

TEODORO Y SANTIAGO RÍOS. UN BREVE *AFFAIR* CON EL CINE AMATEUR DE LOS SETENTA

Alejandra Villarrea López

RESUMEN

Los años setenta en Canarias son testigos de un increíble desarrollo de la cinematografía no profesional, manifestación de gran importancia como respuesta estética e ideológica al proceso político de la Transición española. El siguiente estudio analiza previamente los puntos de inflexión contextuales que sirven de acicate tanto a la vanguardia artística como a los grupos de cineastas amateur, además de los condicionantes tecnológicos y la infraestructura que soporta su desarrollo. La producción amateur de Teodoro y Santiago Ríos, núcleo del texto, aparece desglosada en su totalidad, no solo para servir como ejemplo de la producción amateur en estos años, sino como interpretación del contenido y la forma que conformarán el lenguaje cinematográfico posterior de los hermanos.

PALABRAS CLAVE: Años 70, Islas Canarias, Cine Amateur, Súper 8, ATCA, ACIC, Teodoro y Santiago Ríos.

ABSTRACT

«Teodoro and Santiago Ríos. A Brief Affair With Amateur Cinema During The 70's». During the 70s in the Canary Islands we find an interesting group of filmmakers that work in non-professional formats. Their short films and their theorist discussions, between the naivety, the experimentalism and the political and social compromise were a good example of the artistic positions that unleashed during the Spanish Transition. This study starts with a short journey through the technical and ideological issues that surrounded the group and also analyzes the first works of Teodoro and Santiago Ríos, the most relevant figures of the movement and main characters in the cinematographic scene in the Canary Islands through the 80s.

KEY WORDS: 70's, Canary Islands, Amateur Film, Súper 8, ATCA, ACIC, Teodoro and Santiago Ríos.



PROBLEMAS DE PARTIDA. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

El desarrollo del cine en Canarias durante los años 70 supone un cambio de signo importante con respecto a su devenir en décadas anteriores. Frente al dominio de productoras extranjeras y nacionales que, atraídas por los paisajes de las islas, elaboraron un discurso cinematográfico arcádico y folclorista, la década de los 70 se caracteriza por el inusitado interés que una generación de jóvenes canarios (o no) desarrolló hacia el medio. Se cuentan alrededor de 80 cineastas, con más de 200 títulos¹, una docena de concursos, certámenes y encuentros de cineastas (con sus respectivas ediciones), actividades de cineclub, salas especiales en VO o de Arte y Ensayo... Este índice puede darnos una idea aproximada de la eufórica situación que se vivió en torno al fenómeno cinematográfico amateur. Pese a la importancia de este hecho, el acercamiento al mismo resulta cuanto menos complejo. Existen artículos, variados capítulos de libros y entrevistas a realizadores y críticos de entonces que en general enfocan el fenómeno globalmente, dominando por encima de todo las largas listas de certámenes y la reproducción de las discusiones que el contexto político de los 70 despertó en torno al cine. La prensa de la época, una vez llevadas a cabo las contextualizaciones pertinentes, se convierte a veces en el último refugio frente a los vacíos de información, así como el testimonio directo de los protagonistas. El trabajo que queda por hacer es muy importante, empezando por contextualizar, desde la perspectiva histórica, aquellas discusiones que terminaron por disolver la algarabía inicial, y corregir los datos que han traicionado a la memoria. Pero lo más importante es sin duda revisar en profundidad la obra de aquellos aficionados, que en el mejor de los casos se reduce a un título en cursiva en un artículo general, porque sólo de esta manera se podrá otorgar el justo valor al material que produjo esta prodigiosa década. Apropiándome de las palabras de Gonzalo M. Pavés en *Postales de Colores*.

La Quimera del cine canario, pienso que queda todavía por hacer un balance histórico en profundidad sobre este hecho, pero lo que resulta evidente es que los setenta constituyeron, desde el punto de vista del cine en Canarias, un momento de ebullición creativa sin precedentes en la historia del medio artístico en el archipiélago².

¹ Josep M. Vilageliú (2000). «Los años 70: La década del Súper-8». *Revista de Historia de Canarias*. La Laguna, núm. 182, p. 315.

² Gonzalo M. Pavés (2001-2006). «Postales de colores. La quimera del cine canario». *Revista del Ateneo de La Laguna*. La Laguna. Obtenida el 23 de junio de 2013. <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cateneo/id/692>.

CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y CULTURAL. LOS ESTERTORES DEL RÉGIMEN Y LA REVITALIZACIÓN CULTURAL: VANGUARDIA E IDENTIDAD

Los condicionantes políticos del Tardofranquismo y la Transición son de una importancia capital en la comprensión de cualquier manifestación social, incluyendo los desarrollos artísticos, durante las décadas de los 60 y los 70. La dinámica vital que trajo consigo el relajamiento del aparato represivo del franquismo, en base a las exigencias aperturistas, supuso el reflotamiento de activistas y artistas que, como índice de la subjetividad colectiva de una España enmudecida por 30 años, respondían diariamente a todas y cada una de las interpelaciones del Régimen.

Estas respuestas fueron, a lo largo de los años 60 y la primera mitad de los 70, una contundente y homogénea negación de las imposiciones centralistas del estado integral en todos y cada uno de los puntos de la Península. La muerte del dictador transformó el unitario descontento en un miriápodo de opciones tangenciales e inconexas que terminaron disueltas en la marea de individualismos de la democracia. La penetración de las problemáticas políticas en el panorama artístico fue similar al de otros ámbitos profesionales, generando procesos hermanos de unión forzosa y posterior desintegración, a los que se estaban llevando a cabo en los círculos de la política.

En Canarias se puede leer esta tendencia anteriormente descrita, con unas particularidades que se rastrean también en otros territorios históricamente diferenciados. Las rencillas que permanecieron soterradas a lo largo de los años 60, en favor del combate contra una diferencia mayor, resurgieron en los 70 y se duplicaron respecto a las de otros puntos de la Península debido al problema regional.

El objetivo de las páginas siguientes será rastrear los principales acontecimientos sociopolíticos de estas décadas y ponerlos en conexión con las reacciones artísticas del momento, que se encuentran, como funambulistas, de puntillas entre la nostalgia de la vanguardia y la contienda política.

Los años 60 despertaron en Canarias con un doble frente de oposición antifranquista. Por un lado el enemigo interno. Los cabildos, consolidados institucionalmente en esta época, comenzaron a demandar protagonismo económico y fiscal al gobierno central. Los gobernadores civiles durante estos años encontraron cada vez más oposición por parte de los grandes propietarios, industriales, comerciantes y cosecheros-exportadores, que seguían ostentando los puestos de poder en las administraciones locales. Las nuevas necesidades de asesoramiento y gestión de estos organismos reclamaron de la formación de profesionales y consejeros, que por primera vez no procedían de la Península, sino del territorio insular. El progresivo traslado de poder a estas administraciones trajo consigo la toma de conciencia de las particularidades y carencias de las Islas, que la sociedad civil llevaba años demandando, y la exigencia, desde esta mayor cancha de acción, de regímenes especiales a la Península. El año 1967 fue decisivo para el avance del regionalismo. Con motivo de la elaboración del II Plan de Desarrollo, el Consejo Económico, Social y Sindical de Canarias solicitó al Régimen el estudio de un plan especial que diera solución al problema canario, respaldados en el apoyo de la mancomunidad de cabildos, las



cámaras de comercio y los colegios profesionales, nutridos estos de toda una serie de trabajadores liberales que integraban por primera vez en mucho tiempo los consejos de las administraciones canarias. Solo dos años más tarde, el Gobierno Central adquirió el compromiso de iniciar los trámites con las Cortes para desarrollar una Ley sobre Régimen Económico-Fiscal para el Archipiélago, que se hizo efectiva con sus más y sus menos en 1972.

Estas tímidas osadías locales fueron posibles por los cambios sociales que la tecnocracia trajo consigo en los años 60. El crecimiento demográfico y económico, el boom turístico, la progresiva urbanización del territorio, la mejora de los niveles educativos y las modernizaciones institucionales desestabilizaron el inmovilismo autárquico. Aún persistía el miedo, pero las nuevas generaciones de jóvenes, que no habían vivido el trauma de la Guerra Civil, desarrollaron en la medida en que pudieron sus ansias vitalistas. Se fundaron asociaciones vecinales, parroquiales, culturales, clubes deportivos, cine-clubs, sociedades recreativas, colegios profesionales y cámaras de comercio. Son años de unificación ciudadana, de acción colectiva, que producen un reflatamiento de la oposición. En 1964 el *Eco de Canarias*, con motivo de la celebración de los xxv Años de Paz, escribía:

a partir de aquí habremos de incrementar los ritmos, echar más leña a la caldera, apretar bien los tornillos, pisar el acelerador. Las exigencias sociales crecen más aprisa que el tiempo mismo... Para poder perpetuar este primero de Abril habremos de andar con cuidado, con exquisito cuidado³.

No es de extrañar este temor, pues la movilización de grupos de la oposición con pequeñas pero efectivas acciones culturales y laborales era un hecho palpable y real. En 1964, el mismo año que en el *Eco de Canarias* publicaba sus preocupadas recomendaciones, Antonio Cubillo fundaba, desde su exilio en Argelia, el *Movimiento por la Autodeterminación e Independencia del Archipiélago Canario*. La independencia argelina y cubana de 1959 habían sido un acicate para la reorganización de sectores comunistas, nacionalistas o simplemente progresistas bajo el nombre de *Canarias Libre*, grupo que apenas desarrolló su actividad durante 3 años hasta que 8 de sus miembros más relevantes, incluido el abogado grancanario Fernando Sagaseta, fueron encarcelados.

El PCE, recogiendo el testigo de *Canarias Libre* de manos de aquellos miembros que no habían sido encarcelados, experimentó un intenso despliegue de su activismo con la llegada del escultor Tony Gallardo de Venezuela. Con la asunción del liderazgo del PCE por este artista, se multiplicaron las acciones proselitistas y agitadoras. Los abogados laboristas Carlos Suárez o Fernando Sagaseta entre otros fueron el amparo legal del grupo y se volcaron en el asesoramiento jurídico de obreros, militantes y simpatizantes detenidos por la policía.

³ VV.AA. (2001). *Historia Contemporánea de Canarias*. La Caja de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria, p. 566.

Recomposición del manifiesto fundacional de LATITUD 28. Fué leído por el poeta Manuel Gonzalez Barrera en sustitución del recital dedicado a Angela Figuera, José Angel Vázquez y Luis Fera y Carlos Chacón. El recital fué prohibido por el entonces director de la Escuela Luján, Don [?], y los organizadores, presionados por las autoridades policíacas bajo la acusación de que dichos recitales eran subversivos. A pesar de la prohibición el recital fué anunciado por la prensa y radio en una especie de drámatico duelo con las informaciones oficiales que lo daban por desconocido. A la cita poética acudió un público. Hubo forcejeos y amenazas entre los organizadores, con la policía intimidada a la puerta, y ante la imposibilidad material de leer los poemas anunciados, en medio de una gran tensión, el poeta leyó las breves líneas y rompió el escrito como gesto de protesta.

Texto explicativo acerca de la recomposición del manifiesto de *Latitud 28*. 1 de junio de 1963.

En el desarrollo de las actividades culturales, Tony Gallardo creó la plataforma *Latitud 28*, vinculada primeramente a la Escuela Luján Pérez, hasta que el 1 de junio de 1963, con motivo de una lectura poética (prohibida expresamente por la dirección del centro), se personó la policía, impidiendo la realización del acto.

El manifiesto que ese sábado 1 de junio leyeron para después romper los jóvenes de *Latitud 28* era una dura crítica al relajamiento intelectual y a la complaciente desidia de la Escuela Luján Pérez. «Una Escuela sumida en la indigencia, lanzando una producción, valga el término comercial, de mentalidades grises»⁴. Con estas palabras la definieron, ocultando tras el descontento estético un descontento político que se trasluce en la curiosa elección cromática de las mentalidades. Pilar Carreño Corbella (2003), en la selección de *Escritos de las vanguardias en Canarias* acompaña el manifiesto de unas notas del propio Tony Gallardo mucho menos metafóricas acerca de las verdaderas intenciones del grupo⁵:

NO QUEREMOS
ENTELEQUIAS
NI FALSOS ÍDOLOS
NI MEDIAS VERDADES

⁴ Pilar Carreño Corbella (2003). *Escritos de las vanguardias en Canarias*. Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea. Santa Cruz de Tenerife, p. 220.

⁵ Facsímil de la recomposición del Manifiesto *Latitud 28*. Obtenido el 13 de junio de 2013. <http://tonygallardo.com/>.



NI MENTIRAS...
QUEREMOS UN ARTE
PÚBLICO
SOCIAL
AUTÉNTICO
PREOCUPADO...
SOMOS LA ESPERANZA
EL PORVENIR
LA NUEVA GENERACIÓN...⁶.

Tras el fracaso de su filiación con la *Escuela Luján Pérez*, Tony Gallardo relocalizó al grupo en el Club Victoria y desde allí incentivó la celebración de recitales poéticos, exposiciones artísticas, conferencias, representaciones teatrales y actividades de difusión cultural en algunos pueblos del interior, en unas *caravanas culturales* que le acercaban a las experiencias lorquianas de *La Barraca* durante la República. Al abrigo de estas actividades se fueron configurando las Juventudes Comunistas que contagiaron de optimismo otros ámbitos culturales, como la Universidad de La Laguna, que empezó el curso 1966/1967 con manifestaciones por motivo de sanciones gubernativas a profesores de Barcelona y Madrid. El clímax de la actividad reivindicativa cultural y laboral del PCE en Canarias se dio en los años 1967-1968, llegando a producirse una huelga de 1.700 estibadores portuarios en Las Palmas de Gran Canaria. Sin embargo, las autoridades no permanecieron inermes ante esta hiperactividad que el PCE desarrolló entonces, y en septiembre de 1968, durante el transcurso de una reunión en la playa de Sardina del Norte para tratar una situación laboral complicada, se produjeron detenciones y procesamientos que terminaron con el encarcelamiento de Tony y José Luis Gallardo, paralizando así temporalmente las actividades del PCE y por completo las del grupo *Latitud 28*.

La proyección al espacio público de los comunistas animó la reactivación de los socialistas, inexistentes como grupo, pero resistente en algunas figuras importantes de la sociedad canaria como Pedro García Cabrera, Alberto Armas, Pérez Minik, José Arozena, Arístides Ferrer o el pintor Felo Monzón. Este último, formado en el seno de la *Escuela Luján Pérez*, había logrado resucitar para Canarias la vanguardia artística a comienzos de los años 60, vinculando su experiencia plástica en el *Grupo Espacio* (junto a Lola Massieu, Pino Ojeda, *Rafaely* Bethencourt y Francisco Lezcano), con las reflexiones acerca de la invalidez del objeto artístico del *Equipo 57* y los nuevos requerimientos de la materia del Informalismo.

El impulso definitivo de los socialistas en estos años vino de mano de la llegada a la Universidad de La Laguna de Jerónimo Saavedra que, como secretario del *Instituto Universitario de la Empresa*, inició en 1971 la redacción de una alternativa de la oposición al REF promovido desde el oficialismo local. El proyecto autonomista de Saavedra apostaba por la creación de una banca canaria y la imposición de un

⁶ Pilar Carreño Corbella (2003), p. 218.

sistema fiscal propio que gravase de forma directa las rentas para dar soporte financiero a unas instituciones regionales con plenas competencias económicas y políticas nacidas de unas elecciones libres⁷. No hace falta decir que todas estas pretensiones no fueron si quiera planteadas seriamente como una posibilidad para el REF por parte de las Cortes, pero lo cierto es que se puso prontamente de manifiesto un problema acerca de la autonomía que se convertiría en uno de los acicates sociales, políticos e incluso artísticos de los años 70.

En la oposición, además de las acciones comunistas y socialistas, se desarrolló una mirada crítica dentro del seno de la Iglesia Católica en España. El Concilio Vaticano II impulsó la toma de conciencia de los cristianos comprometidos con las situaciones de marginación y abandono social, lo que acercó a los sectores más modernos de la Iglesia a las posiciones y los anhelos de la oposición antifranquista. En Canarias la diócesis *nivariense*, bajo el gobierno de Luis Franco Gascón permaneció dentro de los límites del conservadurismo, no así en la provincia oriental. La llegada del obispo Infantes Florido a la cátedra grancanaria impulsó el desarrollo de un socialismo cristiano en muchas de las parroquias de la isla. De mano de los nuevos curas *progres* se incrementaron las acciones sociales y culturales. Muchos de los cineclubs que se crean en estos últimos años del franquismo en respuesta a las nuevas demandas sociales surgen en el seno de estas parroquias. Es el caso de uno de los más activos por aquel entonces: el Cineclub Borja en Las Palmas de Gran Canaria, respaldado en su parte direccional y asesora por los jesuitas del Colegio de San Ignacio.

Con la conjunta operación de estas cuatro fuerzas: los gobiernos locales, los comunistas, los socialistas y los jóvenes cristianos, los años 60 terminaron con una sensación de unitario descontento y de fervoroso activismo que preludiaba el agotamiento del sistema represivo del franquismo y la eclosión de la multiforme oposición que se daría a mediados de los años 70.

En los años 70 existen una serie de cuestiones que se convierten en el principal acicate y preocupación de los sectores políticos y sociales, y en tema de amargas discusiones y escisiones artísticas. Los conflictos internacionales, la sacudida de la Transición, la crisis de la OPEP y los moderados resultados de 1977 hicieron explotar los individualismos y los planteamientos autonómicos, y convirtieron a la década en un hervidero reivindicativo, donde era necesario un posicionamiento.

En estos momentos los conflictos internos entre las exigencias locales y las disposiciones centrales no hicieron más que empeorar. Los resultados finales del REF de 1972 no contentaron a nadie, como la mayoría de soluciones intermedias. Esto no hizo sino agravar las relaciones que existían entre los intereses de cabildos y ayuntamientos y los gobernadores civiles, que terminaron con destituciones masivas. El aperturismo que prometió Arias Navarro el 12 de febrero de 1974 dio un giro a la situación, colocándose por primera vez en las sedes del Gobierno Civil a dos gobernadores aperturistas: el cántabro Rafael González Echegaray en Santa Cruz de

⁷ VV.AA. (2011), p. 576.



Tenerife y el granadino Enrique Martínez-Cañavate en Las Palmas de Gran Canaria. Pese al retroceso del espíritu del 12 de febrero, los nombramientos en cascada que estos gobernadores civiles hicieron en las administraciones locales solo consiguieron fortalecer el bloque autonómico. En el Cabildo de Santa Cruz se situó Rafael García Clavijo, directivo de la Cámara de Comercio y de la Caja de Ahorros, que desde hacía dos años llevaba a cabo una labor importante en el desarrollo del cine amateur de las Islas con la promoción de certámenes. En Las Palmas fueron Lorenzo Olarte y Fernando Ortiz, para el Cabildo y el Ayuntamiento, quienes encabezaron las nuevas propuestas regionalistas, luchando por un régimen administrativo especial para Canarias que rematase la consecución del REF.

La oposición en estos años experimentó un doble movimiento. Por un lado, se reforzó y unificó, ganando terreno en las cajas de ahorros, la Universidad y la prensa. La revista *Sansofé*, *Canarias 80*, *El Día* o *La Provincia* cedieron sus páginas a las opiniones del PCE. El PSOE se organizó definitivamente en 1974, y en 1972 se crea la *Coordinación Regional de Fuerzas Democráticas*, con la conjunción del PCE, CCOO, el PSOE (en ciernes), el Grupo de Acción Carlista y la Unión Democrática de Canarias. Sin embargo, la alternativa democrática en el horizonte generó un proceso de tremenda división. Los partidos se atomizaron en sectarismo e individualismos de lo que se ha dado en llamar la inmadurez democrática. Lógicamente la alternativa de un estado comunista desaparecía con la democracia, por lo que el primer partido en dividirse, antes incluso de la muerte de Franco, fue el PCE.

Los meses que se sucedieron a la muerte del dictador fueron de plena celebración libertaria. Todo momento era bueno para una manifestación, ya fuese laboral, estudiantil, en favor de la amnistía nacional e internacional, en contra de los restos del franquismo, o por problemas endémicos, como la base de la OTAN en las Islas o la presencia de la Legión en Fuerteventura. Sin embargo, tras el referéndum para la reforma política de 1976 y la presentación de las candidaturas electorales, la situación se volvió más compleja, generándose un verdadero popurrí de siglas. En Canarias, además de las variantes partidarias estatales, se presentaron sus réplicas subestatales. Es el caso de algunos partidos como el Partido de Unificación Comunista en Canarias (PUCC), el Partido Comunista Canario, derivados del PCE, o el Partido Autonomista Socialista Canario (PASOC), derivado del Partido Socialista Popular de Tierno Galván.

La cuestión canaria fue por tanto un problema candente en estos años, espoleado por el conflicto saharauí, por la causa cubillista en Argelia y por la aprobación de los estatutos de autonomía. Canarias, por cercanía, sufrió tremendamente las consecuencias de las luchas entre Marruecos y el Frente Polisario. Las limitaciones del acuerdo pesquero entre España y Marruecos obligaron a algunos barcos canarios a pescar ilegalmente con banderas marroquíes y a sufrir ametrallamientos y secuestros por parte de ambos bandos. El problema autonómico se replantea con fuerza en 1977, tras las elecciones donde la UCD gana de forma aplastante con sus propuestas pragmáticas a la división de la oposición histórica de izquierdas. El texto estatutario, redactado casi íntegramente por la UCD, levantó ampollas entre los sectores canarios más autonomistas, dejando disconformes a unos y a otros hasta su aprobación en 1982.





Teodoro y Santiago Ríos a mediados de los años 70. Al fondo a la izquierda un cartel que anuncia la exhibición de *Talpa* en *El Almacén* de Lanzarote.

En el arte y en el cine encontraremos en estos años unos procesos paralelos a los que se están produciendo en el resto de la sociedad. Existe por un lado una continuación de la actividad proselitista y difusora del arte que se había generado a finales de los años 60. En estos años hubo un ímpetu por actuar, de la acción por la acción misma, un interés por la participación que superaba cualquier otra motivación. La experiencia más llamativa a este respecto fue sin duda la *1ª Exposición de Escultura en la Calle* organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, la Caja de Ahorros, el Cabildo Insular y el Ayuntamiento en las Ramblas de Santa Cruz de Tenerife, y donde colaboraron artistas como Eusebio Sempere, Amadeo Gabino, Pablo Serrano, José Guinovart o Joan Miró. Tomás Llorens resumía en una frase estos anhelos participativos:

el debate que en este caso se plantea no es tanto forma de conocimiento —o sólo de conocimiento— como forma de acción —de interacción si se quiere—, y sólo se entiende si participan en él los propios interesados —es decir, todo el mundo⁸.

⁸ Texto de Tomás Llorens *Arte en la Calle-Invitación a un debate*, en Pilar Carreño Corbella (2003), p. 233.





De izquierda a derecha. Alfredo Delgado, Martín Chirino, Nena Cantero, José Luis Gallardo, Manolo Padorno, Mela Campos, Tony Gallardo, Alejandro Togores, Juan Hidalgo, Juan Luis Alzola, Josefina Betancor, Esther Ferrer, Walter Marchetti, Leopoldo Emperador y Juan José Gil en *El Yunque*, casa-taller de Martín Chirino en San Sebastián de Los Reyes, 1976.

Se desarrollaron gran número de galerías que impulsaron a lo largo de estos años un interés sin precedentes por el mercado del arte contemporáneo. Destacaron las galerías Balos y Balos II en Las Palmas de Gran Canaria, la galería Vegueta, la Sala El Aljibe, promovida por César Manrique en el Centro Cultural El Almacén de Lanzarote y la Sala Conca (La Laguna, 1970) y Conca II (Las Palmas, 1973). Esta última, junto al Almacén, fue una de las más activas. En torno a ella se arremolinó gran parte de lo que se ha dado en llamar la Generación de los 70: Fernando Álamo, Cándido Camacho, Gonzalo González, Ernesto Valcárcel, Juan José Gil, etc. El primero y el último participaron junto a otros artistas e intelectuales en las llamadas *Experiencias* que la Sala Conca desarrolló en junio de 1974, donde se buscaba reflexionar en torno a la agrupación del proceso creador en varios niveles: «a un nivel convivencial, a un nivel laboral colectivo, a un nivel expresivo, de emisión y recepción de estímulo, en fin, de comunicación y a un nivel puramente creador (Los efectos de esta conjunción y sus derivados en la obra de cada uno de los participantes)»⁹. En el

⁹ «Experiencias, manifiesto», texto aparecido en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de junio de 1974, en Pilar Carreño Corbella (2003), p. 235.

ámbito de la cinematografía amateur se dieron también experiencias colectivas más allá de la colectividad que supone el propio cine. Es el caso de Equipo Neura, que, en el mismo año de las *Experiencias* de Conca, experimentaba colectivamente en su realización *Crónica Histérica*, o el Equipo HP, germen de la ACIC.

El problema de la autonomía, contaminada tanto por las negociaciones del estatuto, presentes desde 1977, como por la cuestión saharauí tuvo también sus respuestas artísticas, que no fueron ya tanto los ansiosos deseos de movilización y expresión que caracterizaron los primeros años 70, sino impetuosas reivindicaciones y posicionamientos políticos. Paralelamente al triunfo de las propuestas autonomistas de la UCD frente a las opciones del PSOE y el PCE, en el arte se constituyeron grupos y se formularon manifiestos de clara inclinación autonomista y marxista. Es el caso del *Grupo Contacto 1* o *Contacto Canarias*, impulsado en 1975 por la ya conocida figura de Tony Gallardo. El crítico José Luis Gallardo y los artistas José Juan Gil, Leopoldo Emperador, Juan Luis Alzola y Nicolás Calvo formaban parte de la nómina del grupo, apoyados por los ya consagrados Martín Chirino y Manuel Padorno, que tal y como escribe Fernando Castro Borrego muy incisivamente, «habían desarrollado toda su producción en Madrid»¹⁰. El manifiesto del grupo nominado *Manifiesto en Canarias* o *Manifiesto de El Hierro*, que se leyó en esta isla el 6 de septiembre de 1976, con ocasión de la instalación de una escultura de Gallardo, era una reivindicación del regionalismo en base a la mítica prehistórica, y las conexiones con América y África. «Autonomía, democratización de la cultura, libertad de creación y protagonismo popular son las herramientas con las que haremos nuestra auténtica revolución cultural»¹¹. Así cerraba el texto que fue respondido duramente desde las páginas de crítica artística que proliferaron entonces. Carlos E. Pinto y Octavio Zaya arremetían contra el texto diciendo:

de resto los puntos más calladamente políticos del Manifiesto no tendríamos por qué rechazarlos si no vinieran a ser las pruebas tácitas de un claro oportunismo que, al amparo de un proceso social, político y económico como el nuestro, pretende hacer suyo el cultural¹².

Estas discusiones acerca de la canariedad y el compromiso social que el arte debía adquirir en la coyuntura de la transición, encontraba su réplica en las producciones amateur, en la escisión de los grupos (ATCA y ACIC) y en las páginas de crítica cinematográfica de José Miguel Santacreu, José H. Chela, Fernando Gabriel Martín, Claudio Utrera, Antonio Rosado y sobre todo en las de Francisco J. Gómez Tarín.

La normalización del proceso democrático y el desinflamiento progresivo de los ideales de lucha que borbotearon durante la Transición relajaron el espíritu

¹⁰ Fernando Castro Borrego. *Los setenta: utopía y denuncia* en VV.AA. (1998). *Gran enciclopedia del arte en Canarias*. Centro de Cultura Popular Canaria. Tenerife, p. 488.

¹¹ *Manifiesto en Canarias*, en Pilar Carreño Corbella (2003), pp. 241-242.

¹² Contramanifiesto de Carlos E. Pinto y Octavio Zaya titulado «De la manipulación y la vigencia del arte», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, en Pilar Carreño Corbella (2003), p. 253.



colectivo de estos años. Fueron muy pocas las utopías artísticas grupales de carácter político que se mantuvieron a lo largo de los 80. El consumo normalizado de las propuestas artísticas más vanguardistas propio de la posmodernidad hizo que fuese totalmente innecesario que nadie se pusiese tras ninguna trinchera para reivindicarse como escribe Francisco Calvo Serraller (2001). El grupo *Contacto 1* se disolvió en los últimos años de la década, aunque dejó como legado una serie de códigos simbólicos y recursos que servirían una y otra vez para resucitar culturalmente la «canariedad» en los futuros conflictos de adhesión a la UE. Por su lado, los movimientos cinematográficos del amateurismo experimentarían también depuraciones políticas y estéticas. Tal y como comenta Josep Vilageliú, tras la convulsión de los setenta, algunos de los 80 superochistas que se contabilizan en estos años regresaron a otras actividades artísticas, como la pintura o la fotografía; otros simplemente absorbidos por sus respectivos trabajos. Algunos se profesionalizaron, como es el caso de los hermanos Ríos, y unos pocos mantuvieron el espíritu utópico que había alimentado la Transición, en el desarrollo del colectivo Yaiza Borges en 1978¹³.

EL CINE COMO NUEVO INSTRUMENTO DE EXPRESIÓN. ESPACIOS DE EXHIBICIÓN, CONDICIONANTES TÉCNICOS, CERTÁMENTES, ASOCIACIONES, IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA AMATEUR

Las alternativas al cine comercial estuvieron presentes en las Islas ya desde los años 50, formándose pequeños reductos de aficionados cinéfilos en torno a los cineclubs. La praxis en la exhibición de las películas en estos años se mantuvo pese a los parones y dificultades a lo largo de los años 60, y en los 70, compartiendo protagonismo ya en esta década con las salas de Arte y Ensayo y otras salas comerciales que tras la muerte de Franco repusieron películas hasta entonces censuradas. Los primeros cineclubs de las Islas surgen en torno a las Universidades, instados por la SEU. El Cineclub Universitario de Las Palmas, asociado al cine Avellaneda, nace en enero de 1954, y tan solo unos meses después lo hace el Cineclub Universitario de Tenerife, asociado al cine Price, y en ocasiones al cine Víctor o al Royal Victoria. Gracias a estas salas se pudieron ver películas de autores poco accesibles como Jean Renoir, René Clair, Chaplin, o incluso revisarse películas canarias como *El ladrón de los guantes blancos*. Dice Aurelio Carnero (1996)

que el hecho de aparecer fichas completas, dar conferencias, publicar críticas locales o comentarios de carácter general, proyectar filmes en versión original, cuando eran obligatorias las películas dobladas, exhibir obras maestras del cine, de muy

¹³ Josep M. Vilageliú (2000), p. 328.



Cine NUMANCIA

HOY, SABADO, a las 6.30, 8.30 y 10.30
INAUGURACION COMO SALA ESPECIAL

La obra cumbre de JOSEPH LOSEY. Una obra maestra del cine, que provoca la mayor controversia en la historia cinematográfica.

¡LA PELICULA DE MAS EXITO EN EL MUNDO!
 LA PRENSA MUNDIAL LA ELOGIA CALIDAMENTE

«Agradece a ver **THE SERVANT** antes de decir cual es la mejor película de los últimos diez años. NEW YORK TIMES
 «LOSEY la concibió en la cámara burgue en todos los matices de la decadencia. NEW YORK HERALD TRIBUNE
 «LOSEY se dirige a un público adulto, manejando los medios de expresión con una desenvoltura que asombrará. LA CINEMATOGRAFIE FRANCAISE
 «**THE SERVANT** es la mejor película del mejor director de Inglaterra. Sin discusión, es una obra maestra. SUNDAY TELEGRAPH
 «Es una de las mejores, más excitantes y originales películas que han salido de los Estudios Ingleses desde hacía mucho tiempo. THE THIMES

Un estilo del cine nuevo, diferente, en una realización incomparable.
 Versión original con subtítulos en español. Autorizado rigurosamente para mayores de 18 años.

NOTA: ESTA PELICULA NO SERA EXHIBIDA EN NINGUN OTRO LOCAL DE ESTA PROVINCIA.
 LOCALIDADES NUMERADAS A LA VENTA PARA LOS TRES PRIMEROS DIAS.

Ver que inaugura en La Urotava
 VII Exposición Regional de la
 «AL PORESE EL SOL»

Cartelera de Espectáculos

El Día del 20 de enero de 1968. El cine Numancia anuncia su primera proyección en versión original: *The Servant* de Joseph Losey.

difícil salida en el cine comercial y castigadas por la censura, constituyó toda una novedad en el depauperado panorama de las Islas¹⁴.

A la sombra de estos cineclubs comienza a despertarse un interés crítico por el séptimo arte, alimentando a toda una generación, que se encargará de enjuiciar el trabajo de los cineastas amateur que exploren el medio en los años 70. Estos cineclubs compartieron protagonismo con otros dos: el Cineclub Náutico, donde colaboraban consagradas figuras del panorama cultural tinerfeño como José Arozena y Pérez Minik, manteniendo sus sesiones entre 1963 y 1969; y el Cineclub Borja en Las Palmas de Gran Canaria, amparado por los jesuitas del Colegio de San Ignacio.

Además de los cineclubs, la gran novedad a partir de 1967, en respuesta a los requerimientos culturales de una clase media más extendida, son los cines de VO o salas de Arte y Ensayo. La primera de este tipo en Tenerife es el cine Numancia¹⁵,

¹⁴ Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárate (1996). *El cine en Tenerife (apuntes para una historia)*. Ayuntamiento de Santa Cruz, Organismo Autónomo de Cultura. Santa Cruz de Tenerife.

¹⁵ Existe una discrepancia bibliográfica a este respecto. Josep Vilageliú y María Jesús Sabria hablan del estreno de la Sala Numancia como Sala Especial el 12 de diciembre de 1974 con



que abre sus puertas tras un periodo de reforma en 1968, proyectando películas como *The Servant* (1963) de Joseph Losey, *Repulsión* (1965) de Polanski, ciclos de Igmarr Bergman o la controvertida *Helga, el milagro de la vida* (1967), donde se mostraba un parto en directo¹⁶. Otras salas que en estos años proyectaban versiones originales fueron el cine Tenerife y el cine Toscal, ya conocido como Real Cinema. Con la llegada de la democracia muchas de estas salas fueron ya innecesarias y cerraron sus puertas, como el cine Numancia que lo hizo en 1983. Otras salas de esta clase terminaron convirtiéndose en exhibidoras de films S o X. Las Palmas de Gran Canaria por su lado contó con los cines Avenida y Vegueta. El primero de ellos exhibía a los cinéfilos lo mejor de la cartelera independiente de la Península, mientras que el cine Vegueta, de manera semejante al Numancia, exhibió las obras censuradas de los grandes cineastas internacionales: *Helga*, *Amarcord* o *La Naranja Mecánica*.

Curiosamente, tal y como destaca Josep Vilageliú, la mayoría de los cineastas amateur de la década de los 70 permaneció al margen de las discusiones que se desarrollaban en prensa y en estos espacios de debate que acabamos de citar acerca del buen cine. En general, escribe,

son personas que no suelen acudir a las salas de exhibición o que, si lo hacen, es para disfrutar de películas americanas, que cuentan historias entretenidas, realizadas con unos medios absolutamente impensables para el superochista y que, por tanto, se encuentran en una esfera completamente diferente¹⁷.

Aunque las discusiones que se trabaron al abrigo de las asociaciones amateur no seguían la línea de las discusiones de cineclub, es de imaginar que estas salas supusieran un acicate, para los que se ocultaban tras la cámara, y para aquellos que tras el periódico se encargaron de valorar la obra de los cineastas de formato subestandar. Atala Nebot preguntaba en una entrevista a Teodoro y Santiago Ríos acerca de sus influencias por aquel entonces, hacia dónde dirigían su mirada. Santiago Ríos explica que no eran muy cinéfilos pero que bebieron de las mismas fuentes que todos sus contemporáneos:

la proyección de *Taking Off* de Milos Forman. La prensa de esos días no se hace eco de esta noticia en esa fecha. Sin embargo tenemos un artículo de José H. Chela en *La Tarde*, de 15 de febrero de 1975 en su sección *El cine, aquí* (p. 15) donde celebra la recuperación del Numancia como cine de VO y de Arte y Ensayo, señalando el estreno de esa película. También en un artículo de Francisco J. Gómez Tarín en *La hoja del lunes* del 24 de febrero de 1975, p. 15, aparece una breve reseña de la película *Taking Off* con el título «¡Vuelve el cine de Arte y Ensayo! El circo al alcance de los cinéfilos». Los periódicos de entonces sitúan el estreno el día 12 de febrero de 1975.

¹⁶ Juan Antonio Pinto. «Mis recuerdos de los cines de Santa Cruz de Tenerife». en *Revista Digital de Arquitectos de Canarias* (REDAC) Obtenido el 17 de junio de 2013. <http://www.redac-coactfe.org/index.php/redac/redac-8/201-mis-recuerdos-de-los-cines-de-sc-de-tenerife>.

¹⁷ Josep Vilageliú (2000), p. 318.



En *El Día* del 29 de diciembre de 1974 se anuncia una Super-8 de Canon, coincidiendo con el auge de los certámenes de cine amateur.

– *Santiago Ríos.* (...) A mí me gustaban las películas de Antonioni, Bergman, Pasolini, como a todos los de nuestra generación: cine de Arte y Ensayo, en el cine Numancia (...) ¹⁸.

A los cambios sociales y políticos que se estaban produciendo en el tardo-franquismo, y al desarrollo de vías de exhibición alternativas se sumó la mejora para su comercialización masiva, a mediados de los años 60, de las cámaras de aficionados en el formato de Super-8 mm. La facilidad de manejo de estas cámaras frente a las de 8 mm las convirtió en un instrumento habitual de la vida familiar y muy pronto en objeto de experimentaciones cinematográficas. En respuesta a estas inquietudes comienzan a surgir aquí y allá certámenes que premiaban los trabajos dentro de estos formatos subestándar. El equipo básico de Super-8 estaba compuesto por un tomavistas, una moviola, una empalmadora y un proyector sonoro. El principal problema del material que a lo largo de estos años se rodó en formato de Super-8 es que el negativo es reversible, y el cineasta debía manipular el original y no un copión. Esto, sumado a la repetida proyección del mismo negativo una y otra vez en distintas sesiones por todas las islas, nos ha dejado obras con una cali-

¹⁸ Atala Nebot. (2004). «Entrevista con Teodoro y Santiago Ríos». *Revista Latente*. Universidad de La Laguna, núm. 2, p. 137.



dad tremendamente minada. Fueron múltiples los ingenios y los apaños que estos condicionantes técnicos motivaron en el desarrollo de la experiencia amateur, siendo ya una habitual de la bibliografía la anécdota de cómo, para conseguir una mayor luminosidad en las proyecciones de cine aficionado del Círculo de Bellas Artes, se adaptó una lámpara de un proyector de 16 mm a uno de 8 mm con un ventilador para evitar que la película se quemase¹⁹.

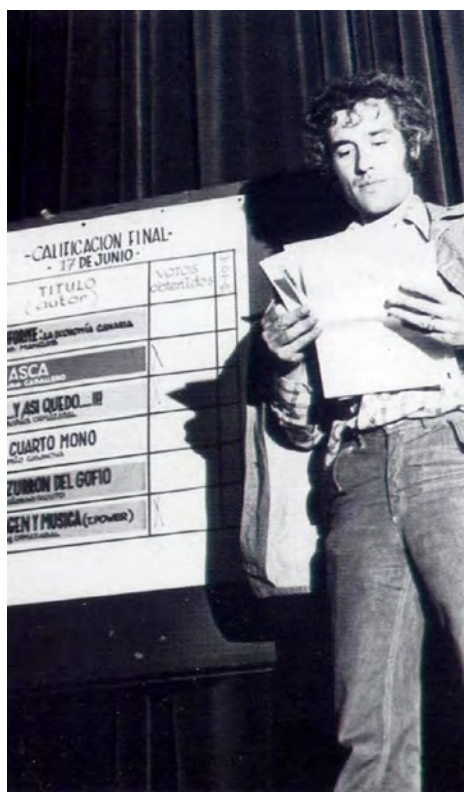
En Canarias, el germen de los certámenes de cine amateur se remonta a los primeros 60 con el *Festival de Cine Aficionado de Teror* (1961, 1962, 1963), el *Certamen de Cine de Lanzarote* (1963) y el *Concurso Familiar de la revista nacional «Primer Plano»* (1962), todos ellos ganados por el realizador grancanario Abesinio Beltrá García, con films de corte doméstico. En los años setenta se multiplicó el número de certámenes amateur, al abrigo de los cuales se establecen los principales contactos entre superochistas, afianzando sus lazos en la posterior creación de asociaciones, o alimentando rencillas que estarían a la orden del día en los periódicos de entonces. El año 1971 inaugura la década de concursos con el *I Certamen Regional Santa Cruz de Tenerife de Cine Amateur*, organizado por la Sección de Cine Amateur y Fotografía del Círculo Deportivo Cultural *Tres de Mayo*, que pese a su corta vida da a conocer el trabajo de los primeros amateuristas como Enrique de Armas, ganador con su corto *Ilusión*. Al año siguiente se celebra el *I Certamen Regional de Cine Amateur «Día Universal del Ahorro»*, organizado por la Caja de Ahorros, que estaría llamado a ser el más importante de todos los certámenes en estos años. Contó desde el comienzo con dos secciones dedicadas a las películas argumentales y documentales. Los premios de esta primera edición fueron a parar a Fernando H. Guzmán, Julián Acebedo y Diego García Soto²⁰. Los hermanos Ríos hicieron entonces una primera incursión con un corto de ficción experimental titulado *Alucinaciones*, que no llegó al concurso, según testimonios de los autores, por haberse perdido uno de los carretes revelados en el correo²¹. Gran Canaria no fue ajena a esta fiebre del Súper-8 y en 1972 se celebra paralelamente la III edición del *Certamen de Cine Amateur de Arucas*, organizado por la Caja General de Ahorros y el cineasta no profesional Manuel Santana, y el *I Certamen Provincial de Cine Amateur*, preparado por la comisión de fiestas de La Naval en Las Palmas de Gran Canaria.

La nómina de festivales, concursos, certámenes y premios es asombrosa, disparándose a partir de 1973. En ese año se celebraron el *I Concurso de Guiones*

¹⁹ Joseph Vilageliú (2000), p. 320.

²⁰ En este punto la bibliografía se contradice. Teodoro y Santiago Ríos (2011) hablan de dos películas premiadas: *Contigo pan y cebollas* de Fernando H. Guzmán y *Mascarada*, en la sección documental de Julián Acebedo y Diego García Soto. Josep Vilageliú (2000), Alicia Hernández Vicente y Moisés Domínguez Llanos (2004) hablan de una sola película: *Contigo pan y cebollas* de Fernando H. Guzmán en colaboración con Diego García Soto. En el periódico *La Tarde* del sábado 11 de noviembre de 1972, en su sección *El cine, aquí*, José H. Chela corrobora el dato de los hermanos Ríos y añade además una segunda mención del jurado en la sección documental: *Los campesinos y su romería* de Enrique de Armas.

²¹ Teodoro y Santiago Ríos. *ATCA*, en Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárate (2011) *El cine en Canarias. (Una revisión crítica)*. T&B Editores. España, p. 165.



Jose H. Chela en el Círculo de Bellas Artes.

Cortos Cinematográficos, convocado por el periódico *La Tarde*, en colaboración con la Caja de Ahorros, y la II edición del *Certamen Regional de Cine Amateur «Día Universal del Ahorro»*. Los premios fueron cuantiosos, repartiéndose 30.000 pesetas a los primeros puestos y 5.000 a las categorías secundarias. Los hermanos Ríos consiguen con *Talpa* el máximo reconocimiento a la categoría argumental y Roberto Rodríguez a la documental con *Destrucción de Pompeya y Herculano*. Como sobremesa del certamen, muchos de los asistentes se reúnen en el bar Corinto, y deciden allí la creación de una asociación de cine amateur que coordine las actividades de los cineastas, proporcione una plataforma de exhibición y un foro de debate. Así el 10 de enero de 1974, tras superar algunos problemas de filiación, se crea la ATCA (Agrupación Tinerfeña de Cine Amateur) asociada a la recién creada Sección de Cine del Círculo de Bellas Artes. La junta directiva la constituyeron Teodoro Ríos como presidente, Roberto Rodríguez como vicepresidente, Antonio Casanova como secretario y Santiago Ríos y Antonio Vela de la Torre como vocales. Entre las actividades que pusieron en marcha se establecieron sesiones de exhibición de cine amateur todos los jueves, acompañados de la explicación del autor, y de coloquios





posteriores²². Apenas un mes después de iniciarse las actividades se convocó desde la filas de la ATCA el *1 Concurso Maya de Cine Amateur*, premiándose a los ganadores, Roberto Rodríguez con *Tropicana* y el pintor Miro Mainou con *Isla Mágica*, con sendos tomavistas de Súper-8.

Entre este año de 1974 y 1977 se siguieron sucediendo los certámenes, siendo el de la Caja de Ahorros el más importante, y en el que se puede observar más fácilmente la deriva de las posiciones, cada vez más combativas, a partir de 1975. En la III edición del 74 la línea de los certámenes anteriores se mantiene: los hermanos Ríos triunfan con *El Aleph* y en la sección documental Roberto Rodríguez con *Gallos de Pelea*. Sin embargo se introducirán nuevas personalidades con visiones más críticas. Es el caso de la experiencia colectiva del Equipo Neura, que presentó su *Crónica Histórica*, o de Luciano de Armas, Francisco Gómez Tarín y Antonio Bolaños. Las obras de estos tres autores chocaron con la censura que en este último año de la dictadura permanecía ejerciendo su control. Una de las primeras desavenencias que se produjo en el seno de la ATCA se debió precisamente a lo que los afectados consideraron una complaciente asimilación de las imposiciones de los funcionarios de Información y Turismo. *Punto cero* y *Parto con dolor* fueron censuradas inexplicablemente según cuentan Alicia Hernández Vicente y Moisés Domínguez Llanos en su artículo *La década prodigiosa: los años setenta y el cine amateur en Canarias. ¿Quién es Victoria?*, de Antonio Bolaños y Francisco Gómez Tarín, fue otra de las obras censuradas, pero en este caso porque en ella se mostraban con extrema crudeza imágenes de pobreza y marginalidad de algunos barrios de Las Palmas. El impacto de esta obra la llevó a ser remitida a Madrid para su dictamen, registrándose además el domicilio de Francisco J. Gómez Tarín para requisar el material de la película, y retirándose durante semanas sus artículos cinematográficos en *La hoja del lunes*. Esto provocó una ola de descontento que salpicó las discusiones de la ATCA, y que llevó a Luciano de Armas a rodar al año siguiente su película *Silencio*, una cinta en blanco, a la que seguiría *Silencio 2*, premiada en el Certamen de la Caja de Ahorros en 1976, cuando este ya había cambiado de signo al calor de las discusiones de la ATCA y la ACIC. La represión de la obra de Francisco Gómez Tarín no impidió que, a su regreso a las actividades en prensa, retomase su postura combativa con artículos como *Censura-Sin Comentarios*²³. Los hermanos Ríos recuerdan así las luchas con la censura:

todas las películas tenían que pasar por la censura. Siempre teníamos que proyectar las películas que se iban a poner el jueves siguiente y se tenía que decir si se podían ver o no. Y era una lucha por distraer al censor. Porque mientras estábamos proyectando nosotros lo distraíamos, le dábamos conversación y así la película pasaba y lográbamos colarla en el Círculo de Bellas Artes. Sobre todo, entre otras cosas,

²² Luis Ortega. «Proyectos y propósitos de la Agrupación Tinerfeña de Cine Amateur», *La Tarde*, 9 de abril de 1974, p. 24.

²³ Francisco J. Gómez Tarín. «Censura-Sin Comentarios», *La hoja del lunes*, 5 de agosto de 1974, p. 15.



Entre las actividades que la ATCA programó en 1975 se incluyó un cursillo de cine amateur en colaboración con la UCA (Unión de Cineastas Amateur de Barcelona).

películas que presentó Javier Gómez: películas que traía, digamos muy políticas, que exaltaba lo independentista (...) ²⁴.

Inevitablemente estas represiones que estableció la censura hacia los productos más politizados o reivindicativos movió a los sectores de la ATCA censurados a posicionarse aun más fuertemente en su opción. Se comenzó a plantear la necesidad de un cine combativo, arremetiéndose, en el calor de la situación, contra las películas no comprometidas, contra aquellos que se defendían tras la consigna del arte por el arte o las soluciones formales y esteticistas. Gómez Tarín escribía:

En resumen: el cine amateur de las islas tiene un alto nivel técnico —es verdaderamente sorprendente— pero está cerrándose cada vez más a la estética, al caligrafismo... Arropado en un favorable contexto oficial se sigue engañando más y más a sí mismo. ¿Podemos salvar para la creación de un auténtico cine canario a realizadores como Fernando Guzmán? Esperémoslo, en tal caso la experiencia habrá merecido la pena... De otra forma la Asociación Tinerfeña de Cine Amateur seguirá adelante sin ver —o sin querer ver— esa descalificación por censura de los films de Luciano de Armas (¿Por qué no contestaron unánimemente a este ultraje los otros realizadores retirando sus obras?) ²⁵.

²⁴ Atala Nebot (2004), p. 139.

²⁵ Francisco J. Gómez Tarín. «Crónica de un certamen», *La hoja del lunes*, 4 de noviembre de 1974, p. 15.





El año 1975 fue un punto de inflexión en la deriva de los certámenes del cine amateur, además de presentarse como el año más activo dentro de las actividades de la ATCA en el Círculo de Bellas Artes. El año se inicia con un proyecto de difusión del cine amateur a otros puntos de la geografía insular. El Cineclub Borja en Las Palmas de Gran Canaria exhibe algunas de las producciones tinerfeñas, inspirando la unión de un círculo de amateurs en torno a la Casa Colón, donde se instituirá un Aula de Cine. La Palma acogerá también a los cineastas de la ATCA, así como Lanzarote, donde se creará la Asociación Lanzaroteña de Cine Amateur. Las proyecciones se llevaron a lugares bastante poco habituales como La Guancha o San Miguel de Abona. Los superochistas, comenta Vilageliú, comenzaron a rodar sus películas pensando en su estreno en el Círculo. «Unos van a lucirse y otros van a provocar, y no solamente con la palabra»²⁶, refiriéndose aquí a la experiencia *Anaga dadá post*, una obra de Fernando Puelles, miembro del Equipo Neura, especialmente experimental. Una de las películas documentales más comentadas fue *Maxorata, la isla pintada* de Roberto Rodríguez, a quien Vilageliú reprocha haber perdido la medida debido a sus 40 minutos de duración. Sea como fuere, esta obra tuvo una gran acogida, llenando la sala del Círculo en repetidas ocasiones. Francisco Gómez Tarín desde su página 15 de *La hoja del lunes*, vio aparecer en este documental las preocupaciones por el contexto («por primera vez vemos pueblos semiabandonados, animales mugrientos, desesperanzados: por primera vez vemos un punto de miseria»²⁷). Quizás una de las constantes de este año fue la presencia del factor extrainsular, en todos los aspectos. En primer lugar los contactos con el cine amateur catalán mediante un ciclo organizado en el Círculo de Bellas Artes, recibido por los críticos con una de cal y otra de arena (los mejor parados fueron Jan Baca y Toni Garriga los peores, los cineastas amateur canarios, traídos a la palestra en el común ejercicio de la comparación)²⁸. En segundo lugar la presencia de los hermanos Ríos en el Sahara, preparando su documental *El País de los hombres azules*, meses antes de la Marcha Verde. Al grito de *Que vienen los de fuera*²⁹ subrayaba la prensa los rumores sobre la presencia de César Santos Fontenla y Diego Galán como jurados del *IV Certamen Regional de Cortometrajes*, nuevo nombre con el que se designará al certamen de la Caja de Ahorros, en un intento de dar respuesta a una de las muchas discusiones que se daban en el Círculo: cine amateur vs cine no profesional, que tal como dicen Alicia Hernández Vicente y Moisés Domínguez Llanos, «sustancialmente definen una misma cosa»³⁰. José H. Chela y Francisco J. Gómez Tarín

²⁶ Joseph Vilageliú (2000), p. 323.

²⁷ Francisco J. Gómez Tarín. «Roberto Rodríguez ¿cine amateur?», *La hoja del lunes*, 28 de abril de 1975, p. 15.

²⁸ Francisco J. Gómez Tarín. «The long good bye: un título genérico para un trabajo panorámico», *La hoja del lunes*, 24 de febrero de 1975, p. 15.

²⁹ Francisco J. Gómez Tarín. «Que vienen los de fuera», *La hoja del lunes*, 4 de agosto de 1975, p. 15.

³⁰ Alicia Hernández Vicente y Moisés Domínguez Llanos (2004). «La década prodigiosa: los años 70 y el cine amateur en Canarias». *Revista Latente*. Universidad de La Laguna, núm. 2, p. 99.

cerraban la nómina del jurado. Estos críticos, que llevaban meses hablando de un mayor compromiso del cine canario con la realidad, hicieron recaer los premios en películas cuyos presupuestos estéticos se alejaban de las premiadas hasta entonces. El Equipo Neura ganó el primer premio argumental con *Vamos a desenmascarar al padre Manolo, bueno, vamos*, y Manuel Villalba Perera, del Equipo HP hizo lo propio en la sección documental con *Pregón del Agro, Caserío del Palmar*. La buena impresión que causó el movimiento amateur en los críticos peninsulares animó a Diego Galán a invitar a algunos de los cineastas canarios al *VII Festival de Cine de Benalmádena*, en noviembre de 1975. Su presencia pasó francamente desapercibida, quizás debido a la muerte del dictador horas antes de la proyección, llevada a cabo solo para la crítica, de algunas de las obras canarias, bien por la falta de calidad que muchos críticos canarios ya habían denunciado frente a los resultados del certamen de la Caja de Ahorros.

El año 1976 está dominado por las discusiones estéticas e ideológicas que redoblan su fuerza al amparo de una nueva asociación amateurista: la ACIC (Asamblea de Cineastas Independientes Canarios). Esta se conformó a raíz de los contactos que se produjeron en Benalmádena entre Francisco J. Gómez Tarín, José A. Bolaños, el Grupo HP (Manuel Villalba y Eduardo Hernández) y los miembros del Equipo Neura; y se vio finalmente configurada a lo largo de la *IV Jornada de Cine de Orense*, en enero de 1976. Además de las personalidades nombradas, conformaron la ACIC Luciano de Armas, Fernando H. Guzmán, Josep Vilageliú, el Colectivo Canario de Creación Artística para la Autogestión Cultural, y los grupos de cineastas de La Cruz Santa, La Orotava y Taco. La creación de este grupo en este momento y no antes no es casual, y supone la reivindicación a voz en grito de las problemáticas sociales que tanto tiempo llevaban comentándose por lo bajo por temor a las represalias, o haciéndose públicamente, pero siendo rápidamente cercenadas por la censura, tal y como hemos comentado anteriormente. La muerte de Franco exigió un posicionamiento ideológico y político radical, para el que la provocación por medio de experimentos estéticos no era suficiente. Se convirtió en una obsesión de época que dividió a los cineastas, a favor o en contra de su voluntad, y dificultó cualquier discusión posible entre la ATCA y la ACIC.

Desde las líneas de la ACIC, que se convirtió en la vía mayoritaria, como demostrarían los resultados de la *I Muestra de Cine Canario* (nuevo collar para el perro de la Caja de Ahorros), se inició entonces un acercamiento a lo que ellos consideraban capas populares, en la línea del proselitismo lorquiano, pero con muchas dosis de populismo. A lo largo de ese año la ACIC proyectó en Taco, en el Club Taoro de La Orotava, en el casino de Arafo, en la semana cultural de El Paso en La Palma, en un intento de alejarse de lo que consideraban sesiones burguesas del Círculo. Siendo francos, la actividad difusora de la ATCA y la ACIC tampoco fue tan diferente, pues ambas agrupaciones proyectaron en lugares similares de la geografía insular. Lo que verdaderamente los diferenció fue su programa estético e ideológico, acusando la ACIC de esteticismos vacíos y complacencia a la ATCA, y ésta a su vez a la ACIC de censurar su libertad artística. En su tesis doctoral, Roberto Arnau Roselló define a la ACIC como «*grupo de grupos*», «en el que hay una especie de vanguardia política que, de alguna forma, decide el tipo de trabajo que hay que hacer (...) Se respetan



las libertades individuales» (dentro del grupo, pues desde la ATCA, los hermanos Ríos tendrán otra cosa que decir), «pero todos se sienten comprometidos con la necesidad urgente de propiciar la demolición definitiva del régimen franquista, lo que hace que acepten que el material que se rueda tenga fundamentalmente una función instrumental y pragmática, dada la urgencia política del momento»³¹.

El manifiesto, que uno de los firmantes y más importantes defensores aún en la actualidad, Francisco Gómez Tarín, calificó de populista e insuficiente (visto con la distancia que el tiempo permite)³², pone de relieve la tensión que se estableció entonces. Los puntos que más ampollas levantaron de este texto, aparecido en *El Diario de Avisos* el 31 de julio de 1976³³, fueron los que correspondían a la condena de lo que consideraban banales esteticismos y su defensa de un arte cercano a los problemas del pueblo canario.

(...)

- b) No admitimos el arte imparcial. El artista no existe más que en relación con el mundo en que vive.
- c) No admitimos la libertad del artista en un sentido tradicional de que es libre de hacer lo que quiera (esto sería libertad de alienación y no de creación). Sólo es verdadero arte, en nuestra opinión, aquel que refleja de una forma correcta la realidad histórica que rodea al artista; es decir, el que resulte del análisis exhaustivo de las circunstancias socio-económico-políticas.
- d) La construcción de un auténtico cine canario es la creación de un cine portavoz de las realidades y alternativas de las clase(s) oprimidas del archipiélago.

V) Optamos por un cine de y por el pueblo y nos comprometemos en la alternativa de un cine popular, que sólo puede ser entendido como:

- a) Inmersión del autor en los problemas reales del pueblo, profunda investigación y vivencia de los mismos. (...)
- b) Abordar la tarea inmediata de formación teórica de las masas a través de un cine didáctico y condicionado en todo momento por la realidad.

(...)³⁴

Fernando Gabriel, cercano a las posiciones de la ACIC, pero con una mentalidad crítica que lo alejó de una demagogia vacía, escribía entonces:

³¹ Roberto Arnau Roselló. *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*. Obtenido el 11 de junio de 2013. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10803/10460>, pp. 315-316.

³² Francisco J. Gómez Tarín. *El cine canario al otro lado de la industria. Un frustrado sueño de infancia*, en Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárate (2011), p. 156.

³³ Hay una constante confusión bibliográfica en este punto. Tanto Gómez Tarín como Alicia Hernández Vicente y Moisés Domínguez Llanos sitúan el manifiesto el 1/08/1976 en *El Día*, cuando realmente fue publicado el 31/07/1976 en el *Diario de Avisos*, p. 5.

³⁴ «Asamblea de Cineastas Independientes Canarios», *Diario de Avisos*, 31 de julio de 1976, p. 5



(...) En Canarias debe darse un cine nacional («el que concibe el fenómeno cinematográfico como instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las diferentes nacionalidades del Estado Español» definición de las reuniones de Orense, 1976), que luche por contribuir a desmontar el sistema y la ideología dominantes. Principalmente, el fuerte y determinante baluarte de la represiva moral burguesa (...) no puede pensarse en un cine con ataduras, un cine que no sea totalmente libre, que siga alimentando la alienación general, falsee la realidad o manipule las conciencias. El único planteamiento válido es el de un cine con variedad de opciones, profundamente crítico, que cuestione continuamente los valores vigentes y sea portavoz del pueblo canario en sus reivindicaciones de todo tipo³⁵.

Tanto Gómez Tarín como Vilageliú reflexionan en la actualidad sobre estas discusiones que llegaron a desestabilizar cualquier proyecto conjunto entre los cineastas amateur y ambos llegan a conclusiones similares. Dice Gómez Tarín que:

las declaraciones programáticas: «No admitimos el arte por el arte, no admitimos el arte parcial, no admitimos la reiterada libertad del artista», etc., asustaban a una cómoda clase de aficionados al audiovisual —que no al cine, y este es un parámetro esencial—, aferrados a su sempiterna canción axiomática de arte y libertad. Y no es que no tuvieran algo de razón, pero evidentemente, era el momento histórico el que imponía las prioridades³⁶.

Quizás sea un comentario más ajustado históricamente el de Vilageliú, comprendiendo cómo las discusiones que se establecieron en torno a las autonomías pudieron influir al lenguaje artístico y cinematográfico:

Se está viviendo un tiempo histórico de grandes cambios, donde es necesaria la unión de todos los demócratas para consolidar las tan anheladas libertades, pero también los grupos de la izquierda radical, entre ellos los nacionalistas canarios, inician una serie de maniobras políticas que impregnan el vocabulario e influyen especialmente en cualquier debate dentro de la cultura, a la que no puede quedar ajeno el cine³⁷.

Lo cierto es que el problema del «pueblo canario» fue un cuestionamiento habitual durante esa década, y sobre todo a partir de la muerte de Franco. Existió un interés por parte de todos los artistas canarios, incluidos los cineastas amateur, de revisar los viejos mitos, sustituyendo las postales de colores por nuevos cuadros, nuevas miradas, de la identidad canaria. La reivindicación de los históricamente oprimidos se convirtió en una opción obligatoria para algunos, una vez saltaron las mordazas.

³⁵ Fernando G. Martín (1980). *Hacia un cine canario: la alternativa latinoamericana*. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, p. 187.

³⁶ Francisco J. Gómez Tarín. *El cine canario al otro lado de la industria. Un frustrado sueño de infancia*, en Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárata (2011), p. 156.

³⁷ Josep Vilageliú (2000), p. 325.



Es interesante leer una carta al director en *La hoja del lunes*, ya el 1 de septiembre de 1975, unos meses antes de la escisión del grupo ATCA, cuando el ambiente comenzaba a caldearse. El firmante, Francisco J. Ledesma, responde con indignación a la politización de los contenidos de la crítica de Gómez Tarín y Antonio Bolaños: «En lugar de titular ‘Cine’ o ‘Panorama 7’ debería usted poner ‘Estudio socio-político económico del subdesarrollo ambiental’» (curiosamente el 25 de agosto de ese año, el crítico reseñado, recomendaba a los lectores de su sección que leyesen algunos artículos sobre sociología del subdesarrollo)³⁸

ya que son estos los temas que se abordan generalmente y no los auténticamente del cine (...) Y no es que me parezca mal que se escriba sobre esto, todo lo contrario; pero en las páginas políticas o económicas, no en una sección que, por lo que creía, quería ser sobre cine³⁹.

Lo cierto es que pese a los inconvenientes que ponía este lector, la política dejó de ser un compartimento estanco para enraizar en todas las discusiones de entonces. Estuviesen los contertulios de acuerdo o no, era un hecho omnipresente.

Desde la ATCA las cosas se veían de otra manera. Roberto Rodríguez se defendía en 1976 diciendo que «el cine es arte, libre expresión, por lo tanto cada cineasta debe expresarse de acuerdo con sus ideas y su sensibilidad, y éstas deben respetarse»⁴⁰. Los hermanos Ríos recuerdan los últimos meses de convivencia de los diferentes cineastas en la ATCA como un verdadero frente. Decía Teodoro a Atala Nebot:

bueno, empiezan con ese ataque, la gente empieza a colgar la cámara, es decir, un desastre. Comienza a desmoronarse la Asociación porque eran broncas con la ATCA y la gente no estaba dispuesta a pelearse. «¿Por qué tenemos que pelear? Yo sólo quiero hacer cine». Pero de repente se le dio una importancia al cine político trascendental, capaz de derrotar al gobierno y tumbar a Franco. Aquello era una ridiculez espantosa⁴¹.

Pese a quien pese, las opiniones enfrentadas, que aún hoy se recuerdan con enérgica indignación, estaban ahí, y fueron esos los caminos que determinaron el futuro del cine canario. Por un lado la depuración estética e ideológica en la línea de la ACIC hacia el proyecto Yaiza Borges, por otro la vía profesional (en los distintos ámbitos del cine o los medios audiovisuales en general), por último, el abandono de las experiencias amateur, *colgar la cámara*.

³⁸ Francisco J. Gómez Tarín. «Cine en Canarias: Desengaño y esperanza», *La hoja del lunes*, 25 de agosto de 1975, p. 15.

³⁹ Escribía Francisco J. Ledesma en la sección de cartas al director «¿Dónde está la crítica de cine?», *La hoja del lunes*, 1 de septiembre de 1975, p. 2.

⁴⁰ Entrevista a Roberto Rodríguez por Martín Carmelo y Zenaido en una serie de *Encuentros con los cineastas canarios* (21 de octubre de 1976) en Josep Vilageliú (2000), p. 326.

⁴¹ Atala Nebot (2004), p. 140.



Los años 70 clausuraron con un definitivo cambio de signo. La *1 Muestra de Cine Canario*, a la que acudieron 29 películas, repartió los principales premios a las obras de integrantes de la ACIC. El primer premio fue para dos películas *La mugre* de Domingo Luis Hernández y *El encierro* donde se recogían imágenes del encierro de los estudiantes de pedagogía en la Universidad de La Laguna. El segundo premio fue para *Silencio 2ª parte* de Luciano de Armas, *¿Quién es Victoria?* de Gómez Tarín y José A. Bolaños y *Contrapunto* de Francisco Alonso. Como decía Gómez Tarín años antes y nosotros unas páginas más atrás ahí estaban *los puntos de miseria*, que la censura había retirado en muestras anteriores. Otros hitos importantes para la crítica y la autocrítica de la ACIC fueron las muestras de cine canario americano, celebradas en la Casa Colón, así como el *1 Encuentro de Cineístas No Profesionales Canarios en Playa del Inglés*, de abril de 1977, promovido por el Grupo de Cineístas Amateurs de Las Palmas, en cuyo seno se vió la necesidad de crear una federación que aunase a todos los cineastas, y que proporcionase una infraestructura sólida. Esta idea, estaba herida de muerte antes de nacer. Tenerife seguía siendo la isla más dada al conflicto, escribía Ignacio Burgos en *La Tarde* el 4 de agosto de 1977 sobre una reunión en el Círculo de Bellas Artes para constituir la Asamblea Insular de Tenerife (subdelegación de la Federación Canaria de Cine No Profesional, que se constituiría en septiembre de ese año). Como ocurrió en otros ámbitos de la vida cultural y política, la unión que había traído la lucha soterrada, se desintegró en un sinfín de opciones, en un abanico de individualismos, unas veces milagrosamente unidos en la utopía colectiva, y más habitualmente desunidos por intereses contrarios.

PROYECTO AMATEUR DE LOS HERMANOS RÍOS. FICCIÓN, EXPERIMENTACIÓN Y DOCUMENTAL. LA TOMA DE CONTACTO CON EL MEDIO Y LA DEFINICIÓN DE UN LENGUAJE

Al amparo de este contexto político, social y cinematográfico que hemos definido se encuentran los trabajos amateur de Teodoro y Santiago Ríos, inmersos desde el principio en las actividades programadas por la ATCA en el Círculo de Bellas Artes, pero con las miras puestas, desde el comienzo, en la consecución de un cine profesional. Su trabajo amateur se inserta en el marco de esta asociación amateur, de la que fueron miembros fundacionales en aquella reunión en el bar Corinto en 1973. Las exigencias en la organización de actividades de este grupo (exhibiciones amateur cada jueves en el Círculo, ciclos de cine, proyección itinerante en distintos puntos de la geografía insular, convocatoria de concursos, etc.) no impidió que desarrollasen una producción nada desdeñable que incluye nueve títulos realizados entre 1972 y 1975, el primero de ellos perdido y el último nunca estrenado. Pese a la escasez de medios que definió el ensayo amateur de todos estos jóvenes realizadores, el trabajo de los hermanos Ríos se caracterizó siempre por el impulso hacia la depuración formal y el progresivo perfeccionamiento argumental, indagando en los más diversos géneros a lo largo de estos tres años. La crítica fue a grandes rasgos monolítica con respecto a su trabajo amateur, reconociendo la valía





Teodoro y Santiago Ríos junto a sus padres.

de su incipiente profesionalidad, y señalando sus reservas hacia algunos puntos, que los propios hermanos reconocen hoy como atrevimientos de juventud.

El entorno familiar de Teodoro y Santiago Ríos fue el caldo de cultivo idóneo para el desarrollo de sus potencialidades artísticas. Poseer cámaras de 8 mm primero y Súper-8, no era algo extraño en los hogares de los años 50 y 60, y por lo tanto no es el condicionante principal de su interés por el medio cinematográfico. Si lo fue sin embargo el temprano contacto de ambos con la imagen, el teatro y la literatura, en el contexto moderno de cosmopolitismo de la Cuba de los años 50. Teodoro Ríos (senior) fue un pintor relevante dentro del panorama canario de la posguerra, miembro del grupo de *Pintores Independientes Canarios* (1947), donde desarrolló una obra de tintes surrealistas junto a artistas como Juan Ismael o Carlos Chevilly, así como en Cuba, donde en los años 50 destacó su actividad como retratista. La composición de imágenes, los juegos de encuadre y de perspectiva que la bidimensionalidad de la pintura comparte con el medio cinematográfico y que los hermanos Ríos vieron a lo largo de su infancia, explica la temprana comprensión del lenguaje y la intuición planificadora de la que hacen alarde en sus obras amateur. En la entrevista concedida por los cineastas a Atala Nebot (2004) para la revista *Latente*, Teodoro recuerda cómo su padre manejaba ya una cámara Kodak de 8 mm de 1948, con la que filmaba material que era luego visionado en el entorno familiar, «con un sentido artístico y un sentido del encuadre muy bueno (...)»⁴². El interés de

⁴² Atala Nebot (2004), p. 136.



Teodoro Ríos (senior) por el cine lo llevó incluso a pintar fotograma a fotograma una película de dibujos animados sobre celuloide que llegó a verse en La Palma. La madre de los hermanos, por otro lado, fue una gran amante del teatro, así como actriz aficionada en la Escuela de Arte de Santa Cruz de Tenerife. El género dramático y la literatura en general fueron un medio conocido y discutido en el seno familiar, algo que puede observarse en la inclinación literaria y teatral de Santiago Ríos, tanto en su adaptación de obras ajenas (*Talpa* y *El Aleph*), como en su desarrollo autónomo como guionista. Por último, dentro de estos primeros contactos que pudieron inspirar la elección profesional de Teodoro y Santiago, cabe destacar la figura de su tío Santiago Ríos (senior), primer actor de la televisión cubana en 1956. Atendiendo a lo anterior, no extraña que la imagen en movimiento fuese el medio escogido para contar historias, en un momento en el que desarrollo tecnológico lo hizo posible.

Ya de regreso a Tenerife, seis meses después de la Revolución Cubana, y tras algunos años de adolescente acercamiento a las cámaras de 8 mm, Santiago Ríos expresó su interés de estudiar cine. Las dificultades que implicaba para entonces cursar dichos estudios en Madrid le inclinaron a estudiar Filosofía y Letras en la Universidad de La Laguna, mientras su hermano mayor hacía lo propio estudiando Publicidad y Relaciones Públicas. Al filo de los años 70 la ecuación ya estaba casi resuelta. Los hermanos habían mantenido contacto en uno u otro momento con todos y cada uno de los sectores que implica la creación cinematográfica. Un pensamiento literario para la configuración del argumento y el guión literario, una mente plástica por ósmosis de conocimientos compositivos y artísticos para la realización del film, y grandes dosis de pragmatismo adquiridas por Teodoro en el curso de su carrera, que se pondrían a prueba en la dirección de la ATCA y en la difusión de los cortometrajes del grupo amateur por las islas. El camino hacia el cine profesional estaba ahí, solo restaba empezar a andar.

La animación generalizada en torno al medio, con la apertura de Salas Especiales, y la promoción de festivales de cine amateur, que se remontan a los años 60 como ya hemos comentado, fue el catalizador para su despegue definitivo. En el año 1972 el I Certamen Regional de Cine Amateur «Día Universal del Ahorro», organizado por la Caja de Ahorros, actuó como acicate colectivo para todos aquellos aficionados al cine cuyo contacto se reducía a los casuales encuentros en los estudios fotográficos de Acevedo o de Walter Sieper⁴³. Animados ante la posibilidad de este nuevo certamen Teodoro y Santiago se estrenaron en el medio con un cortometraje en Súper-8 titulado *Alucinaciones*. Uno de los rollos de esta peli-culita, rodada entre amigos en unos yacimientos guanches, se extravió en Madrid, cuando fue enviado a revelar. Aunque en aquel momento perdieron la oportunidad de concursar, Santiago Ríos recuerda que aquel ensayo de juventud truncado sirvió de toma de contacto para continuar con su siguiente cortometraje⁴⁴.

⁴³ Teodoro y Santiago Ríos. *ATCA*, en Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárate (2011), p. 165.

⁴⁴ Información oral obtenida en la entrevista a Santiago Ríos (20/06/2013).



Talpa fue el producto de varios días de rodaje durante la Semana Santa de 1973. Esta segunda obra, la más ponderada por la crítica y los certámenes de aquellos años, resultó ser un cortometraje coherente y compacto, una verdadera sorpresa dentro del formato subestándar, pese a las dosis de inocencia que Teodoro identifica en ella ya pasados los años⁴⁵. La ficción, como género en el que primeramente experimentan, denota su preferencia por una línea sobre la que volverán una y otra vez a lo largo de su carrera en los medios audiovisuales. *Talpa* se inspira en un relato homónimo escrito por el mexicano Juan Rulfo en los años cuarenta, dentro del compendio de cuentos *El llano en llamas* (1953). Santiago Ríos, quien adaptó el relato, supo extraer del breve cuento la densidad de la terrible visión del mundo rural mexicano, surcado por la miseria, el fanatismo y la violencia. La historia gira en torno a tres personajes, lo que hacía más sencillo su adaptación modesta. Tanilo, interpretado por Ernesto Galván, está enfermo de una terrible afección que le envenena la sangre y surca su piel con purulentas pústulas. Tras permanecer varios años impedido suplica a su mujer, Natalia (Zoraida González), y a su hermano Sebastián (Miguel Rodríguez), que lo lleven a ver a la Virgen de Talpa, a varios meses de camino de Zenzontla, donde viven, para que esta le cure. A Natalia y a Sebastián los ha unido en adulterio la desesperación y el sufrimiento, convirtiéndose el camino a Talpa, a rastras con un Tanilo moribundo, en un asesinato donde la idolatría y la infidelidad son cómplices. Al guionizar la historia, con un diálogo parco pero revelador, y unas imágenes con una carga semántica que no requería de acompañamiento ninguno, se subrayaron los elementos más importantes de la historia de Rulfo. El primero de ellos, la idolatría encarnada en el patetismo de Tanilo, apenas una piltrafa de carne delirante con la única obsesión de ser curado milagrosamente.

Quando lleguemos he de estar preparado para que la Santa Virgen me conceda el milagro... Natalia, Natalia, mira las velas, las velas de la promesa, que no se hayan partido... también podría cargar, una cruz, sí, una Santa Cruz, como la que cargó Cristo... sí y también tengo que rezar más, para que la Virgencita sepa que sé rezar bien (...)⁴⁶.

Con esta puerilidad indefensa divaga Ernesto Galván, mientras su mujer y su cuñado esperan a que se duerma «para arrimarse a la soledad del campo, fuera de los ojos de Tanilo y desaparecidos de la noche»⁴⁷. El adulterio es otro de los núcleos dramáticos de la historia de Rulfo, un adulterio culpable, no tanto producto del deseo como de la angustia. Teodoro y Santiago aprovechan la condición significativa de la imagen para sugerir la pasión que une a los cuñados, sin expresarlo en palabras. La primera sugerencia está en el plano de una hoguera, que con un corto barrido ascendente encuadra el momento en que la mano de Sebastián busca la de Natalia,

⁴⁵ Documental *Huellas. Los Hermanos Ríos. Cine e identidad*. Con entrevistas a Teodoro y Santiago Ríos, José H. Chela, y Fernando G. Martín.

⁴⁶ Teodoro y Santiago Ríos. *Talpa*. 1973.

⁴⁷ Juan Rulfo (1996). *El llano en llamas*. Cátedra. Madrid, p. 78.



Miguel Rodríguez como Sebastián durante el rodaje de *Talpa*.

para ir a esconderse en las sombras. Otro momento, más sutil, se justifica habiendo visto el anterior: mientras Tanilo, inválido en la cama pide a Natalia que lo lleven a Talpa, ella, en la ventana, de espaldas a su marido, mira absorta el trabajo de Sebastián en el campo, la antítesis de todo lo que es su esposo. En el cortometraje se subraya un punto que no se incluye en el texto de Rulfo: la dramática insistencia de Tanilo a Natalia sobre cómo la Virgen le devolverá la salud, para que pueda volver a ser un hombre para ella. De forma redundante le recuerda el tiempo en que fueron felices y él podía mantenerla. Esto hace aún más crueles el engaño y el terrible camino a Talpa.

El remordimiento por la muerte de Tanilo, provocada por tantos días de peregrinaje y por la crueldad de Sebastián y Natalia, es el comienzo y el culmen de este drama, tanto en el libro como en la adaptación. Aquella pasión que había unido a los amantes se transforma en culpabilidad y pena, y provoca la separación de los amantes a la muerte de Tanilo. Así comienza confesando Sebastián, narrador en primera persona del cuento de Rulfo el asesinato:



porque la cosa es que a Tanilo entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero, así y todo, lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre (...). Pero ahora que está muerto la cosa se ve de otro modo. Ahora Natalia llora para que él vea, desde donde está, todo el remordimiento que lleva encima de su alma (...) Es de eso de lo que quizá nos acordemos más seguido: de aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa; al que Natalia y yo echamos tierra y piedras encima para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro⁴⁸.

Teodoro y Santiago escogen igualmente abrir y cerrar con la desolación del remordimiento: un plano a contraluz de Sebastián, recortado por la puesta de sol, gimiendo, *Tanilo, hermano, perdóname, perdóname, perdóname*; y como cierre Natalia, llorando arrodillada junto al montículo de piedras donde descansa el cuerpo de Tanilo. Unos curiosos *jump cuts* alejan progresivamente la escena, mientras la sombra del ocaso se traga a Natalia, al ritmo de su llanto desconsolado.

Santiago Ríos, que adaptó los principales nudos argumentales, no pudo sin embargo llevar a la imagen, con los medios de los que disponían, una de las cuestiones planteadas por Rulfo: la idolatría como un problema colectivo, como una lacra anestésica de la sociedad mexicana que él denuncia. Algunas de las imágenes más poderosas del relato son las descripciones de multitudes que se dirigen a Talpa, y que una vez allí danzan y rezan, como poseídas, para que la Virgen los sane. Los animales son usados magistralmente por Rulfo en estas imágenes como metáforas de la anarquía, la ceguera y el sufrimiento de esos peregrinos mexicanos.

Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelonados bajo el sol (...)

Desperdigadas por todas partes brillaban las fogatas y en derredor de la lumbre la gente de la peregrinación rezaba el rosario, con los brazos en cruz, mirando hacia el cielo de Talpa. Y se oía cómo el viento llevaba y traía aquel rumor, revolviéndolo, hasta hacer de él un solo mugido (...)

Eso hacía el señor cura desde allá arriba del púlpito, y después que dejó de hablar, la gente se soltó rezando toda al mismo tiempo, con un ruido igual al de muchas avispas espantadas por el humo (...)

Sin embargo, la imposibilidad de dar salida a estos cuadros, no impidió crear imágenes nuevas, igualmente poderosas. Tanilo adquiere la iconografía de un Cristo en el desierto, traicionado y doliente, acompañado en muchos de los planos de Natalia y Sebastián, uno a cada lado, como el icono de una deesis.

No solo el crudo realismo de la obra de Rulfo fue trasladado al film, también se hizo lo propio con su particular concepción narrativa, que lo aleja del realismo convencional. Se alterna el desorden cronológico de la historia, por medio de *flash backs* y *flash forwards* continuados; con los cambios de puntos de vista, observables en

⁴⁸ Ídem, pp. 77, 79, 86.



Ernesto Galván como Tanilo, Zoraida González como Natalia y Miguel Rodríguez como Sebastián, arrodillados ante la Virgen de Talpa.

el comienzo, cuando los tres personajes se presentan con una voz en off, un recurso semejante al usado en el teatro; y con la sucesión de monólogos interiores y diálogos.

Técnicamente la película cuenta con una limpieza sorprendente, tratándose, como dijo Teodoro Ríos en el documental *Huellas*, de un ensayo, un aprendizaje de juventud. Se hace uso de planos enfáticos, como picados, contrapicados, incluso un patético nadir, cuando Tanilo muere y cae de bruces en el suelo, con los brazos en cruz, aún aferrando fuertemente una vela en cada mano. Momentos antes se hace uso de una cámara subjetiva, convulsionada por los últimos estertores de Tanilo. Es llamativo también el partido artístico que se saca a la profundidad de campo y a los juegos de enfoque y desenfoco de primeros planos. El *flashback* que nos lleva de regreso a Zenzontla nos muestra, ante un desenfocado Tanilo recostado en la cama en último plano, el rostro de Natalia de perfil, apareciendo y desapareciendo del primer plano, con el movimiento pendular de la mecedora en la que está sentada.



Las secuencias se intuyen bien planificadas, siendo muy característica la insistente filmación del sol, del cielo abrasador, realizando barridos verticales que, al enfocar directamente al astro, generan el tan particular destello sobre el objetivo. Si algo puede resultarnos quizás extraño, es el uso brusco del zoom en algunas secuencias, tema sobre el que los hermanos Ríos no estuvieron del todo de acuerdo, porque para Santiago, la cámara en el cine, no se tiene que ver⁴⁹. La sonorización, pese a las complicaciones que suponía sincronizar el sonido en una película de Súper-8, resulta perfectamente adecuada y contribuye en la configuración de la atmósfera. Las escenas de la peregrinación se acompañan de una música mexicana de flauta, con un ritmo obstinado que subraya la pesadez del caminar, y que solo cesa cuando la triste comitiva hace un alto en el camino. El viento, igualmente obstinado, sustituye entonces a la música, como un zumbido de moscas, semejante al que cubre las llagas de Tanilo.

Santiago Ríos reconoce que *Talpa* le proporcionó una historia accesible al poco presupuesto de que disponían, de sencilla realización y ambientada en unas localizaciones que se prestaban a su reproducción en los muchos escenarios que proporciona Tenerife. Las Cañadas del Teide sirvieron de desierto y la iglesia de Porís de Abona hizo las veces de santuario de Talpa. Cuando Teodoro Ríos dijo:

ahí queríamos ensayar de todo: guión, cámara, fotografía, decoración, vestuario, el trato con los actores. Estábamos haciendo realmente un experimento, estábamos aprendiendo⁵⁰,

no se equivocaba, pero el resultado de este primer experimento tuvo una calidad aún hoy reconocible, pese a que su ritmo nos pueda resultar extraño.

La opinión de la crítica fue unánime. La película era una digna muestra que como decía José H. Chela «nos da la medida de lo que puede hacerse aquí, con una cámara, unos pocos actores y algo de talento y entusiasmo»⁵¹. En esa misma crítica decía Chela:

es sin duda una película dignísima. Con una fotografía excelente, una planificación muy cuidada y una adecuada interpretación de Tito Galván, Miguel L. Rodríguez y Zoraida González, esta última quizá un poquito por debajo de sus compañeros de reparto. Film que sorprende a todos por su ritmo y calidad. Ambientación perfecta.

Lo mismo debió pensar el jurado del Certamen internacional de Cine Amateur SNIACE en Santander, y de la Bienal Internacional de la Costa Azul en Niza, donde obtuvo sendos primeros premios en 1974.

⁴⁹ Información oral obtenida en la entrevista a Santiago Ríos (20/06/2013).

⁵⁰ Documental *Huellas. Los Hermanos Ríos. Cine e identidad*. Con entrevistas a Teodoro y Santiago Ríos, José H. Chela, y Fernando G. Martín.

⁵¹ José H. Chela. «II Certamen Regional de Cine Amateur. Films de Argumento», *La Tarde*, 3 de noviembre de 1973, p. 22.

El Aleph, cuento que Jorge Luis Borges escribió en 1945, fue la segunda empresa de adaptación cinematográfica que Teodoro y Santiago emprendieron en los años de aprendizaje amateur. Fue sin duda una apuesta mucho más arriesgada y compleja que la anterior, debido a la preeminencia en el texto de origen de las cualidades reflexivas por encima de la acción, lo que dificultó su traslación al lenguaje de la imagen en movimiento. El resultado fue de nuevo técnicamente interesante y argumentalmente diferente al propio relato de Borges, pero careció de la solidez de *Talpa*, siendo más un ensayo heterogéneo de técnicas narrativas y cinematográficas. Este cortometraje, rodado durante dos semanas en la residencia lagunera del escritor Domingo Cabrera Cruz en Camino Largo, recibió el primer premio del III Certamen Regional de la Caja de Ahorros, ante una crítica más dividida que en la primera ocasión.

Argumentalmente, la cuestión que más llamó la atención fue el tratamiento *caligráfico*⁵² de la obra de Borges. Es cierto que los monólogos internos que acompañan al protagonista Borges, así como las declamaciones de Carlos Argentino Daneri, el segundo de los personajes, son calcos, con algunas variaciones, del texto; pero no ocurre así con el sentido de la historia y su desenlace, que se dislocan partiendo de las ideas argumentales principales. Curiosamente la crítica apenas dice nada al respecto, pero se puede entender el desconcierto que implicaba la semejanza formal entre texto y guión por un lado, y la absoluta diferencia entre el sentido de uno y de otro. Santiago Ríos, hoy en día recuerda aquellas maniobras como un verdadero atrevimiento de juventud. Era tal su devoción por la obra de Borges que se atrevió incluso a trastocar el significado del texto, tras una petición de adaptación denegada al propio representante del escritor argentino.

El Aleph, inserto en la colección de cuentos homónima, hace uso de la técnica narrativa, tan habitual en Borges, de la falsa confesión autobiográfica. El escritor, platónicamente enamorado de Beatriz Viterbo, regresa tras su prematura muerte, cada 30 de abril a su casa de la calle Garay, que el tiempo y la presencia de Carlos Argentino Daneri, primo y amante de Beatriz, han convertido en un mausoleo incólume a su memoria. La historia tiene tres nudos temáticos importantes que contribuyen a definir la reflexión principal de la historia: El triunfo del olvido sobre el recuerdo, aun cuando ante los ojos del protagonista se hayan revelado simultáneamente las infinitas caras del mundo. El primer nudo del argumento es la muerte de su adorada Beatriz, el desencadenante además de las reflexiones. Borges toma posiciones junto al recuerdo:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y

⁵² Francisco J. Gómez Tarín. «Crónica de un certamen», *La hoja del lunes*, 4 de noviembre de 1974, p. 15.



vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no (...) ⁵³.

El segundo nudo argumental es Carlos Argentino Daneri, fuente de todas las envidias y los celos de Borges. Es también el guardián de este recuerdo, quien perpetúa la figura de Beatriz en la casa de la calle Garay a la que Borges acude religiosamente cada aniversario de su cumpleaños. Borges tolera su pedantería y su charla, como a un mueble más de la casa, que le asegura la recreación de un escenario que compartió con Beatriz. La rivalidad de ambos pretendientes es también profesional. Carlos es poeta y está escribiendo el poema *La Tierra*, donde

se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas del comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Septiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton ⁵⁴.

El tercer nudo argumental es también el núcleo de la historia: la revelación del Aleph. Tras años de soportar la cargante disertación poética de Carlos, éste le desvela angustiado su gran secreto: la existencia de un Aleph en el sótano de la casa de la calle Garay. —¿El Aleph?— repitió Borges. —*Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos* ⁵⁵. Este maravilloso visor es la fuente del poema de Carlos Argentino Daneri, que pide desesperado ayuda a Borges ante la posibilidad de que sea destruido por el inminente derribo de la casa. Borges, entre regocijado por la locura siempre presentida y ahora confirmada de Carlos, y temeroso ante el peligro que corre el mausoleo de Beatriz acude a ver el Aleph. Tras ser recibido por Carlos con una copa de sospechoso coñac se zambulle en el sótano, escéptico, hasta que se le revela el inconcebible universo:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía

⁵³ Jorge Luis Borges (2009). *El Aleph*. Alianza Editorial. Madrid, pp. 175-176.

⁵⁴ Ídem, pp. 181-182.

⁵⁵ Ídem, p. 188.



maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra (...)»⁵⁶.

Pese a los esfuerzos de Daneri, la casa es destruida, y el Aleph con ella. Esto da pie al insólito desenlace: un retorno a la reflexión de origen invertida: el triunfo del olvido.

En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido⁵⁷.

En una cabriola magistral Borges opone al «Cambiará el universo pero yo no», un rotundo «me trabajó otra vez el olvido». En un movimiento muy de su gusto, al absurdo del mundo no opone sino una elegante ironía.

Como escribíamos al comienzo, el traslado de esta historia al medio cinematográfico se antoja una empresa compleja, en la medida en que se contraponen dos formas narrativas: la reflexiva, en todos aquellos monólogos internos de Borges, y la descriptiva, cuyo más importante pasaje es la enumeración del espectáculo infinito del Aleph. El problema que supone describir en literatura, queda solventado en el lenguaje visual con la sola imagen, algo que ya observó el escritor: ¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph (...)»? «Quizás los dioses no me negarían una imagen [aquí se refiere a la imagen literaria] equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad»⁵⁸. En el cine, la posibilidad de sobreimpresionar en un mismo negativo abre las puertas incluso a generar un efecto similar al del Aleph («En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto»)»⁵⁹. El mayor

⁵⁶ Ídem, pp. 192-194.

⁵⁷ Ídem, p. 195.

⁵⁸ Ídem, p. 191.

⁵⁹ *Ibidem*.





Zoraida González como Beatriz Elena Viterbo frente a la librería de Domingo Cabrera Cruz en su casa de Camino Largo.

problema es el de reflejar en imágenes una reflexión interior excesivamente compleja como la de Borges. Las voces en off y los diálogos son una de las posibilidades, lo que acerca el fenómeno cinematográfico a la literatura y al teatro.

Precisamente esta fue una de las críticas que recibió el cortometraje de los hermanos Ríos en 1974. Escribía Gómez Tarín en *La hoja del lunes*:

El Aleph de Teodoro y Santiago Ríos (Súper-8) es una pura caligrafía del relato de Borges en que está basado. Film preciosista, literario (más bien parece teatro filmado), que abusa de la iluminación indirecta⁶⁰.

La elección para la transmisión de las reflexiones de Borges pasó por el uso de voces en off, en distintas circunstancias: mientras Borges escribe en su escritorio,

⁶⁰ Francisco J. Tarín. «Crónica de un certamen», *La hoja del lunes*, 4 de noviembre de 1974, p. 15.

mediante primeros planos de su rostro ensimismado, o simultáneamente al enfoque de los aspavientos de Daneri, y a su charla «continua, apasionada, versátil y del todo insignificante»⁶¹. Esta última elección es quizás la más cinematográfica de las tres en la medida en que la imagen no redundaba en lo que la voz enuncia, sino que aporta diferente información.

El problema de la representación de todas las simultáneas facetas del Aleph queda solventado por el giro argumental que se le da al texto de origen. Santiago Ríos se aleja de la irónica reflexión final de Borges para centrarse en la corrosiva obsesión del recuerdo. *El Aleph* de los hermanos Ríos prolonga hasta sus últimas consecuencias la determinación del comienzo del texto: «Cambiará el universo pero yo no». El olvido deja de ser la moraleja, para convertirse en una historia sobre los estragos del amor en el recuerdo. El problema del Aleph es entonces secundario y la experiencia que Miguel Rodríguez como Borges tiene de ella se reduce a un punto blanco que se acerca al espectador, asociado al plano de su rostro desencajado. A partir de este momento la historia varía. Borges no puede dejar de pensar en la posibilidad de ver el pasado en el Aleph, de recuperar, al menos en efigie a Beatriz. En una tensa confrontación con Carlos, rivalizando por el recuerdo de la amada muerta, éste le dispara, y Borges, en agónica persecución, lo asesina en el jardín.

El final se antoja complejo y, según el propio Santiago Ríos, está abierto a la interpretación. Borges, herido de bala, cae rendido en una silla, y cierra los ojos. Seguidamente lo vemos descendiendo al sótano y recostándose frente al Aleph, donde ahora se asoma Beatriz, en idílicas imágenes. Imágenes que por otro lado son muy semejantes a las que el propio Borges pudo ver en un sueño anterior. Borges reaparece sentado en la silla, muerto. Metafóricamente una vela, junto a la ventana, se apaga. La pregunta que se plantea es la siguiente: ¿Bajó realmente por segunda vez al Aleph? ¿O fue el último sueño de una mente obsesionada con un recuerdo? Eso ya es trabajo del espectador. Por lo expuesto, este cortometraje es una versión totalmente libre del cuento de Borges, y aun partiendo de los mismos presupuestos, arriba a conclusiones diametralmente opuestas.

La técnica es por otro lado un ensayo aparte, una apuesta difícil, que sirve a los propósitos del argumento y contribuye a crear una atmósfera teatral. La película, a excepción de las escenas oníricas de Beatriz, y de una escena de Borges y Carlos en el jardín, está filmada íntegramente de noche. La oscuridad supone un reto para la iluminación, pero facilita la transmisión del mensaje en complicidad con la puesta en escena. La casa de la calle Garay es un verdadero amontonamiento de objetos del recuerdo: candelabros, espejos, fotografías, cuadros, rocamboscos muebles, música antigua, que contribuyen, envueltos en la noche, a hacer de la casa el sancta sanctorum de Beatriz. Los intensos claroscuros sobre los rostros de los personajes cargan de dramatismo los encuentros de Carlos y Borges, y dotan de locura sus expresiones. La iluminación y la técnica es especialmente llamativa en dos momentos del cortometraje: el primero de ellos acompaña una de las disertaciones de Borges

⁶¹ Jorge Luís Borges (2009), p. 177.





con voz en off. Sentado solo en el ángulo de un café, una luz directa sume en la oscuridad el establecimiento, menos la mesa en la que se sienta, y una bella pared azulejada tras él. El resultado es quizás el más teatral de todo el film. El segundo es la magistral persecución en la más cerrada noche de ambos protagonistas. Cámara en mano se sigue el rostro de Carlos, sólo iluminado por una pequeña *spot light*. Los fotogramas se mueven a una velocidad mayor de la natural, y el movimiento de Carlos es entrecortado e inconexo. Como banda sonora solo una respiración entrecortada. De la nada aparece Borges, brillando entre las sombras con su camisa demasiado blanca. Un golpe y un primer plano del rostro ensangrentado de Carlos. Una escena digna de las películas de terror que tanto gustaban a Santiago Ríos en su juventud.

Además de Ernesto Galván, Miguel Rodríguez como Borges y Zoraida González como Beatriz vuelven a configurar el reparto de este cortometraje, destacando, como la vez anterior, la interpretación de Ernesto, como gesticulante y excéntrico Carlos Argentino Daneri. La pedantesca charla y los aspavientos de este actor terminan por dar el aspecto teatral al film. La música es quizás la nota más discordante, pues la nostálgica melodía de violines no termina de encajar con el drama representado.

En resumen, y tal como comentamos al comienzo, fue una empresa más compleja que supuso un verdadero reto tanto narrativo como técnico. Quizás por eso los resultados no fueron tan satisfactorios para la crítica.

El Aleph de Teodoro y Santiago Ríos es un trasplante a la pantalla del célebre relato de Jorge Luis Borges. El proyecto encerraba grandes dificultades, y la mayoría han sido vencidas por los hermanos Ríos, que una vez más demuestran su madurez técnica, su capacidad para la dirección de actores y su sensibilidad para crear con pocos medios unos climas perfectos. Siendo con mucho el mejor film presentado a concurso, se le puede reprochar algunas cosas, como su excesiva carga de literatura. Como el desvirtuar la idea universal borgiana, para reducirla a un simple interés de tipo amoroso. Como el hecho de que, mientras su anterior obra, *Talpa*, trataba una temática que era válida y extrapolable a las islas, *El Aleph* se queda tan solo en un ejercicio de estilo...⁶².

Entre 1974 y 1975 Teodoro y Santiago rodaron cinco películas amateur. Las dos primeras: *Climax/El proceso*, se exhibieron juntas, y supusieron un giro de 180° hacia un cine experimental, carente de argumento al uso. En el rodaje de una de ellas ya utilizaron el 16 mm, tras adquirir una cámara Paillard Bolex y una Beaulieu, con las que también rodarían su primer proyecto semiprofesional: *El país de los hombres azules*. *Climax* fue una burla a la censura, y como su nombre indicaba era una representación estilizada del clímax sexual. Sobre una pantalla absolutamente oscurecida, solo un rectángulo vertical de luz destaca en la parte superior del encuadre. A lo largo de nueve minutos la cámara se va acercando, poco a poco, casi

⁶² José A. Chela. «III Certamen Regional de cine amateur: argumentales o el comercial en formato reducido», *La Tarde*, 9 de noviembre de 1974, p. 15.



Folleto anunciador de *Climax/El Proceso* con el rostro de Santiago Ríos.

imperceptiblemente en dirección a esa abertura, de la que salen rítmicos gemidos de placer. Justo cuando empezamos a adivinar en la puerta entreabierta el perfil de una cama, el movimiento de acercamiento se acelera, como el mismo deseo del espectador por adentrarse en el espectáculo. Ya en el vano de la puerta, ésta se cierra de golpe, para sobrepresionarse un *Fin* en la negra pantalla. Santiago Ríos recuerda que «incluso el más retrógrado se dejaba llevar por el hipnotismo del pasillo. La cosa era arrastrar al que no quería verlo hasta el final»⁶³.

El Proceso jugaba también con el desarrollo de un único motivo que se resolvía en un sorpresivo final. En 1974 *El Proceso* no era un título inocuo. Aludía a *El Proceso* de Kafka, donde un hombre era juzgado por un aparato judicial monstruoso y anónimo en base a un delito que no había cometido. En aquellos años de encarcelamientos y represión aquel título era una provocación, y una promesa de lo que el público iba a ver. Sin embargo, el juego era el siguiente. Sobre la pantalla aparecía

⁶³ Información oral obtenida en la entrevista a Santiago Ríos (20/06/2013).

el rostro de Santiago Ríos, cubierto por ambas manos, iluminado lateralmente y acompañado durante algunos minutos por un ensordecedor pitido. Lentamente va descubriéndose la cara y abriendo los ojos, mientras el pitido es sustituido por un rítmico latido y una angustiada respiración. Para poder generar un movimiento entrecortado cada fotograma se aisló y se repitió diez veces. Tras varios minutos, el rostro se desencaja en un grito que culmina en un ATCHÚS! Efectivamente, es el proceso de un estornudo.

Estos cortos se proyectaron delante de algunas películas cuando el NODO dejó de ser obligatorio, tanto en Canarias como en Barcelona. La gente gritaba, aplaudía o pataleaba, pero lo cierto es que no fueron indiferentes⁶⁴. Teodoro y Santiago Ríos quisieron continuar por este camino, pero el proyecto profesional, a partir de su documental en el Sahara, se hizo prioritario. La crítica se dividió ante estos cortometrajes, en un momento en el que las discusiones entre el cine de acción social y el cine como arte libre eran habituales en el Círculo. Francisco J. Gómez Tarín dijo desde *La hoja del lunes* que *El Proceso*, *Clímax* y *Katharsis* eran un cambio de línea hacia un cine experimental, lo que era en líneas generales y pese a sus logros, un retroceso⁶⁵. Por el contrario, escribía Chela en su sección de La Tarde, *El Cine, aquí*, que *Katharsis* (que pasaremos a comentar),

Clímax y El Proceso era un paso adelante dentro de la producción de los hermanos: hablo de un paso adelante, porque en estos tres films Teodoro y Santiago Ríos han comenzado, por un lado, a perderle el respeto al lenguaje cinematográfico; entendamos a lo preestablecido (...) Por otro lado, los autores tinerfeños han comenzado a pinchar al público, a hacerles participar, a importarles también menos el patio de butacas y sus reacciones; esto está muy claro: *Clímax* y *El Proceso* pueden ser tomados, por un sector del respetable sin mucho sentido del humor, como dos pequeñas pero monumentales tomaduras de pelo (...) ⁶⁶.

Katharsis, su siguiente cortometraje, fue un trabajo realizado en colaboración con el artista plástico Yamil Omar, y ciertamente es difícil saber si los hermanos Ríos pusieron su técnica al servicio de la obra de éste, o si por el contrario fue éste el que se prestó como motivo para una idea de los hermanos. Se podría definir este experimento como un retrato cinematográfico de Yamil Omar y su producción, llevado a cabo mediante interesantes asociaciones de imágenes que confrontan al autor con su propia obra. La acción, que no es tal, se sitúa en el estudio del autor, abarrotado de objetos diversos que conviven con sus tenebrosas pinturas y esculturas. La penumbra, con la que Teodoro y Santiago habían empezado a experimentar en *El Aleph*, envuelve la casa en una atmósfera terrorífica. La película se recrea en

⁶⁴ Ídem.

⁶⁵ Francisco J. Gómez Tarín. «El mal comienzo de un largo camino (III)», *La hoja del lunes*, 22 de septiembre de 1975, p. 12.

⁶⁶ José A. Chela. «Katharsis, Clímax, El Proceso: Un paso hacia adelante», *La Tarde*, 17 de mayo de 1975.



Rodaje nocturno de *Puzzle*.

abundantes planos detalle de las agónicas figuras de Yamil: volúmenes viscerales, cuerpos estirados, entrelazados; contrapuestos a planos insertos de partes del cuerpo de su autor: el pelo tembloroso de la barba, la siniestra abertura de sus labios despegándose. Un compendio en imágenes del cuerpo del artista, que se destruye, se fragmenta, como los propios cuerpos que plagan sus cuadros. Narrativamente el montaje es interesante, en la medida en que juega con un mismo material, montado y repetido de formas diversas. Salvando las distancias, este experimento puede entenderse dentro del género de documental artístico de arte y ensayo, semejante a obras de Alain Resnais como *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950), *Guernika* (1950) o al *Misterio de Picasso* de Henri-Georges Clouzot (1956). Quizás por estas semejanzas escribiese peyorativamente José H. Chela que *Katharsis* «es un film que haría las delicias de los entendidos de un cine-club o del público ‘intelectual’ de Arte y Ensayo, en el peor concepto del término ‘Arte y Ensayo’»⁶⁷.

Puzzle, cortometraje de 1975, fue el último film amateur que los hermanos Ríos presentaron en el Círculo de Bellas Artes. Aunque llevaron a cabo poco después *El regreso*, película sobre la realidad y el sueño, la verdad y la ficción, de nuevo

⁶⁷ José H. Chela. «Certamen de cortos canarios. Las películas, los premios», *La Tarde*, 1 de noviembre de 1975, p. 23.

en colaboración con Ernesto Galván y la actriz Soledad Campos, nunca llegaron a presentarla al público. *Puzzle*, protagonizado por Elga García, José Alfonso y Juanjo Parrilla, es una corta fábula acerca del bien y del mal, y las formas y apariencias confusas bajo las que se presenta. Dentro del gusto de esta primera época amateur por experimentar con las posibilidades del claroscuro, *Puzzle* se rueda de noche y en blanco y negro. Una joven es perseguida en el bosque por un hombre de negro con una máscara siniestra. La cámara alterna ángulos dislocados con vibrantes planos subjetivos que imitan la carrera de la mujer. Al llegar a una playa no le queda más remedio que meterse en el agua, ante la preocupación del hombre que la persigue. Un tercer personaje, de blanco con una máscara bondadosa, acude en su ayuda y ahoga al otro hombre. La escena es intensa y está deconstruida en caóticos planos de la refriega. Cuando la joven rechaza al hombre que la ha salvado, este la asesina. Su máscara de pronto es negra, y la del hombre que yace en la orilla ha pasado a ser blanca. Sobre este film, en el que colaboró Teodoro Ríos (senior) en la realización de las máscaras, y Roberto Ríos (el pequeño de los hermanos) como ayudante de cámara, escribía Chela que

se trataba de una pura elucubración sobre el bien, el mal y las apariencias que, si sobre el papel pudiera encerrar algún interés, a la hora de trasladarlo al celuloide lo ha perdido completamente. A diferencia de *Katharsis* este film presenta fallos evidentes de puesta en escena y hasta algunos saltos de raccord, cosa insólita en estos realizadores⁶⁸.

Lo cierto es que técnicamente es donde resulta más interesante el film, y no se aprecian tanto fallos de raccord como una intencional ruptura narrativa que redundaría en la atmósfera alucinatoria. La música, obra de Juan José Benítez, es un apoyo inestimable, con disonantes melodías electrónicas y un silbante theremín.

En abril de 1975 Teodoro y Santiago Ríos cerraron su etapa amateur incursionando en el género documental. *El país de los hombres azules* fue rodado en el Sahara español durante el mes de abril de 1975, cuando nuestro país ya había expresado sus intenciones de abandonar el territorio, y pocos días antes de la llegada de la misión visitadora de la ONU. Durante estos meses de encrucijada histórica para el país de los hombres azules, los hermanos Ríos filmaron algunas de las pocas imágenes existentes sobre el que ha sido uno de los grandes secretos para la historia española contemporánea. Sin ser abiertamente un discurso político, este documental, defendido siempre por los autores como un proyecto etnográfico como *los de National Geographic*⁶⁹, retrata un país cuya imagen era, en sí misma, una denuncia a los efectos del colonialismo. La geografía, la historia, las costumbres, la artesanía, los rituales, la religión y los vestigios de culturas ancestrales impresos en las rocas se enfrentaban a imágenes de las impresionantes obras de ingeniería de las industrias de fosfatos, de explotaciones agrarias de regadío en mitad del desierto o de los barrios de chabolas

⁶⁸ Ídem.

⁶⁹ Atala Nebot (2004), p. 141.



a las afueras de El Aaiún. Junto a las ruinas de la antigua Smara, una imagen de la Smara moderna, donde dos prostitutas occidentales pasean bajo la mirada indiferente de unos ancianos saharauis. Frente a los jóvenes movimientos políticos nacionalistas (*Frente Popular de Liberación de Saguía el Hamra y Río de Oro* y la *Unión Nacional del Sahara*), como alternativas de gobierno de la nueva independencia prometida; camellos, alacranes y extraños saurios como únicos señores del desierto.

Los ojos oficiales no tardaron en mirar hacia otro lado, mientras que la oposición política, sobre todo en Canarias, donde el problema saharauí tocaba muy de cerca, exigió un mayor compromiso. Sea como fuere, aun hoy las imágenes hablan por sí mismas, un discurso que no requiere del apoyo de la palabra. Con esta primera producción con aspiraciones y factura profesional, a la que pronto se la rotuló con el logo de la recién creada CPA (Centro de Producciones Audiovisuales), se clausuraba el periodo amateur de Teodoro y Santiago Ríos, y se iniciaba un largo recorrido hacia el cine profesional.

Algunos proyectos quedaron inacabados como *La Iluminada*, una historia basada en experiencias del escritor Domingo Cabrera Cruz, o *Si las vacas volaran*, que prometía ser una comedia surrealista protagonizada por José H. Chela, donde los humanos pastaban y las vacas dominaban la tierra. Con esta comedia se hubiese añadido un género más a la ya prolífica y variada lista de títulos amateur, donde ingenuidad y preciosismo, experimentación y profesionalidad, se dieron la mano en la progresiva configuración de un lenguaje.

Recibido: octubre-noviembre 2013, aceptado: diciembre 2013.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y REVISTAS

- Jorge Luis BORGES (2009). *El Aleph*. Alianza Editorial, Madrid.
- Francisco CALVO SERRALLER (2001). *El arte contemporáneo*. Ediciones Taurus, Madrid.
- Aurelio CARNERO HERNÁNDEZ y José A. PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE (2011). *El cine en Canarias. (Una revisión crítica)*. T&B Editores, España.
- Aurelio CARNERO HERNÁNDEZ y José A. PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE (1996). *El cine en Tenerife (apuntes para una historia)*. Ayuntamiento de Santa Cruz, Organismo Autónomo de Cultura, Santa Cruz de Tenerife.
- Pilar CARREÑO CORBELLA (2003). *Escritos de las vanguardias en Canarias*. Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea, Santa Cruz de Tenerife.
- Alicia HERNÁNDEZ VICENTE y Moisés DOMÍNGUEZ LLANOS (2004). «La década prodigiosa: los años 70 y el cine amateur en Canarias». *Revista Latente*, Universidad de La Laguna, núm. 2.
- Atala NEBOT (2004). «Entrevista con Teodoro y Santiago Ríos». *Revista Latente*, Universidad de La Laguna, núm. 2.
- Fernando G. MARTÍN (1980). *Hacia un cine canario: la alternativa latinoamericana*. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.



- Gonzalo M. PAVÉS (2001-2006). «Postales de colores. La quimera del cine canario». *Revista del Ateneo de La Laguna*.
- José Antonio PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE (2005). *Los cine-clubes universitario y náutico (1953-1959)*. Filmoteca Canaria, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria.
- Juan RULFO. (1996) *El llano en llamas*. Cátedra, Madrid.
- Josep M. VILAGELIÚ (2000). «Los años 70: La década del Súper-8». *Revista de Historia Canaria*, núm. 182. Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna.
- VV.AA. (1998). *Gran enciclopedia del arte en Canarias*. Centro de Cultura Popular Canaria, Tenerife.
- VV.AA. (2011). *Historia Contemporánea de Canarias*. La Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.
- VV.AA. (1997). *Un siglo de producción de cine en Canarias. Textos para una historia. 1897-1997*. Filmoteca Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria.

PRENSA

El Día, La Tarde, El Diario de Avisos y La hoja del lunes. Santa Cruz de Tenerife entre 1972 y 1975.

WEBS

Roberto Arnau Roselló. *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10803/10460>

<http://tonygallardo.com/>

Juan Antonio Pinto. *Mis recuerdos de los cines de Santa Cruz de Tenerife*. <http://www.redac-coactfe.org/index.php/redac/redac-8/201-mis-recuerdos-de-los-cines-de-sc-de-tenerife>

Generalitat de Cataluña. *Cine amateur o cine del entusiasmo*. http://www20.gencat.cat/portal/site/culturacatalana/menuitem.be2bc4cc4c5aec88f94a9710b0c0e1a0/?vgnextoid=21bb1277156d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=21bb1277156d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=detail2&contentid=ffb150c8a2f48210VgnVCM100008d0c1e0aRCRD&newLang=es_ES

INFORMACIÓN ORAL

Entrevista realizada a Santiago Ríos el 20 de junio de 2013.

PELÍCULAS Y DOCUMENTALES

Ríos, Teodoro y Santiago. *Talpa*. 1973. Actores: Ernesto Galván, Zoraida González y Miguel Rodríguez. Guión: Santiago Ríos. Cámara, montaje y sonido: Teodoro Ríos. Basado en el cuento homónimo de Juan Rulfo.

— *El Aleph*. 1974. Actores: Ernesto Galván, Zoraida González, Miguel Rodríguez, Mary Reyes, Victoria Ferrera, Piero Boeri y el niño Víctor Luque. Guión: Santiago Ríos. Cámara, montaje y sonido: Teodoro Ríos. Basado en el cuento homónimo de Jorge Luis Borges.



- *Clímax/El Proceso*. 1974-1975. Guión: Teodoro y Santiago Ríos. Director de Fotografía: Teodoro Ríos. Director de producción: Luis Mamerto y López Tapia. Realización: Teodoro y Santiago Ríos.
- *Katharsis*. 1975. Actores: Yamil Omar. Director de producción: Luis Mamerto y López Tapia. Montaje: Roberto Fandiño. Guión: Santiago Ríos. Director de Fotografía: Teodoro Ríos.
- *Puzzle*. 1975. Actores: Elga García, José Alfonso y Juanjo Parrilla. Máscaras: Teodoro Ríos (Senior). Fotografía y cámara: Teodoro Ríos. Guión: Santiago Ríos. Ayudante de Cámara: Roberto Ríos. Música: Juan José Benítez.
- *El Regreso*. 1975. Actores: Ernesto Galván y Soledad Campos. Maquillaje: Fina Ladeveze. Voz femenina: Marian Rodríguez. Ayudantes de realización: José Alfonso y Roberto Ríos. Realización: Teodoro y Santiago Ríos.
- *El país de los hombres azules*. 1975. Documentación y sonido: Santiago Ríos. Texto: Luis Ortega. Locutor: Miguel L. Rodríguez. Guión y realización: Teodoro y Santiago Ríos. Ayudante de cámara: José Alfonso. Laboratorio Cinematográfico: Foto Film Madrid. Producción: CPA.
- Documental *Huellas. Los Hermanos Ríos. Cine e identidad*. Con entrevistas a Teodoro y Santiago Ríos, José H. Chela, y Fernando G. Martín.

