

PALABRA SOBRE PALABRA

A modo de introducción

Palabra sobre palabra, Fernando Martín en su dilatada carrera como profesor universitario construyó una mirada coherente y entusiasta sobre el cine. Como profesor habló mucho sobre una pasión que lo consumía desde niño. Las aulas fueron siempre las barricadas desde las cuales zarandeó conciencias adormiladas y conminó a varias generaciones de estudiantes a buscar la verdad y la belleza. Su compromiso con el cine fue siempre y por encima de todo —lo es todavía hoy— una actitud vital. Allí donde estuviera, fuera o dentro de la universidad, sus ojos se avivaban cuando recordaba emocionado una escena que lo había conmovido de la última película que había visto, o cargaba, con verbo acerado, contra la vacuidad de las obras más recientes del cine comercial contemporáneo. En sus clases tenía la sorprendente capacidad de avivar la imaginación llamando la atención sobre los pequeños detalles que para otros habían pasado totalmente desapercibidos. El gesto de un personaje, la estridencia cromática del Technicolor o la amplitud de visión del Cinemascope podían constituir la excusa perfecta para elaborar un discurso que crecía a borbotones, a veces sin cauces precisos, y que siempre terminaba por seducir a sus oyentes. Pero Fernando Martín escribió también mucho sobre aquello que, junto a sus animales, más le gustaba. El rastro de sus ideas y pensamientos acerca de lo que en un primer momento fue una pasión cultivada en la oscuridad de las salas cinematográficas y que, con el transcurrir de los años, formó parte de su trayectoria universitaria como profesor e investigador, es tan amplio que una recopilación exhaustiva de sus escritos de cine hubiera superado con creces los objetivos de este modesto número homenaje de la revista *Latente*. Con esta miscelánea de textos escritos por él durante más de cuatro décadas se ha querido dejar constancia de sus vivas reflexiones y ofrecer una visión panorámica —necesariamente incompleta— de su labor como crítico y como historiador del cine. Será un retrato fragmentario, tijeateado, apenas esbozado con unas cuantas pinceladas, pero aprestémonos a escuchar. Si así lo hacemos, casi seguro descubriremos que, como sucede en ocasiones, en las partes late el todo y que la voz, fuerte y enérgica, de Fernando Martín resonará entre las palabras que dejó escritas tras de sí, dando testimonio verdadero de una larga y fructífera vida intelectual y emocional que ha moldeado con y para el cine.

Una de las bazas fuertes con las que juega el cine es el lanzamiento publicitario de las películas. De esto, los americanos saben más que nadie. Pero hay films cuyo éxito no depende esencialmente de una campaña propagandística más o menos eficaz, sino que es el público de una zona determinada (donde se estrena por primera vez) el que crea una gran expectación hacia ellos. París y sus cines son los continuos modelos en este sentido. Ahora le ha tocado a nuestro país donde, insólitamente, la película *La prima Angélica* ha sido promocionada por un exceso de desquiciamiento del espectador. La frase que más corrientemente se pronuncia a la salida de su exhibición es que no había para tanto y que se habían exagerado y tergiversado los objetivos de la cinta. Aunque así no opinaban ciertos sectores extremistas, que no dejaron de manifestarlo por distintos medios. Por todo ello *La Prima Angélica* es un fenómeno sociológico de primer orden dentro de la España de los 70. [...]

Que la película es de las más importantes que nunca ha producido el cine español —yo aún diría, sin ánimo de establecer un hit parade, la más— es fácilmente constatable por dos aspectos: la aproximación insólita que efectúa a nuestra guerra civil y las ricas consecuencias y sugerencias que de ella se pueden extraer. Ante el primer aspecto *La prima Angélica* ofrece una óptica veraz, bastante insólita con relación a las anteriormente realizadas en España, siempre desde el punto de vista de los vencedores (*Sin novedad en el Alcázar*, *La fiel infantería*, etc.). En cambio no conocemos otros films sobre el mismo tema del conflicto del 36 realizado fuera de nuestro país (*Por quién tocan las campanas*, basada en Hemingway; *Sierra de Teruel* de André Malraux; *La guerre est finie* de Alain Resnais, entre otras).[...]

La prima Angélica, como toda obra auténtica, es un claro reflejo de la actualidad española, al igual que la injustamente menospreciada *Tocata y fuga de Lolita*, evidentemente a nivel y objetivos distintos. Por ello su exacto valor social se apreciará cada vez más al paso de los años. En la España actual, llena de obsesiones aperturísticas y reconciliatorias, las sugerencias de la película se manifiestan abiertamente. Indudablemente, una obra de visión atenta y obligada.

El pasado sigue todavía muy presente

EL DÍA, 8 diciembre 1974

«Qué tranque», «En blanco y además pesada», «Fuerte porquería». Estas eran algunas de las frases que el querido público tinerfeño —en esencia un átomo hispá-

nico— con su proverbial sentido crítico, destilaba tras la proyección de *Repulsión*. Si tuviéramos que juzgarla objetivamente —cosa que me cuesta— la película no se merece, por lo menos, ninguna de las anteriores categóricas sentencias. Su guión y realización —obra ambos de Polanski— son totalmente redondos. Creo que junto a *Amsterdam* (episodio de «Las más famosas estafas del mundo») es su primera gran obra maestra.

Ahora bien, la reacción de los asistentes nunca había sido tan lamentable: continuas carcajadas (¿es que somos estúpidos?) acompañan la exhibición de la cinta que es, por antonomasia, un film serio. Si añadimos a ella la presencia de dos componentes inevitables —el niño que llora y pide pipí y el joven que en voz alta responde, muy mata él, a lo que dicen los actores desde la pantalla—, se completa el fresco que frecuentemente soportamos en nuestros cines. ¿Es que no es suficientemente creíble lo que vemos en la película? ¿Es que en nuestro mundo «normal» hemos olvidado o ignorado, que hay personas emocionalmente desequilibradas? El colmo fue una mujer, muerta de risa toda la proyección. ¿Tan cómico es lo que le ocurre a Carol? ¿Si no somos capaces de aceptarla y comprenderla, lo seremos acaso con los que tenemos sentados al lado? Otra joven —como ven, bien rodeado— se pasó la película diciendo posibles crímenes que iba a cometer la protagonista. ¿Es que pensamos que el asesinato es un acto mecánico en el que los factores mentales no intervienen? Señores lectores, deplorable. Y uno que, mientras le han dejado, se ha metido con la censura, ve ahora lo inútil de aquellas palabras. De todos modos, me resisto a creer que los españoles tenemos la censura que nos merecemos. Y muchas otras cosas. [...]

Se me ocurre pensar que para resolver comportamientos similares en otras películas, se podría colocar un resumen de la película por fuera del cine para que el público supiese a qué atenerse. Esto si pensamos seguir en esta desinteresada actitud ante los problemas que una película —que nunca ha de ser un mero esparcimiento— plantea. Si se aplicara esta absurda medida, tal vez vendrían hasta sociólogos a ver quiénes entrarían. Pero, pese a todo, y dejémonos ya de cábalas, el ganado seguirá vociferando cuando no debe hacerlo.

Un retrograda política exhibitoria
ELDÍA, 12 marzo 1975

Totalmente diferente es su penúltimo film, *El último tango en París*. Film soñado y deseado, considerado la quintaesencia de una apertura cinematográfica, plato obligado para los que viajan hacia la civilización y cuyo mejor lanzamiento publicitario lo realizaron las sedientas bocas de sexo y pasiones de españoles que vivían hasta entonces en indigentes condiciones cinéfilas, y que, por supuesto, continúan. Estrenada en 1972, la película sigue manteniendo su enorme poder de atracción y una nueva visión tres años después corrobora el impacto que originalmente nos causó la tremenda fuerza de este film, indudablemente de los más importantes —con mayúsculas— de la joven historia del cine. [...]

El film es terriblemente corrosivo. Y no por sus famosas escenas eróticas —que han incitado a espíritus poco ecuanímenes y tradicionales a tacharlas, falsa-

mente, de película pornográfica— que son fundamentales para entender toda la trama. Corrosiva por su postura moral, tan antiburguesa como degradante, por su concepción negativa de la existencia, por el amargo gusto a hiel que nos queda tras la proyección. [...] es una cinta renovadora y atrevida, donde la actuación de un espléndido Marlon Brando crea uno de los personajes más satánicos y siniestros que el cine nos ha podido mostrar. Si el cine, entre otras cosas, ha de transmitirnos sensaciones diversas y darnos la posibilidad de razonar a partir de ellas, este film lo consigue como pocos. Seguro que nadie sale de su exhibición como de cualquier otra película. Cierta inquietud nos conmueve. A muchos no les gusta, les parece cruel e inhumana, debido, creo yo, a que los protagonistas no son personas con las que nos podamos identificar plenamente, ni tampoco les gustaría conocer a alguien semejante. Definitivamente, un film triste, pero, en el fondo, tremendamente desesperado y vital. Si como dice el tan consabido rumor, se estrenara en España, le prometo ir a ver varias películas de Alfredo Landa y el Escobar como masoquista acción de gracias. Y eso aunque no sea entera —oiga, bueno fuera.

Films de Nunca Jamás 2

EL DÍA, 20 abril 1975

El certamen que anualmente celebra la Caja de Ahorros presentó el primer día los cortometrajes en su aspecto de documentales. El balance que se puede sacar, tras la proyección de todos ellos, es negativo. Estos cortos, salvo alguna excepción, ofrecen un enfoque de la realidad canaria —mejor irrealdad— poetizante, mitificadora y sin poner los pies en la tierra. Vamos, es el canarismo decimonónico de aquel poeta lagunero que quería morir debajo de un almendro —y que tanta gracia le hizo a Unamuno, por no decir lástima—. Las islas no son así. Detrás de la envoltura esteticista de estas películas debieron haber más cosas. ¿Es que no interesa mostrarlas? Otro aspecto viciado es la utilización de las bandas sonoras —tanto texto como música— sudamericanoides, que obedecen a una moda que detesto, principalmente por su maloliente tono épico. Todo ello hace aconsejar a los señores que han hecho estos cortos se replanteen su labor, pues todo no es coger la cámara y rodar. ¿Y las ideas? ¿Qué cine pretenden hacer? ¿Para quién lo quieren hacer? Una parada reflexiva a tiempo es muy necesaria. Inútil seguir impresionando celuloide que no tenga conexión con nosotros. Y con ello no abogo por un cine canario, término que hay que desterrar. Pero si hacen films sobre las islas, que efectivamente muestren su realidad, sin falsos y trasnochados idealismos ni supervaloraciones románticoides.

Concurso-1

EL DÍA, 28 octubre 1975

¿Quién duda que *Tiburón* es un film formalmente casi perfecto? ¿Quién duda en la presencia de un director creador en la planificación de la primera mitad? ¿Quién duda que resulta elemental e ingenuo justificar y defender la película por este único motivo formalista? ¿O tenemos que volver a la eterna discusión de fondo y forma? Porque, el fondo de la película —que se pudo desarrollar perfectamente

en quince minutos— no resiste el análisis. ¿Se puede concebir a estas alturas el cine únicamente como espectáculo? *Tiburón* es un film inútil, efectista y manipulador de conciencias —un comecoco, en jerga cuartelera—, lleno de escenas gratuitas, concebido únicamente para impresionar y jugar con el espectador —juego que, lamentablemente, éste acepta; recuérdese ese momento de comunitario ejercicio sádico en el que los asistentes ríen mientras en la pantalla los bañistas huyen precipitadamente de la playa—. Es una película dañina, que se apoya en la sorpresa y en la impresión sin sentido —así, toda la delirante segunda parte—. La manipulación es algo condenable al máximo y enérgicamente intolerable. Un bravo tiburón —aunque sea de plástico—, el mejor intérprete de la cinta, verdadera demostración de la inteligencia de los escualos, que son capaces de contar (se come a uno, sabiendo que el otro está en el fondo y viene a por el tercero y último) e incluso bien educados (su cabeza sobre la popa del barco, con las fauces abiertas, saludando a los navegantes). Que esta película haya ocasionado el descenso de bañistas en las playas americanas, es otra prueba de su nefasta influencia o de la estupidez yanqui. Mucho me temo que aún queden otras películas con otros bichitos. Mientras tanto, y como moraleja de esta cinta, báñese en traje de buzo.

Empieza otro año. Conmuévase a su gusto
EL DÍA, 7 enero 1976

La existencia de un cineclub se vincula siempre a la presencia de un medio cultural propio. Constituye por ello, y por su misma esencia, un sistema elitista y antipopular, más propio de «inquietos» y verdaderos amantes del cine. Aquí en nuestra isla, en la ciudad lagunera, en nuestra misma Universidad, tenemos todo un señor cineclub —creo que el único que todavía funciona en la isla— por si usted no lo sabía. Se llama Cine-Club Universitario, y está pensado en función de los propios universitarios, principalmente y de otros interesados en el asunto. Contra vientos y mareas, funciona, con mayor o menor aceptación, desde hace varios años. El único factor positivo que tiene este cine club —básico en todo organismo semejante— es su programación. Factores negativos hay muchos, todos ajenos a los organizadores del cotarro. El más grave es el desinterés e inasistencia de nuestros «inquietos» universitarios. Otros son la escasísima afluencia a los coloquios finales —auténtica alma y sentido de un cine-club—, el rechazo de algunos a los films en blanco y negro o a los que se proyectan en versión original con subtítulos. Esta última razón, en particular, resulta inadmisibles, pues la asistencia masiva a nuestra única Sala Especial demuestra que en todo este teje maneje de la cultura hay una pedantería y un snobismo tremendos. No pretendo con esto hacer una apología o panegírico del Cine Club Universitario, ni solicitar ninguna medalla para sus organizadores —entre los que me cuento—. Simplemente constatar la evidencia de un hecho, una demostración más de que la apatía reina en las inconmensurables alturas cultistas. Si se pide algo, y esa cosa se consigue, hay que ser consecuentes. Tampoco aspiro a lograr que en próximas ocasiones se llene más el paraninfo, por propagandístico que pueda parecer todo esto. Fines de lucro no existen en ninguno, ni tampoco —por lo menos yo— creemos en fines mesiánicos de ofrecer películas importantes a hambrientos cinéfilos.

Todo ello viene a cuento de la exhibición el pasado viernes del film de Abel Gance *Bonaparte y la Revolución*, nuevo título que recibe su célebre *Napoleón*, que inaugura un ciclo de cine francés, y cuya escasa aceptación, ya producida en otras ocasiones, confirma lo dicho anteriormente. [...] El interés que el film ofrecía de antemano, tanto por su historia como por su importancia dentro de la trayectoria del cine, parecía esperar una mayor afluencia. Pero ni los mismos letrados, tanto enseñantes como enseñados, a los que digamos que el asunto les atañía más directamente, se dejaron ver por allí. Habría que buscar el motivo: falta de información no, pues se anunció en todo el centro; desconocimiento e ignorancia tampoco, porque solamente el título, aunque no se tenga idea de cine, ya es atractivo. A este respecto, no hay que olvidar la urgente presencia de una asignatura de cine en nuestras aulas. Pienso que razones como desinterés o apatía son las causantes de esta inasistencia. Cuando en el mismo paraninfo se proyectan películas comerciales, la mayoría indecentes, el éxito está regularmente asegurado. Lamentable. Vamos a tener que idear para todos nuestros «inquietos» un ciclo dedicado a Alfredo Landa. Ya les avisaré.

La cuesta de enero
EL DÍA, 27 enero 1976

Sentirse subyugado por todos los aspectos de una película durante su proyección y abandonar la sala con el convencimiento de haber asistido y gozado algo consistente y rotundo, es una experiencia poco habitual. Que todo ello constituye y conforma lo que habitualmente se llama una auténtica obra maestra —por emplear un calificativo tópico— no me ofrece dudas. Ingmar Bergman ha realizado siempre un cine personal, reflexivo y que nunca puede dejar indiferente, donde el tradicional mensaje no existe como tal, pues ante todo le importa mostrarnos sus reflexiones sobre sus propias inquietudes y problemas —y ésta es una de las bazas de más peso al querer calificarlo como autor—. El mensaje —más bien comunicación— viene dado por la identidad que puede mantener el espectador con el tema expuesto y su tratamiento —lo que evidentemente influye en la aceptación de la cinta, muy subjetivizada por el público—, más que por una gratuita y premeditada actitud del realizador. Nos hallamos ante un cineasta de la duda en todos los aspectos de la existencia. La duda provocada por el agudo retorcimiento de sus fantasmas personales.

En su última etapa, Bergman se ha sentido especialmente preocupado por abordar el problema de la pareja, el matrimonio y el adulterio. *La carcoma* (1971) —acertado título español del original *The touch*— incide en estos aspectos, pero con énfasis especial y con resultados, en principio, definitivos. Partiendo de la repetida situación del triángulo, ubicada en una pequeña ciudad sueca, el director medita sobre la pareja como célula básica, la imposibilidad de obtener una mínima continuidad en la felicidad y las contradicciones en las relaciones de la personas. Los personajes burgueses como el propio Bergman están utilizados como arquetipos de su estamento: el doctor y su esposa (el matrimonio tradicionalmente feliz, con casa moderna, dos hijos y alto nivel de posibilidades materiales) y el otro vértice del triángulo, el arqueólogo judío (individuo emocionalmente inestable). La justificación que se da al adulterio radica en los condicionamientos y trabas impuestos por



la institución matrimonial, que se pueden resumir en dos palabras: rutina diaria (escenas del desayuno, labores del hogar, el matrimonio y sus relaciones íntimas). La aparición de un individuo que puede resultar el escape a esa monotonía, antivital y asfixiante, conmueve la estructura familiar. Pero ese escape emocional y afectivo hacia la otra persona no va a resultar positivo: el egoísmo personal, la falta de flexibilidad, la tendencia masoquista de rechazar lo que se quiere, las imposiciones burguesas —especialmente de ella— que mediatizan las decisiones, son todos ellos factores que producirán el fracaso. Aunque la situación y su solución son especialmente nórdicas —piénsese, sobre todo, en el personaje del marido, cuya actitud está muy lejana de nuestro particular machismo—, la lectura de lo que Bergman plantea se mueve a niveles totalmente generales. No está exento el film, por supuesto, de una postura crítica sobre el amor (hacerse el amor sin mirarse o refugiarse en la oscuridad), la volubilidad y coquetería femeninas (la esposa estudiando el vestido que mejor serviría para el momento concreto del primer encuentro con su amante), la mujer como elemento perturbador (metaforizada por la presencia de la manzana), o principalmente, el matrimonio (la ya mencionada rutina hogareña). Bergman es pesimista —dudo, en principio, de decir realista—. De todo lo expuesto en su película, sólo defiende el adulterio como solución a una institución que considera imperfecta. Pero el remedio es pasajero como una válvula de escape ocasional, debido a la hipocresía —la afluencia de la conducta de guardar las apariencias sociales—, la cobardía —el miedo a perder una situación estable— y la falta de sinceridad consigo mismo presentan los amantes. La indecisión final de la protagonista, aduciendo un supuesto deber, refleja el nefasto convencionalismo de que las cosas tienen que ser como siempre se han concebido. La pareja queda así como un enorme interrogante, como un organismo imperfectamente imperfecto.

La pareja a examen
EL DÍA, 12 marzo 1976

El inocente es también un film despersonalizado, a veces hasta anti-viscontiano, y perfectamente lo pudo firmar otro realizador también preocupado por plasmar mundos derrumbados [como] Mauro Bolognini. No deben los defensores de Visconti esgrimir para excusar su labor, razones como su no supervisión del montaje o su enfermedad durante el rodaje, argumentos nada consistentes. Como tampoco son convincentes los intentos de salvar el film por medio de inútiles razonamientos esteticistas cuando la estética es otra de sus constantes, inseparables de sus preocupaciones temáticas. El inocente huele a muerte. Habría que preguntarse si a propósito. Si observamos la realidad físico-espiritual del director en los últimos años, la intención sería obvia. Así lo parece mostrar la utilización de la muerte como solución a algunas situaciones —muertes del poeta, niño y Tulio—. Pero el revoloteo de la muerte, corporal y mental, ya catalizaba, con un sentido de totalidad y como cierre de su ciclo, su film anterior *Confidencias*. La delectación en los ambientes, la decoración, acorde con un peculiar sentido de lo decadente, resulta ya febril y enfermiza. Algunas escenas se conciben de tal modo que llegan a caer en lo ridículo —la muerte del niño, Giuliana confesando a su marido al final

que ha amado realmente al poeta y a su hijo—, que nunca debieron evidenciarse. Para ello existen la elipsis y los fuera de campo. Las trampas del folletín atrapan por completo al realizador.

Si nos halláramos ante un apropiado melodrama pseudorromántico, *El inocente* es una mala película, cuyo sentido y utilidad son excesivamente débiles. La película parece confirmar una teoría, según unos, constante histórica, que hasta ahora me parecía facilona y elástica: los momentos de culminación artística desembocan irremediabilmente en la decrepitud y la esterilidad. Jugando a ser justos, Visconti murió con la soberbia *Confidencias*. Es lo menos que se le puede decir a ese aristócrata de izquierda, cuya mayor frustración fue no haber nacido en el momento de apogeo de su clase.

Visconti, in memoriam
EL DÍA, 9 febrero 1977

Siguiendo libremente el *Satyricon* de Petronio, Fellini (para el que esta película es más autobiográfica que *Ocho y medio*) cuenta una sencilla historia de dos jóvenes aventureros en una Roma inconcreta e intemporal —las referencias cronológicas son externas al mismo film, suponiendo que lo narrado se ubique en el siglo I d.C., época del novelista latino—. Este tema en manos de otro realizador hubiese sido algo insípido, pero la desbordante inventiva del italiano crea una envoltura formal y, principalmente, ambiental realmente sobrecogedoras. Lejos de estar ante un film carente de significados, que simplemente ilustre o recree un momento histórico concreto (en detrimento de las connotaciones), *Satyricon* (1969) es tanto una reflexión sobre las diferentes clases y los mecanismos que mantienen esa distinción como sobre la codicia, y asimismo, como corolario de lo anterior, una película sobre la crisis y agonía de una cultura (muy subjetivizada por Fellini), ya degenerada y en proceso de descomposición. Catalizador de todo el discurso sería la perenne presencia del sexo (entre una aparente obscenidad y la sublimación). Cinta de pequeños episodios —en nuestro país faltan algunos minutos—, entre los que inevitablemente unos dominan sobre otros —el recorrido por la ínsula y su posterior derrumbamiento, el alucinante banquete de Trimalción, el bello y crispante episodio del hermafrodita, el falso minotauro y la visita a la galería de arte (reflexión acerca del carácter híbrido y bastardo de la cultura romana), el misterioso barco de Lichas, originando por ello cierta ausencia de homogeneidad (defecto «imprescindible» en otras obras del realizador). Su subyugante puesta en escena supone el empleo más desenfrenado —a momentos, una auténtica borrachera visual— de las peculiaridades estéticas e iconográficas fellinianas-Satyricon (por antonomasia, un film sensual) es un viaje de los sentidos a través de un mundo fantasmal, mágico, seductor.

Una semana bien nutrida
El DÍA, 9 marzo 1977

Las condiciones de proyección del penúltimo film de Ingmar Bergman en España (*Cara a cara*, 1975) resultan tan vergonzosas como insultantes, y constituyen



un ejemplo más del continuo fraude (¿para cuándo una ley, señores que las fabrican?) que ha de sufrir el espectador. Ya un crítico de *Triunfo* denunció sagazmente todas las ignominiosas manipulaciones que sufrió la película. Apunto algunas y añado otras. Primeramente, el título: el original es simplemente *Cara a cara*, y aquí se ha llamado *Cara a cara al desnudo*. ¿Para no confundirla con un spaghetti-western de igual título, o para atraer dinero a la taquilla? La duración original es de 140 minutos, y lo que en este país se exhibe apenas llega a las dos horas. Los cortes de tanto tiempo no son obra de la censura, sino de la propia distribuidora, autora de otras crímenes semejantes; al parecer con el sentido de favorecer la comercialidad de la cinta (!). No estoy de acuerdo con ningún tipo de doblaje, y menos un film de Bergman, pues aparte de diálogos manipulados resulta, como en esta ocasión, ridículo y torpe. Sospechosa viene siendo la imposición que se realiza sobre el director sueco (sobre todo, desde *Gritos y susurros*), sumamente alabado y venerado, raramente contestado, y sorpresivamente consumido. Si he de juzgar (reconozco que temerariamente, dado los retazos que se pueden ver aquí de *Cara a cara*) la película desde una óptica general, se me ocurren dos cosas: el tema resulta poco original dentro de la trayectoria del realizador (la desesperación y la angustia, como protagonistas) y plantea la necesidad de una salida del círculo que continuamente rodea en muchos momentos, la película no es sino la ortodoxa aplicación a la imagen de un manual de psicología freudiana. Pero, en justicia a Bergman, paro de escribir, porque posiblemente «su» película y «ésta» que vemos por aquí guarden poco parentesco.

Bergman, fusilado
EL DÍA, 29 mayo 1977

La pretensión de escribir sobre un cine que, como el realizado en Canarias, aún no ha despegado ni está definido, es tarea difícil. Y más cuando la perspectiva de análisis no es el mirar atrás, el inventariar, sino el planteamiento de alternativas, posibilidades de definición. Alternativas que no aspiran a ser exclusivas (cuestión que merece tratarse más extensamente) ni las más convenientes. Incluso, tampoco pretenden cultivar el proselitismo. Constituyen una visión básicamente subjetiva, sin presiones ni mesianismo, lejos de los temibles recetarios. La dificultad se amplía cuando las alternativas se restringen a unos modelos concretos y, por tanto, parciales e incompletos, que funcionan únicamente como experiencias, como camino ya recorrido, desvelando ventajas y errores. Además, un camino limitado por su propio particularismo, por lo que no se puede concebir como una solución universal.

Hacia un cine canario: la alternativa latinoamericana
1978

La gran secuencia final, tal vez la más intensa y desesperada de su cine, consume el drama: la hermana vuelve a su fatal soledad; el amor es ya una herida sangrante; un bolero compara amores puros y duda; el amante culpable paga con la vida; los dos amantes recrean en un último abrazo la iconografía de la Piedad; la máquina de escribir, asimismo culpable, explota de forma fantástica; el altar de la

Cruz, otro fetiche de la iconografía del director, también arde. El fuego purga las desdichas. Y Pablo es otro, ahora quemado por la tragedia que provocan los delirios del deseo. Así, y entre hombres, Almodóvar nos ofrece su último tango y su más desgarrado discurso sobre eso que llamamos amor.

Almodóvar: amor entre hombres
1991

1928 es en Canarias un año mágico y bienaventurado. Ya lleva editándose dos años la revista *Hespérides*, que es tradicional y regionalista pero con atisbos de modernidad; surge *El País* en Las Palmas; se incrementa la publicación de artículos y libros... En el mismo año, *La Gaceta Literaria* edita un número especial dedicado al cine, al que denomina el séptimo arte. También en Madrid se celebra el Congreso Nacional de Cinematografía, que debate la calidad y las carencias industriales del cine español. En las ciudades canarias el cinematógrafo es también la principal industria del ocio, soportada por una constante información diaria de la prensa —cartelera, publicidad, secciones especiales—. Y lo mismo ocurre en revistas nacionales como *Revista de Occidente* o *La Gaceta Literaria*, que daban bastante importancia al medio, o en modelos extranjeros muy conocidos, como *Mercure de France*, y en revistas de otro signo. La relación que plantean con el cine las dos capitales canarias ofrece matices diferenciadores. Las Palmas se preocupa por la creación de una industria cinematográfica y los intelectuales apuestan y polemizan; el compromiso abarca también su pronunciamiento escrito en la prensa; y la atención al medio y sus infraestructuras está más cuidada. En Santa Cruz de Tenerife, pese a que existe un regionalismo más feroz por el predominio de una cultura campesina aún pesante, se defiende curiosamente lo local pero a un nivel decimonónico, muy cercano a los poetas y pintores tradicionales. En general, los vanguardistas tinerfeños ofrecen un interés más difuso por el hecho cinematográfico y escaso compromiso por la producción de películas.

El mejor exponente del impacto del cine en el imaginario colectivo de los canarios se registra en su utilización como pretexto en la prensa. El cine se asimila a un cuento, una panorámica, una narración, un hecho de ficción casi increíble. Términos cinematográficos se aplican continuamente a cuestiones ajenas al medio. «Pantalla irónica» es una sección de crónicas locales; «Pantalla grotesca» critica cuestiones urbanas, al igual que «Películas habladas». «Una película en la catedral de Las Palmas», es el titular de una noticia sobre un robo en el templo en 1927; «Películas de alpinismo» narra el mismo año el delirante viaje del obispo Fray Albino a la cumbre del Teide. Poetas como Emeterio Gutiérrez Albelo usan símiles semejantes. Su bellísimo poema «Foto velada» o su artículo «Kodak turístico». «Estampas de Tenerife», recurre a alusiones fotográficas. En este último, una conocida marca de cámaras metaforiza un recorrido, un viaje por el territorio. Cualquier suceso se dice que es como en las películas, o un suceso de película.

[...] Las distintas posiciones (de los artistas de vanguardia) marcan no sólo la intención de montar una cinematografía regional sino asimismo el concepto y sentido que para ellos tiene el cine. El estribillo recurrente de la mayoría es una



Canarias exportable, pero, más que para crear una industria, para que vinieran los turistas. El cine sería un puro reclamo.

El Cine y la Vanguardia en Canarias
1992

Al igual que se ha hecho a lo largo de la historia, y tanto desde la cultura del Renacimiento, la Garbo fue comparada continuamente con mujeres famosas en las que se buscaban paralelismos que otorgaban nuevas dimensiones al mito. La estrella se colocaba de este modo a la altura de grandes personajes y como un eslabón de la gran cadena de figuras claves en la historia de la humanidad. Aparte de las mujeres que encarnó en algunas de sus películas, la publicidad también la presentó como Cleopatra, Salomé, Juana de Arco o Lucrecia Borgia. Pero la comparación más repetida y acertada fue la establecida con Mona Lisa, la joven florentina inmortalizada por Leonardo de Vinci en el cuadro más emblemático de la pintura occidental. Ya desde sus comienzos la prensa destacó el brillo de sus ojos y el leve rictus de su boca, una expresión de Mona Lisa, decían. El feliz paralelismo llevó incluso al guionista Arthur Norden a proponer a Stiller el nombre de Mona Garbo para la estrella. Las características que la historiografía aplicó a los rostros de Leonardo —con dulce sonrisa densa de misterio, para Baudelaire o impenetrables y de mundo íntimo y secreto, para Taine— se adecuaron como un guante al binomio Gioconda/Garbo, encarnaciones de un enigma con alma, pero inaccesible.

«Mona Lisa» cinematográfica: el mito Garbo en la imagen publicitaria
1992

Más que nunca, este Drácula es un ubicuo no muerto en continua metamorfosis: hombre joven y viejo, lobo, hombre-lobo, demonio, rata, vampiro, niebla verde. Su sombra es autónoma, como imagen del deseo oculto que revela como fabricada y falsa la decadente imagen real del vampiro. Pero la gran novedad es la figura del amante en desgracia y su castigo errante durante cuatro siglos. Más que un monstruo es una víctima de sus principios y de su blasfemia y que, como colmo de la transgresión, llora en tres ocasiones: viejo, en su castillo, frente a Harker, recordando pasadas glorias familiares; joven, con Mina, recordando a Elisabetta; monstruo horrible, solo entre las velas, llorando la ausencia de Mina. Sufre porque ama en el vacío, porque ama a un recuerdo. Pero logra su liberación por el amor con la materialización de Mina como la nueva Elisabetta —intuida desde la foto que ve en el castillo—. Dos formas de amar se contraponen: la pareja Mina y Jonathan es el amor burgués y ordenado; el de Mina y Drácula, para los que amar representa el sentido de la vida, es apasionado hasta la muerte.

Con estos planteamientos no debe extrañar la presencia del sexo en la película, como expresión máxima de la pasión. Drácula es un íncubo, demonio que cohabita con mujeres; los súcubos son las tres vampiras, Lucy y, casi, Mina. Momentos intensos son los de Harker comido por las tres mujeres, la bestia copulando con Lucy en el jardín, ésta y el lobo en su lecho y, buscando un tono más sublime,



Vlad reencarnado y Elisabetta/Mina se entregan su sangre. Desde entonces, la dama victoriana ya ha vampirizado a la princesa rumana.

De Stoker a Coppola: océanos de tiempo para encontrarte
1993

La imagen cinematográfica ha generado mil y un iconos que son imagen de marca del arte y la industria que mayor sustancia mítica ha proporcionado al siglo xx. No hay cine sin rostros, y el primer plano existe en su honor para mostrarlos en la enorme escala de la pantalla, como paisaje único, como mapa de expresiones y sentimientos, como espejo del alma o, muy habitualmente, como modelo de una idea de belleza vista a modo de gran plano general. La cara es el eje estelar, la razón de ser de un trabajo que se basa en la representación de una ficción de amores y odios humanos, la pieza fundamental que se interviene para crear una identidad necesaria, un fetiche que busca caminos de adoración, un tesoro que se cuida con mimo hasta en su inevitable decadencia; en fin, invento y realidad al mismo tiempo. Ningún medio como la fotografía para indagar en todos los matices de los rostros y congelar un momento mágico o evocador. El cine continúa así la ancestral tradición del retrato y la insistencia en el rostro como imagen humana esencial, tanto de su aspecto como de su espíritu, que debe establecer esa aureola especial de sueño inalcanzable o nobleza ejemplar que distingue a la estrella de los simples mortales.

La imagen congelada
1994

Cineasta errante como pocos, con una trayectoria llena de caminos físicos y espirituales muy diversos, Buñuel es un caso atípico de director europeo en una industria que, al contrario de la mayoría de los emigrados, no le permite dirigir una sola película sino solamente «manipular» material de otros, sea en tareas de montaje y, más frecuentemente, doblando películas americanas al español destinadas a los mercados hispanoamericanos. Buñuel, que quería ser escritor, sólo es reclamado por esta industria como hábil supervisor de un idioma bien doblado y correcto. Es como una compensación a su frustrante inactividad en la realización de películas y también otro entendimiento de los usos y tratamientos de la lengua. Hoy sería difícil imaginar una etapa americana de films realizados por Buñuel. Él mismo lo declaró varias veces al distanciarse del estricto sistema hollywoodense, nada adecuado para libertades, autorías y obras de creación individuales. Su relación con el país se midió siempre en parámetros de amor y odio, entre la admiración y el desprecio.

Los caminos de Buñuel: 16 meses en la Warner Bros
1995

La frontera entre la vida privada y pública de la estrella es, en consecuencia, inexistente. Su vida privada es pública; la pública es creación publicitaria, invento, montaje; la vida de la pantalla, la de su otra ficción, es sobrenatural, y la vida real



ha de ser mítica. La estrella queda imaginada en su Olimpo artificial rodeada de una iconografía de sueño (grandes mansiones, lujo, viajes, caprichos, excesos) que el espectador no puede más que proyectar como alter ego soñado.

[...] El glamour y la belleza sublimes son cualidades inherentes a la estrella que subrayan ese algo inalcanzable propio de su condición de diosa... Se diseña una personalidad exclusiva que representa un tipo de personaje positivo y modelo de amplia aplicación e influencia en todas las culturas. Como los héroes clásicos o renacentistas, la estrella es depositaria de la fama y la gloria que llevan a la inmortalidad. La otra cara, la de la realidad, es todo lo contrario: manipuladora, sucia, sin gloria.

La mitología cinematográfica como mitología contemporánea
1997

Rivero es esencialmente un documentalista, un cineasta que realiza sus rodajes del natural. Excelente operador, es asimismo cronista del Tenerife de los años 20, de sus ambientes, sus gentes y sus visitantes. Hizo escasas incursiones en la ficción por problemas de producción. Solamente pudo realizar un largometraje argumental, como veremos en el siguiente capítulo, que es un film policíaco, y comenzar un segundo, al parecer una comedia. Entre sus proyectos había una biografía de un caudillo aborigen, el Mencey de Abona, o un argumento de asunto regional. En los documentales se manifiesta la tendencia de Rivero a utilizar personas como improvisados actores que se mueven en el decorado y desfilan o posan ante la cámara. Era una manera de contar una historia, ayudado por los rótulos, y en este sentido realizó el montaje de la visita de Primo de Rivera en 1928 o utilizó a familia y amigos como elementos que ayudaban a desarrollar el relato. El medio natural y urbano, las celebraciones y acontecimientos, son sus protagonistas principales y los que proporcionan los asuntos de sus películas y, paralelamente, de sus fotografías.

[...]A modo de epílogo debemos plantear la coincidencia de interacción de la llegada del cine sonoro a Canarias con la paulatina desaparición de Rivero del mundo del cine. Los nuevos tiempos que abren la década de los 30 obligan a nuevos y más costosos sistemas de producción. Rivero, cineasta por excelencia del cine mudo, es una de tantas «víctimas» del sonoro, aunque el cansancio después de tanta insistencia y la falta de recursos son factores que operan en primer lugar en su decisión de abandonar y no reintentar una reconversión industrial. Después de él, y hasta recientemente, no se emprenderá en Canarias un proyecto industrial cinematográfico de su calibre y la producción se reducirá básicamente a los rodajes extranjeros y peninsulares salvo esporádicas incursiones locales de escaso alcance.

Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias
1997

Norma Desmond —sublime, estremecedora, valiente interpretación de Gloria Swanson, también ella estrella del mundo, papel que se ofreció a Mae West, Mary Pickford, Pola Negri y Mae Murray— es la fotocopia trágica de su pasado. Supersticiosa, exigente, dominante y cruel, vive en un mundo de puro artificio. La vanidad y

el orgullo —nadie abandona a una estrella, por eso es una estrella— sin signos complementarios de su desquiciada personalidad. Sus poses son afectadas porque siempre ejerce de actriz, incluso en los pocos momentos que es mujer. Interpretar es su vida, o quizás ya es su manera de ser. Suicida en potencia continua es también hábil gestora de su fortuna. Su autoritarismo exige servidumbre y el reiterado capricho esconde una profunda inseguridad que esboza el fracaso en el horizonte. Las soledades de años y los desgarros emocionales revierten en frustraciones personales. El amor también lo pretende exigir: «Lo que tratas de decirme es que no quieres que te quiera», es la frase que dirige a su mantenido seguida de una intolerante cachetada. Pero el paso del tiempo es implacable: ya no hay lugar para ella bajo el sol de Hollywood. La piel envejece y la carne comienza a declinar —estoy consumiéndome lentamente—. Vive dejando pasar los días reuniéndose con viejas estatuas de cera para exorcizar los buenos tiempos y jugar a las cartas —el dramático paso de Buster Keaton— o cortándose las venas en la noche de fin de año tras una de sus depresiones. Pero Norma es sobre todo lo más parecido a una mantis religiosa, posesiva y devoradora: los gestos de las manos atrapando al amante en sus brazos vendados por los cortes de una cuchilla, o agarrando su pelo como amenaza o quitándose los afeites ante el espejo para seducirlo con una mirada que ya no es de este mundo. Él es su víctima: la dedicatoria de la pitillera —Mad about the boy— es una fatalista premonición.

El crepúsculo de los dioses

Aula de cine. Treinta años, 1997

MCP también realiza otro tipo de trabajos para la industria del cine: la decoración o ambientación de los espacios publicitarios de las salas, en especial su cara, la fachada y el vestíbulo. Ahora sus clientes son los exhibidores y la dimensión publicitaria alcanza niveles espectaculares: otra puesta en escena paralela. No sólo es necesario multiplicar las ideas y diseños para llenar tanto espacio, sino asimismo recurrir a diversos materiales y técnicas, sobre todo el collage que aprendieron de Antoni Clavé, pionero desde 1934 en el uso publicitario de los más variopintos materiales (cuerdas, telas, cartón, periódicos, algodón...) que aplicó en las carteleras de los cines barceloneses. Todo puede servir y, en 1953, MCP convierte el vestíbulo del cine Fantasio en una selva con la ayuda de un jardinero para ambientar *Objetivo Birmania*.

Estos complejos trabajos no sólo decoran: como actividad anterior al film integrada en el espectáculo cinematográfico (el consumo publicitario), los decorados efímeros buscan la atención y declaran el potencial fascinador de la imagen publicitaria del cine. Tienen una ventaja: su escala y su diversidad técnica y estética posibilitan una mayor capacidad de información y penetración que un cartel.

La publicidad cinematográfica en Barcelona: MCP y la empresa Esquema
1998

Una de las grandes contradicciones es que el cine que interesaba ver aquí, generalmente no se estrenaba. Para la progresía, el modelo número uno del cine que se debía ver, el cine que realmente tiene valores estéticos y sociales, era el modelo más



admirado, el cine soviético. Hay una militancia muy fuerte en Tenerife por el cine ruso, que es una militancia escrita que no llega a la práctica porque no se estrena. La escritura suple la ausencia de imágenes. La primera figura que rompe una lanza por el cine ruso, como faro y como guía de lo que se debe ver y de lo que deben hacer las cinematografías (cine como liberador del pueblo, cine como concienciador, el cine como didáctica pero también como arte), fue el escritor Ernesto Pestana Nóbrega con su texto de 1930 «El cine. Tiempo ruso». Habla de lo que no ha visto, pues todavía no ha viajado a la Península. Inmediatamente el que se une a su discurso es Juan Manuel Trujillo, que sí puede ver en el cine-club Proa Filmófono de Madrid películas rusas, como el emblemático *Acorazado Potemkin*, el gran mito de la República española que se estrena a escondidas. Pero el cine-club es también el único que en 1931 pasa en sesión privada, bajo estricta invitación, *La Edad de Oro*. El segundo lugar donde se vio esta película en España fue en Santa Cruz de Tenerife, cinco años después, en el Cine Numancia.

Éstos son referentes muy importantes para entender el posicionamiento de nuestras vanguardias en el contexto nacional e internacional, que muestran que no solamente había sintonía sino también aportaciones que miran sobre todo a lo de fuera. En ese sentido, Juan Manuel Trujillo escribe: «La juventud socialista trabaja para incorporar el cinema soviético a los programas de los cinemas de Tenerife». Esa vinculación espacial e ideológica, donde de repente Rusia está cerca, cuando en la Dictadura de Primo de Rivera estaba lejos, por no decir que no existía, es lo realmente apasionante y significativo. En el año 32 se publica en Barcelona un libro clave sobre el cinema soviético, escrito en catalán por un izquierdista, Josep Palau. Es el hombre que dirigía la revista *Mirador*, que tiene mucha relación con *g. a.* [*Gaceta de Arte*], pues Westerdahl va a publicar un libro sobre el escultor Ángel Ferrant en la colección editorial de la revista. El libro es *El cinema soviético*, que coincide con el de Carlos Fernández Cuenca, que es de derechas, sobre el mismo asunto. Y justamente en la prensa tinerfeña aparecen dos reseñas del libro, dos críticas que son altamente positivas, en dos periódicos diferentes, *El Día* y *La Tarde*. A Palau se le ve como una especie de guía, porque es el primero que sistematiza el venerado y ansiado cine soviético. Este mismo año de 1932 es especialmente intenso en la divulgación de escritos e información en torno al cine ruso, que aumenta las expectativas por verlo en las pantallas de la isla. Se entendía como el modelo del «cinema de avanzada», al que se refiere Antonio Dorta a finales de año integrado en su proyecto multicultural para «una nueva Canarias». Meses antes aparece la revista *g. a.*, defensora acérrima de ese cine en ese momento influida por el comunista Juan Piqueras y su revista *Nuestro Cinema*, que publica una crítica de un escritor belga que trabaja en Francia, Denis Marion —en *g. a.* solamente hay cuatro críticas de films en toda su historia—, sobre una película clave de Dovjenko acerca de la colectivización agraria, *La tierra*, pieza fundamental del cine revolucionario».

El cine y la izquierda en Tenerife durante la República.

Progresía, producción y cultura

1999

En pocas autonomías ha sido tan patética la relación de la cultura y la modernidad con el nacionalismo imperante. Al no existir un concepto de Canarias que

esté más allá de la especulación y el interés inmediato, incapaces de ilusionar a los canarios con un proyecto común que esté por encima de las divergencias, los nacionalistas han fracasado de manera patente y dolorosa. Llenan el hueco imponiendo o trivializando tradiciones pues lo que interesa es la rentabilidad inmediata, tal como expresan la insoportable insistencia con la música de salsa o los bailes de magos. El arte y la industria cinematográfica son poco valorados por los políticos locales que parece no han encontrado en este medio la rentabilidad de imagen que les da la música clásica, por la que poco apostaban hace años y que, contradictoriamente, es consumida por un reducido número de ciudadanos. Así, resulta de una torpeza desmesurada y provoca indignación cultural la inexplicable ausencia del cine y la fotografía en la recién aprobada ley sobre nuestro patrimonio histórico que de ese modo les niega su condición de bienes de interés cultural para todos los canarios como parte de su memoria histórica, y que en buena lógica sí estaban incluidos en el primer borrador de la ley, elaborado en 1989. No debe de extrañar, pues, que rodar un film es ahora mismo (de nuevo) una actividad cuasi romántica, y que ver buen cine no colonizado una quimera. A un siglo de su existencia, y a comienzos de otro, el cine en Canarias, que sigue contando con mayoría de adeptos, es difícil de hacer, difícil de ver, y, más insensato aún, desde ciertas instancias se le mira de soslayo con anacrónico recelo, tanto intelectual como industrial.

El cine y el siglo XX en Canarias, 2000

El pionero canario es, como en otros lugares, un hombre procedente de la fotografía, el palmero Miguel Brito Rodríguez (1876-1972). Brito ya explota un fonógrafo desde 1895-6 en Santa Cruz de La Palma y rápidamente decide incorporarse al nuevo negocio de las vistas animadas e invertir en un proyector. Para ello va personalmente en su busca. Cambia su idea de comprar un kinetoscopio en Estados Unidos al poder conseguirlo en Cuba. Hasta ahora creíamos que el viaje de Brito a América se produjo en diciembre de 1897 para adquirir un cinematógrafo, pero en realidad fue un año antes y lo que compró fue un sistema de proyección individual, el kinetoscopio. Brito debió llegar a La Habana en la primera quincena de diciembre de 1896, pues él mismo refiere que el revolucionario Antonio Maceo había muerto en esos días (fue el 7 del mismo mes). Cuatro meses después, el 13 de abril de 1897, Miguel Brito presentó el kinetoscopio en el Círculo Mercantil de Santa Cruz de Tenerife, junto a un fonógrafo y un gramófono, sesiones que repite a partir del 31 de julio en el vestíbulo del Teatro de Santa Cruz de La Palma, a 20 céntimos cada escena. Entre los films que exhibía se incluyen *La danza serpentina*, *Bronca en la taberna*, *Salón de barbería*, *Peleas de gallos*, *Combate de gladiadores* o *Besos divinos*, todos de Edison.

Los primeros años del cine en Canarias (1896-1900)
2001

La felicidad es un ocasional inquilino en los personajes de Fassbinder y pronto les abandona. Su discurso sobre la amistad, el amor y la fidelidad, es pesimista y, con



frecuencia, muy amargo. Llega a exorcizar amores reales utilizándolos como actores en sus películas, mostrando así, mediante una absoluta ausencia de pudor, que la ficción se refleja con la realidad en el mismo espejo e incluso llega a devorarla. Sin autoindulgencia alguna, sus películas subrayaron con énfasis la amargura del amor, y su contrario, el desamor, es un fantasma que recorre toda su obra.

Fassbinder y las miserias del alma

2003

Siempre nos preguntamos por qué nunca ha sido posible desde la época de Rivero, en los años 10 y 20, la posibilidad de montar una industria cinematográfica en Canarias [...] Todo el mundo habla de la luz, del sol, de la calidad de los paisajes, de la variedad, de la bondad de la gente y el clima, pero nuestra burguesía no ha entendido que se podía invertir en eso. Por eso la industria aquí ha funcionado en momentos muy puntuales y por gente que han sido casi héroes. Tu caso es más valioso porque estabas en una isla no central y eso te daba un plus de heroicidad.

El cineasta multidisciplinar. Entrevista a Jorge Lozano

2003

En *Tenerife* hay más contradicciones y sordidez que vistas bonitas y progreso. El *Tenerife* de Allegret y Lotar es muy diferente al de otros documentales españoles o extranjeros de comienzos del sonoro: parecen islas diferentes, aunque tengan evidentes elementos comunes al filmar el mismo medio, pero sí son diversas las realidades que muestran y opuestos sus intereses y miradas. La gran agilidad de la cámara de Lotar registra y desvela, y huye del film de propaganda turística pues interesa el documento social y político. Al final, el testimonio resulta descarnado, con el distanciamiento que facilita la mirada de extranjeros concienciados. Su vocación militante y subversiva determina el sentido dialéctico del montaje y el demostrativo texto de Prévert. Todo ello muestra que el film *Tenerife*, ignorado en las historias del cine y de una importancia histórica, política y estética paralela a Tierra sin pan u otros documentales de comienzos del sonoro, debe ocupar su justo puesto dentro del cine de los años 30.

Desmitificando las afortunadas. La mirada documental militante

2004

Sugiere al final Buñuel la posibilidad de que la Warner pudo registrar a su nombre su guión, usurpando así su autoría, pero seguro y confiado al saber que su registro sería el primero. En realidad la Warner no registró nada, pues como ya sabemos la propuesta de Buñuel no fue aceptada. Terminaba este informe con los documentos que Buñuel podía adjuntar, tales como la copia del guión final de *The beast with five fingers*, de 8 de noviembre de 1945, ejemplar que mantuvo pero que luego desapareció; su contrato con la Warner con dos renovaciones, que completaban dieciséis meses en la compañía; y el recibo nº 30454 del Screen Writers Guild del guión de *Hallucinations about a dead hand* registrado el 14 de noviembre de 1945.

Los intentos de Buñuel no tuvieron éxito, pues ni recibió compensación alguna ni prosiguió con el proyecto de demandar a la compañía. Él mismo lo cuenta así: «Más tarde vi la película en México. Mi escena estaba allí, entera. Me disponía a entablar una demanda judicial cuando alguien me dijo: 'La Warner Brothers tiene 64 abogados, nada más que en Nueva York. Atáquelos, si quiere'. No hice nada». En la entrevista de De la Colina y Pérez Turrent, Buñuel precisa que «después la filmaron y no me pagaron nada», reconociendo ese trabajo como paralelo al sueldo que cobraba en la Warner y el tema de la mano cortada y viva como un motivo presente en su obra. A finales de 1947, y con buen criterio, Buñuel desiste de pleitear con la compañía, y en carta del 12 de diciembre a su amigo y antiguo colaborador en la Warner, José Rubia Barcia, aporta detalles muy concretos del trabajo con Florey: «Lo plagiado, lo que se podía comprobar, era sólo el comienzo de la escena. Todo lo demás como el empleo del ralentí, la mano que trepa, etc., fue comunicado directamente por mí a Florey después de haber registrado la secuencia. Eran ideas que iban surgiendo y que yo le pasaba en nuestros ratos de colaboración». Rubia Barcia, testigo de excepción en Los Angeles cuando ocurrieron los hechos, reafirma que la secuencia de la mano cortada fue «escrita y sugerida» por Buñuel, aludiendo a la existencia del texto y a su asesoramiento a Florey.

Curiosamente, Robert Florey está en México en julio de 1947, justo un mes después que Buñuel viera en la capital mexicana *The beast with five fingers*. Posiblemente vino a presentarla o coincidió su viaje con el estreno, pero no parece que ambos se encontrasen. En uno de sus libros, Florey valora positivamente el cine mexicano y recorre sus principales films y artistas, y añade: «Luis Buñuel, tras una prolongada estancia en los estudios californianos ha llegado a ser director en Ciudad de México». Es evidente que sabe dónde está Buñuel y qué hace, pero, sintomáticamente, es la única referencia al director español en todo su libro. Florey calla y no dice lo que no quiere decir, ni siquiera que Buñuel estuvo con él en la Warner.

Creemos muy importante remarcar que Buñuel nunca reivindicó su autoría de la película, ni nunca lo hubiera hecho, y sería completamente absurdo hacerlo cuando no la dirigió. Él mismo señala que lo único que le interesó del guión es la alucinación de Hilary. El resto está muy lejos de sus intereses, tanto la pintoresca y hollywoodiense localización italiana, su falsa y equívoca trama, y, en especial, su ridículo y moralizante final, con su molesta insistencia en «explicar», que convierte toda la película en una inutilidad sin sentido del misterio al resolver la historia de la mano como una creación mental de Hilary. La secuencia de Hilary con la mano, que termina martilleándola con saña, es la que Buñuel señala como robada y es lo mejor de la película, con su funcional estética expresionista y su inquietante banda sonora, que Florey resuelve con brillantez, pese a los forzados amaneramientos y delirios que el guión somete al personaje de Peter Lorre. Éste es precisamente el único que valora los libros y que estudia astrología para lograr predecir el futuro. La víctima es una variante de un tema recurrente en la literatura y el cine fantásticos, el científico loco, que paga muy caro su lucidez e inteligencia. Se castiga con la locura al que defiende el saber, pero en cambio no a los avariciosos e inmorales. Este discurso del sistema es lo más alejado de las posiciones de Buñuel, quien tuvo que tragarse el uso de sus ideas sin nada a cambio y que supo valorar del guión y de

la película lo que realmente tenía calidad. Su mejor decisión fue no seguir adelante con una demanda que, indudablemente, hubiese perdido.

La mano «viva»: Buñuel y «The beast with five fingers»
2004

La despedida de la estrella de este mundo está a la altura de su status (cadáveres embellecidos, funerales caros, cuidado espectáculo final, montaje mediático), aunque, como señala David Niven en sus ricas y agudas memorias, el rito del funeral se manifiesta frecuentemente con el brillo barato y el mal gusto de Hollywood. El sensacionalismo y la manipulación son inevitables en una industria que rentabiliza la muerte. Los fotógrafos se agazapan para captar imágenes morbosas, y su presencia fue tan insoportable en el funeral de Humphrey Bogart, que fueron expulsados para que el acto tuviera dignidad. De gran interés para el estudio del comportamiento de las masas son las patologías que la muerte de la estrella llega a causar en el público (suicidios, histeria, depresiones, adoración fanática), bien jaleado por unos medios de comunicación ávidos de carnaza. Así, retomando una iconografía cristiana tradicional, un periódico de Nueva York llegó a publicar un fotomontaje de Valentino recibido en el cielo por el tenor Enrico Caruso. Este delirio público se fue desplazando según avanzaba el siglo hacia otros territorios de la cultura de masas, como la música popular o el deporte.

Las estrellas también mueren: las tumbas de Hollywood
2005

Tu portentosa imaginación ha conmocionado a muchas generaciones y lo seguirá haciendo siempre. Tu mente era muy fértil, muy original, distinta, como lo demuestran tus obras y las mil y una ideas nunca filmadas. Te dirigiste al mundo con tus películas y también con una importante obra literaria expresada en distintos formatos: poemas, críticas, ensayos y guiones. Fuiste el creador de grandes y fundamentales iconografías del siglo veinte, y tus imágenes subversivas son repertorio ineludible de la tradición disidente y revolucionaria. Te adaptaste al cine de género, pero supiste guardar intacto tu mundo, tu poética, tu sentido revulsivo y molesto filtrando imágenes perturbadoras cuando no irreverentes y heréticas. Siempre odiaste la interpretación de tus escenas y que te preguntaran por un significado que considerabas abierto y libre, aunque sabíamos que tú sí lo sabías, pero inteligentemente te lo callabas. Adorabas los enigmas indescifrables, las pistas falsas, los guiños de ojo, los juegos de la mente. Aparentemente no dabas importancia a la recepción de tus trabajos pero en realidad te sentías secretamente halagado. Y es que tu cine hizo del surrealismo el movimiento de vanguardia más consumido y aplaudido en todo el mundo.

El surrealismo hasta la muerte
2006

La enseñanza de la Historia del Cine presenta un problema previo pues en realidad son estudios nuevos y de estructuras desconocidas. La reducida o inexistente base

de muchos jóvenes lastra el acceso directo a los temas, pues es necesario introducirle a un lenguaje, a un vocabulario, a una manera de mirar y narrar, que permita entenderse a todos en el estudio de la materia. Los estudiantes han visto muchas imágenes audiovisuales y tal vez en la mayoría constituyan su vehículo informativo preferente, pero en realidad no saben explicarlas. El reto es conseguir que puedan reaprovechar este capital visual y sustituir el habitual rol de espectador pasivo manteniendo una posición más crítica y selectiva que le enseñe a valorar y elegir con sentido. El entendimiento y aplicación de los contenidos deben plantear el fomento de una conciencia científica y crítica, dado que lo que se trabaja, la imagen, está presente en cada momento de nuestra vida.

Reflexiones sobre cine, fotografía e historia del arte. «Ustedes los de cine»

2008

El comunismo fue el gran tema tabú de su biografía y él mismo estableció una cortina de humo para ocultarlo toda su vida. Tenía sus razones, pues el FBI y el Servicio de Inmigración le controlaron durante treinta años. En el año 2000 ya pudimos solicitar los informes del FBI pero seguían todavía con la información censurada, hasta que finalmente en 2009 se nos remitió una copia del expediente de Buñuel desclasificado en su mayor parte. Nunca hizo cine militante ni intervino directamente en la guerra. En cambio sí militó en otras cosas: la crítica a la religión, la estupidez humana y las miserias burguesas, el humor corrosivo, la procedencia onírica de las imágenes que exponían un discurso que reivindica la imaginación y la libertad, y, sobre todo, la coherencia moral, que tantos inconvenientes le acarreó y también tantos triunfos. Por lo general se ha entendido que el suyo fue un exilio sin resultados, sin provecho, como si fueran ocho años de mera subsistencia, pero fue un periodo importante en su vida y no un mero paréntesis. Buñuel cuenta con el dudoso honor de ser casi el único director europeo que llega a Hollywood durante la guerra y no dirige ninguna película, pues solamente interviene en trabajos laterales (montaje, doblajes, jefe de equipos) que consideramos fundamentales para su experiencia profesional. Eso sí, propone ideas y guiones que evidentemente no prosperan porque en absoluto se adecuan a esa industria, al contrario de otros cineastas que realizaron films personales dentro del sistema de los estudios como Renoir, Clair u Ophüls. Percibimos a un hombre en un medio que no termina de aceptar, que es inadaptable a ese sistema, un hombre que antepone la moral al beneficio, su coherencia al consentimiento, un inadaptado imposible de redimir que opta por el aislamiento y la soledad y subsiste como puede, que intenta trabajar en lo que amaba, el cine, pero sin hacer concesiones, que cuando lo hace es para comer y se conforma trabajando siempre en lo mismo, doblando películas (que ya lo había hecho para los americanos en Europa), un espíritu independiente, surrealista, en suma otro «extraño en el paraíso».

El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos

2010

Es absolutamente obvio que Buñuel nunca pensó en quedarse en Estados Unidos, ni era el cineasta europeo en busca de la gloria americana, y por ello no se planteó la posibilidad de renovar su contrato en el French Department, ni hizo méritos



para ello, sino todo lo contrario. Desde principios de diciembre de 1930 le comunicó a Noailles que en el mes de mayo volvería a París, justo el período que abarcan los seis meses de su contrato, pero como hemos visto cambió de opinión en febrero de 1931. El viaje era algo temporal, pura circunstancia, una experiencia que aún hizo más efímera con su renuncia. Estaba preparado para irse en cualquier momento. «Yo no he deshecho mis maletas», le decía a un atónito Autant-Lara, al que animaba a regresar también a Francia. Y seguidamente añade: «Cojo mis calcetines uno tras otro. Estoy listo para partir en cinco minutos. ¿PARTIR? ¡Pero yo NO HE LLEGADO, Lara!». Magnífica y poética manera surrealista de expresar su desarraigo hollywoodense y el sentido transitorio del improductivo del viaje. Pero mantener el equipaje sin deshacer completamente parece condición de algunos emigrados y de su situación provisional.

[...]

El trabajo en la OIAA permitió sobrevivir a la familia Buñuel dos años y medio, desde comienzos de 1941 a junio de 1943, aunque con el dinero justo y muchas estrecheces. Tras su retiro en Stamford, Buñuel volvió en julio de 1943 a Nueva York, cuando ya estaban aplacados los ataques de la Legion of Decency y el MPH.

[...]

La estancia en Nueva York fue dura para Buñuel en el plano laboral y político, pero también por sus problemas de salud con la incipiente sordera y, sobre todo, la vuelta de sus dolores de ciática. Pasó períodos inmóvil en la cama, necesitado de su esposa para todo, y muchas veces trabajó y se movió por la ciudad gracias a las muletas.»

El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos
2010

Más allá del debate amateur/profesional que regía en los setenta, actualmente la disyuntiva parece ser cortometraje/largometraje. Pero el panorama ha cambiado radicalmente con las nuevas tecnologías y especialmente con esa poderosa plataforma revolucionaria que es Internet, medio que facilita desde la ejecución de un casting hasta la difusión de los films a nivel internacional. Ahora nos encaminamos hacia nuevos horizontes en medio de otra reconversión del arte y la industria del cine, en este caso afectando al soporte y su propagación con la cada vez más potente imagen digital, que rompe fronteras con sus amplias posibilidades de divulgación, el abaratamiento de los costes de producción, y la facilidad y control del proceso creativo. Además, las ayudas del gobierno autónomo, la proliferación de cineastas educados desde niños en la cultura audiovisual, o la existencia de una importante cantera de actores, son otros factores determinantes para el desarrollo de la creación cinematográfica en Canarias. Por otro lado, resulta preocupante lo que nos cuentan algunos jóvenes de sus cortos, demasiado influidos por el peor cine estadounidense y sus estereotipos temáticos y estéticos, y donde Canarias como contexto está prácticamente ausente. Parece irónico que sean los propios cineastas de aquí los que repitan el uso del espacio insular como puro decorado, sustrayendo su cultura y sus problemas como tradicionalmente hizo la industria internacional del cine.

El cine en Canarias (1896-2010)
2011