un gran presupuesto, aunque, como dice, no se haya logrado nada perdurable»¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Con respecto a este documental la prensa de las islas dijo: «En la Semana Internacional de Cine de San Sebastián, que como se sabe está dedicada al color, Gran Canaria ha tenido el más destacado lugar nacional ya que en la primera sesión se exhibió un documental sobre Gran Canaria (cuyo colorido y captación de paisajes fue aplaudidísimo, oponiendo la crítica reparos solamente al comentario, que estimaban no estaba acorde con la calidad de dicho documental) (...)». *Diario de Las Palmas*, 26/7/55.

¹⁸⁸ *Diario de Las Palmas*, 15/8/55.

¹⁸⁹ Ídem.

¹⁹⁰ Ídem.

Cuando *Tirma* se estrena en Canarias¹⁹¹, la crítica se muestra igualmente dispar en sus apreciaciones. Unos, con un tono sobrado de pompa lingüística y elogios verbales —propio de quienes esperan con avidez un acontecimiento del que directa o indirectamente han sido pacientes e inmediatos testigos, pero cuyo optimismo y expectación no les permite ser imparciales—, insisten en las cualidades estéticas que encierra *Tirma* y las habilidades que muestra su director:

«(...) En esta película, de próximo estreno en Tenerife, veremos con asombro hasta dónde llega el sistema ferraniacolor aplicado esta vez a los más bellos exteriores que enmarcan una trama intensísima con una propiedad histórica absoluta».

«Lo exótico cobra en *Tirma* unos matices estéticos que jamás película alguna captó y el director, Paolo Moffa, en esta su mejor película, pone de manifiesto sus extensos conocimientos del difícil arte cinematográfico, donde su habilidad realizadora revaloriza el tema, que a su vez se engrandece por sus dotes artísticas personales»¹⁹².

Otros, más juiciosos, imparciales, objetivos y críticos vierten una opinión que se aleja bastante del boato y ensalzamiento, del calificativo fácil, aunque no por ello dejen de resaltar algunas de sus cualidades, especialmente su concepción visual¹⁹³. Este es el caso de E.L.F. (Enrique Lages Ferrera), para quien el principal problema de *Tirma* radica en la manifiesta incapacidad demostrada por su director y la desvirtuación del poema de Juan del Río Ayala:

«(...) Si no se logró el propósito en su totalidad es porque la intención es más elevada de lo que podrían dar de sí las posibilidades existentes y porque se encomendó la enorme tarea a un director sin suficiente experiencia y genialidad para ello».

«Del tema en sí hay bien poco que decir. No queda en él apenas nada del poema de Juan del Río Ayala. Exigencias cinematográficas, en su mayor parte

¹⁹¹ Según *Diario de Las Palmas* (8/11/55), el día 15 del mismo mes «habrá una premier a la que, como es propio en estos casos, asistirán las figuras más representativas de nuestra vida social y cultural. Aún desconocemos la forma y actos que en este acto habrá de desarrollarse, que pondremos en conocimiento de nuestros lectores tan pronto nos sea comunicado». *Tirma* se estrena en Las Palmas de Gran Canaria el 26 de abril de 1956 en los cines Capitol y Avellaneda (*Diario de Las Palmas* (24/4/56 y 25/4/56) y el 29 de mayo en el cine Rex de Santa Cruz de Tenerife. El 18 de junio en Madrid, en el Lope de Vega, y dos años después se anuncia su estreno en el teatro Wanden de Arrecife (*Antena* 4/11/58).

¹⁹² *La Tarde* (28/3/56).

¹⁹³ Para Pérez Perucha (ídem), a Serrano de Osma se le debe el aspecto visual del filme.

incomprensibles lo dejaron convertido en una historia de amor sin nervio, de reacciones superficiales, aderezada con lances aventurescos y apoyada al más imprescindible andamiaje histórico y dramático. Grandiosa en sí y digna de todo elogio la concepción visual de las escenas, desde la elección de las mismas, obra de nuestros Sergio Calvo y Carlos Morón. (...)»¹⁹⁴.

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 en el madrileño diario *Pueblo* desató el enfrentamiento contenido y largamente incubado. Sus palabras representaron la ruptura de una especie de pacto entre caballeros¹⁹⁵. A las argumentaciones de Paolo Moffa, le siguieron rápidamente las de Martínez Carvajal y las de Del Río Ayala. Atrás quedaba ya toda aquella alharaca primigenia.

El director italiano afirmaba que no pensaba volver a dirigir como consecuencia del disgusto de *Tirma*, cuyo argumento era «ingenuo» y de «poca consistencia», al tiempo que confesaba desconocimiento por su tema, que calificaba de «muy delicado»:

«Me hice cargo ya empezada la película para salvar una situación difícil. Todo se me dio como patrón hecho. Puse como condición que no figurase mi nombre. No se me hizo caso y estoy en pleito. Incluso escenas de la batalla que se me elogian no las hice yo. En Europa no estamos aptos para esta clase de películas casi del oeste americano. Aquí a la señorita Pampanini le faltaba simpatía para ese papel. No había más que «buenos» y Gustavo Rojo es mejor parecido que Mastroianni y este le desbanca. ¡No debí haber aceptado nunca!».

La respuesta de los guionistas canarios no se hizo esperar. Culparon a la parte italiana de la desvirtuación del poema: el productor italiano Morris Ergas, el guionista Antonio Pietrangeli y el director Paolo Moffa.

¹⁹⁴ *Diario de Las Palmas*, 28/4/56.

¹⁹⁵ En este 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.

Cuando Del Río Ayala presenció en Madrid el comienzo del rodaje protestó ante Morris Ergas porque según Carlos Morón, uno de los decoradores canarios, «*Tirma* la estaban convirtiendo en una película de indios». La respuesta del productor italiano fue tajante: «Yo no expongo mis millones —dijo— para hacer un documental».

La labor de Pietrangeli, según Martínez Carvajal y Del Río Ayala, fue «nula o casi nula», además de ser el autor del «retorcimiento» del guion¹⁹⁶: «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».

Para los guionistas canarios Paolo Moffa, por una parte, tuvo la suerte de encantarse con «la dirección de *Tirma* un buen día en el pavimento de unos platós de Sevilla Films y aprovechó la gran ocasión que la suerte le deparaba de regir a una gran estrella mundial como Silvana Pampanini». Ahora, para Moffa, la actriz italiana «no es simpática». Y, por otra, la desafortunada idea de atribuir a los aborígenes canarios arcos y flechas y exhibir pieles de animales que nunca habitaron el archipiélago.

Las vicisitudes que atravesó la obra de Juan del Río Ayala, los cambios en la dirección, la obsesión taquillera de su productor, empecinado en obtener pingües beneficios a costa de la historia, las diferencias habidas entre Paolo Moffa y Silvana Pampanini, puestas de relieve una vez terminado el rodaje, y el capricho, resultado de las coproducciones, de reunir a varias figuras de renombre para un posible gancho comercial, dieron al traste con la oportunidad de historiar iconográficamente el pasado de las islas.

Cita en Playa Quemada. Un frustrado proyecto de Serrano de Osma

A los pocos meses de terminado el rodaje de *Tirma*¹⁹⁷ y como consecuencia de la estancia de Carlos Serrano de Osma en Canarias, el director

¹⁹⁶ Siempre versión de los guionistas canarios, su adaptación cinematográfica, archivada en la Dirección General de Cinematografía, no fue la que utilizó Paolo Moffa. Por otro lado, Martínez Carvajal y Del Río Ayala habían puesto toda la confianza en Carlos Serrano de Osma: «Entonces creíamos y seguimos creyendo, que hubiera sido el gran director de la película porque había comprendido el poema, sentía la mística que en él vibra y había estudiado el ambiente y el paisaje al que Moffa no sacó ningún partido».

¹⁹⁷ Por estas fechas Serrano de Osma consideraba *Tirma* «una película estupenda. Ha sido una verdadera superproducción. Estoy muy contento de esta película. Será un filme que sonará en el mundo. Es, en suma, una película de gran espectáculo». *La Tarde*, 9/5/55. Más tarde se negó a acreditarse como correalizador de la película, mostrándose contrario a considerarla como una obra suya porque no le satisfizo su concepción final. Pérez Perucha, *idem*.

madrileño produce el documental *Lanzarote*, a los que seguirán posteriormente *Cumbres de Gran Canaria* y *Pequeño continente*. Seducido por el paisaje de Lanzarote y conocedor de su geografía, insistía Serrano de Osma en la idea de realizar una película en la isla: Lanzarote me ha cautivado. Quiero hacer aquí una película larga, pura y sin concesiones (...). La idea de hacer aquí una película me obsesiona. Créame, no pasará mucho tiempo sin que yo vuelva a Lanzarote»¹⁹⁸.

No mucho tiempo después ya se tenía el título provisional, *Dios hizo la tierra*¹⁹⁹. Caracterizado por las constantes demoras —las primeras noticias que nos hablan de su posible filmación datan de 1955 y no será hasta 1958 cuando definitivamente se deseche el proyecto—, este nuevo filme contaba, en principio, con dirección y argumento de Serrano de Osma y guion de Agustín Navarro²⁰⁰, quien había trabajado a las órdenes del primero como ayudante de dirección en *Tirma* y dirigido los tres cortometrajes realizados en el archipiélago por INFIES. A los continuados aplazamientos del inicio del rodaje hay que unir también el rosario de intérpretes que desfilaron como posibles candidatos a copar los diferentes papeles protagonistas: Francis Lederer²⁰¹, Lina Rosales y Luigi Tossi, la actriz de ascendencia canaria Patricia Medina y el actor portugués Antonio Vilar²⁰², y nuevamente Lina Rosales y Luigi Tossi, a los que se unirá Isana Medel²⁰³.

¹⁹⁸ *Antena*, 12/10/54.

¹⁹⁹ *La Tarde*, ídem. Posteriormente se acompaña con el subtítulo *Fuego dormido* (*Antena* 14/5/57), pero definitivamente acabó denominándose *Cita en Playa Quemada*.

²⁰⁰ Según Carlos Fernández Cuenca (*Ya*, 8/5/57) el guion lo escribió Ignacio Aldecoa en colaboración con Serrano de Osma y Agustín Navarro. Recogido en *Antena*, ídem.

²⁰¹ «Francis Lederer marchó rumbo a París, donde rodará una película; pero Francis seguramente volverá no sólo a seguir su itinerario por España, sino a formalizar una próxima película con Carlos Serrano de Osma, cuyo guion *Dios hizo la tierra* ha entusiasmado al veterano actor de Hollywood. La película se rodará en la isla de Lanzarote, que es donde transcurre la acción. Francis Lederer hará el papel de un sabio atómico que va a estudiar a la isla». Información aparecida en *Primer Plano* y recogida en *Antena*, 3/4/56. «El famoso artista Francis Lederer ha aceptado el papel de protagonista para la película *Dios hizo la tierra*, que dirigirá Serrano de Osma. Mi amiga, la excelente periodista americana, Diana Carrere, acaba de enviar el contrato a París para que estampe su firma en él. El rodaje de la película comenzará a finales del verano». Información recogida en el diario *Falange* y reproducida en *Antena*, 17/4/56.

²⁰² «Aunque la actriz inglesa Patricia Medina y el galán portugués Antonio Vilar estaban absolutamente de acuerdo en protagonizar esta nueva producción, parece ser que han surgido inconvenientes que imposibilitan su participación. Se rumorea que el papel central femenino estará a cargo de la estrella española Susana Canales, esposa del conocido actor Julio Peña». *La Tarde*, 2/8/57.

²⁰³ Según *Primer Plano* (*Antena*, 17/12/57) Isana Medel se encontraba ya en Canarias para comenzar el rodaje.

Después de numerosos contratiempos, Serrano de Osma, productor y director de *Cita en Playa Quemada*, llega a Lanzarote hacia finales de octubre de 1957 con el firme propósito de preparar el rodaje. El guion, cuyos autores definitivos fueron el propio Carlos Serrano, Ignacio Aldecoa y Agustín Navarro, había sido aprobado. El correspondiente crédito sindical concedido. El filme iba a ser producido por INFIES y distribuido por CINEDIA. El principal papel femenino correría a cargo de Lina Rosales, mientras el masculino lo interpretaría Luigi Tosi. Entre los protagonistas secundarios «ya contratados en firme» figuraban el actor inglés «de carácter Archiball Lyall y la joven española Isana Medel». Otros actores y actrices que con toda probabilidad participarían en el rodaje, aunque estaban pendientes de algunas fechas, eran Carlos Casaravilla, Matilde Muñoz Sampedro, Aurora García Alonso, Tomás Blanco, Manuel de Juan, Valeriano Andrés, etc., completando el equipo, grupos folclóricos de canto y baile isleños, así como la intervención de María Mérida. La película comenzaría a rodarse en el próximo mes de noviembre, desplazándose a Arrecife un total de 33 personas y permaneciendo entre 35 y 40 días para rodar la totalidad de los exteriores²⁰⁴, mientras los interiores —aproximadamente unos 15 días— se realizarían en los estudios madrileños Sevilla Films. El resto del equipo estaba formado por José Luis Barbero, ayudante de dirección, y José María Beltrán, operador. El argumento, «de mucha acción, agilidad y dinamismo», versaba sobre la visita a Lanzarote de un físico extranjero. Rodada en eastmancolor y dyaliscape, *Cita en Playa Quemada* estaría lista para ser presentada en las pantallas españolas en los meses de febrero o marzo de 1958²⁰⁵.

Serrano de Osma volvería a Madrid para regresar con el equipo de actores y personal técnico, pero su intento fue en vano. Desconocemos las causas que finalmente originaron la suspensión definitiva de *Cita en Playa Quemada* en Lanzarote, pero lo cierto es que fue uno de otros tantos proyectos pensados para rodar en las islas y en última instancia suspendido.

²⁰⁴ Entre los posibles lugares de rodaje se mencionan las Montañas del Fuego, el Golfo, Jameos del Agua, la isla de La Graciosa, Teguise, Haría y algunas zonas de Arrecife, además de varias secuencias submarinas. *La Tarde*, 13/2/57.

²⁰⁵ *Antena*, 22/10/57.

5.2. *Moby Dick*²⁰⁶

Cuando la población de Gran Canaria, en especial la de su capital, todavía no había salido del ajeteo que supuso el rodaje de *Tirma* (1954) —y aún sin revelarse las desavenencias que se produjeron entre los guionistas canarios, Juan del Río Ayala y Martínez Carvajal, y el director italiano Paolo Moffa—, ya se oía hablar de la próxima llegada de los componentes de la producción que, al mando de John Huston, no tardarían en visitar el paisaje marino de Gran Canaria para el rodaje en exteriores de *Moby Dick*²⁰⁷.

Moby Dick, la novela de Herman Melville, es una narración que siempre estuvo en el punto de mira de John Huston, hasta tal extremo que llegó a sentir verdadera fascinación por ella. Llevar esta novela al cine siempre fue un antiguo proyecto, como también lo era que la película fuera protagonizada por su padre, el actor Walter Huston. A la muerte de este (1950), el director de *Vidas rebeldes* abandona todo intento de adaptación, y no será hasta 1953 cuando reconsidera su rodaje.

Una vez concluida la preproducción en Madeira, se rodaron varias escenas de interiores en los estudios Shepperton, en las cercanías de Londres. Posteriormente, el equipo de rodaje se trasladó a la costa de Gales para comenzar las escenas marinas:

«Nuestro siguiente paso fue trasladarnos a Fishguard, en Gales, para hacer las escenas de la *Ballena Blanca*, y allí empezaron los verdaderos problemas. Ese invierno el tiempo fue el peor de la historia de las islas Británicas. El catálogo de desgracias fue increíble»²⁰⁸.

Debido a las adversidades climatológicas, varias delegaciones de la producción del clásico escrito por Melville se desplazan a Gran Canaria para ver

²⁰⁶ «*Moby Dick* fue la película más difícil que he hecho en mi vida. Perdí tantas batallas mientras la hacía que llegué a pensar que mi ayudante de dirección estaba conspirando contra mí». Huston, 1986, 302.

²⁰⁷ Coincidiendo con la llegada inminente del equipo de rodaje, la prensa habla también de otros proyectos: «(...) Sabemos que además de esta película que ha elegido nuestra isla (pese a la lejanía existente entre el País de Gales y nosotros), se estudia la pronta realización de una película, coproducción sueco-española, sobre el tomate (con un estilo parejo a la película de Silvana Mangano, *Arroz amargo*); otra película inglesa que lleva el título de *Isla*, además de algunas otras cuyos datos aún no hemos confirmado». *Diario de Las Palmas*, 6/11/54.

²⁰⁸ Huston, *idem*, 305.

sobre el terreno las posibilidades de rodaje del resto de las secuencias marinas en exteriores. Este radical cambio de plató cinematográfico al aire libre no sólo se debió a las malas condiciones que presentaban las costas galesas, sino, y a consecuencia de las inclemencias del tiempo, a la pérdida de la segunda ballena blanca artificial que se había construido expresamente para el rodaje.

Fue por tales motivos²⁰⁹ que a finales del año 1954, en los meses de noviembre y diciembre, llegan al archipiélago, en un primer momento, Edward Sterne —director adjunto en *Moby Dick*— y, posteriormente, Kevin McClory —ayudante de dirección en esta y otras películas dirigidas por John Huston— acompañado del director español Isidoro Martínez Ferry:

«Después de Youghal [costa irlandesa] hicimos algo más de trabajo en Londres y luego nos fuimos a las Islas Canarias para terminar las secuencias marítimas. Como habíamos perdido dos ballenas grandes frente a la costa de Fishguard, tuvimos que construir otra al llegar a Canarias, y sabíamos que no podíamos permitirnos el lujo de perderla. En Canarias éramos un equipo de más de cien personas, lo cual suponía un gasto considerable; la película había costado ya la mitad del doble de lo presupuestado. Perder esta ballena podría muy bien significar el fin de la película»²¹⁰.

Tal y como narra John Huston en sus memorias 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 ribera²¹¹. Terminada esta tercera y definitiva ballena, *Moby Dick* cortaría las aguas del puerto de la Luz, el Confital, Maspalomas, etc., haciendo posible, ahora sí, finalizar las secuencias que faltaban por rodar en exteriores, aunque no sin dificultad, solventada en última instancia:

«Empezamos a rodar y, efectivamente, un día el cable se soltó y la ballena empezó a ir a la deriva (...)».

«El problema era pasar el cable por un gran agujero que había en el vientre de la ballena. Dos hombres emprendieron la tarea: un ayudante de dirección español

²⁰⁹ *Diario de Las Palmas*, ídem y 7/12/54.

²¹⁰ Huston, ídem, 309.

²¹¹ Para más detalles en la fabricación de *Moby Dick* en Las Palmas, *Diario de Las Palmas*, 27/3/89.

que era campeón de natación [Isidoro M. Ferry] y Kevin McClory (...). Grandes olas levantaban la ballena fuera del agua y luego la dejaban caer de golpe. Estos hombres arriesgaron su vida, pero finalmente consiguieron sujetar el cable y la ballena iba de nuevo a remolque (...)»²¹².

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 del pasado siglo visitaban el puerto de la Luz al caer la estación del otoño a descargar su mercancía, limpiar su maderamen o a abastecerse, ya que en este puerto se encontraban los barcos nodriza. Casi cincuenta años más tarde volverían los mismos barcos como si el tiempo transcurrido no hubiese hecho mella en ellos ni avanzar la ingeniería naval. Sin embargo, en esta ocasión regresaban para servir de apoyo a la ficción cinematográfica. ¿Era simplemente una coincidencia? Posiblemente sí si nos atenemos a lo expuesto por el técnico especial de Información y Turismo en 1960, Jaime de Uraiz:

«He oído decir que la película *Moby Dick* (*La ballena blanca*) fue rodada en Canarias por casualidad. El trasatlántico en que viajaba rumbo a El Cabo el encargado de la organización del rodaje de los exteriores, hizo escala en el archipiélago como un turista más, desembarcó y se dispuso a realizar excursiones para la visita a las islas (...)».

«Hechos sus cálculos y sus cuentas, el organizador cineasta, vio que para llegar hasta El Cabo tendría que continuar viajando algunos días más. Pensó que cuando llegase el momento de trasladar *la troupe* cinematográfica, equipo, etc., el coste de todo ello asciende probablemente a más del doble de si se decidía a terminar su viaje en Canarias (...)».

«El efecto directo de sus conclusiones fue que la película, en exteriores, se rodó en Canarias (...)»²¹³.

Ahora bien, debemos tener presente que ni John Huston en sus memorias ni ninguna noticia aparecida en la prensa del momento habla de la posi-

²¹² Huston, ídem, 310.

²¹³ *La Tarde*, 26/3/60.

bilidad de rodar las secuencias marinas que faltaban de *Moby Dick* en Ciudad del Cabo, ni que el descubrimiento de Gran Canaria como temporal plató cinematográfico fuera fortuito. Al contrario, los antes mencionados Edward Sterne, Kevin McClory e Isidoro Martínez Ferry se desplazan al archipiélago con el firme propósito de confirmar las buenas condiciones que presenta Canarias no sólo para filmar sino para construir en ella la ballena blanca.

Por otra parte, a la hora de poner imágenes a lo novelado por Herman Melville y comprimir en 116 minutos su extensa obra, John Huston y su equipo se hallaron con la dificultad añadida de encontrar —aparte de los impedimentos ya expuestos más arriba— el puerto pesquero de New Bedford, en Massachusetts, tal y como lo describe el novelista norteamericano, debido fundamentalmente a la fuerte transformación urbanística sufrida. Ante este contratiempo es elegida la localidad de Youghal, cerca de Cork, en Irlanda, para simular el puerto ballenero de New Bedford a mediados del siglo XIX. El propio Gregory Peck así nos lo explica cuando es entrevistado para la prensa local:

— «(...) ¿Es que la obra original de Melville se desarrolla en Inglaterra?

— En absoluto —nos dice Gregory Peck—, la obra es de ambiente norteamericano y el puerto base del *Pequod* en el *Moby Dick* de Melville, es la vieja ciudad ballenera de New Bedford en Massachusetts. Pero la acción tiene lugar en 1850 y John Huston, aun sabiendo que no podía tomarse muchas libertades en la reproducción cinematográfica de una obra tan famosa y conocida, comprendía perfectamente que el New Bedford de 1954 no era el New Bedford de 1850 y, aunque hubiese sido posible reproducir en cualquier estudio de Hollywood el New Bedford de 1850, no era factible realizar un *facsimil*, razonable, del Océano Atlántico de aquellas latitudes.

— ¿Y entonces?

— Una investigación minuciosa en ambos hemisferios reveló que el pequeño y adormecido puerto de Irlanda, Youghal, podía ser rápidamente transformado en el New Bedford de Herman Melville y allí fue enviado un verdadero ejército de obreros y técnicos que, en poco tiempo, trabajando las 24 horas del día transformaron la pequeña localidad irlandesa en el escenario requerido (...)²¹⁴.

²¹⁴ Falange, 18/12/54.

Tal vez las palabras de Gregory Peck sean un tanto exageradas al decir que «una minuciosa investigación en ambos hemisferios...», cuando es por todos conocido que después del rodaje de *Moulin Rouge* (1952) en Francia, Huston establece su residencia en Irlanda durante cerca de 20 años, renunciando más tarde (1964) a su nacionalidad norteamericana debido a la caza de brujas —instigada sobre todo por el senador Joseph McCarthy— y pronunciando aquella célebre frase: «La América que yo he conocido y amado, ya no existe»²¹⁵. Por tanto, si Huston vivía por esas fechas en Irlanda no le sería demasiado difícil encontrar en esa isla el escenario ideal para el New Bedford de 1854, lo cual no ofreció demasiada dificultad: «Hicimos que el puerto de Youghal pareciera New Bedford. Pintamos las fachadas de las casas de una calle para que tuviesen el aspecto de la chilla de Nueva Inglaterra (...)»²¹⁶. Así pues, Youghal es convertida por John Huston en el New Bedford de Melville y las aguas de Canarias en soporte para dar caza a *Moby Dick*.

Finalizado el rodaje de la obra de Melville, el sueño cinematográfico deja paso a la realidad circundante. Todos los denuestos por inventar una isla de cine se desbaratan como castillos de naipes hasta que llega la próxima producción. Con *Moby Dick* la prensa local se hace eco de los galardones conseguidos tras su estreno, y su proyección en Las Palmas de Gran Canaria provoca ríos de comentarios.

En 1956 «cuando se estrenó *Moby Dick* yo pensaba —dice Huston²¹⁷— que era una buena película, pero varios críticos no estuvieron de acuerdo conmigo. La Asociación Nacional de la Crítica Cinematográfica me mencionó para la mejor dirección del año y luego gané el premio de los *Críticos de Nueva York*...». Ese mismo año la prensa de la capital grancanaria recoge la noticia e insiste, una vez más, en las excelencias cinematográficas de la isla:

«Ayer la prensa mundial dio los resultados de los premios otorgados por la crítica neoyorquina a los artistas, películas y directores; entre estos eligió a John Huston, por su película *Moby Dick*, como la mejor dirección del año».

²¹⁵ Heredero, 1984, 25.

²¹⁶ Huston, ídem, 309.

²¹⁷ Ídem, 311.

«Y como *Moby Dick* fue rodada en parte en nuestra isla; y como John Huston, en aquel entonces definió las grandes posibilidades cinematográficas (...) vaya nuestra felicitación al gran director de *El tesoro de Sierra Madre*, *Moulin Rouge...* y también de *nuestra*, pues algo puso la isla en ella, *Moby Dick*»²¹⁸.

Dos años más tarde, 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 Huston:

«En John Huston cada nueva escena nos ofrece una sorpresa más en cuanto a originalidad en su lenguaje narrativo, es el gran virtuoso de lo inaudito e inesperado de los pequeños efectos y detalles, que hacen la asistencia a este filme, para aquellos que no sólo van a dejarse contar una historia más o menos inverosímil, claro está, un inmenso placer y una nueva fuente de fe en la razón del ser del Cine como Arte»²¹⁹.

Algunos meses después, Elfidio Alonso, desde el 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 Melville:

«Esta primera parte [hasta el fletamento del *Pequod*] es la mejor del film. Las secuencias de la taberna y la Capilla del Ballenero son modélicas (...).

«Desde el momento en que aparece Achab el filme entra en barrena. Y entra porque Achab (Gregory Peck) lo centraliza todo. Se pierde así la línea documental y el personaje (...) se va deshumanizando hasta hacerse irreal y falso: El Achab de Melville es un ser humano, vengativo y loco en sus afanes de exterminio a la ballena blanca que le arrebató una pierna (...). En el filme sólo le conoceremos a él: a Gregory Peck en el papel de Gregory Peck (...)»²²⁰.

²¹⁸ *Diario de Las Palmas*, 28/12/56.

²¹⁹ *Diario de Las Palmas*, 1/11/58.

²²⁰ *La Tarde*, 27/4/59.

Sin embargo, para Huston —naturalmente el director norteamericano defiende su película y sus actores— la interpretación de Peck²²¹ era muy diferente a la opinión de Elfidio Alonso:

«Lo que mucha gente había visto en la primera versión de *Moby Dick* con Barrymore²²² les indujo a esperar un Ahab de gestos enloquecidos y mirada fija: eso no estaba en Melville. Ahora la película está siendo justamente valorada, y Gregory Peck recibe el aplauso que siempre mereció»²²³.

Independientemente de las valoraciones a favor y en contra del *Moby Dick* de John Huston, de las más o menos afortunadas actuaciones de sus intérpretes, etc., lo cierto es que el hecho de haberse rodado las escenas finales de la película en aguas de Gran Canaria, originó a mediados de la década de los cincuenta y años sucesivos no sólo que los medios de comunicación del archipiélago siguieran prácticamente día a día el transcurrir de los diversos acontecimientos cinematográficos mediante el testimonio de actores, directores, posibilidades fílmicas de las islas, etc.; sino que a raíz de estos esporádicos rodajes en busca de escenarios ideales para un decorado determinado, surgieran en las islas, al menos de forma temporal, comentarios y, lo más interesante quizás, dado el valor crítico, análisis sobre las películas que en su día se rodaron.

El paisaje de Gran Canaria y, por ende, el del resto de las islas, especialmente el de Tenerife, Lanzarote y La Palma, ha servido de acicate para entablar un diálogo cinematográfico, que de lo contrario dudamos se hubiese producido. *Moby Dick* y tantas otras producciones que han tomado Canarias como decorado cinematográfico a lo largo de los años han avivado el sueño del cine en Canarias.

²²¹ Para Cabrera Infante (1982, 141-144): «Aunque Peck parece más un Lincoln que ha perdido las elecciones que un capitán enloquecido, su esfuerzo es por todo concepto notable». Y más tarde añade: «Por otro lado, el film es reiterativo y cansón en su primera parte y sólo lo aligera la formidable presencia de Orson Welles, que ha animado su padre Mapple con un histrionismo digno del rey Lear. En la segunda parte, sin embargo, está el espíritu del libro presente como el mefítico recuerdo de la ballena en la mente de Acab. A partir de la escena en que Acab observa caer al vigía muerto y escruta las aguas que se lo tragan, la cinta se inunda del misterio del libro, como si le hubiesen abierto una vía de agua y por ella penetrase el extraño olor a tierra que trae sobre el lomo *Moby Dick*».

²²² *La bestia del mar* (1926).

²²³ Huston, *idem*, 311.

5.3. ¿Canarias, meca del cine?

Tirra y *Moby Dick* fueron dos producciones que calaron hondo entre la población grancanaria. La primera por querer hacer historia de la conquista de Gran Canaria y, sobre todo, lo que suponía desde el punto de vista sociológico el rodaje de la primera coproducción europea en la isla con actores nacionales e internacionales de relevancia. La segunda, por la llegada, más que de su director, John Huston, por la de su actor principal, Gregory Peck y, por encima de todo, por la satisfactoria construcción de la tercera y definitiva ballena blanca en los astilleros *Hull Blyth* de la Compañía Carbonera de Las Palmas, lo que unido al buen clima existente en aquel momento propició finalizar el tormentoso rodaje en exteriores. La excelente climatología dominante y la disponibilidad de una infraestructura operaria capaz de facilitar la fabricación de la ballena, eran los dos elementos imprescindibles que venían buscando los ya mencionados Edward Sterne, Kevin McClory e Isidoro Martínez Ferry. Es más, incluso antes del comienzo del rodaje, y dadas las buenas perspectivas que se presentaban para el rodaje en exteriores en Gran Canaria de *Moby Dick*, comienza al menos a plantearse la posibilidad de construir en la isla unos estudios cinematográficos. Esto es lo que se desprende de las palabras de McClory y Martínez Ferry²²⁴:

- «(...) ¿Qué es lo que más interesa de Las Palmas cinematográficamente?
- Todo, responden al unísono Martínez Ferry y Kevin McClory.
- La variedad, añade Ferry.
- El clima ideal, dice McClory.
- Y así siguen enumerando las virtudes; entonces, finalmente, nosotros preguntamos lo que falta para que esta *meca cinematográfica* sea una realidad.
- ¿Qué falta?
- Material cinematográfico y especialmente unos estudios. Vendrían todas las compañías europeas entonces a filmar a Las Palmas. No lo duden, construyan unos estudios cinematográficos; es tal vez la mejor riqueza que pueda tener esta isla (...).»

²²⁴ Declaraciones a Luis Jorge Ramírez. *Diario de Las Palmas*, 7/12/54.

Por su parte, la prensa va haciéndose eco de estas declaraciones, independientemente del seguimiento diario que se haga del rodaje. Por ejemplo, a través de su sección de opinión *Muy noble y muy leal*, *Diario de Las Palmas* incide en la misma idea:

«(...) Creemos también que ha llegado el instante de que pensemos seriamente en los provechos que esta clase de actividad podrá proporcionarnos. Podría dar trabajo permanente a muchos canarios, inaugurar una participación (canaria)-isleña, bien de orden artístico, bien de orden técnico (...).»

«Pero ya hace falta ir pensando en facilitar la creación de estudios, que por el propio peso de su interés comercial, muevan en la isla estas nuevas clases de actividades industriales»²²⁵.

«De *Moby Dick* se han filmado en Las Palmas miles de metros. Los que están al frente de esta labor se hacen lenguas de las grandes ventajas que ofrece nuestra isla para las tareas cinematográficas. Parece que la gallina de los huevos de oro se ha acercado entre nosotros. ¿Tendremos la paciencia necesaria para dejar que cante su película, cada vez que nos la pongan?»²²⁶.

Por tanto, cierta conciencia se iba generando entre la sociedad de Las Palmas sobre las verdaderas posibilidades cinematográficas de Gran Canaria, que no sólo quedaron expuestas a través de estas opiniones en el mismo momento en que se producía el rodaje en exteriores de *Moby Dick*; sino que un año más tarde, en 1956, coincidiendo con su estreno, la huella dejada por esta producción todavía hacía mella entre algunos *cazadores de escenarios naturales* venidos del extranjero. Este es el caso de Jacques Gogois, delegado de Films Educativos del Ministerio de Educación Nacional de Francia, que ese mismo año visita Gran Canaria porque «se habla mucho de Las Palmas, después del éxito de filmación de *Moby Dick* (...), pues en el mundo cinema-

²²⁵ *Diario de Las Palmas*, 14/12/54.

²²⁶ *Diario de Las Palmas*, 12/1/55. Del ambiente vivido en Las Palmas de Gran Canaria da testimonio el mismo periódico: «Muchos comentarios sugiere el ambiente peliculero que se observa en la bahía y muelle de Santa Catalina: vecinos del Puerto, jóvenes atletas en su mayoría, y excelentes tritones, están contratados; hay un doble de Gregory Peck que vive en la Puntilla, es excelente pescador submarinista y tiene fama cuando trabaja fuera de la bahía». «Todas las tardes el regreso de los que trabajan en la filmación constituye un espectáculo que el público no se pierde; da la impresión de la salida de un astillero, de la llegada de una flota pesquera». Ídem. Del ambiente vivido con este rodaje y el de *Tirma*, véanse los siguientes artículos de Leandro Perdomo en *Falange*: «Los pelados» (28/7/54), «La ballena» (8/1/55) y «¡Pelados o barbudos!» (19/1/55).

tográfico causan sensación los exteriores marinos que aquí se lograron en unos pocos metros y en la misma ciudad, y sobre todo, por la cantidad de horas que trabajaron todos los días en pleno invierno...»²²⁷. Es más, todavía en 1960, cinco años después del rodaje de *Moby Dick*, el citado Jaime de Uráiz²²⁸ habla de las numerosas ventajas que este acontecimiento supuso para Canarias. Económicas: «producida por la estancia en las islas de un buen número de personas durante una temporada haciendo gastos de la más variada naturaleza»; propagandísticas: difusión «en todos los periódicos y revistas del mundo que comentaban las incidencias del rodaje de la vida en las islas de actores tan famosos como Gregory Peck»; y climáticas: Canarias como lugar técnicamente «ideal para este trabajo»; concluyendo, más tarde: «¿por qué las autoridades canarias en colaboración con la industria privada no estudian la posibilidad de organizar una ciudad del cine? Bastaría dotarla de unos equipos de material móvil y fijos y ofrecerlos directamente a las casas de producción cinematográficas ávidas de condiciones favorables para el desarrollo de su trabajo...».

El autor del texto pone como paradigma la película dirigida por John Huston, pero es evidente que tenía conocimiento de otras producciones que en la misma década se realizan no sólo en Gran Canaria, sino también en Tenerife; así como el fallido intento de Máximo G. Alviani de instalar unos estudios en Tenerife a mediados de los 50.

Lo cierto es que *La ciudad del cine* o *La meca del cine* son expresiones que oiremos con frecuencia a partir de mediados de los 50. La irrupción de un importante equipo de producción como el de *Moby Dick* en Gran Canaria desata las plumas más optimistas, que expresan en los medios de comunicación el deseo de convertir Canarias en plataforma de lanzamiento para el rodaje en exteriores, e incluso se habla de la posibilidad de instalar en las islas unos estudios cinematográficos. Después de cada nuevo rodaje —lo mismo sucederá con la próxima película, *Alerta en Canarias*— el ánimo se sumerge en la idea de transformar Canarias en ideal plató cinematográfico. Pero una vez pasada la novedad, el olvido asume el protagonismo. Asunto guadiana que unido al escaso carácter industrial, la insuficiente formación técnica y el

²²⁷ Diario de Las Palmas, 10/2/56. Más tarde, el mismo periódico (1/10/56) también informa del próximo rodaje en Maspalomas de una película alemana sobre Robinson Crusoe.

²²⁸ Nota 213.

escepticismo institucional y popular, consecuencia directa de frustrados proyectos precedentes, hicieron que Canarias solamente fuera, por estos años y siguientes, escenario natural y no centro de producción.

Alerta en Canarias

Aún en los labios las mieles del rodaje de *Moby Dick*, Las Palmas volverá a vivir a finales de 1955 la filmación de otra película. Y de nuevo, frente a la realidad de ver el versátil paisaje urbano y rural de las islas —en especial Gran Canaria— plasmado en el celuloide de los géneros más diversos, el sueño como anhelo de lo imposible, el archipiélago como meca cinematográfica, para cuyo fin era imprescindible la creación de una industria que facilitara su desarrollo:

«Hace muchísimo tiempo dimos la información de que el cine francés y el sueco nos visitarían, tras de los felices resultados de la visita de los italianos y americanos. Ahora, concretamente, a fines de agosto principio de septiembre llegará a Las Palmas la embajada cinematográfica francesa para rodar una película, *La muchacha de Gran Canaria*²²⁹, es su título; y todo esto viene a confirmar las excelencias de nuestra isla como meca cinematográfica. En un solo año tres películas serán rodadas en Gran Canaria y nada menos que por actores de fama y popularidad de un Gregory Peck, Silvana Pampanini y ahora Celia Cortez, Jean Tissier, Howard Vernon y el popularísimo cantante Luis Mariano»²³⁰.

«¿Qué necesitamos? Sencillamente montar unos estudios que, dada las condiciones del clima, todo el invierno estarían en uso por diversas casas extranjeras, además de las producciones que aquí se realizaran. ¿No vale la pena montar esta industria? Esta es una pregunta a la que deben responder nuestras firmas más importantes»²³¹.

Con comienzo en París y continuación en Marsella, *Alerta en Canarias* finalizaría su rodaje en el archipiélago después de una estancia aproximada de cuarenta días, la mayor parte de los cuales se emplearían en Gran Canaria

²²⁹ Este fue el primitivo título de *Alerta en Canarias* (*Alerte aux Canaries*).

²³⁰ *Diario de Las Palmas*, 20/7/55.

²³¹ *Ídem*, 6/9/55.

(Tamadaba, Maspalomas, puerto de la Luz, y en la ciudad de Las Palmas —hoteles Parque y Santa Catalina y Pueblo Canario—), además de un día en Lanzarote y dos en Tenerife. Concebida por su director y productor, André Roy, como «un film de ambiente exótico, de espionaje, de amor y de aventuras»²³², esta película de Roy Films con guion de Jacques Marcellac y Eddy Chillain y decorados de Claude Boussain, cuenta entre sus intérpretes con Celia Cortez, Bruce Kay, Howard Vernon, Jean Tissier, Pedro de Córdoba y Marcos Villa, así como con la voz, que no actuación, del irunés afincado en Francia Luis Mariano, acompañada por la música de Francis López, habitual colaborador del cantante en buena parte de su producción cinematográfica²³³.

Alerta en Canarias, a pesar de ser «tan mala que el propio Mariano la rechaza en sus filmografías por mucha música de su gran amigo Francis López que contenga» y de ser «un bodrio que constituye un sonoro fracaso (...), que ni llegó a estrenarse en Canarias»²³⁴, supuso para la población del archipiélago no sólo seguir ejercitándose delante de una cámara y conocer al menos los entresijos externos de una producción cinematográfica, amén de los reportes económicos antes aludidos, sino creer en las verdaderas posibilidades que para el cine presentaba su geografía.

El reflejo del alma

En los primeros días de enero 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. Alviani, cuyo primer proyecto era la realización íntegra en Tenerife de *El reflejo del alma*, en la que intervendrían, entre otros, el trío Los Panchos, Amparito Soto, Armando Moreno «y una actriz italiana de gran

²³² Ídem, 21/7/55. Esta información fue parcialmente reproducida en *Antena*, 2/8/55.

²³³ Esta escasa relación nominativa técnica y artística está tomada de *Diario de Las Palmas* (6/9/55), que a su vez la recoge de la publicación francesa *L'Information* (24/8/55). En López Echevarrieta (1995, 426) tan solo figuran André Roy (dirección), Francis López (música) y Luis Mariano y Howard Vernon (interpretación). REC II recoge una completa ficha técnico-artística. En cuanto a la participación de Luis Mariano como actor en *Alerta en Canarias*, André Roy es bastante claro al respecto: «Sólo cantará, pero he de rectificar en el sentido de que no vendrá a Las Palmas como era su deseo, pues tiene contrato que cumplir y se ha mostrado desolado por ello. Además, a Luis Mariano no se le ve, sólo se le oye su voz cantando la canción mientras, por la pantalla, desfila el paisaje isleño». Nota 232.

²³⁴ Echevarrieta, ídem, 244.

renombre)²³⁵. A este primer filme le seguiría otro sobre un guion original del escritor Luis Diego Cuscoy.

Durante los trabajos previos a la filmación —localización de exteriores, selección de intérpretes no profesionales, etc.— 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 Agfacolor²³⁶.

El propósito de Jacques Santú era colaborar con Máximo G. Alviani, pues creía que rodar filmes en coproducción en los bellos parajes tinerfeños y, más aún, con un hombre como Alviani, «que conoce perfectamente el negocio cinematográfico»²³⁷, representaría un claro éxito mundial. De igual forma, esperaba realizar diversas películas a base de figuras españolas y francesas con la General Cinematográfica. Toda vez que la productora de Alviani finalizara su primera película, se daría paso inmediatamente a otro proyecto, *Retorno a la vida*, para el que se barajaban nombres como el de la actriz y bailarina francesa Ludmilla Tcherina.

También René Bianco se mostraba partidario de las coproducciones, en cuyo sistema de financiación veía la solución inmediata para el cine español y toda aquella cinematografía que no fuera la americana: «Los demás precisamos de coproducciones con intercambio de actores para asegurarnos los diferentes mercados. Aunando el esfuerzo general puede triunfarse con más facilidad». Pero la causa de su visita estaba ligada a la instalación de los estudios de la General Cinematográfica: «El principal motivo de mi viaje ahora ha sido el montaje de los Estudios de la General Cinematográfica. Dentro de unos días llegará aquí mi director de instalaciones para dejar completamente terminado el estudio en su parte eléctrica. Y después a rodar»²³⁸.

Por último, para Charles Darché, en calidad de director de Agfacolor para Europa, su viaje tenía como finalidad efectuar todas esas posibles coproducciones de las que se hablaba con la película que él representaba, con

²³⁵ *La Tarde*, 9/1/56.

²³⁶ *Ídem*, 22/3/56.

²³⁷ *Ídem*.

²³⁸ *Ídem*.

lo cual se produciría un efecto recíproco. No sólo luciría aún más la isla, sino que se enriquecerían visualmente las películas al aprovechar las excelentes cualidades paisajísticas de Tenerife: «Como cineasta habituado a grandes filmes internacionales he encontrado en ellos, y usted igualmente, me supongo, una gran pobreza en los planos de los exteriores elegidos por los realizadores. Por eso quiero señalarle ahora la gran alegría que siento al pensar que nosotros vamos a producir filmes utilizando magníficos recursos naturales de los paisajes tinerfeños»²³⁹.

Con motivo de estos contactos y las buenas perspectivas que se presentaban para Tenerife, la General Cinematográfica organiza una fiesta homenaje a los productores franceses en el Club Náutico de Santa Cruz, a la que asisten destacadas figuras de la vida insular²⁴⁰. Posteriormente se cierra el acuerdo entre la productora canaria y los franceses, que se traduce en los siguientes proyectos: *El reflejo del alma*, con dirección y guion de Alviani e interpretación de Jeanne Moreau, Armando Moreno y Núria Espert; *Vacaciones en Canarias*²⁴¹ y *Retorno a la vida*²⁴², con guion de Alviani, actuando de protagonistas Ludmilla Tcherina y, de nuevo, Armando Moreno. Existía un cuarto proyecto²⁴³, para el que se pensaba en Raymond Pellegrin, Silvia Morgan y Amparo Soto. El propio Alviani hablaba de la realización de otro filme que versaba «sobre la vida canaria. Algo del tipo de *Tirma*, pero otra cosa muy distinta», por lo que un arqueólogo de la isla estaba colaborando en la realización del guion²⁴⁴.

²³⁹ Ídem.

²⁴⁰ Se dan cita, entre otras, las siguientes personalidades: Eliseo Hernández González, jefe provincial del Sindicato del Espectáculo; Vicente Álvarez, cónsul de Italia; los empresarios cinematográficos Alfonso González (Cine Víctor), Rafael Pérez Zárate, en representación de Fernando Lecuona (Cine Rex), Oscar Baudet (Teatro Baudet), Ladislao de la Cruz, (distribuidor). Matías Hernández (jefe de programas de Italoatlás Films), etc. *La Tarde*, 24/3/56.

²⁴¹ Para este segundo título, con producción y dirección de Máximo G. Alviani, se pensaba en la participación, en un principio, del actor portugués Virgilio Teixeira y, más tarde, en Francisco Rabal, Tomás Hernández, Dimas Alonso y los italianos Fausto Tozzi y Renato Baldini. El argumento —cuyo guion había sido encomendado a un destacado guionista italiano del que no se facilita su nombre—, asimismo de Alviani, relata las aventuras de un grupo de pasajeros que a bordo de un barco se ven obligados a hacer una escala en Tenerife por culpa de una avería. De la versión española y los diálogos se haría cargo *Scaramouche* (seudónimo de Juan María Arrabal, asiduo colaborador en crónicas cinematográficas del diario *La Tarde*). Por lo que respecta a los exteriores, figurarían Tenerife, África Occidental y numerosas secuencias marinas. La película se filmaría en eastmancolor y cinemascope. *La Tarde*, 15/12/56 y 22/1/57. Posteriormente, el mismo periódico (16/2/57) informa de otro proyecto de la General Cinematográfica: *Justicia divina*.

²⁴² *La Tarde*, 26/5/56.

²⁴³ Ídem.

²⁴⁴ *La Tarde*, 20/8/56. Aunque Alviani no cita el nombre de ningún arqueólogo como colaborador, suponemos que puede tratarse de Luis Diego Cuscoy.

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 Piazzai²⁴⁵, María Ángela Giordano²⁴⁶, Tomás Hernández, Dimas Alonso y Evaristo Iceta.

Con este primer proyecto, las posibilidades fílmicas para Canarias y, en especial para Tenerife, presentaban un futuro altamente esperanzador. Finalizado el rodaje y terminado el montaje, se aplaza su estreno en Tenerife, en «premier mundial»²⁴⁷, en varias ocasiones «como consecuencia de retrasos surgidos por los trámites oficiales de última hora a los que están sujetas las películas antes de ser autorizadas para su exhibición»²⁴⁸. Esto dio lugar a que desde la prensa insular se lanzaran algunos comentarios elogiosos aún sin estrenarse la película: «En *El reflejo del alma* se plantea un grave problema de tipo moral llevado con soltura y acierto a la línea argumental del film. (...) Vendrá a suponer un nuevo jalón en los continuos esfuerzos de la cinematografía española por conseguir una mayor amplitud de miras y una más vasta extensión en sus actividades»²⁴⁹.

Al tiempo que se posponía el estreno aumentaba la expectación: «En *El reflejo del alma* concurren varios importantes factores que le hacen acreedor a esta espera anhelante. La cinta se ha realizado en su totalidad en Tenerife; actúan en ella muchas personas conocidas de destacada posición social en la isla y su rodaje ha sido, durante varios meses, la nota de la actualidad local. Por todo ello, a lo que hay que unir las noticias recibidas en torno a la calidad del filme, está suficientemente explicado el deseo general de asistir al estreno de la cinta»²⁵⁰.

Después del estreno de *El reflejo del alma*, la General Cinematográfica, contrariamente a lo declarado en numerosas ocasiones, no realizó ninguno de los filmes anteriormente mencionados. *Vacaciones en Canarias* y *Retorno*

²⁴⁵ Esta actriz italiana interviene por estos años en varias películas españolas: *Murió hace quince años*, *Sucedió en Sevilla*, *La otra vida del capitán Contreras*, *Viento del Norte*, *El fenómeno*, etc.

²⁴⁶ La también italiana María Ángela Giordano interpreta en 1957 *Mensajeros de paz*, de José M^o Elorrieta.

²⁴⁷ *La Tarde*, 31/1/57.

²⁴⁸ Ídem, 5/1/57.

²⁴⁹ Ídem, 15/12/56.

²⁵⁰ Ídem, 26/12/56.

a la vida se diluyeron en el olvido debido posiblemente a los malos resultados obtenidos en su primera producción. No obstante, las valoraciones que se hicieron de la película fueron siempre benignas, motivadas, en primer lugar, quizás por el hecho de ser Alviani el primero en instalar unos estudios de cine en Canarias y convertir, aunque de forma desafortunada y efímera, el archipiélago en un centro de producción de películas; y segundo, por el ambiente de cordialidad —al menos durante el rodaje— existente entre la población —que interviene activamente, ya sea delante o detrás de la cámara— y la productora²⁵¹.

Las primeras valoraciones de *El reflejo del alma* provienen de Scaramouche, cronista de cine en el programa *La Tarde*. Después de organizarse un pase privado (11/1/57) en el Cine Víctor de Santa Cruz de Tenerife, el comentarista declara que prefiere ceder a otra pluma menos apasionada que la suya para que juzgue imparcialmente la película. Sin embargo, no puede evitar señalar, por un lado, el favorable resultado final, a pesar de la sencillez del producto: «(...) *El reflejo del alma* es una cinta de tipo medio, que podemos situar con orgullo y satisfacción entre las más destacadas de este grupo. Hay en ella una conjunción de valores que la hacen acreedora de los más sinceros halagos y una dirección hábil y acertada, que ha sabido imprimir el oportuno ritmo al guion, el cual si bien no tiene grandes preocupaciones técnicas, está resuelto con soltura y eficiencia (...)).»

Y por otro, que en Tenerife es posible hacer cine:

«En Tenerife puede hacerse cine. Lo habíamos dicho muchas veces y lo repetimos hasta la saciedad. Hasta que, convencidos ya de que *puede hacerse*, digamos *debe hacerse* y se continúe el camino emprendido»²⁵².

A partir de su estreno los diferentes comentarios van también en esta misma línea, sin olvidar los que no ocultan un tono ciertamente moralizante:

«(...) A pesar del tremendo dramatismo que lo envuelve, no faltan los detalles chuscos, sin llegar a lo chabacano. Esa es, a mi ver, la virtud de esta cinta; como

²⁵¹ Durante la filmación de la película intervinieron numerosos extras y figurantes de Tenerife. Como parte integrante del equipo técnico hay que destacar a Rodolfo Rinaldi como escenógrafo y a Juan María Arrabal como secretario de producción.

²⁵² *La Tarde*, 12/1/57.

la del arte que expresa la dimensión humana de lo perfecto. Claro, que, aquí no existen actitudes lascivas, ni besos agotadores, ni asesinatos, ni adulterios, ni robos, ni provocaciones a la embriaguez, al juego o a cualesquiera de las demás licencias condenadas por la moral humana. Y eso ya es bastante para que la belleza y la moral quedaran salvadas (...)»²⁵³.

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. Si exceptuamos las apuestas de Rivero Films y Gran Canaria Films, la película de Alviani y todo su proceso de elaboración venía a confirmar a los agoreros que el sueño podía hacerse realidad. Hasta *El reflejo del alma* las películas filmadas en Canarias habían sido producciones ajenas al archipiélago. Fueron realizaciones que aprovecharon determinados paisajes isleños, pero en ningún momento se plantearon establecer unos estudios de cine. Máximo G. Alviani fue el primero que probó fortuna, pero los resultados favorables no le acompañaron. A pesar de contar con actores y actrices de renombre en estos años (María Ángela Giordano, María Piazzai y Armando Moreno), *El reflejo del alma* tuvo una más que discreta exhibición en Madrid, donde se proyectó en cines del extrarradio, lo que contribuyó a que pasara poco menos que desapercibida por la capital de España. Una pésima distribución comercial, unida a su «baja calidad artística» no exenta de «algunos valores positivos y aleccionadores» y «un trabajo facilón que sólo puede despertar cierto interés en auditorios sensibleros y acostumbrados a perder el tiempo escuchando los seriales radiofónicos»²⁵⁴, pueden explicar, en cierta medida, la escasa carrera comercial de esta película y su productora.

La estrella de África

Después del desafortunado desenlace de la General Cinematográfica Las Canarias, la siguiente película rodada parcialmente en las islas fue una coproducción hispano-alemana titulada *La estrella de África*. La participación española en la parte artística se limitó a unos pocos actores en papeles

²⁵³ Ídem, 7/2/57.

²⁵⁴ Méndez Leite, ídem, 568.

secundarios (Fernando Sancho, Germán Cabos o Mario Berriatúa); en la técnica fue algo más amplia, figurando junto al equipo alemán Rafael J. Salvia como adjunto a la dirección para la versión española, Francisco Sempere en la fotografía, José Antonio Rojo en el montaje o José María Moreno en los decorados. Los exteriores, localizados en las Dunas de Maspalomas, simulaban las arenas de norte de África —Cirenaica, en el norte de Libia—, escenario real donde se desarrollaron los acontecimientos que narra el filme.

La estrella de África retoma el género bélico de exaltación épica de valores, valentía e integridad humanos ya vistos en la década precedente —*Legión de héroes* y *Neutralidad*— En esta ocasión el protagonista será el aviador alemán Hans Joachim Marseille, que presta sus servicios en el *Africa Korps* del general Rommel y que, sin arredro, se incursiona con eficacia en el cielo y derriba cuantos aparatos enemigos se crucen en su camino, hasta que finalmente encuentra la muerte a manos de los aliados.

Esta coproducción bélica dirigida por Alfred Weidenmann participa de la glorificación del solitario héroe militar²⁵⁵ al que sus compañeros de batallas admiran y respetan por su entrega desmedida en cada misión, arriesgando, en ocasiones innecesariamente, su propia vida. Aquí el ejército viene a ser una gran familia en la que los mandos superiores ejercen de padres protectores que a veces no llegan a comprender la extraordinaria virtud de sus subordinados ante la guerra. Véase si no parte del diálogo entablado entre Marseille, el audaz piloto, y su comandante después de una dura misión.

— «Comandante: Dígame ¿tiene apego a la vida?

— Marseille: Yo, pues claro que sí, mi comandante.

— C: Entonces, ¿por qué vuela como un suicida? Es lo que hace Marseille. Se infiltra entre el enemigo como si fuera un enjambre de moscas y luego regresa convertido en un colador. Y mañana tal vez no regrese. Luego el capitán Gruzenberg será el encargado de recogerlo. ¿Pretende eso?

— M: No mi comandante.

²⁵⁵ Las hazañas de Marseille son tomadas como ejemplo edificante para la juventud alemana. Durante un permiso, en una rueda de prensa en Berlín, su presentador dice: «Con admiración, esa es la palabra adecuada, hemos seguido el desarrollo de sus éxitos inconcebibles que ha logrado contra un enemigo cien veces superior. Le saludamos como al representante de la heroica juventud alemana cuyo símbolo ideal ha sido usted».

— C: Quiero que me entienda. Yo, como comandante suyo, tendría motivos para decirle, ¡extraordinario amigo Marseille!, pero no lo hago. Si me permite una comparación, yo me considero como un padre con muchos hijos que desea que alcancen laureles. Usted comprenderá que yo debo pensar en mis hijos, en lo que son y en lo que quieren ser. Así que escúcheme Marcel. Me interesa saber quién es usted y a qué aspira. ¿Me lo podría decir?

— M: Yo, mi comandante, ¿que a qué aspiro? ¿Que qué quiero? Luchar, volar (...).».

Desde la prensa insular se destaca la utilización de Maspalomas como decorado cinematográfico al aire libre, pero no obstante se insiste también en la tensión dramática y los impresionantes combates aéreos que contrastan con la dulzura de la intercalada historia amorosa del protagonista:

«La emoción más intensa ha quedado impresa en esta gran película realizada por Alfred Weidenmann. *La estrella de África* no sólo exalta la figura del héroe en su aspecto de soldado ejemplar...»

«El relato se interna también en la vida de Marseille como hombre. Su vida tuvo una bella historia amorosa contada con emoción y ternura, que nos lleva hasta el último plano del film a una convicción pacífica (...).»

«Las escenas de los combates aéreos son escalofriantes. La cámara sigue la aventura grandiosa del héroe del espacio, para quien la guerra tenía cierto sentido deportivo, considerándose siempre a un paso de la muerte»²⁵⁶.

Desde el *Diario de Las Palmas* 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 que se le ha dado a la guerra:

²⁵⁶ *La Tarde*, 23/8/58.

«Nuestra objeción está al margen de lo que en sí se ofrece, que, repetimos, es excelente. La guerra como hecho deportivo y de índole aventurera pertenece tanto al pasado como al capítulo de lo abominable y condenable. La imagen por lo tanto, de un héroe simpático y de una guerra casi romántica es inadmisibles, en especial para una juventud como la alemana que tiene fresca en el recuerdo una época tan espantosa como de enormes posibilidades existenciales, a semejanza de la de Marseille; en la que la muerte venía a ser un hecho holocausticamente (sic) aceptable»²⁵⁷.

S.O.S. Pacífico

En mayo de 1959, el barrio de San Nicolás de la capital grancanaria se vio transformado en pocas horas en un suburbio oriental. Un equipo de especialistas metamorfoseó la apacible convivencia en un ajetreado vaivén de personajes de celuloide. Las calles de San Justo, Alcalde Obregón, San Nicolás y alledañas fueron por unos días asediadas por camarógrafos, ingenieros de sonido, técnicos y curiosos. La filmación de *S.O.S. Pacífico*, producción británica dirigida por Guy Green²⁵⁸, iniciaba su andadura en Las Palmas de Gran Canaria. Posteriormente continuaba en diversas playas sureñas, entre ellas Maspalomas.

El entramado urbano de Las Palmas de Gran Canaria simulaba las calles de una isla del Pacífico. Esta servía de refugio a un grupo de hombres y mujeres que se vieron obligados a realizar un aterrizaje forzoso a consecuencia de la avería que sufrió el avión en que viajaban. Pronto surgirán tensiones y diferencias entre el dispar grupo de pasajeros: un piloto que ahoga sus penas en el alcohol para olvidar que fue uno de los responsables de las explosiones atómicas sobre Japón, los enredos de una mujer con pasado turbio, los problemas suscitados entre un policía y su prisionero, etc. A todo esto hay que añadir que en una isla vecina se producirá una explosión atómica si no se toman las medidas necesarias: cortar el cable que sirve para hacer explotar

²⁵⁷ *Diario de Las Palmas*, 13/9/58.

²⁵⁸ Fue camarógrafo de David Lean en *Cadenas Rotas*, por la que ganó el Oscar en 1948 a la mejor fotografía. En *S.O.S. Pacífico* la fotografía corrió a cargo de Wilkie Cooper, el mismo que años más tarde lo será de *Hace un millón de años*. Con motivo del rodaje de esta película se anuncian nuevos proyectos cinematográficos para Canarias, pero sin concretar más datos: «Estos días, por ejemplo, ya saben los lectores que otra casa productora ha enviado a varias personas para buscar escenarios naturales para su próxima película, que con toda seguridad se rodará íntegramente en nuestra isla». *Diario de Las Palmas*, 15/5/59.

la bomba a larga distancia. Eddie Constantine, erigido en Mark Reisner, será el encargado de evitar la detonación. Junto a este, Eva Bartok, Pier Angeli y Richard Attenborough completan un reparto dirigido por Guy Green, antiguo director de fotografía.

La trama de *S.O.S. Pacífico* participa de un tema que por estos años adquiere una carrera vertiginosa por la Guerra Fría y la enfrentada política de bloques (OTAN versus Pacto de Varsovia): los ensayos atómicos como demostración de poderío termonuclear. Estos no son más que un pretexto de actualidad —cuales fueron las famosas explosiones en el atolón de Bikini en las Islas Marshall, en el Pacífico en 1946, y el 26 de mayo diez años más tarde— para dar paso a todo un entresijo argumental basado fundamentalmente en la intriga, la acción y el enredo amoroso.

Peter Voss, caballero detective

Si en *S.O.S. Pacífico* el sur de Gran Canaria —en especial Maspalomas— emulaba una desértica isla del Pacífico Sur y el barrio de San Nicolás la capital de Tahití, Papeete, en la nueva producción de la UFA dirigida por Georg Marischka, *Peter Voss, caballero detective*, Las Palmas de Gran Canaria pasaba por ser una ciudad caribeña en pleno proceso revolucionario.

El aeropuerto de Gando, el muelle de la base naval y el de Santa Catalina, las inmediaciones de La Isleta y algunos edificios como el Gobierno Civil o el Pueblo Canario sirvieron de escenario para esta producción de la UFA.

El afamado y mundialmente conocido detective Peter Voss descansa en su casa cuando, de repente, recibe la visita del abogado Perrier. Este habla a Peter de la hija del fallecido George, llamada María, quien va a casarse con un conquistador, el príncipe Vilarrosa, auténtico cazadotes de aristócratas acaudaladas. El abogado Perrier persuade a Peter Voss para que evite el matrimonio entre Vilarrosa y María. Peter Voss no consigue persuadirla, pero husmeando en casa de María encuentra una cámara secreta donde hay unas figurillas depositadas y valoradas en dos millones de dólares. Este es el verdadero motivo por el cual el príncipe quiere casarse con María. El detective sustrae las figuras y se las confía a Perrier para que las guarde celosamente. Pero los secuaces de Vilarrosa se las roban. A partir de ese momento la misión de Peter Voss es perseguir a Vilarrosa y sus esbirros allá donde se encuentren, ya sea en Niza, Marrakech, Singapur, Bangkok, Delhi, Las Vegas o Las Palmas —Palmira en la ficción cinematográfica—. Al final, Peter Voss se hace

con las figuras y las devuelve a María, que puesta al corriente de las andanzas de su futuro esposo deniega casarse, salvando así su honor.

Peter Voss, caballero detective no es más que una secuela de *Peter Voss, ladrón de millones* —con la que comparte la misma estructura narrativa—, que también interpretara el alemán Otto Wilhelm Fischer, pero dirigida en esta ocasión por Wolfgang Becker.

No es casualidad que la UFA fijara la mirada en Canarias a la hora de buscar escenarios tropicales para *Peter Voss, caballero detective*. Ya en la década de los años treinta fueron varias las películas que esta casa realizó en el archipiélago simulando escenarios tropicales, como ya hemos comentado anteriormente. Y como antaño, vuelve a planear el espejismo de ubicar unos estudios o la posibilidad de convertir las islas en una meca cinematográfica:

«La Ufa tiene el pensamiento de rodar el próximo año tres películas en Gran Canaria, las tres de ambiente tropical y en sus proyectos está el montar aquí unos estudios cinematográficos para la realización de exteriores en sus filmes. Los magnates de la industria cinematográfica alemana están muy interesados en las condiciones climatológicas canarias para utilizarlas en beneficio de sus películas. Incluso, se ha pensado que muchas películas con temas sobre el oeste americano puedan rodarse aquí».

«Todo esto es una muestra evidente de que Gran Canaria puede convertirse en una auténtica meca cinematográfica durante todo el año, porque incluso los productores americanos que vienen a Europa podrían rodar aquí en pleno invierno»²⁵⁹.

La década de los cincuenta estuvo caracterizada por un considerable número de realizaciones. Esto hizo que Canarias se consolidase como decorado cinematográfico. Sin embargo, también destacó por un alto grado de frustración y aciagas experiencias que dejaron algunas realizaciones. Pero a pesar de todo, existió en la geografía insular un verdadero *ambiente pelicularo* que trajo consigo un soplo de aire fresco a una sociedad encorsetada por la dictadura, y que llevó a algunos, con inquietudes cinéfilas, a expresar sus opiniones, provocando un diálogo, a veces, apasionante.

²⁵⁹ *Diario de Las Palmas*, 29/10/59.

Proyectos no realizados

A partir de 1956, cuando gran parte de la población de Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria había vivido y compartido directa o indirectamente los diversos rodajes que se realizaban en el archipiélago (*Tirma*, *Moby Dick*, *Alerta en Canarias*, *El reflejo del alma* y *La estrella de África*), comienzan a aparecer una serie de noticias en la prensa de las islas que mencionan la visita al archipiélago no sólo de otras muchas producciones, sino de importantes figuras del cine internacional²⁶⁰. Aparecen reflejadas diversas informaciones aseverando la llegada en próximas fechas de reconocidos nombres dentro de la industria del cine. Así, por ejemplo, cabe destacar, por un lado, la que anuncia la visita al archipiélago del actor estadounidense Marlon Brando para el rodaje de una producción titulada *Bitter Victory*:

«(...) Seguramente el papel principal estará desempeñado por Marlon Brando, en la película que sobre el próximo febrero se rodará en Las Palmas. Así, de sopetón, recibí las primeras noticias».

— ¿Qué película es, a qué país y casa pertenece? —Pedimos.

— El título que actualmente tiene es *Bitter Victory* (Amarga Victoria), el cual se mantendrá o no, como ocurre a veces; el país es Norteamérica, y la casa productora, la *Columbia*.

— ¿Cuánto tiempo estarán en Las Palmas?

— Se tiene calculado sobre un mes. Se rodará exclusivamente en Maspalomas y en un *Night Club* cerrado, que existe un poco antes de llegar a Tamaraceite, denominado *Tánger* y que, en su decoración tiene motivos árabes.

— ¿Y eso?

— Es que la película es de ambiente africano. Pensaba rodarse en el norte de África, pero debido a la inestabilidad del orden allí, se ha elegido Las Palmas, desplazándose a nuestras islas un alto funcionario de la *Columbia*, el señor Cesare Girossi para resolver todos los trámites y demás eventos, que son muchos y variados.

²⁶⁰ Aunque estas noticias se generalizan a partir de la fecha indicada, desde inicios de los años cincuenta tenemos informaciones en este sentido. Así, se habla de una película titulada *Orotava*, de ambiente regional, cuyo desarrollo transcurre en dicho valle, de ahí el título. Ana Mariscal, Marisa de Leza, José Nieto y Enrique Guitart figuraban entre los posibles intérpretes, además de otras figuras del cine nacional. *La Tarde*, 21/8/52. También del mismo año es el interés que muestra la Warner Bros. por el guion *Gentileza*, de Rafael Arozarena, que versa sobre el ataque de Nelson a Canarias. *La Tarde*, 12/9/52. Según testimonio del propio escritor, el proyecto no se llevó a cabo por el desinterés final de la Warner. Entrevista 20/5/89. Entre otras informaciones sobre posibles proyectos de rodajes en esta primera mitad de la década cabe señalar *La isla*, que supuestamente sería dirigida por Howard Koch. *Diario de Las Palmas* 21/7/54.

Por ejemplo, hay que usar en dicha película 30 camellos, y se va a trabajar de día y de noche (...)»²⁶¹.

Efectivamente, existe una película de la Columbia de idéntico título dirigida por Nicholas Ray, que se rodó entre febrero y marzo de 1957 y cuyo argumento relata las peripecias de dos oficiales ingleses que comparten una misión en Bengasi —Libia— durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, en la película de Ray no interviene Brando sino Richard Burton junto a Curd Jürgens y Ruth Roman. Es evidente la semejanza que guardan determinados paisajes canarios (Maspalomas, Jandía) con el norte del vecino continente. Además, en 1956 Ray viaja por Europa para rodar *Bitter Victory*. Posiblemente se trate del mismo proyecto, aunque en última instancia no realizado en Canarias.

Otras informaciones vienen avaladas por el desplazamiento a Canarias de los propios interesados. Este es el caso del guionista y actor sueco Rune Lindström, que se desplazó a las islas para estudiar sobre el terreno las posibilidades de rodar *Pensión Paraíso*, «un film con muchos exteriores, al estilo amable y sentimental de *Vacaciones en Roma*». La satisfactoria experiencia de Weidenmann y Huston, influyeron decisivamente en el productor de la película a la hora de localizar los exteriores. Aunque Lindström preveía que el rodaje se realizaría en diciembre y que él volvería en octubre para ultimar detalles, no tenemos más referencias al respecto, por lo que suponemos que finalmente no se rodó en las islas²⁶².

También la productora de Sam Spiegel, Horizon Pictures, anduvo hacia finales de la década examinando escenarios naturales en Canarias. Su representante, Wilfred Singleton, recorrió prácticamente todas las islas en busca de ambientes tropicales, de los que Maspalomas, «por sus magníficas condiciones, tiene las mayores posibilidades de convertirse en nuestro futuro escenario»²⁶³. Con el británico Peter Brook para la dirección, esta película, cuyo título no fue facilitado, narraba la historia de un grupo de niños que han sido evacuados de su lugar de origen por motivos de guerra, llegando a

²⁶¹ Declaraciones a Luis Jorge Ramírez. *Diario de Las Palmas*, 1/10/56.

²⁶² *Diario de Las Palmas*, 26/4/57.

²⁶³ Ídem, 24/3/59.

una isla donde inician de nuevo su vida. Pese a que el propio director, acompañado de Singleton, visitó posteriormente Gran Canaria para localizar los exteriores²⁶⁴, la película no se filmó en Canarias.

Pero quizás la más impresionante de cuantas noticias aparecen en los años 50 es la que daba por hecha la visita a Gran Canaria de altos cargos de la Metro, quienes se desplazarían a las islas para supervisar el rodaje de la película titulada *Mañana*. Asimismo, se contaba con David Lean para la dirección, destacando como principales protagonistas Kim Novak, Burt Lancaster, Tony Curtis y Shirley MacLaine entre otros muchos. Sin embargo, lo más llamativo de esta noticia estriba en que se incluía no sólo el comienzo del rodaje en las islas —14 de diciembre de 1959—, sino también la llegada de los responsables de la Metro a Gran Canaria —5 de diciembre del mismo año—²⁶⁵.

Ahora bien, si algunos años atrás habían llegado Gregory Peck y John Huston, por qué no lo podían hacer Errol Flynn o Spencer Tracy:

«Llegó a Madrid la bella artista italiana de cine Piera Arico, conocida por la Marilyn Monroe italiana. Interpretará una película junto a Errol Flynn, cuyos exteriores se rodarán en Canarias»²⁶⁶.

«Se rumorea insistentemente que la novela *El viejo y el mar*, que valió el premio Nobel de literatura al escritor Hemingway, va a ser llevada a la pantalla. Pero lo más curioso del caso es que esos rumores aseguran que el filme será rodado en Canarias, protagonizado por el conocido actor norteamericano Spencer Tracy»²⁶⁷.

Otras informaciones también nos hablan de posibles intérpretes españoles, pero que, en cualquier caso, no fueron más que rumores que tampoco llegaron a materializarse ni siquiera en proyectos:

²⁶⁴ Ídem, 14/5/59

²⁶⁵ Ídem, 23/11/59 y 30/11/59.

²⁶⁶ Ídem, 18/6/57.

²⁶⁷ Antena, 14/5/57.

«También se asegura que Lina Rosales será la intérprete de la película titulada *Isla Blanca* que el director italiano Aldo Fabrizi filmará próximamente en estas islas»²⁶⁸.

5.4. *Mara* o el falso simbolismo entre paisaje y narración

También para este rodaje se produce un ficticio desfile de famosos del celuloide. Las primeras noticias que tenemos de su rodaje en Tenerife nos dicen que entre sus intérpretes figuran la italiana Rossana Podestá y la actriz de origen alemán Marlene Dietrich, y que actuarán bajo las órdenes del director italiano Alessandrini²⁶⁹.

En una Canarias, la de los veinte primeros años de la posguerra, caracterizada por estar «sometida a duras condiciones de trabajo, con salarios por debajo del coste de la vida; sin derecho a la negociación, mal alimentada, impuesto el racionamiento por la escasez; afectada frecuentemente por el paro (en torno al 5-6%), las infecciones y las epidemias»²⁷⁰, no era extraño que fenómenos como los rodajes cinematográficos causaran asombro, al tiempo que suponían, de un lado, la generación de cierto capital añadido a la ya maltrecha economía de la población del archipiélago²⁷¹, y por otro, el aliciente personal de ser copartícipe en un proyecto que aprovechaba el diversificado paisaje canario como decorado cinematográfico, a sabiendas de que tendría como destino un amplio abanico de población. La prensa, por su parte, fomentaba, especulaba y fabulaba sobre las posibilidades de convertir Canarias en un lugar de permanente infraestructura cinematográfica, donde se dieran cita todo tipo de producciones. Por tanto, la anhelada y sobada idea que planeaba sobre Canarias en estos años —la de convertir el archipiélago en meca del cine—, no dejó de ser una mera presunción que tomaba falsa carta de naturaleza con cada nuevo rodaje.

²⁶⁸ Ídem.

²⁶⁹ Información aparecida en *Primer Plano* y recogida en *Antena* (17/12/57) y *La Tarde* (20/12/57).

²⁷⁰ Alcaraz, Anaya, Millares y Suárez, IV, 1991, 669.

²⁷¹ Según Serrano de Osma (*Antena*, 12/10/54), el rodaje de *Tirma* supuso la entrada en Gran Canaria de cerca de 10 millones de pesetas [60.000 euros].

Es bajo este ambiente de incertidumbre, con numerosas y a veces apócrifas noticias de cine, cuando a finales de julio de 1958 el equipo de *Mara* comienza a rodar los exteriores en Tenerife.

Dentro del panorama patriotero, detectivesco, histórico o aventurero que caracterizan las producciones realizadas en Canarias a lo largo de los años 50, *Mara* supone, a primera vista un teórico punto de inflexión. Veamos su sinopsis:

Mara es una hermosa muchacha pretendida por tres hombres: Andrés, un viejo conocido de la familia; Fernando, que pretende rehacer su vida en Tenerife después de una infructuosa estancia en América; y Javier, un antiguo amigo de la tía de Mara, Chole, que intenta escribir una novela basada en las islas.

Durante la celebración de un baile de disfraces, *Mara* se inclina por Fernando, que no acude a la fiesta. Javier admite su derrota sentimental y va en busca de Fernando. Por el contrario, Andrés, celoso e iracundo, se niega a aceptar su fracaso y, aprovechando la ausencia del resto de candidatos, engaña, disfrazado, a Mara. Cuando esta descubre la verdadera personalidad de su acompañante trata de huir, pero es alcanzada por Andrés. Un traspies hace caer al joven a un precipicio. Entretanto llega Fernando, al que se abraza Mara, convencida ya de su elección.

Miguel Herrero, su director, busca, o al menos intenta —esto es lo que se desprende de sus palabras—, anexar paisaje geográfico y narración cinematográfica. Ha tratado de identificar a cada uno de los principales protagonistas con la geografía insular de Tenerife, queriendo representar en el filme el paradigma de maridaje entre ambos elementos.

«En ella —comenta Herrero— los personajes son fragmentos geográficos de Tenerife. He querido simbolizar en Javier, el escritor lleno de experiencias, al Valle de La Orotava, por lo que el personaje tiene de creador, de prolífico... En Andrés, un hombre prepotente que lo consigue todo, estará reflejando el mundo árido de Las Cañadas. Fernando, vitalidad, juventud y equilibrio, es el mar que nos rodea. Por último Mara, la protagonista, es como el pico Teide, que aglutina y vigila a esos otros factores, bajo su planta. Para que la fuerza simbólica sea más notable, cada uno de estos personajes tiene en la cinta sus actuaciones personales precisamente en el marco que le conviene. Andrés, sobre Las Cañadas. Fernando,

siempre en el mar, por donde llega al principio de la cinta. Javier, sobre la exuberancia del Valle»²⁷².

Sin embargo, esta tentativa de simbiosis entre paisaje y narración resulta a todas luces 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 simbólico.

Ahora bien, la pregunta que queda en el aire es si este simbolismo sería entendido por el espectador:

«Sí —nos dice Herrero—, porque hay una realidad en los personajes y en su proceso dramático, a través del cual está todo suficientemente explicado. Con este cambio de ambiente consigo también no ceñirme a un solo paisaje, y ello me dará ocasión de mostrar toda la diversa gama de colores naturales de este bello suelo»²⁷³.

No obstante, y al margen de algún que otro logro, en especial los encuadres en exteriores de Manuel Berenguer²⁷⁴, *Mara* no deja de ser una de tantas otras producciones que aprovechan el heterogéneo paisaje de las islas —en este caso Tenerife— para poner en escena, mediante un guion convencional, una costumbrista historia de amor.

Por otro lado, nos parece que las palabras de Herrero no se ajustan a la realidad cinematográfica. Para ello, nos basamos en dos razones principales:

1) El resultado final de la película. A lo largo de todo el metraje, más que simbolismo, lo que rezuman sus fotogramas es pura recreación visual²⁷⁵. De hecho, se han utilizado las localidades y lugares más significativos de la isla,

²⁷² *La Tarde*, 8/8/58

²⁷³ Ídem.

²⁷⁴ *Mara* supone la primera producción española en color rodada en Canarias.

²⁷⁵ Según testimonio de su mujer —África Llanos Sanjosé, igualmente dedicada a las artes plásticas—, Miguel Herrero (1922-1994) estuvo por estos años muy preocupado por el tratamiento del color en el cine. Entrevista/Comunicación personal (13/9/95).

cuales son los miradores de las Mercedes y Vistabella, las cañadas del Teide, el Puerto de La Cruz, etc., es decir, los rincones de cita obligada para el visitante. Además, resulta extremadamente subjetiva la propuesta de Herrero al atribuir a cada uno de los personajes una localización geográfica, pues alterando sus cualidades, e incluso obviándolas, no se resiente lo más mínimo el desarrollo argumental del filme.

Por otro lado, puede pensarse que, habiendo estudiado Miguel Herrero pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, su obra plástica estuviera encaminada hacia un análisis del paisaje, presentándosele con *Mara* la posibilidad de trasladar sus conocimientos pictóricos al campo cinematográfico. Pero, salvo algunas tentativas paisajísticas muy esporádicas, su pincel se sitúa plenamente en la órbita del retrato, con tintes expresionistas a lo Gutiérrez Solana, en el sentido de que sus retratados son «más bien representaciones de tipos»²⁷⁶; y aunque su trayectoria pictórica está caracterizada por cierta independencia estilística, podemos adscribirlo, por similitud formal, geográfica y cronológica, a la Escuela de Madrid, caracterizada «por la elección de temas neutros (casi exclusivamente el paisaje de Castilla, el bodegón y el retrato)»²⁷⁷.

2) Las declaraciones de Ramón Plana, jefe de producción:

— «¿A qué es debido que la acción de esta comedia cinematográfica se desarrolle en Tenerife? ¿Era vital para el desarrollo del guion?

— La comedia en sí pudo ambientarse en otro lugar, en el cual incluso hubiese resultado más económico el desplazamiento y el rodaje, pero se ambientó aquí por decisión expresa de sus productores, los Sres. Argamasilla²⁷⁸ e Iraundegui, enamorados fervientes de la isla.

— ¿Y no les preocupó el excesivo coste que ello suponía?

²⁷⁶ Bozal, I, 1995, 517-518.

²⁷⁷ Areán, 1972, 94.

²⁷⁸ Joaquín Argamasilla de la Cerda y Elio, marqués de Santa Clara, había relevado a José María García Escudero en la Dirección General de Cinematografía y Teatro. En su carrera política contaba el haber sido jefe del Departamento Nacional de Cinematografía en la Vicesecretaría de Educación Popular entre 1943 y 1944. Gubem, 1981, 122.

— En absoluto. Quisiéramos que este fuera el marco adecuado a la historia de *Mara*, sacrificando a ese deseo otros intereses»²⁷⁹.

Por tanto, creemos que la justificación utilizada por Miguel Herrero carece de toda base y no es más que una disculpa para justificar, de alguna manera, el rodaje en Tenerife. Téngase en cuenta que con cada nuevo proyecto se alimentaba la ilusión de convertir Canarias en algo más que un simple lugar de rodaje en exteriores. De ahí, quizás, las comprometidas palabras del director referidas al simbolismo y las del jefe de producción de dar a las islas la película que se merece.

Por otro lado, Miguel Herrero no estuvo del todo satisfecho con el resultado final del filme, culpando de este descontento²⁸⁰ a la excesiva atomización en el proceso de creación de *Mara*. Esto nos lleva a considerar que se pensó en él para dirigir la película como mero transmisor de un proyecto ya urdido antes de contar con su colaboración, siendo él una pieza más dentro del engranaje y con pocas posibilidades de aportaciones personales.

Independientemente de las causas por las que *Mara* se rueda en Tenerife, y de las justificaciones esgrimidas por sus responsables, lo cierto es que las Islas Canarias, por razones climáticas y geológicas, poseen un contrastado territorio. Esta diversidad paisajística es la que ha hecho de ellas lugar de encuentro de numerosos rodajes. Es también esta variedad la que ha provocado que sea destino de numerosos visitantes a lo largo de su historia: desde viajeros, científicos²⁸¹, ingenieros, etc. —movidos muchas veces por la curiosidad—, hasta los primeros turistas que desde mediados del siglo XIX llegan a Canarias en cruceros o barcos turístico-fruteros. Sin embargo, y a pesar de la cada vez más importante actividad turística que van desempeñando las islas en la primera mitad del siglo XX, aunque con algunos altibajos producidos por los dos enfrentamientos mundiales y sus consecuencias, no será

²⁷⁹ *La Tarde*, 5/8/58

²⁸⁰ Según África Llanos Sanjosé (nota 275), Miguel Herrero se quejaba del poco control que podía ejercer sobre el filme. De alguna manera, esta insatisfactoria experiencia le llevó a proseguir su camino como artista plástico, actividad que le permitía controlar todo el proceso de creación. Antes de dirigir *Mara*, su único largometraje, Miguel Herrero se diplomó en dirección por el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), con la práctica *La metamorfosis*, adaptación homónima de Kafka. Otras realizaciones son *El mudo* y, para TVE, *La pasión según El Greco* (1970). También desempeñó tareas de producción (*Malvaloca* o *La lupa*, dirigidas por Ramón Torrado y Luis Lucia respectivamente) e incluso compuso la música del cortometraje *Aulas versátiles*, dirigida por Eva Lesmes en 1993, poco antes de fallecer.

²⁸¹ En este sentido, véase Herrera Piqué, 1986, IV, 477-541. También puede consultarse Oliver y Relancio (eds), 2007.

hasta los años 50 cuando «el movimiento turístico se desplaza del transporte marítimo al aéreo (...). Esto tiene unas implicaciones muy importantes para Canarias: aumenta considerablemente el flujo turístico y, en consecuencia, se transforma el dispositivo territorial en nuestras islas»²⁸².

Así pues, el llamado bum turístico coincide cronológicamente con lo que más arriba hemos calificado de *década dorada*. Este despertar de la industria del viaje en Canarias creemos que es fundamental —junto a otros que veremos a continuación— para entender las causas por las que los productores se deciden por Canarias a la hora de rodar exteriores. El nombre de Canarias sirve de reclamo comercial para distribuir el filme, y *Mara* supone un claro ejemplo de lo que decimos²⁸³. Al mismo tiempo, esta circunstancia puede ser una de las causas por las que los productores de *Mara* se desplazan a la Islas Canarias a tomar exteriores. Pero aún podríamos añadir dos razones más. Por un lado, la aparición en los títulos de crédito de J. Manuel Miguel Herrero, quien también desempeñaba tareas de ayudante de dirección en *La estrella de África*, realizada dos años antes, y asimismo en Canarias. Por otro, la productora de *Mara*, INFIES, que había coproducido, junto con Films Constellazione de Roma, *Tirma*. ¿Por qué elegir —entonces— otros escenarios si ya se conocía por anteriores proyectos el paisaje canario? Es posible que la contestación esté, tan solo en parte, en la pregunta que Argamasilla da a su interlocutor al ser interrogado por la decisión de rodar exteriores en las islas: «¿le parece poca razón, la razón de este paisaje?»²⁸⁴. Sabemos que este pudo ser un motivo de peso, pero a nuestro juicio, y por lo antedicho, no el único.

De las producciones que durante los años que tratamos utilizan el paisaje de las islas para rodar exteriores, independientemente de su nacionalidad, podemos hacer la siguiente distinción: 1) aquellas que toman la geografía canaria como decorado cinematográfico y en las que no hay alusiones verbales en su desarrollo dramático; y 2) aquellas en las que, además de servirse de las panorámicas isleñas, sí hacen referencia al archipiélago en sus guiones, en cuyo caso, generalmente, se produce un falseamiento de la historia. Esto es,

²⁸² Vera Galván, I, 1993, 478.

²⁸³ *Toda la belleza sin par de las Islas Canarias, como fondo de un relato inolvidable. El encanto de Tenerife en una bella historia de amor* [frases publicitarias de la película].

²⁸⁴ *La Tarde*. 6/8/58.

precisamente, lo que sucede en *Mara*. Sirvan, como ejemplo, los siguientes diálogos mantenidos entre Mara y Fernando, dos de los protagonistas.

1.

— «Mara: Pero ¿es que no ha encontrado algo que le pueda detener en ese viaje continuo? Los guanches eran un pueblo errante, como usted, y al llegar a Canarias decidieron quedarse. A usted puede ocurrirle igual. Mi tía Chole vino a recogerme al morir mi padre y aquí está. Por algo llamaban los antiguos a estas islas Las Afortunadas.

— Fernando: Y ¿cómo eran los guanches?

— Mara: Conozco sus leyendas y sus cuevas, ¿le gustaría verlas?

— Fernando: Sí, me gustaría verlas».

2.

— «Mara: Mire [señalando al Valle de Ucanca], esa llanura fue un lazo rodeado de casas, la lava cayó sobre el poblado y todo quedó como está ahora, petrificado, la gente subió aquí para refugiarse. A este lugar le llaman el refugio del Duende, porque...

— Fernando: Hay un duende que vive en el volcán y que cuando se enfada hace temblar la tierra.

— Mara: ¡Pero lo sabías!»

No queremos entrar en consideraciones históricas²⁸⁵. No obstante, y conscientes del cariz ficticio de *Mara*, nuestra intención no es más que hacer una llamada de atención sobre algunos equívocos de esta naturaleza deslizados en algunos de sus diálogos. En cierta medida entendemos estas libertades, tomadas al antojo de guionistas o productores para novelar el argumento, y en el que tienen cabida, al mismo tiempo, mitos como el de las Afortunadas. Sin embargo, se abusa en exceso de los tópicos atribuidos a Canarias sin tener conocimiento real sobre ellos. Esto hace, y el cine es un perfecto medio de comunicación de ideas, que al hablar de Canarias se dibuje una imagen dulce del archipiélago que raras veces coincide con la realidad. En este sentido, *Mara* contribuye a extender esa falsa idea de una Canarias

²⁸⁵ El profesor Tejera Gaspar, 1992, incluye una extensa bibliografía sobre este tema.

idílica, paradisíaca, edénica, y que es consecuencia directa de la visión dada por los historiadores canarios del siglo XVIII y XIX al aunar el conocimiento erudito de las islas con la mitología grecolatina, «hasta el punto de que se ha incorporado a la memoria colectiva como algo propio del archipiélago canario, unas veces considerándolo como la ubicación de la Atlántida pensada por el filósofo [Platón] para recrear el paradigma de su mundo ideal; otras, la mayoría, como el jardín de las Hespérides, remanso final de las almas de los Bienaventurados; o con las apacibles Afortunadas que los romanos imaginaron primero, y que más tarde identificarían (...)»²⁸⁶. Naturalmente, a esta imagen feliz, dichosa, contribuye, decididamente, su paisaje, pero tan solo una parte de su paisaje, el de copiosa vegetación. Empero, existe otro, seco, el del sur, que, generalmente, aunque no siempre, elude el cine, para cobijarse, al igual que sucediera en *Mara*, en ese otro paisaje turístico, arbóreo, de armonía entre naturaleza y ser humano, exuberante, mítico, entendido este —y hacemos nuestras las palabras del profesor García Gual— «como fabuloso, extraordinario, prestigioso, fascinante, pero, a la vez, como increíble del todo, incapaz de someterse a verificación objetiva, quimérico, fantástico y seductor (...)»²⁸⁷.

²⁸⁶ Ídem, 13.

²⁸⁷ García Gual, 1993, 12.

6. Los sesenta: la consolidación de Canarias como destino cinematográfico

En la década de los sesenta, el panorama cinematográfico español viene marcado por la llegada, por segunda vez, de García Escudero a la Dirección General de Cinematografía, cargo que ya había desempeñado, aunque de forma fugaz, en la década anterior.

Es también el periodo de la llamada *nueva censura*, cuya normativa fue recibida con no pocos aplausos, a pesar de que en la práctica ejercía constantemente de cortapisa a los que por aquel entonces eran considerados los máximos representantes del cine español: Bardem y Berlanga. Este último no sólo tiene que desplazarse a Argentina para rodar *La boutique* (1967), sino que su anterior película, *El verdugo* (1964) sufre considerables cortes, lo que provocó, incluso, un incidente diplomático en la *Mostra* de Venecia.

Asimismo, es por estos años cuando el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) comienza a llamarse Escuela Oficial de Cine (EOC), de donde saldrán interesantes directores como Carlos Saura, Mario Camus, Manolo Summers, Francisco Regueiro, Miguel Picazo, Basilio Martín Patino o Angelino Fons; sin olvidar, por supuesto, a otros directores que no pasaron por el IIEC pero que realizaron importantes trabajos detrás

de la cámara y que formaron parte de la llamada Escuela de Barcelona: Jacinto Esteva Grewe y Joaquín Jordá, Vicente Aranda, Carles Durán, Gonzalo Suárez, etc.

Son los años del Nuevo Cine Español, cuyo «estilo oscila entre las formas neorrealistas y los hallazgos, más recientes, de la *Nouvelle Vague* francesa, mientras la temática se adscribe más que al realismo social, al llamado realismo crítico»²⁸⁸. Es también la época de La Escuela de Barcelona, «caracterizada por cierta vocación experimentalista y vanguardista»²⁸⁹, y en cuyos títulos «se apuesta por la originalidad, aunque sea conseguida a través de la provocación, y se aspira a fulminar, en cierto modo, una concepción más o menos tradicional del cine narrativo clásico a través del alambicamiento de las imágenes, lo retorcido de los diálogos, el humor lindante con el surrealismo y la autosatisfacción»²⁹⁰.

Pero frente a este Nuevo Cine Español —«creado por Manuel Fraga Iribarne, a la sazón ministro de Información y Turismo, a través de su brazo ejecutor, José María García Escudero, director general de Cinematografía (...); producido por el Estado, dado que se amortiza con las subvenciones que recibe, representa a España en los festivales internacionales y gana algunos premios, pero tiene grandes dificultades para llegar al público nacional»—, existen otras películas «de baja calidad y fuerte comercialidad producidas para ser consumidas en el mercado interior (...)»²⁹¹.

6.1. El musical

A este último tipo de cine pertenecen las casi cien películas musicales que por la década de los sesenta se ruedan en España con grupos o solistas en pleno apogeo. Desfilan por las pantallas Miguel Ríos, Micky, Karina, Massiel, los Sirex, Gatos Negros, Los Pasos, Los Íberos... Son también los años del despegue o consolidación cinematográfica de algunos niños prodigio y

²⁸⁸ Santos Fontenla, 1984, 181.

²⁸⁹ Gubern, II, 1979, 222.

²⁹⁰ Santos Fontenla, ídem, 198.

²⁹¹ Martínez Torres, 1984, 204.

otros no tan niños. La más característica de esta década es Marisol —Josefa Flores— con *Tómbola* (1962), *Solos los dos* (1968), ambas de Luis Lucia, o *Búsqueme a esa chica* (1964), de Fernando Palacios; Joselito —José Jiménez— con *El secreto de Tommy* (1963), de Antonio del Amo o *Prisionero en la ciudad* (1968), de Antonio de Jaén; Pili y Mili —Aurora y Pilar Bayona— en *Como dos gotas de agua* (1963), de Luis César Amadori; y otras infantiles canoras como Maleni Castro, Ana Belén o Rocío Dúrcal, quien rueda en Tenerife en 1965 la práctica totalidad del metraje de la película dirigida por Luis César Amadori *Acompáñame*. Ese mismo año, y repitiendo director, filma algunas secuencias en Lanzarote para *Más bonita que ninguna*. En 1964 también recalca en las islas un grupo musical español en plena efervescencia de los sesenta, el Dúo Dinámico. Y lo hace para rodar *Escala en Tenerife*²⁹², del argentino León Klimovsky.

Por tanto, Canarias también se suma a la moda nacional. Así, en la primera mitad de la década de los sesenta, se convierte en destino de películas musicales. Este hecho, junto al desarrollo turístico —cuya consecuencia más inmediata será la popularización de las islas como plató cinematográfico al aire libre— da lugar a la difusión y propaganda que indirectamente se hace de las islas con la exhibición de esas películas, tanto en el extranjero como en la península.

Son los años en que Canarias empieza a despuntar como lugar de destino vacacional masivo de buena parte de la población del norte y occidente de Europa, así como del territorio de la España peninsular. Y en gran medida estas películas, si no se desarrollan en los lugares típicamente turísticos, sí al menos toman como decorado cinematográfico los rincones más característicos de las islas.

Escala en Tenerife

Dirigido por León Klimovsky e interpretado por el Dúo Dinámico, este filme no es más que el acostumbrado producto turístico/musical propio de estos años.

²⁹² En 1957 la prensa informa de un posible rodaje en Tenerife, cuyo título provisional era *Escala en Tenerife*. A su vez, este título sustituía a otro, *Vacaciones en Canarias*. En color y cinemascopio, iba a producir esta película, interpretada por Renato Baldini, la General Cinematográfica Las Canarias, la misma que recientemente había realizado *El reflejo del alma*, de Alviani. *La Tarde*, 16/2/57.

Después de una aclamada actuación, el Dúo Dinámico se prepara para su viaje a América, pero un imprevisto obliga a sus componentes a hacer una escala en Canarias. En Tenerife, Lucila Wilson (Lili Murati) espera contar con su actuación, pero los cantantes se niegan y prefieren marcharse directamente a Brasil. En el barco conocen a Maya (Ethel Rojo), que se dirige a Tenerife, y cuya belleza sorprende a los protagonistas, razón por la cual se ven obligados a desembarcar en Santa Cruz.

La secuencia que se inicia en Tenerife comienza con un fundido para dar paso a un plano general de la ciudad y varias panorámicas que muestran el puerto y zonas adyacentes de la capital. En el muelle, espera Lucila Wilson creyendo que Maya es el cebo que había contratado para obligar al Dúo a venir a Tenerife. Ya desembarcados emprenden un recorrido hacia el norte. Mediante planos generales y diversas panorámicas van desfilando ante la cámara céntricas calle de Santa Cruz y vistas típicas de la carretera general del norte hasta llegar al mirador de Humboldt. Aquí, los protagonistas se encuentran de espaldas a la cámara, y encuadrados en plano medio, observan el valle de La Orotava. Comienzan los acordes del pasodoble «Islas Canarias», del maestro Tarridas. La cámara inicia un lento travelling de acercamiento, el Dúo se vuelve hacia la cámara y sale de campo, quedando el valle al fondo. Mientras siguen los compases del pasodoble se suceden numerosos y típicos retratos de la isla: el mar de nubes, la flora, la geología, etc., rematando la secuencia un primer plano del cráter del Teide.

En *Escala en Tenerife* el argumento está supeditado al paisaje, no siendo más que un subterfugio para dar a conocer los rincones más característicos de su geografía²⁹³. En ningún caso se ha establecido un equilibrio entre lo que se cuenta, la narración, y lo retratado, el paisaje. El resto del filme avanza hacia una comedia humorístico/sentimental con múltiples escenarios de complejos residenciales y aislados planos de la parte añeja del Puerto de La Cruz.

²⁹³ En esta misma línea son muy significativas las declaraciones del productor ejecutivo Alberto Soifer cuando Antonio Martí le interroga acerca del argumento del filme: «Sencillo, sólo un pretexto para lucir bellas mujeres, hermosos paisajes y dejar oír buena música. Una cosa jugosa y alegre. Gentil y agradable (...). En líneas generales, una excursión artística del Dúo Dinámico al Brasil. La perspectiva de un prolongado viaje por mar. Y con la escala imprevista en Tenerife, una serie de aventuras y simpáticos trances. Un asunto sin trascendencia, pero con la gran importancia de ofrecer la ocasión de pasar un rato agradable viendo desfilan cosas lindas por la pantalla». *La Tarde* 11/4/64. Acorde con esta sencilla filosofía enlaza la definición que, como profesional del cine, da de sí mismo Klimovsky: «Yo hago películas de todo tipo porque vivo de eso. He hecho western, películas de guerra, incluso subterror. El cine es muy amplio en sus posibilidades, es una fábrica de productos y, si uno se considera obrero de esta fábrica, tiene que conocer el oficio y procurar hacer las cosas lo mejor posible». Pérez Gómez y Martínez Montalbán, 1978, 172.

Acompáñame

Similares características ofrece esta película²⁹⁴ del también argentino Luis César Amadori. Ahora el paisaje actúa más como apoyo de la narración que como ajustada y pura ilustración de bellezas, dejando de desempeñar una función casi autónoma dentro de su desarrollo dramático como en el caso anterior. Pese a ello, no deja de ser un producto de entretenimiento para mayor lucimiento de Rocío Dúrcal y Enrique Guzmán. Tal fue la inocente propuesta de Luis César Amadori, que tan pronto como fue estrenada en Tenerife, Elfidio Alonso le dedicaba al director los siguientes párrafos:

«Este film de Amadori con Rocío Dúrcal y Enrique Guzmán, tiene algunos exteriores rodados en Tenerife. La película es de auténtica pena. Seguimos sin suerte...»

«El otro día, ordenando papeles y revistas, nos encontramos con un número de *Cinema Universitario*. Hay en él una nota dedicada a don Luis César Amadori que ha resultado profética:»

«También en su país, Luis César Amadori almacenaba premios y producía películas. Profundo conocedor del ambiente y sutil intérprete de sus necesidades, realizaba un cine *apto* que sustraía las simpatías de todos. Las razones de este hecho son tantas y tan amplias que no caben en la humildad de este comentario; sin embargo debemos señalar que no nos sorprende nada la similitud en los dos periodos de la vida cinematográfica de este director. Su periodo español está calcado de su periodo argentino, las mismas películas, las mismas preocupaciones y los mismos premios. Era previsible, era razonable y era de esperar. Esta no decepción nos produce una muy intensa *alegría*, pues las consecuencias le pueden abrir los ojos al más ciego»²⁹⁵.

Más bonita que ninguna

Al contrario de *Acompáñame*, con la que guarda un evidente paralelismo argumental²⁹⁶, la filmación en Lanzarote de la nueva película de Luis César Amadori, *Más bonita que ninguna*, duró apenas un día. Tan solo unos

²⁹⁴ Se trata, según su propio director, de «una historia alegre, moderna, salpicada de canciones» que en principio iba a ser una «coproducción hispano-portuguesa, y los exteriores eran Coimbra y su universidad. Al final optamos por Tenerife. Es más barato». *El Día*, 26/11/65.

²⁹⁵ *El Día*, 21/1/67.

²⁹⁶ Tanto en una como en otra, el traslado a Canarias es motivado por la venta de unas propiedades que aparentemente no tienen ningún valor, pero que encierran una gran riqueza, puesta de relevancia por la astucia de Rocío Dúrcal.

breves planos en las Montañas del Fuego, el Golfo y Arrecife —en las inmediaciones del Parador Nacional de Turismo, que simulaba un laboratorio de industrias químicas—, además de otros que se descartaron en el montaje final. Sin embargo, y a pesar de la escasez del material filmado, cuando Rocío Dúrcal llega a Lanzarote provoca el lógico revuelo entre la población local. Es recibida por una muchedumbre llena de entusiasmo que la prensa recoge de la forma que sigue:

«El paso de Rocío Dúrcal por Lanzarote ha sido fugaz. Multitud de jóvenes admiradores no han conseguido un autógrafo. La rondalla de Arrecife, que repetidas veces estaba dispuesta a ofrecerle danzas y canciones canarias, hubo siempre de suspender sus buenos deseos. En su breve jornada la admirada Rocío Dúrcal no pudo dedicar siquiera breves minutos para corresponder a cuantos solicitaron su presencia, una sencilla sonrisa como recuerdo inolvidablemente agradable»²⁹⁷.

Rocío Dúrcal, seudónimo de Ángeles de las Heras, se consagra cuando aún sin cumplir los 16 años es descubierta por el productor Luis Sanz en un concurso de cantantes noveles en TVE, *Primer aplauso*. Posteriormente es lanzada al mundo cinematográfico con *Canción de juventud* en 1961, a la que le siguen *Rocío de la Mancha*, *La chica del trébol*, *Tengo 17 años*; así como al mundo teatral, cuyo trabajo más importante es *Un domingo en Nueva York*, dirigida por Adolfo Marsillach. Con estos antecedentes, Rocío Dúrcal se había labrado, sin cumplir aún los 20 años, una fama que se extendía con suma rapidez.

Más bonita que ninguna no va más allá de la típica comedia de enredo y color rosa, destinada a públicos sin pretensiones y que tanto se prodigó con los niños prodigio a lo largo de los sesenta. Escrita expresamente para lucimiento personal de Rocío Dúrcal, cuenta los avatares de Roberto (Luigi Giuliani), un señorito sin dinero que pronto contraerá matrimonio con una supuesta rica heredera, Delia (María Luisa Merlo). Luisa (Rocío Dúrcal), transformada en Luis, advierte a Roberto que su futuro suegro, Nemesio Ordóñez (Tomás Blanco), no es más que un truhan que quiere hacerse con unos valiosos terrenos que posee en Lanzarote.

²⁹⁷ *Diario de Las Palmas*, 13/4/65.

La mención a la isla se hace en reiteradas ocasiones a lo largo del filme. Unas veces con tono admirativo o haciendo explícita referencia a su carácter volcánico:

- «Luisa: Así que de todo esto no va a quedarte nada.
- Roberto: Sí, cuentas por pagar y un pantanazo de tierra que era de mi bisabuelo.
- Luisa: ¿Es grande?
- Roberto: Demasiado.
- Luisa: ¡Ah, debe valer mucho!
- Roberto: Nada, piedras y lava, ni un palmo de superficie cultivable. Está junto al mar, pero no tiene playa.
- Luisa: Pues si está cerca del mar por lo menos la vista debe ser hermosa.
- Roberto: No he ido nunca, está muy lejos, en Lanzarote.
- Luisa: ¡Lanzarote! La isla es divina.
- Roberto: ¿Tú la conoces?
- Luisa: Mi padre era maestro en la isla. Allí, con mis siete hermanos, pasé toda la niñez».

Otras, poniendo en relación las características de Lanzarote con el espacio geográfico continental más cercano, el Sáhara:

- «Nemesio: Para que lo sepan ustedes, Roberto tiene un vergel en Canarias que vale millones.
- Roberto: En cuanto pregunten sabrán que eso no vale nada.
- Nemesio: Lo averiguarán porque son unos cotillas, pero será tarde, porque hay comprador para tu Sáhara en miniatura».

Este diálogo denota cierto exotismo por parte de los guionistas a la hora de hablar de Canarias y de Lanzarote en concreto. La lejanía, la proximidad al continente africano, el hecho mismo de que el terreno disputado esté situado en una isla —elemento atractivo para el habitante continental—, etc., imprime un romántico halo que encaja a la perfección en el desarrollo dramático del filme.

Desconocemos el motivo por el que la producción de *Más bonita que ninguna* se desplaza desde Madrid para filmar apenas unos cuantos planos, y

por qué Lanzarote es escogida para la filmación. No es fácil dar una respuesta exacta, pero suponemos que el despegue turístico de Canarias, el bum, motivado por el enlace y la rapidez comunicativa del avión a partir de la década de los cincuenta tiene mucho que aportar en este sentido; sobre todo, con la irrupción de los operadores y el tráfico aéreo *chárter*. La rapidez de las comunicaciones facilita el contacto entre diversas culturas y el fácil acceso a espacios geográficos poco conocidos, como lo era Lanzarote por estas fechas. Recordemos que Luis César Amadori y su equipo apenas están tres días en Lanzarote, y que tanto la llegada como la salida la hacen en avión, vía Las Palmas, donde también se rodaron algunos planos en la carretera que conduce al aeropuerto. Otra explicación podría radicar en la búsqueda de nuevos escenarios naturales aprovechando la coyuntura de este rodaje.

Días maravillosos

A las producciones musicales nacionales se suman las extranjeras. De esta forma, el cantante británico de origen indio Cliff Richard y sus acompañantes habituales, los legendarios *Shadows*, se desplazan hasta Gran Canaria para rodar *Días maravillosos* bajo la dirección del canadiense Sidney J. Furie, que ya repitiera los mismos intérpretes en *Los años jóvenes* (1961). *Días maravillosos* 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.—, centrando el comentario en las críticas que ha recibido la película en la capital inglesa, concentradas en la figura de Cliff Richard:

«Los críticos británicos opinan que las películas de Cliff Richard han tenido normalmente una gran riqueza de inspiración y espontaneidad, de humor y profesionalismo, pero la pedantería y la conducta fanfarrona del actor desmerece en la calidad de las mismas».

«Pero lo que realmente ha causado la repulsa de los críticos es una de las escenas en la que aparece un famoso programa de televisión de Hollywood realizado en su propia memoria, donde se incluyen algunas parodias sobre estrellas de primerísimo orden como son, Charles Chaplin, Shirley Temple, Fred Astaire, Ginger Rogers, Douglas Fairbanks, los Hermanos Marx e incluso, algo que se considera clave fraudulenta más que parodia, y es una danza rutinaria basada en un fragmento de *West side story*, que suena como si sólo fuesen tres notas las interpretadas y

para colmo equivocadamente, lo que produce en el espectáculo un estado calificable simplemente de irritable»²⁹⁸.

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. Si en los años cincuenta la atención estuvo centrada en *Tirma* y *Moby Dick*, la siguiente lo va a estar en *Hace un millón de años*. Pero esta circunstancia no es óbice para que otras producciones de menor entidad, ya sea presupuestaria o artística, llamen la atención de la prensa, verdadero barómetro de cuantos acontecimientos cinematográficos se produzcan en las islas. Así, en la primera mitad de los sesenta acuden al archipiélago, entre otras, las productoras Franco London Films y Piran Film para rodar *Las aventuras de Robinson Crusoe* y *Wen man badem geht auf Teneriffa* respectivamente. El equipo de rodaje de la primera, dirigida por Jean Sacha e interpretada por Robert Hoffman y Fabián Cevallos, permanecería aproximadamente unas nueve semanas, siempre según cifras facilitadas por la dirección de producción²⁹⁹. La segunda contaba con un 60 por ciento de exteriores filmados en Gran Canaria —contrariamente a lo indicado en su título— amén de algunos interiores³⁰⁰.

6.2. El fantástico

1. Movimiento y fantasía

Representar el movimiento fue siempre una aspiración del ser humano. Mucho antes de la presentación del cinematógrafo de los hermanos Auguste y Louis Lumière, los pobladores de las cuevas de Altamira, en el paleolítico superior, habían querido representar en sus paredes el movimiento de los animales que cazaban. Para ello dotaban, en las representaciones parietales, a sus futuras presas con el doble de patas de las que en realidad poseían. Estas y otras actividades artísticas estaban ligadas, al contrario de lo que ocurre en

²⁹⁸ Comentario de Rodríguez del Pino en *Diario de Las Palmas* 4/7/64.

²⁹⁹ *Diario de Las Palmas*, 16/8/63. Fue distribuida como serie de televisión. Para la elaboración del guion contó con Jean Claude Carriere, quien en 1964 colabora con Buñuel en *Diario de una doncella*.

³⁰⁰ *Diario de Las Palmas*, 11/5/64. El mismo medio de información (11/7/64) también habla del rodaje de *Salvajes blancas* en Maspalomas.

el arte de nuestros días, con la vida y con la muerte, es decir, el arte prehistórico tenía un propósito simbólico, mágico³⁰¹. Junto a este carácter fantástico, hemos de añadir la clara intención de representación cinética. Por tanto, ya desde la prehistoria, tenemos asociados los términos que van a salpicar no solamente los antecedentes del cine, sino la propia exhibición de los hermanos Lumière, así como las primeras muestras del cinematógrafo a finales del siglo XIX: movimiento, en unos casos, o su intento de reproducción, en otros, y fantasía.

Esta misma asociación nos la encontramos en el siglo XIII de la mano del monje británico Roger Bacon, quien enuncia en su *Opus Major* la teoría de la *linterna mágica*. En la Italia del siglo XV se nos habla de la *cámara lúcida* inventada por León Batista Alberti. En el siglo XVII el jesuita alemán Atanasio Kircher describe en su obra *Ars Magna Lucis et umbrae* la construcción detallada de la máquina proyectora, a la que bautiza con el nombre de *aparato mágico y taumatúrgico*, es decir, creador de prodigios. En el XVIII, y tomando como base a la linterna mágica, el belga Etienne Robertson da a conocer su *fantoscopio*, creando la ilusión de movimiento por el aumento de las imágenes —casi siempre macabras o fantasmagóricas— proyectadas gracias al desplazamiento del aparato de proyección.

Todas estas experiencias nos llevan a pensar que el género fantástico, o al menos la fantasía, es un factor inherente a la propia invención del cine. Cuando los hermanos Lumière proyectaron sus primeras experiencias cinematográficas, los espectadores no sólo quedaron «boquiabiertos, estupefactos y sorprendidos más allá de lo que puede expresarse»³⁰², sino que *La llegada del tren* «provocaba el pánico en la sala, pues los espectadores creían que la locomotora se les iba a arrojar encima»³⁰³. Así pues, esa capacidad para reproducir la realidad en movimiento fue la que provocó el asombro y el pánico entre los espectadores. Es más, dos años después de la primera proyección de los hermanos Lumière —1897— Félix Mesguich fue acusado de brujo cuando proyectó en Rusia a unos campesinos la imagen del zar sobre un paño blanco.

³⁰¹ Elsen, 1971, 18.

³⁰² Palabras de Georges Méliès, quien acudió a aquella proyección organizada por los Lumière. Gubern, I, 1973, 30.

³⁰³ Ídem, 34.

Una vez asimilada la realidad cinematográfica, la fantasía creará su propio género y no dependerá del asombro que causa la reproducción del movimiento, sino de toda una serie de trucajes intencionadamente realizados que poco a poco irá incorporando a sus filmes Georges Méliès, quien «sustituye la observación por la fantasía y valoriza el sueño, mostrando a sus contemporáneos lo que no tenían la costumbre de ver, haciéndoles creer en la existencia de lo irreal»³⁰⁴. En España será Segundo de Chomón quien haga uso de todo tipo de trucajes, realizando en Francia en 1908 *El hotel eléctrico*, filme «prefigurador de la utilización del paso a manivela»³⁰⁵ —rodaje fotograma a fotograma—, creando, al mismo tiempo, todo un mundo lleno de fantasía, donde los objetos cobran vida por sí mismos. En Canarias, habrá que esperar hasta mediados de los años sesenta para ver cómo la Hammer —productora británica especializada en filmes fantásticos— utiliza el paisaje de Lanzarote y Tenerife para poner en escena la fantasía prehistórica en *Hace un millón de años*.

2. El mito y el paisaje

Podemos aseverar, sin temor a equívocos, que no hay historia de Canarias que se precie que no incluya algún capítulo dedicado a los temas míticos grecolatinos, que con el paso de los años se han convertido en tópicos: no faltan alusiones a las Islas Afortunadas, los Campos Elíseos, el Jardín de las Hespérides, el Jardín de las Delicias, la Atlántida, etc.; enunciados todos ellos que superabundan en la ingente cantidad de títulos de cortometrajes que se han rodado sobre Canarias.

La peculiar naturaleza del archipiélago ha hecho que sea propenso para fecundar numerosos mitos, cuya formación «obedece a una especie de necesidad: la necesidad de la conciencia cultural», esto es, «del reconocimiento de algo»³⁰⁶, del reconocimiento de la existencia de Canarias, muchas veces designado de forma ligera y que, con el correr del tiempo, como ha apuntado el profesor Marcos Martínez, se ha tejido en torno a las islas una leyenda, cuyo resumen podría ser el siguiente:

³⁰⁴ Jeanne y Ford, I, 1981, 21.

³⁰⁵ Pérez Perucha, 1992, 22.

³⁰⁶ Ferrater Mora, 1973, 70-284.

«En los confines y lugares extremos de la Tierra, más allá de las Columnas de Heracles, atravesando el tenebroso Océano, existen unas islas paradisíacas que gozan de un clima primaveral y cuyos campos producen toda clase de alimentos y frutos sin necesidad de trabajo alguno. En ellas residen unas ninfas, hijas de Atlante, las Hespérides, que custodian, junto con un dragón, un maravilloso Jardín, en el que está el árbol que contiene la esencia de la inmortalidad y produce las manzanas de oro, en otro tiempo buscadas por el propio Heracles. Las almas de los bienaventurados llevan aquí una existencia edénica, libres de preocupaciones, por lo que no hay ninguna duda de que en estos parajes está el ansiado paraíso (...)»³⁰⁷.

Esta geografía mítica recompuesta con una serie de textos de autores que van desde la Antigüedad hasta el Renacimiento y en la que se dan cita dramaturgos, poetas, historiadores, geógrafos, etc., será retomada años más tarde por el regionalismo y el impresionismo, aunque en Canarias habría que hablar más de «un iluminismo de corte impresionista»³⁰⁸ que de un impresionismo propiamente dicho. También la Escuela Luján Pérez se preocupará por el paisaje isleño, pero sus componentes no empapan los lienzos de visiones edénicas llenas de fértiles y pletóricos campos, sino de las áridas y pobres tierras del sur, desnudando el paisaje desconocido y cantando, al igual que Pedro García Cabrera, Alonso Quesada o Juan Ismael, la Canarias pobre. Posteriormente, con la llegada de André Breton y Benjamín Peret y la publicación de *El castillo estrellado* por parte del primero, surge «la mitificación surrealista del paisaje canario. El mito clásico de un archipiélago arcádico es reemplazado por un mito surreal (...). En un caso, nos encontramos con una imagen del paraíso perdido; en el otro, se trata de exhibir los atributos mágicos que las islas poseen por virtud de su origen volcánico. La naturaleza es el punto de referencia de ambos mitos culturales»³⁰⁹. Al igual que sucediera algunos años más tarde en la poética pictórica de César Manrique, en cuyos cuadros el volcanismo de Lanzarote aflora a la superficie; o en la Generación de los 70 —Gonzalo González, Juan José Gil, López Salvador—, que reinterpreta «el paisaje insular desde las aportacio-

³⁰⁷ Martínez Hernández, I, 1991, 21-22.

³⁰⁸ Castro, IV, 1991, 926.

³⁰⁹ Ídem, 1991, 33.

nes lingüísticas de la abstracción (...)» y lo «toma como objeto privilegiado de análisis»³¹⁰.

En efecto, será la naturaleza, el paisaje de las islas al fin y al cabo, la inspiradora de tales preocupaciones estéticas, como también lo fue la «escala científica, en razón de su naturaleza volcánica, a su peculiar vegetación y a la presencia del legendario Teide (...)»³¹¹; o la fotográfica, que asimismo participa de ese interés por el paisaje del archipiélago, aprovechando las diferentes «políticas de propaganda turística»³¹².

Por tanto, el paisaje de las Islas Canarias forma parte de las preocupaciones científicas y estéticas surgidas tanto dentro como fuera de las fronteras insulares. También el cine participará de esta inquietud por la geografía insular, aunque por supuesto, y dada su *juventud*, no lo hará en fechas tan tempranas como lo hicieron las ciencias, las letras o el resto de las artes.

3. La colonia inglesa

El acusado contraste paisajístico que alberga Canarias —de ahí la validez, a pesar de lo trillado de su uso, de aquella frase de Fray Lesco al referirse a las islas como *continente en miniatura*— ha sido determinante para el desplazamiento de aquellas productoras que han querido combinar diferentes escenarios naturales en un solo filme, en especial para el fantástico. Ahora bien, ¿cuál es la razón por la que la Hammer³¹³ filma en Lanzarote y Tenerife *Hace un millón de años?* O dicho de otra forma, ¿quién o quiénes comunican a los responsables de esta productora de las ventajosas condiciones paisajísticas que les ofrecen estas islas y que encontrarán en ellas los escenarios naturales que precisan? A lo comentado en su momento a propósito del rodaje de *Moby Dick*, añadiríamos que tuvieron mucho que ver las sucesivas escalas que los británicos realizan en tempranas fechas, y la formación, más tarde, de una verdadera colonia a finales del XIX.

³¹⁰ Ídem, 1993.

³¹¹ Herrera Piqué, 1986, 478.

³¹² Vega, 1991, 116.

³¹³ Hammer. Compañía de producción británica creada en 1934 por William Hammer. No fue hasta mediados de los años 50, con populares éxitos como *Los experimentos del doctor Quatermans*, de Val Guest, y *La maldición de Frankenstein*, de Terence Fisher, cuando la Hammer Films adquiere verdadera consistencia artística. Esta productora se caracterizó durante más de 15 años —desde mediados de los años 50 hasta comienzos de los 70— por una sólida carrera dentro del cine fantástico.

En su mayor parte, serán los ingleses los que visiten o se instalen en el archipiélago. A los intereses sanitarios —por ejemplo, la benignidad del clima canario para combatir las patologías respiratorias— científicos —estudios de geología, geografía, botánica, zoología o las investigaciones astronómicas en la cima del Teide— y turísticos³¹⁴, se unen, especialmente, las operaciones mercantiles: «Las Canarias, en su conjunto, se encontrarían situadas, desde la óptica británica, en una intersección marítima en la que convergerían el tráfico procedente del Mediterráneo y de las costas españolas y magrebíes»³¹⁵. Estrechamente vinculadas a las posesiones británicas en África occidental, se crearán, a finales del XIX, las compañías carboneras de Gran Canaria y Tenerife, con sedes en La Luz y Santa Cruz respectivamente: «Los buques de pabellón británico, en elevado porcentaje, transportaban el carbón de Gales a las casas carboneras del puerto de la Luz para facilitar el avituallamiento de las unidades en tránsito (...)»³¹⁶. También será en este periodo finisecular cuando se incentive la producción platanera y tomatera con capital fundamentalmente británico³¹⁷. Asimismo, se establecen servicios de transportes regulares entre Londres y Liverpool y los puertos de Santa Cruz y Las Palmas, así como entre las islas. De esta manera, a través de los diversos sectores económicos, la presencia británica es cada vez más notable en las islas. Paulatinamente se van constituyendo grupos de residentes que con el transcurrir del tiempo se establecerán de forma definitiva en diferentes puntos de la geografía canaria (Las Palmas, Santa Cruz, La Orotava, Santa Brígida...).

4. Hammer Productions y *Hace un millón de años*

Tan sólo unos meses después del rodaje de *Más bonita que ninguna*, en octubre de 1965, comienza el de *Hace un millón de años*, película que recrea

³¹⁴ 1890 marca el inicio de la industria turística después de la inauguración de dos grandes hoteles al estilo inglés: el Santa Catalina en Las Palmas de Gran Canaria y el Taoro en el Puerto de la Cruz, construidos con capital mayoritariamente inglés. Antes de esa fecha el alojamiento era bastante reducido. González Cruz, 1995, 195.

³¹⁵ Morales Lezcano, 1992, 139.

³¹⁶ Ídem, 141.

³¹⁷ «Cuando se abrió la oficina de Elder Dempster en Las Palmas en 1885 la organización de las exportaciones de plátanos era sólo uno entre tantos otros cometidos. El subsiguiente aumento de esta actividad que alcanzó la cifra de 1.500.000 racimos en 1901 junto con el inicio del comercio del tomate en 1887 obligaron a la creación de un Departamento de Fruta Independiente». Davies y Fisher, 1995, 236.

un falso ambiente prehistórico, condición *sine qua non* para hacer un producto comercial capaz de ser digerido por un amplio abanico de espectadores. Pero esta desvirtuación histórica no menoscaba su interés cinematográfico, sobre todo si a cargo de los efectos especiales se encuentra Ray Harryhausen, discípulo y deudor, primero del húngaro George Pal, y más tarde de otro gran maestro de la fantasía, el norteamericano Willis O'Brien.

Hace un millón de años cuenta la historia de Tumack (John Richardson), un guerrero que es expulsado de su tribu, la Roca, por enfrentarse a su padre y jefe de la comunidad, Akhoba (Robert Brown). Tumak se encuentra con otra tribu más avanzada, la Concha, donde conoce a Loana (Raquel Welch). Por diversas desavenencias con Ahot (Jean Wladon) Tumak deja el poblado. Loana le acompaña. Deambulando por tierras desconocidas y habitadas por dinosaurios y toda clase de fauna, Tumak y Loana llegan a la tribu del primero, donde Sakana (Percy Herbert) es el nuevo jefe al que tiene que desafiar. Entre tanto, aparecen los miembros de la Concha, produciéndose un enfrentamiento tribal. Cuando más encarnizada estaba la lucha entre ambas catervas los volcanes erupcionan y la tierra se resquebraja. Cesada la actividad volcánica se restablece de nuevo la paz.

A primera vista el argumento puede pecar de pueril, pero si lo analizamos detenidamente podemos coincidir con las conclusiones a las que llegan el periodista Elfidio Alonso y el director, Don Chaffey³¹⁸:

— «¿Es una película de estilo Hammer —reflejando en épocas anteriores problemas actuales del hombre occidental—, o por el contrario usted únicamente pretende la fantasía por la fantasía?

— No. Hay problemas. Mire usted: en primer lugar planteo la incomunicación, que está tan de moda; luego una situación de desintegración familiar, el padre, dos hijos, un poco a jugar a lo Caín y Abel, pero ni Caín es tan Caín ni Abel es tan bueno. Esto ya se verá en la película terminada. También está una idea de la amistad que puede tener gran interés distanciándola a nuestros días. Sabe usted que hoy la amistad es un sentimiento raro, incluso sospechoso desde el punto de vista sexual. Y al final tenemos una especie de cataclismo volcánico. Y los dos supervivientes, desde un campo extraño, casi surrealista ven cómo se levanta hacia

³¹⁸ *El Día*, 23/10/65.

el cielo una nube estilo champiñón. Siempre hemos tenido miedo a la nube, hoy más que nunca, creo yo.

— Me deja meditando. ¿Quiere decir Mr. Chaffey que este determinismo justifica, en cierto modo, una desfloración atómica? ¿Es un belicista?

— No, no hay moraleja. Yo sólo quiero exponer que en todas las épocas la humanidad siempre ha ido hacia una próxima nube estilo champiñón.

— Me interesa aclarar otro punto: distinguir entre nube, como resultado natural (un cataclismo, una erupción) y nube atómica provocada por la mano del hombre.

— De acuerdo, de acuerdo... Repito que sólo intento mostrar ese temor. Que la vida continúa después de la nube, eso no quiere decir nada.

— Le digo que en *Don Quijote*, la película inconclusa de Welles, hay un final muy semejante con la nube en forma de hongo después de la explosión de la bomba.

— No es extraño que dos genios coincidan (risas)...».

A veces, y en *Hace un millón años* así ocurre, la fantasía, y con ella el género fantástico, es el instrumento perfecto que el cineasta tiene a su alcance para poner en jaque la realidad que le rodea o retratar con buen pulso y tiralíneas el inmediato presente.

A mediados de los sesenta los atolones de Eniwetok y de Bikini, en las Islas Marshall, en el Pacífico, seguían siendo escenarios 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», 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 discurso filmico de la película. De esta forma, la aparente e inocua máscara de la fantasía, con su falsa evasión puede convertirse en el más objetivo retrato/denuncia de la realidad.

Si la llegada de Rocío Dúrcal despertó la curiosidad entre la población local, la de Raquel Welch fue aún mayor. Su escasa indumentaria prehistórica durante la filmación provocó más de una procaz mirada. La prolongada estancia del equipo de rodaje de *Hace un millón de años* dio tiempo a las autori-

dades locales para organizar una fiesta de despedida en el Parador Nacional de Turismo de Arrecife, «a la que asistieron los miembros de producción y elenco artístico, a la que fue especialmente invitado el Delegado del Gobierno, don Andrés González, que desde el primer momento ha colaborado muy eficazmente con el guionista y productor Mr. Carreras, en la realización de los exteriores del film (...). Durante el festival actuaron las agrupaciones folklóricas de Educación y Descanso de Arrecife, y el grupo infantil de Tías. También, en el establecimiento Janubio, se celebró una fiesta dedicada a los extras, taxistas y otro personal colaborador, que transcurrió en un agradable y simpático ambiente»³¹⁹.

Por su parte, el jefe de publicidad de la película, Mr Webb, hizo entrega de una carta de agradecimiento del productor de la Hammer Film, Michael Carreras, a las autoridades y pueblo de Lanzarote:

«Los productores, artistas y técnicos de la Hammer Film, desean dar las gracias en grado sumo, calurosamente, a las autoridades y habitantes de Lanzarote por el cariño, generosidad y amabilidad mostradas con ellos durante el rodaje de escenas exteriores en su isla para la película *Hace un millón de años*».

«Cuando uno está lejos de la patria hay siempre una tendencia a sentir nostalgia, pero nosotros nos hemos encontrado siempre en Lanzarote como en nuestra propia casa, y cuando regresemos a Londres recordaremos a todos ustedes con mucho afecto».

Firmado: Michael Carreras (productor)³²⁰.

El distendido y acogedor ambiente será una de las constantes que jalonen las filmaciones en Canarias. Este y muchos otros calurosos recibimientos de autoridades y población locales puede venir justificado porque para las primeras lo filmado tiene un valor incalculable, aunque no estrictamente cinematográfico sí propagandístico, dado que no solamente se exhiben gratuitamente los rincones de la isla en el exterior, sino que además se alude a ellos en críticas y reseñas periodísticas³²¹, y más si se trata de una producción

³¹⁹ Antena, 23/11/65.

³²⁰ Ídem.

³²¹ Luis Gómez Mesa en *Arriba*: «(...) Tenían que ser un productor y un director extranjeros los que reflejasen en una película esa creación de arte rupestre, si no de manera completa y exacta, muy aproximada. La película es esta [*Hace un millón de*

extranjera. Para la población local, la novedad de ser espectador y figurante en el proceso productivo de la película, además de codearse, si no con actores o actrices de primera fila, sí al menos de relevancia en ese momento. Por su parte, los productores sí tienen un interés eminentemente cinematográfico: la búsqueda de exteriores adecuados para sus películas.

A raíz del rodaje de *Hace un millón de años*, el autor del argumento y del guion, Michael Carreras, contrata los servicios del operador español Alfredo Fraile Lallana para filmar un documental en color con Raquel Welch para la productora 20th Century Fox³²²:

— «¿Motivo de su visita?

— Ha sido una invitación particular del Sr. Carreras, con quien colaboré en el rodaje de su última película³²³. Desde entonces somos muy buenos amigos.

— ¿Ha realizado aquí algún trabajo?

— Un documental en color para la 20th Century Fox, que será exhibido en la televisión norteamericana. Su duración aproximada será de 30 minutos.

— ¿Sobre qué tema?

— Ha consistido en la filmación de reportajes (que nada tienen que ver con *Hace un millón de años*), cuyo personaje central es Raquel Welch, quien tiene firmado un contrato con la citada productora extranjera.

— ¿En qué lugares de Lanzarote ha trabajado para este documental?

— En el Charco de San Ginés, Castillo de Guanapay, Jameos del Agua y playa de Arrieta».

Como consecuencia de este documental el tándem formado por Fraile-Carreras abrigaba la idea de confeccionar un guion que más tarde se con-

años] y ha sido hecha en una zona impresionante de la isla de Lanzarote, en Canarias». Tomás García en *Pueblo*: «(...) Los escenarios naturales corresponden a la isla canaria de Lanzarote e indudablemente es un total acierto su elección (...). Recogido en *Antena*, 11/4/67. *El Alcázar*: «(...) Esta misma trama se hizo hace veintisiete años con Víctor Mature y Carole Landis. Ahora se ha vuelto a rodar con todos los adelantos técnicos en las áridas tierras de Lanzarote (...). Recogido en *Cine-Asesor. Resumen cinematográfico*.

³²² Alfredo Fraile a Guillermo Topham. *Antena*, 16/11/65. Esta misma información se publicó en *La Tarde*, 18/11/65.

³²³ Se trata de un western hispano-estadounidense de 1962 titulado *Tierra brava/The savage guns*. Llinás, 1989, 425. Sin embargo, en relación a la colaboración de Alfredo Fraile con producciones norteamericanas declara: «Quizá si llego a intervenir en aquella película (*Salomón y la reina de Saba*) me hubieran llamado para otras, porque a mí me interesaba, sobre todo porque los americanos pagaban muy bien y hubiera sido una experiencia interesante. Pero no me llamaron nunca. Se conoce que yo no les interesaba mucho». Ídem, 179.

vertiría en película³²⁴. El propio Fraile desempeñaría las tareas de operador y Michael Carreras uno de los productores junto a otros hispanoamericanos, previendo quizás la explotación de la película en América Latina.

Dados los antecedentes anteriormente mencionados a propósito de la colonia inglesa, no era de extrañar que la Hammer se decidiera por la geografía de Canarias, máxime cuando la cinematografía mundial se lanzaba en busca de espacios abiertos ante la amenaza que suponía, desde hacía varios años, la popularización de la televisión, que se convertiría en una fuerte competidora³²⁵. A esta preocupación por los espacios naturales habría que añadirle otras tres: primera, la utilización que hace la Hammer del color, al que contribuyen, por supuesto, las peculiares tonalidades cromáticas de Timanfaya y las Cañadas; segunda, el sexo, o más bien, un incipiente erotismo puesto de manifiesto en el escaso ropaje de atractivas protagonistas como Martine Beswick o Raquel Welch³²⁶; y tercera, la violencia, expuesta nada más comenzar el filme y que si no determina, al menos marca todo su metraje, siendo, además, la causante del destierro, del viaje —factor tan propio del fantástico—, de la huida de los protagonistas hacia territorio desconocido, cuya más inmediata consecuencia nos viene dada por partida doble: una externa, el descubrimiento para el espectador de la alternancia de los paisajes de Tenerife y Lanzarote, y otra interna, el permanente peligro que acecha tanto a los protagonistas como al resto de ambas comunidades.

Hace un millón de años supuso, por un lado, la primera de las dos apuestas que la Hammer realizara en Canarias³²⁷ y, por otro, la primera película

³²⁴ Antena, ídem.

³²⁵ La irrupción y posterior desarrollo de la televisión en los Estados Unidos en la década de los cincuenta, provocó la voz de alarma en el mundo cinematográfico. Para combatir la pronta popularización de la pequeña pantalla, el cine tuvo que recurrir a varias armas que no tardaría en utilizar: las tres dimensiones, el cinerama o el cinemascopio fueron algunos de los sistemas empleados, y cuyo fin último era ganar en espectacularidad mediante el ensanchamiento de la pantalla de proyección, sistema al que no podía acceder la televisión dada sus escasas dimensiones. Por otro lado, también se generalizó la búsqueda de exteriores soleados que impidieran la interrupción de los rodajes al aire libre y en grandes espacios abiertos.

³²⁶ En ningún caso la belleza viene expresada a través del sexo masculino, sino del femenino. Ellas son la belleza. Ellos, sin ser hermosos, no son feos, pero sí rudos, y esa aspereza viene dada por la función social que tienen dentro del clan o tribu: la defensa frente al enemigo, ya sea humano, animal o natural. En cambio, cuando ellas expresan su agresividad, es siempre por la disputa del macho, que ríe placentero, pues para él no supone más que un juego erótico la lucha entre sus mujeres. Ellos, en cambio, cuando lo hacen es por la salvaguarda de la comunidad.

³²⁷ Como consecuencia del éxito comercial que supuso *Hace un millón de años*, la Hammer Films realizó en Canarias una segunda película, cuyo título es *Cuando los dinosaurios dominan la tierra* (1969), dirigida por Val Guest. Haciendo honor a su

del género fantástico rodada en el archipiélago. Pero se trata, en cualquier caso, de una fantasía que parte de algo real, tan verosímil y tangible como el paisaje de las islas. Al contrario de lo que ocurre en otras películas del mismo género, en donde se crea ex profeso un decorado que sirva de apoyo al desarrollo argumental, parece como si en *Hace un millón de años* ocurriera exactamente lo contrario, es decir, la trama está en función del paisaje y es este quien determina el desenlace final de la historia cuando el Teide entra en erupción. Es más, para crear ese ambiente fantástico apenas se ha trucado el paisaje insular. A saber: 1) se suceden indistintamente ante la pantalla los parques nacionales de Timanfaya y las cañadas del Teide como si se tratara de un mismo escenario natural, por otra parte principio intrínseco de todo montaje cinematográfico; 2) mediante los efectos oportunos, los trucos, esto es el engaño, se hace entrar en erupción al Teide, fenómeno que en absoluto está demasiado alejado de la realidad; 3) la monstruosidad, bajo cuyo epígrafe situaremos el bestialismo y el gigantismo de animales prehistóricos; y 4) la convivencia de esos animales prehistóricos junto a los humanos, por tanto, el falseamiento de la historia. De hecho, el tercer y cuarto punto son, quizás, los que más determinen la calificación de género fantástico a *Hace un millón de años*, junto al propio paisaje que, aunque siendo real, semeja la fantasía deseada.

Pero veamos cada uno de estos apartados por separado.

1. Elipsis. Los conocedores de los escenarios naturales en donde se ha rodado *Hace un millón de años* saben que la Hammer ha utilizado indistintamente los paisajes de Lanzarote y Tenerife como si de un solo espacio geográfico se tratara. Es decir, en el montaje definitivo dichas zonas aparecen en la secuencia fílmica como un solo decorado natural, cuando en realidad somos conscientes de que son dos geografías pertenecientes a dos realidades diferentes.

En unas ocasiones, para pasar de los decorados de Timanfaya a las Cañadas y viceversa, el montador ha hecho uso de un apoyo de transición, cual es, por ejemplo, la cueva en la que habitan los hombres gorila, o la aparición de gigantescos pájaros (pterodáctilos) que ponen en relación dos playas de

principio, «máximo beneficio con la menor inversión», en el montaje de *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra* —cuyos exteriores se rodaron principalmente en Gran Canaria—, se reutilizaron algunos paisajes de Lanzarote ya fotografiados en *Hace un millón de años*. Jim Danforth y Roger Dicken fueron nominados a los Oscar en 1972 por los mejores efectos visuales, pero la estatuilla fue para Alan Maley, Eustace Lycet y Danny Lee por *La Bruja novata*.

Lanzarote (Famara y el Golfo) como si fueran una sola. En otras, la relación es directa, no habiendo elemento de transición que valga. Pero tanto en un caso como en otro se ha prescindido de las llamadas secuencias de montaje, aquellas que hacen alusión «a una rápida sucesión de planos breves, unidos a veces por encadenados, cortinillas o cualquier otra clase de efectos ópticos, que se utilizan para expresar pasos de tiempo, cambios de lugar o transiciones de distinta especie», pues si bien ni exige ni contribuye a mantener la fluidez narrativa «no son vehículo de informaciones», sino más bien de recreaciones en base a los efectos especiales, ni «presentan hechos imprescindibles para la exposición del argumento»³²⁸.

Por otro lado, la propia naturaleza del cine ha hecho que en su proceso de gestación se produzca un fraccionamiento del relato, que una vez montado y proyectado forma un todo unificado: «La técnica cinematográfica más elemental recrea una realidad mediante una selección de momentos plásticos, visuales, fotografiables. Por ejemplo, un viaje aparece representado simplemente con tres o cuatro fotogramas enlazados: un barco que desatracca del muelle, después unas aves marinas sobre una estela, y luego la estatua de la Libertad; esto, sin más nos da un viaje de Europa a Nueva York. El viaje está virtualmente presente mediante la conexión de tres o cuatro fotogramas que tienen un valor representativo (...)»³²⁹.

Semejante fenómeno se produce en *Hace un millón de años*, solo que en este otro caso los paisajes de Lanzarote y Tenerife no son tan identificables como en el ilustrativo ejemplo del viaje de Europa a Nueva York, al tratarse de espacios naturales. Por tanto, lo que en la realidad supone el traslado de una localidad a otra, de una isla a otra, en la ficción cinematográfica no es más que un todo que simula un solo escenario.

2. Realidad aparente y realidad verdadera. El carácter engañoso del espectáculo ya estaba presente en el mito de la caverna de Platón, de cuyo desarrollo nos da cuenta Julián Marías: «Platón imagina unos hombres que se encuentran desde niños en una caverna, que tiene una abertura por donde penetra la luz exterior; están sujetos de modo que no pueden moverse ni mirar más que al fondo de la caverna. Fuera de esta,

³²⁸ Reisz, 1980, 102-103.

³²⁹ Marías, V, 1960, 550.

a espaldas de esos hombres, brilla el resplandor de un fuego encendido sobre una eminencia del terreno, y entre el fuego y los hombres encadenados hay un camino con un pequeño muro; por ese camino pasan hombres que llevan todo género de objetos y estatuillas, que rebasan la altura de la tapia, y los encadenados ven las sombras de esas cosas, que se proyectan sobre el fondo de la caverna: cuando los transeúntes hablan, los encadenados oyen sus voces como si procedieran de las sombras que ven, para ellos la única realidad (...)»³³⁰.

Para Platón la caverna viene a representar el mundo sensible, es decir, la realidad aparente, mientras que el mundo exterior es el mundo verdadero, esto es, la realidad verdadera.

El mito de la caverna de Platón es un claro precedente del cinematógrafo. Ya hemos visto anteriormente que el cine nació como un fenómeno de fantasía, como algo mágico, ante cuya representación los espectadores huían atemorizados creyendo que el movimiento de la locomotora de los hermanos Lumière se les echaba encima. Pero, por otro lado, el mito de la caverna sigue siendo válido al acudir a una sesión cinematográfica, pues somos conscientes de que lo que se representa en la pantalla pertenece a otra realidad que no es la de la sala oscura. Pero aun aceptando este supuesto, es decir, conscientes de que vamos a contemplar otra realidad, la aparente —pongamos por caso la de *Hace un millón de años*—, ya estamos predispuestos, y aceptamos los iconos fantásticos que aparecen ante nuestros ojos. Por ello no nos asombramos al ver resquebrajarse la tierra al final del metraje, cuando se produce la erupción volcánica del Teide. En todo caso, nuestro asombro se centraría en el mayor o menor logro de los efectos especiales que, con el paso del tiempo y el avance tecnológico, rezuman cierto aire naif. De antemano, sabemos que la realidad verdadera que vamos a contemplar —la geografía insular— ha sido manipulada conscientemente, mediante los trucos oportunos, para crear otra aparente, producto de la fantasía y capacidad de engaño de la Hammer.

3. Monstruosidad: a) bestialismo y b) gigantismo. En relación a la monstruosidad habríamos de diferenciar entre el monstruo propiamente dicho, caracterizado por un gigantismo desmesurado en función de la estatura hu-

³³⁰ Ídem, I, 1965, 48.

mana, y que estaría representada por aquellas especies cuya evolución se detuvo en un momento dado: es el caso del lagarto y la tortuga gigantes o de una prehistórica fauna ya desaparecida (dinosaurios); y el bestialismo de unos seres que se han quedado a medio camino entre lo humano y lo animal: los hombres gorila. Frente a estos, cuyo espacio vital es el interior, la cueva³³¹; nos encontramos con los gigantes monstruos, cuyo medio de vida se sitúa en el polo opuesto, en amplios espacios abiertos en el exterior.

A) Bestialismo. A pesar de tratarse de un filme pretendidamente prehistórico, la presencia de la bestia en el interior de la cueva es observada por Loana y Tumak como un estadio inmediatamente anterior al de su propia evolución como seres humanos; «representa el terror del hombre a su pretérito inmediato y a (su) posible retomo»³³². Ambos mundos —el de los protagonistas y el de los hombres gorila— está regido por la violencia; sin embargo, en el primer caso la causante es la lucha por la supervivencia (el control de la comida y por tanto el liderazgo dentro de la comunidad); mientras que en el segundo no es más que la violencia por la violencia, «la plasmación de la violencia soterrada, la crueldad, el sadismo oculto...»³³³: de ahí el asombro y el miedo de Tumak y Loana y su desesperación por salir al exterior, donde saben que se encontrarán con animales gigantes cuyo proceso evolutivo ya hace tiempo que se detuvo, pero donde el espacio, al no estar acotado, les permitirá huir en unos casos o luchar en otros.

Pero aún cabría hacerse una última pregunta, ¿por qué los hombres gorila se encuentran en el interior, escondidos, en la cueva, ocultos y no en el exterior, a cielo abierto? La anormalidad de estos seres, su monstruosidad, su fealdad, les hace ser rechazados, marginados por otras comunidades más avanzadas, como las de la Concha o la Roca. Al igual que sucediera en el Frankenstein de Mary Shelley, donde «su monstruo es originariamente bueno desde el punto de vista psicológico y moral, pero la fealdad extrema de su

³³¹ Aunque no hemos podido comprobar este extremo, es muy posible que los interiores donde habitan estos extraños seres hayan sido rodados en algunas de las cuevas existentes en Lanzarote y no en los estudios Elstree de Londres, donde se realizaron la mayor parte de estas secuencias. Lo que nos hace pensar en esta posibilidad son las declaraciones concedidas al diario *La Tarde*, 5/10/65, de Alejandro Perla —director de cine español que en la década de los sesenta trabajó en superproducciones americanas rodadas en España y que en *Hace un millón de años* desempeñó tareas de producción—, quien cita como lugares de posibles rodajes en interiores la cueva de los Verdes y la de las Palomas.

³³² Bassa y Freixas 1993, 50.

³³³ Ídem.

anormalidad física suscita una aversión hacia él que acaba siendo responsable de su soledad y de sus posteriores maldades»³³⁴; en *Hace un millón de años* estos seres casi humanos están autorrecluidos por su deformidad, y es esta incomunicación la que los convierte en excesivamente toscos, haciendo que aflore en ellos una violencia sin causa aparente.

B) Gigantismo. Entendido no como una anomalía o trastorno caracterizado por un exceso de crecimiento, del tamaño excesivo de una célula, sino como «la desproporción desmesurada [e intencionada] entre las escalas de medidas perfectas (sistema helénico) en el nivel humano y la transgresión del orden natural imperante en el reino animal»³³⁵. Este gigantismo puede resultar perjudicial cuando toda la espectacularidad del filme se centra en la animación llana y simple de estas criaturas, que no es nuestro caso, pues en *Hace un millón de años* el desarrollo de estas secuencias está correctamente dosificado a lo largo del relato sin caer en un desproporcionado ahíto de fantasía.

Ahora bien, este gigantismo es el responsable máximo del carácter fantástico sobre el que rota el filme. La confección y recreación —pues su finalidad es también deleitar y divertir— de estos animales se debe a Ray Harryhausen³³⁶, deudor de Willis O'Brien, padre de *King Kong* (1933)³³⁷.

A propósito de *King Kong*, Jean Ferry, en la revista *Le Minotaure* (mayo de 1934), ponía en relación las maquetas de los monstruos prehistóricos con las obras de Max Ernst: «Puede que los profesores de paleontología americanos hayan dibujado para Hollywood las maquetas de los monstruos prehistóricos; sin embargo, su padre espiritual no deja de llamarse Max Ernst»³³⁸. 29 años después de su estreno, Jean Boulet, en la revista *Midi-Minuit Fantastique* (núm. 3, octubre-noviembre 1962), iba algo más lejos en su tesis: «Por mi parte, me inclinaría más bien hacia una comparación con los geniales ilustradores de

³³⁴ Gubern y Prat, 1979, 39.

³³⁵ Bassa y Freixas, ídem, 47.

³³⁶ *Hace un millón de años* fue la primera y única colaboración entre Ray Harryhausen y la Hammer. Harryhausen es responsable de los efectos especiales de numerosas películas fantásticas, entre las que cabe destacar *Simbad y la princesa*, Nathan Juran, 1959; *Jason y los Argonautas*, Don Chaffey, 1963; o *Furia de Titanes*, D. Davis, 1980.

³³⁷ Véase como un solo ejemplo de similitud, de los muchos que contienen *King Kong* y *Hace un millón años*, fue la secuencia en que Loana (Raquel Welch) es raptada en las inmediaciones de el Golfo (Lanzarote) por el pterodáctilo, al igual que Fay Wray los es en *King Kong*, secuencia que O'Brien ya realizara en *Viaje al mundo perdido* (1925).

³³⁸ Ferry, 1974, 31-32.

Julio Verne, Rioux y Beunett, también con Arnold Böcklin, caso de que no se impusiera con cegadora claridad un nombre: el de Gustave Doré»³³⁹.

Establecidas estas concordancias, ¿sería arriesgado por nuestra parte establecer concomitancias entre los paisajes filmados en *Hace un millón de años* y algunos cantos pictóricos y literarios establecidos por Martín González o Juan Ismael (aunque desde perspectivas y propuestas estéticas radicalmente opuestas, por supuesto) y Pedro García Cabrera o Agustín Espinosa? Creemos que no.

A pesar de la variedad paisajística existente en Canarias, la producción de *Hace un millón de años* se ha decantado por las áridas zonas de las cañadas del Teide y Timanfaya. La pintura de Martín González se distingue por centrar su atención en esos paisajes en torno al Teide y los del sur de Tenerife. Una parte de la pintura de Juan Ismael es un reflejo del sur de la misma isla, *Paisajes canarios*, donde representa espacios caracterizados por su sequedad, en cuyos barrancos y acantilados crecen tabaibas, aulagas y cardones. El poeta Pedro García Cabrera se detiene en ese paisaje desolado del sur y llama la atención por la escasa dedicación que se le ha prestado:

«La isla de Tenerife tiene una gran variedad de paisaje. Una completa escala desde lo árido a lo exuberante. Pero es que a la literatura sólo se ha llevado el paisaje del Norte. El valle de La Orotava —monotonía de lo verde— y demás rincones pintorescos. El resto de la isla no existe en el plano literario. Las montañas desnudas, agrias, barrocas, no han sido comprendidas aquí. Los campos resecos, tampoco»³⁴⁰.

Del mismo modo, Agustín Espinosa expresa la ausencia de vegetación en la isla de Lanzarote:

«Bien quisiera él [el viento] árboles altos, de borrominiano ramaje; palacios de balconería fastuosa, patio envitrado y puntiagudo techo chino. (Árboles que desnudar violentamente. Tejados chinoscos que destejar. Casas de balcones descolgables). Pero nada de esto tiene. Las higueras de Ye se burlan de sus gritos

³³⁹ Boulet, 1974, 38-39.

³⁴⁰ García Cabrera, IV, 1987, 206.

dramáticos. Las casas le enseñan su arquitectura simple. Desdibujan las azoteas la decorativa tapa piramidal»³⁴¹.

Por tanto, este paisaje agreste, seco, árido, donde Harryhausen ha desplegado toda su artillería imaginativa siguiendo la más pura tradición creada a partir, sobre todo, de Willis O'Brien, ha servido en *Hace un millón de años* para expresar la incomunicación según palabras del propio Don Chaffey³⁴², director de la película, al que añadiríamos la soledad, rubricada por los impresionantes paisajes de las Cañadas y Timanfaya. Parece como si hubiera cierta sintonía entre la propuesta de este y algunos versos de Pedro García Cabrera: «Aquí se me han cerrado las palabras/ y todo se reduce al primer plano/ de ver la piedra, de sentir el viento/ y de aspirar la soledad a raudales (...)»³⁴³.

4. El falseamiento de la historia. Es sabido que el ser humano no convivió con los grandes saurios. Sin embargo, habrá quien reproche a *Hace un millón de años* ese falso carácter científico e histórico. Nada más lejos de la realidad. Cuando la Hammer realiza el filme no pretende serlo en absoluto. Al contrario, a lo único que aspira es simplemente a reproducir gráficamente un relato onírico³⁴⁴, en el que como tal se conjuguen ilusionismo y realidad; y que, muchísimo menos, sirva como paradigma de guía didáctica para enseñanzas de paleozoología o paleontología. Así, y una vez aceptados los códigos por los que discurrirá el lenguaje fantástico del filme podremos acercarnos a su realidad.

Esta anormalidad dentro del discurso fantástico se vuelve entonces *normalidad*. Aceptada como tal, el espectador verá ante sus ojos transitar a toda una fauna cuya existencia, de antemano, sabe que es incompatible con el ser humano, pero es consciente de ello y se coloca en una posición que le permite formar parte de esa fantasía, compartirla. Pero esta *normalidad* debe desarrollarse según una lógica interna propia del discurso narrativo. Lo que el espectador no acepta es que se produzca una transgresión de los

³⁴¹ Espinosa, 1988, 33.

³⁴² Nota 318.

³⁴³ García Cabrera, III, 1987, 99.

³⁴⁴ Han sido varios los autores que han establecido los paralelismos entre la correspondencia cinematográfica y las prácticas oníricas. Gubern y Prat, *idem*, 18.

códigos cinematográficos del fantástico, lo que le llevaría a rechazar de plano esa anormalidad propia del género. Es decir, acepta determinadas conductas ahistóricas (convivencia de saurios y humanos), pero no la violación de esas mismas leyes: imaginemos, si quiera por un momento, que de pronto nuestros protagonistas, para escapar de un inminente peligro, se embarcaran en una nave espacial y desaparecieran.

Por otro lado, será también el paisaje el que contribuya a mantener ese halo de fantasía, surreal, de falseamiento histórico que destila *Hace un millón de años*. Esa misma naturaleza que se convierte en hostil (erupciones volcánicas) y en fuente de riquezas (la caza, la pesca o la recolección de frutos); esa misma naturaleza donde conviven la razón y la irracionalidad (agresiva fauna prehistórica), y ante cuya aparición se manifiesta la solidaridad de la especie humana.

Todas las películas realmente fantásticas están impregnadas de un tono extraño y surrealista, lo que las hace alejarse aún más de la inmediata realidad. Los paisajes de Lanzarote y Tenerife donde se han rodado los exteriores contribuyen decididamente a acentuar un marcado *realismo mágico*, dado que el tema del filme, representado de forma ciertamente realista pertenece claramente al mundo de lo fantástico.

Hace un millón de años presenta una realidad imaginada que produce una fuerte sensación naif en el espectador de hoy día. Pero esta impresión no viene dada por la espontaneidad o la ingenuidad de sus creadores, sino por el asombroso avance tecnológico que han experimentado los efectos especiales en los últimos años. Esto hace que el primitivismo que rezuman sus imágenes, unido a un artesanal proceso de fabricación³⁴⁵ ya en desuso, convierta este filme en una encantadora fábula prehistórica.

6.3. Nuevas coproducciones

En 1965, la Hammer Films utiliza la geografía insular para retrotraernos ficticiamente en el tiempo. Un año más tarde, el equipo de rodaje de *Órbita mortal* aprovecha esa misma geografía para hacer exactamente lo contrario,

³⁴⁵ Para conocer el proceso de filmación de estos efectos especiales, véase entrevista a Ray Harryhausen en *Dirigido por...*, núm. 120, 1984.

adelantarnos al presente, el de 1966. Esta coproducción tripartita —Aitor Films, España; Theumer Filmproduktion, República Federal Alemana; P.E.A., Italia— supone el desembarco en Canarias de la ciencia-ficción.

Con 22 días de rodaje en exteriores en Canarias, principalmente en Tenerife y Gran Canaria, y 21 de interiores en Roma, *Órbita mortal* —cuyo título de rodaje fue *Operación Stardust*³⁴⁶— es uno más de aquellos filmes de intriga sideral, en la que el director italiano Primo Zeglio nos ofrece una aventura con viajes por la Luna, la Tierra y el espacio circundante³⁴⁷, y en el que las alusiones a los episodios de la serie *James Bond* son más que patentes. Este matrimonio entre ciencia-ficción y sucedáneos *bondescos* se propagó de forma prolija durante estos años en Italia, país que la coproduce mayoritariamente con un 40%, junto a Alemania y España, los otros dos productores, que lo hacen con un 30%.

También en 1966 nos encontramos con otra coproducción, *Un golpe de rey*, que bajo la dirección de Ray Morrison o Johnny Fleminger, seudónimos de Angelo Dorigo³⁴⁸, producen España e Italia. Este tipo de financiación es la que caracteriza en territorio nacional los años que estamos tratando:

«Era el de las coproducciones un tema que preocupó particularmente en este periodo. Iniciadas en la década anterior, alcanzaron en los años sesenta un auge que no puede considerarse sino excesivo, especialmente en cuanto que, en la mayoría de los casos, a tal régimen se acogían o bien subproductos que a lo único que aspiraban era a disfrutar de los privilegios proteccionistas de dos o más países, y en los que, con frecuencia, la participación española se limitaba a proporcionar sol, paisajes y figuración más o menos distinguida (...). En otros casos, so pretexto de dar a estas películas supuestamente españolas la difusión internacional que las

³⁴⁶ *Antena*, 15/11/66.

³⁴⁷ Según Jesús García Gárgoles, jefe de producción, «se trata de una película de ciencia-ficción cuyo argumento versa sobre la llegada de habitantes de la Tierra a la Luna, en donde encuentran a un grupo de marcianos que sufren una grave y extraña enfermedad, regresando todos a la tierra en una nave espacial, para vivir aquí una serie de fantásticas e interesantes aventuras». Ídem.

³⁴⁸ La utilización del seudónimo anglosajón fue una costumbre muy arraigada entre los directores italianos. La causa de este cambio habría que buscarla en los espagueti western producidos a lo largo de los sesenta, donde una considerable cantidad de directores italianos sustituyó su nombre de pila por otro de raíz inglesa, posiblemente, y como estrategia mercadotécnica, para hacer pasar la película como un producto norteamericano y así gozar de una mejor distribución y aceptación de público. Esta práctica también se hizo extensible a películas coproducidas y con numerosas secuencias de acción y aventura.

íntegramente nacionales no alcanzaban, se llegaba a disfrazar el producto, haciéndolo tan impersonal —que no auténticamente internacional— como irreconocible en cuanto a identidad nacional (...).

«De hecho, la coproducción, más o menos real, más o menos minoritaria por parte española, alcanzó en los años 62-67 cifras que, año a año, iban sobrepasando, en el balance de producción anual, el número de películas íntegramente españolas, y que llegaron a ser de 97 contra 67 en 1966 y de 70 contra 55 en 1967. Lo que, por supuesto, repercutía en una depauperación del cine español y en la venta a bajo precio de sus talentos, que por cantidades, eso sí, superiores a las que la industria nacional podía ofrecer, colaboraban con el enemigo dentro de su misma casa»³⁴⁹.

Por otro lado, y a consecuencia de la nueva legislación, las «películas extranjeras con una mínima participación técnica o artística española obtienen la nacionalidad y se benefician con pleno derecho de todas las subvenciones de que gozan las totalmente españolas».

«Entre estas falsas coproducciones hay una buena cantidad de *spagueti-western* e historias de espionaje a lo James Bond, sin el menor interés realizadas con Italia»³⁵⁰.

Canarias no es ajena a este fenómeno. *Órbita mortal* y *Un golpe de rey* son películas que no escapan al análisis expuesto más arriba por César Santos Fontenla y Augusto Martínez Torres. A saber, primero: se trata de subproductos que posiblemente a lo único que aspiraban era a acogerse a los privilegios proteccionistas de dos o más países; y segundo: la participación española se limita al paisaje —Timanfaya, las Cañadas y Maspalomas para el primer caso; Papagayo, algunas fincas privadas de la Geria (el Tablero), Arrecife y otras secuencias de mar, además de Gran Canaria, para el segundo—, a unos pocos actores (Luis Dávila y Daniel Martín en *Órbita mortal*; Miguel de la Riva o José Cortés, este último primer actor de la compañía titular del teatro *María Guerrero*, y cuyo talento estaba muy por encima de la calidad

³⁴⁹ Santos Fontenla, *idem*, 177-178.

³⁵⁰ Martínez Torres, 1984, 208.

del filme, para *Un golpe de rey*—, a escasos técnicos —Federico de Urrutia/José Luis Madrid en los guiones respectivos, o Manuel Merino/Julio Pérez de Rosas como directores de fotografía—, y a menos de un tercio —30% aproximadamente— de la producción total para ambos casos, con lo cual el producto quedaba en su mayoría en manos italianas.

Un golpe de rey no fue más que una consecuencia de las muchas que originó el enorme éxito del filme de Jules Dassin, *Rififi* (1955) y que provocó una ingente oleada internacional de imitaciones y subgéneros a lo largo de varios años. A la dirigida por Ray Morrison hay que añadir *Rififi en Amsterdam* (1966), cuyo subtítulo, *El rayo de la muerte*, desvela el eje sobre el que gira su argumento: desde su centro de experimentación —Tenerife en la ficción cinematográfica—, un alocado científico pretende destruir la bomba H que Francia tiene instalada en el Sáhara, razón por la cual invita al mundo a que se subordine a sus deseos: dominar la tierra, o de lo contrario hará uso de su destructora arma. Dirigida por Terence Hathaway —seudónimo del italiano Sergio Grieco—, esta coproducción (Italia 60%, España 40%) participa de los mismos engranajes que hacían funcionar *Un golpe de rey*, esto es, diversidad de escenarios naturales (Amsterdam, Rotterdam, París, Roma, Granada, Tenerife...), agentes secretos, robos de joyas, secuestros, etc. En definitiva, se trata de coproducciones que mezclan sin sonrojo algunos de los ingredientes más comunes de las películas de aventuras urbanas con detectives de poca monta, aderezado todo ello con unas gotas de fantasía.

El convulso año 1968 se inicia con un filme dirigido por Juan Logar titulado *El perfil de Satanás*³⁵¹, que supone el primer largometraje de la escasa filmografía de su director. Lo poco que conocemos de esta película —que apenas tuvo estreno y que ha pasado a formar parte de los títulos malditos del cine español— es a través de uno de sus intérpretes, el prolífico actor Eduardo Fajardo: «Se trata de una película en donde el Infierno desempeña un papel de signo trascendente. ¿Y qué mejor Infierno que ese fabuloso tesoro de Montañas del Fuego que se gastan ustedes por aquí? El argumento versa sobre el éxodo de Satanás a través del cosmos, y la película en color y

³⁵¹ La estancia de Juan Logar en Lanzarote para filmar esta película le permitió conocer su paisaje, que lo consideraba ideal no sólo para este filme, sino para su siguiente proyecto, *El sendero del infierno*, que finalmente no se rodó, pero que estaba previsto realizarlo en Canarias. *Antena*, 4/2/69.

cinemascope tiene un fondo tremendamente social y humano que le proporciona mucho interés y calidad»³⁵².

A finales de enero de 1968 el director francés Édouard Luntz, acompañado del director de producción Jaranville y del asesor español Francisco Ariza, se había desplazado a Lanzarote con el fin de localizar los posibles exteriores e interiores de su próxima película titulada *Le Grabuge*. La villa de Teguise, el castillo de Guanapay, el Golfo, los Jameos del Agua, las montañas del Fuego, Alegranza y La Graciosa figuraban entre los posibles escenarios de rodaje, cuyo inicio estaba previsto para los primeros días de marzo, con una duración estimada de tres semanas y para el que harían falta numerosos extras. Se contaba, además, con el permiso de la Capitanía General para las escenas que se desarrollarían en el castillo de Guanapay. Así, al menos, lo reflejaba la prensa:

«Ya el 28 de enero dimos cuenta de la presencia en Arrecife del director de cine francés M. Eduard Luntz, acompañado de un equipo técnico, entre cuyos componentes figuraba el director de producción, también francés M. Jaranville y el asesor español don Francisco Ariza y Sánchez de Molina, manifestándonos este último que existían muchas probabilidades de que Lanzarote fuese uno de los escenarios elegidos para la filmación de *La Gresca*, de 35 milímetros, en color, aunque para ello se estaba pendiente de la posterior decisión y de obtención de los permisos oficiales pertinentes (...)»³⁵³.

Sin embargo, *Le Grabuge* no se filmó en Canarias, sino en Brasil por expreso deseo de Twentieth Century Fox. Para George Sadoul, que cita como año de producción 1967, este filme supuso para su director «una amarga experiencia en USA» porque «fue montado de nuevo por los productores y que tuvo que esperar seis años antes de ser exhibido»³⁵⁴. En cambio, para Fabien

³⁵² Antena, 17/12/68.

³⁵³ Antena, 27/2/68. El 21 de enero de 1968 se solicita permiso para rodar en España. El 31 del mismo mes la Comisión de Censura de Guiones prohíbe su rodaje y días más tarde deja sin efecto dicha resolución. Este cambio de decisión se debió, según Heredero García (2000, 99-100), a una equivocación de los censores, que creyeron que el director iba a ser Jules Dassin, nombre que confundieron con una de las actrices, Julie Dassin; y es que se sintieron engañados cuando el director norteamericano rodó en España en 1966 *10:30 PM summer*, donde se muestran fantasías eróticas entre un matrimonio y el mejor amigo de la mujer. Otro motivo, añade Heredero, fue la inclusión del realizador en la lista negra del senador McCarthy.

³⁵⁴ Sadoul, 1977, 295.

Labourear «poco después de los acontecimientos de mayo de 1968, realizó *Le Grabuge*, película que no fue distribuida a causa de las desavenencias entre el realizador y el productor Darryl Zanuck, en la que evocaba con humor los fantasmas de rebelión de los jóvenes burgueses»³⁵⁵.

6.4. *También los enanos empezaron pequeños*

1968 es el año de la matanza de los estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas o Tlatelolco, en la ciudad de México; del asesinato de Martin Luther King y de Robert Kennedy en los Estados Unidos; del comienzo de la agonía de la dictadura en Portugal; de las revueltas estudiantiles en París; de la *Primavera de Praga* en Checoslovaquia; del estado de excepción en Guipúzcoa en España; de las manifestaciones estudiantiles en varias ciudades alemanas como Berlín, Hamburgo, Fráncfort y Múnich.

También los enanos empezaron pequeños fue realizada en 1969, en la cumbre de la revuelta estudiantil. Su director, Werner Herzog, es de difícil adscripción estética. Se le suele situar en la segunda hornada de cineastas del Nuevo Cine Alemán, junto a otros como Wim Wenders, Fassbinder o Jean-Marie Straub, conjunto de creadores que tienen, no obstante, pocos elementos en común:

«El conocido fenómeno nuevo cine alemán tiene muchos casos atípicos de realizadores que se auparon sin no sólo pertenecer a él, sino simplemente sin adoptar el punto de vista del conjunto y sin que sus películas llegasen a alcanzar paralelismo».

«(...) Los contactos entre nuevos cineastas están impregnados de una carencia de estilos similares (...). No existe armonía entre los cineastas, cada uno va muy por su lado sin importar para nada lo que hace el otro»³⁵⁶.

Sin embargo, hay que reconocer que estos realizadores, junto a otros muchos más que no hemos mencionado aquí pero que forman parte igual-

³⁵⁵ Labourear, 1991, 491.

³⁵⁶ Rentero, 1978, 20-21.

mente del llamado *nuevo cine* que surge en los años 60, sí comparten una nueva manera de concebir y hacer cine. Por ejemplo, muchos de estos nuevos directores se convierten también en productores: se inician en la profesión ejercitándose previamente en el cortometraje y trabajos para televisión; expresan sus traumas infantiles, tragedias personales y ajenas, el miedo a la anormalidad... Son, en suma, cineastas que tienen una visión inconformista de la vida y una estética nueva, que se sitúa en el polo opuesto del convencionalismo, expuesta a través del empleo de «un nuevo uso del repertorio lingüístico»³⁵⁷.

Para la puesta en escena de muchas de sus producciones Herzog ha necesitado variedad de escenarios naturales. Recordemos que recorre parte del continente africano para filmar el mediodrama *Los médicos voladores del África Oriental*, en *Aguirre, la cólera de Dios* viaja a Perú para rodarla, *El enigma de Gaspar Hauser* se realizó en lugares tan dispares como Alemania, antiguo Sáhara español y Birmania, para *Fitzcarraldo* desplaza a su equipo técnico al corazón de la selva amazónica, y en *Fata Morgana* (o *Espejismos*) recorre Tanzania, Uganda, Costa de Marfil y la República Centroafricana, finalizando el rodaje en Lanzarote al terminar el montaje de *También los enanos empezaron pequeños*.

Fata Morgana es, «más que una película sobre la naturaleza, un film sobre el universo, una reflexión en torno a la miseria de un mundo que no es más que lo que nosotros hemos pretendido que fuera. Nada está, pues, en la medida de lo razonable. Herzog ha hecho un poema donde se llega a una fusión total de elementos incorporados, sopesados por un bagaje alucinante. Luz, color y música son expresiones que llegan a una modulación con un único fin: la contemplación»³⁵⁸. El propio Herzog ha dicho de la película que «no muestra la belleza y la armonía, sino una utopía de belleza y una utopía de armonía»³⁵⁹. De la misma manera, y permítasenos el establecimiento de analogías entre ambos creadores, que Agustín Espinosa proclama en *Lancelot 28°-7°*: «Mi intento es el de crear un Lanzarote nuevo. Un Lanzarote inventado por mí»³⁶⁰;

³⁵⁷ Monterde, Rimbau y Torreiro, 1987, 207.

³⁵⁸ Rentero, ídem, 28.

³⁵⁹ Ídem.

³⁶⁰ Espinosa, 1988, 10.

por tanto un «saber creacional»³⁶¹, en palabras de Gutiérrez Albelo, pero igualmente un saber utópico, dado que el ideal *espinosiano* para Lanzarote es el máximamente deseable, pero inalcanzable. Y previamente dice: «Lo que yo he buscado realizar, sobre todo, ha sido esto: un mundo poético; una mitología conductora»³⁶², esto es, un reino de lo imaginario y fabuloso. Así pues, uno y otro, aunque distanciados en el tiempo, han tomado como referencia un mismo espacio geográfico y han llegado a la misma conclusión, inventar algo imposible, utópico, desde la contemplación de algo real.

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 vetusto caserón de la pequeña localidad de Tegoyo, 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 Herzog, a la propia sociedad: «En *También los enanos empezaron pequeños* los enanos no están fuera de la sociedad misma. Cada cual es un enano. En el mundo no hay más que enanos. No se trata de una sociedad particular de enanos... cada hombre es un enano»³⁶³.

La revuelta permite a los enanos vulnerar las normas establecidas, desafiar al poder: fraguada la rebeldía, planean huir, pero tal pretensión es inmediatamente abortada al ser advertidos de la peligrosidad de los campos de lava, zona en la que la policía, elemento represivo, tiene fácil acceso y gran capacidad de maniobra. Ante la imposibilidad de la huida, los enanos actúan en el único espacio vital que les resta, el reformatorio. Es ahí donde consiguen hacerse con el poder, logrando así una libertad condicionada tanto por el tiempo —es cuestión de horas que la revuelta sea sofocada— como por el espacio —las adversas condiciones geográficas que sitian la institución—. Es ahora cuando los enanos descubren/destruyen todo aquello que la auto-

³⁶¹ Palenzuela (Ed.), Ídem, XVI.

³⁶² Ídem, 9-10.

³⁶³ Rentero, ídem, 29.

ridad les había vedado, y donde los más fuertes físicamente sojuzgan a sus congéneres más débiles. No se ha producido más que un cambio de mando, de gobierno, mientras la tiranía y el despotismo aún siguen vigentes. 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 revolución³⁶⁴, dado que esta 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»³⁶⁵.

En *También los enanos empezaron pequeños* el gran protagonista es la colectividad. Pero se trata de una colectividad que, como ya hemos comentado, se encuentra aislada, concentrada y delimitada, en plena efervescencia subversiva, sí, pero contenida, encorsetada en una estructura arquitectónica que no responde a las necesidades de sus internos, incluidos mobiliario y accesorios. La altura de los techos, las ventanas, las puertas, las sillas, las camas, etc., no guardan concordancia con su tamaño, dando lugar a situaciones cómicas: «(...) Herzog se ríe de nosotros y de los personajes: el enano contempla un dromedario o una moto que, como se ha repetido hasta la saciedad, no es que él sea demasiado pequeño para ella, sino que ella es demasiado grande para él»³⁶⁶. Esto los convierte en inadaptados, situación que da lugar a que aflore en ellos ese grado de rebeldía que todos llevamos dentro, porque «como dice Herzog, todos somos unos enanos en un mundo de enanos y hasta la dama que sale del Chevrolet es una enana, lo que ocurre es que todo está presentado de una manera absurda e irónica»³⁶⁷.

Un paisaje desprovisto de exuberancia vegetal, desnudo, solitario. Una estampa monocromática, grisácea y semidesértica constituye el decorado escogido por Herzog para filmar la revuelta de los enanos. La elección de color como soporte cromático daría a la película un matiz de postal turística que la despojaría de ese halo anarquizante que constantemente destilan sus

³⁶⁴ Ídem.

³⁶⁵ Ídem.

³⁶⁶ Ídem, 30

³⁶⁷ Ídem, 29

imágenes. El blanco y negro, por el contrario, 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 estético, en una paramera, en palabras de Espinosa.

Alfonso Armas Ayala, en el prólogo a *Lancelot 28°-7°*, se refiere a Ortega en relación a la obra espinosiana:

«“Toda obra de arte es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real; viene a ser una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes”. Bucear en el interior, limitar la realidad por la rigidez del marco, poner la realidad en ese a través de que cada sujeto ve, siente o presiente»³⁶⁸.

Y más tarde añade:

«Plasmar la realidad, conforme ha sido imaginada: la descoyuntura de la frase, el metaforismo, las visiones deformadas se entrecruzan. Las líneas adquieren movimiento; los planos se llenan de vida. El enfoque de la cámara espinosiana resulta magistral: porque ha sabido captar el ensueño del escritor»³⁶⁹.

De la misma manera, Herzog crea una isla imaginaria dentro del mundo de *También los enanos empezaron pequeños*: la revuelta de los enanos. Esa rebelión también flota en un proceloso mar lleno de realidades: los campos de lava, territorio donde la autoridad/poder —que limita exageradamente la libertad y por tanto es injusta, de ahí la desobediencia— es implacable. Esto hace que la institución se convierta en un reducto, microcosmos vital para el desarrollo de ese ideal libertario de carácter espontáneo que emana de los enanos. 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»³⁷⁰.

³⁶⁸ Espinosa, 1968, VIII.

³⁶⁹ Ídem, XIII.

³⁷⁰ Rentero, ídem.

6.5. *Road to Salina*

Si a mediados de la década de los sesenta 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 menguando: Margarita Carmen Cansino, conocida por Rita Hayworth. Su carrera estaba en franco declive, aunque luchaba denodadamente por mantenerse con la suficiente energía que pudiera permitirle asirse al delgado hilo conductor de vida que la mantenía encendida.

En principio *Road to Salina* fue anunciada en prensa con la participación de actores de reconocida popularidad: Edward G. Robinson y Lauren Bacall figuraban entre los posibles candidatos.

«Se encuentra en Lanzarote el equipo de rodaje de la película *La ruta de la Salina*. Francisco Ariza³⁷¹, jefe de producción, nos relata todo lo concerniente a este acontecimiento cinematográfico insular».

«La película de suspense en color y panavisión y 35 mm., comenzará a rodarse el primero de septiembre próximo, llegando a Lanzarote el día 28 de agosto sesenta personas entre las que figuran (...) los americanos de renombre internacional Lauren Bacall, Edward G. Robinson (...)»³⁷².

Más tarde, estos nombres fueron sustituidos por el de Rita Hayworth:

«Para el rodaje de la película *La ruta de la Salina* se contaba en principio con actores como Edward G. Robinson y Lauren Bacall, pero por encontrarse actualmente ocupados en el rodaje de otros filmes, ha sido contratada la famosa actriz de la película *Gilda*, Rita Hayworth, que llegará a Lanzarote el próximo día 4»³⁷³.

Si bien es cierto que la ex mujer de Orson Welles y otrora intérprete de *Salomé* lo hacía ya en el ocaso de su carrera cinematográfica, en la que

³⁷¹ En el desempeño de sus funciones en tareas de producción, Francisco Ariza había visitado Canarias en reiteradas ocasiones. Entre sus proyectos para Lanzarote figuraba *Hércules y Ulises*, pero desestimó su rodaje «por la escasez entonces de alojamiento y de medios de transporte». *Antena*, 5/8/69.

³⁷² *El Eco de Canarias*, 30/7/69. Esta información también es recogida en *Antena*, ídem.

³⁷³ *El Eco de Canarias*, 28/8/69.

amordazada por su tormentosa vida privada —fracasos matrimoniales, idilios con la bebida y, sobre todo, la degenerativa enfermedad de Alzheimer³⁷⁴, que comenzó a manifestarse a principios de los sesenta— intentaba, tras cada nuevo rodaje, demostrar que aún le quedaba arrojo para actuar.

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)³⁷⁵, película homenaje de George Lautner»³⁷⁶.

Esta película, *Road to Salina*

«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».

«De hecho, su grandeza cinematográfica reside en una soberbia fotografía en color y en una trama que anda entre el misterio y el incesto y que consigue mantener el interés del público durante todo el metraje. Incluye también una brillante interpretación de Mimsy Farmer, Robert Walker y Ed Begley, y una interpretación excelente y concienzuda de Rita Hayworth, en el papel de una mujer que prefiere que la tomen por loca antes que afrontar el hecho de que su hija mató a su hermano cuando este intentó acabar con su relación incestuosa»³⁷⁷.

³⁷⁴ Leaming, 1990, 321 y ss.

³⁷⁵ El rodaje comenzó en Lanzarote en puerto de Naos e Instituto de Segunda Enseñanza de Arrecife a principios de septiembre, concluyendo con unas secuencias en la plaza de la iglesia de San Ginés a finales de noviembre de 1969.

³⁷⁶ Legrand, 1991, 374.

³⁷⁷ Ringgold, 1994, 186.

Para Kevin Thomas, de *Los Angeles Times*:

«la mayor de las ironías sea tal vez que sólo lo parece: a alguien a quien, como ella en los años cuarenta, le han endosado la etiqueta de *diosa del amor* le ha de resultar difícil que la tomen en serio como actriz. Sin embargo, Rita Hayworth ha ofrecido en sus películas recientes, sobre todo en *La trampa del dinero* y ahora en *Sur la route de Salina*, lo que se puede considerar las mejores interpretaciones de su carrera»³⁷⁸.

El anuncio de la llegada de conocidos astros del celuloide a Canarias quedaba la mayor parte de las veces en una simple mención. En otras, las menos, eran ciertas, como fueron los casos de Raquel Welch en *Hace un millón de años*; Pier Angeli, Eddie Constantine y Richard Attenborough en *S.O.S. Pacífico*; o John Huston y Gregory Peck en *Moby Dick*, por poner sólo los ejemplos más ilustrativos.

Al igual que ya sucediera en décadas anteriores con Gran Canaria y Tenerife, ahora será Lanzarote el destino de numerosas informaciones referidas a la realización de posibles rodajes. Y también, como ya ocurriera con anterioridad en las dos islas capitalinas, después de la estancia de continuas producciones y sonados huéspedes, *lloverán* iniciativas y proyectos de filmaciones que hacen pensar en Lanzarote como atractivo polo cinematográfico. Así, se habla de David Lean para el rodaje de una película a raíz de la estancia en la isla del director artístico Stephen Grimes:

«Durante dos días ha sido nuestro huésped, nada menos que el director artístico inglés de la mundialmente famosa película *Doctor Zhivago*, Stephen Grimes (...)».

«Pues bien, Stephen Grimes ha venido a Lanzarote en unión del director de producción español Diego Gómez Santpere, que ya estuvo aquí en misión profesional a raíz del rodaje de *Hace un millón de años*, con objeto de buscar escenarios idóneos ante el proyecto de filmar otra película inglesa al parecer para ser distribuida en numerosos países. Se dice que podría ser dirigida por David Lean, hecho que supondría dar el espaldarazo en este firme encauzamiento de

³⁷⁸ Ídem, 187.

Lanzarote hacia su consagración definitiva, como centro de gran atracción para las productoras extranjeras y nacionales»³⁷⁹.

Este continuo interés cinematográfico, consecuencia de las características paisajísticas, hace pensar en la hipótesis de convertir Lanzarote en *meca de cine*, lo que supondría un verdadero acicate para la atracción turística, sector económico que comenzaba a despuntar por estos años en la isla:

«(...) Todos, repetimos, coinciden en que a esta experiencia seguirán otras varias y no cabe duda que Lanzarote en este aspecto puede convertirse en un futuro no muy lejano en una auténtica meca cinematográfica, en una segunda Almería en España, lo que constituirá sin lugar a dudas un renglón muy importante a considerar, conjugado y estrechamente vinculado al fenómeno turístico»³⁸⁰.

La consecuencia más inmediata del interés cinematográfico y turístico fue el aporte económico, y así se puso de manifiesto con el rodaje de *Road to Salina*:

«El personal lanzaroteño, que ha trabajado a sus órdenes, se muestra satisfechísimo de la seriedad, trato e hidalguía de los directores, artistas, productores y resto del personal de los que guardarán un gratísimo recuerdo, según nos dicen. Tengamos en cuenta que esta película ha dejado en Lanzarote beneficios por valor de más de 18 millones de pesetas»³⁸¹ [108.000 euros].

Sin embargo, la historia de los rodajes cinematográficos se volvía a repetir, y pese a los optimistas comentarios y buenos deseos, el resultado fue el mismo que en años precedentes: Lanzarote, al igual que el resto de las islas que han servido de decorado cinematográfico, no ha pasado de ser un temporal plató de cine.

³⁷⁹ *Antena*, 4/11/69. Stephen B. Grimes no participa como director artístico en *Doctor Zhivago*, sino en labores de producción en *La hija de Ryan*. En *Moby Dick* aparece acreditado como asistente del director artístico.

³⁸⁰ *El Eco de Canarias*, 3/9/69.

³⁸¹ *Antena*, 25/11/69.

Finaliza la década con la única producción enteramente española de la segunda mitad de los sesenta, *Tengo que abandonarte*, una «fotonovela malísima»³⁸² dirigida por Antonio del Amo

«hombre preparado, profesor y teórico del cine, sólo en contadas ocasiones dio muestras de lo que, quizás en otras circunstancias, hubiera podido ser su cine. Hoy, por desgracia, ha pasado a la historia como director y creador de *Joselito*, uno de nuestros niños cantantes»³⁸³.

Basada en una novela de Corín Tellado e interpretada por los mismos protagonistas de la fotonovela, Esther Riera y Jaime Toja, *Tengo que abandonarte* cuenta la historia de un hombre que viene a España y se casa, pero su matrimonio se verá envuelto en numerosas complicaciones. La elección de Arucas para simular una ciudad filipina se debió posiblemente al propio director del filme, que ya había visitado Canarias con ocasión del rodaje de *Órbita mortal*, en cuya realización cumplió trabajos de producción³⁸⁴.

³⁸² Pérez Gómez y Martínez Montalbán, ídem, 21.

³⁸³ Ídem, 19.

³⁸⁴ *El Eco de Canarias*, 20/8/69.

7. Miscelánea de géneros. Entre el paisaje turístico y el espacio natural (1970-2000)

El comienzo de la década viene marcado por un hecho político que influirá indirectamente en el desarrollo de la industria cinematográfica española: «el mayor escándalo hasta entonces hecho público: el de MATESA, que si así fue se debió gracias a que el ministro de Información, M. Fraga abrió la mano liberalmente con el designio harto probable de lanzar al equipo de tecnócratas un torpedo por debajo de la línea de flotación»³⁸⁵. La lucha por el poder —«Fraga a través de la opinión pública» y el Opus Dei «moviendo los hilos del poder desde dentro»— se salda con la formación —29 de octubre de 1969— del «más radical cambio de gobierno hasta entonces realizado por Franco: 13 Ministros sobre 18 cambiaban»³⁸⁶. De esta forma, salían del gobierno los falangistas tradicionales e integraban el nuevo gabinete hombres del Opus Dei. El caso MATESA trajo consigo la designación de Sánchez Bella para ocupar la cartera de Información y Turismo, de la que dependía la por entonces Dirección General de Cinematografía. A su vez, tal

³⁸⁵ Tuñón de Lara, 1980, 408.

³⁸⁶ Tamames, 1973, 528-529.

nombramiento «significa que, mientras en el resto de Europa el comienzo de los setenta va unido a una liberalización de costumbres que en materia cinematográfica supone la práctica desaparición de la censura, en España no sólo no termina la tímida apertura de los sesenta, sino que directamente se conecta con el oscurantismo característico del periodo en que Gabriel Arias Salgado es ministro de Información y Turismo»³⁸⁷. A la potenciación de la censura se unirá la competencia de Televisión Española, que proyectaba cinco películas a la semana con un porcentaje muy bajo de producciones nacionales, y cuya consecuencia más inmediata fue el descenso en la afluencia de espectadores³⁸⁸. Las medidas de austeridad provocadas por culpa de la crisis económica y potenciada por el caso MATESA, se tradujeron en la reducción de las subvenciones cinematográficas³⁸⁹ y en el número de películas anuales. Este hecho derivó en la proliferación de producciones de bajo coste ejemplificadas en las películas de terror y la comedia sexy celtibérica³⁹⁰. Al mismo tiempo, «un grupo de nuevos directores vuelve a hacer sus primeras películas de forma absolutamente personal, generalmente en 16 mm. y de espaldas a la administración, pero a la hora de conseguir las imprescindibles licencias de exhibición para presentar su trabajo al público se encuentran con insalvables problemas, tanto de censura como sindicales, en la medida que sus temas, tratamientos y forma de trabajo se salen de lo habitual»³⁹¹.

En Canarias, por el contrario, y al margen de los modismos nacionales, la tónica general de las producciones foráneas estará caracterizada por la diversidad de géneros, fenómeno innato al cine filmado en las islas: desde la comedia fácil —*Hay que educar a papá* (1971)— hasta el wéstern —*Por la senda más dura* (1975)— pasando por el erotismo —*Strip-tease* (1976)—.

³⁸⁷ Martínez Torres, 1984, 212-214. Cuando *El verdugo* se proyecta en el Festival de Cine de Venecia, Sánchez Bella, que era por aquel entonces embajador español en Italia, le remite una carta al Ministro de Asuntos Exteriores español, Castiella, «en la que calificaba al productor italiano de judío sin escrúpulos, y a Berlanga, de autodidacta desgarrado que aspira a la notoriedad y al triunfo a cualquier precio». Hopewell, 1989, 53.

³⁸⁸ Hopewell, *idem*, 54.

³⁸⁹ Cuando se descubrió el fraude de Juan Vilá Reyes, industrial catalán que controlaba la empresa MATESA junto a sus parientes, esta debía al Banco de Crédito Industrial más de 9.000 millones de pesetas [54 millones de euros]. El gobierno interviene bloqueando todos los créditos, incluidos los Fondos de Protección a la cinematografía. Esto, unido a la interrupción de los premios de especial calidad y a la Ley del 12 de marzo de 1971 que suprimía las subvenciones automáticas del 15% de la recaudación de taquilla, dio al traste con la industria cinematográfica. *Ídem*.

³⁹⁰ *Ídem*, 54-55.

³⁹¹ Martínez Torres, *idem*, 215.

En el periodo 1960-75 la economía canaria experimentó un importante crecimiento en el sector servicios, debido, principalmente, a las actividades turística y constructiva³⁹². Esta comercialización masiva del turismo vino asociada a la recuperación de los países desarrollados occidentales y los avances en los medios de transporte³⁹³.

7.1. Escenarios turísticos

Las consecuencias de esta terciarización económica se verán reflejadas en algunas producciones cinematográficas que parcial o casi totalmente se realizan en Canarias, muchos de cuyos interiores se ruedan en complejos turísticos de las islas. Este es el caso de *Las desarraigadas* (1976), 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 a Jaime de Mora y Aragón ante la cámara de uno de los directores más prolíficos y taquilleros que ha dado España, Pedro Lazaga³⁹⁴, que busca por los jardines del hotel San Felipe en el Puerto de la Cruz, amén de otras localidades (Icod) y zonas de Tenerife (las Cañadas), los escenarios ideales para filmar una insípida comedia, género al que se adscribe a finales de los 50 pero cuyas últimas aportaciones están exentas de «la frescura, primitivismo, elementalidad, fluidez, etc.»³⁹⁵, que caracterizaron sus primeras realizaciones.

Si Jesús María Arozamena y Gabriel Peña, guionistas de *Más Bonita que ninguna*, justificaban sobre el papel el desplazamiento del equipo de rodaje a Canarias por la ubicación de unos valiosos terrenos en Lanzarote que iban a ser vendidos a bajo coste, por lo tanto, la consecución de una estafa, también

³⁹² Según el profesor Cuadrado, en la década de los setenta, el 72% de las construcciones realizadas en Tenerife, directa o indirectamente, tenían que ver con el turismo. Rodríguez Martín, 1983, 326.

³⁹³ Ídem, 1995, 420-421.

³⁹⁴ Como casi siempre sucede con los directores que se desplazan a las islas a rodar, también Pedro Lazaga elogia las bellezas de Canarias: «(...) Tenía gran ilusión en conocer Tenerife, y sobre todo por poder plasmar en el celuloide la extraordinaria belleza de su paisaje (...). He recorrido hace tres días todos los lugares más destacados de la isla (...). Uno de ellos ha sido precisamente este de Icod. Me ha impresionado sobremanera este lugar. He encontrado en él algo distinto y de gran atractivo, especialmente este parque del Drago, que con el panorama que le circunda, tiene una belleza única». *El Día*, 14/11/70.

³⁹⁵ Pérez Gómez y Martínez Montalbán, 1978, 180.

en *Hay que educar a papá*, el motivo pergeñado por sus guionistas, Vicente Coello y Mariano Ozores, es casualmente otra estafa, cual es la adquisición por parte de un tosco pero avisado personaje —prototipo cinematográfico, y también teatral, encarnado por Martínez Soria— de unos terrenos, esta vez en Tenerife, ficticiamente en venta por varios millones de pesetas.

Con el mismo apoyo escenográfico/turístico el cantante norteamericano Johnny Nash rueda en Gran Canaria junto a la actriz sueca Christina Schollin *Vill sa gärna tro*, película que aprovecha los exteriores del puerto de la Luz y Maspalomas para contar «una historia de amor, con algo de lección, en un momento en que el mundo lucha y lucha entre pueblos, entre hombres y entre razas»³⁹⁶.

También en *Timanfaya (Amor prohibido)* (1972)³⁹⁷, 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:

— «¿Y a dónde hay que ir?

— A Lanzarote.

— ¿Es un paquete muy grande?

— ¡Ah!, no, una tontería. Ocho kilos aproximadamente.

— ¿Y quién me lo dará?

—Alguien que tú conoces. Lo encontrarás en el Hotel Los Fariones. Buen sitio para descansar o para reponerse de los golpes».

Tomando alternativamente el exótico escenario de los paisajes de Tenerife y Lanzarote, *Timanfaya (Amor prohibido)* narra la historia de la esposa de un embajador que pasa sus vacaciones en Canarias, donde traba amistad con un extraño escultor que la implica en el tráfico de drogas. José Antonio de la Loma, fiel a su estilo cuando aborda películas de acción —plagadas de vertiginosos ritmos llenos de incidencias y arrebatadas situaciones más o menos agresivas en dispares escenarios— trata de seguir —como es el caso que nos ocupa—, aunque

³⁹⁶ Declaraciones del productor Gunnar Hoglund a Pedro González Sosa. *El Eco de Canarias*, 17/12/70.

³⁹⁷ En principio la película iba a rodarse en las islas griegas, pero advertido el director de las posibilidades cinematográficas de Tenerife y Lanzarote, y que este eventual cambio no afectaría al grueso del guion, finalmente se realizó en Canarias. Declaraciones de José Antonio de la Loma a Pedro González Sosa. Ídem, 13/11/71.

a una considerable distancia, el pulso cinematográfico del madrileño Antonio Isasi, especialmente en cuanto a factura técnica y comercialidad.

7.2. Escenarios naturales

El wéstern, que ya había hecho su aparición por las islas de la mano del austriaco Rolf Olsen (*El sheriff implacable*, 1963), aparece nuevamente en 1974 con *Por la senda más dura*, dirigida por Anthony M. Dawson, seudónimo del director italiano Antonio Margueritti. Esta sería la primera de un total de cinco películas que se rodarían 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 filme:

«Se pusieron de relieve durante la misma diversos puntos de gran interés para Gran Canaria, en particular, y para las islas en general. Ni más ni menos que llegar a convertir —como hemos dicho— a la isla, en potencia cinematográfica a nivel mundial.

«Queremos hacer una *nueva Almería* aquí, más o menos, pero lo ideal sería que hubiese trabajo para compartirlo entre aquí y allá».

«Añaden que con el material que se posee ahora mismo pueden hasta rodarse dos películas a la vez. Por ejemplo, ya marcha por buen camino el rodaje de la segunda película, de producción americana y que será de corte policiaco. El guion ya está escrito hace tiempo y es original de un norteamericano, el cual realizó en una temporada que pasó aquí. Está escrita y ambientada en la isla y por ello se rodará aquí. Su título, en principio, es bastante expresivo de cuanto nos decían: *Los Canarios*»³⁹⁸.

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

³⁹⁸ *El Eco de Canarias*, 30/9/74.

cinematográfica³⁹⁹. Los argumentos, mil veces ilustrados, eran los de siempre: la variedad 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 técnico-artísticas hasta las de meritorio o figurante.

«Desde la creación en nuestra isla de la productora cinematográfica *Cintel* mucho se ha hablado en Canarias, en el mundillo del cine, a nivel de producción ya que nuestro Archipiélago es en reducidas dimensiones una representación de todos los continentes y por ello apto para el rodaje de escenas de cualquier tema, desde el clásico *western* a las aventuras futuristas. Como concreción a la labor desarrollada por esta novel productora, está el ya finalizado rodaje de la primera película íntegramente rodada en Canarias, por actores y técnicos de varias nacionalidades y de consagrada fama a los que se han integrado todo el personal de *Cintel*, en cuya nómina han entrado numerosos canarios a ocupar los puestos de electricistas, iluminadores, técnicos de sonido, etc. y los no menos importantes extras (...)»⁴⁰⁰.

Con muy vagos rasgos formales que la asemejan, aunque a una considerable distancia, al estilo Leone, *Por la senda más dura* fue la única producción que logró llevarse a cabo a pesar de los numerosos proyectos que sus responsables, en principio, tenían pensados para Canarias. La presencia de Lee Van Cleef, Catherine Spaak y las esporádicas apariciones de veteranos del *wéstern* clásico como Dana Andrews y Harry Carey en los escenarios del Cañón del Águila, la presa de Soria, diversas zonas de Lanzarote o las Cañadas, añaden una mayor dosis de heterogeneidad a este filme del oeste, donde convergen las artes marciales, la fidelidad, la amistad y las reivindicaciones raciales al compás de los manoseados estereotipos del espagueti *wéstern*.

³⁹⁹ 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.

⁴⁰⁰ Ídem, 9/2/75

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. Ante la imposibilidad de encontrar los escenarios naturales que el fraile pisara en territorio americano, Sáenz de Heredia, que conocía Canarias por unos terrenos adquiridos en Lanzarote pensó en esta isla y sobre todo en Fuerteventura como posibles lugares de rodaje para recrear la vida de Fray Junípero⁴⁰¹.

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 Graciosa⁴⁰². La producción correría a cargo de Cintel, cuyos representantes, Romano Ferrari y Rafael Vara⁴⁰³, acompañados de Bardem, se habían desplazado a Canarias para localizar los exteriores⁴⁰⁴.

7.3. De nuevo el fantástico

A mediados de diciembre de 1971, aproximadamente dos años antes del intento de rodaje de *Bloody Mary. Florida*, Bardem ya había visitado Canarias para la realización de *La isla misteriosa* (1972), largometraje cuyos exteriores se filmaron casi en su totalidad en Lanzarote (Parque Nacional de Timanfaya, Jameos

⁴⁰¹ *El Eco de Canarias*, 14/1/72.

⁴⁰² El guion de *Bloody Mary. Florida*, escrito por el propio Bardem en 1974, guarda mucha semejanza con otro guion que en 1968 estaba escribiendo Alberto Vázquez Figueroa: «Una de las cosas importantes que nos dijo el periodista Alberto Vázquez Figueroa durante su reciente estancia en la ciudad, es que ya tiene en avanzado periodo de confección un guion cinematográfico con tema referido a La Graciosa que ha titulado *El tesoro*, cuyo argumento versa sobre cuatro súbditos extranjeros que llegan en un yate a la citada isleta, acompañados de cuatro mujeres de mala reputación, en busca de un tesoro. Todos son personas de vida fácil y alegre que al ponerse en contacto con los gracioseros, gente sencilla y honorable, les llevan a una profunda reflexión incluso a un cambio en su libertina forma de vivir». La misma información agrega: «Vázquez Figueroa añadió que ya hay un director extranjero interesado por realizar la película que será española, aunque su primer actor será asimismo extranjero, y es probable que comience a rodarse a finales del año próximo, en su mayoría en La Graciosa». *Antena*, 13/8/68.

⁴⁰³ Estos delegados habían anunciado la próxima llegada a Gran Canaria de Claudia Cardinale acompañada de Burt Lancaster para participar en una producción americana. *El Eco de Canarias*, 5/9/74.

⁴⁰⁴ Ídem.

del Agua y Las Malvas), y en menor medida en Alicante, Madrid y Camerún. De nuevo el cine fantástico hace su aparición en el archipiélago. Filmada en principio 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 crédito⁴⁰⁵.

De la huida/viaje en globo de unos prisioneros en la guerra de Secesión norteamericana con destino hacia una isla remota en la obra de Verne, a la búsqueda/viaje que emprende Ben McBride (Patrick Wayne) hacia un lejano lugar para encontrar a Bowen Tyler (Doug McClure) en *Viaje al mundo perdido*. A diferencia de *Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra* y especialmente de *Hace un millón de años*, con las que guarda evidentes semejanzas, ahora se introduce un elemento novedoso: el juego entre pasado y presente, que permite el traslado a épocas pretéritas a través del viaje, interviniendo ahora de manera decisiva y a modo de conector entre ambos mundos.

Viaje al mundo perdido (1977), que está basada en el relato *The people that time forgot* que Edgar Rice Burroughs escribiera en 1918, no constituye más que una secuela de *La tierra olvidada por el tiempo* (1974) que se apoya también en un texto de Burroughs, *The land that time forgot* (1918) que junto con *Out of time's Abyss* forman la trilogía Caspak/Caprona, la perdida isla continente que se encuentra en las inmediaciones de la Antártida. Ambas películas están dirigidas por Kevin Connor, igualmente interpretadas por Doug McClure (el *Trampas* televisivo) y rodadas en La Palma.

Tal y como sucediera en años precedentes, primero en Gran Canaria y Tenerife, y posteriormente en Lanzarote, el desplazamiento de los componentes técnicos y artísticos de *Viaje al mundo perdido*, su estancia durante algunas semanas en La Palma y la participación de la población, ya fuera como figurante o en la elaboración de decorados, cambió por unos días sus vidas:

«A partir del próximo 22 comenzarán a rodarse en esta isla los exteriores de la película *La gente que el tiempo olvidó*, que es una coproducción británico-norteamericana. Mucha es la gente joven que ha acudido a enrolarse como extras

⁴⁰⁵ Pérez Gómez y Martínez Montalbán, *idem*, 40. Entre los intérpretes figura Gabriele Tinti, que también participó en *Ulises contra Hércules* (1961) y *El gran golpe de los siete hombres de oro* (1966).

y ahora se anuncia nuevamente que se necesitan dobles, actores hombres y mujeres con una determinada estatura. Carpinteros palmeros se encuentran ya trabajando en la zona de los volcanes de Fuencaliente, en la que han construido un avión que figura destruido, así como un pequeño poblado. La curiosidad es mucha entre los palmeros por lo inusitado del asunto en la isla y la expectación será mayor cuando lleguen las principales figuras del elenco artístico»⁴⁰⁶.

Al mismo tiempo, este acontecimiento cinematográfico provocó una atmósfera de camaradería entre los habitantes palmeros y el equipo de rodaje, similar al que protagonizaran en su día los componentes de *Hace un millón de años* y la población de Lanzarote:

«El pasado domingo terminó el rodaje de la película *La gente que el tiempo olvidó*.
«Las últimas tomas de rodaje se efectuaron en las cercanías del volcán de Teneguía, con imágenes de explosiones. Por la noche se ofreció un cóctel de despedida a las autoridades y demás personas que colaboraron en el rodaje de la película en el hotel San Miguel de esta ciudad, con participación de unas doscientas personas y con una actuación folclórica a cargo de los coros y danzas de la Sección Femenina».

Durante el cóctel, el productor de la película John Dark, pronunció unas palabras de las que destacamos las siguientes:

«Muy pronto volveré a rodar en esta isla. Estoy encantado de haber encontrado un lugar tan apropiado para rodar películas como esta, y por ello esta es la primera pero seguro que no será la última»⁴⁰⁷.

El toque hispano en este género viene de la mano del valenciano Juan Piquer, que rueda en Lanzarote parte de los exteriores de *Viaje al centro de la tierra* (1977), adaptación de la novela homónima de Verne, inmortalizado de antemano por Levin/Mason⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ *Diario de Avisos*, 16/1/77.

⁴⁰⁷ Ídem, 23/2/77. Como ya se ha comentado, esta no fue la primera sino *La tierra olvidada por el tiempo*, y en ambas John Dark hace de productor.

⁴⁰⁸ En 1981 volverá a adaptar otra obra del mismo autor, *Escuela de Robinsones*, con el título *Misterio en la isla de los monstruos*, también rodada en Canarias.

7.4. Exhibicionismo erótico

En la madrugada del 20 de noviembre de 1975 fallece Franco. Casi un año antes, en enero de 1974, había colocado al frente del gobierno a Carlos Arias Navarro. Pío Cabanillas era el nuevo ministro de Información y Turismo, pero sin cumplir aún el año en el ministerio es cesado porque es demasiado liberal.

Desde el punto de vista cinematográfico, la angosta apertura propiciada por Arias Navarro viene a significar una tímida permisividad en materia erótica, que a lo largo de la década de los setenta había supuesto cortes a un elevado número de películas extranjeras estrenadas. Por lo que respecta a la producción nacional, se crean unas nuevas normas de censura, que vienen a suprimir al anterior código, vigente desde 1963, y que suponían el anticipo de una nueva Ley de Cine que, dicho sea de paso, nunca llegó a existir. La principal novedad de estas normas, promulgadas el 19 de febrero de 1975, residía en su artículo número 9: *Se admitirá el desnudo siempre que esté exigido por la unidad total del film, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal o incida en la pornografía*. Esto representaba, por un lado, la permisividad de esporádicos desnudos en las producciones nacionales y, por otro, la exhibición de aquellas películas extranjeras prohibidas durante los últimos años por su contenido erótico⁴⁰⁹.

Después de la muerte física del dictador, 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, como ya hemos comentado, los interiores de complejos turísticos con típicos paisajes isleños. Se trata, por tanto, de películas cuyos argumentos son meras coartadas para la exhibición erótica, aprovechando los márgenes de liberalización y apertura.

Al primer grupo pertenecen *Desnuda ante el espejo* (1977) y *Ópalo de fuego* (1978). La primera es una coproducción entre Austria, España y la República Federal de Alemania dirigida por el austriaco Hubert Frank. Los desnudos integrales de hombres y mujeres se suceden gratuitamente ante

⁴⁰⁹ Martínez Torres, ídem, 226-228.

la cámara, dando pie a las avanzadas féminas del destape español, Bárbara Rey y una jovencísima Patricia Adriani⁴¹⁰, para que muestren sus pudendas partes en medio de un tupido bosque tinerfeño. Y todo, para contarnos las humillaciones a que es sometida una modosita muchacha. La segunda es otra coproducción, en este caso hispano-portuguesa⁴¹¹, dirigida por otro de los directores más fecundos que ha dado España, el madrileño Jesús Franco⁴¹². *Ópalo de fuego*, filme inexistente, invisible por la brumosa fotografía⁴¹³, supone la vuelta de su director a España después del periplo europeo durante buena parte de la década de los setenta con producciones suizas y francesas. Con esta película Jesús Franco parece querer romper con el mito lumínico y paisajístico del que ha gozado Canarias: a la «suciedad visual» y «una trama tenebrosa y brumosa, de impenetrable oscuridad, que podría ser rasgada con un cuchillo (¿dónde está la luz de Canarias?)»⁴¹⁴, hay que sumarle la elección, por parte de J. Franco, de lugares de rodaje atípicos, cuales son, en este caso, suburbanas zonas de Gran Canaria, combinadas asimismo con cotidianos paisajes urbanos de su capital. Esto, unido a un argumento supuestamente de espías, donde la trata de blancas facilita las exhibiciones corporales, da como resultado un producto narrativamente llano y áspero en la realización.

En el segundo grupo ubicamos dos producciones enteramente españolas. La primera, *Las desarraigadas* (1976), en la que Francisco Lara Polop, utilizando como trasfondo las inversiones extranjeras en Canarias, nos cuenta las aventuras del detective David (Simón Andreu), quien trata de descubrir al asesino de un amigo suyo en medio de urbanizaciones turísticas, y todo

⁴¹⁰ La publicidad hace especial hincapié en este aspecto. Así rezaba la propaganda del filme: «Patricia Adriani y Bárbara Rey en su película más desnuda». Cine Asesor: Resumen cinematográfico.

⁴¹¹ Para Ramón Freixas (1991, 84) se trata de una producción hispano-francesa pues su «visionado permite alumbra sospechosas dudas al respecto; nada inusual en trayectoria tan errática y a menudo dominada por cambalaches, tejemanejes y chanchullos variopintos como es la filmografía de J. Franco (...). De ahí, que para terminar de desenredar tan oprobiosa madeja de sinrazones, y previa consulta con Carlos Aguilar, decidamos adjudicar al film condición de coproducción hispano-francesa, por cuanto el film respira la inevitable estética de Eurociné, por rijosa temática, casposidad productora, suciedad visual, comparecencia de rostros *ad hoc* (el insufrible Olivier Mathot, Nadine Pascal o Yul Sanders) y, en fin, por la omnipresencia de un helicóptero, rasgo de estilo asociado a la firma gala».

⁴¹² Este cineasta es el más prolífico de cuantos han filmado en Canarias. Entre 1972 y 1987 ha rodado total o parcialmente en las islas, entre otras, las siguientes películas: a la mencionada *Ópalo de fuego* hay que añadir *Un capitán de 15 años* (1972), *La noche de los sexos abiertos* (1981), *Macumba sexual* (1981), *La sombra del Judoka contra el Dr. Wong* (1982), *La tumba de los muertos vivientes* (1982), *La mansión de los muertos vivientes* (1982), *Mil sexos tiene la noche* (1983), *Las últimas de Filipinas* (1986) o *Esclavas del crimen* (1987).

⁴¹³ Freixas, 1981, 61.

⁴¹⁴ Ídem, 1991, 85.

ello sazonado con los desnudos de Andrea (Agata Lys). *Las desarraigadas* se escribió expresamente pensando en los escenarios naturales del sur de Gran Canaria, después de la estancia de su director meses atrás⁴¹⁵. La segunda, *Strip-tease* (1976), fue dirigida por Germán Lorente, cuyo cine había sido, allá por los sesenta, «resultado directo de la política de Manuel Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo (...) en su faceta de mejora de la imagen del país»; para dedicarse, ya en la etapa posfranquista, a la dirección de películas que «entran de lleno en la categoría de subpornográficas, habida cuenta de sus ínfimos guiones, claramente morbosos, para justificar destapes y desnudos»⁴¹⁶.

Helmut Berger, que se había desplazado al sur de Gran Canaria para protagonizar *Strip-tease*, e incluso intervino en algunas tomas, posteriormente desechadas, fue sustituido en última instancia por el británico Terence Stamp, dadas las claras desavenencias del actor salzburgués con la productora española 5-Films⁴¹⁷.

La elección de Gran Canaria como escenario de rodaje la justificaba Germán Lorente de la siguiente manera:

«(...) Porque se adapta como escenario natural al que aparece en el guion. La historia de la película pasa en un noventa por ciento en una isla. Después de visitar otras —incluso el propio archipiélago canario, Palma de Mallorca, Cerdeña, etc.—, Gran Canaria era la ideal, salvo una semana de rodaje en París, pues en la película aparecen unas escenas recordando el intérprete, el resto se rodará en Gran Canaria»⁴¹⁸.

Sin embargo, creemos que se trata de una argumentación escasamente justificada. Poco importaba que *Strip-tease* se realizara en Gran Canaria o en cualquier otra isla, ya que en el filme predominan de forma escandalosa las

⁴¹⁵ «Vine en noviembre para escribir el guion, basándome precisamente sobre el escenario natural del sur de Gran Canaria. Así que no ha sido adaptado el escenario al guion, sino que este se escribió pensando en los escenarios. Declaraciones de Francisco Lara Polop a Pedro González Sosa. *El Eco de Canarias*, 20/2/76.

⁴¹⁶ Pérez Gómez y Martínez Montalbán, *ídem*, 185.

⁴¹⁷ *El Eco de Canarias*, 6/3/76. Con anterioridad, Berger había manifestado su satisfacción tanto por el director como por el guion: «Estoy contento del director y del guion. También de los escenarios, porque tienen una luz envidiable. Espero que lo que ahora tenemos por bueno en el rodaje tenga buen resultado al término y presentemos una buena película». *El Eco de Canarias*, 24/2/76.

⁴¹⁸ *Ídem*.

secuencias en interiores turísticos. Cabe pensar, no obstante, que los responsables de producción se decidieran por esos escenarios para aprovechar la coyuntura económica que experimentaba Canarias por aquellos años⁴¹⁹. Esto, unido a los *strip-tease* de Corinne Clery⁴²⁰, quien ya había protagonizado *Historia de O*, podía reportarles pingües beneficios. Tesis avalada por las propias palabras del director al afirmar que «pocas veces se justifica el desnudo en el cine, pero es muy taquillero»⁴²¹. Aforismo del que Germán Lorente hace su principal exponente ante un banal argumento que está a expensas de los desnudos:

«(...) Es la historia de un antiguo director de cine francés que vive en Gran Canaria con una española apartado de aquel mundo que con tanto entusiasmo vivió. Está medio escondido y que ha hecho sólo una película de gran éxito mundial. Pero de pronto se ve ante una artista francesa que actúa en una sala de fiestas y es, en síntesis, el hombre que se encuentra entre dos mujeres. Toda una serie de acontecimientos degenera en una tragedia. Es, en suma, una historia de amor muy moderna y muy violenta»⁴²².

Otras producciones de los setenta son *Zwei tolle Käfer räumen auf* (*Superbaby, el coche fanfarrón*, 1978), dirigida por Rudolf Zuhetgruber, interpretada por Kathrin Oginski, Salvatore Borgese y el español Fernando Sancho, y parcialmente rodada en Lanzarote; *Rostros* (1978), primer largometraje de Juan Ignacio Galván Vilches después de una dilatada carrera como ayudante de dirección de Bardem, Lucia, Lazaga, Amadori, Vicent Sherman... Nuevamente, Lanzarote como escenario cinematográfico al aire libre donde Bárbara Rey, Carmen Sevilla y Juan Pardo viven misteriosas y enigmáticas situaciones conjugadas con algunos destapes de la primera.

También el personaje creado por Johnston McCulley, *El Zorro* (1975), con dirección de Duccio Tessari e interpretación de Alain Delon, se acerca a

⁴¹⁹ El Valor Añadido Bruto (VAB) turístico creció en el periodo 1960-75 por encima del 34%, y pasó de representar el 9,3% de todos los servicios en 1962 a un 18,6% en 1975. Rodríguez, ídem, 326.

⁴²⁰ La publicidad de la película gira en torno al erotismo de esta actriz: «Cuando la sensualidad llega al éxtasis, aparece Corinne Clery». «Corinne Clery es ya una clave en la historia del erotismo». «Se desnuda cada noche con una exasperante sabiduría». «Fueron muy crueles con ella, pero les venció con su cuerpo». *Cine Asesor. Resumen cinematográfico*.

⁴²¹ *El Eco de Canarias*, 24/2/76.

⁴²² Ídem.

Lanzarote tan solo para filmar en el Parque Nacional de Timanfaya unos pocos planos que sirven de ilustración a los títulos de créditos iniciales. Así mismo, Nathalie Delon, rueda *Ambición fallida* (1975), coproducción hispano-francesa dirigida por Christian Jaque, que cuenta la historia de un científico que planea apoderarse del mundo, propósito que le impedirá el Dr. Justicia, un médico que compagina esta faceta con la de aventurero al servicio de causas nobles; y otro actor, en este caso el italiano Ugo Tognazi, se sitúa detrás de la cámara para utilizar nuevamente la geografía de Lanzarote y recrear la Italia del futuro en *Los viajeros del atardecer*, tomando como base un relato de ciencia ficción para contar el confinamiento a que son sometidos los ancianos toda vez que han cumplido su misión en la sociedad y dejan de ser útiles.

Oro rojo (1978), que contó con el asesoramiento de Juan Estelrich, fue el debut en la dirección del tinerfeño Alberto Vázquez Figueroa. Con guion del propio escritor y un diseño de producción ajeno a las islas, podemos circunscribir esta coproducción hispano-mexicana dentro del cine de denuncia política que contó con un reparto internacional encabezado por José Sacristán e Isela Vega, además de Hugo Stiglitz, Patricia Adriani y las colaboraciones especiales de Mónica Randall y Alfredo Mayo, amén de un plantel de técnicos de primera fila dentro del panorama cinematográfico español: Rosa Salgado en el montaje, Carmelo Bernaola en la banda sonora, Enrique Alarcón en los decorados y José Luis Alcaine en la fotografía. Las inmediaciones del puerto de Naos y la desvencijada arquitectura del charco de San Ginés y distintos puntos de la isla como las salinas del Janubio, convertidas en campo de trabajos forzados, el Golfo, la Geria, etc., sirvieron de escenario para delatar el comercio ilícito de sangre humana en el tercer mundo.

Durante los años ochenta y noventa el archipiélago continúa siendo un importante receptor de producciones internacionales. Prueba de esta actividad son *El rayo verde* y *Enemigo mío* (1985), *Aida* (1987), *La iguana* (1988), *La fuga del paraíso* y *Dr. M* (1990), *Mio caro dottor Gräsler* y *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991), o *A tiro limpio* y *Como un relámpago* (1996)⁴²³.

El rayo verde es la quinta entrega de la serie titulada genéricamente *Comedias* y *Proverbios*, de Eric Rohmer. El fenómeno atmosférico que da título a

⁴²³ A estas habría que añadir también *Sällskapsresan eller finns det svenskt kaffe på grisfesten* (*El vuelo charter*, 1980), *La playa azul* (1981), *Jane, mi pequeña salvaje* (1982), *Adán y Eva, la primera historia de amor* (1983), *Los forjadores del mundo* (1983), *Love in paradise* (1985) o *Los hijos del viento* (1995), entre otras.

la película fue filmado en Gran Canaria, después de que su director desplazara a sendos operadores por la costa atlántica y el Canal de La Mancha. El rayo verde es un brillo limpio del mismo color, que se produce en la puesta del sol, cuando el último segmento luminoso desaparece en el horizonte. Para observarlo es necesario que el horizonte sea nítido y que el disco solar sea muy brillante. Este fenómeno se produce debido a la dispersión atmosférica. Ante la dificultad de captarlo, Rohmer tuvo que guardar celosamente el material filmado y esperar pacientemente la posibilidad de concretar visualmente la secuencia final —la filmación del rayo verde— tal y como la concibió desde un principio. Por otro lado, la naturaleza siempre ha jugado un papel destacado en las producciones de Rohmer, y curiosamente la obtención del rayo verde se produce en una región que ha ejercido en numerosas ocasiones de escenario cinematográfico, precisamente por las especiales características de su paisaje natural y condiciones atmosféricas.

En *Enemigo mío* Wolfgang Petersen se ha valido del paisaje volcánico de Lanzarote para simular el planeta Firine IV, lugar donde el terrícola Davidge (Dennis Quaid) tiene que convivir, a pesar de ser enemigo acérrimo, con Jeriba Shigan (Louis Gosset Jr.), un *drac* del planeta Dracon. El rodaje en Canarias duró aproximadamente 10 días. Posteriormente se reprodujo el planeta en los Estudios Bavaria, para lo que se precisaron 20 toneladas de roca volcánica que fueron transportadas a Múnich⁴²⁴.

Enemigo mío comenzó dirigiéndola Richard Loncraine, que había elegido como lugar de rodaje Islandia, pero este país no reunía las infraestructuras necesarias para que 150 personas desempeñaran su trabajo, así como la imposibilidad de encontrar un lugar donde no se viera a la vez el cielo y el mar, con lo cual se hacía difícil hallar un paisaje hostil y deshabitado como el que se precisaba. Argumentalmente guarda un gran paralelismo con *Infierno en el Pacífico*. Al parecer, el autor del relato original, Longyear, estaba muy influenciado por la película de Boorman (*Infierno en el Pacífico*). También habría que referirse, quizás, a la novela de Defoe, *Robinson Crusoe*, con la que también guarda ciertas similitudes⁴²⁵.

⁴²⁴ Declaración de W. Peterson a *Fotogramas*, núm. 1717, 1986, pág. 44.

⁴²⁵ Declaraciones de Wolfgang Petersen a Antonio Castro. *Dirigido por...* núm. 135, 1986, pág. 44.

Aida, producción sueca dirigida por Claes Fellbon, que toma como argumento la popular ópera de Verdi, y para cuya ambientación se utilizaron compactos bloques de canto extraídos de Tinamala y esculturas horadadas en el mismo volcán próximo a Guatiza, en Lanzarote. También en la misma isla se ruedan parcialmente *Mio caro dottor Gräsler*, del italiano Roberto Faenza, y *La fuga del paraíso*, de Ettore Pascuali, quien tuvo verdaderas dificultades para rodar en el Parque Nacional de Timanfaya⁴²⁶, donde el paisaje se ajustaba perfectamente, según el productor ejecutivo, José Panero Sanz, a la temática del filme: los efectos causados por un desastre nuclear⁴²⁷. Sin embargo, el director adjunto de ICONA en aquel entonces, Jorge Enrique Moreno, denegaba el permiso para rodar en Timanfaya porque la intención de los productores era introducir en el parque un equipo compuesto por más de 20 personas en las inmediaciones del Mirador de Montaña Rajada, lo que resultaría incompatible con el mantenimiento de los parajes del parque nacional, debido a las delicadas laderas volcánicas, que podrían desprenderse con el peso del equipo de rodaje.

Con anterioridad, en 1986, ICONA también denegaba el permiso de rodaje en los parques nacionales al proyecto presentado por Ferreri, Azcona y Andrés Vicente Gómez, director, guionista y productor respectivamente de *¡Ah!, qué buenos son los blancos*. Al parecer, Ferreri pretendía filmar en Timanfaya con pesados camiones. Finalmente, la película se tituló *Los negros también comen*, y se realizó en Marruecos (Agadir, Tiznit y El Ayoune), como lo confirman los títulos de crédito finales, aunque parece ser que una segunda unidad estuvo tomando exteriores en Timanfaya.

Dr. M, «desembozado homenaje a Fritz Lang»⁴²⁸ —M de Mabuse y hasta de M, *el vampiro de Düsseldorf*— del francés Claude Chabrol, quien «trata de evocar, por una parte, una de las grandes obras del expresionismo —Doctor Mabuse— y, por otra, tirar a matar contra la televisión y el poder de los medios de comunicación de masas»⁴²⁹, y cuyo rodaje finalizó con la filmación, durante 4 días, en las dunas grancanarias de Maspalomas⁴³⁰. *La Iguana*, homónima novela

⁴²⁶ Canarias 7, 10/8/89.

⁴²⁷ Ídem, 9/8/89.

⁴²⁸ Freixas, 1992, 76.

⁴²⁹ Equipo Reseña, 1993, 192.

⁴³⁰ La Provincia, 13/1/90.

de Vázquez Figueroa íntegramente filmada en Lanzarote por Monte Hellman, autor de *A través del huracán* y *El tiroteo*, dos películas del oeste que mitificaron la figura de su director en los años 60 y que filosofan, con escasos recursos de producción y «un toque de fatalidad y de inquietud atrayente y verdadera»⁴³¹, sobre la desesperanzada condición humana, características que retoma en *La Iguana*⁴³². O la producción española de Andrés Vicente Gómez *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991), primera y única película dirigida por la cantante y actriz Ana Belén, que utiliza como base argumental la exitosa novela del mismo título escrita por Carmen Rico-Godoy.

Ya hemos tenido sobrada ocasión de comprobar que las especiales características geográficas de Canarias —comentario, por otra parte, harto conocido— ha hecho de las islas receptor de un abultado número de producciones cinematográficas. Con el lema *La vuelta al mundo en siete islas* se inicia la campaña promocional de Canarivisión —The Canary Island Film Commission—, un área creada por la Sociedad Anónima de Promoción del Turismo, Naturaleza y Ocio (SATURNO) del Gobierno de Canarias para satisfacer las demandas de las productoras cuyo propósito fuera rodar en Canarias, al tiempo que promocionar las numerosas localizaciones y posibilidades que ofrecen las islas a cualquier producción. La primera actividad de Canarivisión se realiza en 1995, y consistió en la distribución de una carpeta de promoción de Canarias como escenario de cine, bajo el lema antes mencionado, a las productoras cinematográficas, televisivas y publicitarias. Entre los servicios prestados por Canarivisión destacan: asesoramiento en las localizaciones, puesta en contacto con profesionales especializados, envío de material de promoción (vídeos, folletos), gestión para la solicitud de permisos de rodaje, etc. Entre otoño de 1995 y verano de 1996 Canarivisión atendió, entre otros, las peticiones de los productores de los largometrajes *A tiro limpio* y *Como un relámpago*, de Jesús Mora y Miguel Hermoso respectivamente, así como cuantiosos anuncios publicitarios y series de televisión⁴³³.

⁴³¹ Cluny, 1991, 375.

⁴³² Riambau, 1988, 72.

⁴³³ Información facilitada por Teresa Sandoval Martín.

8. Del cine *amateur* a la producción canaria de largometrajes

Frente a los paradigmáticos casos de maridaje entre paisaje y cine de *Hace un millón de años*, *También los enanos empezaron pequeños* o *Road to Salina*, las producciones de los siguientes años se caracterizan, en su mayor parte, no solo por una mermada analogía entre paisaje y cine sino por la exiguua calidad, además de una limitada originalidad. Quizás esa falta de inventiva cinematográfica junto al cansino mantra *insulario* (como diría Alonso Quesada) sobre los estereotipos cinematográficos atribuidos a Canarias, hace que la atención se centre ahora en el fenómeno *amateur*, verdadero bum de los setenta, y en especial en Gran Canaria y Tenerife, pero también en Lanzarote y La Palma.

Junto a la eclosión de rodajes en súper 8 mm. pero también en 16 mm., surgen otras actividades paralelas que activan este tipo de producción: debates, concursos, muestras, asociaciones... Así, en 1973 se constituye en Santa Cruz de Tenerife la Agrupación Tinerfeña de Cine Amateur (ATCA), que más tarde quedará vinculada al Círculo de Bellas Artes, creando su sección de cine. Será en este escenario donde se vayan gestando dos formas de hacer cine: una que presenta una visión amable de las islas, que enlaza directamente con aquellas producciones foráneas que destacaban las cualidades naturales

del archipiélago, y otra más radical que insiste en los problemas reales de Canarias. En torno a esta segunda corriente nace en 1975 en Tenerife y Gran Canaria la Asamblea de Cineastas Independientes de Canarias (ACIC), de la que más tarde saldrá, a su vez, el Taller de Cine Canario.

Paralelamente a esta actividad productiva se organizan concursos y muestras cinematográficos. En octubre de 1976 aparece la I Muestra de Cine Canario, instituido por la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, que posteriormente, ya en los 80, se convierte en Concurso de Guiones y Muestra Nacional de Cine. En noviembre del mismo año tiene lugar la I Muestra Canario-Americana de Cine No Profesional, subvencionada por el Plan Cultural de la Mancomunidad de Las Palmas y organizada por el Aula de Cine de la Casa de Colón, y que sirvió para dar a conocer los trabajos de los cineastas canarios y latinoamericanos.

También hay que destacar los encuentros de cineastas y críticos (Maspalomas, 1977), donde se debate el tipo de cine que debía realizarse en Canarias y que, por las fechas en que se desarrollan estos encuentros, no pueden estar al margen de la situación política que vive el país en esos momentos; o las tentativas de creación de nuevas asociaciones (Federación Canaria de Cine no Profesional). Sin embargo, a comienzos de los 80, el movimiento de cine *amateur* canario va decayendo paulatinamente con la disolución de los diferentes colectivos existentes.

En octubre de 1979 la película *Anabel (Offside)* gana el primer premio en el IV Certamen de la Caja de Ahorros de Tenerife. En sus títulos de crédito aparecía por primera vez el nombre de Yaiza Borges. Los autores de la película, ante la escasa mira cultural e industrial del cine en Canarias crean, junto a otros miembros interesados en el cine, la Asociación Cultural Yaiza Borges, que hace su presentación pública el 25 de enero de 1980 en la Universidad Laboral de La Laguna, donde se entrega al público el número cero del boletín *Barrido*, que contiene prácticamente el manifiesto teórico del grupo y su proyecto, precisamente con una doble vertiente: cultural e industrial.

En cuanto a la vertiente cultural destacar, en primer lugar, la labor divulgativa de proyecciones con presentación y coloquio, no sólo en la ciudad universitaria de La Laguna, principal centro de difusión, donde disponían de tres salones de proyección (súper 8 mm. en el Ateneo, 16 mm. en la Buhardilla y 35 mm. en la Universidad Laboral), sino en otras localidades, como sucedió con la creación del Cineclub Yaiza Borges en la Gomera. Se intentaba,

al mismo tiempo, sentar las bases de un proyecto de difusión por las demás islas, bien a través del cineclub o mediante otras fórmulas paralelas. En segundo lugar, la difusión del cine en publicaciones y medios de comunicación. En el boletín *Barrido* se analizaba no sólo la situación cinematográfica nacional y canaria, sino que tenían cabida estudios monográficos sobre cineastas y escuelas. Una vez desaparecido el boletín, esta labor difusora se centra en textos puntuales sobre la situación del cine en Canarias y en las hojillas informativas del Cinematógrafo Yaiza Borges, donde se informa de las películas exhibidas. *El Cine según Yaiza Borges*, *Barrido* o *A años luz* fueron los diferentes títulos con que el colectivo denominó a sus programas radiofónicos, que comenzaron a emitirse en Radiocadena a partir de marzo de 1981. También el medio televisivo formaba parte de las preocupaciones de Yaiza Borges, donde presentó proyectos de programas y series a TVE en Canarias. En tercer lugar, el trabajo pedagógico, que desempeñaron en innumerables cursillos de cine realizados por la geografía insular, y cuya docencia reivindicaron en los diferentes niveles de enseñanza, presente tan solo en aquel entonces como asignatura de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, y más tarde en la facultad de Bellas Artes —en ambos casos impartidas por miembros de Yaiza Borges—. El objetivo final que perseguía el colectivo consistía en la implantación de una escuela de cine que desvelara los entresijos cinematográficos —alfabetización audiovisual— a los habitantes de las islas, al tiempo que permitiera la formación de futuros técnicos y estudiosos del sector. En cuarto lugar, la creación de una Filmoteca Canaria que albergase su patrimonio cinematográfico, para lo cual era imprescindible una adecuada política de recuperación del material audiovisual. En este sentido, y antes de la creación de la Filmoteca Canaria, Yaiza Borges presentó un proyecto a la Consejería de Cultura de la Junta de Canarias que contemplaba la necesidad de su constitución, sus fines, objetivos, etc. Junto a esto hay que añadir también la faceta de rescate que ejerció el colectivo, especialmente con las filmaciones canarias de la época muda —*El ladrón de los guantes blancos* o *La hija del mestre*—. Y en quinto lugar, la relación con el Festival de Cine Ecológico y de la Naturaleza del Puerto de la Cruz, al que propuso, a instancias de su propio alcalde, Francisco Afonso Carrillo, una serie de consideraciones que no se llegaron a poner en práctica debido al repentino fallecimiento de dicho alcalde. Entre las ideas propuestas destacaban la constitución de un comité de selección de películas y la creación de un jurado formado por personas vinculadas al cine

y a la ecología; la descentralización del festival, haciendo partícipes al resto de las islas; o la institución de concursos de guiones y proyectos cuyo premio supondría la financiación de su producción.

Por lo que respecta al proyecto industrial, estaba centrado en la exhibición, la distribución y la producción. En cuanto a las dos primeras, Yaiza Borges quería llenar el vacío dejado por aquellas salas que no proyectaban películas en versión original. Los éxitos de los ciclos de estas características realizados en La Laguna y Santa Cruz de Tenerife alentaron a sus miembros a inaugurar su propio cinematógrafo —el 22 de octubre de 1981— en el antiguo cine Tenerife de Santa Cruz con el propósito de convertirse en una sala alternativa al cine comercial; y así fue. Durante casi cinco años introdujeron numerosas novedades. La proyección ininterrumpida de las películas previo pase de cortometrajes, la venta de abonos, precios económicos para niños y mayores de 65 años, información sobre las películas programadas, ciclos monográficos y la exhibición de las cinematografías nacionales más diversas, entre otras, fueron las actividades desarrolladas, hasta que el 30 de mayo —Día de Canarias— de 1986, el Cinematógrafo puso fin a sus sesiones. Los hipotéticos beneficios generados con estas exhibiciones debían ir a parar a la instauración de una infraestructura productiva, pero no se produjeron. Los déficits en taquilla, los excesivos costes del transporte, los gastos generados por la reforma del antiguo edificio... dieron al traste con esta intención.

Aun así, en 1982 el colectivo presenta *Una Ley de Bases para el Cine en Canarias*⁴³⁴, texto cuyo objetivo era «ayudar al desarrollo de la industria en Canarias, atendiendo prioritariamente al sector de la Producción, teniendo en cuenta, como fin máximo la aparición de creadores y técnicos cinematográficos», y para cuyos fines era necesario la creación de una escuela de cine, la participación de TVE-C en la financiación de los filmes de cineastas canarios, exención de gastos de la Junta Interprovincial de Arbitrios Insulares (JIAI) para negativos y material diverso o la creación de becas de estudio. Pero como estas propuestas cayeron en saco roto, el colectivo se vio en la obligación de recurrir a la producción propia, realizando el documental *Carnaval 83*, el largometraje *Bajo la noche verde* (1984) y el medimetro *The End* (1986), sobre el cierre del Cinematógrafo Yaiza Borges. Al tiempo que esto sucedía, TVE-C

⁴³⁴ Agradecemos a José Alberto Guerra la cesión de su texto «Política y cultura cinematográficas en Canarias. El proyecto Yaiza Borges».

decide poner en marcha el programa *Cine Canario*, donde componentes del colectivo participan con sus guiones, que más tarde serán convertidos en películas: *El fotógrafo*, *Iballa*, *Apartamento 23 F* o *Último Acto*.

Pero quizás el mayor desafío de producción con que se enfrentó el colectivo fuera *Mararía*, la novela de Rafael Arozarena, fruto de la estancia de su autor en el pueblo lanzaroteño de Femés como empleado de la Compañía Telefónica. Las primeras gestiones llevadas a cabo para llevar al cine la obra de Arozarena se producen a finales de 1987, pero diversos problemas de financiación —entre ellos, la ayuda de 400 millones de pesetas [2,4 millones de euros] a Océano, que también afectó al proyecto *San Antonio de Texas*, de los hermanos Ríos— paralizaron su comienzo. Sin embargo, y gracias a la controvertida subvención (Orden 2024 de 28 de diciembre de 1994) al sector audiovisual canario, *Mararía* recibe una ayuda de 99 millones de pesetas [595.000 euros]. Después de haberse barajado los nombres de Alfonso Ungría o Jaime Chávarri, finalmente fue dirigida por Antonio J. Betancort.

Dentro de la producción de cortometrajes realizados en los 80, merece una especial atención el programa *Cine Canario*, de TVE-C, que posibilitó el acceso a la dirección a un buen número de realizadores en condiciones mucho más ventajosas que las desempeñadas bajo la producción *amateur*. En una primera fase se proyectaron 26 cortos, que habían sido realizados por cuenta y riesgo de sus realizadores en un formato que iba del súper 8 a los 35mm., y cuya duración oscilaba entre los 7/12 y 35/40 minutos aproximadamente. Estos cortometrajes eran transferidos a vídeo y emitidos por televisión. Después de la proyección se establecía un coloquio, al que asistían sus responsables —director/productor— y realizadores de televisión y cine, y en el que se debatían los errores y aciertos de las obras presentadas. Posteriormente, entre los participantes en esta fase previa se convocó un concurso de guiones. Para la elección de los mejores se estableció una comisión formada, entre otros, por Javier Jordán —TVE—, Claudio Utrera y Alberto Omar. De los 35 presentados salieron 13 coproducciones. Los restantes 22 guiones fueron descartados, bien por su pobreza, la inviabilidad del proyecto, o bien por la incapacidad de su director, habida cuenta sus anteriores realizaciones. Los guiones presentados podían ser tanto adaptaciones de obras literarias —*La vida de un poeta*, relato breve de Pedro Lezcano o *En la mar vuelvo a nacerme*, de Pedro García Cabrera—, como originales —*Tres generaciones y media*—, primando sobre todo la calidad técnica y argumental. La duración

oscilaba en torno a los 30/40 minutos. TVE-C se comprometía a facilitar la película virgen, la cámara y un director de fotografía —caso de que no lo hubiera—, el sonido, el montaje, el revelado, la sonorización, el doblaje —si se precisaba—, ocupándose los responsables de los proyectos de la dirección de actores, la producción, el rodaje, etc., para lo que percibían 2 millones de pesetas⁴³⁵ [12.000 euros], cantidad considerable si tenemos en cuenta que ninguno de los participantes en estas coproducciones había invertido más de 150.000 pesetas [900 euros] en sus anteriores realizaciones. La idea que se perseguía con la iniciación de estos cortometrajes era su continuación en el medimetraje y, más tarde, el largometraje. De esta forma, se intentaba crear un incipiente mercado de trabajo no sólo para los nuevos talentos y aquellas personas con inquietudes en la realización cinematográfica, sino también para todos aquellos sectores adjuntos a la industria cinematográfica en Canarias. A pesar de que posteriormente se realizaron algunas producciones más, el proyecto no tuvo continuidad.

Los setenta son los años en que —siempre y cuando demos por descontado los precedentes y aislados intentos por comenzar una cinematografía desde el archipiélago: Alviani, Rivera o Monzón— los canarios producen sus primeros largometrajes de manera más o menos continuada, si bien es cierto que de forma más alternada que prolongada. Estos primeros escarceos de cineastas canarios también utilizan, por supuesto, su propio entorno vivencial para recrear sus propuestas cinematográficas, pero la participación de estos directores en su propio territorio merecería una investigación al margen de la que hemos establecido aquí, pues la mirada de los cineastas ajenos a las islas es radicalmente diferente a la de los propios del lugar. Para los primeros, Canarias no es más que un apoyo escenográfico, un decorado que, por conveniencia geográfica que la asemeja a otros espacios mucho más distantes de los centros de producción y por tanto, de ahorro de costes, encaja en los más diversos géneros: fantástico, aventura, del oeste... Los segundos, conocedores de antemano de esa diversidad paisajística, tratan —aunque no se da en todos los casos— de desarrollar en ese paisaje un argumento que enlace con preocupaciones históricas, sociológicas, etnográficas, etc. propias de las islas. Pero junto a estas preocupaciones, llamémoslas de contenido, el

⁴³⁵ Información facilitada, al igual que la referida al programa *Cine Canario*, por Javier Jordán. Entrevista, 24/1/97.

principal escollo que ha tenido que sortear el cineasta canario ha sido, como bien ha señalado la productora Ana Sánchez Gijón⁴³⁶, «la falta de continuidad en la producción», facilitada, a su vez, por «la distancia con los centros de producción y de servicios nacionales, la ausencia de escuelas de aprendizaje para la formación de técnicos, el nulo apoyo de las televisiones y el proverbial desinterés de las instituciones públicas y privadas y su falta de comprensión ante el hecho cultural que es el cine».

A pesar de todo, a finales de la década debutan Fernando H. Guzmán (*Isla somos*, 1978) y Ramón Saldías (*El camino dorado*, 1979), directores que intentan con sus propios medios materiales asentar las bases de una posible industria cinematográfica en las islas. A los nombres de estos dos cineastas hay que sumar el del pintor Pepe Dámaso —uno de los pocos artistas plásticos metidos en labores cinematográficas—, que en 1975 debuta con *La Umbria*, basada en el homónimo poema de Alonso Quesada; *Réquiem para un absurdo* (1979) será la segunda entrega de un tríptico sobre su Agaete natal que concluye con *La Rama* en 1988.

A *Isla somos* —exhibido en la Mostra Internacional de Cinema del Mediterráneo (Valencia) y en la Muestra Cinematográfica del Atlántico (Cádiz)— le suceden *Españolito que vienes al mundo* (1983), estrenado con cuatro años de retraso y seleccionado para la sección competitiva de la Semana Internacional de Cine de Valladolid, que cuenta las vivencias teatrales de tres alumnos junto a su profesor una noche navideña en el ocaso del franquismo; *Donde el cielo termina* (1994), búsqueda de un ser querido que se encuentra, precisamente, en el lugar que da título a la película; y *En algún lugar del viento* (1996), una reflexión sobre la tragedia de los otros, a través de las emociones de su protagonista, un médico tinerfeño que ejerce su trabajo en países africanos azotados por la guerra y el hambre. Producida por Neoguanche Films, como el resto de su filmografía, esta última película de Hernández Guzmán contó con un presupuesto de 55 millones de pesetas [330.000 euros], 18 de los cuales [108.000 euros] fueron aportados por el Gobierno de Canarias dentro de su programa de ayuda a la industria audiovisual. Para el resto de su filmografía, a la que hay que añadir un total de 11 cortometrajes, los responsables de la productora han tenido que «poner en marcha

⁴³⁶ *El Día*, 25/12/94.

una infraestructura técnica con la que no se contaba en las islas (...), donde siempre hemos tenido que luchar contra la dificultad que ha supuesto vivir lejos de los lugares donde se mueven los hilos de la producción, distribución y exhibición del séptimo arte»⁴³⁷.

Después de una breve temporada como montador jefe de los estudios Castilla de Madrid, donde trabaja en más de 20 películas de animación, Ramón Saldias se establece en Gran Canaria a comienzos de los setenta, cuando el productor catalán Langa, afincado en las islas, le encarga *Póquer de sol*, un documental sobre Gran Canaria. En 1974 crea la productora Aske Films, y cinco años más tarde rueda su primer largometraje después de haber participado como productor, director y fotógrafo en numerosas filmaciones. *El camino dorado*, rodada en Gran Canaria y financiada por el propio director con 10 millones de pesetas [60.000 euros], fue la primera película canaria presentada en el Festival de San Sebastián. Después de este alegato sobre el alcoholismo, Saldias cambia totalmente de registro, introduciéndose en el mundo de las artes marciales con *Karate contra mafia* (1981), rodada igualmente en Gran Canaria y con unos suspicaces títulos de crédito, tanto interpretativos como técnicos —Pa-Ku-Ba-Koy, Pa-Ku-Lou, entre los actores y actrices, o A-Tu-Me en los decorados—, dirigidos por Ramón Saldias bajo el no menos sospechoso seudónimo de Sah-Di-A.

Las expectativas levantadas con el estreno de *Guarapo* (1987) hizo pensar que el inicio de una cimentación de la producción de cine desde las islas, iniciada algunos años antes de manera esporádica y sin ayudas de las administraciones, tendría a partir de ahora cierta continuidad: los hermanos Teodoro y Santiago Ríos, veteranos cineastas *amateurs* y realizadores de filmes publicitarios e industriales iniciaban así su primer largometraje con un tema que abordaba las adversidades por las que habría de pasar un joven isleño en su intento de emigrar a América. Las duras condiciones económicas y políticas de la posguerra, potenciadas por los caciques, era un tema suficientemente atractivo que conectaba directamente con la historia más reciente de las islas.

La acción se sitúa en La Gomera de 1947, donde Benito, apodado *Guarapo*, es un campesino sin tierra que sueña con nuevos horizontes en América, pero los límites legales a la emigración lo empujan a intentar embarcar clan-

⁴³⁷ *Diario de Avisos*, 5/2/94.

destinamente con la ayuda de Virgilio. *Guarapo* está enamorado de Amparo, que trabaja para el terrateniente D. Luis Ventura, que también la desea. Enfrentado con el cacique del lugar y perseguido por la Guardia Civil, se refugia en el bosque, donde los campesinos hacen de él el símbolo de la rebeldía.

El excesivo preciosismo y la sobrada dulzura de sus imágenes no casaba, quizás, con el retrato del drama de *Guarapo*. A pesar del divorcio de algunos actores con sus personajes y cierta arritmia narrativa, la película fue calificada de «digna»⁴³⁸ en su pase por el Festival de Cine de San Sebastián de 1988, además de cosechar la Mención Especial del Jurado en el Festival Iberoamericano de Huelva del mismo año.

Los hermanos Ríos apostaron por un equipo mixto, formado por técnicos y artistas venidos de la península y otros de las islas, y pese a que las consecuencias industriales no fueron las esperadas, *Guarapo* significaba no sólo la primera película canaria que el Ministerio de Cultura subvencionaba, sino también la primera que recibía de la administración regional 10 millones de pesetas [60.000 euros]. Esta circunstancia, junto a las ayudas recibidas de los cabildos de Tenerife y La Gomera y Cajacanarias, se convertiría en un hecho sin precedente en las islas. Por primera vez se aunaban los esfuerzos de las administraciones central y periférica, amén de otras instituciones, para producir cine desde el archipiélago. El compromiso se había hecho efectivo aunque no duradero.

En ese afán de buscar nuevas vías de financiación y de enriquecimiento técnico y artístico con otras cinematografías, se ensaya una fórmula para la producción de películas, que consiste en la colaboración de Canarias con otros países. De esta forma, en 1993 se realiza la primera coproducción canario-cubana en materia cinematográfica, acercamiento que ya se había producido en otros campos, como la literatura o las artes. El resultado, *El largo viaje de Rústico*, dirigida por el cubano Rolando Díaz y producida por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y Francisco Mela Jr., Producciones Cinematográficas (Santa Cruz de Tenerife). Premiada en varios certámenes —Documental en Huesca y Nacional para Documentales Cortos en Cuba— y nominada a los Goya, esta película sobre «el tiempo y la memoria»⁴³⁹ podía representar la fórmula que fuera abriendo camino a otros proyectos. Y de

⁴³⁸ Monterde, 1988, 42.

⁴³⁹ Martín, 1993, 43.

hecho así fue. En este sentido, cabe destacar *Mambí*, también de los hermanos Ríos, rodada entre Cuba y La Palma; así como *Melodrama*, dirigida por Rolando Díaz, y en la que participaron componentes de la productora canaria La Mirada.

Parece que la temática de la emigración era un filón altamente cinematográfico, teniendo en cuenta los lazos históricos que nos han unido secularmente con el continente americano. Así debieron entenderlo los responsables de la filmación de *Océano*, rodada entre Lanzarote y Venezuela en 1989 y subvencionada por el Gobierno de Canarias con 400 millones de pesetas [2.400.000 euros]. Adaptación de la trilogía *Océano*, *Maradentro* y *Yaiza*, de Vázquez Figueroa, esta producción tendría dos versiones, una de dos horas para su distribución cinematográfica y otra para televisión en una serie de diez capítulos con una duración de 52 minutos cada uno. El acuerdo para la producción de *Océano* —dirigida por Ruggero Deodato⁴⁴⁰ y producida por San Francisco Films, empresa en la que participan Giovanni Bertolucci⁴⁴¹ y el magnate de la televisión italiana Berlusconi—, firmado en Lanzarote, establecía, para los derechos de difusión, la exclusiva en España para el Gobierno de Canarias —se estimaban unos ingresos de 100 millones de pesetas [600.000 euros] por la venta de la serie a Televisión Española—, San Francisco para Italia y, para el resto del mundo, un 35% corresponde al Gobierno de Canarias y un 65% para los italianos. En 1992 la misma productora, San Francisco Films y su representante, Giovanni Bertolucci, ofertaba nuevamente al Gobierno de Canarias convertir en serie televisiva otra novela de Vázquez Figueroa, *Ciudadano Max*, que recrea en clave de ficción la muerte del magnate de la prensa británica Robert Maxwell, acaecida en aguas canarias en noviembre de 1991⁴⁴².

⁴⁴⁰ A pesar de que el viceconsejero de Cultura del Gobierno de Canarias en aquel entonces, Juan Manuel García Ramos, manifestó que desconocía la trayectoria profesional del candidato a la dirección de la serie (*La Provincia*, 4/3/89), sin embargo, llegó a decirse de su director, en un amplio reportaje publicado en *La Provincia* (19/11/89) por Juan José Barral, que Ruggero Deodato era «el nervio tras la cámara», que poseía unas «innegables dotes como director, por su propia y relevante personalidad» y que era «autor de cintas inolvidables, como *Holocausto canibal* o *Los bárbaros*».

⁴⁴¹ Este nombre es aireado en la prensa más como pariente de Bernardo Bertolucci que por su labor de productor: «El primo del famoso director de *El último emperador* firmó ayer con el Gobierno canario el convenio para la realización de *Océano*». *Canarias* 7, 28/2/89. De hecho, en un principio, se habló de Bernardo Bertolucci como posible director. *La Provincia*, 24/11/88, 19/2/89 y *Diario de Avisos*, 24/2/89.

⁴⁴² En relación a estas controvertidas subvenciones véase «El fraude cinematográfico del Gobierno Canario», de Fernando G. Martín Rodríguez en *La Gaceta de Canarias*, 8/5/92.

La respuesta a este desafortunado desembolso económico de las arcas públicas canarias no se hizo esperar. En agosto de 1992 aparece el Manifiesto de la Plataforma Audiovisual Canaria, del que nacen la AEPAC —Asociación de Empresas de Producción Audiovisual de Canarias— y la ACEC —Asociación Canaria de Escritores Cinematográficos—. En dicho manifiesto se exige la creación de un fondo anual recogido por los Presupuestos de la Comunidad Autónoma, la elaboración de un plan de producción a corto y medio plazo, potenciación de la Fimoteca Canaria, un acuerdo con distintos medios para la exhibición de los productos y la creación de la Dirección General del Audiovisual⁴⁴³.

Junto con este manifiesto y las conversaciones sobre producción audiovisual —organizadas por José M^a Otero, presidente de ProCine, y a las que asisten el viceconsejero de Cultura y representantes de 14 autonomías más— surgidas en el seno del IX Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias, celebrado en el Puerto de La Cruz, se propone la creación de un programa de actuaciones que contemple el fomento de la producción, apoyo a la distribución y promoción de producciones, inversión en equipamientos, firma de acuerdos con la Comunidad Europea, formación de profesionales y creación de la Oficina de Promoción Audiovisual —SATURNO, Sociedad Anónima de Promoción del Turismo, Naturaleza y Ocio—.

Con motivo de la segunda reunión de la Comisión Asesora de Cine y Audiovisuales del Gobierno de Canarias, la AEPAC y la Fundación ProCine junto a Teodoro y Santiago Ríos presentan sendos textos para un futuro reglamento. La AEPAC propone la creación del IPAC —Instituto de Producción Audiovisual de Canarias— para gestionar las líneas de crédito oficial, firmar los convenios, promover el medio y crear el fondo de producción audiovisual canario obligando a las televisiones públicas, privadas y locales, a través de la cuota de pantalla, a emitir al menos un 20% de producción canaria cada año. Pero la propuesta más novedosa, la financiación —que para ProCine era la tradicional de subvenciones a fondo perdido— consistía en que el IPAC coproduciría, en diferentes porcentajes, todas las obras del audiovisual canario y se encargaría de buscar los créditos blandos. El Gobierno sería copropietario de las cintas, pudiendo recuperar la inversión. ProCine,

⁴⁴³ Damos las gracias a Domingo Sola por facilitarnos su texto «Hacia el despegue del audiovisual en Canarias».

por su parte, ofrece la Comisión de Ayudas a la Cinematografía. La Comisión se decanta por la propuesta de ProCine porque considera que en aquel momento la del IPAC era inviable.

Mientras tanto, en 1995 SOCAEM —Sociedad Canaria de las Artes Escénicas y la Música— oferta la primera convocatoria de ayudas al audiovisual: 22.100.000 pesetas [133.000 euros], que abarca largos, cortos, series y vídeo-creación. Las ayudas se conceden de dos veces, una al adjudicarse y otra cuando el proyecto fuera entregado. Se subvencionaron 24 proyectos de los 56 presentados, aunque dos —*Frágil* y *Dónde se riza la riza*— las recibieron con posterioridad porque ya se encontraban realizados.

Pero como era necesario aumentar la cuantía de las subvenciones, se proyecta un estudio de colaboración con Turismo y Presidencia, que aportarían fondos, pero teniendo, como contrapartida, capacidad decisoria en la comisión designada al efecto. Aquí se produce la primera fricción, dado que la comisión del SOCAEM —mediante decreto— quedaba constituida como la única válida para colaborar e informar a la Consejería (Educación, Cultura y Deportes) en temas referentes al audiovisual en Canarias, no permitiendo injerencia alguna.

En los presupuestos Generales de la Comunidad Autónoma para 1994 se incluyeron 2.990 millones de pesetas [18 millones de euros] para financiar el nacimiento de la televisión autonómica. Esta cuantía se adjudicaba a Presidencia y Turismo, dirigida en aquel entonces por Miguel Zerolo: 700 millones [4,2 millones de euros] se destinaron para elaborar un sistema de redes informáticas de comunicación, y los restantes 2.290 millones de pesetas [14 millones de euros] para generar proyectos audiovisuales y de telecomunicaciones. Lógicamente, tal cantidad era insignificante para poner en marcha un proyecto que necesitaba alrededor de 9.000 millones de pesetas [54 millones de euros]. Por tanto, los 2.290 millones de pesetas tan solo servirían para financiar determinados productos, bien a través de productoras, bien a través de televisiones operativas en las islas. Por último, el gobierno destina 1.500 millones de pesetas [9 millones de euros] de los Presupuestos Generales a RTVE, Antena 3 y Tele 5 para programación específica sobre Canarias, y el resto a equipamiento informático.

Cuando todo indicaba que iba a hacerse la adjudicación, surgen las Primeras Jornadas de Televisiones Locales, que piden un replanteamiento de la asignación, pues argumentan que si esta se hace entre las televisiones nacio-

nales tendrán un minuto de programación canaria, mientras que si se hace entre las locales tendrán 24 horas al servicio de las islas. Esta circunstancia paraliza el proyecto, lo que permite a las televisiones locales hacer un frente común a las nacionales, que posteriormente se traduce en la Televisión Regional Canaria y en la Red Canaria de Televisión.

Tras quedar en suspenso la convocatoria, se dicta la Orden 1726 de 4 de noviembre de 1994, destinando el capital previsto a una nueva convocatoria, que tiene como ámbito de desarrollo la realización de vídeo, televisión y cine. Se conceden 1.692.500.000 pesetas [10 millones de euros], cifra sin parangón en el resto de las comunidades autónomas del Estado, máxime cuando la cantidad no procedía de Cultura sino de Presidencia y Turismo.

Las cintas debían tratar diferentes aspectos de la comunidad autónoma y sus habitantes, estar rodados, dirigidos y producidos en Canarias, tener un carácter marcadamente sociocultural y de interés para los naturales de las islas, lo que denotaba una mayor inclinación hacia la reivindicación de unos valores locales que hacia otros globales o estrictamente cinematográficos. Se exigía, además, una infraestructura principalmente canaria, lo cual era imposible teniendo en cuenta los 72 filmes subvencionados. En cuanto a los plazos de entrega se establecieron tres: primero 31/12/94, luego 31/10/95, por último 30/4/96; y aunque se establecieron algunos acuerdos puntuales —*Mambi*—, en otros casos se perdió la ayuda —*La derrota de Nelson*—. La forma de pago se efectuaría una vez entregada la cinta, situación que provocó la búsqueda de financiación paralela y cierta acritud en el sector, lo que obligó a la Consejería a ayudar a las productoras con las entidades bancarias.

Cierta incoherencia fue la nota dominante en la adjudicación de las ayudas. Por un lado, se utilizó la misma vara de medir para las empresas medianamente consolidadas y las que eran absolutamente desconocidas. En consecuencia, todas las peticiones recibieron ayudas. Por otro, la falta de tiempo, sobre todo para las productoras de nueva creación, que tuvieron que recurrir a compañías foráneas; y un palpable favoritismo, puesto de manifiesto en las diversas ayudas que recibe una misma productora bajo nombres diferentes.

Durante la década de los 90, Canarias vive una gran actividad cinematográfica evidenciada en abundantes cortos y algunos largometrajes, aunque quizás lo más novedoso haya sido el establecimiento de productoras, verdadero talón de Aquiles de la cinematografía canaria, como Francisco Mela P. C., Datana, La Mirada o Comunicación Integral.

A las últimas producciones de Fernando H. Guzmán se unen *Los baúles del retorno* (1995) y *Fotos* (1996), de María Miró y Elio Quiroga, respectivamente. La primera escoge como tema el drama del pueblo saharauí visto a través de Mariam, una estudiante de medicina que reside en París en 1975 y que, ante la noticia de la boda de su hermana se traslada a la antigua Villa Cisneros. Su llegada coincide con la retirada del ejército español de su antigua colonia africana y la toma de posesión del nuevo territorio por parte de Marruecos. Para Mariam, lo que serían unos días de descanso junto a su familia acaba convirtiéndose en un inexorable exilio de 17 años hacia el interior del desierto.

El guion, escrito conjuntamente por María Miró y Manuel Gutiérrez Aragón, mereció el apoyo del Gobierno de Canarias, quien aportó 20 millones de pesetas [120.000 euros] cuando aún no había sido aprobada la normativa reguladora del sector⁴⁴⁴, la *Generalitat de Catalunya* —15 millones [90.000 euros]—, cabildos de Gran Canaria y Fuerteventura —3 y 2 millones respectivamente [18.000 y 12.000 euros]—. El resto fue aportado por entidades privadas y diversos medios de comunicación —TVE y Canal Plus—, correspondiendo la principal aportación al Ministerio de Cultura, que desembolsó 40 millones [240.000 euros] y otorgó una de las máximas puntuaciones en el concurso de guiones.

Rodada entre París, Barcelona, Fuerteventura y especialmente en los campos de refugiados de Tinduf, *Los baúles del retorno*, a pesar de algunos reconocimientos —Premio Francisco Afonso a los Valores Humanos en el XIII Festival de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias o Mejor Película en el X Festival de Mujeres de Madrid— no consiguió la esperada aceptación de público. Aparte aciertos y errores, los comentarios insulares se mostraron benevolentes⁴⁴⁵, como también lo hizo la crítica peninsular⁴⁴⁶. Esta actitud de complacencia habría que buscarla, al margen del origen de la cineasta, en el tema escogido, por el que los canarios tienen una especial sensibilidad debido a las relaciones que, por proximidad geográfica, le unieron cuando era antigua colonia española, y sobre todo por las consecuencias del abandono español

⁴⁴⁴ Este hecho provocó la queja del cineasta Fernando H. Guzmán, cuya película *Donde el cielo termina* no recibió ayuda de la administración autonómica a pesar de haberla solicitado, *El Día*, 6/4/94.

⁴⁴⁵ Elogio del talento, Cristina R. Court, *La Provincia*, 11/5/95; Javier Durán, *La Provincia*, 19/11/94.

⁴⁴⁶ Manolo Marinero, *El Mundo*, 16/6/95; César Santos Fontenla, *ABC*, 27/5/95.

del Sáhara Occidental y la toma del territorio por Marruecos, que «tendrá múltiples efectos sobre la sociedad y la política canarias de los setenta y principios de los ochenta. De una parte el impacto económico y demográfico del regreso de personas afincadas en el Sáhara, que contribuían a desarrollar un comercio basado en el abastecimiento de manufacturas y la obtención de materias primas —el fosfato sobre todo—. De otra, la situación de las islas como frontera del conflicto saharauí-marroquí, que afectará de forma especial al banco pesquero»⁴⁴⁷.

Si María Miró afrontaba su *opera prima* con un alegato sobre la diáspora del pueblo saharauí sin haberse ejercitado previamente en el cortometraje de ficción, aunque siempre estuvo muy relacionada con el mundo de la imagen —fotografía, auxiliar de montaje, foto-fija en el rodaje de *Asesinato en el Comité Central*, de Vicente Aranda, o *El Pico*, de Eloy de la Iglesia, y realizadora de algunos documentales divulgativos sobre artistas catalanes, etc.—, Elio Quiroga había rodado varios cortometrajes —*El guardián de la negrura*, *Cuestión de tiempo* o *Compramos gente*— y trabajado en la video-creación antes de filmar *Fotos*, su primer largometraje, «película de reacciones encontradas, donde el público sale con la cabeza dando vueltas», según sus propias palabras⁴⁴⁸.

Procedentes del mismo medio aunque de diferentes campos, tanto Quiroga como Miró creen que las producciones canarias no deben refugiarse por más tiempo en la mera reivindicación del folclore y la tradición. Carente aún el *cine canario* de un suficiente volumen de producción como para buscar similitudes estéticas o temáticas, lo cierto es que «nunca alcanzaremos nuestra identidad contando sólo historias de plataneras y de guanches»⁴⁴⁹; y aunque el lugar de trabajo o procedencia puede actuar de condicionante, «lo que me parece inadmisibile, en cambio, es confundir los términos y asociar el cine canario con una visión exacerbadamente folclórica de nuestra realidad»⁴⁵⁰.

Acaso sea por esto que en *Fotos*, Quiroga haya recurrido a «un cuento de hadas para adultos; un cuento con una princesa, un príncipe, un gran amor y una bruja malvada. El filme es, en una palabra, una reflexión en torno a la

⁴⁴⁷ Alcaraz Abellán y Millares Cantero, 1995, 530-1.

⁴⁴⁸ Declaraciones con motivo del preestreno en Santa Cruz de Tenerife, *Diario de Avisos*, 23/10/96.

⁴⁴⁹ Declaraciones de María Miró a Claudio Utrera, *Canarias* 7, 11/8/96.

⁴⁵⁰ Declaraciones de Elio Quiroga a Claudio Utrera, *Canarias* 7, 14/7/96.

imposibilidad de luchar contra el destino y encontrar la felicidad»⁴⁵¹: Azucena es una veinteañera que vive el sexo con terror después de padecer un intento de violación; sin embargo, la aparición de la Virgen María la lleva hasta Narciso, un bailarín de strip-tease que odia su masculinidad y del que Azucena se enamora. A caballo entre el melodrama y el fantástico y calificada por su propio director como «gore espiritual»⁴⁵², *Fotos* obtuvo en la XXIX Edición del Festival de Cine Fantástico de Sitges de 1996 el Premio al Mejor Guión y Mención Especial del Jurado «por su voluntad de riesgo y capacidad para provocar», especialmente reacciones encontradas, como así pusieron de manifiesto algunos comentarios: «*Fotos* (Elio Quiroga) se barniza de culebrón venezolano para fantasear hasta el delirio sobre sexualidades, travestismos, castraciones, estigmas y visiones religiosas, provocando, sonrojando e interesando a partes iguales»⁴⁵³; o «más tarde, quizás uno puede meditar sobre lo que ha visto hasta llegar a la conclusión de que lo admira o detesta, es genial o abominable, hilarante o soporífero...»⁴⁵⁴.

El siguiente proyecto de Quiroga, aún sin realizar, no se desvinculaba totalmente de su primera experiencia detrás de la cámara, pues el género fantástico seguía rondando su imaginario: *Las manos de Lázaro*, historia que retoma el mito de Frankenstein, pero al contrario que en la novela de Mary Shelley, en la película de Quiroga sería una mujer, Marga Murillo, la que diera vida a la criatura a partir del ensamblaje de otros seres humanos, lo que la convierte en una asesina, ya que ha de obtener la materia prima necesaria para su experimento.

Mambí es la segunda entrega, tras *Guarapo*, de la trilogía de los hermanos Ríos, que se completaría, por último, con *San Antonio de Texas*, posteriormente llamada *Isleño*. Rodada en las islas de La Palma y Cuba y con un presupuesto en torno a los 280 millones de pesetas [1,7 millones de euros], aportados por el Gobierno de Canarias, Ríos TV, Cartel S.A. y el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, *Mambí* relata la historia de un joven jornalero natural de La Palma que, alistado en el ejército, viaja a Cuba a

⁴⁵¹ Ídem.

⁴⁵² Declaraciones a Antonio Bordón, *La Provincia*, 24/10/96.

⁴⁵³ Casas, 1996, 79.

⁴⁵⁴ Trashorras, 1996, 28.

finales del siglo XIX para combatir a los insurrectos. Una vez en la isla caribeña tomará contacto con las ideas rebeldes y acabará sumándose a las fuerzas *mambises*, los guerrilleros independentistas cubanos. Partiendo de una idea original de los hermanos Ríos, *Mambí* —cuyo guion ha sido escrito por Ambrosio Fornet, Víctor Matos y Pedro Molina ha sufrido hasta siete versiones, contando en esa última fase con la aportación del cineasta cubano Rolando Díaz— «aspira modestamente a propiciar una reflexión histórica en torno al Desastre [1898] y será, hasta donde alcanzamos a saber, el primer aporte de España a la conmemoración de este ciclo»⁴⁵⁵.

Junto a *Mambí*, *La isla del infierno*, de Javier Fernández Caldas, cineasta de exitosos cortos —*El último latido* y *Frágil*— que se adentra con su primer largometraje en una película de aventuras, «un apasionante divertimento de piratas»⁴⁵⁶; *El niño de mi cámara*, de Javier Croissier, otro cineasta procedente también del cortometraje —*El hijo muerto*, Premio al Mejor Guion en el concurso organizado por el Centro Insular de Cultura del Cabildo de Gran Canaria y en cuyo rodaje colaboró Pilar Miró—, que en su primera incursión en el largometraje pretende retratar «una historia apasionada y pura que viven sus jóvenes protagonistas, aprovechando esta historia para contar aspectos sociales actuales, en donde su actor principal, debido a una serie de circunstancias, corre el riesgo de perder el niño que lleva dentro, que representa la alegría de vivir»⁴⁵⁷: Jorge, un joven y prometedor fotógrafo, se enamora de Eduardo, un toxicómano al que trata de ayudar, pero también acabará cayendo en las redes de la droga; o la ansiada *Mararía*, que por fin el 8 de septiembre de 1997 iniciaba el rodaje en Lanzarote con un presupuesto de 400 millones de pesetas [2,4 millones de euros] con un plantel técnico y artístico avalado por Juan Ruiz Anchía (fotografía), Félix Murcia (dirección artística), Gilles Ortion (sonido), Javier Artiñano (figurinista), y las productoras Ariane Films (Andrés Santana) y Aiete Films (Imanol Uribe), o Carmelo Gómez, José Manuel Cervino y la cubana Mirta Ibarra (interpretación).

Paralelamente a esta actividad cinematográfica sin precedentes en la historia del cine en Canarias —a las que hay que añadir *Esposados* (1996), el

⁴⁵⁵ Hermanos Ríos en rueda de prensa, *La Gaceta de Canarias*, 10/5/96.

⁴⁵⁶ Javier Fernández Caldas a Eduardo G. Rojas, *La Gaceta de Canarias*, 5/5/96.

⁴⁵⁷ Javier Croissier en rueda de prensa, *La Provincia*, 20/7/96.

corto de Juan Carlos Fresnadillo nominado al Oscar, y *La raya* (1997), de Andrés Koppel—, las islas siguieron consolidándose como destino de producciones audiovisuales, como así lo demostraron los datos elaborados por Canarias Film Comission correspondientes al año 1997, donde se contabilizaron un total de 78, aunque esta cifra se quedó corta, pues el servicio que prestó esta oficina, dependiente de la Consejería de Turismo, sólo tuvo en cuenta las producciones foráneas que habían solicitado su asistencia. Por tanto, a este número habría que añadir las originarias de Canarias y otras que no contaron con la colaboración de la citada oficina. Del total registrado, 34, es decir, un 44%, fueron realizadas en Lanzarote. Tras ella se situaban Gran Canaria y La Gomera con 15 cada una (casi un 20%), La Palma (6%), Tenerife y Fuerteventura (4%) y El Hierro (2%). Todos estos porcentajes correspondieron a producciones cinematográficas de ficción, spots publicitarios, documentales y realizaciones para televisión, correspondiendo el mayor número de solicitudes a España, seguida ya a cierta distancia de Alemania y Estados Unidos⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ *La Provincia*, 9/4/98.

Anexo I.
Análisis cinematográfico

Los cinco textos incluidos en el presente anexo fueron presentados, expuestos y defendidos por el autor en diferentes congresos y jornadas y posteriormente publicados entre los años 2000 y 2012. Han sido seleccionados atendiendo a la necesidad de ofrecer una perspectiva más dilatada del estudio de Canarias como decorado cinematográfico. En las páginas precedentes hemos dado cuenta de las causas y consecuencias que supusieron para el archipiélago los rodajes cinematográficos desde aspectos sociales, culturales o económicos. Ahora, lo que pretendemos es acercar al lector a otra visión, a una mirada más reflexiva que expositiva en base a un proyecto filmográfico y cuatro rodajes representativos, que tienen como nexo el entorno paisajístico de las islas, verdadero protagonista e hilo conductor de este *Paisaje en celuloide*. No hemos empleado una receta válida para los cinco textos. Cada uno se analiza según su contexto. Puede parecer que a veces pecamos de excesivo detallismo o atención al preciosismo, pero creemos que son precisamente estas características las que hacen válidos los análisis. De ahí que ofrezcamos nuestra interpretación mediante la descripción o descomposición de los diferentes elementos que forman parte de la obra cinematográfica, ya sea filmica o literaria (novela y guion).

Los textos se han reelaborado, en unos casos más que en otros, dependiendo del análisis en cuestión y de la impronta personal del autor. Están ordenados atendiendo a su fecha de publicación.

Para empezar, partimos de un guion de Juan Antonio Bardem, *Bloody Mary. Florida*, basado en la novela de Ignacio Aldecoa *Parte de una historia*. En este caso no es exactamente un análisis filmico en el sentido estricto de la palabra porque el guion no se ha transformado en película, el papel no se ha convertido en filme. Como proyecto se queda en esa primera fase de la elaboración de toda película. Y como tal, suele desaparecer a no ser que se filme y sea un éxito, momento en que puede que se publique. La posibilidad de cotejar cine y literatura a través del texto de Aldecoa y el guion cinematográfico de Bardem presentaba una oportunidad única para su estudio. La inclusión de este texto tiene el interés de que forma parte de una de las principales características que marcan el cine en las islas, los proyectos truncados. La destacada trayectoria de su director y la no menos lúcida del escritor vitoriano no podíamos dejarla escapar.

A continuación, dos análisis de películas dirigidas por el director alemán Werner Herzog. Una de ellas, íntegramente rodada en Lanzarote, *También los enanos empezaron pequeños*, y la otra de forma parcial, *Fata Morgana*. La primera protagonizada por personas con enanismo, en blanco y negro y filmada casi por completo en las inmediaciones de un viejo caserón de la localidad lanzaroteña de Tegoyo. La segunda, en color, a modo de reportaje sin hilo narrativo aparente, y con impactantes imágenes que se alejan de la forma de representación clásica. Ambas constituyen dos hitos (especialmente la primera) del cine foráneo rodado en Canarias.

Raquel Welch, los parques nacionales del Teide y Timanfaya, Martine Beswick, Jean Wladon y John Richardson, las playas del Golfo, Famara y Papagayo hacen que la productora Hammer, con la anuencia de Ray Harryhausen, convierta *Hace un millón de años* en un cómic fantástico sólo comparable al *King Kong* mudo de 1933 dirigido por Merian C. Cooper y Robert Schoedsack. La perfecta simbiosis entre paisaje y narración, el indisimulado erotismo de sus protagonistas envuelto en una historia de amor donde una perturbadora fauna prehistórica y seres humanos comparten espacio, ha contribuido a que esta película, aparentemente naif, se convierta en culto.

Por último, *Road to Salina (La Route de Salina)*, está protagonizada por una Rita Hayworth que, en el ocaso de su carrera y en una de sus últimas apariciones en pantalla, es testigo de los aparentemente amores incestuosos entre Mimsy Farmer y Robert Walker. Los manifiestos desnudos de ambos protagonistas tanto en la estación de servicio que regenta Mara (R. Hayworth) como

en diferentes espacios terrestres y marítimos de Lanzarote, cuando aún en España habríamos de esperar hasta mediados de la década de los setenta para ver los primeros desnudos femeninos parciales, muestran la laxitud ejercida por las autoridades franquistas para los rodajes de producciones extranjeras frente a las nacionales. La impecable fotografía de Maurice Fellous, habitual en las películas de G. Lautner, acentúa aún más si cabe esa pulsión sensual.

**De la novela al guion.
Entre *Parte de una historia* y *Bloody Mary. Florida*.
La adaptación de un frustrado proyecto
de J. A. Bardem⁴⁵⁹**

El problema de la adaptación es un falso problema
F. Truffaut

Es posible que las relaciones entre el cine y la literatura sean como las de un «matrimonio mal avenido». Permítasenos comenzar con esta frase tomada de García Márquez, que así expresaba sus relaciones con el cinematógrafo, aclarando más tarde que «no puedo vivir sin el cine ni con el cine, y, a juzgar por la cantidad de ofertas que recibo de los productores, también al cine le ocurre lo mismo conmigo»⁴⁶⁰. Este amor-odio hacia el cine revela la fascinación que el novelista colombiano manifiesta hacia aquello que está atacando, y que puede hacerse extensible a casi todos los escritores que han tenido relaciones con el séptimo arte. De todos es conocida la importancia que para el autor de *Cien años de soledad* tuvo el cine —junto a su otra pasión, el periodismo— en su formación como escritor; de la misma forma que también la tuvo para Vargas Llosa, cuya novela *Pantaleón y las visitadoras* fue concebida inicialmente como guion cinematográfico, pero dificultades censoras no permitieron rodarla en su momento, pasando primero a ser editada como libro y posteriormente filmada. No hay duda de que el cine ha influido en la literatura, pero también ha ocurrido a la inversa, como ha puesto de manifiesto Cabrera Infante, para quien el cine «se ha

⁴⁵⁹ Texto publicado originalmente en 2000 en los XIII Coloquios de Historia Canario-Americana (1998).

⁴⁶⁰ Utrera, 1987, 82.

apropiado de la literatura en temas, formas de narración, estructuras narrativas que se han hecho visuales en el cine»⁴⁶¹; por tanto es «razonable aceptar que existe una simbiosis, y una simbiosis profunda, entre ambos medios de expresión artística»⁴⁶², pero cada cual, por supuesto, con sus recursos estéticos propios. Ambos medios cuentan una historia, la literatura con palabras, el cine con imágenes, y los dos tienen receptores diferentes, el primero lectores, el segundo espectadores. Para Vargas Llosa se trata de dos mundos autónomos, en donde las diferencias son mayores que las similitudes. La cámara cinematográfica posee una gran capacidad de síntesis⁴⁶³, en cuyas imágenes se disuelven los modos literarios; sin embargo, en la literatura el novelista tiene libertad prácticamente infinita, cosa que no ocurre con el cine, que tiene limitaciones de técnica, presupuesto, etc., llegando en numerosas ocasiones a coartar la libertad del cineasta⁴⁶⁴. Para Delibes, por debajo de los recursos expresivos de cada medio, existe un indudable paralelismo a la hora de contar «esa historia, de disponer los materiales, de graduar la tensión emocional»⁴⁶⁵.

Coincidimos con Francisco Ayala⁴⁶⁶ en que el cine y la literatura son artes populares y que el poder de penetración del cinematógrafo en el tejido social, a través de la exhibición de la imagen, alcanza mayor difusión que la novela; por tanto, es mayor el número de espectadores que de lectores, siendo aquéllos más perezosos —dice Ayala— que estos, por cuanto los primeros no tienen que imaginar nada, todo se les da según un patrón preestablecido; los segundos —los lectores—, por el contrario, han de crear su propia película mental, generando imágenes a partir de una determinada lectura —«en este sentido, todo lector es un director de cine»⁴⁶⁷. Por tanto, el lector siempre parte de algo mucho más ambiguo, abstracto, que poco a poco irá cincelandó; al contrario que el espectador, inmerso en un mundo mucho más preciso, concreto, y en disposición de adoptar una actitud más pasiva,

⁴⁶¹ Ídem, 65.

⁴⁶² Ayala, 1996, 135.

⁴⁶³ Utrera, ídem, 115.

⁴⁶⁴ Pastor Cesteros, 1996, 21.

⁴⁶⁵ Ídem.

⁴⁶⁶ Ayala, ídem, 61-4.

⁴⁶⁷ Paoletti, en Pastor Cesteros, 1997, 46.

sorprendido de asistir a un acontecimiento real o ilusión de realidad⁴⁶⁸. Sin embargo, para Paoletti el trabajo de imaginación para el espectador comienza desde el momento justo en que ha terminado la proyección, «cuando debe trabajar con el recuerdo de la película»⁴⁶⁹.

El cine siempre ha buscado un refugio literario donde cobijarse, o mejor dicho, donde prestigiarse, a pesar de haber violado con harta frecuencia el espíritu de las fuentes literarias. Asimismo, la literatura, de la mano del escritor —fascinado muchas veces por su estética narrativa— ha echado mano del celuloide. Generalmente, de este «matrimonio mal avenido» el escritor ha quedado insatisfecho, incluso cuando ha sido él mismo parte activa en el proyecto. Quizás el sitio del escritor de cine esté en un plano secundario, «en la gloria secreta de la penumbra»⁴⁷⁰; o tal vez, como ha planteado Rafael Utrera, el problema radique en establecer los límites entre novela y cine⁴⁷¹.

Ignacio Aldecoa llega por primera vez a Canarias a finales de los años cincuenta. Durante esta primera estancia escribe *Cuaderno del visitante*. Muy pocos años después, en su segunda visita, permanece durante seis semanas en la isla de La Graciosa. Testimonio de esa larga convivencia con los isleños es la novela *Parte de una historia*, que publica año y medio antes de su muerte, acaecida en 1969, a la temprana edad de 44 años.

Abrimos el análisis con un resumen de la historia contada por el escritor vitoriano, luego expondremos la génesis del frustrado proyecto de Juan Antonio Bardem —llevar a la pantalla la novela de Aldecoa— seguido de un resumen detallado, especie de *tratamiento* del guion escena por escena, para terminar con los elementos propios del guion, en donde el planteamiento no es tanto si este es fiel o no a su referente literario sino cómo es respecto a dicho referente, cómo construye su propia realidad estética a partir de un material literario que posee la suya propia.

Precisemos que tanto la sinopsis de la novela como el tratamiento del guion son nuestros, especialmente en el segundo caso, donde nos hemos

⁴⁶⁸ Eliot, T.S., en Geduld, 1997, 212.

⁴⁶⁹ Pastor Cesteros, *idem*.

⁴⁷⁰ Utrera, *idem*, 82.

⁴⁷¹ *Ídem*, 91.

permitido la licencia de agrupar el guion de Bardem en escenas más generales para hacer más ágil su lectura, lo que conlleva un riesgo que asumimos plenamente.

Así pues, comenzamos con *Parte de una historia*.

Alguien (narrador) llega a una isla después de cuatro años de ausencia. Se trata de una comunidad de pescadores donde Roque, además de marino y regentar la única tienda del caserío, ejerce de líder. El narrador y Roque hablan de sus habitantes y de las hijas de Roque. La casa de Roque hace también de pensión, en una de cuyas dependencias se encuentra la estación de radio. Enedina, su mujer, comunica al narrador que en la casa hay dos huéspedes ingleses, Laurel y David, y que se bañan desnudos en la playa.

En el muelle del caserío el narrador contempla el trajín de los marinos después de una jornada de pesca. Él y Roque van hacia la tienda, atendida por sus hijas, Francisca y Luisita. La tienda de Roque es algo más que eso, es también centro de reunión, y lugar para beber y fumar. A ella van llegando poco a poco los pescadores, que cuentan sus faenas en la mar. El narrador camina hacia la casa de Roque y ve la iglesia, la escuela, la calle...

En el cabildo de los viejos, donde los ancianos comentan, no sin cierto sarcasmo, los acontecimientos diarios, el narrador observa las bravuconadas del Sr. Mateo, que más tarde continúa relatando en la tienda de Roque, a las que añade comentarios sobre las mujeres, especialmente de la inglesa. Mientras esto sucede se oyen gritos desde el muelle. El barco de Doreste trae un herido que es trasladado a la isla Mayor.

El caserío está envuelto en un fuerte temporal de viento. De camino a la tienda de Roque, este y el narrador ven a Domingo, que construye su casa, y a Pepita, su futura mujer. En la tienda los pescadores hablan del tiempo, de la mar; fuman, beben y están a la espera, pues varias embarcaciones se encuentran faenando. El temporal amaina y llegan buenas noticias: los barcos no han sufrido y todos están a salvo. Sin embargo, frente a esta alegría un chico del barrio Verde anuncia el naufragio de un yate en las proximidades de la playa de Las Conchas.

Roque, el narrador y varios pescadores acompañados por camellos y faroles van al rescate. Sobre la playa dos personas (Jerry y Beatrice), algo más alejado Gary, y en el barco, en cuya popa se vislumbra *Bloody Mary*. *Florida*, *Boby*: todos vivos y en avanzado estado de embriaguez.

De la isla Mayor llega la autoridad de la Comandancia de Marina a realizar el atestado del naufragio, llevándose a Gary a la isla Mayor para un mejor reconocimiento de su mano herida.

Más tarde, los americanos, llamados *chonis* por los isleños, intentan rescatar lo que pueden del yate, no sin producirse fuertes discusiones entre Jerry y Beatrice, al parecer marido y mujer.

Hacia la isla del Faro parten Roque, su hijo, también llamado Roque, Félix y el narrador en el *Chipirín* a entregar el suministro al linternero, que vive con su mujer, sus dos hijos y un ayudante, también casado. Durante la travesía Félix comenta la fiesta que la noche pasada se vivió en el barrio Verde con los extranjeros. De regreso al caserío, Maestro Juan da cuenta de la parranda que los extranjeros, el Sr. Mateo y otros isleños tienen en la tienda de Roque; quien más tarde los invita a continuar en casa del Fardelero, un tugurio regentado por un individuo de «abultada joroba» y cuyo rostro «emparenta con la familia del raposo ladrón y verdugo».

Al día siguiente el narrador intenta sacudirse la resaca con un baño en la playa del caserío. En casa del Fardelero este le habla de los escarceos amorosos entre Beatrice y Domingo, como más tarde también hará el Sr. Mateo, quien se siente culpable por la aventura de Domingo, pues está en vísperas de contraer matrimonio con Pepita. El Fardelero insiste ante el narrador, que se muestra evasivo, en la actitud de los *chonis*, en el romance de Beatrice y Domingo que no parece importarle a Jerry... La fiesta de los extranjeros continúa.

El narrador, como muchos de los congregados en el grao del caserío, mira la maniobra de Roque, que intenta amarrar una camella al *Chipirín* para atravesar El Río hasta la isla Mayor y luego venderla.

Es martes de carnaval y último día de los *chonis* en la isla; por tanto, se espera una gran fiesta de despedida. En la tienda de Roque están disfrazados David, Laurel, Jerry, Gary, Beatrice y Bobby; Periquito y Domingo amenizan con sus instrumentos. El destino final de todos ellos será la casa del Fardelero, de donde luego partirán hacia el espigón del muelle para lanzar los cohetes y fuegos. A oídos del cabildo llegan noticias sobre las mujeres de los *chonis*, que bailan con los pechos al descubierto. Mientras, las isleñas contemplan el carnaval de los extranjeros.

Sobre el espigón del muelle se lanzan los fuegos, uno de cuyos resplandores es seguido por Jerry tirándose al agua; le siguen Beatrice, Laurel, que se despoja de su vestimenta, y Bobby. Pronto vuelven al muelle, excepto Jerry, que se aleja cada vez más hasta que lo pierden de vista. Es entonces cuando deciden ir a buscarlo

en barco, pero el rastreo es inútil. A la mañana siguiente la embarcación de Roque trae el cuerpo mutilado de Jerry, que es trasladado a la iglesia y de ahí, cuando el cese de la lluvia lo permita, a la Duna Grande, que hace de cementerio. En el *Chipirín* Roque, su hijo, Félix y el narrador acompañan a los *chonis* a la isla Mayor. En la isla se vuelve a la rutina, a la pesca, Domingo a su casa, las mujeres a comprar... Al día siguiente el narrador abandonará la isla.

En 1968 el escritor Alberto Vázquez Figueroa realiza unas declaraciones en la prensa isleña⁴⁷² donde confiesa que ya tiene «muy avanzado un guion cinematográfico con tema referido a La Graciosa, titulado *El tesoro*, cuyo argumento versa sobre 4 extranjeros que llegan en un yate a la citada isla, acompañados de cuatro mujeres de mala reputación, en busca de un tesoro. Todas son personas de vida fácil que, en contacto con los gracioseros, gente sencilla, les llevan a una profunda reflexión». Aunque no igual, esta sinopsis guarda bastantes puntos coincidentes con *Parte de una historia*, en especial lo que supone la convivencia entre dos formas de vida bien diferentes, la de los isleños y la de los extranjeros.

Cuando en los meses de junio, julio y agosto de 1974, en Benicasim, Juan Antonio Bardem trabaja en la adaptación de *Parte de una historia*, desconoce el proyecto de Vázquez Figueroa. Sin embargo, esta no era la primera vez que Bardem se interesaba por una obra de Aldecoa. *Young Sánchez*, finalmente filmada por Mario Camus, es un cuento que apasionaba al director madrileño pero que, para no ser acusado de plagiar a Visconti, desistió del intento: “Yo sí le dije —a Aldecoa— que aun gustándome muchísimo su cuento, había sabido que el maestro Visconti ya estaba rodando *Rocco ei suoi fratelli* en el que había un personaje y una vivencia similar a la de *Young Sánchez* (los pobres para ganarse algún dinero y salir de la miseria alimentan los “rings” y las plazas de toros). No quería que mis amigos me acusaran de plagio como lo hicieron con mis anteriores películas”⁴⁷³. La gran amistad que le unía al literato y a su mujer (Josefina Rodríguez —Josefina R. Aldecoa—, a la que siempre ha tenido al corriente de este proyecto, que cuenta, y contaba en aquel entonces, con su simpatía y autorización, pues Aldecoa ya había fallecido) le

⁴⁷² Antena, 13/8/68.

⁴⁷³ Entrevista/Comunicación personal, 16/10/97. En adelante, las declaraciones de Bardem son de la misma entrevista.

llevó quizás a aceptar la adaptación de *Parte de una historia*. Esa admiración y afecto se tradujo en la creación conjunta de un argumento titulado *Off limits*, cuyo original, desafortunadamente, se perdió⁴⁷⁴.

En septiembre de 1974 Bardem llega a Canarias con el propósito de localizar exteriores. A su llegada a Las Palmas es recibido por los directivos de Cintel Rafael Vara y Romano Ferrari. Este último había comentado en una entrevista en agosto de 1974 que había llegado a Canarias porque tenía un proyecto para una película y había encontrado localización para los exteriores en La Graciosa⁴⁷⁵. Bardem desconoce si se trataba del mismo proyecto.

Producida por Goya Films, *Bloody Mary. Florida* iba a rodarse en los mismos escenarios donde se desarrolla la novela de Aldecoa, Lanzarote y La Graciosa. Bardem conocía Canarias porque anteriormente, entre finales de 1971 y comienzos de 1972, había rodado la mayor parte de la adaptación de la novela de Julio Verne, *La isla misteriosa*, en Lanzarote: «entonces me di cuenta —declara Bardem— dónde ubicaba Ignacio Aldecoa su *Parte de una historia*».

A finales de septiembre de 1974, Cintel participa en el rodaje de un western titulado *Por la senda más dura (Take a hard ride)*⁴⁷⁶. La existencia de este otro proyecto pudo ser la causa que impidiera la filmación del guion de Bardem. Sin embargo, para el director de *Calle Mayor* los servicios que pudiera prestar Cintel para el rodaje de *Bloody Mary...* no eran, en absoluto, determinantes: «No recuerdo ahora que llegásemos a ningún acuerdo. Yo sólo era un guionista-director contratado por la empresa Goya Films. Cualquier acuerdo de Cintel tendría que haber sido hecho con ella. Desconozco si lo hubo». El principal problema, según Bardem, radicaba en que ni siquiera se intentó que pudiese ser una coproducción. La dificultad, por tanto, estribaba en el excesivo costo de la producción y, en especial, «el desplazamiento de todo un equipo de cine desde Madrid a Lanzarote, primero y de ahí a La Graciosa (y esto es más difícil y costoso aún). ¿Viviríamos todos

⁴⁷⁴ Como muestra del aprecio que el director sentía por el escritor sirva la siguiente declaración: «Pienso que Ignacio tiene ya un puesto de honor en las letras españolas y que, para mí, *Parte de una historia* es su mejor novela y así se lo hice saber poco antes de su lamentable desaparición. Guardo como un tesoro un ejemplar de esa novela, con una muy cordial dedicatoria de Ignacio». También para la que fuera su mujer, se trata de la mejor novela de su autor: «Para Ignacio, como para muchos críticos y lectores entre los que me incluyo, esta es su mejor novela». Aldecoa, J., 1995, 57.

⁴⁷⁵ *El Eco de Canarias*, 13/8/74.

⁴⁷⁶ Ídem, 30/9/74; 14/11/74; 9/1/75; 9/2/75 y 13/4/75.

en La Graciosa?, ¿una parte? Habría que ir y volver todos los días. ¿Cómo?, ¿en qué? Barco: complicado. Helicóptero: carísimo». A este obstáculo había que añadir otro, «los actores extranjeros: ingleses o americanos. Pues bien, aun utilizando los «restos del naufragio» que viven y trabajan en Roma y/o Madrid, y que son —en general— actores y actrices de 2ª o 3ª división, sin ningún *appeal* en el mercado, el costo era absolutamente prohibitivo para una película sólo española».

A continuación pasamos al tratamiento del guion escena por escena.

1. Roque, el escritor, Mateo (*exterior. El Río, muelle, de día*) [Documento gráfico 1, página 329]

Sobre El Río, trozo de mar que separa las islas de Lanzarote y La Graciosa, navega el *Chipirrin*, propiedad de Roque. Sobre su cubierta el escritor, a quien Roque pregunta por qué ha vuelto, sin obtener respuesta. Ya en el muelle de la Caleta del Sebo el escritor saluda a antiguos conocidos, entre ellos al Sr. Mateo.

2. Roque, el escritor, pescadores (Casimiro, Lucas, Mateo), hijas de Roque (Francisca, Luisita, Antica), mujer de Roque (Enedina) (*interior/exterior. Tienda de Roque, calle, casa de Roque, de noche*)

La tienda de Roque, atendida por Luisita y Francisca, es el centro social del caserío, donde se puede encontrar lo necesario para vivir y beber. Roque y los pescadores brindan por la llegada del escritor, que intenta recordar el nombre de sus antiguos amigos. A las ocho Roque cierra la tienda. Él y el escritor van hacia su casa, seguidos por sus hijas. Durante el trayecto hablan de Francisca y Luisita, y de las otras hijas (María, Candelaria y Antica). Frente a la casa de Roque el escritor se sorprende por la luz eléctrica. En el interior Roque le enseña el grupo electrógeno. Se encuentran con Antica y Enedina, a quienes el escritor saluda. Roque comunica al escritor que hay dos huéspedes ingleses y que ella es muy guapa. Roque pregunta al escritor por qué ha vuelto. No hay respuesta. El escritor en su habitación deshace el equipaje.

3. Roque, el escritor, pescadores (Casimiro, Maestro Juan), Luisita, anciana (Sra. Candelas), Francisca, Pepita, Domingo, Niña pastora, Enedina, David, Laurel (*exterior/interior. Playa, muelle, tienda de Roque, calle, casa de Roque, de día*)

El escritor se acerca a la playa del muelle donde Roque y los pescadores realizan las faenas propias después de una noche de pesca. En la tienda de Roque la Sra. Candelas reconoce al escritor y le pregunta por qué ha vuelto, pero este no contesta. Poco a poco la tienda de Roque se llena de marinos que fuman, beben y

hablan de la pesca. El escritor sale por la puerta trasera acompañado por Luisita, que es sustituida por Francisca. Durante el trayecto hacia la casa de Roque ven a Pepita y Domingo, que construye su futura casa, y a la Niña pastora. En casa de Roque, Enedina insta al escritor para que desayune y vea a los ingleses. Saluda a los ingleses y el escritor se presenta como Juan Soler, los ingleses como Laurel y David Jackson.

4. David, Laurel, viejas, niños (*exterior. Playa, de día*)

David y Laurel se bañan desnudos. Los chicos del caserío los acechan tras las dunas hasta que las viejas los expulsan.

5. El escritor, Mateo, viejos, Domingo, Félix, Casimiro, Luisita, Francisca, Roque, Doreste, Juanillo Armas, Laurel, David (*exterior/interior. Cabildo, de día; tienda de Roque, muelle, playa, de noche*)

A la sombra de las casas próximas al espigón del muelle se reúne el cabildo de los viejos. Mateo presume de sus hazañas marineras. Al rato los viejos abandonan el lugar y Mateo y el escritor se dirigen a la tienda de Roque. Allí están Domingo, Félix y Casimiro. Mateo habla de mujeres, de la inglesa; sigue fanfarroneando mientras las hijas de Roque sirven bebidas. Cuando Mateo abandona la tienda de Roque, este se acerca al escritor y comenta su carácter. Se oyen gritos desde el muelle, al que acuden Roque y el escritor. El barco de Doreste trae un herido, Juanillo Armas. Mientras Roque hace los preparativos para llevarlo a la isla Mayor, el escritor camina por el espigón del muelle, por la playa. Más tarde se le acercan Luisita y Francisca, pero esta se mantiene a cierta distancia. Luisita se siente a gusto junto al escritor, que le confiesa que tal vez se encuentra sin rumbo, a la deriva. La conversación es interrumpida por la llamada de Francisca. El escritor queda solo, pero pronto se oye un murmullo, los ingleses, que desaparecen en la oscuridad.

6. Roque, el escritor, Domingo, Pepita, hombres del pueblo, Francisca, Luisita, Sra. Candelas (*exterior/interior. Caserío, tienda de Roque, caserío, de día*)

El viento sopla del este, la arena corre, el mar se encrespa, el polvillo se suspende en el aire. Roque y el escritor caminan pegados a las casas en dirección a la tienda de Roque. Comentan que hay hombres en la mar con este temporal y el peligro que supone. Están a la espera de noticias. Durante el trayecto se tropiezan con Domingo, que sigue construyendo su casa, y Pepita, que le da ánimos. En la tienda de Roque hay un nutrido grupo de hombres murmurando, a la espera de noticias. La Sra. Candelas entra en la tienda pidiendo que hagan algo, su marido está en la mar. Entretanto, el escritor sale de la tienda

de Roque. El temporal aumenta y la gente lo contempla desde las ventanas de sus casas.

7. Antica, el escritor, Laurel, David, Enedina (*interior. Casa de Roque, de día*)

Antica está a la espera de noticias en el cuarto de la radio. En el comedor esperan el escritor, David y Laurel. Enedina aparece ocasionalmente para traer café. Se respira nerviosismo. Entre Laurel y el escritor se establece un corto diálogo y un intenso juego de miradas.

8. Hombres, Roque, el escritor, Luisita, Antica, Niña pastora (*exterior/interior. Muelle, playa, calles, casa de Roque, de día*)

El temporal amaina y hay momentos de calma. Roque y los hombres hacen balance del estado de los barcos. Todo vuelve a la normalidad. Todos se dirigen a casa de Roque menos el escritor, que se queda por un instante junto al *Chipirrín*, momento aprovechado por Luisita, que le interroga sobre su destino, sobre si será capaz de navegar, respondiendo el escritor que lo desea.

En casa de Roque, Antica ha logrado establecer comunicación. Hay buenas noticias: los pescadores de Caleta del Sebo están todos a salvo. La gente congregada junto a la casa de Roque salta de alegría y van a beber a su tienda. Frente a este júbilo, más tarde, al atardecer, la Niña pastora corre a la tienda de Roque anunciando a viva voz el naufragio de un yate en la Playa de Las Conchas.

9. Roque, el escritor, Domingo, Félix, Gary (*exterior/interior. Playa de Las Conchas, yate, de noche*)

Roque, el escritor, Domingo, Félix (bastante bebido), diez hombres y tres camellos van al rescate del yate. Una vez localizado hacen señales con las luces de los faroles y se oyen gritos: son dos personas (hombre y mujer) y están borrachas yaciendo en la arena. Una partida formada por Roque, el escritor y algunos más van hasta el yate, en cuya popa se ve *Bloody Mary. Florida*. En su interior desorden y otro hombre, también borracho. De vuelta a la playa aparece la otra partida con otro náufrago, también borracho y con una mano rota: se llama Gary. La expedición vuelve al caserío.

10. Roque, sargento, cabo, oficial-médico, el escritor, Mateo, Maestro Juan, Casimiro, Luisita, Francisca, Jerry, Gary, Boby, Beatrice, David, Laurel, Domingo (*exterior/interior, muelle, caleta, Caserío, tienda de Roque, Casa de Roque, muelle, tienda de Roque, de día*)

De la isla Mayor llega una lancha rápida de la Comandancia de Marina con un sargento, un cabo y un oficial médico. Se congrega gente en los alrededores,

especialmente mujeres, niños y perros. Roque, junto al escritor, los recibe y los conduce hacia su casa. Desde la tienda de Roque se ve pasar a las autoridades de Marina y a su comitiva, donde Maestro Juan, Casimiro, Luisita y Mateo hablan de la pipa que este hurtó del yate y del aspecto físico de la mujer naufragada.

En casa de Roque la autoridad toma declaración a los americanos (Jerry, Gary, Bobby y Beatrice). Gary tiene que ir a Lanzarote para un mejor reconocimiento de su mano herida.

De nuevo en el muelle se da la despedida a la autoridad. Al numeroso grupo de personas se une ahora la pareja inglesa.

Roque invita a los americanos a beber a su tienda, a la que se unen más lugareños. Todo es alegría y todos beben.

11. Beatrice, Bobby, Jerry, el escritor, Mateo, Roque (*exterior. Playa de Las Conchas, espigón del muelle y playa de La Caleta, de día; Playa de Las Conchas, de noche*)

Los americanos tratan de rescatar, con la ayuda de niños, lo que pueden del naufragio mientras en las dunas de la playa un nutrido grupo de personas del caserío observa la operación. Los americanos van y vienen del yate a la playa y viceversa, discutiendo, gritando, insultándose, e incluso Beatrice y Jerry llegan a las manos. El escritor, Mateo y Roque también observan cuando alguien del caserío los avisa de que ha llegado una gran pesca. Regresan.

En el espigón del muelle y en la playa la práctica totalidad del pueblo se ocupa de la pesca recién traída. Cantan.

Mientras, en la Playa de Las Conchas los americanos siguen recogiendo los restos del naufragio. Ya están sosegados, no discuten; hablan, bromean, beben y se bañan desnudos.

12. Gary, Mateo, Bobby, Laurel, Jerry, Francisca, Luisita, Roque, el escritor, Beatrice, David, Domingo, Félix, Pedro, Casimiro (*interior/exterior. Tienda de Roque, calles, tugurio del Fardelero, de noche*)

Mateo y Gary (con el antebrazo izquierdo escayolado) echan un pulso. Todos animan y beben. Se presiente una gran fiesta. De vez en cuando Beatrice se fija en Domingo. Gary desiste de seguir pulseando por el dolor del antebrazo escayolado y se coloca junto a Laurel. Siguen bebiendo. Roque invita a la última ronda e insta a los parranderos a seguir en el barrio Verde.

Por las calles del barrio Verde camina la comitiva encabezada por Mateo.

En el tugurio del Fardelero continua la fiesta, a la que se suman los clientes que están allí. Beatrice sigue fijándose en Domingo, Gary sigue junto a Laurel. La fiesta se enloquece aún más con guitarras y tipples. Cantan y beben. Algunos

están ya fuera de combate recostados en las mesas o tirados por el suelo, otros danzan ridículamente, como el escritor.

13. El escritor, Roque, viejos (*exterior. Playa de La Caleta, de día*)

El escritor se baña en la playa de La Caleta cuando de pronto oye un ruido: un camello amarrado al *Chipirrin* que Roque va a vender a la isla Mayor. Roque intenta explicar al escritor que así, a nado por El Río y amarrado al barco, se transporta a los camellos para la venta. Mientras el escritor se seca los viejos del cabildo le explican que aún continúa la fiesta en la Playa de Las Conchas, al tiempo que comentan el cariz sexual que está tomando la juerga de los extranjeros.

14. Mateo, Jerry, Félix, David, el escritor, Pedro, Domingo, Beatrice, Bobby, Gary, Laurel (*exterior. Playa de Las Conchas, de día*)

Jerry y Mateo están enzarzados en una lucha canaria, borrachos, como David que yace en la arena junto al escritor. Beatrice y Domingo se tocan, se besan..., Bobby está pensativo, frente a la escollera.

Sobre la cubierta del *Bloody Mary* están Laurel (desnuda) y Gary: se besan, se abrazan...

15. Mateo, Jerry, Félix, David, el Fardelero, el escritor, Casimiro, Laurel, Beatrice, Gary, Bobby, Domingo, Pedro (*Interior/exterior. Tugurio del Fardelero, calles, de noche*)

Mateo cuenta las luchas con Jerry y las actividades sexuales de Domingo con Beatrice y de Gary con Laurel al Fardelero y a los allí concurridos, la mayoría borrachos. Casimiro y el escritor, también borrachos, discuten acaloradamente y están a punto de llegar a las manos. Mateo mantiene viva la conversación junto al Fardelero, que le anima a declarar con sus preguntas.

Lejos se oye una guitarra y un timple, canciones, gritos y risas de Laurel, Beatrice, Gary, Bobby, Domingo y Pedro, que regresan. David y Laurel discuten, pelean. Interviene Gary. Al final todos ríen y beben.

El escritor observa lo que ocurre a su alrededor: la borrachera de todos, la lucha de Mateo y Jerry, la angustia de Bobby, la indiferencia de Gary, el acuerdo de David y Laurel, la codicia del Fardelero, la malsana curiosidad de los isleños, la guitarra de Pedro, el sentimiento de Domingo y la sensación de burla de Beatrice.

16. Extranjeros, Roque, Francisca, Luisita, el escritor (*exterior/interior. Calles, tienda de Roque, muelle, de día*)

Martes de Carnaval. Los extranjeros, vestidos para la ocasión, danzan por las calles de la caleta en dirección a la tienda de Roque, que los invita a beber.

Desde la tienda de Roque parten hacia el muelle donde lanzan cohetes. Tras cada estallido, aplausos de la gente allí congregada, que poco a poco va disgregándose con los últimos cohetes. El escritor, Roque y las hijas van hacia su casa. Los extranjeros (llamados *chonis*) hacia la casa del Fardelero junto a los parranderos isleños.

17. El escritor, Luisita, viejos (*interior/exterior. Casa de Roque, Cabildo de los viejos, de día*)

El escritor intenta mantener un diálogo con Luisita, pero esta se mantiene distante porque entiende que el escritor no quiere hablar con ella, ya que este intento es más casual que provocado.

El escritor sale en dirección al cabildo donde algunos viejos comentan que todo volverá a ser como antes en cuanto se hayan marchado los extranjeros. El escritor se despide. El cabildo aumenta la concurrencia con más viejos que hablan de la actitud sexual de los extranjeros y la participación de algunos isleños. Uno de los viejos lanza arena a un perro, este le muerde y aquél lo castra; los otros viejos le reprochan su acción.

18. David, Laurel, Mateo, Beatrice, Bobby, Gary, Félix, Casimiro, el escritor (*interior. Tugurio del Fardelero, de día*)

Los *chonis*, disfrazados, y sus seguidores isleños siguen la fiesta. Es como si el tiempo no hubiera pasado por ellos. La confusión, el griterío, el ruido y la borrachera siguen siendo la misma. Todos danzan. Beatrice y Laurel bailan provocativamente, con los pechos desnudos.

19. *Chonis* y seguidores isleños (*exterior. Muelle, El Río, de noche*)

En el espigón del muelle cada vez se concentra más gente. Todos contemplan los colores de los cohetes. Todos cantan y bailan alrededor de una hoguera que se aviva con las maderas del *Bloody Mary*. Jerry, siguiendo el resplandor de un cohete, se lanza al mar. Lo sigue el resto de los *chonis*, que al poco tiempo nadan hacia tierra. Sin embargo, Jerry cada vez se aleja más. El escritor, Mateo y Roque tratan de localizar a Jerry, que desaparece en El Río. Todos gritan el nombre de Jerry, pero no hay respuesta. Se pierde. Deciden ir a buscarlo. Los *chonis*, con los patéticos disfraces mojados, poco a poco se van retirando del muelle.

20. La práctica totalidad de los habitantes del caserío (*exterior/interior. Muelle, iglesia, de día*)

A medida que se acercan las barcas la gente del caserío se aproxima al espigón del muelle. Los marinos desembarcan un cuerpo envuelto en una lona, es Jerry,

desfigurado por los arrecifes de la costa. Su cuerpo es trasladado hasta la iglesia y paulatinamente la gente se disgrega. Cae la tarde, el viento sopla y el mar bate fuerte contra el espigón, la arena corre.

21. Mateo, Roque, Félix, Domingo, Pedro, Maestro Juan, Maestro Pancho, Luisita (interior. Tienda de Roque, de noche)

Los marinos, de rostros circunspectos, bisbisean, beben y fuman. Apenas hay conversación, algún comentario sobre el tiempo, que empeora, sobre el estado de ánimo de Beatrice...

22. Chonis, el escritor, Enedina y sus hijas (interior. Casa de Roque, de día)

Llueve. A través de la ventana se observa la playa y el muelle. La quietud se apodera del lugar, nadie habla, tan solo fuman y lloran.

23. Chonis, el escritor, gente del caserío (exterior. Cementerio, de día)

Después de las palabras de Roque, se procede a cubrir de tierra el cuerpo de Jerry, que yace en una fosa. Silencio, tan solo el ruido de una escasa llovizna y el viento. Todos regresan a La Caleta.

24. Chonis y sus compañeros isleños (interior. Tienda de Roque, muelle, de día)

Todos se despiden de los *chonis*. La sirena del *Chipirín* les avisa que es la hora de partir. Se dirigen al muelle, embarcan. Las sirenas de todos los barcos suenan y el *Chipirín* parte hacia la isla Mayor.

25. El escritor, Pepita, Domingo, Niña pastora (exterior. Caserío, de día)

El caserío vuelve a la normalidad y cada cual a sus tareas, incluido Domingo, que termina la casa observado por Pepita. La Niña pastora pregunta al escritor si también se marchará y le responde que se irá mañana, pasado. "Esta historia ya se ha terminado".

26. (Exterior. El Río, de día)

Desde lo alto del acantilado se ve al *Chipirín* navegar por El Río en dirección a la isla Mayor.

Como ya comentamos, el material con que hemos trabajado es el de un guion y no el de una película, ya que se trata de un proyecto no realizado. Queremos hacer esta salvedad antes de continuar porque un guion (en el caso *Bloody Mary. Florida* lo que manejamos no fue un *decoupage* técnico, que conlleva informaciones técnicas precisas de ángulos y movimientos de cámara, efectos especiales, sonoros..., sino un texto narrativo-descriptivo) «siempre es susceptible de ser modificado, reelaborado», tanto es así que

«la mutación es total»; con lo cual se trata de un elemento «transicional»⁴⁷⁷, con «una estructura que sirve para otra cosa»⁴⁷⁸. Por tanto, al analizar el texto de Bardem lo hacemos desde un punto de vista abstracto, pero al mismo tiempo concreto porque viene a representar un modelo reducido de la futura película.

Bloody Mary... es una adaptación y como tal no podemos por menos que compararla con su original literario sin llegar a veces a comprender que se trata de dos estéticas diferentes, «pues la novela-base es (o quiere ser) una obra de arte, y la película sacada de ella será otra obra de arte distinta [Documentos gráficos 2 y 3, páginas 330 y 331]. Cada una tiene sus correspondientes intenciones estéticas, y aun cuando coincidieran en el problema artístico intentado, los distintos medios técnicos conducirían a creaciones diferentes»⁴⁷⁹, puestas de manifiesto en el simple hecho, tan elemental y primordial, como el de la duración. Heinrich Mann, cuyo texto *El Ángel Azul* fue llevado al cine por Sternberg, y cuya trama, en su segunda parte, fue variada respecto de la literaria, no hacía ninguna objeción, pues pensaba que un filme no era una novela, aunque era necesario cierto tipo de transición entre un medio y otro⁴⁸⁰. Por tanto, toda adaptación implica un proceso de reducción y transformación, y ahí radica el papel del guionista, en «adaptar la forma-relato a la materia-película»⁴⁸¹. Susan Sontag habla del cuento como la materia ideal para ser adaptada, y pone como ejemplo la película rusa *La señora del perro*, basada en un cuento de Chéjov; sin embargo, no cree que se pueda aplicar la misma regla a la novela, «cuya esencia es precisamente su capacidad de expansión»⁴⁸², lo que traducido al celuloide supondría romper los convencionalismos de exhibición establecidos en 100-120/min. En su empeño de adaptación el cine se ha atrevido con todo (recordemos el caso Stroheim en *Avaricia*, donde el director quería filmar toda la novela de Frank Norris, *Mc Teague*, consiguiendo una película de 10 horas que más tarde el estudio

⁴⁷⁷ Carrière y Bonitzer, 1995, 93-101.

⁴⁷⁸ Vanoye, 1996, 20.

⁴⁷⁹ Ayala, ídem, 89-90.

⁴⁸⁰ Geduld, ídem, 139-143.

⁴⁸¹ Carrière y Bonitzer, ídem, 106.

⁴⁸² Sontag, 1984, 23-4.

redujo a dos horas cuarenta y cinco minutos), e incluso no son pocos los casos en que el propio novelista es partícipe en el guion, sin ir más lejos el propio Aldecoa en *Young Sánchez*, dirigida por Mario Camus en 1963, o por citar otro caso español, Miguel Delibes (*El camino*, dirigida por Ana Mariscal), para quien, y siguiendo con las adaptaciones, lo importante era contar lo mismo pero con otros medios, aunque luego añadía que la extensión ideal de una narración para ser llevada al cine debía estar en torno a las 150-200 páginas⁴⁸³.

No podemos saber si la adaptación que Bardem hizo de la novela de Aldecoa sería una buena adaptación cinematográfica, porque como ya se ha dicho trabajamos sobre un guion y no el producto finalizado, que sería la propia película. En todo caso ese será nuestro punto de partida y motivo de análisis, el guion. Comenzaremos por las similitudes. En primer lugar, no se ha producido prácticamente una reducción de personajes (salvo para aquellos que tienen una intervención muy tangencial en el relato original, por ejemplo, los que aparecen en el capítulo 13, que ha sido suprimido en el guion), como tampoco en la caracterización de cada uno de ellos que, por otra parte, no tienen más ambición que pasarlo bien. En segundo lugar, el espacio de representación es coincidente (una isla y su colectividad encerrada en sí misma, con un único punto de conexión con el exterior representado por las embarcaciones, y caracterizada por la pobreza de acontecimientos, desarrollados casi siempre en exteriores). En tercer lugar, se ha respetado con esmerada exactitud la estructura narrativa original con un desarrollo lineal de los hechos que, por otro lado, se suceden en un corto espacio de tiempo (días, semanas). Y, por último, el mantenimiento del espíritu de la novela en una doble vertiente: por un lado, la temporal transformación de un apacible pueblo de pescadores por la irrupción de una comunidad externa y, por otro, las angustias del narrador.

Entremos ahora en el campo de las transformaciones. La principal afecta a la estructura narrativa, contada en primera persona⁴⁸⁴ en el original y que queda traducida en el guion a través de los diálogos. Las demás, de carácter secundario, tratan de acentuar aún más determinadas situaciones que tam-

⁴⁸³ Pastor Cesteros, *ídem*, 47.

⁴⁸⁴ Novedoso recurso literario que introduce en esta novela y donde por primera vez Ignacio Aldecoa habla de sí mismo, Aldecoa, J., 1995, 56-57.

bién se dan en el relato literario, aunque con menor intensidad, por ejemplo, la reafirmación del líder (o «personaje-padre»⁴⁸⁵ representado por Roque) mediante la introducción de un grupo eléctrico en su casa⁴⁸⁶ («En medio del patio está el brocal del aljibe. En el fondo del patio, en lo que antes fue la cuadra de los camellos, está ahora, orgulloso sobre su bancada, el reluciente, el rumoroso, el pequeño grupo electrógeno»); un acusado erotismo («Laurel, desnuda, se baña. Laurel, nada, se tiende sobre el mar, juega, entra y sale de la espuma, disfruta, desaparece un tiempo y surge esplendorosa brillando al sol»), que en *Parte de una historia* apenas es una insinuación («Dicen que se bañan en cueros vivos...», p.22⁴⁸⁷); o la ridiculización que del estamento militar hace Bardem (invención de un lenguaje irónico en las conversaciones con los extranjeros, provocado por el escaso conocimiento que del inglés tiene la autoridad), cuando en el original lo más que sabemos es que uno de sus miembros es “un tipo galoneado que hace ostentación de autoridad” (p.49). El autor de la obra literaria, en este caso Aldecoa, se incorpora a su texto en la figura de narrador, pero se trata de un narrador intradiegético que comenta la acción, participativo y al mismo tiempo distante; Bardem va más allá en su apuesta y lo hace cómplice, entrando en las disputas de los pescadores hasta que Mateo le reprueba su actitud: «Me has engañado. Pensaba que tu juego era ver pasar las cosas, pero desde fuera, sin que te salpicaran. Desde fuera y sin meter el corazón».

No cabe duda de que en el trabajo de Aldecoa hay «muchas sugerencias fílmicas, y señaladamente en sus relatos cortos, en sus cuentos»⁴⁸⁸. Y esas insinuaciones de las que habla Gómez Mesa las encontramos sobre todo en las descripciones de ambientes («El viento ha rolado esta noche al este. Mal viento. La arena entra en mi habitación por la juntura de las ventanas, las rendijas de la puerta y el ojo de la cerradura. Está anegada, como de polvillo de mariposa, solamente es perceptible en los dientes, en el respirar, en el tacto de las teclas de la máquina de escribir, en una cierta aspereza que tiene el

⁴⁸⁵ Ídem, 1996, 16.

⁴⁸⁶ Por estos años La Graciosa carecía de luz eléctrica, y no cabe duda de que su disfrute viene a subrayar el liderazgo que Roque ocupa en la comunidad. Por otra parte, será a finales de los setenta cuando se instalen dos grupos electrógenos, que empiezan a abastecer de luz eléctrica a la población por pequeños periodos. Finalmente, en 1984, se inaugura una línea eléctrica que une La Graciosa con Lanzarote. Cabrera Socorro, 1997, 73-74.

⁴⁸⁷ La edición utilizada de *Parte de una historia* es la de Alianza Editorial, 1987.

⁴⁸⁸ Gómez Mesa, 1978, 25.

satinado de los papeles y en la irritación de los lacrimales», p.31). Pero aparte esas impresiones filmicas, también hay alusiones cinematográficas, una en boca de uno de los personajes, las dos restantes en la del narrador. La primera, estando en la tienda de Roque y recién llegado el narrador a la isla, este insinúa su marcha y después de la instantánea respuesta de Roque, su hija, Luisita, replica: «Mándame revistas de cine, si no te cuestan caras» (p.9); la segunda se produce durante una reflexión a su paso por la calle camino de la tienda de Roque: «Voy por este perfilado arenalejo hacia la tienda de Roque, caminando dentro de un documental cinematográfico» (p.109); y la tercera poco antes del ahogamiento de Jerry, cuando los extranjeros suben por las escalerillas de atraque: «Vuelven de otro naufragio. Un naufragio antiguo y cinematográfico» (p.137). Asimismo, vislumbramos recursos literarios semejantes a la estructura narrativa filmica. Carrière y Bonitzer dicen que «el cine es un hombre que llega a caballo a una ciudad del Oeste y nada sabemos de él. Va a definirse poco a poco, por sus gestos, por sus miradas»⁴⁸⁹. Parecidos componentes encontramos en el narrador de *Parte de una historia*, que llega a un territorio determinado e inmediatamente surge la pregunta de por qué ha regresado, y aunque no quede totalmente respondida en el transcurso de la historia, poco a poco sabremos que en sus monólogos, «en su reflexión introspectiva hay referencias oscuras a conflictos personales, crisis, desajustes emocionales que le han llevado a la isla»⁴⁹⁰.

Numerosos son los elementos que intervienen en un guion, como copiosos los que lo hacen en un relato literario. En esta ocasión analizaremos tan solo algunos, los más relevantes (tengamos presente una vez más que trabajamos sobre un guion, con evidentes similitudes respecto a su original, y no sobre la película), que atañen a la escritura cinematográfica, y otros que también utiliza la novela pero de cuya forma de construcción difieren sustancialmente.

Ya hemos visto que el cine y la literatura son dos estéticas diferentes y cada cual, por supuesto, con sus propias reglas. Tanto el guion como la novela pueden expresar la manera de pensar de un personaje, su actuación, o indicar una situación determinada. La novela no tiene por qué precisar cómo

⁴⁸⁹ Carrière y Bonitzer, *idem*, 47.

⁴⁹⁰ Aldecoa, J. 1995, 57.

va a desarrollarse, por ejemplo una situación; no así el guion. Pongamos por caso la primera frase de la novela que nos ocupa: “Ayer, a la caída de la tarde, cuando el gran acantilado es de cinabrio, he vuelto a la isla” (p.7). Dicho así, la situación queda en abstracto, sin concretar (tampoco tiene por qué hacerlo) quién llega, cómo llega, en qué medio... Lo único que sabemos es que alguien llega a una isla. Pero al trasladar esta frase al guion hay que hacer que el espectador capte lo que ocurre visualizando la acción; ¿cómo?, Bardem (que no recurre a las facilidades de la voz interior, masivamente utilizada para dar salida a estas situaciones) nos da la respuesta a través de su adaptación:

A la izquierda está el acantilado de la isla de Lanzarote, cuatrocientos metros de altura de rocas cortadas a pico, que ahora con el sol poniente parecen de cinabrio.

A la derecha la isla Graciosa: el caserío de Pedro Barba, el pequeño muelle, las casas de La Caleta.

Arriba, las gaviotas acompañan al “Chipirín”, girando y chillando sobre él.

Roque, el patrón, se acerca hasta el escritor que contempla sus recuerdos renovados.

Al menos sobre el papel el guion de Bardem es bastante visual (puesto de manifiesto en la descripción minuciosa de ambientes, deudor a su vez del original literario) pero aún en este supuesto no son esos elementos visuales los responsables únicos del sentido y movimientos de las escenas, y en este punto entran en juego los diálogos, que tienen como función principal, entre otras, informar, hacer avanzar la historia y caracterizar a los personajes. En *Bloody Mary...* no hay diálogos trascendentales, todo lo contrario, son de lo más corrientes, eso sí, concisos y despojados de los ribetes literarios, pero es la situación creada la encargada de llenar la escena de emoción y sentido. Como ejemplo, veamos lo que ocurre cuando se levanta un fuerte temporal sobre la isla:

Roque: Hay hombres en la mar. Maestro Juan, el señor Mateo, Casimiro... Dios... Que hayan tenido tiempo de entrar en puerto.

Escritor: ¿Cuándo habrá noticias?

Roque: Al mediodía. Entonces Antica empezará a recibir los radiogramas...

Mujer: ¿Cómo salieron ayer? Se anunciaba viento.

Roque: Salieron, mujer. Lo que hace falta es que vuelvan... Es mucha la mar que hay.

Contrariamente a lo expresado en la novela, donde los personajes vienen definidos por lo que dice el narrador, en el guion lo son por su conducta: han de demostrar su carácter mediante la acción; por ejemplo, el carácter de Mateo, que queda patente en el siguiente diálogo, cuando en la tienda de Roque presume de la pipa que hurta del yate encallado y es reprobado por los demás (sec.35):

Mateo: ¡Qué buen sabor tiene la tall! ¡Cómo se cuida el rico! Tenemos mucho que aprender Maestro Juan.

M. Juan: Valiente ladronazo eres... Peor que un pirata, peor que un morisco.

Mateo: No la van a echar de menos en la cazuela. Se supone que en tanta pérdida no hace número. A mí me viene muy bien.

Casimiro: Te has rapiñado algo más.

Mateo: Ni por apuesta, cristiano. Me tentaron unas ropas. Un coño jersey muy rebueno lo tuve en las uñas; pero ya ves lo que son las cosas, lo dejé por no fardarme con vestidos de muerto...

Con respecto al nombre del narrador, que en el original permanece anónimo, se traduce en el guion como «el escritor», y su nombre no saldrá a relucir hasta el momento en que el escritor y los ingleses se cruzan en el comedor de los huéspedes de la casa de Roque. Es entonces cuando conocemos su nombre, Juan Soler (será la única vez que se presente así), y el de los ingleses, Laurel y David Jackson, por primera vez. El retraso de esta información se debe a que hasta ese momento tanto el escritor como la pareja de ingleses son conocidos por la comunidad de pescadores pero no así entre ellos, instante que aprovecha Bardem para dar el nombre del escritor. Es significativo que también sea esta vez la única que se citen los apellidos: acto protocolario en desuso en un colectivo marinero que comparten desgracias y alegrías.

El texto de Bardem parte de otro literario, ya de por sí dramatizado, pero queremos insistir en dos aspectos en los que el guion hace especial hincapié: en la intensificación y concentración de algunas situaciones, que vienen a dramatizarlo aún más. Así, después del naufragio, la acción se centra en los juegos sexuales de Beatrice y Domingo, de Gary y Laurel (ausente en el original) y en la diversión, provocada a su vez por la desproporcionada ingestión de alcohol; en detrimento de los pensamientos que embargan al escritor. Este

intencionado desequilibrio (más estable en el original) viene justificado porque serán los extranjeros y sus actitudes los que provoquen el clímax (punto culminante de la tensión dramática: el ahogamiento de Jerry, situado al final, y que se corresponde con el modelo más habitual de progresión dramática) y el posterior desenlace (la vuelta al orden), y no con las angustias y preguntas que asolan al escritor.

Las opiniones de los literatos sobre sus propios relatos adaptados al cine han sido muy variadas. Por su temprana desaparición no pudimos contar con la de Aldecoa, al menos hasta donde llegó el proceso de Bardem, esto es, el guion. El cine, como el cómic, independientemente de la voluntad de su autor, y debido al poder descriptivo que incluye la imagen, es precisamente eso, descriptivo, además de narrativo. En la novela esa capacidad de representación visual depende más de las intenciones del autor. Por ejemplo, Unamuno no era nada dadivoso en la descripción de ambientes (al margen su carácter «cinematóforo», llegando a decir que «pelicular» una obra es «despellejarla»⁴⁹¹); no así Galdós o el propio Aldecoa por poner dos casos extremos. En *Bloody Mary...* Bardem ha seguido el libro paso a paso, salvo los cambios más arriba indicados, escena por escena, respetando el orden de las cosas, pero sin traicionar, al menos eso es lo que creemos, ni a la literatura (con una adaptación excesivamente libre) ni al cine (con otra demasiado sumisa).

⁴⁹¹ Utrera, *idem*, 89-90.

También los enanos empezaron pequeños o cuando Werner Herzog filmó en Lanzarote⁴⁹²

Transformar el mundo

Marx

Cambiar la vida

Rimbaud

En el texto de autoría colectiva *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Pérez Perucha habla del «mal avenido matrimonio –pese a su dulce noviazgo– cine-surrealismo...», para más adelante plantearse «qué es eso de cine surrealista», aunque reconoce que el filme de la cineasta Dullac basado en un guion de Artaud (*La coquille et le clergyman*) le parece, como a otros muchos, «una película genuinamente surrealista», para terminar diciendo que *La edad de oro* de Buñuel-Dalí es una «descripción bastante convencional y vagamente surrealista...»⁴⁹³; mientras que en opinión de Román Gubern «existe hoy cierto consenso (la cursiva es nuestra) en señalar que la producción surrealista *strictu sensu* comprende sólo tres films: *La coquille et le clergyman* y los dos primeros films de Buñuel»⁴⁹⁴, esto es, *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Sin embargo, para José Luis Téllez esta última no puede «resultar más decepcionante», mientras que la primera colaboración Dalí-Buñuel «encerraba toda la potencia, frescura y coherencia de un verdadero manifiesto y toda la virulen-

⁴⁹² Texto publicado originalmente en 2008 en los XVII Coloquios de Historia Canario-Americana (2006).

⁴⁹³ Pérez Perucha, 1991, 8 y 27.

⁴⁹⁴ Gubern, ídem, 185.

cia de un objeto arrojado»⁴⁹⁵. Por último, para Durozoi⁴⁹⁶ «las realizaciones íntegramente surrealistas siguen siendo escasas. Si exceptuamos las películas de Luis Buñuel y, en particular, *L'Age d'or* («hasta hoy el ejemplo 'perfecto' de película surrealista de largometraje», A. Kyrrou), lo único que se da con mayor frecuencia es un surrealismo involuntario susceptible de aparecer por casualidad en la producción *normal*. No es de extrañar tamaña disparidad de criterios, aun cuando Domingo Pérez Minik, con profundo conocimiento de causa, se plantee «qué es el surrealismo, a pesar de tantas definiciones, sin escuelas, sin iglesia, sin una constitución», para seguidamente terminar diciendo que «a pesar de los pesares, el mundo tiene conciencia en seguida de qué es el surrealismo, lo huele, lo siente, lo percibe, aquí y allá, en la literatura, en la vida, en el acontecimiento más extraño»⁴⁹⁷.

Que la lírica de Herzog, al menos en esta ocasión, no esté dentro del llamado modo de representación institucional, no lo habilita para entrar de lleno en el cine surrealista. Ahora bien, ¿podemos ubicarlo al menos en sus alrededores? ¿Se siente, se huele, tenemos conciencia de que los sintagmas narrativos de este filme residen en su órbita? ¿Sentimos elementos *parasurreales*? ¿Se trata de un surrealismo involuntario que aparece por casualidad?

Según la conocida definición de Breton, «Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral»⁴⁹⁸. Jenaro Talens ha explicado que el surrealismo supo escudarse convenientemente en el poema lírico, «el más apto para dejar hablar al yo» sin someterse a la objetividad de la razón; y que, por el contrario, el cine no era el lugar más apropiado, dado su carácter industrial y de complejidad tecnológica⁴⁹⁹. Bien es conocido que una de las razones fundamentales de la interrupción de las producciones cinemato-

⁴⁹⁵ Téllez, ídem, 155.

⁴⁹⁶ Durozoi y Lecherbonnier, 1974, 212.

⁴⁹⁷ Pérez Minik, 1995, 153.

⁴⁹⁸ De Micheli, 1979, 179.

⁴⁹⁹ Talens, 1991, 112. Con respecto a la poesía, del mismo modo se manifiesta Eduardo Westerdahl: «No es extraño que dentro de su función, el ejercicio poético fuera el que recibiera una influencia más determinada y consecuyente» (1979, 503).

gráficas surrealistas fue el complicado procedimiento técnico que supuso el advenimiento del sonoro que, dicho sea de paso, limitaba la frescura visual de los filmes mudos.

¿Acaso era terreno abonado para los artistas plásticos el surrealismo tal y como lo expuso Breton en su primer manifiesto? ¿Cómo seguir la frase de Lautréamont «bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas»? Muchos artistas no fueron capaces de mantenerse fieles a este automatismo (aunque sí los hubo desde luego) y eran queridos por los surrealistas, a pesar de que sus obras estaban razonablemente controladas; de ahí, en parte, se explica que a partir de 1929 el movimiento liderado por Breton iniciase una segunda fase que viene determinada por un brote figurativo y caracterizada por un control de los mecanismos de creación capaz de hacer visible la percepción interior⁵⁰⁰. Es el periodo en que Dalí se incorpora al grupo, y cuyo método de trabajo «debería sustituir el estado pasivo del automatismo por una actitud activa y sistemática de investigación de lo irracional: el método paranoico-crítico»⁵⁰¹; es, también, el tiempo de *El gran masturbador*, del que Ramírez ha dicho: «Aquí está ya plenamente desarrollada la poética daliniana de lo duro del entorno (arquitecturas o paisaje natural) frente a lo blando y delicuescente de las figuras...»⁵⁰².

En la película de Herzog, los enanos rebeldes pretender huir pero un entorno hostil no se los permite [Ilustración 1, página 332]. Lo duro hay que entenderlo aquí, en primer lugar, de la misma manera que en la poética daliniana: la aridez del paisaje que envuelve el motivo en sí, no así el concepto de lo blando, que si bien en el caso del pintor se refiere a lo biomórfico (y como tal bien puede tener infinidad de lecturas), en el del director habría que entenderlo desde un punto de vista anímico, es decir, ya no se trata de una putrefacción orgánica sino conscientemente moral: la rebelión ha fracasado. Pero la dureza tendría, en segundo lugar, y siguiendo al profesor Ramírez, un carácter eminentemente arquitectónico, entendido en Herzog como fortaleza, castillo, como bastión inexpugnable: es ahí donde se refugia

⁵⁰⁰ Ramírez, 1997, 253-4.

⁵⁰¹ Ceysson, 1983, 82.

⁵⁰² Ramírez, ídem, 256.

quien dirige el orden o, mejor dicho, su orden, porque para el resto de la comunidad de enanos está claro que ese orden supone un caso particular de desorden y viceversa. Para Carlos Fuentes «la auténtica vanguardia siempre es revolucionaria: combate la razón agotada del orden imperante con el orden de una nueva razón que, a los ojos de la razón convencional, resulta irracional»⁵⁰³. Esta oposición al sistema (entendiendo como tal «el conjunto intensamente complejo de principios, de instituciones, de leyes, de costumbres, de prohibiciones, de mitos, de dogmas, de ideas y de símbolos que separan al hombre de su propio pensamiento, que intenta retrasar por todos los medios el movimiento emancipador...»⁵⁰⁴) se produce porque el mundo que los rodea está regido por el rigor y el método, y este cartesianismo les resulta insostenible. Fermentado y escindido del dadaísmo, ¿no fue el surrealismo un movimiento que se proclamaba revolucionario? Sin embargo, Herzog prefiere hablar de rebelión antes que de revolución porque la sublevación fracasa. En efecto, el término revolución hace referencia a profundos y rápidos cambios que afectan intensamente a las estructuras de la sociedad, por tanto, se trata de una asonada exitosa por un periodo de tiempo razonable. En cambio, rebelión, más que un violento giro es, llanamente, una oposición, simplemente un rechazo a obedecer.

Los efluvios surrealistas permiten a Herzog hacer juegos malabares con la imagen, y como René Magritte, parte de convencionalismos: en ambos casos la figuración es más que palpable. En el caso del pintor belga, esos elementos figurativos aislados en sí mismos puede que no nos aporten nada, pues lo verdaderamente importante es la combinación, cómo se asocian esas imágenes: «imágenes absolutamente verosímiles, e incluso obvias, se asocian y se combinan en un contexto *escandalosamente* incongruente, inexplicable y absurdo... Está claro que el significado del cuadro no reside en las imágenes del hombre y la manzana sino en su combinación inesperada y enigmática»⁵⁰⁵. El propio Magritte ha reconocido por escrito que nada más lejos de su intención que explicar lo que pinta, lo que ama, viene a decir textualmente: «Evito vivamente explicar las cosas que amo...; no nos

⁵⁰³ Cesarman, 1976, 16.

⁵⁰⁴ Durozoi y Lecherbonnier, ídem, 84.

⁵⁰⁵ Argan, 1977, 575.

enriquecemos con la explicación de una cosa»⁵⁰⁶. Por esto, Argan, fiel a las palabras de Magritte, se mantiene al margen de cualquier exégesis.

En el caso del director alemán se articula un funcionamiento que es muy semejante: Herzog parte de algo tan verosímil como una revuelta, sea cual fuere, y a partir de ahí será fundamental en su dislocado modo de representación institucional las asociaciones de imágenes que a lo largo del filme se produzcan. Por ejemplo, qué más creíble que un enano o una colectividad de enanos. Qué más plausible que la arquitectura insular. Sin embargo, la unión de ambas verosimilitudes resulta explosiva. Primera conclusión: la inadaptación. Pero hay muchas otras, independientemente de si Herzog⁵⁰⁷, como Magritte, haya querido evitar cualquier tipo de explicación, dado que esta no nos enriquece. Pero nos arriesgaremos y jugaremos a exégetas. Al final de la película uno de los enanos ríe, y no es la primera vez que lo hace. Parece que este movimiento involuntario se erige en motivo recurrente. Es sabido que la risa obedece a un claro motivo de alegría o felicidad y suele ir acompañado de carcajadas, aunque también puede expresarse ante un motivo ridículo e incluso para vencer momentos de ansiedad. Pero el significado de la risa asociada a la clausura del filme no puede ser el mismo que el que se produce poco después de su inicio, porque al principio la revuelta triunfa (la risa como alegría-felicidad), sin embargo al final es un sonoro fracaso (la risa como angustia). Si a esto sumamos que a la risa final se le añade un dromedario-camello ya entramos en el campo de los símbolos. El camello está totalmente descontextualizado (como lo están los objetos de Magritte) desde cualquier punto de vista, incluido, desde luego, el insular (como animal de carga, tareas agrícolas, ocio turístico...). ¿Qué simboliza el camello? ¿Representa la imagen de algo que es difícil de conseguir, de la imposibilidad, derivación, a su vez, de la frase que pronunció Cristo para dar a entender lo difícil que es para los ricos entrar en el reino de Dios?⁵⁰⁸ ¿Está Herzog explicitando que el triunfo de la revuelta es imposible? ¿O la filmación del camello es producto del azar y este hecho provoca una lectura tan subjetiva como la que acabamos de exponer? ¿No fue el azar fundamento del surrealismo? El azar como

⁵⁰⁶ Elsen, 1971, 411.

⁵⁰⁷ Enviamos un cuestionario a su correo electrónico pero no se obtuvo respuesta.

⁵⁰⁸ "Os lo repito: le es más fácil a un camello pasar por el ojo de una aguja que a un rico entrar en el reino de Dios" (Mateo 19, 24).

supuesta causa de una intervención no intencionada, como desequilibrio o subversión del orden establecido. Pero el azar, como la risa, es imprevisible y depende de determinadas causas. En los “frotamientos” (*frottages*) de Max Ernst las imágenes resultantes no eran «pura recuperación del azar, pues la ejecución implicaba un plan relativamente preconcebido y una predisposición a recuperar como significativa la representación impredecible que resultase de ese frotamiento»⁵⁰⁹. Las *decalcomanías* que Óscar Domínguez realiza a partir de 1936, en colaboración con Marcel Jean, dan como resultado unas obras «de interpretación premeditada, en las que el empleo de máscaras y plantillas controla el efecto del azar. Aquí, a diferencia de las primeras decalcomanías sin objeto, la mancha retocada, modelada por el artista despierta asociaciones determinadas, en lugar de dejar que el espectador imagine, que se inspire en una estructura informal y abierta»⁵¹⁰. El verdadero azar, el que no experimenta control alguno, el azar como tal, depende de una serie de causas independientes unas de las otras, lo que hace que escape a todo control o intención. Este auténtico azar, a nuestro juicio, es al que pertenece la imagen que comentamos de Herzog. Pero ¿la elección de los enanos como protagonistas los ha elegido Herzog al azar? Mucho me temo que no, si tenemos en cuenta que para Jung, en el plano psicológico, pueden considerarse como guardianes del umbral del inconsciente⁵¹¹. ¿Y el título *También los enanos empezaron pequeños*? Todo hace pensar que tampoco, porque el uso premeditado del adverbio con que se inicia indica la relación de una cosa con otra. ¿Con qué? Con el resto de la especie humana. Y estos, como aquellos, a pesar de su trastorno patológico de crecimiento, gozan de la misma libertad al nacer; libertad que poco a poco el entorno familiar, la sociedad... irán cercenando hasta convertirlos en un eslabón más de la colectividad. Si como dice Herzog, «cada cual es un enano», cada uno de nosotros llevamos dentro ese deseo o espíritu de rebeldía tan propio del romanticismo y que los surrealistas conscientemente retoman. Y ya que hemos citado el sustantivo deseo, nos gustaría aclarar que lo entendemos no como impulso energético, sino como resultado de una carencia, fracaso o limitación: el deseo de

⁵⁰⁹ Ramírez, ídem, 255.

⁵¹⁰ Guigon, 1996, 41.

⁵¹¹ Cirlot, 2004, 189.

rebeldía por la ausencia de libertad o el deseo sexual por la carencia de su práctica, mostrada por Herzog cuando uno de los protagonistas intenta subir a la cama y, tras varias intentonas (la cama es demasiado alta), desiste ante la cómplice mirada tanto de su pareja como del resto de la colectividad, que abre y cierra la puerta en un claro acto de voyerismo y castración.

Matthews ha comentado que «el surrealismo siempre enfatiza la imagen en vez de la palabra»⁵¹². El mecanismo narrativo empleado por Herzog en esta ocasión corrobora la idea anterior; así, la descomposición entre texto visual y verbal es más evidente a medida que nos aproximamos hacia su final. De nuevo recurrimos a Magritte. En *La llave de los sueños*, el pintor belga reproduce cuatro objetos divididos por otros cuatro marcos pintados. Sobre fondo oscuro reproduce de izquierda a derecha y de arriba abajo un bolso, una navaja suiza entreabierta, una hoja de árbol y una esponja que, respectivamente, titula *El cielo*, *El pájaro*, *La mesa* y *La esponja*. Excepto este último, los nombres de los restantes objetos no se corresponden con su representación. El propio Magritte lo ha explicado: «La escritura es una descripción invisible del pensamiento, mientras que la pintura es su descripción visible»⁵¹³. En efecto, cuando mencionamos la palabra lápiz pensamos en la idea de lo que es un lápiz, pero en modo alguno podemos deducir de qué tipo de lápiz estamos hablando: si es de un determinado color, tamaño, si está afilado o tiene goma en uno de sus extremos, etc. Sin embargo, mediante la imagen se aportan todas las características antes mencionadas y no hay lugar a dudas. Magritte riza el rizo cuando pinta *La traición de las imágenes* y justo debajo de una pipa escribe *Esto no es una pipa* ¿Qué busca entonces Magritte con esta proposición? Quizás poner de manifiesto la capacidad que ofrecen las artes plásticas para indagar en torno a las posibilidades que se abren entre lenguaje verbal y plástico: «mi pintura no implica una supremacía de lo invisible sobre lo visible»⁵¹⁴.

En Herzog el poder del lenguaje verbal va decayendo hasta tal punto que acaba prácticamente por desaparecer, reduciéndose a meras onomatopeyas, para dejar paso a un mundo eminentemente visual: que la imagen hable por

⁵¹² Cesarman, 1976, 39.

⁵¹³ Ceysson, idem, 88.

⁵¹⁴ Ruhrberg, 2001, 147.

sí misma sin necesidad del uso de la palabra. Pero esta simple realidad visual se concatena con determinadas situaciones que dan lugar a otra realidad o realidades más complejas. La revuelta se radicaliza y las imágenes se complican. La palmera cae en un puro acto de vandalismo y con ella la simbología de la palma de la victoria y la palma florida del paraíso: si la morada ya no es ese lugar delicioso y placentero, el espacio que le rodea, incluidos sus seres vivos, tampoco deben serlo. Al fin y al cabo, ¿no es el paraíso un mito, y como tal una representación idealizada? La gallina, de protectora y maternal pasa a destructora, como así lo demuestra el acto de comerse a su propia especie; y la cerda que amamanta a sus crías deja de ser próspera y fértil porque aparenta estar muerta. A la trayectoria en círculo que describe el coche se une la arquitectura insular, básicamente ortogonal. ¿El círculo como la forma geométrica perfecta, símil de la aspiración rebelde; o el círculo como forma euclidiana sin comienzo ni fin, sin dirección ni orientación, premonición de los derroteros que está tomando la insurrección? La cruz, que bien podría representar un equilibrio en la convergencia de contrarios (lo positivo -vertical- frente a lo negativo -horizontal-, el bien opuesto al mal, lo constructivo frente a lo destructivo) sin embargo, todo hace presagiar que la balanza se incline por lo segundo ante el nihilismo que está adquiriendo la nueva situación; mientras, el mono crucificado (o en proceso de ejecución, imagen por otro lado no exenta de crueldad, como la Pasión de Cristo), es paseado en procesión al calor de las hogueras que se abren a su paso en una “hermosa anarquía” más escandalizadora que revolucionaria.

¿Una imagen vale más que mil palabras? *Fata Morgana* y la imagen de Lanzarote en el cine de Herzog⁵¹⁵

*Cuando el caballo de juguete está apoyado
en un rincón, no es más que un palo; en
cuanto se le cabalga, se convierte en el foco
de la imaginación del niño, y es un caballo*
E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*

¿La imagen como apariencia o semejanza de algo material, o la imagen como representación o figura de algo mental? ¿Lo importante es que ese algo, ese objeto exista o no realmente? Decididamente no. Porque igual da que representemos lo más recóndito de nuestra imaginación o lo que tengamos a la vuelta de la esquina: lo importante, lo verdaderamente decisivo es que ese algo sea figurable. Y de aquí a la metáfora, al símbolo o a la alegoría no hay más que un paso: la feminidad de la república, la balanza de la justicia, el verde de la esperanza o el rojo de la pasión y el peligro, no son más que meros ejemplos. Pero esa retórica literaria depende de la capacidad del espectador para desentrañar el mensaje que el productor, con mayor o menor pedagogía y didactismo, ha intentado transmitir, así como del dispositivo que ha empleado. En el caso que nos ocupa ese dispositivo es un reproductor de DVD, capaz de leer un disco que almacena gran cantidad de imágenes y sonidos en formato digital. Pero en esencia se trata de una desvirtuación del modelo original, dada su concepción cinematográfica: modo de proyección, restricción con respecto al tamaño de la imagen, pérdida de valores plásticos en su paso al formato digital, capacidad de recepción y percepción (de sala oscura y haz luminoso trasero a tubo catódico o *plasma* y sala doméstica,

⁵¹⁵ Texto publicado originalmente en 2009, en las XIII Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote (2007).

etc.). Hecha esta advertencia, y a modo de *flash back* literario o zoom óptico, retrocedemos (descenderemos), en una vuelta hacia atrás, de lo general a lo particular, del todo filmico al plano objeto de estudio, más aún, al valor más sencillo y «puro», a la unidad mínima de representación y de análisis filmico, al fotograma, al de *Fata morgana*.

Respecto a esta producción de 1970 apuntaba Juan Carlos Rentero que es, «más que una película sobre la naturaleza, un film sobre el universo, una reflexión en torno a la miseria de un mundo que no es más que lo que nosotros hemos pretendido que fuera. Nada está, pues, en la medida de lo razonable. Herzog ha hecho un poema donde se llega a una fusión total de elementos incorporados, sopesados por un bagaje alucinante. Luz, color y música son expresiones que llegan a una modulación con un único fin: la contemplación». Y Herzog concluía, «no muestra la belleza y la armonía, sino una utopía de belleza y una utopía de armonía»⁵¹⁶. Esta *fata morgana* (nada tiene que ver aquí la protagonista artúrica), este espejismo (*error querido*⁵¹⁷) se rodó en diversos países del continente africano, finalizando la filmación en Lanzarote toda vez que su director concluía el montaje de *También los enanos empezaron pequeños*⁵¹⁸.

Espejismo y utopía, armonía y belleza, ¿poesía? Tales pueden ser los principios filosóficos de Herzog, al menos en esta película. Espejismo como ilusión, ¿caso no es el cine una ilusión óptica, más aún, no se trata de un movimiento aparente que hoy en día denominamos *efecto fi*, desterrando para siempre aquella expresión de la persistencia retiniana para explicar el movimiento en el cine? En efecto, el espejismo no es más que una apariencia engañosa que se produce como consecuencia de las diferencias de temperatura entre capas de aire superpuestas; es, en suma, una interpretación errónea de los datos que aportan los sentidos, pero a fin de cuentas es algo inexistente, como inexistente es la utopía (*u-topos*); sin embargo, la utopía tiene un propósito político y social, mientras el espejismo es esencialmente sensorial. Pero la utopía *herzogiana* ¿es positiva o negativa? ¿Podemos diferenciar la una de la otra? Si entendemos la primera como ese *algo* que todavía no existe pero

⁵¹⁶ Rentero 1978, 20-21.

⁵¹⁷ Comte-Sponville, 2003, 195.

⁵¹⁸ Sobre este filme véase Díaz Bethencourt, 2004 (1), 149.

que algún día existirá y la segunda lo que no existe ni existirá nunca, sí. Ahora bien, ¿dónde situar a Herzog? Al menos en esta ocasión, en la primera, ya que esta ubicación pone de manifiesto su sentido positivamente existencialista, dado que su vitalismo radica en que esa meta es imposible de realizar, lo que le llevaría a plantear nuevos programas utópicos. De otra manera, aceptando su sentido negativo, su cine carecería de razón de ser porque significaría la renuncia a su ideario, a su ilusión, a su utopía particular.

Herzog pone en contacto dos términos que ya forman parte de la historia de la estética (belleza y armonía) y que en los comienzos del Renacimiento (1435) ya Leon Battista Alberti definía la belleza como «la armonía y buena proporción, *la consonancia e integración mutua de las partes*»⁵¹⁹. No obstante, Herzog apela a la belleza y a la armonía, pero no olvidemos que se trata siempre de proponer una utopía de ambos términos y ahí, efectivamente, radica su sentido moderno. ¿Poesía?, nos preguntábamos antes. Poesía, afirmamos ahora: *Fata morgana* o cine-poema. Pero no nos confundamos, no se trata de un filme cuyo argumento se basa en algún poema, ni sobre la vida de algún poeta, ni siquiera que el personaje principal de la historia que se cuenta sea un poeta⁵²⁰. Tampoco de hallar analogías entre los lenguajes cinematográfico y poético, buscando, por ejemplo, similitudes entre encadenado y anáfora, plano y verso o estrofa, verso libre y experimentalismo, hemistiquio o cesura y *raccord*, etc. No una poesía del cine sino un cine de poesía, al modo de Pasolini: «un cine imaginativo, onírico, subjetivo, formalmente experimental que funde al autor con el personaje...»⁵²¹.

En *Fata morgana* la cámara actúa como registro libre, sin ataduras, o al menos sin las limitaciones del modo de representación clásico; quizás sin la libertad de conciencia practicada por Vertov, pero con el suficiente experimentalismo para captar elementos poéticos aislados, autónomos aunque inmersos en un discurso fílmico general. A propósito de la relación entre pintura y cine, Santos Zunzunegui⁵²² propone en *La mirada cercana* que «no le parece relevante que algunos críticos hayan subrayado que puedan recono-

⁵¹⁹ Tatarkiewicz, 1992, 157-8.

⁵²⁰ Rubio Lucia, 2003, n° 235, p. 326. El autor da una relación de películas teniendo en cuenta que el argumento se base en algún poema, que trate sobre la vida de algún poeta o que el poeta sea el personaje principal.

⁵²¹ Stam, 2001, 137.

⁵²² Santos Zunzunegui, 1996, 82-3.

cerse hasta tres grandes cuadros de Auguste Renoir *reconstruidos* en *Una partida de campo...*», y sin embargo le resulta más interesante «prestar atención, mediante cuidadosa observación, a la *forma* en que procedimientos, técnicas, motivos y temas de arte pictórico son transformados, adaptados y recreados *bajo nuevos parámetros estéticos* en la película». Efectivamente, también en este espejismo de Herzog el paralelismo con la poesía es inútil porque no existe referencia, al menos (como en el caso de Renoir), ni filial ni conceptual con la poesía, pero sí subyace una forma de narrar cuyos procedimientos, técnicas y motivos lo aproximan al poema visual.

Previamente, hablábamos del plano («verdadera unidad de montajes»), entendiendo por tal la atinada definición que de él da Jacques Aumont y otros como todo ese conjunto de condiciones que incluye «dimensiones, cuadro, punto de vista, pero también movimiento, duración, ritmo, relación con otras imágenes» o «*como todo fragmento de filme comprendido entre dos cambios de plano; y por extensión, en el rodaje el plano designa el fragmento de película que corre de forma ininterrumpida en la cámara, entre la puesta en marcha del motor y su detención*». Pero al final del apartado que titula *El concepto de plano*, añade que «la voz *plano* debe emplearse con precaución y evitarla siempre que sea posible. Como mínimo, se debe ser consciente al emplearla de lo que abarca y de lo que *oculta*»⁵²³. Nos arriesgaremos aun a sabiendas de que podamos equivocarnos.

A pesar de que *Fata morgana* se aleja del cine más clásico con ejemplar claridad y que en el cine más experimental poner límites a los diversos segmentos narrativos puede resultar más incómodo, paradójicamente en esta ocasión esa segmentación resulta más cómoda precisamente por la condición autónoma de cada plano o secuencia o de determinados planos o secuencias (así mismo somos conscientes de la simplicidad que entraña, de su escasa sistematicidad o el poco carácter absoluto que el término secuencia implica).

También podríamos aumentar ese segmento añadiéndole otros cuyo único elemento en común es su mismo lugar de rodaje, aunque no guarde paralelismo narrativo ni de cualquier otra índole con él, sin embargo, esto sólo implicaría a los espectadores conocedores de tales escenarios y escaparía al hecho interno del filme. Pero es que el segmento seleccionado es un plano-secuencia donde no hay ni movimiento de cámara ni desplazamiento

⁵²³ Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1996, 37-43.

del objetivo de focal variable, sólo existe una mínima agitación de personajes provocada por la risa de sus componentes (aquí la banda sonora adquiere un protagonismo de primer orden) que afecta al interior del cuadro. Este ascetismo cinematográfico emparenta a Herzog, siempre desde un punto de vista formal, con el modo de representación «primitivo» (o si se prefiere *early cinema* o *Cinéma des premiers temps*, pero, desde luego, despojado el término de su sentido menospreciativo que durante muchos años tuvo⁵²⁴) si exceptuamos, evidentemente, el sonido: «cámara distante y preferentemente inmóvil, los planos con la acción centrada en la pantalla, como simulando un escenario teatral, con autonomía de acontecimientos enteros que tendrían a comenzar, desarrollarse y concluir en cada plano acaso como simulacro de un acto, también teatral, y con un punto de vista altamente estable para un espectador que veía casi todo en planos frontales y generales»⁵²⁵.

Nuestra intención es seguir descendiendo y, al tiempo, acotando ese fragmento paradigmático (aunque absolutamente subjetivo) objeto de análisis. En este ejercicio de búsqueda de la esencia del plano, dado que estamos hablando de una imagen en movimiento, llegamos hasta «la cita más literal que de un filme pueda imaginarse, puesto que está extraído del propio cuerpo de ese mismo filme»⁵²⁶. A pesar de que esto significa negar el propio estatus del cine (el movimiento, o al menos su apariencia), es en sustancia la única y mejor manera de análisis, al menos para *Fata morgana*, dado que esa autonomía de la que anteriormente hablábamos se pone de manifiesto claramente en el fragmento seleccionado. Hago esta advertencia porque a pesar de la dificultad que entraña segmentar (se trata de un sistema indispensable para analizar, y que cada analista ha adaptado a sus necesidades), este ejercicio es de fácil aplicación aquí. Por tanto, partiendo de un plano en concreto derivamos el análisis hacia un fotograma que consideramos paradigmático dentro de esa parte del filme de medida inferior al plano (paradigmático porque lo pone directamente en contacto con el título de este texto). En cualquier análisis, pongamos por caso cualesquiera de los filmes de narrativa eminentemente clásica, podríamos caer en la tentación de segmentar desde un punto de vista

⁵²⁴ Bordwell, Staiger, y Thompson, 1997, 172.

⁵²⁵ Russo, 1998, 209-10.

⁵²⁶ Aumont y Marie, 1993, 82.

visual, dejando de lado, como ocurre muchas veces, la que compete al sonido. Queremos decir que antepone el mundo visual al sonoro, y en la práctica del análisis filmico este proceder no es una excepción: si ya de por sí es difícil exponer visualmente fotograma a fotograma un determinado segmento filmico (imaginémonos lo que significaría un filme completo), ¿cómo representar su banda sonora? Incluyendo su partitura, desde luego. ¿Qué hacer entonces? Decantarse por los fotogramas más representativos (subjetivismo de quien analiza y propone esa representatividad) o «típicos» que dirían Jacques Aumont y Michel Marie, o escoger el primero y el último fotograma, o también el central del plano. En nuestro caso esta elección ha sido producto del azar, y no se trata de una frivolidad: igual de característico puede ser el primero, el último o cualquier otro porque todos pueden ser tomados por típicos, dado que no difieren sustancialmente los 1.830 fotogramas aproximadamente de que consta el plano.

Así pues, nos detenemos en un fotograma cualquiera y lo analizamos, a pesar de que el estudio, a partir precisamente del fotograma, entrañe la paradoja expuesta más arriba: negación del movimiento y la cita más literal del corpus filmico

Contrariamente a lo expuesto por Jacques Aumont, para nosotros, el fotograma ni es «un mediocre instrumento de trabajo» porque no nos vamos a referir al aspecto narrativo del filme, ni supone «un instrumento muy peligroso» porque no vamos a hacer uso de él ni en términos de protagonistas ni psicológicos⁵²⁷. Hechas estas consideraciones, esto nos lleva del movimiento aparente, el cine, a la realidad estática, la instantánea, la que representa la fotografía, entendida (y seguimos la definición de Román Gubern) como «la fijación fotoquímica..., de signos icónicos estáticos que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variables las apariencias ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo de la cámara, y desde el punto de vista de tal objetivo, durante el tiempo que dura la apertura del obturador»⁵²⁸.

Pues bien, mantengamos abierto nuestro particular obturador y miremos [Ilustración 2, página 332]. Empecemos por describir la imagen: exterior, día,

⁵²⁷ Ídem, 85.

⁵²⁸ Gubern, 1988, 49.

plano fijo, cuatro actantes, dos a la izquierda del cuadro (uno porta una cámara cinematográfica, el otro un timple), uno a la derecha sosteniendo un tiesto, y un cuarto situado al final junto a un camello formando parte más del decorado natural que de los otros tres protagonistas. Este sucinto retrato del cuadro que acabamos de hacer podemos llamarlo campo visual, es decir todo aquello que cualquier observador puede registrar en un momento dado. Sin embargo, muy distinta es la búsqueda visual, pues esta implica una exploración detallada de la imagen que miramos, y aquí intervienen dos elementos fundamentales: la atención que prestemos (en la cual, cobran especial importancia los recorridos visuales que hagamos —cuantos más mejor— entre los distintos componentes de la imagen) y la información de la que dispongamos.

Efectivamente, una mirada «educada» y una mirada informada tendrán una mayor riqueza interpretativa que otra que no lo esté. Por ejemplo, quienes conozcan el paisaje de Lanzarote pronto dirán que la imagen está registrada en la isla.

Es cierto que cuando no hay un mismo nivel competencial entre observador y productor de imágenes se produce una ruptura de comunicación entre ambos. Un observador poco cualificado puede decir que esta imagen no es representativa de nada y que su director no es más que un majadero. Otro observador ilustrado podría perfectamente relacionar esta imagen con cualquier otra de la historia del arte y fundamentar su afirmación en los tipos de composición asumidos, colores empleados, puntos de vistas, contrastes de luces, puntos de fuga, etc.

Sin embargo nos gustaría hacer especial hincapié en la imagen como construcción simbólica y como signo, o partiendo del signo desentrañar el símbolo, dado que toda simbolización icónica está colmada de signos más o menos perceptibles. Pongamos cualquier percepto claramente visible: la cámara cinematográfica. No sabemos con qué intención la introdujo su director aquí (tampoco es una cuestión de vital interés porque nosotros, como observadores activos y autónomos que somos tenemos pleno derecho a interpretar su inclusión sin que ello signifique divergencia alguna con la suya), pero la más evidente es que el cine se filma a sí mismo, en un claro ejercicio de onanismo fílmico. En cualquier rodaje la cámara siempre permanece fuera del escenario de representación, precisamente porque se trata del artilugio que desde un lugar de privilegiada posición capta la realidad, por muy inconexa que esta a veces nos parezca; incluido el sonido fuera de campo porque

a fin de cuentas es ella quien, o bien lo capta directamente o bien se graba posteriormente en la banda sonora, en el montaje.

Pero la inclusión de la cámara también puede obedecer a que los valores plásticos del paisaje isleño sean merecedores de filmación. El timple, signo de indiscutible canariedad donde los haya y cuya referencia al folclore isleño no tiene lugar a dudas, o el mismísimo camello como integrante de tareas agrícolas entonces y hoy casi exclusivamente como reclamo de ocio y turismo, por no hablar del paisaje *timanfayesco*, llevado hasta el paroxismo en todo rodaje que se precie. Y todo esto envuelto en una admirable profundidad de campo que impide privilegiar cualquier componente del cuadro.

Profundidad de campo que alimenta la unificación de la imagen/plano y que tan solo queda estructurada, que no dividida o seccionada, en términos de tamaño: plano general, plano de conjunto, plano americano, primer plano, etc. Sin ser isleño, Herzog ha tocado o flirteado al menos con componentes netamente insulares: paisaje y paisano más que representativos, pero también ha ubicado en escena un paisanaje externo, el visitante, que admira y se deleita con el paisaje y sus nativos. Además, Herzog ha descontextualizado los escasos elementos de identidad que pudiera haber: por ejemplo, un timple malsonante o un camellero con su animal que apenas se mueven, por no decir que permanecen inmóviles. ¿No hubiese sido más fácil filmar unas cuantas escenas de cantos y bailes donde el sonido del timple se dejase sentir al lado del zarandeo de los trajes típicos, y donde los camellos enfilados transitaran por Timanfaya? Esto hubiese sido el paradigma del tipismo, todavía hoy patente en numerosas campañas promocionales de la isla y de Canarias (plátanos, Teide, playas, nieve, laurisilva...).

Con todo, el director alemán no baila al son de ese tipismo; por eso escoge algunos elementos característicos a los que añade su propia imaginación imprimiéndoles un carácter profundamente personal: el paisaje de Timanfaya no es el de la postal turística al uso. Es una imagen que, como toda obra de arte, debe ser mirada y pensada, y este pensamiento depende, y mucho, del saber que el espectador tenga de la génesis de esa imagen (cuando decimos génesis nos referimos al origen de los elementos que la componen), y además, la mayor o menor satisfacción estará subordinada siempre al mayor o menor conocimiento de quien observa.

¿Vale esta imagen, más que mil palabras? ¿Es transgresora? A la primera pregunta podríamos decir que sí, pero no de forma totalizadora porque viene

acompañada de un texto que complementa la imagen/plano, que recita uno de los protagonistas y que merece ser recordado:

«Es increíble, a esta tierra misteriosa se le sacan cosechas... cuyo crecimiento proporciona al labrador a veces dolor, a veces alegría. Es difícil no tropezar junto al camino con un dromedario... típicamente preparado para el transporte de mercancías y personas. Ah, sí, animal de caballería. Aquí, apenas miramos a la derecha... y el gozo ya se ha desvanecido para el visitante. Lo que se ve es sobrecogedor. El silencio se hace imprescindible. Expectantes nos preguntamos a dónde vamos... Y casi el silencio es la respuesta. Deslizamos la vista sobre el paisaje... y parece como si esta visión no se terminase. Es de una belleza singular, aparte de ser infernal. No podemos aguantar mucho nuestra mirada... y una voz interior nos apresura a mirar el fuerte crecimiento de las plantas... en la tierra ardiente».

Frases como «a esta tierra misteriosa le sacan cosechas», «lo que se ve es sobrecogedor», «el silencio se hace imprescindible» o «es de una belleza singular, aparte de ser infernal» ya forman parte del colectivo insular, no porque haya sido Herzog el primero en aplicarlas a estos parajes, sino porque desde que se generalizaran los rodajes en Lanzarote y por extensión al resto del archipiélago, desde un principio surgen parecidos comentarios. Basta con echar una ojeada a la prensa insular y del resto del archipiélago para confirmar lo que decimos. El texto de *Fata morgana* visto así no entraña ninguna novedad, pero acompañado de la imagen se convierte en un documento innovador. Es más, este maridaje entre texto e imagen es lo que convierte este testimonio fílmico en un documento transgresor, en el sentido de haber quebrantado el estatuto emocional (y por tanto abstracto) de lo cinematográficamente correcto.

A primera vista no es una imagen ofensiva, que irrite o escandalice, pero sí es conflictiva, conflictiva con la tradición, con la tradicional manera de registrar las beldades de la isla: abajo los convencionalismos, parece que dijera Herzog. El fetichismo del paisaje queda así roto porque la tradición ha permanecido inmutable durante años, y alguien, precisamente alguien que no pertenece a la comunidad insular, propone o pone de manifiesto que ha llegado la hora de romper moldes. ¿Cuántas veces hemos visto en un medio de tanta receptividad y divulgación tan popular como el cine un timple que desafina y cuyo coro es una risotada provocada por no se sabe qué, acom-

pañado de un texto en alemán y un decorado que a efectos convencionales no es el indicado? ¿Qué desempeña el camellero al fondo del cuadro? Al hacernos estas preguntas estamos dirigiendo nuestra mirada a las diferentes partes de la composición intentando desentrañar estas cuestiones, buscando una respuesta escrita a una propuesta visual. ¿Acaso quería Herzog que hiciéramos este ejercicio? Es posible porque el estatismo de la imagen invita a reflexionar y a bucear en cada uno de los elementos internos del cuadro, haciendo que cada espectador se fije en aquello que más le llame la atención, y que el propio observador sea quien establezca su particular *deocupage*: primer plano sobre este o aquel personaje u objeto, plano medio sobre este otro o primerísimo plano sobre algo que llama la atención. ¿Acaso no tiene algo, bastante de teatral, esta propuesta? ¿Acaso no nos sentimos como en el teatro, ubicados en una privilegiada posición observando cómo se desarrollan los acontecimientos?

La casa como teatro, el sillón como butaca de platea y un escenario natural al aire libre entronizado por el cine. Un paisaje humanizado temporalmente, un espacio de representación visualmente atractivo y un director de orquesta anómalo, casi incómodo, porque juega al mismo tiempo que piensa la imagen. No recrea, crea y, como el prestidigitador, ilusiona a partir del mismo paisaje que otros tantas y tantas veces no han sabido mirar. La esencia está, al menos aquí, en lo estrictamente visual, como en el cine mudo o la mímica: la palabra no es más que un lazarillo. Las palabras fatuas se las lleva el viento porque no dicen nada. Sin embargo, la imagen persiste en la memoria, se impregna a ella, se adhiere, y sólo el paso del tiempo la despega, y para que sea indeleble se filma. Por eso aquí el rico recurso de la imagen que se filma a sí misma recobra especial importancia: cine, paisaje y tradición vueltos del revés por un sujeto que va a contracorriente y que es consciente de que su *fata morgana* puede ser real en un cine-mundo lleno de tópicos y de trasnochada rutina.

En otra secuencia (si es que en el cine de Herzog podemos hablar de un término tan académico) los personajes deambulan y saltan por el parque natural de la Geria de forma lúdica entre viña y viña, entre hoyo y hoyo, y agazapados por los zocos/cortavientos deslizan una mirada que busca la complicidad de los espectadores. No permanezcamos por más tiempo asidos a la butaca/sillón. ¿Dónde está el campesino que con su duro trabajo de sol a sol consigue unos caldos inigualables allende los mares insulares? Pero no

malgastemos el tiempo en una búsqueda infructuosa, porque no existen, han desaparecido del imaginario visual del director alemán y en su lugar, además lúdicamente, ha colocado a numerosos personajes que juegan libremente: con esta actuación ha desmantelado de un carpetazo el drama, la dureza del campo isleño. Ha desflorado sutilmente, sin acritud, la imagen *oficial* de esta tierra *nuestra*. Del drama institucional pasamos, de nuevo, a recrear y, especialmente, a jugar. Divertirnos correteando, retozando con la ceniza volcánica desparramada: ¡qué imagen tan placentera! Tanto es así, que hemos pasado del displacer al más puro hedonismo, y cuya máxima sería aquella que dice: «goza y haz gozar, sin hacerte daño ni hacérselo a los demás».

¿Pero al optar por el juego se desmarca de lo serio? No, y al decir de Freud, ese distanciamiento lo único que hace es alejarlo de la realidad, para de esta manera crear la suya, inventada, separada, claro está, de la nuestra como insulares.

Transgresiones y perversiones en *Hace un millón de años*. El icono Raquel Welch⁵²⁹

*No soy un teórico del arte, ni un historiador,
ni un profesor de estética;
soy un voyeur con esporádicos instantes
de creatividad artística*
Óscar Tusquets Blanca

El icono por antonomasia de *Hace un millón de años* es Raquel Welch. Ella, con su recortado vestuario, invita a una mirada perversa del espectador, cuya libertad visual da pie a todo tipo de sugerencias: el/la espectador/a es sugestionado/a por los ángulos de cámara, las posturas, los juegos de luces y el propio entorno natural que delimita el plató al aire libre.

Transgresión, perversión, ¿erotismo? ¿Acaso no excita el deseo sensual el arte de gozar, o mejor el arte de desear, o aún mejor el deseo mismo? Ante el deseo de poseer lo imposible, lo inalcanzable, nos conformamos con mirar, y como empedernidos voyeurs/mirones ejercitamos la vista y miramos más allá de la representación, en este caso filmica/fotográfica. La utopía de la posesión de Raquel Welch (no olvidemos que el objeto de nuestro deseo no deja de ser una imagen) queda satisfecha apenas con unas gotas de imaginación.

Pero sigamos el argumento y situémonos en el momento en que Loana cae al mar desde las garras de un pterosaurio y es arrastrada hasta la orilla de una playa donde, malherida, consigue ponerse a salvo [Ilustración 3, página 333]. Exhausta, cae en suavísimo escorzo tras un matorral, donde yace en la parte inferior del encuadre, que constituye una de las tres partes en que po-

⁵²⁹ Texto publicado originalmente en 2010 en los XVIII Coloquios de Historia Canario-Americana (2008).

demos dividir la imagen, las otras dos son el elevado relieve del fondo (Risco de Famara), que contrasta con el azul del cielo, y la playa, pero sobre todo el matorral, que viene a suponer la transición entre el primer y tercer elemento de la composición, cuyas delicadas líneas, en nada tensionan lo que desde el punto de vista dramático viene a significar uno de los momentos de mayor clímax del filme: ella, Loana, herida; él, Tumak, aturdido porque no encuentra a la mujer que ama, creyendo que ha sido pasto del pterosaurio. Por tanto, el dramatismo cinematográfico contrasta con la ternura compositiva extrapolada de la narración fílmica, y que es la imagen que ahora nos interesa.

Si aplicamos la ley de tercios a esta imagen, es decir, si la dividimos en tres partes iguales en horizontal y vertical, tomando como referencia esos límites, los puntos de intersección serán cuatro, aquellos donde el objeto adquiere mayor fuerza y peso visual. De este modo, observaremos que estos coinciden aproximadamente con la parte central del cuerpo de Loana, esto es, tal y como está concebida la imagen, entre los senos y la zona púbica, y que al mismo tiempo viene a concordar casi con el punto geométrico de la estructura, lo que evidencia el carácter estático de la composición.

Todo hace vislumbrar que se trata de una pose consciente, aunque bien es sabido que tanto en fotografía como en cine, pero especialmente en esta última disciplina, por cuanto existe un guion previo a la realización, no se descartan, por supuesto, espontaneidades. De todas formas, redonda esta consciencia la forzada disposición, si se nos permite la licencia, de la modelo: recordemos que está herida en su vientre, sobre el que cuidadosamente coloca su mano derecha, cuyo brazo suponemos doblado, como doblada está la pierna izquierda. Por el contrario, el brazo izquierdo se flexiona ligeramente, como la pierna derecha, cuyo resultado es una equilibrada y rítmica postura de contrarios. Si a esto añadimos la tradicional lectura visual en occidente, de izquierda a derecha, remarcada por los muslos y el pecho, todo parece indicar que hay una pose consciente, de ubicación del sujeto en lugar preciso. Pero lo más sorprendente es que el cuerpo de Loana está inmaculado, apenas sangra, a pesar de haber estado recientemente presa entre las garras de un pterosaurio por los aires insulares. Si fuéramos realistas (ya sabemos que estamos en el género fantástico, aunque no por ello la narración debe perder verosimilitud), Loana se *tendería* de cualquier manera, pero las intenciones son bien diferentes: mostrarla. ¿Que el observador contemple cómo eran las féminas, supuestamente, hace un millón de años? No, la verosimilitud histórica poco

importa, la esencia estriba en enseñar el cuerpo, pero no el de Loana, sino el de Raquel Welch. Los diálogos apenas existen y son poco perceptibles porque poco o nada importan, como los nombres de los protagonistas y de las tribus que, dicho sea de paso, sabemos que son los de la Roca y la Concha gracias a la sinopsis facilitada por la distribuidora.

Aquí Raquel Welch no está desnuda. Tiene convenientemente tapadas sus pudendas partes, lo justo y necesario para que se desaten elucubraciones, cavilaciones más allá de lo estrictamente *correcto*. Tapar lo que históricamente corresponde que esté al descubierto o no: ¿qué período histórico es este donde conviven dinosaurios y humanos? Este relato ahistórico, esta fantasía intemporal es la coartada perfecta para vestirla, aunque probablemente la razón obedezca a una autocensura propia del medio, porque mostrar desnudos en la escultura o la pintura es tan antiguo como el arte mismo, pero a diferencia de estas, el cine, por su propia estructura productiva, si quiere ver poses pornográficas, no en el sentido etimológico del término (descripción de la prostitución), ni tampoco en el denominado cine porno, sino referido a la obscenidad y falta de pudor relacionado con el sexo (entendido como órgano sexual), necesitaría canales alternativos. Si las mujeres que muestran su sexo en algunos dibujos de Klimt o Rodin, las que lo hacen en obras de Christian Schad, Wesselmann, Erich Fischl, Lucien Freud o la *Etant Donnés* de Duchamp, lo hicieran en el cine, el impacto en el espectador se multiplicaría, quizás por el carácter más verosímil del cine y, por ende, de la fotografía.

Imaginemos por un momento que Raquel Welch se nos muestra desnuda, sin harapos (como cabría esperar después de su traumático viaje pterodáptilo), es más, en una actitud obscena; entonces «esta pornografía icónica bloquea la imaginación del voyeur, sujeto a la imposición de lo imaginado...»⁵³⁰. En efecto, si el mirón presencia en directo lo que su imaginación debería comenzar a elucubrar, ¿qué obtiene? Nada, porque su utopía queda inmediatamente mancillada. Pero por fortuna nuestra Olimpia, o nuestra Venus, igual da, está convenientemente vestida, lo que la dota de un fuerte peso erótico y un no menos elevado voyerismo porque, como dice Óscar Tusquets⁵³¹, además de abrigar, vestirse sirve para convertir a una chica bien formada, en una diosa.

⁵³⁰ Gubern, 2005, 17.

⁵³¹ Tusquets Blanca, 2007, 19.

De *Almuerzo en la hierba* ha dicho Argan que «el tema de la conversación de figuras vestidas y desnudas en un paisaje, proviene de un cuadro veneciano de principios del siglo XVI (...). La composición repite, sacado de un grabado de Marcantonio Raimondi, un grupo de divinidades fluviales en un *Juicio de Paris* de Rafael (...)»⁵³². Y un amigo de Manet comentó que «mujeres desnudas almorzando con jóvenes vestidos, semejante corrupción era intolerable, y los escritores de la época protestaron por la indecencia, olvidando el cuadro de Giorgone en el Louvre que Manet dijo en voz bien alta que lo había inspirado»⁵³³. Esta referencia al pasado ha servido a Anthony Julius para considerar la defensa canónica, una de las tres defensas que analiza (las otras dos son la formalista y la del alejamiento) para examinar las obras de arte que son transgresoras. Como es sabido, esta y otras obras de Manet, en especial *Olimpia*, causaron gran revuelo entre críticos y público en general (a excepción de intelectuales como Baudelaire, Zola y Mallarmé) cuando fueron presentadas a la sociedad parisina decimonónica. Según Julius, estas defensas actúan como antídoto, como respuesta al ataque. La defensa del alejamiento «insiste en que las obras de arte existen para causarnos un impacto», para alejarnos «de lo familiar; nos niega los placeres del reconocimiento fácil (...). Perturba la mente. (¿Qué espero de un cuadro? —pregunta Lucien Freud—. Espero que sorprenda, perturbe, seduzca, convenza)». La defensa formalista «intenta poner de manifiesto la ignorancia del espectador cuando se estremece al ver a una mujer desnuda contemporánea en una obra de Manet, o cuando busca y no encuentra un tema en una obra de Mondrian»⁵³⁴.

Sabemos sobradamente que las dos obras de Manet mencionadas están fechadas en 1863 y que *Almuerzo en la hierba* fue rechazada por el jurado del Salón oficial, pero una exposición paralela con las obras excluidas (el Salón de los rechazados), permitió su exhibición con el entonces título de *El baño*. *Olimpia* se expuso en el Salón de 1865 con el consiguiente revuelo ya señalado. Pero, ¿cómo podían escandalizar si estaban inspiradas en obras que ya tenían el *nihil obstat* de los academicistas de la época?⁵³⁵ También se ha dicho

⁵³² Argan, 1976, 114.

⁵³³ Julius, 2002, 43.

⁵³⁴ Ídem, pp. 32-6.

⁵³⁵ A propósito de la *Venus durmiente*, de Giorgone, que guarda una gran similitud con la *Venus de Urbino* de Tiziano, Paoletti y Radke han dicho: «Aparte de su postura, esta Venus no guarda semejanza alguna con los desnudos femeninos de la

que *Olimpia* es un homenaje a la *Venus de Urbino* de Tiziano, o una parodia, dado que Olimpia era un nombre muy habitual entre las prostitutas. Y por último, el mayor de los descaros: la mirada a quien observa. A ese burgués arrogante y de verbo grandilocuente que se paseaba por los museos contemplando obras de arte del pasado al tiempo que hacía uso de los burdeles parisinos, de esa Olimpia que le desafía, que interpela a su cliente, ubicado a contracampo y en claro plano subjetivo cinematográfico.

La *Olimpia* de Manet nos lleva a Tiziano y a Giorgone, a la *Venus del espejo* de Velázquez y a *La maja desnuda* de Goya, al erotismo de Lempicka y Modigliani, y también a la Raquel Welch/*Venus de Hace un millón de años*. Pero a diferencia de esas obras, esta Venus filmica no enseña ni manosea sus genitales, no muestra sus glúteos, ni siquiera mira a cámara, al observador; no conmina, al menos con su mirada, no amenaza, en apariencia, al espectador: exhibe lo moralmente exigible. Esta imagen, este fotograma, como toda fotografía, representa un gesto de *cut*, en palabras de Dubois: «*Temporalmente* (...) la imagen-acto fotográfico, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando sólo un instante. *Espacialmente*, de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así como una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente cortada en vivo»⁵³⁶.

¿Hemos transgredido la esencia cinematográfica del movimiento al traspasar el límite y congelar la imagen? Es posible, pero ese gesto de *cut*, ese *punctum* del que habla Barthes es inevitable para nuestro análisis. Si con este trayecto del movimiento cinematográfico al estatismo fotográfico hemos quebrantado la sustancia del cine, que nos perdonen los puristas y nos bendigan los transgresores.

Salvada esta digresión —que nos parecía necesaria, dado que cine y foto se complementan porque el primero necesita de la fotografía (no olvidemos su etimología: representación gráfica de la luz), pero a la vez «el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica» y «no

Antigua Roma. Antes bien, se asemeja a una mujer veneciana de la época que se hubiera despojado de sus ropas. Su mano izquierda no parece estar cubriendo modestamente los genitales sino dándose placer (y justo en el centro del segmento vertical de la pintura). Según los tratados ginecológicos renacentistas, la masturbación hacía a la mujer más fértil. Tal representación podría resultar apropiada, si —como sugiere el formato horizontal de la pintura— hubiese estado integrada en una pieza del mobiliario de una alcoba». Paoletti y Radke, 2002, 406.

⁵³⁶ En Marzal Felici, *idem*, 2008-9.

se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva»⁵³⁷ y volviendo a la Venus de *Hace un millón de años*, ¿dónde radica entonces la transgresión?

En *Patologías de la imagen*, Román Gubern habla del relativismo «de los conceptos y de los gustos»,⁵³⁸ y pone un ejemplo extraído de un texto de David Freedberg, *El poder de las imágenes*: «Las mujeres yanomami, por ejemplo, usan por toda vestimenta en su selva un fino cordón que les rodea la cintura y que no cubre sus genitales. Pero cuando se les despoja de este somero aditamento simbólico, se sienten desnudas y embarazadas ante las miradas ajenas». Y añade Gubern que, en Japón, la espalda tiene un extraordinario atractivo erótico, que en China existe un excepcional interés por los pies femeninos pequeños y que en algunas zonas del norte de África son muy valuadas las mujeres obesas; y añadiría que cada ser humano tiene sus preferencias erógenas masculinas y/o femeninas, independientemente de la zona geográfica en la que se encuentre.

Esta subjetividad conceptual respecto de lo que puede producir satisfacción sensual hace que los segmentos erógenos puedan ser tantos como partes del cuerpo considere el espectador. Pero no basta con mirar. Los ojos no son más que el transporte, el medio que nos lleva de la mera contemplación (no basta mirar para comprender) al conocimiento. Y aquí entra en juego la cognición cultural del espectador, su competencia lectora y, por supuesto, una inevitable carga subjetiva. Como el analista no está sujeto a una regla o patrón universal que le dicte la forma de operar, sino que antepone criterios o intereses personales, puede pensar, por ejemplo, que la obra es inmoral. Pero, «¿Qué es la moral?» —se pregunta Comte-Sponville—. «Es el conjunto de reglas que yo me impongo a mí mismo, o que debería imponerme, no con la esperanza de una recompensa o el temor de un castigo, que sería sólo egoísmo, no en función de la mirada del otro, que sería sólo hipocresía, sino al contrario, de forma desinteresada y libre: porque me parecen imponerse universalmente (para todo ser razonable) y sin que haya necesidad para eso de esperar o temer cualquier cosa»⁵³⁹.

⁵³⁷ Bazin, 1990, 29.

⁵³⁸ Gubern, 2004, 182.

⁵³⁹ Comte-Sponville, 2003, 359.

Si nos imponemos normas cristianas nos preguntaremos, ¿transgrede esta diosa pagana nuestras convicciones religiosas? En principio no porque está vestida. No quiere esto decir que el arte cristiano no permitiera tales licencias (*Adán y Eva* de Masaccio, o el mismo tema tratado por Durero, donde los expulsados del paraíso parecen más extasiados que avergonzados por cometer el pecado original, por no citar el mismo tema en el programa iconográfico que Miguel Ángel realiza en el techo de la Capilla Sixtina, donde el pene de Adán se encuentra a la altura de la cabeza de Eva y que, en un giro que no vemos pero que suponemos, se precipitaría hacia él). Tampoco parece que la Venus Raquel invite a la lujuria, a la concupiscencia o la lascivia.

Dice Gubern en *La mirada cristiana* que «la nudofobia no era más que una reacción represiva y autorrepresiva —defensiva, en suma— ante la emergencia de la excitación sexual al contemplar el cuerpo desnudo. Era una defensa psicológica ante el miedo al deseo que debilita o hace vulnerable, además de pecador, a quien lo mira»⁵⁴⁰. Y si Raquel Welch no está desnuda, ¿cuál es la amenaza? La misma que da Gubern para la nudofobia, solo que aquí en vez de mostrar se sugiere, con lo que el deseo se hace más perentorio y la imaginación se desboca: el voyeur puede cumplir por fin su utopía.

Despojémonos de pacatos moralismos y contemplemos a Raquel. Tal y como está encuadrada (en ligero contrapicado) es evidente que hay una preferencia carnal. Su rostro está en clara desproporción con respecto al resto del cuerpo (el canon de Policleto se va al traste). Ahora su gesto —¿de dolor?— no importa. De dolor, como ya se comentó, por el desarrollo dramático de la película, pero si lo observamos aislado, como estamos haciendo, puede parecernos incluso de éxtasis (erótico se supone, porque el místico lo dejamos para Santa Teresa, aunque la ambigüedad en la ejecución de su rostro por parte de Bernini da qué pensar). ¿Mensaje subliminal? En absoluto, porque somos plenamente conscientes de esta situación: percepción y conciencia van aquí de la mano. Lo que tiene relevancia es su cuerpo.

Ya se sabe que todo espectador es un mirón en potencia, ya sea cinematográfico, fotográfico, pictórico..., pero especialmente el primero, porque está enclaustrado en esa sala de butacas a oscuras y casi hipnotizado por las imágenes que se suceden veloces ante sus pupilas. Hay veces en que el mirón

⁵⁴⁰ Gubern, ídem, p. 197.

es castigado. Por ejemplo, ya en la mitología clásica Acteón fue devorado por sus propios perros como castigo impuesto por la diosa Ártemis, irritada por haberla visto desnuda mientras se bañaba en un manantial; Tiresias, que había sido cegado por Palas al verla accidentalmente desnuda en la versión menos célebre de este eximio adivino; o el cuadro de Watteau *Júpiter y Antíope*, «donde vemos —dice Gubern— cómo el dios desvela con deleite la desnudez frontal de la joven dormida, retirando una sábana, en un gesto que ofrece a la vez su desnudez al contemplador del cuadro desde su posición más ventajosa, la frontal. Constituye un ejemplo elocuente de cómo el desnudo intenta seducir al espectador del cuadro, utilizando la mediación anecdótica de unos personajes que desvelan o desencadenan la exhibición nudista para el espectador»⁵⁴¹. Sin embargo, en *Hace un millón de años* no hay castigo ni complicidad (tan característica de las películas porno donde frecuentemente la protagonista mira a cámara, en una descarada interpelación al espectador/mirón mientras efectúa una felación a su compañero de avatares sexuales). Si en los casos mitológicos el mirón podía correr la peor suerte, en esta ocasión el mirón no puede morir al tratarse de dos entidades distintas, la real (la sala de butacas) y la ficticia (la proyección en pantalla). Tampoco hay personajes con los que poder identificarse, como Júpiter, ni reclamo al espectador. Por eso el mirón de este icono filmico está libre de intermediarios que desvíen su atención. Es, en este sentido, inmaculado. Por tanto, el placer de gozar es directo y total.

«Espero que sorprenda, perturbe, seduzca, convenza», se respondía Lucien Freud a la pregunta de qué esperaba de un cuadro. Este icono de Raquel Welch produce la misma sensación, a pesar de la quietud que transmite. Sorprende porque a bote pronto coge desprevenido, sin las armas necesarias para entenderlo. Tan solo después de una larga reflexión se llega a desentrañar algo de lo oculto que contiene ese cuerpo brutal extendido en la brutalidad de la naturaleza insular. Perturba su pose, antinatural, voluptuosa y sicalíptica. Más que seducir, cautivan sus piernas, sus abultados pero proporcionados senos⁵⁴² y su cóncavo vientre. Convince su ubicación, custodiada

⁵⁴¹ Ídem, 207.

⁵⁴² Respecto a la ecuación pecho-proporción, Tusquets, ídem, 151, dice: «En un cuerpo todo es proporción. De la misma forma que es una tontería hablar de colores aislados, bonitos o feos (...), las tetas de la Birkin son fantásticas en relación con el resto de su cuerpo, sobre todo en relación a su soberbio culo, y las descomunales piernas de las mujeres de Maillol sólo se ven bien en relación con el cuerpo que soportan».

por el Risco, en medio de la “nada”, en mitad de ese paisaje natural de poblada vegetación halófila, con la que mantiene una simbiosis nunca antes filmada, fotografiada o pintada: es por esto que convence. Y por su arrebatadora capacidad para hipnotizar el deseo sensual, o lo que es lo mismo, su facultad para erotizar. Ese mirón, ese perverso carnal desideologizado e «inmoral», incapaz de satisfacer su propia sexualidad, encuentra aquí su punto de partida, a partir del cual poder hacer realidad su sueño.

No hay miradas inocentes. En mayor o menor medida todas transgreden, son perversas. Queramos o no todos llevamos dentro un canalla icónico, un egoísta que se niega a compartir su desenfreno perceptivo: esta falsa y fantástica Willendorf cinematográfica está a tiro de pupila, al antojo del mirón para ser idolatrada, convertida en divinidad por las masas de espectadores. En este sentido, podemos decir que *Hace un millón de años* es un producto kitsch o, mejor, lo que los estadounidenses han denominado camp, al «complacerse en la cultura de masas y destruir las jerarquías culturales establecidas: una historieta del cómic puede ser tan importante —y por supuesto más *divertida*: palabra clave— que *La Iliada*, y un objeto vulgar producido industrialmente en serie, más hermoso y apetecible que una porcelana china»⁵⁴³. Pero de la idolatría al fetiche no hay más que un paso: ¿adorar la imagen de una divinidad no es amar más al objeto que al sujeto? «Para el mirón fetichista, el pie o la cabellera pueden valer más que el seno o la nalga»⁵⁴⁴, y tiene más importancia «una parte del cuerpo o un vestido que el cuerpo entero y sexuado»⁵⁴⁵. Se produce por tanto una deconstrucción icónica, una cosificación del sujeto que poco a poco pasa a ser considerado como objeto. El rostro de Raquel Welch no es la parte preeminente de su cuerpo, no es más que un anexo, y tal y como está encuadrada, se subordina la expresión al resto. Si como ha dicho Román Gubern, el rostro es la parte más proclive a convertirse en obscena porque se encuentra desprotegida (delata nuestro placer o dolor sin que podamos evitarlo), ¿en dónde radica aquí la obscenidad?, ¿en sus caderas, en sus sobresalientes pechos, en su tapado pubis? ¿Es por esto que podemos considerarla una diosa de la fertilidad? Más bien una diosa de la sexualidad,

⁵⁴³ Corredor-Matheos, 1979, 85.

⁵⁴⁴ Gubern, *ídem*, 224.

⁵⁴⁵ Comte Sponville, *ídem*, 228.

y en un nivel más terrenal, en un cuerpo sexuado y salvaje, bravío, como el paisaje que la envuelve.

«Toda ley lleva aparejada su sanción, pero donde no hay ley tampoco puede haber transgresión», dice Pablo en su carta a los Romanos (3,15). Por lo tanto, la primera necesita de la segunda para que obtenga carta de naturaleza. ¿Es una invitación de Pablo a transgredir o a imponer la norma? El código de Hammurabi no surge por azar, lo hace porque la comunidad transgrede las reglas de convivencia. Ahora bien, una obra de arte solo es transgresora desde el momento en que se le apliquen no las normas o preceptos que se imponen a todos por parte de la autoridad para regular algo, sino desde el preciso instante en que hacen acto de presencia las leyes morales, las que no se imponen a nadie sino las que se auto-impone cada uno a causa de determinados prejuicios o convencionalismos sociales.

Road to Salina. Erotismo y pasión cinematográficos en Lanzarote⁵⁴⁶

*Al sacar una entrada para una película indecente,
compra usted un puesto en el infierno*
Legión de la Decencia

Jonás (Robert Walker) es un joven errante que vaga por la desierta carretera que conduce a Salina. Se detiene para beber un poco de agua en una estación de servicio, cuya propietaria, Mara (Rita Hayworth), lo identifica con su hijo Rocky (Marc Porel), desaparecido hace cuatro años. A pesar de la incómoda situación, Jonás, cansado y hambriento, acepta el alojamiento que le ofrece Mara, y sintiendo lástima por ella asume la identidad de Rocky. Cuando Warren (Ed Begley), un viejo amigo de Mara, llega de visita también actúa como si Jonás fuese Rocky.

Cuando Billie (Mimsy Farmer), supuesta hermana de Rocky, llega a casa, Jonás piensa que el juego ha terminado, pero incluso Billie lo reconoce como su hermano. Entre Billie y Jonás comienza una apasionada y aparentemente incestuosa historia de amor. Con el tiempo, Jonás se interesará por la verdadera historia del desaparecido Rocky. Es entonces cuando acude al restaurante que regenta la antigua novia de Rocky, Linda (Sophie Hardy), quien por primera vez no lo reconoce como Rocky, y le cuenta que ella y Rocky iban a fugarse el día que desapareció. Persistente en sus indagaciones, Jonás descubre que cuando Rocky quería dejar la relación con su hermana Billie, esta, de forma un tanto accidental, lo mata. A partir de este momento las relaciones entre Jonás

⁵⁴⁶ Texto publicado originalmente en 2012 en los XIX Coloquios de Historia Canario-Americana (2010).

y Billie son cada vez más tensas, hasta tal punto que Billie lo rechaza. Durante una discusión, y de forma también casual, Jonás mata a Billie y huye en medio de una tormenta a pesar de las protestas de Mara, quien le ofrece esconder el cadáver de Billie en la estación como había hecho con el de Rocky. Pero Jonás se dirige a Salina a contarle al sheriff (David Sachs) lo ocurrido.

Nadie podía imaginar que tal argumento tuviera su desarrollo bajo el régimen franquista. Por mucho que el otrora ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, intentara pergeñar al socaire de los «libertarios aires» de los sesenta una exigua apertura del régimen, lo cierto es que la archiconocida frase de Lampedusa (hace falta que todo cambie para que todo siga igual), tenía más vigencia que nunca. Frente a la censura erótica y moral (el incesto es un vicio de occidente o una forma hedonista de la vida sin importar las trabas sociales o el qué dirán), el sustento alimenticio-económico y paisajístico.

¿Cómo si no se permite el rodaje de una producción foránea en tierras insulares donde se subvierten los valores de la familia católica? ¿O no sabían las autoridades lo que se estaba filmando?

A pesar de la extensa estancia del equipo de rodaje en Lanzarote, desde agosto hasta noviembre de 1965, el seguimiento en prensa es escaso. En efecto, tal y como ocurriera en la década anterior, los sesenta son ricos en rodajes e incluso se filman en Canarias más películas que en cualquier decenio anterior. Sin embargo, el impacto entre la sociedad es mucho menor. El ejemplo podemos constatarlo en la escasa atención con respecto a años precedentes, salvo raras excepciones, que le presta la prensa, verdadero barómetro de cuantos acontecimientos cinematográficos se produzcan en las islas. Quizás se deba esta circunstancia 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 o la definitiva desilusión de ver el archipiélago no como estricto escaparate de «bellezas incomparables» susceptibles de filmarse, sino como emplazamiento desde el cual generar producciones.

Durante el seguimiento que la prensa hace de la filmación de *Road to Salina*, no se menciona en ningún momento el verdadero argumento, limitándose el jefe de producción, Francisco Ariza⁵⁴⁷, a decir que se trata de un pelí-

⁵⁴⁷ También desempeña tareas de producción en *También los enanos empezaron pequeños*, anteriormente citada, *Viaje al centro de la Tierra* (1976) y *Misterio en la isla de los monstruos* (1981), ambas dirigidas por Juan Piquer Simón.

cula de *suspense*, en color y panavisión en 35 mm, cuyo rodaje comenzará en septiembre, producida por Corona Films⁵⁴⁸, dirigida por Georges Lautner y que contará con actores americanos de renombre internacional como Lauren Bacall, Edward G. Robinson y Mimsy Farmer. Los exteriores se rodarán exclusivamente en Lanzarote en diversos lugares como la Geria, Montañas del Fuego, Jameos del Agua, puerto de Arrecife...⁵⁴⁹ De igual modo se da cumplida cuenta del descarte de los actores antes mencionados excepto Mimsy Farmer y se confirma la contratación de *Gilda*, es decir, Rita Hayworth⁵⁵⁰; del vino ofrecido por la Productora Films Corona en el Hotel Lancelot Playa, al que acuden los jefes de producción español y francés, Francisco Ariza y Louis Wipf, el director Georges Lautner y los actores y actrices David Sachs, Mimsy Farmer o Sophie Hardy⁵⁵¹; del comienzo (septiembre) y finalización (noviembre) del rodaje⁵⁵²; e incluso se hace hueco en la prensa la reflexión en torno a las sempiternas posibilidades de convertir la isla en meca cinematográfica, habida cuenta de «lo variado de su paisaje, donde se encuentran desde auténticos desiertos de arena hasta fértiles valles de aspecto bíblico, playas vírgenes donde se encuentra sólo el sol, el cielo, la arena, el mar, sin atisbo de la presencia humana (...)»⁵⁵³.

Se trata, por tanto, de información anecdótica, pero es cuanto menos sospechoso que no se mencionen las supuestas relaciones incestuosas de los protagonistas, por no hablar de los cuerpos, masculino y femenino (Robert Walker Jr. y Mimsy Farmer) filmados desnudos, retozando en la arena y bañados por ese solitario sol que antes se mencionó, y que más tarde tendré ocasión de comentar. Según relata Rafael Heredero García (*La censura del guion en España*, p. 112), uno de los miembros de la Subcomisión de Censura relataba: «La historia (...) sólo presenta como reprobables ciertos toques incestuosos pero que no impiden su autorización de rodaje en España ya que se trata de una película extranjera».

⁵⁴⁸ En realidad la productora a la que se hace referencia se llama Les Films Corona.

⁵⁴⁹ *El Eco de Canarias*, 30/7/69.

⁵⁵⁰ «Para el rodaje de la película *La ruta de la Salina* se contaba en principio con actores como Edward G. Robinson y Lauren Bacall, pero por encontrarse actualmente ocupados en el rodaje de otros filmes, ha sido contratada la famosa actriz de la película *Gilda*, Rita Hayworth, que llegará a Lanzarote el próximo día 4», en *El Eco de Canarias*, 28/8/69.

⁵⁵¹ *Ídem*, 2/9/69.

⁵⁵² *Antena*, 9/9/69 y 25/11/69.

⁵⁵³ *Ídem*, 3/9/69.

Es cierto que no existen relaciones incestuosas entre Billie y Jonás, dado que no hay entre ellos línea directa ni indirecta de parentesco, tan solo prevalece aparentemente en la imaginación de Mara, Billie y Warren. El verdadero incesto se produce entre Billie y su fallecido hermano Rocky, quien a su vez mantiene relaciones con Linda, su novia. Tenemos, pues, una trama bien anudada, de tipo gordiano que vendrá no a cortar sino a desenredar Jonás que, no olvidemos, en la tradición cristiana su nombre está asociado con la muerte y resurrección de Cristo (y que en *Road to Salina* asume el papel del hermano muerto y resucitado) a través del episodio más representado de su vida, aquel que hace referencia a su aventura dentro del monstruo marino. Y siguiendo con el cristianismo no podemos olvidar el incesto (hermanos de padre) entre el patriarca Abraham y su mujer Sara o la relación de Lot con sus dos hijas⁵⁵⁴ en un claro sentido procreador; por no hablar de la mitología (Edipo y Yocasta, y de paso el complejo de Edipo y la tragedia de Sófocles *Edipo rey*: ¿acaso no es *Road to Salina* una tragedia en toda su extensión?); la literatura (la reconocida *Cien años de soledad*, de García Márquez), la historia (no hace falta mencionar a Calígula, cuya promiscuidad era extraordinaria) o el cine con la controvertida *El soplo en el corazón*⁵⁵⁵ (1971), por citar sólo unos pocos ejemplos.

En su libro *Los secretos del sexo* el profesor Rial diferencia el incesto entre hermanos, del paterno/materno-filial, y aclara que este último ofrece una serie de inconvenientes «dada la diferencia de edades y dada la autoridad del padre o la madre», lo que implica, además de violación, una relación adúltera⁵⁵⁶. De todas maneras, y sea como fuere en sus varias vertientes, el incesto está ampliamente registrado en nuestra sociedad, pero no es óbice, por cuestiones morales, para que se convierta en un tema tabú, es decir, la prohibición de algo debido a convenciones sociales, ya sean cuestiones alimentarias, de

⁵⁵⁴ «La mayor dijo a la menor: nuestro padre se va haciendo viejo y no queda ya varón en la región que pueda unirse a nosotras, como hace todo el mundo. Ven, vamos a emborrachar a nuestro padre y nos acostaremos con él; así tendremos descendencia de nuestro padre (...). Así las dos hijas de Lot concibieron de su padre (...). La mayor tuvo un hijo y lo llamó Moab (...). También la menor tuvo un hijo y lo llamó Ben-Ami (...). Génesis 19, 31-38.

⁵⁵⁵ Dirigida por el francés Louis Malle «dio lugar a un pequeño escándalo y a una campaña de prensa, todo por una breve escena en la que Lea Massari, ebria de madrugada, se entrega a un fugitivo abrazo con su hijo (Benoit Ferreux), en una penumbra por lo demás más propicia a la sugestión que a la realidad». Lenne, 1998, 160-1. En España Mr. Belvedere (Jaume Figueras) fue multado y represaliado laboralmente por comentar que con una madre de esas características no era difícil cometer incesto. Bassa y Freixas 1996, 17, y Freixas y Bassa, 2005, 148. En España se estrenó a finales de 1977.

⁵⁵⁶ Rial, Ramón y Nicolau, 2005, 285-6.

uso del lenguaje, de las relaciones sexuales... Precisamente *Tabú: a story of the south seas* (1931) es también el título de un filme de Murnau/Flaherty rodado en la Polinesia francesa y donde aparece el llamado «desnudo etnográfico»⁵⁵⁷, algo así como la justificación del desnudo para describir las costumbres y tradiciones de los pueblos: dos jóvenes enamorados son separados porque ella es considerada tabú por los dioses. Un tabú que atenta contra la razón frente al tabú moral de *Road to Salina*. Aquí también dos jóvenes se aman y también la tragedia se cebará con uno de ellos: con ella, Billie, que es quien ha cometido incesto, primero con Rocky y más tarde de manera ficticia con Jonás. La muerte es el alto precio que deben pagar Billie y Rocky por el pecado cometido, es decir por transgredir las normas establecidas: el transgresor es un pecador en potencia.

Frente a esta transgresión diegética opera en el filme otra extradieгética. Si la primera confiere a su estructura interna, al desarrollo mismo del argumento, la segunda lo hace en el espectador, que se convierte en cómplice observador de los cuerpos de Billie y Jonás. En efecto, y dejando al margen ahora las cuestiones incestuosas, centrémonos en los desnudos, el otro elemento transgresor por antonomasia en *Road to Salina*. 1969 es el año de su filmación y el de la resaca de los acontecimientos sucedidos en 1968: el mayo francés, la primavera de Praga, el movimiento estudiantil en México o, en menor medida, las huelgas y manifestaciones en España. Por otro lado, y casi paralelo al primer golpe de claqueta en Lanzarote, se inicia en EE. UU. el festival de Woodstock. *3 Days of Peace & Music*, que venía a representar a finales de la década de 1960 un compendio alternativo de entender la vida en todos sus sentidos, y quizás el momento álgido del movimiento hippie, colectivo, por otra parte, ampliamente representado en el festival. No hay que olvidar que esta apuesta contracultural propugnaba, entre otros muchos aspectos, el amor libre, aquel que está libre de la custodia estatal o eclesial y cuya principal característica sería justificar todo aquello que sirve para alcanzar la felicidad. De aquí al eudemonismo no hay más que un paso. A veces, en exceso, el fin justifica los medios: Billie necesita transgredir (ser incestuosa) para ser feliz, primero con Rocky y luego con Jonás, quien finge ser Rocky⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ Bassa y Freixas, 1996, 34.

⁵⁵⁸ A su vez, también Jonás busca su parcela de eudemonismo al aceptar el juego (peligroso) de suplantar la identidad de Rocky.

Por tanto, Billie vive un doble eudemonismo (por esto es doblemente pecadora) al querer, a cualquier precio, conseguir la felicidad.

¿Es por esto *Road to Salina* una película contracultural? Decididamente no, pero sí bebe de su manantial: no es alimento pantagruélico pero se sirve de sus propuestas de forma frugal. Y los cuerpos desnudos vienen al mismo tiempo a dar placer visual al espectador, primero como simple observador, como curioso, ni siquiera como mirón, y más tarde como un escopófilo convencido. Pero ¿cómo se pasa de observador a voyerista? La respuesta la encontramos en el planteamiento expuesto por su director, George Lautner. La película cuenta con tres momentos comprometidos desde el punto de vista erótico/visual.

A. Primera parte. Consta de una secuencia. Tiene una duración aproximada de 2 minutos y contiene 31 planos.

Plano 1. Mediante una panorámica de derecha a izquierda un descapotable de color amarillo ocupado por Billie y Jonás se aproxima a una playa.

Planos 2-13. Predominio de primeros y medios planos de Billie y Jonás que conversan y se van desnudando. Billie se quita la blusa y sus pechos quedan al descubierto. Jonás hace lo propio. La posición del automóvil impide que veamos más allá de la cintura.

Plano 14. Panorámica de derecha a izquierda: Billie, de espaldas a la cámara y desnuda, corre en dirección a la orilla.

Plano 15. Ídem: Billie y Jonás corren hacia el mar.

Planos 16-21. Diferentes planos subacuáticos muestran de cerca los cuerpos desnudos.

Planos 22-23. Mediante una panorámica de izquierda a derecha vemos cómo Billie y Jonás salen del agua y se tienden de espaldas sobre la arena.

Plano 24. Un zoom nos acerca sus cuerpos.

Planos 25-31. Primeros planos de los protagonistas hablando. La siguiente secuencia se inicia con la llegada de Billie y Jonás en el descapotable a la estación de servicio.

Si desde el punto de vista argumental y visual parece procaz, esta prosaica segmentación a posteriori nos revela que hay un claro sentido clásico del montaje, como la epanadiplosis en retórica literaria, con un simétrico sentido del ritmo cinematográfico: llegada y salida en coche, entrada y salida del agua, comienzo y final con primeros y medios planos, etc.

En esta secuencia Georges Lautner ha trabajado el desnudo con naturalidad: está plenamente justificado, e incluso el recurso de colocar un obstáculo frontal para que no apreciemos los sexos en primer plano está bien resuelto: no hay nada forzado⁵⁵⁹. E igualmente natural es la actitud de los protagonistas, que están simplemente disfrutando, como más arriba se ha comentado, de «playas vírgenes donde se encuentra sólo el sol, el cielo, la arena, el mar, sin atisbo de la presencia humana»⁵⁶⁰. Aquí simplemente asistimos como observadores, aunque bien es verdad que habríamos de ponernos en la piel de los espectadores (ibéricos) de los sesenta, que nunca tuvieron la oportunidad de contemplar esta película como espectáculo público⁵⁶¹.

Se trata, por tanto, de un descubrimiento/conocimiento/inicio inocente⁵⁶². No hay más maldad que la que se quiere ver: a partir de aquí que cada cual obtenga sus propias conclusiones. Nosotros espectadores y ellos (Billie/Jonás) intérpretes descubrimos (alcanzamos a ver)/descubren (no sólo se ven sino que además se descubren, se destapan) los/sus cuerpos.

B. Segunda parte. Contiene dos secuencias. En la primera Jonás, después de mantener una conversación con Mara, busca a Billie en el interior de la casa de la estación de servicio. Al no encontrarla en su habitación decide tumbarse en la cama a leer el periódico, pero el ruido del agua llama su atención. Se acerca a una celosía, tras la cual contempla a Billie, desnuda, bañándose de espaldas. La cámara, en plano subjetivo realiza una panorámica vertical de arriba a abajo y viceversa. Aquí ya hemos perdido la inocencia de la que hablábamos anteriormente porque Jonás nos hace partícipe de lo que mira, dado que cobra especial importancia esta parte

⁵⁵⁹ Para ocultar pudendas partes Georges Lautner no hace gala de ese recurso fácil que consiste en colocar, por peregrino que parezca, cualquier elemento entre espectador y objeto de deseo: es de todos conocido esa manida y extendida práctica entre actores y actrices (por imperativos de guion o auto/censura) de cubrirse convenientemente cuando se disponen a acudir al baño después de una apasionada noche de amor. O esa sábana que sube y sube hasta el cuello femenino en un ademán de recato desenfrenado. Pero ¿de quién se tapan?

⁵⁶⁰ *El Eco de Canarias*, 3/9/69. Esta ausencia humana queda ratificada cuando Jonás, antes de desnudarse, mira en rededor para asegurarse de que están solos, en un claro acto de recato moral, no así ella, que llevada por un impulso casi libertario procede a desnudarse sin más.

⁵⁶¹ Aunque existen copias en diversos idiomas en el antiguo sistema VHS, la copia que hemos trabajado es una versión que se emitió por la TV alemana. Al parecer nunca se estrenó en España ni existe formato doméstico en español. [Años más tarde hemos podido ver una versión doblada al castellano].

⁵⁶² Inocente en el sentido naturista del que hablan Bassa y Freixas, 1996, 65, «consistente en la mostración de un desnudo casto, sano, gimnástico, desprovisto de erotismo...».

final del plano⁵⁶³. Nuestra posición como espectadores ya no es extradiegética, no somos meros observadores, somos cómplices porque asumimos su posición «activa, entrando en campo a través de sus ojos, su mente y sus creencias»⁵⁶⁴: deseamos tanto a Billie como Jonás. Sin quererlo, y al mismo tiempo sin rechazarlo⁵⁶⁵, entramos en ese nutrido grupo de mirones, más bien voyeristas: vemos sin ser vistos, y aquí cumple un papel esencial la celosía, porque nos ayuda a escondernos pero al mismo tiempo nos impide la contemplación en toda su extensión del cuerpo desnudo de Billie. Para esta fase necesitamos la última parte, que veremos más tarde. Pero continuemos con la descripción de la secuencia. Una vez que Jonás ha mirado se recuesta en su cama y abre el periódico cuando, de repente, aparece Billie, con toalla convenientemente dispuesta, se acerca a Jonás, se desnuda, pero de tal forma que de cara al espectador su cuerpo queda ligeramente oblicuo, con lo cual el desnudo integral y frontal, ahora más cerca que nunca, parece que no va a producirse, pero un espejo eficazmente dispuesto sí lo hace posible⁵⁶⁶. Ya en la cama un encadenado enlaza con la siguiente secuencia. Como ya ocurriera con la primera parte, es también Billie en esta segunda parte la que lleva la iniciativa pasional ante un pasivo Jonás que se debate entre la asunción de suplantar la identidad de Rocky y la pasión/perturbación que siente por Billie. Este hecho no etiqueta el producto de feminista, ni mucho menos, pero sí lo expone bajo un efectivo matriarcado. La segunda secuencia no es más que una repetición o tal vez una conjunción de las anteriores. Sin embargo, hay un elemento novedoso que de alguna manera viene a obstaculizar el juego amoroso de Billie y Jonás, el mar: una ola interrumpe esos juegos en el interior de una caseta montada justo en la orilla de la playa, momento escogido por los protagonistas para bañarse. Ahora, y en contraposición al espacio abierto, la intimidad de la práctica del sexo merece un espacio cerrado, de ahí la caseta, cuya plasticidad sorprende por la potente composición fotográfica.

⁵⁶³ Conviene aclarar que el plano comienza con una panorámica de izquierda a derecha siguiendo a Jonás, y que tan solo cuando se acerca a la celosía se convierte en subjetivo.

⁵⁶⁴ Casetti y Di Chio, 1996, 251.

⁵⁶⁵ Queremos ver y sentir lo que siente y ve Jonás.

⁵⁶⁶ El espejo como reflejo o más bien como autocontemplación. De aquí al mito de Narciso no hay más que un paso. Una vez desnuda, el pubis de Billie queda a la altura de la cabeza de Jonás: ¿una declaración de intenciones?

C. Tercera parte. Jonás, consumado voyerista y nosotros con él, ha pasado la prueba y se convierte en un consumado fetichista al cosificar el cuerpo de Billie. Dos planos, pero especialmente el segundo, son determinantes. En el primero, un plano general de Billie, desnuda y acostada boca abajo en la cama, se gira para quedar boca arriba y mostrar/nos su cuerpo en primer término⁵⁶⁷. No contento con este inesperado volteo, Jonás escruta, ahora de cerca y lentamente, el cuerpo de Billie: una panorámica de derecha a izquierda nos la muestra tan de cerca que casi la olemos, convirtiéndola en objeto, ahora sí, intangible de deseo. Este recorrido corporal ajeno nos deleita y tiene un alto voltaje erótico, aunque quizás deberíamos decir pornográfico. ¿En dónde radica la diferencia, si la hay? Si buscamos erotismo en el diccionario de la RAE la definición es amor sensual, es decir, en su tercera acepción, relativo o perteneciente al deseo sexual, bien. Si hacemos lo mismo con pornografía nos remite al carácter obsceno de obras literarias o artísticas, entendiendo por obsceno aquello que está falto de pudor. ¿La imagen antes descrita nos abre el apetito sexual o la consideramos impúdica? El pudor depende en buena medida de la moral de cada cual, que a su vez es el conjunto de prohibiciones que nos imponemos y que a veces hacemos extensible, en un claro golpe autoritario, a los demás: la censura. ¿Nos parece impúdica *La maja desnuda*, de Goya? Pues a comienzos del XIX fue tachada de obscena y su autor juzgado —no podía ser de otra manera— por la Inquisición. Hoy se encuentra —como tampoco podía ser de otra manera— junto a *La maja vestida* en el Museo del Prado. ¿*El origen del mundo*, de Courbet, es una obra pornográfica? Todo esto, por tanto, depende también del contexto cultural en el que hayamos nacido. El límite entre ambos conceptos es cuanto menos resbaladizo⁵⁶⁸.

Dejando al margen definiciones que afirman que la pornografía no es más que el erotismo de los demás, que la pornografía muestra todo y es vulgar, mientras el erotismo es elegante porque sugiere, la que afirma que «el erotismo es la pornografía vestida de Christian Dior» (Luis García Berlanga), la que apunta Juan Marsé cuando propone que «el erotismo es el profiláctico de la porno-

⁵⁶⁷ El primer desnudo integral y frontal del cine español se produce en 1975, cuando María José Cantudo muestra su cuerpo en *La trastienda*, película dirigida por Jorge Grau.

⁵⁶⁸ Rial, Ramón y Nicolau, ídem, 285. Rastreado en Internet, el sitio *Wikipedia.org* ofrece la imagen de una *hetaira* (una mezcla de dama de compañía, cortesana y prostituta) con un joven en lo que parece ser el momento previo al coito, y su pie de ilustración añade que se trata de una «escena erótica». Varone, 2007, 275-322, en algunas de las ilustraciones de su artículo utiliza la expresión «escena erótica» para referirse a los amantes en pleno desarrollo sexual.

grafía», o la opinión al respecto de Jesús Franco: «¿Qué más da que lo hagan de verdad o lo simulen? ¿Qué estupidez es esa?...Y si hay un falo de 22 centímetros, tendremos porno blando, pero si es de 40 centímetros será duro. Ya me diréis, me parece un diálogo de idiotas»⁵⁶⁹. Nos situamos próximos al pensamiento de Gérard Lenne cuando dice que ambos términos «funcionan como dos engranajes complementarios e inseparables del mismo fenómeno», pero no tenemos más que distanciarnos cuando concluye que «el erotismo es imaginativo, la pornografía es demostrativa»⁵⁷⁰. ¿Acaso la pornografía por ser demostrativa no es imaginativa? Al final, sea erotismo o pornografía, de lo que se trata es de gozar/desear. Por tanto, gocemos con Jonás de la contemplación del cuerpo desnudo de Billie y deseemos aquello que cada cual sea capaz de imaginar.

Al tiempo que Robert Walker y Mimsy Farmer se pasean por el territorio insular, Lanzarote, ajena a los lances erótico/incestuosos de Rocky/Billie/Jonás, es retratada para simular la localidad latinoamericana de Salina en la ficción cinematográfica dirigida por Georges Lautner. El director francés ha sabido sacar partido a los parajes más representativos pero sin llegar al empalago ni a la peliaguda tesitura de convertir el filme en un subproducto para el consumo turístico. Entre ellos destacan la Geria o Timanfaya y un Arrecife que aún mantenía su identidad arquitectónica. Tampoco hay que olvidar el paisanaje, que dota al filme de una gran belleza plástica, amenizada por una banda sonora en la que intervienen entre otros Ian Anderson, miembro de Jethro Tull, y la banda Clinic⁵⁷¹. El sonido *Road to Salina* evoca los *road movies* americanos. Desconocemos si Maurice Cury⁵⁷², autor de *Sur la route de Salina*, libro en el que se basa el filme de Lautner, tenía tales intenciones cuando escribió el relato y el guion junto al director, pero lo cierto es que desprende ciertos sabores. El uso (y abuso) del automóvil, que se convierte en *leitmotiv*, subrayado además por su presencia o mejor, violación, cuando penetra en el encuadre resaltando el desolado paisaje insular. Pero especialmente por la presencia de la estación de servicio (partida y llegada de las correrías de los protagonistas y parada obliga-

⁵⁶⁹ Freixas y Bassa, 2000, 28.

⁵⁷⁰ Ídem, p. 24.

⁵⁷¹ En *Kill Bill Vol. 2* Quentin Tarantino retoma el tema *The Chase*, de la banda británica Clinic, utilizado en la banda sonora de *Road to Salina*, y *Sunny road to Salina*, del cantante y compositor Christophe (Daniel Bevilacqua). Hay, además, un agradecimiento a su director Georges Lautner en los créditos.

⁵⁷² También ha intervenido como guionista de Max Pécas, director francés consagrado al cine erótico.

toria de automovilistas para repostar combustible) que la acercan a ese tipo de películas. Y al mismo tiempo la separan porque en *Road to Salina* el recorrido es cíclico, a diferencia de los *road movies*, donde la inercia no tiene vuelta atrás.

Anexo II.
Filmografía de películas citadas

Mujeres isleñas de Tenerife abasteciendo carbón a la escuadra
Producción: Hnos. Lumière (Francia), 1896. *Dirección y fotografía:* Vincent Billard.

Lucha canaria
Producción: Gómez Moreno (España), 1906. *Dirección:* Francisco González Padrón.

La procesión del Corpus
Producción: Gómez Moreno (España), 1906. *Dirección:* Francisco González Padrón.

La erupción del volcán Chinyero
Producción: Gaumont (Francia), 1909.

Viaje a través de la isla de Tenerife
Producción: Gaumont (Francia), 1909.

Voyage aux Îles Canaries
Producción: Gaumont (Francia), 1909.

Habitations troglodytes aux Canaries

Producción: Gaumont (Francia), 1909.

Pruebas de inteligencia en chimpancés

Producción: Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften (Alemania), 1914. *Dirección:* Wolfgang Köhler. *Fotografía:* Wolfgang Köhler.

Teneriffe

Producción: (Suecia), 1920. *Distribución:* Visual Education LTD.

Revista de asuntos tinerfeños

Producción: Ediciones Rivero (España). *Dirección, guion, fotografía y montaje:* José González Rivero. Serie documental que recoge actualidades insulares entre 1922-27.

En el silencio de la tormenta

Producción: Ocean Photoplay (Gran Bretaña), 1921. *Productor, director y autor:* S.W. Northcote. *Intérpretes:* Gabrielle Glynne, M. Valmour y F. Morgan.

Los aventureros del mundo

Producción: Atlántica Films (Alemania), 1923.

Expedición Schomburgk al África Occidental

Producción: Schomburgkfilm (Alemania), 1923. *Dirección y guion:* Hans Schomburgk. *Fotografía:* Paul Liberenz.

El raid aéreo Larache-Canarias

Producción: España, 1924. *Operador:* Leopoldo Alonso.

Llegada a Tenerife del raid aéreo Larache-Canarias

Producción: Rivero Films (España), 1924. *Operador:* José González Rivero.

Excursión al pico Teide

Producción: Rivero Films (España), 1924. *Dirección, guion, fotografía y montaje:* José González Rivero.

Excursión a la isla de La Palma

Producción: Círculo Mercantil de Las Palmas (España), 1925.

Excursión a Tenerife

Producción: Círculo Mercantil de Las Palmas (España), 1926.

El ladrón de los guantes blancos

Producción: Rivero Films (España), 1926. *Dirección técnica:* José González Rivero. *Dirección artística, argumento y rótulos:* Romualdo García de Paredes. *Fotografía y montaje:* José González Rivero (B/N-coloreada). *Decorados:* Rodolfo Rinaldi. *Intérpretes:* Angelina Navarro (Ketty Henry), Romualdo García de Paredes (Tom Carter), J. M. Mandillo (David Henry), Rodolfo Rinaldi (Hamilton), Pedro R. Bello (Claret), Guetón R. Melo (Carlos Simpson), Carlos Reyes (Smith), Antonio E. Varela (Malcorne), Juanita Morales (Edith), Pedro Martín Valiente (chófer).

El hombre negro (Inacabada)

Producción: Rivero Films (España), 1926. *Dirección:* Eduardo García del Corral y Romualdo García de Paredes. *Guion:* Eduardo García del Corral. *Fotografía y montaje:* José González Rivero.

Excursión a la isla de Lanzarote

Producción: Círculo Mercantil de Las Palmas (España), 1927.

[Filmaciones sobre diversos aspectos de Tenerife]

Producción: Alemania, 1927. *Dirección, guion y fotografía:* Otto Auer.

Solo en el mundo

Producción: Gran Canaria Films (España), 1927. *Dirección:* F. Hernández. *Argumento:* Cecilia Hernández y Lorenzo Pérez.

La hija del mestre

Producción: Gran Canaria Films S.A. (España), 1928. *Dirección:* Carlos Luis Monzón y Francisco González González. *Argumento:* basado en la zarzuela homónima del maestro Santiago Tejera. *Guion:* Francisco González González. *Fotografía:* Juan Pérez y José González Rivero (B/N). *Intérpretes:* Antonio Puido Rodríguez (el mestre), María Luisa Padrón (Rosilla), Francisco Quintero

(Panchito, el barbero), Francisco González González (Antonillo), José Rodríguez Iglesias (Cho Canuto), María Teresa Fanjul, Lolita Tejera, Ana Díez de la Lastra, Esperanza Vernetta.

Viaje del Presidente del Consejo de Ministros a Tenerife

Producción: Rivero Films (España), 1928. *Dirección, guion, fotografía y montaje:* José González Rivero.

Viaje de Primo de Rivera a Tenerife

Producción: Foto Central (España), 1928. *Dirección y fotografía:* Otto Auer y Enrique Appenhagen.

Exposición de Sevilla

Producción: Rivero Films (España), 1929. *Dirección, guion, fotografía y montaje:* José González Rivero.

Tenerife

Producción: Rivero Films (España), 1929. *Dirección, guion, fotografía y montaje:* José González Rivero.

Hallo! Africa forude!

Producción: Palladium Productions (Dinamarca), 1929. *Dirección y guion:* Lau Lauritzen. *Fotografía:* Carlo Bentsen y Frederik Fuglsang (B/N). *Intérpretes:* Carl Schenstrøm (Fyrtaarnet), Harald Madsen (Bivognen), Anton de Verdier (Lord Wednesbury), Solveig Oderwald-Lander, Katy Valentin, Holger Reenberg, Emil Hass Christensen, Karl Jørgenson, Thorkil Lauritzen, Jørgen Lund, Henry Nielsen, Christian Schroder, Alex Suhr.

Si algún día das tu corazón

Producción: UFA (Alemania), 1929. *Dirección:* Johannes Guter. *Guion:* Robert Liebmann, basado en la novela *Der vagabund vom Aquator*, de Ludwig von Wohl. *Fotografía:* Fritz Arno Wagner (B/N). *Música:* Willy Schmidt-Gentner y Willi Rosen. *Decorados:* Jacques Rotmil y Heinz Fenchel. *Intérpretes:* Liliam Harvey (Dolly), Igo Sym (Brun), Harry Halm (Bobby), Karl Platen (Hinnerk), Alexander Sascha (Thorp), Valeria Blanka, Rudolf Riebrach, Wolfgang Kühle, Fritz Schmuck. *Versión:* muda, aunque posteriormente se le incorporó sonido.

Ténérife

Producción: Pathé Cinema (Francia), 1932. *Dirección:* Yves Allégret y Eli Lotar. *Fotografía:* Eli Lotar. *Texto del comentario en off:* Jacques Prévert.

Islas venturosas

Producción: Fox Film Corporation (EE. UU.), 1933. *Dirección y fotografía:* Charles Herbert.

Un día en Gran Canaria

Producción: Fox Film Corporation (EE. UU.), 1933. *Dirección y fotografía:* Charles Herbert.

La riqueza agrícola de las Islas Canarias

Producción: Dirección General de Agricultura (España), 1934.

La isla afortunada

Producción: Fox Film Corporation (EE. UU.), 1934.

Tenerife, jardín del Atlántico

Producción: Cultura Films (España), 1934. *Dirección:* Antonio Prunera. *Guion:* Antonio Prunera y Giuseppe Sessia. *Fotografía:* Giuseppe Sessia.

La llamada de la patria

Producción: UFA (Alemania), 1934. *Dirección:* Paul Wegener. *Guion:* Philipp Lothar Mayring y Roman von Fred Andreas, basado en el libro homónimo de Roman van Fred Andreas. *Fotografía:* Fritz Arno Wagner (B/N). *Música:* Hans-Otto Borgmann. *Intérpretes:* Karl Ludwig Diehl (Hagen), Hermann Speelmans (Brack), Brigitte Horney (Manuela Ortíguez), Hans Leibelt (Morrón), Siegfried Schürenberg (Corner), Charlotte Schultz (Petra), Ernst Rotmund (Duval), Willy Birgel, Hans Zesch-Ballot, Willi Schur.

Grand Canary

Producción: Fox (EE. UU.), 1934. *Productor:* Jesse L. Lasky. *Dirección:* Irving Cummings. *Guion:* Ernest Pascal, basado en la novela Grand Canary, de A. J. Cronin. *Fotografía:* Bert Glennon (B/N). *Dirección musical:* Louis De Francesco. *Canción:* El amor es una flor, música de Cyril J. Mockridge, letra en inglés de

Monte Howard, letra en español de José López Rubio. *Decorados*: Max Parker. *Intérpretes*: Warner Baxter (Dr. Leith), Magde Evans (Lady Mary Fielding), Marjorie Rambeau (Daisy Hemingway), Zita Johann (Susan Tranter), Barry Norton (Robert Tranter), Roger Imhof (Jimmy Corcaran), Juliette Compton (Elisa), H.B. Warner (Dr. Ismay), Gilbert Emery (Capitán Renton), John Rogers (Trout), Desmond Roberts (Contador de navío), Gerald Rogers (camarero), Carrie Daumery (marquesa), Rosa Ray (Manuela).

Canary Island banana

Producción: Sindicato Agrícola del Norte (España), 1935. *Dirección*: Richard Leacock.

Llegada de Miss Europa a Tenerife

Producción: España, 1935. *Dirección, guion, fotografía y montaje*: Adalberto Benítez.

El Teide desde un avión

Producción: España, 1936. *Dirección y guion*: Adalberto Benítez.

Los amotinados de Santa Cruz

Producción: UFA (Alemania), 1936. *Dirección*: Werner Klingler. *Guion*: Alois Lippl y Werner Klingler, adaptación del libro *Die letzten vier von St. Paul*, de Josef María Frank. *Fotografía*: Konstantin Irmen-Tschet (B/N). *Música*: Walter Gronostay. *Montaje*: Eduard von Borsody y Gottfried Ritter. *Decorados*: Benno Franz Moebus. *Intérpretes*: Hermann Speelmans (Pieter Streuvels), Irene V. Meyerdorff (Madeleine), Valéry Inkijinoff (Alexis Aika), Francoise Rosay (Nadja Danouw), Erich Ponto (Alexander Ghazaroff), Josef Sieber (Jack), Max Schreck, Beppo Brem, Andrews Engelman, Bruno Hübner, Josef Dahmen, Harald Gloth.

La habanera

Producción: UFA (Alemania), 1937. *Dirección*: Detlef Sierck (Douglas Sirk). *Guion*: Gerhard Menzel. *Fotografía*: Franz Weihmayr (B/N). *Música*: Lothar Brühne; Detlef Sierck (canciones). *Montaje*: Axel van Werner. *Decorados*: Anton Weber y Ernst Albrecht. *Intérpretes*: Zarah Leander (Astrée Sternhjelm), Julia Serda (Ana Sternhjelm), Ferdinand Marian (D. Pedro de Ávila), Karl

Martell (Dr. Sven Nagel), Boris Alekin (Dr. Luis Gómez), Paul Bildt (Dr. Parkway), Edwin Jürgensen (Shumann), Michael Schul-Dornburg (el pequeño Juan), Rosita Alcaraz (bailarina española), Lisa Helwig (enfermera), Gesa van Földessy (chófer), Carl Kuhlmann (Prefecto), Franz Arzdorf, Roman Bahn, Günther Ballier, Werner Finck, Karl Hannemann, Hans Kettler, Max Wilhelm.

Día regional

Producción: España, 1937. *Dirección, guion, fotografía y montaje:* Adalberto Benítez.

Islas de Gran Canaria. Canarias orientales

Producción: Exposición de las Islas Canarias (España), 1941. *Dirección y guion:* Rafael Gil. *Fotografía:* Cecilio Paniagua (B/N). *Montaje:* Lily Woves. *Música:* José Ruiz de Azagra. *Locución:* Antonio Casal.

Islas de Tenerife. Canarias occidentales

Producción: Exposición de las Islas Canarias (España), 1941. *Dirección y guion:* Rafael Gil. *Fotografía:* Cecilio Paniagua (B/N). *Montaje:* Lily Woves. *Música:* José Ruiz de Azagra. *Locución:* Antonio Casal.

Fiesta canaria

Producción: Exposición de las Islas Canarias (España), 1941. *Dirección y guion:* Rafael Gil. *Fotografía:* Cecilio Paniagua (B/N). *Montaje:* Lily Woves. *Música:* José Ruiz de Azagra. *Comentarios:* Ernesto Giménez Caballero.

Tierra canaria

Producción: Exposición de las Islas Canarias (España), 1941. *Dirección y guion:* Rafael Gil. *Fotografía:* Cecilio Paniagua (B/N). *Comentarios:* Ernesto Giménez Caballero.

Gran Canaria, la isla de los paisajes extremos

Producción: Hermic Films (España), 1942.

Tenerife, jardín de las hespérides

Producción: Hermic Films (España), 1942.

Legión de héroes

Producción: Producciones Zenit (España), 1942. *Dirección:* Armando Sevilla y Juan Fortuny. *Guion:* Mauricio Hernández. *Fotografía:* Juan Mariné y Juan Fortuny (B/N). *Música:* Juan Suñe Sintés y Juan Durán Alemany. *Intérpretes:* Emilio Sandoval, Rosita Alba, Matilde Nacher, Tomás Pallás, Luis Cortés, Javier Rodil.

El Jardín de las Hespérides

Producción: Días Amado y Pérez Camarero (España), 1944.

Alma Canaria

Producción: Producciones Cinematográficas Cima (España), 1945. *Dirección, argumento y guion:* José Fernández Hernández. *Fotografía:* Tomás Duch (B/N). *Música:* Juan Álvarez García; Juan Ismael y Casanova de Ayala (canciones). *Montaje:* Bienvenida Sanz. *Decorados:* Laceu Cristhol *Intérpretes:* Nati Santibáñez (Rosa), Milagros Carrión (Rosita), Calucha de Castroamor (Vicenta), Amelia Suso (D^a Clarita), Luis Hurtado (D. Ramón), Rufino Inglés (Santiago), José María Velasco (José María), José Telmo (D. Raimundo), Alfonso Zapater (D. Antonio), Fernando Pérez (Román), Alfonso Martín (Jacinto), Conchita Gámez, Honorio González, María Mérida, María Luisa Marques, Enrique Núñez, Alfonso Esteban y la Masa Coral Tinerfeña. *Nota:* en la primera quincena de diciembre de 1945 se realizó un pase privado ante el capitán general de Canarias, García Escámez, en los estudios Roptence de Madrid.

Gran Canaria

Producción: Drago Films (España), 1946. *Jefe de producción:* Rafael Cruz Rodríguez. *Dirección y guion:* Martín Moreno. *Fotografía:* Tomás Duch (B/N). *Música:* Juan Álvarez García. *Locución:* Ángel Soler.

Teide Gigante

Producción: Drago Films (España), 1946. *Jefe de producción:* Rafael Cruz Rodríguez. *Dirección y guion:* Martín Moreno, basado en el poema *Romance del buen ladrón* de Félix Navarro. *Fotografía:* Tomás Duch (B/N). *Música:* Juan Álvarez García. *Locución:* Ángel Soler. *Asesor:* Adalberto Benítez. *Intérprete:* Nicolás Puga.

Canción del Nublo

Producción: Drago Films (España), 1946. *Jefe de producción:* Rafael Cruz Rodríguez. *Dirección y guion:* Martín Moreno. *Fotografía:* Tomás Duch (B/N). *Música:* José Batista Falcón, con letra de Juan José Darías Martínez. *Asesores:* Sebastián Cruz y Juan Suárez. *Intérpretes:* Chelín Quiney, Nicolás Puga, Resurrección Acevedo, Fabiola Rodríguez, Otilia Betancort, Pepe Castellano, Plácido Bermúdez.

Santa Cruz de Tenerife

Producción: Producciones Cinematográficas CIMA (España), 1947.

Gran Canaria

Producción: Atlas Films (España), 1949.

Las Islas afortunadas

Producción: Atlas Films (España), 1949.

Neutralidad

Producción: Sevilla Films-Valencia Films (España), 1949. *Dirección:* Eusebio Fernández Ardavín. *Argumento:* César Fernández Ardavín. *Guion:* César y Eusebio Fernández Ardavín. *Fotografía:* Manuel Berenguer (B/N). *Música:* Emilio Lehmborg. *Montaje:* Margarita de Ochoa. *Decorados:* Teddy Villalba. *Intérpretes:* Adriana Benetti, Jorge Mistral, Jesús Tordesillas, Manuel Luna, Manuel Monroy, Mario Berriatúa, Valeriana Andrés, José María Mompín, José Prada, Juan Perchicot, Francisco Pierrá, Emilio Santiago, Ángel Picazo, Gerard Tichy.

Bärande hav

Producción: Nordisk Tonefilm (Suecia), 1951. *Dirección:* Arne Mattson. *Guion:* Ivar Ahlstedt. *Fotografía:* Göran Strindberg (B/N). *Música:* Erland von Koch. *Montaje:* Lennart Walen. *Dirección artística:* P.A. Lundgren. *Intérpretes:* Alf Kjellin (Martin Winner), Ulf Palme (Bo Winner), Edvin Adolphson (Henry Lilja), Bengt Eklund (Palm), Erik Strandmark (Holger Rehnberg), Eva Dahlbeck (Lucie), Ulla Holmberg (enfermera Rangvi), Marta Arbin (esposa del capitán), Ann-Margret Björlin (Sanja Jacobsson), Bengt Blomgren (Stora Björn), Bernt Callenbo (Gustav Engard), Gösta Cederlund (Capitán), Erich Conrad (Bertil Karlsson), Doreen Denning (Käthi), Berta Hall (madre de Tovas), Nils

Hallberg (Nisse Melander), Ingemar Holde (Moroten Pettersson), Ulla Jacobsen (prometido de Nisse), Ruth Kasdan (esposa de Rehnberg), Magnus Kesster (jefe), Ingvar Kjellson, Willy Koblanck. *Periodo de rodaje en Gran Canaria*: marzo 1950 (aprox.).

Huyendo de sí mismo

Producción: Helios Films (España), 1952. *Dirección*: Juan Fortuny. *Guion*: Lucas Cot. *Fotografía*: Juan Mariné (B/N). *Música*: Serramont. *Montaje*: Alberto González Nicolau. *Decorados*: Ramón Matheu. *Intérpretes*: Tilda Thamar (Marga), Sylvie Pelayo (Silvia), Manuel Monroy (Dr. Jorge Berna), Afonso Estela (Antón), Santiago Rivera (Joseph), Emilio Sancho (Lukus), Luis Induni, Ramón Vaccaro, Pedro Mascaró, Fernando G. Ulloa.

Tirma

Producción: INFIES-Film Constellazione (España-Italia), 1954. *Dirección*: Paolo Moffa. *Guion*: Antonio Pietrangeli, según la obra de Juan del Río Ayala. *Fotografía*: Enzo Serafin (color). *Música*: Franco Manera. *Montaje*: Eraldo da Roma. *Decorados*: Carlos Morón y Sergio Calvo. *Intérpretes*: Silvana Pampanini (Guayarmina), Gustavo Rojo (Bentejuí), Marcello Mastroianni (D. Hernán), José María Lado (Gran Faycán), Elvira Quintilla (Tasirga), José María Rodero (Álvaro), Félix de Pomés (Tenesor), Julio Riscal (Pedro), Anibal Vela (gobernador), Salvador Soler Marí (Miguel de Trejo).

Alerta en Canarias

Producción: Roy Films (Francia), 1955. *Dirección*: André Roy. *Guion*: André Roy y Jean Marcillac. *Fotografía*: Arthur Raimondo. *Música*: Francis López. *Montaje*: Gabriel Rongier. *Decorados*: Claude Bouxin. *Intérpretes*: Bruce Kay (Frank Preston), Célia Cortez (Michèle Dumont), Jean Tissier (Alcide Soubignou), Howard Vernon (Maxime Belac), Marco Villa (Maurice), Charles Lemontier (comandante), Bob Ingarao.

Moby Dick

Producción: Moulin Pictures para Warner Bros. (EE. UU.), 1956. *Dirección*: John Huston. *Guion*: Ray Bradbury y John Huston, según la novela homónima de Herman Melville; Norman Corwin (sin acreditar). *Fotografía*: Oswald Morris (color). *Música*: Philip Stainton. *Montaje*: Russell Lloyd. *Dirección artística*: Ralph

Brinton. *Asistente dirección artística*: Stephen B. Grimes. *Efectos especiales*: Gus Lohman. *Intérpretes*: Gregory Peck (Achab), Richard Basehart (Ismael), Leo Genn (Starbuck), James Robertson Justice (capitán Boomer), Harry Andrew (Stubbs, segundo ayudante), Bernard Miles (marinero), Noel Purcell (carpintero), Edric Connor (Daggoo), Mervyn Johns (Peleg), Joseph Tomelty (Peter Coffin), Francis de Wolff (capitán Gardiner), Philip Stainton (Bildad), Royal Dano (Elijah), Seamus Kelly (Flask, tercer ayudante), Friedrich Ledebur (Queequeg), Orson Welles (el predicador Mapple), Ted Howard (Perth, el herrero), Tom Clegg (Tashtego).

El reflejo del alma

Producción: General Cinematográfica Las Canarias (España), 1957. *Dirección*: Máximo G. Alviani. *Guion y Argumento*: Máximo G. Alviani, con la colaboración de Armando Moreno en los diálogos. *Fotografía*: Alejandro Ulloa (B/N). *Música*: Gigi Chilliero, con canciones interpretadas por Los Huaracheros y la colaboración de la Masa Coral de La Laguna. *Montaje*: Ramón Biadiú. *Decorados*: Rodolfo Rinaldi. *Intérpretes*: Armando Moreno (Fernando), María Piazzai (Ana), María Angela Giordano (Ángela), Tomás Hernández (Luis), Dimas Alonso (D. José), Evaristo Iceta (Dr. Palacios), Juan Padilla, Rodolfo Rinaldi, M^a Luisa Garrido, José Juan Samsó, Nelly Morelli, Tomás Sánchez Araña, Francis del Rosario, Ernesto Mongo, Hnas. Padilla, Hnos. Andrés y Donato, los niños Charito, Andrés y Antonio, Mari Paz de la Cruz, M^a Lola Ucelay. *Estreno*: 1/2/57, Cine Víctor (Sta. Cruz de Tenerife); función a beneficio de los damnificados de La Palma. Previamente se hicieron dos pases: uno en prueba privada (11/1/57) y otro para autoridades, prensa e invitados (18/1/57).

La estrella de África

Producción: Ariel Film-Neve Emelka (España, R. F. de Alemania), 1957. *Dirección*: Alfred Weidenmann. *Guion*: Herbert Reinecker, sobre un argumento de Udo Wolter. *Fotografía*: Helmuth Ashley y Francisco Sempere (B/N). *Música*: Hans Martín Mayeswki. *Montaje*: C.O. Bartning, José Antonio Rojo. *Decorados*: Max Mellin, Wolfgang Englebert, José María Moreno. *Dirección adjunta*: Rafael J. Salviá. *Efectos especiales*: K. L. Rappel. *Jefe de producción*: J. Manuel Miguel Herrero. *Intérpretes*: Joachim Hansen (Marseille), Marianne Koch (Brigitte), Fernando Sancho (Strauch), Germán Cobos, Peer Schmidt, Gisela U. Collande, Mario Berriatúa, Alexander Kerst, Mario Morales, Arno Paulsen, Ventura Oller, Christian Doermer, Siegfred Schhürenberg, Hans Hermann Schaufus.

Mara

Producción: INFIES (España), 1959. *Dirección:* Miguel Herrero. *Guion:* Virgilio Cabello, basado en una idea original de Antonio Barquillo. *Fotografía:* Manuel Berenguer (color). *Música:* Jesús Guridi, con bailables de José Pagán. *Montaje:* Margarita Ochoa. *Decorados:* Antonio Simont. *Jefe de producción:* Ramón Plana. *Ayudante de producción:* J. Manuel Miguel Herrero, Teddy Villalba. *Intérpretes:* Scilla Gabel (Mara), Mercedes Vecino (tía Chole), Jaime Avellán (Fernando), Javier Loyola (Andrés), George Rigaud (Javier), Elisa Montes (Evil), Lina Canalejas (Lucía), Sun de Sanders (Pilar), Manuel Gil (Richard), Francisco Bernal, Joaquín Burgos, Virgilio Cabello, Lita Franquis y su conjunto de danzas típicas canarias.

Peter Voss, Caballero detective

Producción: UFA (R. F. de Alemania), 1959. *Dirección:* Georg Marischka. *Guion:* Curt J. Braun, Gustav Kampendonk y Peter Dronte, según una idea de Curt J. Braun. *Fotografía:* Gunter Regenberg y Bruno Michalk (color). *Música:* Erwin Halletz. *Montaje:* Hermann Haller. *Decorados:* Otto Pischinger y Herta Hareiter. *Intérpretes:* O.W. Fischer (Peter Voss), Linda Christian (Grace McNanghty), Peter Vogel (príncipe Carlo Vilarrosa), Igmarr Zaisberg (Dolly), Peter Mosbacher (barón de Clock), Helga Sommerfeld (Marie de la Roche), Ludwig Linkmann (abogado Perrier), Ralf Wolter (Charley, el jockey), Ady Berber (Leslie, el tejano), Stanislav Ledinek (presidente), Lucie Englisch (Siglinda, criada de Voss), Walter Giller (Bobby Dodd).

S.O.S. Pacífico

Producción: Sidney Fox Associates (Gran Bretaña), 1959. *Dirección:* Guy Green. *Guion:* Robert Westerby. *Fotografía:* Wilkie Cooper (B/N). *Música:* Georges Auric. *Montaje:* Arthur Stevens. *Dirección artística:* George Provis. *Intérpretes:* Richard Attenborough (Whitey Mullen), Pier Angeli (Teresa), John Gregson (Jack Bennett), Eva Bartok (María), Eddy Constantine (Mark Reisner), Gunnar Möller (Kraus), Jean Anderson (Miss Shaw), Cec Linder (Willy), Clifford Evans (Petersen), Harold Kasket, Andrew Faulds.

Ulises contra Hércules

Producción: Compagnia Cinematografica Mondiale, Fidès Film (Italia-Francia), 1961. *Dirección:* Mario Caiano. *Guion:* Mario Caiano y André Tabet. *Fotogra-*

fía: Alvaro Mancori (color). *Montaje*: Renato Cinquini. *Música*: Angelo Francesco Lavagnino. *Decorados*: Piero Filippone. *Intérpretes*: Georges Marchal (Ulises), Mike Lane (Hércules), Alessandra Panaro (Elena), Dominique Boschero (reina de las aves), Gabriele Tinti (Mercurio), Raffaella Carrà, Eleonora Bianchi, Raf Baldassarre.

Las aventuras de Robinson Crusoe

Producción: Franco London Film (Francia), 1963. *Dirección*: Jean Sacha. *Guion*: Jean Claude Carrière. *Fotografía*: Quinto Albicoco (B/N). *Música*: Robert Mellin, Gian Franco Reverberi, Georges Van Parys. *Montaje*: Boris Lewin. *Intérpretes*: Robert Hoffmann (Robinson Crusoe), Fabian Cevallos (Viernes), Erich Bludau, Jane Marken, Jacques Berthier, Jacky Blanchot, Jacques Brécourt, Felipe Cazals, Paul Chevalier, Gérard Darrieu, Robert Dalban.

El sheriff implacable

Producción: Wiener Stadhallen Produktion, Magnet Films (Austria, R. F. de Alemania), 1963. *Dirección*: Rolf Olsen. *Guion*: Herbert Reinecker. *Fotografía*: Karl Löb (color). *Música*: Erwin Halletz, Charly Niessen. *Intérpretes*: Edmund Purdom, Mario Adorf, Marianne Koch, Klaus Kinski, Marisa Mell, Walter Giller.

Días maravillosos

Producción: Ivy Productions, Elstree Distributors (Gran Bretaña), 1964. *Dirección*: Sidney J. Furie. *Guion*: Peter Myers, Ronald Cass. *Fotografía*: Kenneth Higgins (color). *Música*: Peter Myers, Stanley Black, Ronald Cass, Cliff Richard y The Shadows. *Montaje*: Jack Slade. *Director artístico*: Herbert Music. *Productor*: Kenneth Harper. *Productor asociado*: Andrew Mitchel. *Intérpretes*: Cliff Richard (Johnnie), Walter Slezak (Lloyd Davis), Susan Hampshire (Jenny), Hank B. Marvin (músico), Bruce Welch (músico), Brian Bennet (músico), John Rostill (músico), Una Stubbs (Barbara), Derek Bond (Douglas Leslie), Melvin Hayes (Jerry), Joseph Cuby (Miguel), Gerald Harper, Richard O'Sullivan.

Escala en Tenerife

Producción: Este Films (España), 1964. *Dirección*: León Klimovsky. *Guion*: Luis Lucas, José Gallardo, Jesús María de Arozamena y León Klimovski. *Fotografía*: Emilio Foriscot (color). *Música*: Adolfo Waitzman; canciones originales, Ramón Arcusa y Manuel de la Calva; «Islas Canarias», original de José García

Tarridas y letra de Juan Picó. *Montaje*: Antonio Gimeno. *Decorados*: Tadeo Villalba. *Intérpretes*: Dúo Dinámico (Ramón y Manolo), Ethel Rojo (Maya/princesa Alida), Elena María Tejeiro (Amparo), Trini Alonso (Pamela), Chicho Gordillo (Pantaleón Romero), José María Caffarel (comisario), Lili Murati (Lucila Wilson), José Miguel Ariza, Pedro Rodríguez de Quevedo.

Wenn man badem geht auf Teneriffa

Producción: Piran Film (Alemania). *Dirección*: Helmuth M. Backhaus. *Guion*: Gregor Trass. *Fotografía*: Gerhard Krüger (color). *Música*: Christian Bruhn. *Montaje*: Anneliese Artelt. *Intérpretes*: Geneviève Cluny (Jutta), Peter Kraus (Tom), Gunnar Möller (Jens), Corny Collins (Christa), Richard Häussler (Erik Varnhagen), Ursula Oberst (Bessy), Helga Lehner (Bruni), Karin Heske (Ilse), Hannes Stütz (Martin), Ralph Persson (Fritz), Hans Elwenspoek, Loni Heuser, Rolf Castell, Horst Pasderski, Katrin Teleky, Heinz Erhard.

Más bonita que ninguna

Producción: Cámara Producciones Cinematográficas, S.A. (España), 1965. *Dirección*: Luis César Amadori. *Argumento, guion y diálogos*: Jesús María de Arozamena y Gabriel Peña. *Fotografía*: Alejandro Ulloa (color). *Música*: partitura y dirección orquestal de José Torregrosa; canciones de Moraleda, Arozamena, Algueró, Guijarro, Los Brincos, Parada y Ruiz Iriarte. *Montaje*: Antonio Ramírez. *Escenografía y ambientación*: Eduardo Torre de la Fuente. *Intérpretes*: Rocío Dúrcal (Luisa/Luisito), Luigi Giuliani (Roberto), Gracita Morales (Fany), Tomás Blanco (Nemesio Ordóñez), Paquito Cano (Raúl), Pedro Porcel (D. Antonio), Jesús Puente (novio de Fany), Jesús Guzmán (Pedro), María Isbert (Carlota), Modesto Blanch (metre cabaret), Francisco Arenzana (cliente cabaret), Mercedes Barranco (bailaora flamenca), Joaquín Pamplona, Gregorio Alonso, Félix Navarro, Maite Manzzini, José Zalde, Valentín Tornos, Pepín Salvador, José Trunchado, Emilio Alonso, Horacio Norton, Fernando Marín, Antonio Gandía, Juan Lizárraga, Simón Ramírez, Fermín Recio, María Luisa Merlo.

Acompáñame

Producción: Cámara Producciones Cinematográficas, S.A. (España), 1966. *Dirección*: Luis César Amadori. *Argumento, guion, y diálogos*: Rafael J. Salviá, Gabriel Peña, Jesús María de Arozamena. *Fotografía*: Alejandro Ulloa (color). *Música*: partitura y dirección orquestal de José Torregrosa; canciones de

Algueró, Guijarro, Moraleda, Arozamena y Torregrosa. *Montaje*: Antonio Ramírez. *Escenografía y ambientación*: Eduardo Torre de la Fuente. *Intérpretes*: Rocío Dúrcal (Mercedes), Enrique Guzmán (Antonio), Amalia de Isaura (Eduvigis), Jesús Tordesillas (Pantaleón), Paquito Cano (Genaro), Carlos Casaravilla, Rafael Guerrero, Laly Soldevilla, José María Caffarel, Luis Morris, Carlos Riera, María Isbert, Erasmo Pascual, Francisco Guijar, Carmen Porcel, Pilar Gómez Ferrer, Félix Navarro, Emilio Alonso, José Sancho, José Zalde, Emilio G. Domenech, Saturno Cerra, Guillermo Castro, María de la Riva, Derek Robertson, Joe O'Hara, Isabel Zurita, Alberto Reixa, Pedro Muntané y la colaboración de Los Beatles de Cádiz.

Hace un millón de años

Producción: Hammer Films (Gran Bretaña), 1966. *Producción asociada*: Aida Young. *Dirección*: Don Chaffey. *Guion*: Michael Carreras. *Adaptación del guion original*: Mickell Novak, George Baker, Joseph Frickert. *Fotografía*: Wilkie Cooper (color). *Música*: Mario Nascimbene. *Montaje*: James Needs, Tom Simpson. *Dirección artística*: Rober Jones. *Efectos especiales*: Ray Harryhausen. *Vestuario*: Carl Toms. *Intérpretes*: Raquel Welch (Loana), John Richardson (Tumak), Percy Herbert (Sakana), Robert Brown (Akhoba), Martine Beswick (Nupondi), Jean Wladon (Ahot), Lisa Thomas (Sura), Malya Nappi (Tohana), Richard James (joven hombre Rock), William Lyon Brown (Payto), Frank Hayden (hombre Rock), Terence Maidment (hombre Shell), Yvonne Horner (Ullah), Micky de Rauch (mujer Shell).

Un golpe de rey

Producción: Tilma Films, Bival Films (España, Italia), 1966. *Dirección*: John Fleminger. *Guion*: Roberto Natale, Sergio Bazzini, Mario Colucci, Franz Teuberg. *Fotografía*: Giorgio Tonti (color). *Música*: Gioacchino Angelo. *Montaje*: Nella Nannuzzi. *Decorados*: Amadeo Mellone. *Intérpretes*: Alan Steel, Pamela Tudor, Miguel de la Riva, Lea Lander, Bob Messenger, Lilia Neyung, Richard Garret.

Rififi en Amsterdam

Producción: Procensa, Claudia Cinematográfica (España, Italia), 1966. *Dirección*: Terence Hathaway. *Guion*: Lucio Manlio Battistrada, Ramón Comas y Armando Crispino. *Fotografía*: Eloy Mella (color). *Música*: Piero Umiliani. *Montaje*: Renato Cinquini. *Decorados*: Augusto Lega y Antonio Visone. *Intérpretes*: Roger

Browne (Rex Monroe), Aida Power (Oriana), Umi Raho (Vladek), Michel Rivers, Frank Ressel, Angela Alargunso, Frank Linston, Julio Pérez Tabernero, Iván Sorat, Tito García, Jules Benning, Evelyne Stewart.

Órbita mortal

Producción: Aitor Films, S. A. - P. E. A., Theumer Filmproduktion (España, Italia, R. F. de Alemania), 1966. *Dirección:* Primo Zeglio. *Guion:* Kurt Vogelmann y Federico de Urrutia. *Fotografía:* Manuel Merino (color). *Música:* Antón García Abril, Marcello Giombini. *Montaje:* Renato Cinquini. *Decorados:* Jaime Pérez Cubero. *Intérpretes:* Lang Jeffries (Perry), Luis Dávila (Bully), Essy Person (Thora), Pinkas Braun (Arkin), Daniel Martín (Flipper), Stefano Sibaldi (Haggard), John Karlesen (Crest), Joachim Hansen (Manoli), Janos Bartha (Moreland), Gianni Rizzo (Fung), Ann Smyrner (Sheridan), José Luis Lespe (oficial Jeep), Víctor Bayo Jiménez (Ferguson), Guillermo Méndez López (Sonny), Gino Marturano, Tom Felleghi.

Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra

Producción: Hammer Films (Gran Bretaña), 1968. *Producción Asociada:* Aida Young. *Dirección:* Val Guest. *Guion:* J. B. Ballard (historia), Val Guest. *Fotografía:* Dick Bush (color). *Música:* Mario Nascimbene. *Montaje:* Peter Curran. *Decorados:* John Blezard. *Efectos especiales:* Jim Danforth y Roger Dicken. *Vestuario:* Carl Toms. *Intérpretes:* Victoria Vetri (Sanna), Robin Hawdon (Tara), Patrick Allen (Kingsor), Drewe Henley (Khaku), Sean Caffrey (Kane), Magda Konopka (Ulido), Imogen Hassall (Ayak), Patrick Holt (Ammon), Jan Rossini (chica Rock), Carol-Anne-Hawkins (Yani), María O'Brien (Omah), Connie Tilson (madre Sand), Maggie Lynton (madre Rock), Jimmy Lodge (pescador), Billy Cornelius (cazador), Ray Ford (cazador).

El gran golpe de los siete hombres de oro

Producción: Estela Films, Atlantica Cinematografica, Franco London Film (España, Italia, Francia), 1966. *Dirección:* Marco Vicario. *Guion:* Marco Vicario y Mariano Ozores (adaptación de la versión española). *Fotografía:* Ennio Guarnieri, Armando Nannuzzi (submarina) (color). *Música:* Armando Trovajoli. *Montaje:* Nino Baragli. *Decorados:* Francesco Bronzi. *Intérpretes:* Rosanna Podestá, Philippe Leroy, Manuel Zarzo, Gastone Moschin, Enrico María Salerno, Gabriele Tinti, Maurice Poli, Giampiero Albertini, Dario de Grassi, Luis

Marín, Jacques Herlin, Antonio Molino Rojo, Ignazio Spalla, Simón Arriaga, R. de Fonte Carrera, Ennio Balbo, José Torres, Riccardo Montalbano, Renato Terra, Ignazio Leone, Mario Lanfranchi.

Tengo que abandonarte

Producción: Apolo Films (España), 1969. *Dirección:* Antonio del Amo. *Guion:* Antonio del Amo, Corín Tellado, Manuel Rollán. *Fotografía:* Federico G. Larraya (color). *Montaje:* José Luis Matesanz. *Música:* Waldo de los Ríos. *Decorados:* Adolfo Cofiño. *Intérpretes:* Jaime Toja, Esther Riera, Gisia Paradis, Ana María Mendoza, Juan Trenchs, Maribel Sáez, Tomás Blanco.

El perfil de Satanás

Producción: Logar Producciones Cinematográficas (España), 1968. *Dirección, guion y música:* Juan Logar. *Fotografía:* José F. Aguayo (color). *Montaje:* Juan Pisón. *Decorados:* Juan León. *Efectos especiales:* Pablo Pérez. *Intérpretes:* Eduardo Fajardo, Manuel Gil, Ricardo Palacios, María Kostí, Carlota Bilbao, Marco Túnez, Pedro Pardo.

También los enanos empezaron pequeños

Producción, dirección, guion y arreglos musicales: Werner Herzog (R. F. de Alemania), 1969. *Fotografía:* Thomas Mauch (B/N). *Música:* Felisa Arrocha Martín. *Montaje:* Beate Mainka Jellinghaus. *Intérpretes:* Helmut Döring (Hombre), Gerd Gickel (Pepe), Paul Glauer (el jefe de los vigilantes), Erna Gschwendtner (Azúcar), Gisela Hartwig (Pobrecita), Gerhard Marz (Territorio), Hertel Minkner (Chicklets), Alfredo Piccini (Anselmo), Gertraud Piccini (Piccini), Brigitte Saar (Cochina), Marianne Saar (Teresa), Erna Smolarz (Schweppes), Lajos Zsarnoczay (Chapparo).

Road to Salina

Producción: Corona Films, Transinter Films, Fono Roma Films (Francia, Italia), 1969. *Dirección:* Georges Lautner. *Guion:* Georges Lautner, Pascal Jardin, Jack Miller, basado en la novela de Maurice Cury. *Fotografía:* Maurice Fellous (color). *Música y canciones:* Bernard Gérard, Christophe y Ian Anderson. *Montaje:* Michelle David y Elizabeth Guido. *Dirección artística:* Jean D'Eaubonne. *Intérpretes:* Mimsy Farmer (Billie), Robert Walker Jr. (Jonas), Rita Hayworth (Mara), Ed Begley (Warren), Bruce Pecheur (Charlie), David Sachs

(sheriff), Sophie Hardy (Linda), Marc Porel (Rocky), Ivano Staccioli y Albane Navizet (vecinos).

Fata morgana

Producción, dirección, guion y sonido: Werner Herzog. (R. F. de Alemania), 1970. *Fotografía:* Joerg Schmidt-Reitwein y Thomas Mauch (color). *Música:* Fragmentos de Mozart, Couperin, Blind Faith y Leonard Cohen. *Montaje:* Beate Mainka-Jellinghaus. *Intérpretes:* Wolfgang Von Ungern-Sternbreg, James William Gledhill, Eugen des Montagnes, M. Schneider y Lotte H. Eisner, Wolfgang Baechler y Manfred Eigendorf como narradores.

Hay que educar a papá

Producción: Hidalgo S. A., Filmayer Producción S. A. (España), 1971. *Dirección:* Pedro Lazaga. *Guion y diálogos:* Vicente Coello y Mariano Ozores, basado en la adaptación de Francisco Martínez Soria y Francisco Prado, de la comedia *La educación de los padres*, original de Jesús Fernández del Villar. *Fotografía:* Manuel Rojas (color). *Música:* Antón García Abril. *Montaje:* Alfonso Santacana. *Decorados:* Eduardo Torre de la Fuente. *Intérpretes:* Paco Martínez Soria, Julia Caba Alba, Máximo Valverde, Marta Baizán, Helga Liné, Jaime de Mora y Aragón, Rafael L. Somoza, Rafaela Aparicio, Emilio Laguna, Manolo Velasco, Rosa Fontana, José M^º Guillén, Erasmo Pascual, María Isbert, Luis Barbero, Juan Francisco Margallo, Dionisio Ramos, María Kosti, M^ª Carmen Cervera, José Yepes, Germán Algara, Ramón Tejela, Gene Reyes, José González Nebot.

Vill sa gärna tro

Producción: Gunnard Höglund Produktion (Suecia), 1971. *Dirección y guion:* Gunnar Höglund. *Fotografía:* Hans Dittmer (color). *Música:* Johnny Nash. *Montaje:* Lasse Lundberg. *Intérpretes:* Johnny Nash (Robert), Christina Schollin (Lillemor), Ingrid Backlin (Greta), Lars Lind (Sören), Ake Lindström (Man), Cia Löwgren (Inger), Helena Mäkela (Eija), Essy Persson (Agneta), Catrin Westerlund (Rita).

Un capitán de quince años

Producción: Cooperativa Fénix Films, Comptoir Francais du Film (España, Francia), 1972. *Dirección:* Jesús Franco. *Guion:* José Antonio Arévalo, Jesús Franco, Gonzalo Cañas, basado en la novela homónima de Julio Verne. *Fotografía:*

Paul Souvestre (color). *Música*: Bruno Nicolai. *Montaje*: Roberto Fandiño. *Intérpretes*: José Manuel Marcos, Edmund Purdom, William Berger, Marc Cassot, Sergio Mendizábal, Alberto Dalbes, Doris Thom, Fernando Bilbao, Howard Vernon, Gonzalo Cañas, Luis Barboo, Marisol Delgado, Armand Mestral.

Timanfaya (amor prohibido)

Producción: Films Zodiaco (España), 1972. *Dirección y guion*: José Antonio de la Loma. *Fotografía*: Antonio Millán (color). *Música*: Stelvio Cipriani. *Montaje*: Teresa Alcocer. *Decorados*: Antonio Liza. *Intérpretes*: Patty Sheppard, Christian Roberts, Fernando Sancho, Frank Baña, Manuel de Blas, Óscar Pellicer, Eduardo Calvo, José Antonio Amor, Luis Quinquer.

La isla misteriosa

Producción: Copercines, Cite Films, Filmes Cinematografica (España, Francia, Italia), 1972. *Dirección*: Juan Antonio Bardem. *Guion*: Juan Antonio Bardem, Jacques Champreaux y Mónica Venturini, basado en la novela homónima de Julio Verne. *Fotografía*: Enzo Serafín (color). *Música*: Gianni Ferrio. *Montaje*: Antonio Gimeno. *Decorados*: Pérez Cubero, Philippe Ancellin y José Luis Galicia. *Efectos especiales*: Manuel Baquero. *Intérpretes*: Omar Shariff, Gerard Tichy, Jess Hann, Gabriele Tinti, Philippe Nicaud, Rick Battaglia, Rafael Bardem Jr., Ambroise Mbia, Mariano Vidal Molina, Luis Induni, Fernando Villena, Víctor Israel, Miguel del Castillo, José Jaspe, Alfonso de la Vega.

La tierra olvidada por el tiempo

Producción: Amicus Productions, Lion International, Edgar Rice Burroughs INC., Land Associates (Gran Bretaña), 1974. *Dirección*: Kevin Connor. *Guion*: James Cawthorn y Michael Moorcock, basado en la novela de Edgar Rice Burroughs. *Fotografía*: Alan Hume. *Música*: Douglas Gamley. *Montaje*: John Ireland. *Intérpretes*: Doug Mclure (Bowen Tyler), John McEnery (capitán Von Schoenvorts), Susan Penhaligon (Lisa Clayton), Anthony Ainley (Dietz), Godfrey James (Borg), Bobby Parr, Declan Mulholland.

Por la senda más dura

Producción: 20th Century Fox (EE. UU.), 1974. *Dirección*: Anthony M. Dawson. *Guion*: Eric Bercovici y Jerry Ludwig. *Fotografía*: Riccardo Pallotini (color). *Música*: Jerry Goldsmith. *Montaje*: Standford C. Allen. *Decorados*: Julio Molina.

Intérpretes: Jim Brown (Pike), Lee Van Cleef (Kiefer), Fred Williamson (Tyree), Catherine Spaak (Catherine), Jim Kelly (Kashtok), Barry Sullivan (Kane), Dana Andrews (Morgan), Harry Carey Jr. (Dumper), Robert Donner (Skave), Charles McGregor (Cloyd), Leonard Smith, Ronald Howard, Ricardo Palacios, Robin Levitt.

Ambición fallida

Producción: Talía Films, Productions Belles Rives (España, Francia), 1975. *Dirección:* Christian-Jaque. *Guion:* Jean Ollivier, Raphael Marcello, Jacques Robert, Andrés Velasco, basado en la obra *Docteur Justice*, de Jean Ollivier y Raphael Marcello. *Fotografía:* Michel Kelber (color). *Música:* Ángel Arteaga (versión española), Pierre Porte (versión francesa). *Montaje:* Nicole Gauduchon. *Efectos especiales:* Daniel Braunschweig. *Intérpretes:* John Phillip Law, Gert Fröbe, Nathalie Delon, Roger Paschy, Hugo Blanco, Henry Marteau, Eduardo Fajardo, Jacinto Molina, Gilles Béhat, José Canalejas, Lionel Vitrant, Manuel Pereiro, Jean Lanier.

El Zorro

Producción: Mondial TE.FI, Les Productions Artistes Associes (Italia, Francia), 1975. *Dirección:* Duccio Tessari. *Guion y argumento:* Giorgio Arlorio. *Fotografía:* Giulio Albonico (color). *Música:* Guido y Maurizio de Angelis. *Montaje:* Mario Morra. *Decorados:* Enzo Bulgarelli. *Intérpretes:* Alain Delon (Zorro/Diego), Ottavia Piccolo (Hortensia), Stanley Baker (coronel Huerta), Enza Cerusico (Joaquín), Moustache (sargento García), Giampiero Albertini (Francisco), Giacomo Rossi Stuart, Marino Mase, Rajka Jurcec, Adriana Asti.

Las desarraigadas

Producción: Alborada P.C. (España), 1976. *Dirección, guion y argumento:* Francisco Lara Polop. *Fotografía:* Francisco Sánchez Muñoz (color). *Música:* Alfonso Santisteban. *Montaje:* José Luis Matesanz. *Decorados:* Eduardo Hidalgo. *Intérpretes:* Simón Andreu (David), Agata Lys (Andrea), Yolanda Ríos (Ana), Carmen Platero (Tere), Jack Taylor (Lerner), José María Serrano (Alberto), Joaquín Pamplona, Alberto Dalbes, Anastasio Campoy, Tomás Torres, R. Walter.

Strip-tease

Producción: 5 Films (España), 1976. *Dirección:* Germán Lorente. *Guión:* Miguel Rubio y Germán Lorente sobre una idea de Enrique Esteban. *Fotografía:* Antonio López Ballesteros (color). *Música:* Francis Lai. *Montaje:* José Antonio Rojo. *Decorados:* Fernando González. *Intérpretes:* Terence Stamp (Alain), Corinne Cléry (Anne), Pilar Velázquez (Silvia), Alberto de Mendoza (George), Fernando Rey (Alfonso), Jorge Rigaud (director), Verónica Miriel, Gerard Tichy, Manuel Zarzo, Conchita Montes.

Viaje al mundo perdido

Producción: American International Pictures, Amicus Productions (Gran Bretaña), 1977. *Dirección:* Kevin Connor. *Guión:* Patrick Tilley, basado en la novela de Edgard Rice Burroughs. *Fotografía:* Alan Hume (color). *Música:* John Scott. *Decorados:* Simon Wakefield. *Intérpretes:* Patrick Wayne (Mayor Ben McBride), Doug McClure (Bowen Tyler), Sarah Douglas (Lady Charlotte), Dana Gillespie (Ajour), Thorley Walters (Dr. Edward Norfolk), Shane Rimmer (Hogan), Tony Britton (capitán Lawton), David Prowse (el verdugo), Milton Reid (Sabbala), John Hallman (Chang-Sha).

Viaje al centro de la Tierra

Producción: Almena Films S.A. (España), 1977. *Dirección:* Juan Piquer Simón. *Guión:* Juan Piquer Simón, Carlos Puerto, John Melson, según la novela homónima de Julio Verne. *Fotografía:* Andrés Berenguer (color). *Música:* Juan José García Caffi. *Montaje:* Maruja Soriano. *Efectos visuales:* Francisco Prósper. *Intérpretes:* Kenneth Moore, Pep Munné, Ivonne Sentis, Frank Baña, Jack Taylor, José María Caffarel, Emiliano Redondo.

Desnuda ante el espejo

Producción: Tecisa, C.C.I. Cosmos International, Fernsehproduktion, Erste Produktions KG, Victoria (España, R. F. de Alemania, Austria), 1977. *Dirección:* Hubert Frank. *Guión:* José G. Maesso y Hubert Frank. *Fotografía:* Francisco Joan (color). *Música:* Adolfo Waitzman y G. Heinz. *Decorados:* Francisco Canet. *Intérpretes:* Patricia Adriani (Susi), Bárbara Rey (Silvia), José Antonio Ceinos (Henno), Miguel Angel Godó (Win), Eric Wedekind (Markus), José Luis Alexandre, Florentino Alonso, Brigitte Stein, Alexandre Allerson, Andrés Santana, Pedro Sopeña, H. Bachman, Antonio Parra, Stefan Porkzok, Alfredo Díaz, Carmen Zorrilla.

Rostros

Producción: TI Films (España), 1978. *Dirección:* Juan Ignacio Galván. *Guion:* Cecilia Bartolomé y Juan Ignacio Galván. *Fotografía:* José García Galisteo (color). *Música:* Luis Cobos y Manuel Galván. *Montaje:* Carmen Frías, Raúl González. *Decorados:* José Antonio Guerra. *Efectos especiales:* Pablo Pérez. *Intérpretes:* Carmen Sevilla, Juan Pardo, Bárbara Rey, Trini Alonso, Henry Gregor, Beatriz Savou, Yeda Brown, Juan Carlos Nasser, Julián Ugarte.

Oro rojo

Producción: Izaro Films, Producciones Esme (España, México), 1978. *Dirección y guion:* Alberto Vázquez Figueroa. *Fotografía:* José Luis Alcaine (color). *Música:* Carmelo Bernaola. *Montaje:* Rosa Graceli Salgado. *Decorados:* Enrique Alarcón y Ricardo Prósper. *Intérpretes:* José Sacristán, Isela Vega, Hugo Stiglitz, Patricia Adriani, Jorge Luque, Terele Pávez, Eduardo Bea, Carlos Ballesteros, Fernando Baeza, Alejandro de Enciso, Antonio Gamero, José Manuel Martín, Joaquín Pamplona, José Yepes, Antonio Passy, Luis Barboo, José Riesgo, Juan Calvo, Alfonso del Vando, Alfonso Ortuño, Carlos Pisaca, Fernando Corujo, Manuel de León, Alfredo Llorente, Nicolás Pérez, la presentación de Francisco Ortiz y Chelo Navarro, y la colaboración especial de Alfredo Mayo y Mónica Randall.

Zwei tolle Käfer räumen auf (Superbaby, el coche fanfarrón)

Producción: Barbara Film (R. F. de Alemania), 1978. *Dirección:* Rudolf Zehetgruber. *Guion:* Rudolf Zehetgruber y Jacques Nova. *Fotografía:* Michael Marszalek (color). *Música:* Peter Weiner. *Intérpretes:* Rudolf Zehetgruber, Salvatore Borgese, Kathrin Oginski, Fernando Sancho, Brad Harris, Wolfgang Jansen.

Ópalo de fuego (mercaderes del sexo)

Producción: Tritón P. C., Estudio 8, Eurociné (España, Portugal, Francia), 1978. *Dirección, argumento y guion:* Jesús Franco. *Intérpretes:* Lina Romay, Nadine Pascal, Olivier Mathot, Mel Rodrigo, Janet Lee, Francisco Romero, Juan García, Pedro González Jr.

Isla somos

Producción: Neoguanche Films (España), 1978. *Dirección, argumento y guion:* Fernando H. Guzmán. *Fotografía:* Rafael Argente (color). *Música:* Vivaldi,

Bocherini, Pourcel, folclore canario. *Montaje*: Lola Paz. *Decorados*: Equipo N. G. *Intérpretes*: Javier Bencomo, Petra Cabeza, Francis del Rosario, Vicente Fuentes, Cipriano Lorenzo, Cristina Llanos, Manuel Martínez Pardo, Pepita Martínez, Luciano Morales, Lola Paz, Alfredo Santos, Loly Villegas, Ana Zamora.

El camino dorado

Producción: Aske Films (España), 1979. *Dirección, guion, fotografía y montaje*: Ramón Saldias (color). *Música*: Armando Manzanero, Gerard Sanchiz, Carmelo Larrea. *Intérpretes*: Tono Brum (Juan), Paco Acosta (Antonio), Terele Pávez (mujer de Juan), Marisa Naranjo (Luisa), Amparo Climent (Rosi), José Luis Galán (Chano), Oliver Cabrera (niño de Juan), Marcelino Vicente (Cura), Paco Romero (Médico), Tony Romero, Luis Criado, Andrés González, Federico Torres, Rómulo Hernández, Erika Riedler, Nadine, José Fernández, Ana María Peñate.

Los viajeros del atardecer

Producción: Brújula Films S.A., Jupiter Generale Cinematografica (España, Italia), 1979. *Dirección*: Ugo Tognazzi. *Argumento*: Umberto Simonetta. *Guion*: Sandro Parenzo, Ugo Tognazzi. *Fotografía*: Ennio Guarnieri (color). *Música*: Toti Soler, Xavier Batlles. *Decorados*: José Luis Galicia. *Intérpretes*: Ugo Tognazzi, Ornella Vanoni, Roberta Paladini, Pietro Brambilla, José Luis López Vázquez, William Berger, Manuel de Blas, Corinne Cléry, Leonardo Benvenuti, David Fernández Álvaro.

Sällskapsresan eller finns det svenskt kaffe pa grisfesten (El vuelo chárter)

Producción: Viking Film, Europa Film, Rifilm (Suecia), 1980. *Dirección*: Lasse Aberg. *Guion*: Bo Jonsson, Lasse Aberg. *Fotografía*: Jörgen Persson (color). *Música*: Bengt Palmers. *Montaje*: Sylvia Ingemarsson. *Intérpretes*: Lasse Aberg, Lottie Ejebrant, Jon Skolmen, Kim Anderzon, Roland Jansson, Magnus Härenstam, Ted Aström, Weiron Holmberg, Sven Melander

Karate contra mafia

Producción: Aske Films (España), 1981. *Dirección, argumento, guion, fotografía y montaje*: Ramón Saldias (color). *Música*: CAM España. *Intérpretes*: Agustín Denis, Carolina Yao, Paco Romero, Francisco del Barco, Simón Yao, Atsushisha Tonogami, Juan Luis Rodríguez, Juan Cabrera.

La playa azul

Producción: Producciones Balcázar, Sun Film (España, Suiza), 1981. *Dirección y argumento:* Jaime Jesús Balcázar. *Guion:* Luis P. Bastias, Angelino Fons. *Fotografía:* Miguel F. Milá (color). *Música:* Kurt Weil. *Intérpretes:* Doris Wider, Helga Liné, José Febles, Yurgen Pruschansky, Carla Day, Antonio Molino, Marisa Gracia, Angelino Fons, Heraclio Niz.

La noche de los sexos abiertos

Producción: Golden Films Internacional (España), 1981. *Dirección, guion, música y montaje:* Jesús Franco. *Fotografía:* Juan Soler (color). *Intérpretes:* Lina Romay, José Antonio Mayans, Eva Palmer, Tony Skios, Miguel Aristu, Carla Simons, Albino Graziani.

Macumba sexual

Producción: Golden Films Internacional (España), 1981. *Dirección, guion, música y montaje:* Jesús Franco. *Intérpretes:* Ajita Wilson, Lina Romay, Antonio Mayans, Genoveva Ojeda, Lorna Green, Jesús Franco, Juan G. Cabral, José Ferro.

Misterio en la isla de los monstruos

Producción: Almena Films, Fort Films (España, EE. UU.), 1981. *Dirección:* Juan Piquer. *Guion:* Juan Piquer y Jorge Grau, basado en la novela *Escuela de robinsones*, de Julio Verne. *Fotografía:* Andrés Berenguer (color). *Música:* Alfonso Agulló, Carlos Villa, Alejandro Monroy. *Montaje:* Earl Watson, Rafael de la Cueva. *Dirección artística:* Gumersindo Andrés. *Efectos visuales:* Emilio Ruiz. *Intérpretes:* Terence Stamp (Taskinar), Peter Cushing (William T. Kolderup), Ian Sera (Morgan), David Hatton (Thomas Artelect), Gaspar Ipua (Carefinatu), Blanca Estrada (Dominique Blanchard), Ana Obregón (Meg Hollaney), Frank Baña (Birling), Paul Naschy (Flynt), Gerard Tichy, Manuel Pereiro, Daniel Martín, Luis Barboo, George Bosso, Ioshio Murakani.

La sombra del Judoka contra el Dr. Wong

Producción: Golden Films Internacional (España), 1982. *Dirección, guion y música:* Jesús Franco. *Fotografía:* Juan Soler (color). *Intérpretes:* Bruce Lyn, Lina Romay, Albino Graziani, Lia Kaplan, Tasai Pan, Daniel Katz, Jesús Franco.

La tumba de los muertos vivos

Producción: Marte Films Internacional, DIASA P. C. (España), 1982. *Dirección, guion y música:* Jesús Franco. *Fotografía:* Juan Soler (color). *Intérpretes:* Manuel Gelin, Eduardo Fajardo, Lina Romay, Antonio Mayans, Javier Maiza, Albino Graziani, Miguel Ángel Aristu, Doris Regina.

La mansión de los muertos vivos

Producción: Golden Films Internacional (España), 1982. *Dirección, guion, música y montaje:* Jesús Franco. *Fotografía:* Juan Soler (color). *Intérpretes:* Lina Romay, Antonio Mayans, Mabel Escaño, Eva León, Mamie Kaplan, Albino Graziani, Jasmina Bell.

Jane, mi pequeña salvaje

Producción: Eligio Herrero P.C. (España), 1982. *Dirección, argumento y guion:* Eligio Herrero. *Fotografía:* Manuel Rojas (color). *Música:* Pepe Sánchez. *Montaje:* José Antonio Rojo. *Decorados:* Antonio Belizón. *Intérpretes:* Álvaro de Luna, Juan Carlos Naya, Luis Varela, Marta Valverde, Montserrat Merino, Fabián Conde, Carole Kirkham, Geir Ingvard, Gustavo Muñoz, Dyrma Delgado.

Mil sexos tiene la noche

Producción: Golden Films Internacional (España), 1983. *Dirección, guion, fotografía, música y montaje:* Jesús Franco (color). *Intérpretes:* Lina Romay, Daniel Katz, Carmen Carrión, Albino Graziani, José Llamas, Alicia Príncipe, Mamie Kaplan, Mauro Rivera.

Españolito que vienes al mundo

Producción: Neoguanche Films (España), 1983. *Dirección, argumento y guion:* Fernando H. Guzmán. *Fotografía:* Ángel González Villalobos (color). *Música:* Bach, con canciones de Lola Paz. *Montaje:* Dolores Hernández. *Decorados:* Francisco Nóbrega. *Intérpretes:* Lola Paz, Manuel Martínez Pardo, Fabri Díaz, Francis del Rosario, Ernesto Galván.

Adán y Eva, la primera historia de amor

Producción: Arco Films, The Alex Film International (España, Italia), 1983. *Dirección:* Luigi Russo y Enzo Doria. *Guion:* Luigi Russo, Lidia Ravera, Domenico Rafele, Jaime Comas, Eugenio Benito, Ezio Passadore. *Fotografía:* Fernando

Espiga (color). *Música:* Guido de Angelis, Maurizio de Angelis. *Montaje:* Alan O'Neal. *Intérpretes:* Mark Gregory, Andrea Goldman, Ángel Alcázar, Pierangelo Pozzato, Reinaldo Pinto, Juan del Rosario, Liliana Gerace, Constantino Rossi, Tiva Corujo, Olga Viñals, Vito Formari, Andrea Aureli.

Los forjadores del mundo

Producción: Falco Film (Italia), 1983. *Dirección, guion y montaje:* Alberto Cavallone. *Argumento:* Nicolo Pomilia. *Fotografía:* Sandro Mancori, Maurizio Dell'Orco, Gianfranco Maioletti (color). *Música:* Alberto Baldan Bembo. *Intérpretes:* Sven Krüger, Sasha D'Arc, Maria Vittoria Garlanda, Maria Viviana Rispoli, Aldo Sambrell, Serafino Profumo, Fabio Baciocchi, Paolo Bernacchioni, Tristano Iannetta, Adriano Chiaramida, Adriana Giuffrè, Antonio Mea, Salvatore Bardaro.

El rayo verde

Producción: Les Film de Losange (Francia), 1985. *Dirección:* Eric Rohmer. *Guion:* Eric Rohmer, con la colaboración de Marie Rivière en los diálogos. *Fotografía:* Sophie Maintigneux (color). *Música:* Jean-Louis Valéro. *Montaje:* María Luisa García. *Intérpretes:* Marie Rivière, Vincent Gauthier, Sylvie Richez, Basile Gervaise, Virginie Gervaise, René Hernández, Dominique Rivière, Claude Jullien, Alaric Jullien, Laetitia Rivière, Isabelle Rivière, María Couto-Palos, Paulette Christlein, Isa Bonnet e Yve Doyhamboure.

Enemigo mío

Producción: Kings Road Entertainment (EE. UU.), 1985. *Dirección:* Wolfgang Petersen. *Guion:* Edward Khmara, según una historia de Barry Longyear. *Fotografía:* Tony Imi (color). *Música:* Maurice Jarre. *Montaje:* Hannes Nikel. *Director artístico:* Werner Achmann. *Intérpretes:* Dennis Quaid (Davidge), Louis Gosset Jr. (Drac Jeriba), Brion James (Stubbs), Richard Marcus (Arnold), Carolyn McCormick (Morse), Bumper Robinson (Zammit), Jim Mapp (viejo Drac), Lance Kerwin (Wooster), Scott Kraft (Jonathan), Lou Michaels (Wilson), Andy Geer (Bates), Henry Stolow (Cates), Herb Andress (Hopper), Mandy Hausenberger (primer médico), Emily Woods (Simpson), Barry Stokes (Huck), Colin Gilder (Chavo).

Love in paradise

Producción: Realisations Michele Lemoine (Francia), 1986. *Dirección:* Michel Lemoine. *Intérpretes:* Laura Clair, Christoph Clark, Michelle Davy, Éric Dray, Christopher Gil, André Kay, Michelle Leska.

Las últimas de Filipinas

Producción: Manacoa Films, Producciones Santiago Moncada (España), 1986. *Dirección:* Jesús Franco. *Guion:* Jesús Franco y Santiago Moncada. *Fotografía y montaje:* Jesús Franco. *Música:* Monia Liter. *Intérpretes:* Lina Romay, Flavia Mayans, Helena Garret, José Moreno, José Llamas, José Miguel García.

Aida

Producción: AB Filmhuset KB, Stifelsen Svenka Filminstitutet, Sveriges Television AB TV2, ISIS Film & Television AB (Suecia), 1987. *Dirección, guion y montaje:* Claes Fellbom, basado en la ópera homónima de Giuseppe Verdi y el libreto de Antonio Ghislanzoni. *Fotografía:* Jörgen Persson (color). *Intérpretes:* Margareta Ridderstedt, Francois Drapier, Niklas Ek, Robert Grundin, Alf Häggstam, Lennart Hakansson, Staffan Rydén, Marianne Myrsten.

Esclavas del crimen

Producción: Herminio García Calvo (España), 1987. *Dirección, guion, música y montaje:* Jesús Franco. *Fotografía:* Juan Soler (color). *Decorados:* Carlos Spitzer. *Intérpretes:* Marco Moriarty, Lina Romay, Mel Rodrigo, Maite Saury, Erik Raymond, José Lamas, Maria Gunhill, Yolanda Mobita.

Guarapo

Producción: Ríos Producciones (España), 1987. *Dirección:* Teodoro y Santiago Ríos. *Guion:* José Miguel Hernán, Santiago y Teodoro Ríos. *Fotografía:* Hans Burmann (color). *Música:* J. J. Falcón Sanabria. *Montaje:* José Antonio Rojo. *Decorados:* Javier Fernández. *Intérpretes:* Juan Luis Galiardo, Luis Suárez, Patricia Adriani, Julio Gavilanes, José Manuel Cervino, Yamil Omar, Ángel Cánovas, Florinda Díez, Maite Acarreta, Loli Villegas, Paco Verano, Ana Ramírez, Juanjo Parrilla, José H. Chela, Manuel Luis Medina, Lola Santoyo, Santiago Ríos.

La iguana

Producción: Arco Films, Iguana Enterprise, New Pentax Films (España, EE. UU., Italia), 1988. *Dirección:* Monte Hellman. *Guion:* David M. Zehr, Steven Gaydos, Jaime Comas, basado en la novela homónima de Vázquez Figueroa. *Fotografía:* José M. Civit (color). *Música:* Franco Campanino. *Montaje:* Monte Hellman. *Dirección artística:* Gil Parrondo. *Efectos especiales:* Emilio Rebollo. *Intérpretes:* Everett McGill, Maru Maldivieso, Fabio Testi, Michael Madsen, Joseph Culp, Tim Ryan, Agustín Guevara, Fernando Cebrián, Michael Bradford, Roger Kendall, Robert Case, Luis Barboo, Jack Taylor, Pierangelo Pozzato, Alessandro Tasca, Charly Husey, Guillermo Antón, Ricardo Navarrete, Amaya Merino, Fernando de Juan, Yousaf Bokhari, Carmelo Reyes, José Álvarez, Juan Manuel Márquez.

La fuga del paraíso

Producción: Azzurra Film, Iduna Film, Cinémax (Italia, Alemania, Francia), 1990. *Dirección:* Ettore Pascualli. *Guion:* Ettore Pascualli y Lucio Mandarà. *Fotografía:* Alfio Contini. *Música:* Michel Legrand. *Montaje:* Ruggero Mastroianni. *Intérpretes:* Fabrizio Josso, Inés Sastre, Horst Buchholz, Aurore Clément, Jacques Perrin, Van Johnson, Paolo Bonacelli, Giovanni Visentin.

Dr. M

Producción: N.E.F. Filmproduktion, Clea Productions, Ellepi Film (Alemania, Francia, Italia), 1990. *Dirección:* Claude Chabrol. *Guion:* Sollace Mitchell, Thomas Bauermeister y Claude Chabrol según un argumento de Thomas Bauermeister inspirado en la novela de Norbert Jacques. *Fotografía:* Jean Rabier (color). *Música:* Paul Hindemith, adaptada por Matthieu Chabrol. *Montaje:* Monique Fardoulis. *Intérpretes:* Alan Bates (Dr. Marsfeldt), Jennifer Beals (Sonja Vogler), Jan Niklas (teniente Hartmann), Hanns Zischler (Moser), Benoit Régent (Stieglitz), William Berger (Penck), Alexander Radszun (Engler), Andrew McCarthy (el asesino), Daniela Poggi (Kathi), Wolfgang Preiss (Kessler), Peter Fitz (Veidt), Béatrice Macola (Anna), Michael Degen (Reimar van Geldern), Isolde Barth (Mrs. Sehr), Tobias Hösl (Achim).

Cómo ser mujer y no morir en el intento

Producción: Atrium Producciones, Iberoamericana Films, Idea, TVE (España), 1991. *Dirección:* Ana Belén. *Guion:* Carmen Rico Godoy. *Fotografía:* Juan

Amorós (color). *Música*: Antonio García de Diego, Pancho Varona, Mariano Díaz. *Montaje*: Carmen Frías. *Decorados*: Gerardo Vera. *Intérpretes*: Carmen Maura, Antonio Resines, Carmen Conesa, Juanjo Puigcorbé, Miguel Rellán, Tina Sáinz, Asunción Balaguer, Enriqueta Carballeira, Mercedes Lezcano, Miguel Arribas, Juan Gea, Francisco Casares, Paco Aguilar, José M^a Cañete, Begoña Valle, Flora M. Álvaro, Mercedes Resino, Víctor García, Juan Diego Botto, Olalla Aguirre, Gabriel Garbisu, Paula Soldevila, Paloma Cela.

Mio caro dottor Gräsler

Producción: Eidoscope International, Mediapark Budapest, Rete Italia (Gran Bretaña, Hungría, Italia), 1991. *Dirección*: Roberto Faenza. *Guion*: Roberto Faenza, Ennio de Concini, Hugh Fleetwood. *Fotografía*: Giuseppe Rottunno (color). *Música*: Ennio Morricone. *Montaje*: Claudio M. Cutry. *Intérpretes*: Keith Carradine (doctor Emile Gräsler), Miranda Richardson (Frederica/viuda) Kristin Scott-Thomas (Sabine), Sarah Jane Fenton (Katerina), Max Von Sydow (Von Schleheim), Mari Töröcsik, Franco Diogene, Mario Adorf.

Donde el cielo termina

Producción: Neoguanche Films (España), 1994. *Dirección y guion*: Fernando H. Guzmán. *Fotografía*: Roberto Ríos (color). *Montaje*: Francisco Mangas. *Decorados*: Equipo N. G. *Intérpretes*: Leandro Tovar (Leandro), Elsa Cañete (Elena), Miguel Ángel Blanco (Pablo), Francis del Rosario (mendigo), Florinda Díez (señora), Manuel Z. Solís (forense), Ernesto Galván (juez), Ana Ramírez (dueña de la casa), Amarildo Sousa (hermano), Gustavo González (farero).

Los hijos del viento

Producción: El Mecanismo Encantado, Canal Plus, Grupo Gárgola Producciones (España), 1995. *Dirección, argumento y guion*: Fernando Merinero. *Fotografía*: Chechu Graf (color). *Música*: José Miguel Martínez. *Montaje*: Jesús Estanislao Sánchez. *Decorados*: Lourdes Rojas. *Intérpretes*: Magaly Santana, Fernando Merinero, Felicitas García, Rosa Estévez, Lidia Herrera, Carmen Merinero, Luis Alberto Guzmán, Sandra García Reina, Pancho Estévez, Laureano Ruiz, Iballa Curbelo, Toñy Morales, Tony Álamo, Orlando Ortega, Carlos Valle Thorp, Albino Graziani, Agustín S. Reyes, Carlos Prats, Mavi Padrón, Ruth Santana, Belinda Graziani, Ligia Fariña, Nicolás G. Guzmán.

Los baúles del retorno

Producción: Fígaro Films (España), 1995. *Dirección:* María Miró. *Guión:* María Miró, Manuel Gutiérrez Aragón. *Fotografía:* Juan Amorós (color). *Música:* Xabier Maristany. *Montaje:* Juan Ignacio San Mateo. *Decorados:* Josep Rosell. *Intérpretes:* Silvia Munt (Marián), Nayat Rais (Nayat 3), Nuria Rais (Nayat 2), Muley Ahmed Melainin Legzal (Ahmed), Paulina Gálvez (Dehiva), Ahmed Labbat (Bachir), Deiba Bubacar (Fatima), Montserrat Salvador (abuela), Jordi Dauder (padre de Marián), Jalifa Sidi, Miguel Luis Rivero.

Fotos

Producción: Plot Films, Consultores de Comunicación Integral, SOGEDASA (España), 1996. *Dirección y guion:* Elio Quiroga. *Fotografía:* Ángel Luis Fernández (color). *Música:* Carles Cases. *Montaje:* Juan Carlos Arroyo. *Decorados:* Sergio Hernández. *Intérpretes:* Mercedes Ortega (Azucena), Gustavo Salmerón (Narciso), Micky Malina (Jacinto), Diana Peñalver (Paqui), Myriam de Maeztu (virgen), Amparo Muñoz (Rosa), Simón Andreu (Joaquín), María Asquerino (Margarona), Miguel Alonso (César), Carmelo Alcántara (Gabriel).

Como un relámpago

Producción: Los Films del Tango, Central de Producciones Audiovisuales (España), 1996. *Dirección y guion:* Miguel Hermoso. *Fotografía:* Fernando Arribas (color). *Música:* Óscar Gómez, Víctor Reyes. *Montaje:* Blanca Guillén. *Intérpretes:* Santiago Ramos (Rafael), Assumpta Serna (Sonia), Eloy Azorín (Pablo), Héctor Cantolla (Ricardo), Chema Muñoz (Joaquín), Carmen Segarra (Hermia), Elisabeth Pulido (Mireya), Leticia Gordillo, Isabel Prinz, Luis Rodríguez, José Cárdenes.

A tiro limpio

Producción: SEDA (España), 1996. *Dirección:* Jesús Mora. *Guión:* José Ángel Esteban, Carlos López. *Fotografía:* Federico Ribes (color). *Música:* Kaelo del Río. *Montaje:* Iván Aledo. *Intérpretes:* Toni Cantó (Román), Adolfo Fernández (Martín), Laura Pamplona (Marisa), Diana Peñalver (Mónica), Francesc Orella (Fito), Daniel Martín (Felipe), Ana Gracia (Julia), María Asquerino, Luis Fernández, José María Sacristán, María González.

En algún lugar del viento

Producción: Neoguanche Films (España), 1996. *Dirección y guion:* Fernando H. Guzmán. *Fotografía:* Roberto Ríos (color). *Música:* Melki Makhandar. *Intérpretes:* María Antonia Tuña, Mariam Rodríguez, Juanjo Aguilar, Manuel Z. Solís, Alicia Hernández, Ernesto Galván, Leandro Tovar, Juanjo Parrilla, Francis del Rosario, Juanjo Guillén, Marisa Lusson, Marta González.

Mambí

Producción: Ríos TV, Cartel Producciones Audiovisuales, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (España, Cuba), 1997. *Dirección:* Teodoro y Santiago Ríos. *Guion:* Ambrosio Fornet. *Fotografía:* Adriano Moreno. *Música:* Mario de Benito. *Montaje:* Luis Manuel del Valle. *Dirección artística:* Raúl Oliva y Carlos Sáenz. *Intérpretes:* Carlos Fuentes (Goyo), Gretel Pequeño (Ofelia), Álvaro de Luna (sargento Arocha), Aitor Merino (sevillano), Luis Alberto García (coronel Nazario), Rubén Breñas (capitán Gonzalo), Gustavo Salmerón (galleguito), Héctor Eduardo Suárez (Rioseco), Carlos Quintana (Lucio).

El niño de mi cámara

Producción: España, 1996. *Dirección:* Javier Croissier. *Guion:* Javier Croissier, Andrea Kñallinsky. *Fotografía:* Francisco Madurga. *Música:* Javier Oribeira. *Intérpretes:* Mauricio Chianussi, Yeaury Pérez, Rafael Rivero, Abián Montesdeoca.

La isla del infierno

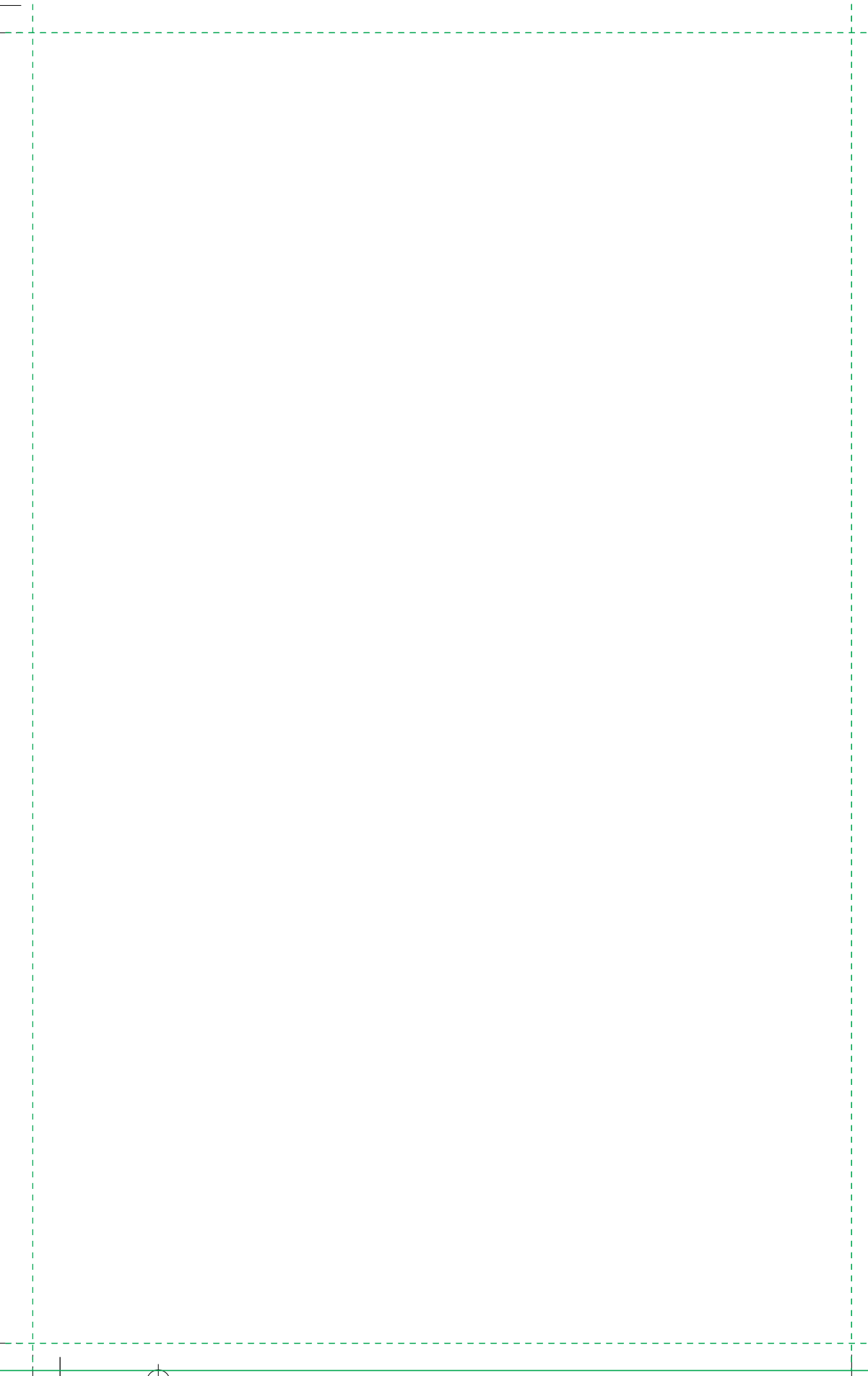
Producción: Caldas y Caldas Producciones Cinematográficas. (España), 1998. *Dirección:* Javier Fernández Caldas. *Guion:* Jonathan Shane Carrecedo. *Fotografía:* Carlos Berride (color). *Música:* Raúl Capote. *Intérpretes:* José Conde, Pablo Scola, Arturo Soriano, Pablo Meneses.

Mararía

Producción: Aiete Films, Ariane Films, Mararía Films, Fábrica de Imagenes, DMVB Films (España), 1998. *Dirección:* Antonio J. Betancort. *Guion:* Antonio J. Betancort y Carlos Álvarez. *Fotografía:* Juan Ruiz Anchía (color). *Música:* Pedro Guerra. *Montaje:* Guillermo Represa. *Intérpretes:* Carmelo Gómez (Fermín), Iain Glen (Bertrand), Goya Toledo (Mararía), Mirta Ibarra (Herminia), José Manuel Cervino (Marcial), Manuel Manquiña (Geito), Francisco Casares

(D. Leandro), Juli Mira (D. Sebastián), Cyra Toledo (doña Mercedes), Gloria del Toro (Carmen), Miguel Ángel Alonso, Antonio Dechent, Chamaida Santana.

Bibliografía



- AGUILAR, Carlos (1991): *Guía del vídeo-cine*, 4ª Ed., Cátedra, Madrid.
- AGUILAR, Carlos y GENOVER, Jaume (1996): *Las estrellas de nuestro cine. (500 biofilmografías de intérpretes españoles)*, Alianza, Madrid.
- ALCARAZ ABELLÁN, José y MILLARES CANTERO, Sergio (1995): «El marco político e institucional», en *Historia de Canarias*, edición a cargo de Antonio Bethencourt Massieu, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- ALCARAZ ABELLÁN, José; ANAYA HERNÁNDEZ, Luis A.; MILLARES CANTERO, Sergio y SUÁREZ BOSA, Miguel (1991): «La tardía modernización de la sociedad», en *Historia de Canarias*, tomo IV, Editorial Prensa Ibérica, Valencia.
- ALDECOA, Ignacio (1987): *Parte de una historia*, Alianza Editorial, Madrid.
- ALDECOA, Josefina R. (1995): *Tres cuentos inéditos y el prólogo de Josefina R. Aldecoa*, Alfaguara, Madrid.
- (1996): *Ignacio Aldecoa en su paraíso*, Fundación César Manrique, Lanzarote.
- ALEMANY, Luis (1994): *Agustín Espinosa, historia de una contradicción*, Viceconsejería de Cultura y Deportes/Gobierno de Canarias, Madrid.
- ALZOLA, José Miguel (1983): *El maestro Don Santiago Tejera Ossavarry (1852-1936)*, Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.

- AREÁN, Carlos (1972): *Treinta años de arte español*, Ediciones Guadarrama, Madrid.
- ARGAN, Giulio Carlo (1977): *El arte moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valencia.
- ARHEIM, Rudolf (1999): *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza, Madrid.
- AUMONT, J. (1992): *La imagen*, Paidós, Barcelona.
- (2004): *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Paidós, Barcelona.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (1993): *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M. y VERNET, M. (1996): *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración y lenguaje*, Paidós, Barcelona.
- AYALA, Francisco (1996): *El escritor y el cine*, Cátedra, Madrid.
- BARDEM, J. A. (inédito): 'Bloody Mary. Florida'-Guion cinematográfico de J. A. Bardem, basado en la novela de Ignacio Aldecoa, *Parte de una historia*.
- BARTHES, Roland (1994): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.
- BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón (1993): *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*, Paidós, Barcelona.
- (1996): *Expediente "S". Softcore, sexploitation, cine "S"*, Futura Ediciones, Barcelona.
- BAZIN, André (1990): *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.
- BENET, Vicente J. (2015): *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona.
- BENPAR, Carlos (1986): *Nicholas Ray*, Ediciones JC, Madrid.
- BERGER, John (2006): *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona.
- BETANCOR PÉREZ, Fernando (1996): «El espectáculo cinematográfico en Las Palmas de Gran Canaria en la década de 1920», en *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- (2000): «La Gran Canaria Films: un exponente del auge cinematográfico grancanario en la década de 1920», en *Revista de Historia de Canarias*, núm. 182, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna.
- BIEDERMANN, Hans (2004): *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona.

BIESCAS, José Antonio (1980): «Estructura y coyunturas económicas», en *Historia de España. España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Lábor, Barcelona.

BORDWELL, D.; STAIGER, J. y THOMPSON, K. (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona.

BOULLET, Jean (1974): «Willis O'Brien o la génesis de un film», en *Homenaje a King Kong*, edición a cargo de Román Gubern, Tusquets, Barcelona.

BOZAL, Valeriano (1995): *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Espasa-Calpe, Madrid.

—(1995): *Arte del siglo XX en España. Pintura, escultura 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid.

BRANDO, Marlon (1994): *Las canciones que mi madre me enseñó*, Anagrama, Barcelona.

BRITO DÍAZ, Carlos (2004): «Retorno al Edén. Crónica literaria y cinematográfica de las ínsulas (des)afortunadas», en *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico*, edición a cargo de Josep Vilageliu, T&B Editores, Madrid.

BRITO GONZÁLEZ, Oswaldo (1989): *Historia contemporánea canaria, 1876-1931. La encrucijada internacional*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

CABRERA ARMAS, Luis G. y DÍAZ DE LA PAZ, Álvaro (1991): «La economía contemporánea (II): las dificultades de la modernización económica», en *Historia de Canarias*, tomo IV, Editorial Prensa ibérica, Valencia.

CABRERA DÉNIZ, Dolores (1996): «Historia versus cine: 'Tirma' o la falsa «crónica» de la conquista de Canarias», en *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1998): «'Tirma'. La principessa delle Canarie (1954): diálogos con la historia», en *Tras el Sueño, Actas del Centenario, VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Cuadernos de la Academia, núm. 2, Barcelona.

—(2004): «'Mujeres isleñas de Tenerife abasteciendo de carbón a barcos de la escuadra': una incógnita en la producción Lumière», en *Latente Revista de historia y estética audiovisual*, Universidad de La Laguna, La Laguna.

CABRERA DÉNIZ, Gregorio (inédita): *Cine y sociedad en Canarias (1896-1931)*, Memoria de Licenciatura (1985), Universidad de La Laguna.

—(1990): *Cine y control social en Canarias (1896-1931)*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

CABRERA INFANTE, Guillermo (1982): *Un oficio del siglo 20, G. Caín. 1954-1960*, 2ª Ed. Seix Barral, Barcelona.

CABRERA PERERA, Antonio (1988): *Las Islas Canarias en el Mundo Clásico*, Viceconsejería de Cultura y Deportes/Gobierno de Canarias (Ed. bilingüe castellano/inglés), Madrid.

CABRERA SOCORRO, Gloria (1997): *Los hombres y las mujeres de la mar (Isla de la Graciosa)*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Gran Canaria-Tenerife.

CAMPUZANO MEDINA, Mª Carmen (1993): «Canarias y el noroeste de África en los noticiarios cinematográficos españoles (NODO), 1943-1956», en *III Aula Canarias y el Noroeste de África (1988)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

CANO, Pedro L. (1999): *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, Gedisa, Barcelona.

CAREY, Gary (1990): *Marlon Brando. El salvaje*, 2ª Ed., Ultramar, Barcelona.

CARRIÈRE, Jean Claude y BONITZER, Pascal (1995): *Práctica del guion cinematográfico*, Ediciones Paidós, Barcelona.

CASAS, Quim (1996): «Sitges 96. Algunos nombres propios», en *Dirigido por...*, núm. 251 (noviembre), Barcelona.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1996): *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona.

CASTELLS, Isabel (2004). «La isla soluble. La mirada surrealista», en *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico*, edición a cargo de Josep Vilageliu, T&B Editores, Madrid.

CASTRO, Fernando (1991) (1): «El museo imaginado: creación y crítica», en *El museo imaginado. Arte canario (1930-1990)*, Cabildo Insular de Gran Canaria/CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1991) (2): «Las manifestaciones artísticas de los siglos XIX y XX (II)», en *Historia de Canarias*, tomo IV, Editorial Prensa Ibérica, Valencia.

—(1993): *Desde el volcán. Artistas canarios del siglo veinte*, Gobierno de Canarias/Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela/Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía-Imber, Madrid.

CELESTINO PÉREZ, Sebastián (Ed.) (2007): *La imagen del sexo en la Antigüedad*, Tusquets, Barcelona.

CESARMAN, Fernando (1976): *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Anagrama, Barcelona.

CEYSSON, Bernard (1983): «Mitos y utopías: la muerte del arte y su sublimación», en *La pintura moderna. Del vanguardismo al surrealismo*, Carrogio, Barcelona.

CHION, Michel (1995): *Cómo se escribe un guion*, Cátedra, Madrid.

CIRLOT, Juan Eduardo (2004): *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid.

CLUNY, Claude Michel (1991): *Diccionario del cine*, Rialp, Madrid.

COMPANY, Juan Miguel y MARZAL, José Javier (1999): *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Generalitat Valenciana, Valencia.

COMPTE-SPONVILLE, André (2003): *Diccionario filosófico*, Paidós, Barcelona.

CORREDOR-MATHEOS, José (1979): «Camp», en *Diccionario del arte moderno. Conceptos-ideas-tendencias*, Fernando Torres Editor, Valencia.

COSTA, Antonio (1988): *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona.

DAVIES, P. N. y FISHER, J. R. (1995): «Relaciones comerciales entre Gran Bretaña y las Islas Canarias desde 1850 hasta nuestros días», en *Canarias e Inglaterra a través de la historia*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

DE HUMBOLDT, Alejandro (1995): *Viaje a las Islas Canarias, edición, estudio crítico y notas de Manuel Hernández González*, Francisco Lemus Editor, La Laguna.

DE LA NUEZ CABALLERO, Sebastián (1991): «La literatura de los siglos XIX y XX», en *Historia de Canarias*, tomo IV, Editorial Prensa Ibérica, Valencia.

DE MICHELIS, Mario (1979): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid.

DE PAZ SÁNCHEZ, Manuel A. y GONZÁLEZ, Ramón F. (1987): «Sobre el 18 de julio y la represión de la masonería en Canarias: informes y denuncias (1936-1939)», *VI Coloquio de Historia Canario Americana (1984)*, tomo I, Las Palmas de Gran Canaria.

DEL RÍO AYALA, Juan (1990): *Tirma*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria.

DÍAZ BETHENCOURT, José (1990): «Historia no concluida del cine en Canarias», en *La Gaceta de Canarias*, I I/febrero-29/abril, La Laguna.

—(1993): «Canarias como decorado fantástico», en *Rosebud*, núm. 3-4, Diciembre, Aula de Cine, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de La Laguna, La Laguna.

—(1995): «Lanzarote. Paisaje en celuloide (1965-70)», en *VI Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura (1994)*, Cabildo Insular de Lanzarote-Cabildo Insular de Fuerteventura, Arrecife.

—(1995): «Pituka de Foronda, un viaje sin retorno», en *De Dalí a Hitchcock, los Caminos en el Cine, Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Centro Galego de Artes da Imaxe/Xunta de Galicia, A Coruña.

—(1996): «Gran Canaria como decorado cinematográfico. 'Moby Dick' (1954-55)», en *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1997): «'Hace un millón de años' (1965). Lanzarote y Tenerife como soportes del género fantástico» en *VII Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote (1995)*, Cabildo Insular de Fuerteventura-Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario.

—(1997): «La producción cinematográfica en Canarias 1940-1960», en *Un Siglo de Producción de Cine en Canarias 1897-1997. Textos para una Historia*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas Gran Canaria.

—(1997): «La imagen de Canarias vista a través del cinematógrafo», en *Actas del IV Coloquio Internacional de Historia de las Islas del Atlántico (1995)*, Servicio de Publicaciones del Gobierno de Madeira, Madeira.

—(1998): «Canarias como decorado cinematográfico en el cine español. El caso de 'Mara': paisaje y narración», en *XII Coloquio de Historia Canario-Americana (1996)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1999): «Cronología filmográfica de Lanzarote y Fuerteventura», en *VIII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura (1997)*, Cabildo Insular de Lanzarote-Cabildo Insular de Fuerteventura, Arrecife.

—(2000) (1): «De la novela al guion: 'Bloody Mary. Florida', un frustrado proyecto de Juan Antonio Bardem», en *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1998)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(2000) (2): «La producción cinematográfica durante el franquismo», en *Revista de Historia de Canarias*, núm. 182, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna.

—(2004) (1): «Convergencias y divergencias en torno al paisaje», en *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico*, edición a cargo de Josep Vilageliu, T&B Editores, Madrid.

—(2004) (2): «Unidad de lugar y profundidad de campo en ‘Hace un millón de años’», en *X Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura (2001)*, Cabildo Insular de Lanzarote-Cabildo Insular de Fuerteventura, Arrecife.

—(2006): «Cine y pintura en ‘Hace un millón de años’: Raquel Welch como modelo», en *XVI Coloquio de Historia Canario-Americana (2004)*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(2008) (1): «Canarias como reclamo cinematográfico. El cine como reclamo turístico», en *XII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura (2005)*, Cabildo de Lanzarote-Cabildo de Fuerteventura, Arrecife.

—(2008) (2): «‘También los enanos empezaron pequeños’ o cuando Herzog filmó en Lanzarote», en *XVII Coloquio de Historia Canario-Americana (2006)*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(2009): «¿Una imagen vale más que mil palabras? ‘Fata Morgana’ y la imagen de Lanzarote en el cine de Herzog», en *XIII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura (2007)*, Cabildo de Fuerteventura-Cabildo de Lanzarote, Puerto del Rosario.

—(2010): «Transgresiones y perversiones en ‘Hace un millón de años’», en *XVIII Coloquios de Historia Canario-Americana (2008)*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(2012): «‘Road to Salina’. Erotismo y pasión cinematográficos en Lanzarote», en *XIX Coloquios de Historia Canario-Americana (2010)*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(2012): «Lanzarote. Miradas sobre el paisaje (II): sinergias y consideraciones sobre cine y turismo», en *Territorios de cine. Desarrollo local, tipologías turísticas y promoción*, edición a cargo de Antonio Martínez Puche, Salvador Martínez Puche y Antonio Prieto Cerdán, Universidad de Alicante, Alicante.

DUROZOI, G. y LECHERBONNIER, B. (1974): *El surrealismo*, Guadarrama, Madrid.

ELSEN, Albert E. (1971): *Los propósitos del arte. Introducción a la historia y a la apreciación del arte*, Aguilar, Madrid.

EQUIPO RESEÑA (1984): *Cine para leer. 1972*, 2ª Ed., Mensajero, Bilbao.

—(1985): *Cine para leer. 1984*, Mensajero, Bilbao.

—(1987): *Cine para leer. 1986*, Mensajero, Bilbao.

—(1989): *Cine para leer. 1988*, Mensajero, Bilbao.

—(1990): *Cine para leer. 1989*, Mensajero, Bilbao.

—(1992): *Cine para leer. 1991*, Mensajero, Bilbao.

—(1993): *Cine para leer. 1992*, Mensajero, Bilbao.

—(1994): *Cine para leer. 1993*, Mensajero, Bilbao.

ESPINOSA, Agustín (1968): *Lancelot 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica*, prólogo de Alfonso Armas Ayala, Cabildo de Lanzarote, Arrecife.

—(1988): *Lancelot 28°-7°. Guía integral de una isla atlántica*, edición a cargo de Nilo Palenzuela, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

FERRATER MORA, José (1973): *Diccionario de filosofía abreviado*, 3ª Ed., Sudamericana, Buenos Aires.

FERRY, Jean (1974): «A propósito de 'King Kong'», en *Homenaje a King Kong*, edición a cargo de Román Gubern, Tusquets, Barcelona.

FREIXAS, Ramón (1981): «'La chica de las bragas transparentes', 'Sodomía' y 'Ópalo de Fuego'», en *Dirigido por...*, núm. 88 (diciembre), Barcelona.

—(1991): «'Ópalo de fuego'» en *Publicaciones de Dezine*, núm. 4 (noviembre), Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de San Sebastián, San Sebastián.

—(1992): «'Dr. M'», en *Dirigido por...*, núm. 199 (febrero), Barcelona.

FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan (2000): *El sexo en el cine y el cine en el sexo*, Paidós, Barcelona.

FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan (2005): *Cine, erotismo y espectáculo*, Paidós, Barcelona.

GALLO, Max (1971): *Historia de la España franquista*, Ruedo ibérico, París.

GARCÍA CABRERA, Pedro (1987): *Obras completas*, 4 tomos, Consejería de Cultura y Deportes/Gobierno Autónomo de Canarias. Islas Canarias.

GARCÍA GUAL, Carlos (1993): *Introducción a la mitología griega*, 3ª Reimp., Alianza, Madrid.

GARCÍA YÁNEZ, Sonia y SÁNCHEZ PÉREZ, Luis (1998): «Santa Cruz de Tenerife 1900-1910: cine, cinematógrafos y cinéfilos», en *XII Coloquio de Historia Canario-Americana (1996)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

GASCA, Luis (1984): *James Dean, el gran rebelde*, Ultramar Editores, Barcelona.

—(1998): *Un siglo de cine español*, Planeta, Barcelona.

GEDULD, Harry (1997): *Los escritores frente al cine*, Editorial Fundamentos, Madrid.

GIMFERRER, Pere (1996): *Itinerario de un escritor*, Editorial Anagrama, Barcelona.

GOMBRICH, E. H. (2002): *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid.

GÓMEZ MESA, Luis (1978): *La literatura española en el cine nacional. 1907-1977. (Documentación y crítica)*, Filmoteca Nacional de España, Madrid.

GONZÁLEZ CRUZ, M^a Isabel (1995): *La convivencia anglocanaria. (1880-1914)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

GONZÁLEZ LEMUS, Nicolás (1995): *Las islas de la ilusión. (Británicos en Tenerife. 1850-1900)*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

GOROSTIZA, Jorge (2011): «1896-1900. El comienzo del cine en Canarias», en *El cine en Canarias. Una revisión crítica*, edición a cargo de Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárata, T&B Editores, Madrid.

GUBERN, Román (1973): *Historia del cine*, 2 tomos, Lumen, Barcelona.

—(1981): *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Ed. Península, Barcelona.

—(1984): «1930-1936 (II República)», en *Cine español (1896-1983)*, edición a cargo de Augusto Martínez Torres, Ministerio de Cultura/Dirección General de Cinematografía, Madrid.

—(1988): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, 2^a Ed., Lumen, Barcelona.

—(1991): «Tardosurrealismo/postsurrealismo: ecos y efluvios», en *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundación La Caixa, Barcelona.

—(2004): *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona.

—(2005): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Anagrama, Barcelona.

GUBERN, R.; MONTERDE, J. E.; PÉREZ PERUCHA, J.; RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. (1995): *Historia del Cine Español*, Cátedra, Madrid.

GUBERN, Román y PRAT CARÓS, Joan (1979): *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Tusquets, Barcelona.

GUERRA, José Alberto (inédita): *El Proyecto Yaiza Borges. Cultura e Industria Cinematográfica en Canarias durante los años 80*, Memoria de Licenciatura (1986), Universidad de la Laguna, La Laguna.

—(2000): «Política y cultura cinematográfica en Canarias: El proyecto Yaiza Borges», en *Revista de Historia de Canarias*, núm. 182, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna.

GUIGON, Emmanuel (1996): «Nostalgia del espacio», en Óscar Domínguez Antológica 1926-1957, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias-Centro Atlántico de Arte Moderno-Ministerio de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria.

HALL, James (1996): *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza, Madrid.

HALLIDAY, Jon (1973): *Douglas Sirk*, Fundamentos, Caracas/Madrid.

HEREDERO GARCÍA, Rafael (2000): *La censura del guion es España. Peticiones de permisos de rodaje para producciones extranjeras entre 1968 y 1973*, Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay). Valencia.

HEREDERO, Carlos F. (1984): *John Huston*, Ediciones JC, Madrid.

—(1993): *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca Española ICAA/Ministerio de Cultura y Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), Valencia.

HERNÁNDEZ BRAVO DE LAGUNA, Juan (1992): *Franquismo y transición política*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

HERRERA PIQUÉ, Alfredo (1986): «Canarias, escala en la explotación científica de los continentes exóticos (S. XVIII)», en *V Coloquio de Historia Canario-Americana*, (1982), *Coloquio Internacional de Historia Marítima*, T. IV, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1987): *Las Islas Canarias, escala científica en el Atlántico. Viajeros y naturalistas en el siglo XVIII*, Rueda, Madrid.

HERZOG, Werner (2003): *Del caminar sobre hielo, La tempestad*, Barcelona.

HOPEWELL, John (1989): *El cine español después de Franco. 1973-1988*, El Arquero, Madrid.

HUSTON, John (1986): *A libro abierto*, Espasa-Calpe, Madrid.

JEANNE, René, y FORD, Charles (1981): *Historia ilustrada del cine*, 3 tomos, Alianza, Madrid.

JULIO DE ABAJO DE PABLOS, Juan Eugenio (1996): *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*, Quirón Ediciones, Valladolid.

JULIUS, Anthony (2002): *Transgresiones. El arte como provocación*, Destino, Madrid.

- LABOUREAR, Fabien (1991): «Luntz», *Diccionario del cine*, Rialp, Madrid.
- LATORRE, José María (1987): *El cine fantástico*, Publicaciones Fabregat, Barcelona.
- LEAMING, Barbara (1990): *Si aquello fue felicidad. La vida de Rita Hayworth*, Tusquets, Barcelona.
- LEGRAND, Gerard (1991): «Hayworth», *Diccionario del cine*, Rialp, Madrid.
- LENNE, Gérard (1998): *Erotismo y cine*, Alcoexport, Madrid.
- LEY, Ronald (1995): *Rumores de espionaje. Wolfgang Köhler y los monos en Tenerife*, traducción, introducción y notas de José Luis García Pérez, Avery Publishing Groups Inc., La Laguna.
- LLINÁS, Francisco (1989): *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española, Madrid.
- LÓPEZ CLEMENTE, José (1960): *Cine documental español*, Rialp, Madrid.
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto (1995): *Luis Mariano. Entre el cine y la ópera*, Filmoteca Vasca, San Sebastián.
- MACÍAS HERNÁNDEZ, Antonio M. y RODRÍGUEZ MARTÍN, José A. (1995): «La economía contemporánea, 1820-1990», en *Historia de Canarias, edición a cargo de Antonio de Bethencourt Massieu*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- MAINER BAQUÉ, José Carlos (1993): «Cultura, 1923-1939», en *Historia de España. La crisis del Estado: dictadura, república, guerra (1923-1939)*, 15ª Reimp., dirigida por Manuel Tuñón de Lara, Lábor, Barcelona.
- MALERBE, Pierre (1993): «La dictadura», en *Historia de España. La crisis del Estado: dictadura, república, guerra (1923-1939)*, 15ª Reimp., dirigida por Manuel Tuñón de Lara, Lábor, Barcelona.
- MAPPLETHORPE, Robert (1985): *Certain people*, Twelvestrees, Pasadena.
- MARÍAS, Julián (1960): *Obras*, tomo V, *Revista de Occidente*, Madrid.
- (1965): *Obras*, tomo I, 3ª Ed., *Revista de Occidente*, Madrid.
- MARTÍN, Fernando G. (1992): «El cine y la vanguardia en Canarias», en *Las vanguardias históricas*, edición a cargo de Andrés Sánchez Robayna, CAAM/ Viceconsejería de Cultura y Deportes /Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- (1993): «La primera película canario cubana», en *Disenso*, núm. 5 (octubre), Las Palmas de Gran Canaria/La Matanza de Acentejo.
- (1997): «Notas sobre los inicios de la producción cinematográfica, 1896/1939», en *Un siglo de producción de cine en Canarias. Textos para una historia*, Cabildo Insular de Gran Canaria/Filmoteca Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(2004): «Desmitificando las afortunadas», en *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico*, edición a cargo de Josep Vilageliu, T&B Editores, Madrid.

MARTÍN, Fernando G. y GOROSTIZA, Jorge (1998): «Los orígenes del cine en Canarias», en *La llegada del cinematógrafo a España*, Consejería de Cultura, Gobierno de Cantabria, Santander.

MARTÍN, Fernando Gabriel y FERNÁNDEZ AROZENA, Benito (1997): *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna.

MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel (1973): *La burguesía conservadora*, Alianza, Madrid.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos (1991): «Canarias en la Antigüedad: mito y utopía», en *Historia de Canarias*, tomo I, Editorial Prensa Ibérica, Valencia.

—(1992): *Canarias en la mitología. Historia mítica del Archipiélago*, Centro de la Cultura Popular canaria, Santa Cruz de Tenerife.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto (1976): *Diccionario de nuevos directores franceses*, Fundamentos, Caracas/Madrid.

—(1984): «1967-1975», en *Cine español (1896-1983)*, Dirección General de Cinematografía/Ministerio de Cultura, Madrid.

MARZAL FELICI, Javier (2007): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Cátedra, Madrid.

MÉNDEZ LEITE, Fernando (1965): *Historia del cine español*, tomo II, Rialp, Madrid.

MILLARES CANTERO, Agustín (1983): «La política en Canarias durante el siglo XX (anotaciones para su estudio)», en *Canarias, siglo XX*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria.

MONTERDE, J. E. (1988): «Cine español en San Sebastián», en *Dirigido por...*, núm. 162 (octubre), Barcelona.

MONTERDE, José Enrique; RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Mirito (1987): *Los «nuevos cines» europeos. 1955-1970*, Lerna, Barcelona.

MORALES LEZCANO, Víctor (1992): *Los ingleses en Canarias*, Viceconsejería de Cultura y Deportes/Gobierno de Canarias, Madrid.

NAVARRO SEGURA, M^a Isabel (1982): *Arquitectura del Mando Económico en Canarias (1941-46). La posguerra en el Archipiélago*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

NOREÑA SALTO, M^a Teresa (1991): «La Restauración: oligarquía y caciquismo», en *Historia de Canarias*, tomo IV, Editorial Prensa Ibérica, Valencia.

O'SHANAHAN, Leopoldo (1988): *Anotaciones en torno a Luis Rodríguez Figueroa*, (incluye edición facsímil de la novela *El Cacique*, de Guillón Barrús), Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna.

PAOLETTI, John T. y RADKE, Gary M. (2002): *El arte en la Italia del Renacimiento*, Akal, Madrid.

PASTOR CESTEROS, Susana (1996): *Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*, Universidad de Alicante, Alicante.

—(1997) «Lenguaje cinematográfico y lenguaje literario: conexiones en la adaptación de 'Extramuros' y 'Los jinetes del alba'», en *Relaciones entre el cine y la literatura: El guion (2º Seminario)*, edición a cargo de Juan A. Ríos Carratalá y John Sanderson, Universidad de Alicante, Alicante.

PAVÉS, Gonzalo M. (1995): «Grand Canary: el viaje imaginado de la Fox», en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine*, Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), Centro Galego de Artes da Imaxe/Xunta de Galicia, A Coruña.

PERERA BETANCORT, Francisca María y DÍAZ BETHENCOURT, José (2000): «Lanzarote a través de Antena (1953-1970). Prensa, fotografía y cine», en *IX Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote (1999)*, Cabildo de Fuerteventura-Cabildo de Lanzarote, Puerto del Rosario.

PÉREZ GÓMEZ, Ángel A. y MARTÍNEZ MONTALBAN, José L. (1978): *Cine español (1951/1978). Diccionario de directores*, Ediciones Mensajero, Bilbao.

PÉREZ MERINERO, David y Carlos (1975): *Cine y control*, Castellote, Madrid.

PÉREZ MINIK, Domingo (1995): *Facción española surrealista de Tenerife*, Ediciones La Palma, Tenerife/Madrid.

PÉREZ PERUCHA, Julio (1983): *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid.

—(1991): «A propósito de los surrealistas y el cinema», en *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundación La Caixa, Barcelona.

—(1992): *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*, Films 210, Madrid.

PLATERO, Carlos (1981): *El cine en Canarias*, Edircsa, Las Palmas de Gran Canaria.

QUESADA, Luis (1986): *La novela española y el cine*, Ediciones JC, Madrid.

RAMÍREZ GUEDES, Enrique (1996): «La producción cinematográfica en Canarias: el concurso de argumentos del Cabildo Insular de Tenerife de 1926/27», en *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

RAMÍREZ MUÑOZ, Manuel (1995): *Para las aves de paso. (Nacimiento de la aviación en Canarias: el aeropuerto de Gando y el Cabildo Insular de Gran Canaria)*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria.

RAMÍREZ, Juan Antonio (1997): «Las vanguardias históricas: del cubismo al surrealismo» en *Historia del arte. El mundo contemporáneo*, tomo 4, Alianza, Madrid.

REISZ, Karel (1980): *Técnica del montaje cinematográfico*, Taurus, Madrid.

RENTERO, J. C. (1978): «Werner Herzog. La utópica aventura de un anarquista», en *Dirigido por...*, núm. 55 (junio), Barcelona.

REVISTA LITORAL (2003): *La poesía del cine*, núm. 235, Torremolinos.

RIAL, Rubén V.; RAMÓN, Cori y NICOLAU, Cristina (2005): *Los secretos del sexo. Eva y Adán, las razones de la diferencia*, Ariel, Barcelona.

RIAMBAU, Esteve (1988) (1): *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais*, Lema, Barcelona.

—(1988) (2): «Venecia 88. Un festival bajo el signo de Martin Scorsese», en *Dirigido por...*, núm. 162 (octubre), Barcelona.

RIDRUEJO, Dionisio (1972): «La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra», en *Triunfo*, núm. 507, Madrid.

RINGGOLD, Gene (1994): *Todas las películas de Rita Hayworth*, RBA Editores, Barcelona.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. y SANDERSON, John D. (Eds.) (1996): *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común (1er Seminario)*, Universidad de Alicante, Alicante.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1983): «Ochenta años de literatura (1900-1980)», en *Canarias, siglo XX*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria.

RODRÍGUEZ, José Ángel (1983): «Economía 1939-1979», en *Canarias, siglo XX*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria.

ROSSÉS, Montserrat (1991): *Nuevo cine alemán*, Ediciones JC, Madrid.

RUBIO LUCIA, Ramón (2003): «Poesía y Cine español. Introducción a una filmografía de largometrajes de ficción», en *Litoral. Revista de poesía, arte y pensamiento*, nº 235, Torremolinos.

RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane y HONNEF, Klaus (2001): *Arte del siglo XX*, Taschen, Köln-London-Los Ángeles-Madrid-París-Tokyo.

RUIZ RODRÍGUEZ, Álvaro (1993): *El templo oscuro. La arquitectura del cine. Tenerife 1897-1992*, Viceconsejería de Cultura y Deportes/Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

RUSSO, E. (1998): *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Paidós, Barcelona.

SADOUL, George (1977): *Diccionario del Cine (Cineastas)*, Istmo, Madrid.

—(1979): *Historia del Cine Mundial, desde los orígenes hasta nuestros días, Siglo XXI*, México D. F.

SAINZ, Salvador (1989): *Historia del cine fantástico español. (De Segundo de Chomón a Bigas Luna)*, Film Festival, Tarragona.

SÁNCHEZ RIVERO, Ángel (1993): *Gaceta de Arte*, Viceconsejería de Cultura y Deportes/Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

SANDOVAL MARTÍN, Teresa (2000): «Las Islas Canarias en los orígenes del cine: los documentales de la Casa Gaumont», en *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1998)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

SANTOS FONTENLA, César (1984): «1962-1967», en *Cine español 1896-1983*, edición a cargo de Augusto Martínez Torres, Dirección General de Cinematografía/Ministerio de Cultura, Madrid.

SANTOS ZUNZUNEGUI (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Cátedra, Madrid.

—(1996): *La mirada cercana. Microanálisis filmico*, Paidós, Barcelona.

SANZ DE SOTO, Emilio (1984): «1940-1950», en *Cine español (1896-1983)*, edición a cargo de Augusto Martínez Torres, Dirección General de Cinematografía/Ministerio de Cultura, Madrid.

SCHMIDT NOGUERA, Margarita (1997): *Análisis de la realización cinematográfica*, Síntesis, Madrid.

SERRANO SIMARRO, Alfonso y PASCUAL CHENEL, Álvaro (2003): *Diccionario de símbolos*, Libsa, Madrid.

SOLA ANTEQUERA, Domingo (1995): «El hundimiento del Potemkin. Cinema de vanguardia y debate moral en la prensa tinerfeña de los meses anteriores a la Guerra Civil», en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine*,

Actas del V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), Centro Galego de Artes da Imaxe/Xunta de Galicia, A Coruña.

—(1997): «¿Hollywood en Canarias? Proyectos para el establecimiento de una Industria Cinematográfica», en *Tebeto*, Cabildo de Fuerteventura, Puerto del Rosario.

—(2000): «Hacia el despegue del audiovisual en Canarias», en *Revista de Historia de Canarias*, núm. 182, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna.

SOLANA, Guillermo (1997): «El inicio de las vanguardias: del impresionismo al fauvismo», en *Historia del arte. El mundo contemporáneo*, tomo 4, Alianza, Madrid.

SONTAG, Susan (1984): «De la novela al cine», en *Revista de Occidente*, Madrid.

—(2011): *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona.

STAMP, R. (2001): *Teorías del cine. Una introducción*, Paidós, Barcelona.

TALENS, Jenaro (1991): «Cine y su(s) realismo(s): La(s) concha(s) y (e)l(os) reverendo(s) “versus” Un perro andaluz», en *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundación La Caixa, Barcelona.

TAMAMES, Ramón (1971): *Estructura económica de España*, Biblioteca Universitaria de Economía/Guadiana de Publicaciones, Madrid.

—(1974): *La República. La Era de Franco*, 3ª Ed., Alianza, Madrid.

TATARKIEWICZ, W. (1992): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid.

TEJERA GASPAS, Antonio (1992): *Tenerife y los guanches*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

TÉLLEZ, José Luis (1991): «Memoria de la arena: presencia del surrealismo en la obra cinematográfica de Luis Buñuel», en *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundación La Caixa, Barcelona.

TRASHORRAS, Antonio (1996): «Fotos», en *Fotogramas*, núm. 1.837 (noviembre), Barcelona.

TRUEBA, Fernando (1997): *Diccionario de Cine*, Planeta, Barcelona.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (1980): «El poder y la oposición», en *Historia de España. España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Lábor, Barcelona.

TUSQUETS BLANCA, Óscar (2007): *Contra la desnudez*, Anagrama, Barcelona.

UTRERA, Rafael (1985): *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Ediciones JC, Madrid.

—(1987): *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Ediciones Alfar, Sevilla.

VANOYE, Francis (1996): *Guiones modelo y modelos de guion*, Ediciones Paidós, Barcelona.

VARONE, Antonio (2007): «Las imágenes del sexo en Roma a través de Pompeya», en *La imagen del sexo en la Antigüedad*, edición a cargo de Sebastián Celestino Pérez, Tusquets Editores, Barcelona.

VEGA DE LA ROSA, Carmelo (1991): «Los espectáculos visuales en Canarias en el siglo XIX: de los gabinetes ópticos al cinematógrafo», en *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1988)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1991): «1930-1990: Luces y sombras en la fotografía canaria», en *El museo imaginado. Arte canario (1930-1990)*, Cabildo Insular de Gran Canaria/CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1995): *La isla mirada (1839-1939). Tenerife y la Fotografía*, tomo I, Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

VERA GALVÁN, José Ramón (1993): «El desarrollo turístico», en *Geografía de Canarias*, tomo I, Editorial Prensa Ibérica, Valencia

VIDAL, Nuria (coord.) (1987): «Brando por Brando». *Fotogramas*, Barcelona.

VV. AA. (1979): *Diccionario de arte moderno. Conceptos-ideas-tendencias*, Fernando Torres Editor, Valencia.

VV. AA. (1982): *Técnica de los grandes fotógrafos*, Hermann Blume, Madrid.

VV. AA. (1986/1987): *Historia del Cine*, Información y Prensa, S.A., Madrid.

VV. AA. (1987): *Historia del Rock*, Promotora de Informaciones. S.A., Madrid.

VV. AA. (1990): *Cinema*, Diario El País, S.A., Madrid.

VV. AA. (1991): *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundación La Caixa, Barcelona.

VV. AA. (1996): *Cines Renoir. 10 años de películas. 1986-1996*, Madrid.

VV. AA. (1997): *Flor en la sombra, Antología Crítica del Cine Español (1906-1995)*, edición a cargo de Julio Pérez Perucha, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid.

VV. AA. (1998): *Diccionario del Cine Español*, dirigido por José Luis Borau, Alianza Editorial, Madrid.

VV. AA. (2002): *Maestros de la pintura occidental*, Taschen, Madrid.

- VV. AA. (2004): *Rodaje en Canarias [1896-1950]*, T. I, Islas Canarias.
- VV. AA. (2011): *Rodaje en Canarias [1951-1970]*, T. II, Islas Canarias.
- VV. AA. (2017): *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid.
- WAGNER, Jean (1994): *Nicholas Ray*, Cátedra, Madrid.
- WESTERDAHL, Eduardo (1979): «Surrealismo», en *Diccionario de arte moderno. Conceptos-ideas-tendencias*, Fernando Torres Editor, Valencia.
- WOODFORD, Susan (1985): *Introducción a la historia del arte. Cómo mirar un cuadro*, Gustavo Gili, Barcelona.

Bibliografía - Periódicos

Gran Canaria

Aguayro
Canarias 7
Diario de Las Palmas
El Eco de Canarias
El País
Falange
Hoy
La Provincia

Lanzarote

Antena
Pronósticos

La Palma

La Lucha
El Tiempo
Diario de Avisos

Tenerife

El Día
El Progreso
Gaceta de Canarias
Gaceta de Tenerife

Hespérides
La Cruz
La Información
La Prensa
La Tarde
Las Noticias

Madrid

ABC
El Mundo
El País

Paisaje en celuloide. Canarias como decorado cinematográfico
de José Díaz Bethencourt
es el número dieciséis de la colección TORCUSA,
editada por la Fundación César Manrique.
Se acabó de imprimir
el día 22 de diciembre de 2022
en los talleres de Roal,
en Madrid

