

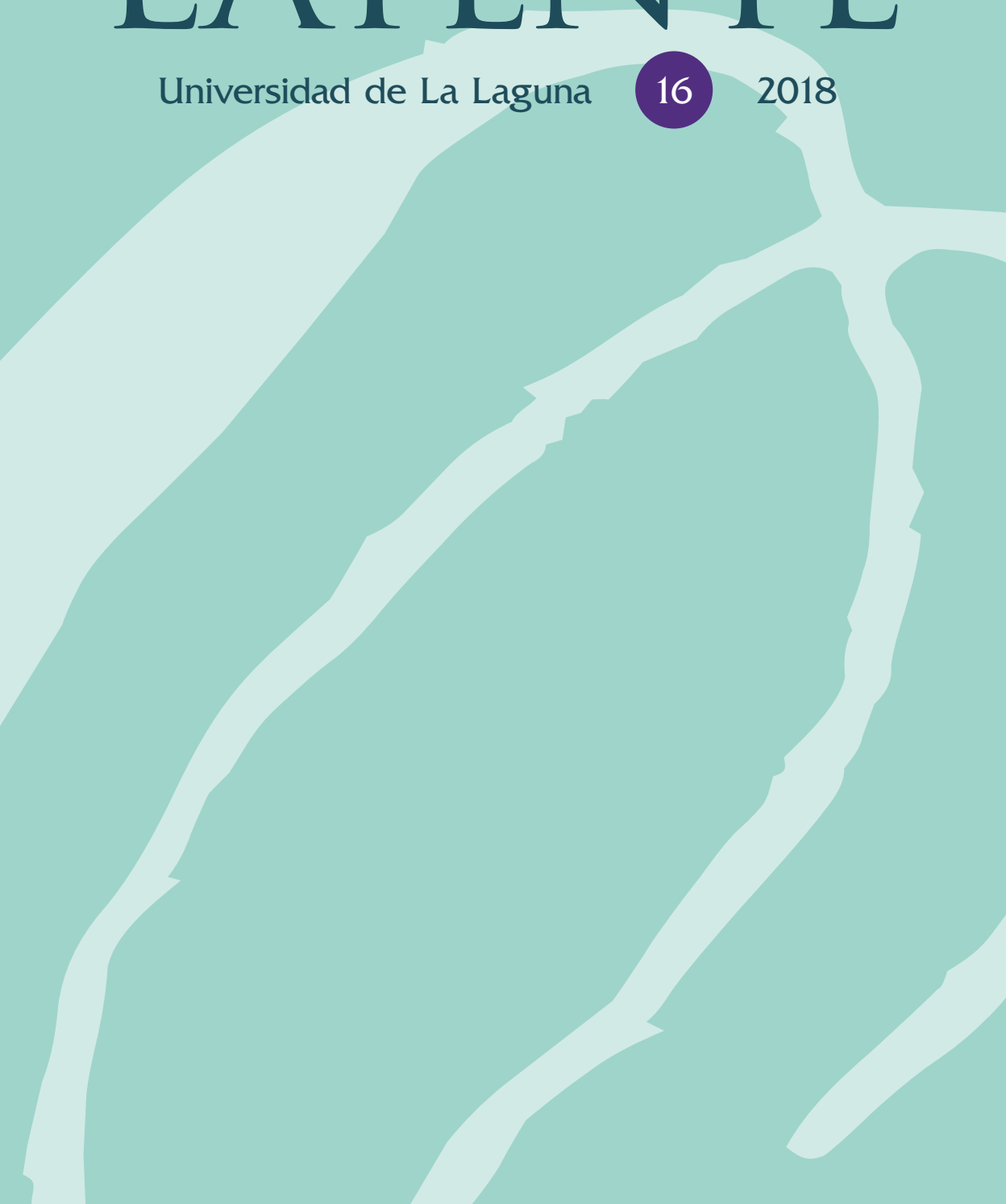
Revista de Historia y Estética del Audiovisual

LATENTE

Universidad de La Laguna

16

2018



Revista
LATENTE

Revista
LATENTE

Revista de historia y estética del audiovisual

DIRECTOR

Domingo Sola Antequera

SECRETARIA

Alicia Hernández Vicente

CONSEJO DE REDACCIÓN

Carmelo Vega de la Rosa, Gonzalo Pavés Borges, Francisco García Gómez,
Enrique Ramírez Guedes, Isabel Castells Molina,
Amparo Martínez Herranz y Domingo Sola Antequera

CONSEJO ASESOR

Richard Jewell (University of Southern California, Los Angeles), Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona), Ángel Luis Hueso (Universidad de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco), Francisco de la Plaza (Universidad de Valladolid), Manuel Palacios (Universidad Complutense de Madrid), Joaquín Cánovas (Universidad de Murcia), Alberto Elena (Universidad Autónoma de Madrid), Luciano Berriatua (investigador y restaurador, Madrid), Javier Herrera (Filmoteca Española), Paul Hammond (investigador y escritor, Barcelona), Lee Fontanella (Institute of Technology, Massachusetts), Joan Fontcuberta (fotógrafo y teórico, Barcelona), Bernardo Riego (Aula de Fotografía, Universidad de Cantabria)

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres / Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.latente.2018.16>

ISSN: 1697-459X (edición impresa) / ISSN: e-2386-8503 (edición digital)

Depósito Legal: TF-1136/2003

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista
LATENTE
16

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2018

REVISTA Latente: revista de historia y estética del audiovisual / director, Domingo Sola Antequera.
—La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 2003
Anual
ISSN: 1697-459X
1. Medios audiovisuales-Publicaciones periódicas 2. Cine-Estética-Publicaciones periódicas
3. Cine-Historia-Publicaciones periódicas I. Sola Antequera, Domingo, dir. II. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed.
791.43(05)

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La revista *Latente* se edita una vez al año. Los originales para su publicación pueden remitirse a:

Domingo SOLA ANTEQUERA (Departamento de Historia del Arte)
Isabel CASTELLS MOLINA (Filología Hispánica)
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus de Guajara
38071 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

Los trabajos no deberán exceder de 25 páginas DIN-A4 mecanografiados a una sola cara y a doble espacio. Las reseñas no excederán las 5 páginas. Hay que incluir un resumen en español y en inglés de 10 líneas como máximo, así como las palabras clave del artículo en un máximo de 2 líneas. Los trabajos deberán ser presentados en CD (programas Word, OpenOffice o Ipages) y en dos copias en papel. Todos los trabajos serán sometidos a informe reservado de al menos dos especialistas de reconocido prestigio. Se ruega acompañen los originales con la dirección postal de la autora o autor, *e-mail* y la indicación del centro donde ejerce su actividad académica o investigadora. Los trabajos no aceptados para su publicación serán devueltos a petición de la autora o autor.

Las notas y las referencias bibliográficas irán a pie de página. Se citará tomando estos ejemplos como modelo:

Libros:

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1997): *Arturo Ripstein*, Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española.

Artículos:

ROLPH, Wendy L. (1986): «Lorca/Gades/Saura: Modes of Adaptation in *Bodas de Sangre*», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 11, núms. 1-2, pp. 205-213.

Las lenguas de la revista son el español y el inglés.

La revista se publica anualmente y el plazo máximo para el envío de originales es el 15 de junio de cada año.

Los envíos pueden hacerse a las siguientes direcciones: icastell@ull.es y dsola@ull.es.

La correspondencia relativa a la revista debe dirigirse a:

Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus Central
38200 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

SUMARIO / CONTENTS

ARTÍCULOS / ARTICLES

The Influence of Cinema and Television on Tourism Promotion / La influencia del cine y la televisión en la promoción turística <i>Raquel Sola Real y Claudia Medina Herrera</i>	9
Aproximación histórica a la educación formal e informal del audiovisual en Canarias / Audiovisual Education in the Canary Islands. Historical Approach to Formal and Informal Audiovisual Education in the Canary Islands <i>Attua Alegre Paiz</i>	37
<i>El cochecito</i> , de Rafael Azcona: el guion cinematográfico como obra literaria / <i>El cochecito</i> , by Rafael Azcona: the cinematographic script as a literary work <i>Alberto García-Aguilar</i>	83
<i>Hijos de un dios menor</i> . Lenguaje, comunicación y colonialidad del poder / <i>Children of a Lesser God</i> . Language, Communication and Coloniality of Power <i>Pablo Estévez Hernández</i>	97
Pintando leyendas: lecturas de pinturas en el largometraje de anime contemporáneo / Painting legends: Reading About Images in the Contemporary Japanese Anime Films <i>Angélica García-Manso</i>	111
Encubrimientos del <i>Remake</i> ciego. Los casos de <i>Shane</i> y <i>Drive</i> / Hidden Blind Remake. The cases of <i>Shane</i> and <i>Drive</i> <i>Luis Fernando de Iturrate Cárdenes y David Fuentesfria Rodríguez</i>	131
Viajes con sentido: notas para una historia del cine español <i>on the road</i> / Travel with meaning: Notes for a history of Spanish cinema on the road <i>Santiago García Ochoa</i>	141
El cine negro español de AtresMedia y Telecinco Cinema: las claves del éxito del nuevo <i>thriller</i> en España / Atresmedia and Telecinco Cinema Noir Films: Keys to the Success of the New Thriller in Spain <i>Ezequiel Herrera Gil</i>	163



Vivo para pensar películas. Entrevista (anotada) a Fernando Colomo / I live to think Movies. (Annotated) Interview with Fernando Colomo <i>Débora Madrid Brito</i>	187
--	-----

RECENSIONES / REVIEWS

C. Vega de la Rosa, <i>Fotografía en España (1835-2015). Historia, tendencias, estéticas</i> , por <i>María Dolores Barrena Delgado</i>	207
R.A. Spencer, <i>Harry Potter and the Classical World: Greek and Roman Allusions in J.K. Rowling's Modern Epic</i> . G. Basham, <i>Harry Potter y la Filosofía</i> . B. Groves, <i>Literary Allusion in Harry Potter</i> . D. Bagget, y S.E. Klein, <i>Harry Potter and Philosophy. If Aristotle ran Hogwarts</i> por <i>Irene del Carmen Marcos Arteaga</i>	209
J.L. Sánchez Noriega, <i>Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno</i> , por <i>Laura Caballero Ruiz de Martín-Esteban</i>	212

ARTÍCULOS / ARTICLES

THE INFLUENCE OF CINEMA AND TELEVISION ON TOURISM PROMOTION

Raquel Sola Real y Claudia Medina Herrera
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

In a world where television and cinema productions are becoming more and more alluring, the power of attraction that they can exert over people is unquestionable. This work revolves around the previous idea, going through countries that have benefited from film-induced tourism –from the USA to the UK, without forgetting New Zealand. After explaining new emerging forms of marketing related to this kind of tourism (place branding), we end up analyzing the past and current situation of shootings in Spain, and more specifically, in the Canary Islands.

KEYWORDS: Film-induced tourism, place branding, shootings in Spain, shootings in the Canary Islands.

LA INFLUENCIA DEL CINE Y LA TELEVISIÓN EN LA PROMOCIÓN TURÍSTICA

RESUMEN

En un mundo donde las producciones televisivas y cinematográficas son cada vez más fascinantes, es incuestionable el poder de atracción que estas ejercen sobre las personas. Este trabajo gira en torno a esa idea, examinando la situación de diferentes países que se han beneficiado del turismo cinematográfico: desde Estados Unidos hasta Reino Unido, sin olvidarnos de Nueva Zelanda. Tras explicar nuevas formas de *marketing* relacionadas con este tipo de turismo como el *place branding*, terminaremos analizando el pasado y presente de España y las Islas Canarias en cuanto a rodajes y situación audiovisual se refiere.

PALABRAS CLAVE: turismo cinematográfico, *place branding*, rodajes en España, rodajes en las Islas Canarias.



1. OBJECTIVES

Regarding the objectives of the work, we can name at least five main purposes that we wanted to achieve:

- 1) To analyze and clarify the relation between cinema and tourism through history.
- 2) To explain what makes a spectator want to visit a destination that appears in films or TV series.
- 3) Prove that cinema and television productions are able to attract and generate tourism on their own.
- 4) Understand how tourist promotion occurs through motion pictures.
- 5) Evaluate the situation and the possibilities in Spain and the Canaries.

2. INTRODUCTION

UNWTO (World Tourism Organization) defines tourism as the action that “comprises the activities of persons traveling to and staying in places outside their usual environment for not more than one consecutive year for leisure, business and other purposes” (*Tourism Satellite Account...*, 2011: 1).

Therefore, there are different kinds of tourists: as the definition above declares, many people travel because of business, others do it because they want to meet their family or friends, and others go to places in order to enjoy a variety of leisure activities. In this category we can find the so-called “sun, sea and sand” tourism or cultural tourism, among others.

It is no novelty to state that in the last years there has been an increase in the number of people who travel to experience something and not just to stay somewhere –tourist motivation is one of the most intricate and difficult areas of tourism research, as explained in the book *Consumer psychology of tourism, hospitality and leisure* (2004). Due to the fact that there are a great variety of different tourists, the motivation of each one of them is also different and it is tied to psychological factors and/or social forces. It is also clear, as asserted in the book, that in many cases people are not willing to reveal the reason for their travel, or sometimes they are not even sure they know it and therefore they are unable to express it.

Nevertheless, there is one motivation that stands out among the different ones revealed by a wide range of authors. As Richard Sharpley and David J. Telfer gathered in the book *Tourist and Development: Concept and Issues* (2002), several authors (van Rekom, Krippendorf) claim that one of the main reasons to travel is to escape from reality, to elude day-to-day problems and to feel and experience something special.

After knowing this fact, it comes as no surprise that certain types of tourism are becoming more and more relevant in the last few years: such is the case of slow tourism, dark tourism or film-induced tourism, the latter being the subject of our study.

We cannot forget that cinema is born absolutely linked to the concept of travel in the sense that first films, visiting distant places or recognized celebrations,



were inviting the viewer in the dark room to fly and enjoy the destination seen. Besides, both movies and tourism were invented during the 19th Century, when Thomas Cook organized his first tour and the first Lumière's projection took place.

At this point we have already established that people are pursuing new realities different from their own, and as time passes that claim has become indisputable for the tourism industry.

When a product gain a meaningful popular diffusion like in the case of *Game of Thrones*, *Harry Potter* or *The Lord of the Rings*, the number of visits to their filming locations keep rising no end. That is the case of Kings Landing (Dubrovnik, Croatia), Middle Earth (Mangaotaki Rocks, New Zealand), Hobbiton (Matamata, NZ) or The Wizarding World of Harry Potter (Universal Studios, Florida or Warner Bros Studios, London). Fans have set up a new type of tourism and a new type of tourist, the currently known as jet setters. These adepts are voluntary spending much more money just to satisfy, not only their cinematographic whims, but also their television ones, as we are living in the Golden age of TV series. It is an opportunity that in the first two decades of the 21st century is being taken seriously into consideration.

Film-induced tourism (also known as movie tourism or screen tourism) is defined as “the visit to a destination or attraction as a result of the place being featured on television, a video, or the cinema screen” (Hudson and Ritchie, 2006a: 387-396). We can find different reasons that support the rise of this kind of tourism, but two of the most important are the improvement of international travel and the growth of the entertainment industry (Hudson & Ritchie, 2006b: 256-268).

Film-induced tourism also shares characteristics with another type of tourism that is close related to cinema: literary tourism. As Pocock explains in *Catherine Cookson Country: Tourist Expectation and Experience* (1992: 236-243), literature can also make people desire to live and get to know another reality.

Therefore, despite being different, literary tourism can be considered an antecedent of film tourism (Connell, 2012: 1007), since both share some similarities: the narrative can stir up emotions in the reader/viewer and it also creates a bond through the plot and personal circumstances or aesthetic sensibility. We should also take into account the amount of books that end up being adapted to films.



LITERARY TOURISM VS FILM-INDUCED TOURISM (HOFFMAN, 2015: 61)		
ASPECTS UNDER CONSIDERATION	LITERARY TOURISM	FILM-INDUCED TOURISM
History	Early forms since the Classical Era definitely occurring in its present form since the early 16 th century Grand Tour	First film productions from 1896 definitely occurring since the early 1930s with movies such as <i>The Mutiny on the Bounty</i> (1935)
Media (armchair travel by reading or viewing)	Novels, plays, poems, e-books, graphic novels, bogographies/autobiographies, travel writing, guide books	Cinema, television. IMAX. VHS/DVD/Blu-Ray, Internet
Aspects of Interest	Places, events and activities associated with authors and their literary works	Places, events, activities and people associated with films and celebrities

Cont.



Joanne Connell / *Tourism Management* 33 (2012) 1007-1029.

LITERARY TOURISM VS FILM-INDUCED TOURISM (HOFFMAN, 2015: 61)		
ASPECTS UNDER CONSIDERATION	LITERARY TOURISM	FILM-INDUCED TOURISM
Macro-riche	Heritage and Cultural Tourism	Heritage and Cultural Tourism
Type of tourism	Postmodern - boundaries between fiction and reality are blurred: fusion of real world of authors and literary works vs. imagined stories	Postmodern - boundaries between fiction and reality are blurred: actual place of filming vs. fictional story and setting portrayed in film
Places/people associated with niche tourism	Places mentioned/depicted in books, houses of writers or characters of books, graves of writers literary landscapes of inspiration to authors, heritage sites, museums monuments, commemorative plaques and statues	Film locations, scenery, heritage sites, film sets, celebrities or characters featured in films (fandom), stand-in locations
Purpose-built attractions	Theme parks	Film studios, theme parks, film production centers or workshops, constructed film attractions

As we have already pointed out, the table above indicates that one of the aspects that link these two types of tourism is indeed the need to escape. Nevertheless, it is obvious that literature depends more on psychological factors and on the imagination of the reader –they are the ones that have to breathe life to the story.

Most papers refer only to cinema when talking about film-induced tourism, but we cannot deny the importance that TV series have been gaining throughout

the years. After the first two golden ages of TV (from 1940 to 1955 and from 1990 to 2000), now we find ourselves in a situation where people are constantly comparing cinema with TV shows, and it is not uncommon to find regular audience and experienced journalists believing that the latter are even better. This owes to its long storytelling and therefore the bond with the characters, its originality (far from the usual cinema blockbusters), the freedom of writers and actors, since they are able to take risks, and the customized service offered by the streaming platforms –TV shows have become a social phenomenon in its own right (Wojcik, 2012: 1).

3. BACKGROUND

It is true that this kind of tourism may appear as a novelty to some people but, much to the contrary, it has been ongoing in some countries for quite some time now.

As Gerben Bakker explains in *The Economic History of the International Film Industry* (2008: 1): “from the 1910s onwards, each year billions of cinema-tickets were sold. In Italy the film industry was the fourth-largest export industry before the First World War. In the depression-struck U.S., film was the tenth most profitable industry, and in 1930s France it was the fastest-growing industry, followed by paper and electricity, while in Britain the number of cinema-tickets sold rose to almost one billion a year.”

It is difficult to establish and analyze the history of film-induced tourism, since there is insufficient information about this phenomenon simply because, until recent times, nobody had considered movies as an enticer for tourists to visit a given destination and, consequently, no reliable surveys had been taken. Nonetheless, some authors indicate that it was from 1932 to 1946, during Hollywood’s golden age, that people started traveling to places motivated by films, especially blockbusters (Hoffman, 2015: 81-83). The fact that air travel was improved, along with the better communication, the package tours and the new conception of holidays just helped to develop this tourism. In any case, it is only recently, over the last couple of decades roughly speaking, that reliable data have been collected.

Focusing on the present situation, in 2012 the Tourism Competitive Intelligence reported that “40 million international tourists chose a destination primarily because they saw a film shot in that country, and up to 10% of the tourists also said movies are a factor when deciding their destination” (Cooper, 2015).

3.1. THE UNITED STATES

After doing some research, we have found that each State of the country has hosted the production of at least one movie that was relevant in terms of tourist attraction. To name a few examples, we have found astonishing information about *The Goonies* (whose house had to be closed after receiving 1500 visitors daily since the city tried to increase the tourism trade) (Dean, 2015); *A River Runs Through It*



(which is still relevant after 20 years and had a huge impact on fishing: the industry experienced a 60 percent increase in 1992, the year the movie came out, and then grew by another 60 percent in 1993 (Devlin, 2012); *Sex and The City* is another example as now people travel to take a photo in Carrie's (Sarah Jessica Parker) house or to have lunch in the group favorite restaurant in Manhattan; *Dances with Wolves* (25% increase compared to 7% in the previous 4 years), *Deliverance* (20,000 film tourists a year, gross revenue \$2 to 3 million), *Close Encounters of the Third Kind* (75% increase in 1975 in Wyoming, 20% visit now because of the film), or *Last of the Mohicans* (25% increase year after release) (*Turismo cinematográfico...*, 2013).

Taking these examples into account we visited the official tourism sites of the 50 states of the USA: apart from the best known places within the industry (California, NY), there are many of them that promote directly film/TV series activities –websites that link particular films to their film locations is a very effective promotional tool to induce tourists to the destination (Croy & Walker, 2003: 115-133). If not, at least they add something regarding this kind of tourism on the “trip ideas” section, which can attract new visitors in the long run or even capture people who were not interested in the beginning.

3.2. THE UNITED KINGDOM & IRELAND

The UK is probably the second country that comes to mind when thinking about places that develop TV and film productions, maybe along with Ireland.

According to the Olsberg•SPI consultancy, “screen tourists brought to the UK between £100 million-£140 million to the economy in 2014, and the most popular locations can attract up to £1.6 million every year from international tourists” (*Film Tourist Research*, 2015).

So, in this case, there are also a great number of examples in recent history. To highlight but a few, the film *Braveheart* (1995) boosted tourism in Scotland, providing £15 million in additional tourist revenue, Rosslyn Chapel from *The Da Vinci Code* received 9500 visitors after the release of the book and the number went up to nearly 130 000 visitors when it was featured in the film in 2006 (*Turismo cinematográfico...*, 2013).

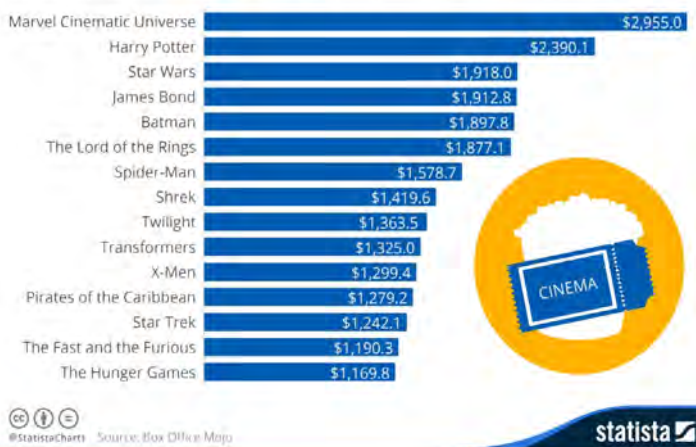
According to the director manager of VisitBritain, Laurence Bresh, the film *Pride & Prejudice* (2005), the well-known Jane Austen adaptation, caused an increase of 10 000 extra visitors after release in Basildon Park, as well as 2000 additional visits to Stamford Village (Bresh, 2009).

Of course we cannot forget the biggest phenomenon in the UK, *Harry Potter*. Many different places throughout the entire UK have benefited from the huge success. Gloucester Cathedral recorded an increase of 50% in one single year, Alnwick Castle visits grew up 120% since being used as Hogwarts, and Locock Abbey increased the number of visits to more than 90,000 (not only because of *Harry Potter* but also thanks to *The Other Boleyn Girl* and *Pride and Prejudice*) (*Stately Attraction...*, 2007).



The Most Successful Movie Franchises In History

Box office revenue of movie franchises in North America (in million U.S. dollars)



The Most Successful Movie Franchises (McCarty, 2015).

TOTAL ANNUAL VALUE OF DOMESTIC AND INTERNATIONAL TOURISTS (£MILLION) IN SEVERAL LOCATIONS THROUGH THE UK (*FILM TOURIST RESEARCH*, 2015)

LOCATION	FILM / TV DRAMA	TOTAL ANNUAL VALUE OF DOMESTIC AND INTERNATIONAL TOURISTS - £MILLION
Alnwick Castle	Harry Potter and the Philosopher's Stone (2001), Harry Potter and the Chamber of <i>Secrets</i> (2002)	4.3
Bampton	Downton Abbey (2010-present)	2.7
Castle Howard	Brideshead Revisited (2008 film) Brideshead Revisited (1981 television series), Death Comes to Pemberley (2013)	0.4
Holkham	Shakespeare in Love (1998), The Duchess (2008)	0.9
Lyme Mark	The Awakening (2011) Pride and Prejudice (1990s television series) Casanova (2005), <i>The Village</i> (2013-2014)	0.9
Puzzlewood	Jack the Giant Slayer (2013) Da Vinci's Demons (2013-present), Doctor Who (1963-present), Merlin (2008-2012)	0.1
West Bay	Broadchurch (2013-present)	1
Wollaton Hall	The Dark Knight Rises (2012)	0.1

Warner Bros Studios Harry Potter tour had £83.4 million in 2013 revenue, and it keeps growing up. In general, we can agree that it is the most successful franchise in the country and the second in the whole world, as we can see in the image



on the previous page. Only in 2005 a survey by Halifax Travel Insurance showed that 16% of tourism was drawn by *Harry Potter* (Sylt, 2014).

We have also found more recent examples of locations that have benefited from being featured in TV series: since *Broadchurch* premiered in 2013, 80% of businesses around West Bay and nearby Bridgport have reported an increase in customs (Warren, 2015). *Downton Abbey* could be another example, for Highclere Castle receives now 1,500 visitors per day (Haughney, 2013), as well as *Outlander* (Preston Mill experienced in 2015 a 26% increase in numbers compared to the previous 12-month period, and other locations such as Doune Castle and Blackness Castle also witnessed a growth of visitors) (Lennon, 2015), or the 2015 adaptation of *Poldark* (50% increase in visitors to the National Trust's Levant mine) (*Poldark's Levant Mine...*, 2017).

3.3. SWEDEN & DENMARK

When thinking about TV productions in Europe, we usually tend to be aware first of the UK or Ireland. However, in the last few years, there has been an increase of people traveling to Scandinavian countries due to the rise of the “Nordic noir” phenomenon – the genre that comprises the crime fiction written (and now also filmed) in Scandinavia. Following the previous methodology, we searched for information on the official tourism websites of the countries to prove that they are well aware of what they can offer and of how they can attract people, since we came across a number of tours and itineraries.

In this case we should take into account that most of the locations that we are going to name were featured in books first, so there is no clear separation between tourists that got to know the places by reading and the ones that grew aware of them by watching their subsequent screen productions. But, as we stated above, both literature and screen tourism can be related and this can be a great example of that.

Although Stockholm draws lots of tourists and it is difficult to measure the impact of a film in itself, there are some figures that show the importance of productions like the *Millennium* saga: since the premiere of the films the Stockholm City Museum has hosted a “Millennium Tour,” which was booked by 10,000 tourists in 2010. There were also tourists that took the tour on their own, since the Tourist Centre offered a map that featured several locations –the museum estimates that 25,000 people chose this option instead (Sparre & Lind, 2011).

Focusing on TV series, there are also several cases that are drawing more and more tourists to the countries. Gustavssen from VisitDenmark states that “the number of nights spent by UK visitors in Denmark has soared in recent years. This is in part thanks to the huge success of Danish TV series *Forbrydelsen* (*The Killing* in the USA), *Borgen* and *Bron/Broen* (*The Bridge* in the USA)” (Beard, 2014).

Curiously enough, the tour around locations of these last three TV series is ranked number 8 out of 73 Outdoor Activities in Copenhagen (*TripAdvisor United Kingdom Copenhagen*, 2017).



3.4. GAME OF THRONES

We could not put *Game of Thrones* in any of the above categories –it needed its own section. Contrary to an ordinary show, this one is shot in many different countries, including Northern Ireland, Croatia, Morocco, Iceland, Spain, or even Malta. That is the reason why we separated the show from the rest.

As the official web page of tourism in Northern Ireland states, “*Game of Thrones* is currently one of the most globally popular TV programmes in the world, watched by over 18.4 million viewers. With almost 20 million Facebook followers, over 4.7 million Twitter followers and 2.9 million Instagram followers, the popularity and success of the series is clear” (*Tourism Northernireland*, 2017). With this in mind, we cannot deny that those are more than reliable proof that *Game of Thrones* can attract on its own millions of people to all its filming locations.

Spain was chosen to represent the Kingdom of Dorne. It has only been seen in season 6 but there is already a growth in the number of visits to Andalusia, especially Cordoba and Seville. Just in 2015 tourism increased in the latter city up to 25% (Domínguez, 2015). Croatia is the famous capital of the Seven Kingdoms, Kings Landing, as well as Braavos and Meereen, practically all of them set in Dubrovnik. Since 2012 Dubrovnik and Split have seen the number of tourist rise –10 million tourists said *Game of Thrones* was their main reason to travel.

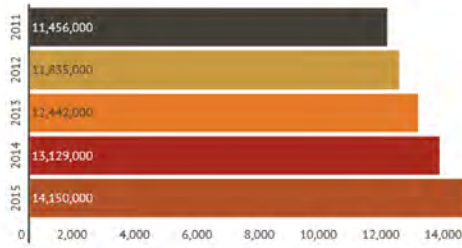
Iceland, on the other hand, has expanded up to 30% the visits in the last year, as it has been for the entire show *The Wall* and “the Lands beyond The Wall” (Jane, 2016). As Richard Williams said, “there are people in China who do not know where Northern Ireland is, but they know *Titanic* and they know *Game of Thrones*, and we need to capitalize on that” (Girvin, 2016). That is why Northern Ireland, representing Winterfell on the small screen, by funding £13.75m, have received, in name of the show, a total (estimated) of £150 million (Jane, 2016).

GAME OF THRONES ECONOMIC IMPACT IN NORTHERN IRELAND (GIRVIN, 2016)		
GAME OF THRONES ECONOMIC IMPACT	(SOURCE: NORTHERN IRELAND SCREEN)	
	Funding from Northern Ireland Screen	Expenditure on goods and services into the Northern Ireland economy
Pilot / Series 1	£3.2m	£21.2m
Series 2	£2.85m	£21.8m
Series 3	£3.2m	£22.5m
Series 4	£1.6m	£23.2m
Series 5	£1.6m	£26.3m (Estimated)
Series 6	£1.3m	£31m (Estimated)
	Total: £13.75m	£146m (Estimated)

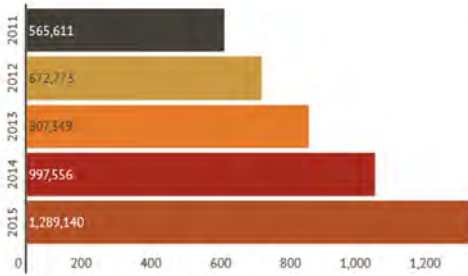




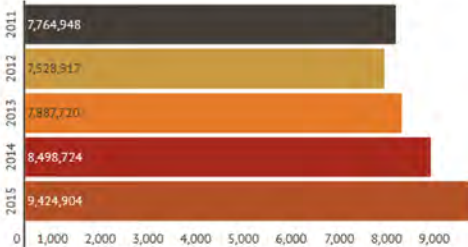
INTERNATIONAL TOURIST ARRIVALS IN CROATIA



INTERNATIONAL TOURIST ARRIVALS IN ICELAND



INTERNATIONAL TOURIST ARRIVALS IN ANDALUCIA



Tourist Arrivals in Croatia, Iceland and Andalusia (Jane, 2016).

3.5. THE LORD OF THE RINGS & THE HOBBIT

Both trilogies have undoubtedly changed New Zealand's image to the world, becoming a more interesting and attracting place to visit. It is not longer just the place where you take your vacation.

The manager of Western Long haul markets for Tourism New Zealand, Gregg Anderson, said:

We have seen a 50% increase in arrivals in New Zealand since Lord of the Rings: The fellowship of the Ring (2001, Peter Jackson). About 1% of visitors said that Lord of the Rings was the reason they came. It's only 1%, but that's worth NZD\$33 million [currently US\$27 million] a year. Six percent cited Lord of the Rings as one of [emphasis mine] the major reasons they came. But the really important thing is that upwards of 80% of our target audience understands that *The Lord of the Rings* and *The Hobbit* has been filmed and is being filmed in New Zealand (Pinchefskey, 2012).

Matamata, the place where you can find the famous Hobbiton, Queenstown or even hills of Mount Victoria –all these are scenarios that have helped to develop the most iconic cinematographic Middle Earth, and all of them have experienced an increase in their visits. From the total of \$11.8billion spent by tourists, 18% belong to people whose initial interest is to enjoy a hobbit experience, and a total of 30% of visitors confirmed they consumed a Hobbit related experience.

In the table below, we can see how New Zealand, after the release of the first *Lord of the Rings film*, has seen a 10% increase every year (from 1998 to 2003) from UK, although the most important tourism, as expected, comes from Australia.

FILM TOURISM IMPACTS (HUDSON & RITCHIE, 2006)		
FILM OR TV SERIES	LOCATION	IMPACT ON VISITOR NUMBERS OR TOURIST REVENUE
Braveheart	Wallace Monument, Scotland	300% increase in visitors year after release
Heartbeat	Goathland, North Yorkshire, England	Three times the number of normal visitors in 1991
Deliverance	Rayburn County, Georgia	20 000 film tourists a year Gross revenues \$2 to 3m
Dances with Wolves	Fort Hayes, Kansas	25% increase compared with 7% for previous 4 years
Close Encounters of the Third Kind	Devils Tower, Wyoming	75% increase in 1975 20% visit now because of the film
Thelma and Louise	Arches National Monument in Moab, Utah	19.1% increase in 1991
Field of Dreams	Iowa	35 000 visits in 1991 Steady increase every year
Dallas	Southfork Ranch, Dallas	500 000 visitors per year
The Lord of the Rings	New Zealand	10% increase every year 1998 to 2003 from UK



Steel Magnolias	Louisiana	48% increase year after release
Last of the Mohicans	Chimney Rock Park, North Carolina	25% increase year after release
The Fugitive	Dillsboro, North Carolina	11% increase year after release
Little Women	Orchard House, Concord, Massachusetts	65% increase year after release
Bull Durham	Durham, North Carolina	25% increase in attendance year after release
Harry Potter	Various locations in UK	All locations saw an increase of 50% or more
Mission: Impossible 2	National parks in Sydney	200% increase in 2000
Gorillas In the Mist	Rwanda	20% increase in 1998
Crocodile Dundee	Australia	20.5% increase in U.S. visitors 1981 to 1988
The Beach	Thailand	22% increase in youth market in 2000
All Creatures Great and Small	Yorkshire Dales	Generated £5m for Yorkshire Dales
To the Manor Born	Cricket St Thomas, Leisure Park, England	37% increase between 1978 to 1980
Middlemarch	Stamford, Lincolnshire, England	27% increase in 1994
Four Weddings and a Funeral	The Crown Hotel, Amersham, England	Fully booked for at least 3 years
Mrs. Brown	Osborne House, Isle of Wight, UK	25% increase
Notting Hill	Kenwood House, England	10% increase in 1 month
Saving Private Ryan	Normandy, France	40% increase in American tourists
Sense and Sensibility	Saltram House, England	39% increase
Pride and Prejudice	Lyme Park in Cheshire, UK	150% increase in visitors
Cheers	Location in Boston	\$7m in unpaid promotional advertising each year
Miami Vice	Miami	150% increase in German visitors 1985 to 1988
Forrest Gump	Savannah, Georgia	7% increase in tourism
Troy	Canakkale, Turkey	73% increase in tourism
Captain Corelli's Mandolin	Cephalonia, Greece	50% increase over 3 years

SOURCES: Riley and van Doren (1992); Tooke and Baker (1996); Grihault (2003); Croy and Walker (2003); Cousins and Anderek (1993); Busby, Brunt and Lund (2003); Riley, Baker, and van Doren (1998).

4. CINEMA AS A MARKETING TOOL

The same as many important brands use smells or colors for people to associate them with their products (The Independent, 2011), governments are realizing that actors and landscapes can play the exact same role when promoting a destination



—people could relate movies to the cities or countries where they were filmed, and that could lead to an increase in the number of tourists, as we have explained before.

“Destinations and experiences are enhanced in audiences’ memories by special technological effects, association with famous actors, and the cinematic penchant for picture perfect settings” (Riley & Van Doren, 1992: 269). It is usual to find locations that carried no meaning by themselves: they were not important before hosting a movie shooting and they were not visited by tourists or people in general as a consequence of that, but even so they can become relevant after providing with value the places affecting the memories of a person. Such is the case of the island of Khao Phing Kan in Thailand, currently also known by the name of James Bond Island.

That said, there are several accepted methods related to film-induced tourism that are being applied to boost tourist arrivals in a place. The more traditional guided film tours and walks are now joined by other strategies, one of the most effective being the collaborative campaigns between DMOs (Destination Management Organizations) and the film industry:

DMOs are beginning to forge relationships and provide incentives for film commissions to track productions and film releases so the organizations can act as soon as they see the signs of a film. Various DMOs are trying to entice producers to make films in their countries since it clearly shows that the economic impact is immense (Rewtrakunphaiboon, 2009: 6).

After reading some articles regarding this topic, there are authors that accentuate the following idea: what if the attributes of a place were treated as a traditional product featured in a scene? —Business Dictionary defines product placement as “an advertising technique used by companies to subtly promote their products through a non-traditional advertising technique, usually through appearances in film, television or other media.”

It is not difficult to find examples of this strategy in entertainment media: to name but a few, Pepsi and Nike in *Back to the Future*, Manolo Blahnik in *Sex and the City*, Kodak Carousel in *Mad Men...*, without forgetting Apple products: according to The Verge, the firm had the most product placement in the films of 2014 (Yoshida, 2015).

Nevertheless, effective as it is, some experts agree that it may well be being overused—since this marketing method can be seen as aggressive and many people could end fed up with it, it surely is a better idea to promote a city, a hotel, a restaurant... in a more subtle way. “Promotion of hotels, guesthouses and dining places featured in the film can be a powerful magnet to generate tourism” (Rewtrakunphaiboon, 2009: 7). There are some examples for this, as well: The Crown Hotel at Amersham (England) promoted the room that Hugh Grant used in *Four Weddings and a Funeral*, and it was fully booked for at least three years after the release of the film. In Cephalonia (Greece) a lodge was advertised as the location of the alleged affair between Nicholas Cage and Penelope Cruz in *Captain Corelli’s Mandolin* (Hudson & Ritchie, 2006b: 256-258).



As Morgan and Pritchard say in the book *Tourism Promotion and Power: Creating Images, Creating Identities* (1998), placing a destination in a film is the ultimate in tourist product placement. So, just as product placement can influence the viewer's attitude towards a brand, films can also have a huge impact on the image of a place.

El cine... juega un papel importantísimo en la creación de la imagen de un destino, un territorio, una ciudad o un país como posible destino turístico. Sus mensajes no se perciben como publicitarios, ya que la mente del receptor está abierta a la recepción tanto en dimensión subconsciente como consciente (a diferencia de un mensaje percibido como publicitario), por lo tanto los efectos persuasores se hacen mayores.

What Konstantin Stanishevski (2007: 261-264) points out above is that cinema itself plays an important part in the creation of the image of a territory, a city, or even a country that has possibilities of becoming a tourist destination. When messages are not perceived as advertising, the receptor's mind is open to a subconscious and conscious dimension and the persuasive effects are bigger.

One of the main differences between product placement and other strategies is the significance of the factors contributing to it, such as context and environment (John Dudovskiy, 2012).

Consequently, as brands need to be careful about every aspect that surrounds the product being placed, the same should be made when placing a destination. Whereas many can think this is an easy-to-deploy tactic, there are important elements that need to be taken into account (Fan Yang, 2001: 25). First of all, the scriptwriters need to care about the message (story), and the key factor would be to include the place into this storyline, so it increases people's interest. But, as the author added to the article, there are other elements that are as important as this one: the characters, the emotions and the logic/reasoning (Tooke & Baker, 1996: 87-94).

Iwashita (2008: 141) also supports this idea: "the locations associated with exciting sequences, story-line themes, symbolic contents, favorite performers and human relationships become special places for viewers (...)"

Additionally, as brands need to differentiate themselves and their products from its competitors, countries and cities should do the same in order to attract more people. Quoting Fan Yang (2011: 2), "the biggest challenge for marketers in the field of destination branding is how to build emotional ties between visitors and locations."

As Fan Yang also says, in turn, when branding a place, other authors –Florek, Insch & Gnoth (2006: 276-296)– have explained that the subjects can be seen as mega-products. Due to this fact, it is also believed that these said places can satisfy functional, symbolic and emotional needs, just like general product brands do.

In destination branding the importance of film-induced tourism has escalated quickly in the past few years –in the end, as published in *Proceedings of The 7th MAC 2016* (2016: 3), "people tend to visit particular places by specific images, memories, associations and emotional attachments to places and meanings" (Schauma, 1996).





Tools to implement Film Tourism (Roesch, 2016: 1).

Needless to say, should governments want to implement this method of promotion, it would need to be enforced properly. As previously pointed out, product placement can have an adverse impact on a brand, and it can also go wrong for a destination if it is portrayed in a negative way.

4.1. INTERNET INFLUENCES

Apart from the traditional methods and branding places, we can't miss out on the internet. While searching surveys for our work, we found lots of websites that are very effective when it comes to promote a destination –the internet offers so many useful tools that it is being used more and more by organizations and film commissioners, as we can see in the graphic below:

As a freshness, we should highlight the phone apps, which are becoming more popular among fans and tourists—they are cheap (most of them are free, even) and they are available anytime you need them. One of the most famous is Movieloci: it offers an interactive map with over 600 exact locations of more than 150 movies all around the world and a list of films near the current location of the user.

There are also collaborative websites where fans are able to submit and add locations all around the world, such as The Movie Map. Another one that actually helped us while writing our work is Movie-Locations.com –here you can find a global map, and when clicking on one specific country, you can see a list of movies that were filmed there.

On the other hand, and as we already know, there are a lot of people (in this case, tourists) that follow the trends in order to feel socially accepted, due to the fact



that we need to feel that we belong somewhere. This explains the increase of blogs and internet sites dedicated to film-induced tourism. One of the most famous and relevant is Fanguirquest: the owners travel around the world visiting movie locations and post pictures on their blog or social networks—their Instagram account has currently around 23.4k followers.

5. SPAIN AND THE CANARIES

When it comes to Spain, “the reason why foreign cinema was the almost exclusive creator of the outer image of Spain should be looked for in the fact that, until the last decades, the works of the Spanish film directors, with the exception of Luis Buñuel, almost never crossed national borders, because of the international isolation due to the dictatorial regime of general Franco, together with the censorship imposed by him and the weak Spanish cinematographic industry” (Mestre y Del Rey, 2010).

Nevertheless, thanks to the exhibitions in cinematographic festivals, international Spanish film directors like Pedro Almodóvar or Alejandro Amenábar have had the possibility to change progressively Spain’s image and, as a consequence, they are making it more appealing for everyone, including film production companies.

The leading area in Spain to host international companies and use their landscape as a promotional tool has been Andalusia, with movies like *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006) or *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962), but this keeps growing constantly. Almeria particularly is known for hosting Spaghetti Westerns, also known as European Westerns, which took recognition thanks to Sergio Leone, the main director on the field. Most of the locations were set in Cinecittá (Italy) and Spain, with movies like *Il buono, il brutto, il cattivo* (Sergio Leone, 1966). Curiously, there is a theme park called *Western Leone* where you can feel as you belong to a western movie like *Once Upon a Time in the West* (1968, Sergio Leone), or *For a Fistful Dollars* (Sergio Leone, 1964).

Orson Welles, the famous American director, actor and writer, also known by many as Rita Hayworth’s husband, was passionate about Spain. Along with Ernest Hemingway, he became involved in the defense of the Spanish legacy, which he tried to preserve and promote. This ended up being a reason why he filmed many of his movies in the country. *Mr. Arkadin* (1955), *Histoire Immortelle* (1968), *Fraude, F For Fake* (1973) or *Falstaff-Chimes at Midnight* (1965) are examples of his work in Spain, causing today the creation of specific routes along the country just to visit Welles scenarios.

Focusing on the Canary Islands, specifically on Tenerife, we have found that the record of productions hosted was beaten last year, with a total of 116 (*Tenerife bate en...*, 2017). There are several movies that have helped Tenerife to get to this point: *Clash of the Titans* (Louis Leterrier, 2010) and *One hour more in the Canary Islands* (*Una hora más en Canarias*, David Serrano 2010). These two productions managed to allure new film production companies like Original Film and One Race Film (thanks to Universal Studios), without forgetting the shooting of *Fast*



and *Furious 6* (Justin Lin, 2013). But let's not think this is something totally new, remember films like *Moby Dick* (John Huston, 1956) or *When Dinosaurs ruled the Earth* (Val Guest, 1970) –the first one was shot in Gran Canaria and the second in Fuerteventura.

Here in the Islands it all began using product placement in the form of ads, like the one in the Red Square in Moscow that quoted “Canary Islands, warm nature,” or on the Great Wall of China with the title “The Canary Islands greet China.” We were projecting our paradise as a “miniature continent” with infinite possibilities. Eventually, this is what has led to the creation of Film Commissions, emerged to attract filming companies and to create wealth in geographic areas that could become suitable locations, either to shoot entirely or only parts of a film or television series. These film commissions facilitate all permissions required and put producers in touch with local companies that could participate in the shooting.

In addition, the same as gay-friendly or pet-friendly hotels are conceived, a completely new concept has seen the light: film-friendly hotels are designed to be adapted in terms of schedule, spaces, meals, equipments... to the film production companies.

Tenerife was the first island to create its Film Commission and the first one to join the Spain Film Commission, an institution in charge of the national and international promotion of the archipelago as a cinematographic set. Gran Canaria followed suit, as “people could be travelling around the world by only visiting the seven islands.” Then came La Palma and lastly La Gomera, but this one is still just a project. It comes as a surprise that El Hierro and Fuerteventura have not worked towards the creation of their own Film Commission, despite the fact of having *Exodus: Gods and Kings* (2014, Ridley Scott) filmed in Fuerteventura, which opened the doors of the island to the world. Lanzarote, on the other hand, does have its own Film Commission, as Timanfaya National Park is the most required scenery (Sola, 2015: 588-602).

5.1. TENERIFE

Nowadays, the model of tourism implanted in the Canaries establishes a clear relationship between the strategic plans of local development and the power of the mass media, in order to improve a territories image as a possible tourist and film destination.

The main proposal is to create a participatory system that increases the benefits, in medium and long term, for the insular Tax office, the professionals in the sector, companies, and individuals willing to invest in the management model.

This would allow the creation of an Audiovisual Industry in the archipelago. The last action of the sector has been the creation of the “Cluster Audiovisual de Canarias” (CLAC), which intends to manage the process and tries to affiliate those that are interested in the industry, acting as an intermediary.

On their website you can find specified all the actions they are carrying out, as well as future plans:



1. Coordinate the private investment of the Canary Islands in the Film Industry.
2. Create an international venture capital fund to invest in the Canaries audiovisual industry.
3. Make the process known to partners.
4. Be the interlocutor between the sector, the government, and the different institutional organisms.
5. Trade internationally audiovisual products from the Canary Islands.
6. Provide specialized training in the Archipelago.
7. Create alliances with other Spanish and European Clusters (*Clúster Audiovisual...*, 2015).

With all of this, the CLAC wants to transform the Canary Islands in the perfect place to shoot movies due to its special taxation, the endless investment possibilities, its climate and landscape and also their infrastructures. The main objective is to develop and professionalize the audiovisual sector in the Islands, and attain a competitive position in the new commercial and international scene.

Furthermore, the CLAC offers a series of advantages that would be obtained when being part of the Cluster. They go as follows:

1. Collectively provide resources to compete and lead the sector.
2. Monitoring the evolution of the film industry in the islands through the associated companies.
3. Create partnerships to improve productivity when it comes to supplies and sales.
4. To gain visibility and power in front of the Government Institutions.
5. Lastly, to be able to create a quality brand that relates the Canary Islands to the film industry.

Obviously, getting back to Tenerife's case, the audiovisual use of the island does not have the same repercussion as filming in a big city (New York, London, Paris...), but it does not want to fall into a senseless use of our landscape without control or a cultural feedback that reinforces the economic one.

As we said earlier, Turismo de Tenerife has developed two tourist routes regarding the first important films shot in the island: *Clash of Titans* and *One More Hour in the Canary Islands*. By entering the official webpage you can find all the information related to both routes:

- Shooting locations.
- Where to take photos.
- Where to eat.
- Anecdotes about the shootings.

In short, a whole series of data to relive the feelings experienced when watching the film, and to enjoy a parallel experience for a new kind of cultural and film-interested tourist. Obviously, this phenomenon is totally new in the archipelago, but you still can find a link to a KMZ file with all the locations on an



interactive map of the island. This is the so-called Moviemap: a theme route map with indications of each location or scenery shown in a film.

All in all, marketing strategies play a key role in this new kind of tourism, as an important reflection of the success of a movie.

6. DISCUSSION AND RECOMMENDATIONS

Taking into account the aspects explained above, now it is time to analyze the work that has been performed in Tenerife and in the Canaries so far. Later on, we will point out our recommendations or ideas to try and make of this plan a solid strategy in the future.

As we read in lots of articles that talk about the amount of shootings that have been taking place in the islands, we cannot deny the impact that they have on our economy: according to the local government, just in the last five years the shootings hosted in the Canaries provided an investment of €130 million (Quintero, 2016).

Zooming in on Tenerife, and as mentioned before, the island broke its record of shootings, making a €6,5 million profit from them (*Tenerife bate...*, 2017). But it is not enough just to allure film companies to shoot here. In the end, money just comes and goes. That is why we need to implement a whole system that supports this project.

As Donata Juškelytė explains in her article *Film Induced Tourism: Destination Image Formation and Development* (2016: 60), the impact that many films have in many countries is related to the industry built around them (theme parks, merchandise, events...), and also due to the actions carried out in these three stages—pre-production, production and post-production.

That is also why tourism can be so important and play a key role: as we pointed out before, it can give meaning to a place, managing to attract more and more people consistently. Furthermore, among other things, it creates jobs for locals (instead of the ones offered by the film companies, which are often aimed at foreigners). A great example could be the shooting of *Game of Thrones*, which created approximately 900 full-time and 5700 part-time jobs for locals in Northern Ireland (Burns, 2016).

Starting to name our recommendations, first of all, we would make sure that tourists are actually willing to take part in the movie walks or in any other activity related to cinematographic productions. If they are not enthusiastic about it, it would not make sense at all to keep going with this. So, for example, it would be really useful to know how many people are already going to the routes created in Tenerife—the ones organized around locations featured in *Clash of the Titans* and *Una hora más en Canarias*. This could also be done by taking surveys that help find out the commitment of the tourists regarding this new kind of tourism, since maybe they are not interested in those movies, yet they could be keen on others.

We also looked into some of the newest types of tourism in Tenerife, just to compare them with what could be done with film-induced tourism: those are astronomical tourism and sport tourism. Both are relatively new and we did not



find much information about them, but with the help of Promotur we discovered important and interesting facts that were worth the analysis.

Regarding astronomical tourism, we can say that it is definitely still growing: according to María Méndez, the managing director of Promotur, only in 2015 Tenerife received 200 000 tourists that climbed El Teide only to stargaze, without necessarily being experts in the field (*Canarias apuesta...*, 2015).

Due to the geographic location of the islands and the Starlight certifications of La Palma, Tenerife and Gran Canaria, the Canaries are now being considered as a relevant astronomic destination. Looking at the actions implemented to help astronomical tourism's growth, we can highlight a few focusing on Tenerife:

- The Volcano Life Experience: it offers a wide range of activities in Teide National Park.
- Discover Experience Tenerife: they not only organize activities related to stargazing, but also help spreading the knowledge and importance of astronomy and a healthy environment within locals.
- Other private companies such as Dixcover.

In the case of sport tourism, we did find more information.

According to the Marketing Plan of the Canaries in 2016, active tourism involves all kinds of water sports, nature sports, golf, sailing and diving.

Bearing this idea in mind, we found a chart that shows the evolution (from 2011 to 2015) of the factor “active tourism” when it comes to the following question: Why have you chosen to travel to the Canaries?

PROMOTUR (EVOLUCIÓN DEL PERFIL..., 2015)					
¿POR QUÉ ELIGEN CANARIAS?					
Aspectos que influyen en la elección	2011	2012	2013	2014	2015
Clima/Sol	90,2%	90,9%	90,0%	90,1%	89,3%
Tranquilidad/descanso/relax	41,5%	41,1%	39,0%	39,0%	37,9%
Playas	33,6%	33,7%	34,1%	34,3%	33,6%
Paisajes	21,6%	20,1%	20,4%	21,3%	22,6%
Precio	15,2%	15,3%	14,3%	15,1%	14,1%
Conocer nuevos lugares	14,9%	15,0%	14,1%	14,4%	14,1%
Facilidades de traslado	9,1%	9,1%	8,7%	8,4%	8,3%
Un lugar adecuado para niños	7,8%	7,8%	8,0%	8,6%	7,7%
Calidad del entorno ambiental	6,5%	6,1%	6,5%	6,0%	6,4%
Seguridad	5,6%	5,0%	5,2%	5,1%	7,5%
Ambiente nocturno/diversión	5,2%	5,4%	5,1%	4,4%	4,3%
Oferta de turismo activo	3,9%	4,2%	4,7%	4,9%	5,2%



Compras	3,2%	3,2%	2,8%	3,0%	3,0%
Parques de ocio	2,5%	2,7%	2,6%	2,7%	3,1%
Oferta cultural	2,4%	2,4%	2,6%	2,5%	2,7%
Actividades Náuticas	2,0%	2,0%	2,3%	2,3%	2,1%

* Pregunta multirrespuesta.

Looking at the table we can see that, along the years, this option has gained popularity when it comes to deciding whether or not to come to the Canaries.

After realizing the importance and impact that this kind of tourism can have on the islands, the government has been implementing many actions to boost it. Just to name a few examples:

1. Training Non Stop: This website includes everything related to the practice of sports in the islands (what sports can be practised, locations, news...)
2. The Canary Way of Surf: This web is a great help for people that want to practice water sports, and the same goes for the app called “Water Sports Experience.”
3. The Transvolcania Ultramarathon: It is one of the biggest sport events in the Canaries and it hosts more participants every year, not only athletes but also the media.

Following these steps, we find that something similar could be done regarding film-induced tourism –once we know there are people interested in it, it is important to create platforms and websites to boost it.

Not all countries are aware of the benefits that hosting a television or film production can bring, and most of them do not work towards the improvement of their online promoting system. For instance, England and New Zealand, two great well-known countries, have a specific area on their official tourist websites dedicated to television and cinema. On the contrary, Croatia or Morocco, both locations used in George R.R. Martin creation *Game of Thrones*, do not mention anything on their webs, despite the special tours offered outside them.

Regarding the Canary Islands, we know that the government is currently promoting the archipelago as a television set, as there is a website promoting the benefits and privileged characteristics of the islands, but these campaigns are mostly targeted at investors, not at tourists. That is why we say that it is important to take everything into account, turning this strategy into a whole integrated system.

However, we do know that, at least for now, we should treat movie-induced tourism as a complementary good.

6.1. PROPOSALS FOR FURTHER ACTIONS

After all the facts displayed above, we present now our suggestions to make a more successful approach to this new kind of tourism.



First of all, we consider that it would be better to inform tourists once they are here, instead of giving much information away in origin countries –this is new for most people, so it would not make sense to promote it as a big or established phenomenon. But to make specific arrangements with hotels, malls, to put banners in strategic locations (main highways of the island, airports...) could favorably lead to an increase of attention and curiosity.

Our next idea is related to the countless advantages that the internet provides. As we said in the last section, a great project would be to design a web aimed at tourists and not only at investors. To an extent, it is useful to know all about the tax incentives and grants that we offer, but being honest, tourists do not care about that. Therefore, we think it can be great to create a site that contains all the information regarding locations, visits, recommendations, itineraries ideas...

Another good addition to this would be to engage famous actors that came to the islands in the promotion, perhaps through online campaigns, since they are cheaper and could reach more people. There are countries that have been doing this for some time, one of the most popular examples is the campaign carried out by Air New Zealand, in which they explain the flight safety procedures using *The Hobbit* actors (*The Most Epic...*, 2014).

Focusing on international tourism, it is essential to be present in the most famous and important International Tourism Trade Fairs, such as FITUR or ITB Berlin. We are aware that the Canary Islands are promoting themselves abroad (*Canarias unifica...*, 2016), but once again, all of these actions are addressed to investors and film companies.

At present, we are living in a moment that is clearly positive for the Canaries –all competitors, such as Tunisia, Turkey, or Egypt, are going through rough times due to several reasons (terrorism, insecurity, political instability...). As data reflect (*Canarias eleva...*, 2017), the Islands received 13 297 883 tourists in 2016, 13,2% more than the previous year, hence the opportunity of not letting this moment pass by without taking advantage of it.

7. CONCLUSIONS

Film-induced tourism is a phenomenon that emerged many years ago, and it is a tool that has been used by several countries, consciously or not. Historically, there are countries (such as the United States or the United Kingdom) that are much more experienced in this field, since they have a larger film industry.

Recently, and due to the success of productions like *Harry Potter* or *The Lord of the Rings*, more and more governments are being aware of the benefits that come with promoting a destination through cinema or TV: one of the clearer examples is the case of Northern Ireland and *Game of Thrones*.

Regarding Spain, there are also areas of the country, such as Almeria, that are much more competent than others –they have been hosting productions for a longer period of time. However, new autonomous regions are emerging for different reasons, the Canaries being one of them.



In the case of the Islands it all started a few years back: we reached a turning point in 2010 with *Clash of the Titans*, and it kept growing from there, reaching the number of 116 productions in 2016.

In terms of the future, new measures taken by the Spanish government have recently come to light. Among them, we can highlight the increase in the tax deductions on national projects (from 35% to 48% on the first invested million and 40% on the rest) as well as on international productions (from 35% of the total expenditure to 40%) (*El Clúster celebra...* 2017).

We really think that the Canaries have a brilliant opportunity to become an important place for shootings within Spain, not only because of the economic part, but also because of our landscape, geographical situation, infrastructures... so we hope that this situation does not become a passing fad and that the government keeps working towards this project.

RECIBIDO: octubre-2017, ACEPTADO: enero-2018



SOURCES

BIBLIOGRAPHY (BOOKS AND JOURNALS)

- AKBULUT, O., EKIN, Y. & CELIK YETIM, A. (2016): Residents' attitudes toward screen tourism: a case study of Bozuyuk, Mugla-Turkey. *Proceedings of the Multidisciplinary Academic Conference*. 1-8. Basken University Library. Retrieved from: [http://katalog.baskent.edu.tr/client/en_US/default/search/federateddetailnonmodal/\\$N/EDS/a9h\\$007c\\$007c115706660;jsessionid=CE59235A9EA9F52DDA2B682D472875CF?qu=Cities+and+towns+--+Turkey+--+Social+conditions.&rw=2&ic=true&ri=e1e6fee5-65b2-4f35-88a7-0aaca2f1ad1a.rbMMG6F1oxGCNKrX8GMpcZZVc4Yp7bup1HOI848ONdY%3D&te=1083500324&lm=ALL&ps=300](http://katalog.baskent.edu.tr/client/en_US/default/search/federateddetailnonmodal/$N/EDS/a9h$007c$007c115706660;jsessionid=CE59235A9EA9F52DDA2B682D472875CF?qu=Cities+and+towns+--+Turkey+--+Social+conditions.&rw=2&ic=true&ri=e1e6fee5-65b2-4f35-88a7-0aaca2f1ad1a.rbMMG6F1oxGCNKrX8GMpcZZVc4Yp7bup1HOI848ONdY%3D&te=1083500324&lm=ALL&ps=300) (Accessed: March 27, 2017)
- BAKKER, G. (2008): The Economic History of the International Film Industry. EH.Net *Encyclopedia*. University of Arizona. Retrieved from: <http://eh.net/encyclopedia/the-economic-history-of-the-international-film-industry/> (Accessed: March 4, 2017).
- CROY, W.G. & WALKER, R.D. (2003): Rural tourism and film: Issues for strategic regional development. In D. Hall, L. Roberts & M. Mitchell (eds.), *New directions in rural tourism* (pp. 115-133). Aldershot: Ashgate.
- CONNELL, J. (2012): Tourism Management. *Film tourism—Evolution, progress and prospects*, 33(5), 1007-1029. Retrieved from: <http://www.sciencedirect.com/accedys2.bbtk.uil.es/science/article/pii/S0261517712000404> (Accessed: February 25, 2017).
- FLOREK, M. INSCH, A. & GNOTH, J. (2006): City council websites as means of place brand identity communication. *Place Branding*, 2(4), 276-296.
- GRIHAULT, N. (2003): Film Tourism: The Global Picture. *Travel & Tourism Analyst*, 5, 1-22.
- HOFFMANN, Nicole B. (2015): *On-location film-induced tourism: success and sustainability* (Masters dissertation). University of Pretoria, Pretoria. Retrieved from <http://repository.up.ac.za/handle/2263/50623> (Accessed: February 25, 2017).
- HUDSON, S. & RITCHIE, J.R.B. (2006a): Promoting destination via film tourism: An empirical identification of supporting marketing initiatives. *Journal of Travel Research*, 44(4), 387-396. Retrieved from: http://www.academia.edu/3432925/Promoting_destinations_via_film_tourism_an_empirical_identification_of_supporting_marketing_initiatives (Accessed: February 20, 2017)
- HUDSON, S. & RITCHIE, J.R.B. (2006b): Film tourism and destination marketing: The case of Captain Corelli's Mandolin. *Journal of Vacation Marketing*, 12(3), 256-268.
- IWASHITA, C. (2008): Roles of Films and Television Dramas in International Tourism: The Case of Japanese Tourists to the UK, *Journal of Travel & Tourism Marketing*, 24(2-3), 139-151.
- JUŠKELYTĖ, D. (2016): Film induced tourism: destination image formation and development. *Regional formation and development studies*, 2(19), 54-67.
- MORGAN, N. & PRITCHARD, A. (1998): *Tourism promotion and power: Creating images, creating Identities*. Chichester: John Wiley & Sons.
- PERDUE, R.R. & CROUCH, G.I. (ed.), Trimmermans, H.J.P., Uysal, M. (2004): *Consumer psychology of tourism, hospitality and leisure*. Wallingford: CABI.



- PETREA, R., PETREA, D., OLĂU, P., & FILIMON, L. (2013): Place Branding as Efficient Management Tool for Local Government. *Transylvanian Review Of Administrative Sciences*, 9(SI), 124-140. Retrieved from <http://rtsa.ro/tras/index.php/tras/article/view/402> (Accessed: March 19, 2017).
- POCOCK, D. (1992): Geography. *Catherine Cookson Country: Tourist Expectation and Experience*, 77(3), 236-243.
- REY REGUILLO, A. del (ed.) (2007): *Cine, imaginario y turismo: estrategias de seducción*. Valencia: Prosopopeya, Tirant lo Blanc.
- REWTRAKUNPHAIBOON, W. (2009): Film-Induced Tourism: Inventing a Vacation to a Location. *BU Academic Review* 8, 33-42.
- RILEY, R. & VAN DOREN, C.S. (1992): Movies as tourism promotion: A pull factor in a push location. *Tourism Management*, 13(3), 267-274.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, P. (2015): *El cielo de Canarias: observación y divulgación de la astronomía* (Degree Final Dissertation). University of La Laguna, La Laguna. Retrieved from: <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/1055/El%20cielo%20de%20Canarias%20observacion%20y%20divulgacion%20de%20la%20astronomia.pdf?sequence=1> (Accessed: May 20, 2017).
- SHARPLEY, R. & TELFER, D. (2002): *Tourist and Development: Concept and Issues*. Clevedon/ Buffalo/Toronto: Channel View Publications. Retrieved from: https://books.google.es/books?id=2idMK6rJnrcC&pg=PT150&lpg=PT150&dq=literature+tourism+escape+reality&source=bl&ots=rDNC83BFsW&sig=XzUfGAJFiOSt3eLGT-meY4KT6WQ&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewj7oankvL_SAhXDL8AKHcFvD9kQ6AEIRjAF#v=onepage&q=literature%20tourism%20escape%20reality&f=false (Accessed: February 20, 2017).
- STANISHEVSKI, K. (2007): La comunicación de los destinos turísticos. In Rey Reguillo, A. del (ed.) *Cine, imaginario y turismo: estrategias de seducción*. Valencia: Prosopopeya, Tirant lo Blanc.
- TOOKE, N. & BAKER, M. (1996): Seeing is believing: The effect of film on visitor numbers to screened locations. *Tourism Management*, 17(2), 87-94.

THESIS

- SOLA ANTEQUERA, D. (2015): *Como el ojo en el corazón del poeta. El fenómeno cinematográfico en Canarias en el último cuarto del siglo XX (1975-1998)*. (PhD thesis). Universidad de La Laguna, Tenerife.
- YANG, F. (2011): *Movies' impact on place images and visitation interest: a product placement perspective*. (PhD thesis). Michigan State University, Michigan. Retrieved from: https://scholar.google.es/scholar?cluster=5071436265730348953&hl=es&as_sdt=0,5&scioldt=0,5 (Accessed: March 25, 2017).

PRESS

- BURNS, A. (November 27, 2016): How 'Game of Thrones' brought Jobs and PR rebrand to Northern Ireland. *The Big Issue*. Retrieved from: <http://www.bigissue.com/culture/game-thrones-brought-jobs-pr-rebrand-northern-ireland/> (Accessed: May 20, 2017).





- CANARIAS APUESTA POR LAS ESTRELLAS PARA ENRIQUECER SU OFERTA TURÍSTICA (September 27, 2015): *Diario de Avisos*. Retrieved from <http://www.diariodeavisos.com/2015/09/canarias-apuesta-por-estrellas-para-enriquecer-su-oferta-turistica/> (Accessed: May 20, 2017).
- CANARIAS ELEVA SU CIFRA RÉCORD DE TURISTAS EXTRANJEROS de 2016 a 13297883 (January 31, 2017): *La Vanguardia*. Retrieved from: <http://www.lavanguardia.com/politica/20170131/413868131096/canarias-eleva-su-cifra-record-de-turistas-extranjeros-de-2016-a-13297883.html> (Accessed: May 26, 2017).
- DAVIES, L. (December 16, 2011): The Killing helps boost UK travel to Denmark. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/travel/2011/dec/16/the-killing-uk-travel-denmark> (Accessed: March 16, 2017).
- DEAN, J. (August 19, 2015): Goonies 'truffle-shuffle' house closed after owner gets fed up of 1,500 fans visiting every day. *Daily Record*. Retrieved from <http://www.dailyrecord.co.uk/life-style/property/goonies-truffle-shuffle-house-closed-6282104> (Accessed: March 5, 2017).
- DEVLIN, V. (August 18, 2012): 20 years after the film "A River Runs Through It," a river of tourism runs through Montana. *The Oregonian*. Retrieved from http://www.oregonlive.com/outdoors/index.ssf/2012/08/20_years_after_the_film_a_rive.html (Accessed: March 5, 2017).
- EL CLÚSTER CELEBRA EL NUEVO IMPULSO A LOS RODAJES EN LAS ISLAS (May 25, 2017): *Canarias7*. Retrieved from: <https://www.canarias7.es/cultura/cine/el-cluster-celebra-el-nuevo-impulso-a-los-rodajes-en-las-islas-JN935694> (Accessed: May 27, 2017).
- GARCÍA ALLER, M. (November 5, 2015): El jefe de Netflix: "Las series no son un fenómeno temporal". *El Mundo*. Retrieved from: <http://www.elmundo.es/papel/lideres/2015/11/05/563b342e-46163f1d088b458b.html> (Accessed: February 28, 2017).
- GIRVIN, S. (July 11, 2016): Game of Thrones brings estimated £150m to Northern Ireland. *BBC*. Retrieved from: <http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-36749938> (Accessed: June 2, 2017).
- HAUGHNEY, C. (May 24, 2013): A Castle Becomes a Cash Register. *The New York Times*. Retrieved from: <http://www.nytimes.com/2013/05/26/fashion/trying-to-turn-a-castle-into-a-cash-register.html> (Accessed: March 13, 2017).
- JIMÉNEZ, D. (November 22, 2014): El 'boom' del cine en Canarias, ¿un espejismo? *El Diario*. Retrieved from: http://www.eldiario.es/canariasahora/premium_en_abierto/boom-cine-Canarias-espejismo_0_325817779.html (Accessed: April 28, 2017).
- LENNON, H. (October 30, 2015): Scots tourism feels 'Outlander effect' of hit TV show. *The Scotsman*. Retrieved from: <http://www.scotsman.com/heritage/people-places/scots-tourism-feels-outlander-effect-of-hit-tv-show-1-3933138> (Accessed: March 13, 2017).
- POLDARK'S LEVANT MINE PARKING FEES DEFENDED BY NATIONAL TRUST (February 16, 2017): *BBC*. Retrieved from: <http://www.bbc.com/news/uk-england-cornwall-38984560> (Accessed: March 13, 2017).
- SANZ, D. (May 9, 2017): Transvulcania convoca a la élite mundial del 'trail' en La Palma. *Diario de Avisos*. Retrieved from: <http://diariodeavisos.elespanol.com/2017/05/transvulcania-convoca-la-elite-mundial-del-trail-la-palma/> (Accessed: May 20, 2017).
- THE SMELL OF COMMERCE: HOW COMPANIES USE SCENTS TO SELL THEIR PRODUCTS (August 15, 2011): *The Independent*. Retrieved from: <http://www.independent.co.uk/news/media/advertising/the-smell-of-commerce-how-companies-use-scents-to-sell-their-products-2338142.html> (Accessed: March 25, 2017)

- TENERIFE BATE EN 2016 EL RECORD DE RODAJES ACOGIDOS EN UN SOLO AÑO (March 6, 2017): *Diario de Tenerife. Cabildo de Tenerife*. Retrieved from: <http://www.diariodetenerife.info/tenerife-bate-2016-record-rodajes-acogidos-solo-ano/> (Accessed: April 5, 2017).
- WARREN, J. (January 12, 2015): Tourism boom in TV drama towns. *Sunday Express*. Retrieved from: <http://www.express.co.uk/news/uk/551448/Tourism-booms-towns-where-popular-TV-dramas-set> (Accessed: March 13, 2017).
- YOSHIDA, E. (March 4, 2015): Apple had the most product placement in the films of 2014. *The Verge*. Retrieved from <https://www.theverge.com/2015/3/4/8147063/apple-transformers-age-of-extinction-product-placement> (Accessed: March 25, 2017).

WEBGRAPHY

- BEARD, H. (2014): The Borgen Effect. Retrieved from: <http://www.travelmole.com> (Accessed: March 16, 2017)
- CANALIS, X. (December 4, 2013): Turismo cinematográfico: 30 casos que han impulsado destinos. *Hosteltur*. Retrieved from: https://www.hosteltur.com/125790_turismo-cinematografico-30-casos-han-impulsado-destinos.html (Accessed: March 5, 2017)
- CANARIAS UNIFICA SU PROMOCIÓN COMO DESTINO DE RODAJES CINEMATOGRAFICOS (February 4, 2016): Gobcan.es. Retrieved from: <http://www.gobcan.es/noticias/lanzadera/69040/canarias-unifica-promocion-exterior-destino-rodajes-cinematograficos> (Accessed: May 26, 2017)
- COOPER, J.O. (September 1, 2015): 40 Million tourists choose their destination primarily by movies or TV programs they've seen. Afc.org Retrieved from: <http://www.afci.org/news/40-million-tourists-choose-their-destination-primarily-movies-or-tv-programs-they-ve-seen> (Accessed: March 4, 2017).
- DOMÍNGUEZ, J. (August 17, 2015): 'Juego de Tronos': El rodaje en España impulsa la economía local. *Fotogramas*. Retrieved from <http://www.fotogramas.es/series-television/Juego-de-Tronos-el-rodaje-en-Espana-impulsa-la-economia-local> (Accessed: June 2, 2017).
- DUDOVSKIY, J. (June 20, 2012): Product Placement as an Effective Marketing Strategy. *Research Methodology*. Retrieved from: <http://research-methodology.net/product-placement-and-brand-placement/> (Accessed: March 25, 2017).
- EVOLUCIÓN DEL PERFIL DEL TURISTA (2015): Retrieved from: http://www.turismodecanarias.com/promoturismocanarias/wp-content/uploads/2016/04/Promotur_Islas-Canarias_evolucion_11-15.pdf (Accessed: May 20, 2017).
- JANE (2016): Game of Thrones Holiday Destinations. Retrieved from: <http://www.windublog.es.blog> (Accessed: June 2, 2017).
- MCCARTHY, N. (April 13, 2015): The Most Successful Movie Franchises In History [Infographic]. *Forbes*. Retrieved from <https://www.forbes.com/sites/niallmccarthy/2015/04/13/the-most-successful-movie-franchises-in-history-infographic/#2204917c5d22> (Accessed: March 13, 2017).
- OLSBERG•SPI (2007): How Film and Television Programmes Promote Tourism in the UK. Retrieved from: <http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/stately-attraction-2007-08.pdf> (Accessed: March 13, 2017).



- OLSBERG•SPI (2015): Quantifying Film and Television Tourism in England. Retrieved from: <http://applications.creativeengland.co.uk/assets/public/resource/140.pdf> (Accessed: March 13, 2017).
- PINCHEFSKY, C. (December 14, 2012): The Impact (Economic and Otherwise) of Lord of the Rings/The Hobbit on New Zealand. *Forbes*. Retrieved from <https://www.forbes.com/sites/carolpinchefskey/2012/12/14/the-impact-economic-and-otherwise-of-lord-of-the-rings-the-hobbit-on-new-zealand/#4def1c9931b6> (Accessed: June 2, 2017).
- QUINTERO, S. (2016): Datos Económicos. *Canarias: set de rodaje "low cost"*. Retrieved from: <https://canariassetderodajelowcost.wordpress.com/datos-economicos/> (Accessed: April 28, 2017).
- ROESCH, S. (2016): Survey "Film Tourism in the Golden Age of Television". AFCL.org. Retrieved from: http://afci.org/sites/default/film_tourism_survey_afci_stefan_roesch.pdf (Accessed: April 2, 2017).
- SPARRE, M. & LIND, J. (2011): The Millenium Report. Economic Impact and Exposure value for the Stockholm region in the Swedish Millenium feature film. Cloudberry Communication. Retrieved from: <https://es.slideshare.net/PerHolmlund/the-millennium-report-economic-value-for-stockholm> (Accessed: March 16, 2017).
- TOURISM SATELLITE ACCOUNT - WHY DO WE HAVE IT AND WHAT DOES IT DO? (2011): World Tourism Organization. Capacity Building Program, Asia Workshop II. Retrieved from: http://statistics.unwto.org/sites/all/files/pdf/unwto_tsa_1.pdf (Accessed: February 20, 2017).
- WOJCIK, J. (September 24, 2012): Why today's TV series are so great. *ScienceNordic*. Retrieved from: <http://scienordenic.com/why-todays-tv-series-are-so-great> (Accessed: February 28, 2017).

AUDIOVISUAL SOURCES

- THE MOST EPIC SAFETY VIDEO EVER MADE (2014): New Zealand: Air New Zealand. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=qOw44VFNk8Y> (Accessed: May 25, 2017)

COMPLEMENTARY SOURCES

- <https://www.slideshare.net/milosjan/film-tourism-in-britain> (Accessed: March 13, 2017).
- <https://tourismni.com/Grow-Your-Business/screen-tourism/game-of-thrones/> (Accessed: June 2, 2017).
- <http://www.turismodecanarias.com/promoturturismocanarias/wp-content/uploads/2016/04/Ficha-evoluci%C3%B3n-EGT-06-15.pdf> (Accessed: May 20, 2017).
- <http://www.trainingnonstop.com> (Accessed: May 23, 2017).
- <http://www.holaislascanarias.com/canary-way-surf> (Accessed: May 23, 2017).



APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA EDUCACIÓN FORMAL E INFORMAL DEL AUDIOVISUAL EN CANARIAS

Attua Alegre Paiz

Director de *Alisios. Revista del Audiovisual Canario*

RESUMEN

En Canarias, como en el resto del territorio nacional, el sistema educativo ha prestado poca atención a la educación del audiovisual. Este hecho afecta a las capacidades críticas del espectador ante los contenidos que realizan distintos medios de comunicación, lo que aumenta la influencia que estos ejercen en el receptor. Este trabajo realiza una aproximación histórica a los distintos hitos que han conformado la educación formal e informal sobre el audiovisual en Canarias, con el objetivo de analizar si han sido suficientes y, en caso contrario, sugerir de qué manera se puede corregir dicha situación.

PALABRAS CLAVE: Canarias, educación, comunicación audiovisual, educación audiovisual, LOGSE, LOE, LOMCE, competencia digital.

AUDIOVISUAL EDUCATION IN THE CANARY ISLANDS. HISTORICAL APPROACH TO FORMAL AND INFORMAL AUDIOVISUAL EDUCATION IN THE CANARY ISLANDS

ABSTRACT

Both in the Canary Islands and mainland Spain, audiovisual communication has had little relevance in the school syllabus. Critical skills have not been developed, making spectators more easily biased by the contents published in the media. This study is a historical approach to the main features that have characterized audiovisual contents in the Canary islands both in formal and informal education. Our aim is to analyze these contents and, depending on the results, suggest how to improve the situation.

KEYWORDS: Canary Islands, education, audiovisual communication, audiovisual education, LOGSE, LOE, LOMCE, digital competence.



1. INTRODUCCIÓN

Ante la aceleración vertiginosa de nuestro tiempo, Internet, las TIC y los nuevos medios de comunicación han transformado las redes de interacción social y de influencia de la sociedad. En plena *era de la información* es fácil vivir desinformados ante la avalancha de contenidos que nos golpean repetidas veces durante cada jornada. Lo icónico ha alterado nuestro imaginario colectivo, y lo audiovisual, hoy, está más presente en nuestra vida que en ningún otro tiempo pasado. 120 años después del nacimiento del cine, el vídeo (ahora digital) se ha impuesto como el principal medio para la comunicación.

El cine, la televisión y los nuevos paradigmas que impone la red, con YouTube al frente de lo puramente audiovisual —así como los videoclubs *online*—, constituyen los principales actores mediáticos a los que se somete una gran parte de la sociedad, especialmente la más joven, al no interactuar estrechamente con la prensa ni la radio. Por esta razón parece importante plantearse una pregunta: ¿estamos preparados para interactuar libremente con los contenidos que estos medios ofrecen?

No hay duda de que para alcanzar una sociedad democrática esta debe estar conformada por ciudadanos libres, con capacidad crítica y un escepticismo siempre perenne en lo que respecta a los contenidos expuestos por los medios de comunicación. Ante este hecho, ¿quién o qué educa a la sociedad para alcanzar dicho grado de libertad y juicio crítico?

La escuela, una vez más, parece constituir ese espacio en el cual se intenta educar a ciudadanos capaces, no solo de analizar críticamente el contenido de los medios, sino de poder expresarse a través de los mismos. Sin embargo, lejos de alcanzar esta realidad, la educación formal no se ha preocupado lo suficiente por garantizar que tal hecho se dé. De hecho, lo audiovisual —y qué decir del cine— ha sido tradicionalmente tratado como un elemento carente de interés académico. No obstante, poco a poco ha ido acaparando su espacio dentro y fuera de la educación reglada; aunque no el suficiente o necesario.

En el caso de Canarias esta realidad es, si cabe, aún más cruda, aunque no exenta de hitos importantes que han querido llevar lo audiovisual a las aulas, y mucho más lejos, a la totalidad de la sociedad. Sin embargo, ¿cómo han sido las enseñanzas del audiovisual en Canarias? ¿El Archipiélago cuenta con una formación superior suficiente como para dotar de profesionales a un sector tan importante en el siglo XXI como el audiovisual? ¿Qué se puede hacer para dotar a la sociedad de un mejor conocimiento sobre la comunicación y su uso?

El presente texto pretende ser una primera aproximación a la evolución histórica que han llevado las distintas enseñanzas y ofertas educativas relacionadas con lo audiovisual (y especialmente el cine) en Canarias. Partiendo de la idea de que el sistema educativo no se ha preocupado lo suficiente o de la manera correcta sobre la educación audiovisual, intentaremos hallar también aquellas iniciativas con éxito o que por su esfuerzo y dedicación merecen ser reconocidas dentro de tales labores formativas. Por último, al final de las conclusiones se exponen brevemente, y por medio de una serie de puntos, las distintas medidas que se sugieren para mejorar la situación en Canarias.



La intención de este trabajo no ha sido otra que mostrar uno de tantos déficits educativos que ha tenido la escuela española, y por ende la canaria, desde el franquismo hasta nuestra actualidad. Un pueblo sabio es un pueblo libre, y en los tiempos que corren la libertad es más necesaria que nunca si se quieren preservar y mejorar los derechos y valores de nuestras sociedades modernas. La educación, por tanto, es la herramienta perfecta para dotar de libertad a la ciudadanía, en este caso una libertad con respecto al objeto audiovisual y mediático, ya sea consumido en una sala de cine, en nuestro televisor o en algún medio digital a través de nuestro *smartphone* o cualquier medio venidero.

2. ANTECEDENTES TEÓRICOS

Sumergidos en la *era de la información*, no es sorprendente que existan, dentro y fuera de nuestras fronteras, multitud de trabajos, artículos y publicaciones que se han preocupado en aproximarse a la relación de los medios audiovisuales y la educación formal (e informal) de nuestra sociedad. Si bien es cierto que un gran porcentaje de estos textos suelen estar relacionados con el cine en el aula; por lo que se margina a otros medios de gran interés en nuestro tiempo, como puede ser la amplia red de espacios y medios sociales que surgen y desaparecen constantemente en Internet. No obstante, en el proceso de documentación de esta investigación se ha tomado con especial relevancia todo aquello que atañe al conocimiento del lenguaje audiovisual, que encuentra, todavía hoy, su mejor representación en el cine y, por extensión, en la esfera televisiva de las series, que gozan hoy de un enorme número de espectadores en todo el mundo.

En cualquier caso, lo que aquí se ha intentado realizar es una aproximación histórica al vínculo que ha existido en Canarias entre su sistema educativo y las enseñanzas (de cualquier tipo) relacionadas con el audiovisual, y más concretamente con el cine. Es por esta razón por la que en el proceso de documentación fue de marcada relevancia encontrar textos y trabajos que ya hubieran abordado con anterioridad esta cuestión. Sin embargo, una vez más, parece que la actividad de investigación se encuentra frustrada por navegar en solitario en mares que han sido surcados con anterioridad en muy pocas ocasiones. No obstante, lo que a continuación se expone comprende los pequeños tesoros que se han rescatado de las profundidades entre antiguos artículos publicados en algunas revistas, textos olvidados y algún trabajo de marcado interés.

Concretamente, han sido de gran utilidad el trabajo final de máster de Gabriel Trenzado Quintero, *Educación la Mirada: análisis de un proyecto*¹, en el que someramente relata en qué consistía dicho proyecto educativo; diferentes artículos

¹ Trenzado Quintero, G. (2016): *Educación la Mirada: análisis de un proyecto*. Trabajo final de máster de Cultura Audiovisual y Literatura. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.



hallados en el imprescindible *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*² y firmados, en este caso, por Rolando Díaz, Domingo Sola Antequera y Josep M. Vilageliu; la información contenida en *Yaiza Borges: aventura y utopía*³, que hace referencia a la actividad didáctica de dicho colectivo, y otros textos de menor interés y que no se aproximan explícitamente a la esfera educativa, como fue el caso de *Los cine-clubes Universitario y Náutico [1953-1969]*⁴.

2.1. EL AUDIOVISUAL EN CANARIAS: DIVERSOS PUNTOS DE ATENCIÓN

Antes de comenzar a señalar lo que otros autores han dejado en herencia con respecto a la cuestión del audiovisual en la educación canaria, es oportuno recordar las peculiaridades culturales que han definido históricamente a la relación entre el cine (máxima representación de los medios audiovisuales) y la sociedad isleña.

Como bien sabrá el lector, el cine en Canarias ha sido, desde su llegada a las Islas en 1896⁵, un medio que ha despertado numerosas pasiones individuales y colectivas desde entonces. El cine canario –si tal cosa realmente existiera– ha tenido sueños de industrializarse desde los años del pionero José González Rivero (años 20 y 30 del siglo xx)⁶, ha contado con momentos de gran flaqueza, como fueron los años de la dictadura franquista, y tiempos de enorme ebullición, representados por el movimiento *amateur* de los años 60 y 70, la aparición del colectivo Yaiza Borges (1978-1987) y la eclosión que el digital supuso desde principios del nuevo milenio⁷.

Así pues, otra de las realidades más destacadas de la historia del cine en Canarias ha sido su condición de plató natural de rodajes. Es conveniente recordar

² Carnero Hernández, A. & Pérez-Alcalde Zárata, J.A. (2011): *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. Madrid: T&B Editores.

³ Filmoteca Canaria (2004): *Yaiza Borges: aventura y utopía*. Islas Canarias.

⁴ Pérez-Alcalde Zárata, J.A. (2005): *Los cine-clubes Universitario y Náutico [1953-1969]*. Filmoteca Canaria.

⁵ La historiadora Dolores Cabrera Déniz sostiene que el francés Vincent Billard viajó en 1896 a la capital de Santa Cruz de Tenerife para rodar *Mujeres Isleñas de Tenerife Abasteciendo Carbón a la Escuadra* dentro de las piezas de producción de los Lumière (Cabrera Déniz, 1999).

⁶ José González Rivero es considerado como el padre del cine canario por su enorme producción entre 1922 y 1933, así como las diferentes actividades relacionadas con el sector que llevó a cabo. Es el autor del primer largometraje de ficción de las Islas, *El ladrón de los guantes blancos* (1926), y la primera persona que intentó desarrollar una verdadera industria cinematográfica en el Archipiélago. (Gabriel Martín y Fernández Arozena, 1997).

⁷ En referencia a la eclosión de nuevas producciones en el territorio insular tras la llegada del digital es recomendable la lectura del artículo publicado por Jairo López y Josep M. Vilageliu en la Revista de Historia y Estética Audiovisual LATENTE, *El cortometraje en Canarias durante la primera década del siglo XXI* (López y M. Vilageliu, 2009), y el texto resultante de una investigación sobre el documental canario realizada por quien suscribe estas palabras con el título *El documental canario en la era digital* (Alegre Paiz, 2016), y que forma parte de un trabajo final de grado de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid.

películas como la coproducción hispano-italiana *Tirma* (Paolo Moffa, 1954) o la superproducción *Moby Dick* (John Huston, 1956), que contaba con Gregory Peck como estrella de cartel. Esta realidad llega hasta nuestros días, cuando los incentivos fiscales han traído a las diferentes islas rodajes internacionales tan sonados como las dos entregas de *Furia de Titanes* (Louis Leterrier, 2010) e *Ira de Titanes* (Jonathan Liebesman, 2012), *A todo gas 6* (Justin Lin, 2013), *Jason Bourne* (Paul Greengrass, 2016) o *Aliados* (Robert Zemeckis, 2016); además de algunos títulos nacionales como *Palmeras en la nieve* (Fernando González Molina, 2015), *Nadie quiere la noche* (Isabel Coixet, 2015) o *Los últimos de Filipinas* (Salvador Calvo, 2016).

Sin embargo, pese a que la actividad audiovisual que se desarrolla en las Islas es notable, no es así su relación con la sociedad isleña, que desconoce la historia y la actualidad del cine canario, y tampoco fecunda las salas repartidas por el territorio insular para acercarse a las producciones nacionales y extranjeras. No obstante, la llegada de algunos servicios *online* de alquiler bajo demanda, como los que ofrecen en la actualidad plataformas como Filmin, Wuaki, Movistar, Netflix o Amazon Prime Now, ha permitido a un gran número de espectadores consumir grandes producciones cinematográficas y televisivas desde el televisor de casa, el ordenador portátil o en los casos más detestables, desde una *tablet* o un *smartphone*. El acceso a estos catálogos *online* está ejerciendo una fuerte colonización del imaginario audiovisual colectivo, imponiendo una serie de productos que normalmente no son cuestionados por el espectador, al no poseer una educación visual y mediática que le permita ser crítico frente a tales producciones.

Al mismo tiempo, los déficits de formación audiovisual en el Archipiélago están dificultando el desarrollo de una nueva y fuerte industria audiovisual en las Islas que sea capaz de llamar la atención de los espectadores locales y foráneos, así como poder aprovecharse de los beneficios fiscales, a los que actualmente solo acceden producciones llegadas desde el exterior. Esta cuestión es una de las causas por las que la cinematografía canaria no ha logrado, salvo en conocidas excepciones, proyectarse fuera del territorio insular y alcanzar la madurez necesaria como para conformar una industria competente a los niveles de otras autonomías nacionales como la catalana, la vasca, la gallega o la andaluza. Cabe preguntarse entonces si una mejora en la educación audiovisual y mediática que recibe la población canaria podría combatir contra algunos de estos déficits culturales que acompañan a la sociedad insular desde los tiempos del cine mudo.

2.2. EL AUDIOVISUAL DENTRO Y FUERA DE LAS AULAS CANARIAS: ANTECEDENTES TEÓRICOS

El mundo del audiovisual ha sido un tema de enorme interés en la comunidad educativa desde la aparición del cine a finales del siglo XIX. En Francia, cuna y potencia del cine europeo, su uso en la escuela se remonta hasta el año 1898 cuando el Dr. Doyen rodaba y proyectaba películas para sus alumnos, y en 1912, la suma



de iniciativas individuales de esta índole llevó al Ministerio de Agricultura del país galo a introducir el cine con fines de formación profesional⁸.

Estos hechos han estado presentes en nuestro país, donde a lo largo de los años 70, 80 y 90 se recoge una enorme cantidad de textos relacionados con el cine y la escuela. Es habitual encontrar material didáctico para desarrollar estas enseñanzas, o incluso algunos artículos que se han aproximado teóricamente a esta cuestión, como las ideas expuestas por Alain Bergala en *La Hipótesis del Cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*⁹ o las publicaciones de Albas Ambròs y Ramon Breu¹⁰ que han contribuido a ofrecer una guía actualizada al profesor de hoy.

Sin embargo, en la labor de documentación de este proyecto de investigación apenas se ha encontrado literatura relacionada directamente con este hecho, el de la enseñanza del audiovisual y la realidad canaria. No obstante, se han conseguido encontrar algunos textos que han ofrecido valiosas aportaciones para realizar una aproximación al tema en cuestión, y para poder plantear nuevas preguntas a las que se ha intentado dar respuesta a lo largo del desarrollo de este trabajo. De ello lo más fundamental se recoge a continuación.

2.2.1. *El cine en la escuela y fuera de ella: los cineclubes*

Es habitual relacionar el proceso de enseñanza-aprendizaje con el espacio de la escuela. El pupitre y la pizarra siguen representando icónicamente a la escuela, y aunque en nuestro vocabulario popular manejamos conceptos como la «universidad de la vida» o «la escuela de la calle», lo cierto es que entendemos por educación aquello que se imparte en un aula, y, por lo general, de manera formal y reglada.

Sin embargo, como veremos a lo largo de estas líneas, la enseñanza del cine o el audiovisual en Canarias tiene varios capítulos escritos fuera de los muros canónicos de la escuela tradicional. En este sentido, la actividad desarrollada en los cineclubes fue toda una referencia a partir de 1954, año en el que se funda el Cine Club Universitario de Las Palmas¹¹ y el Cine Club Universitario de Tenerife.

En *Los cine-clubes Universitario y Náutico [1953-1969]*, José Antonio Pérez-Alcalde Zárate comparte con el lector su relación y memoria con respecto a la actividad de estos dos cineclubes tinerfeños. Si bien es cierto que no fueron los únicos que existieron en la Isla, y mucho menos en el Archipiélago, el contenido

⁸ En un artículo publicado por Jean-Claude Séguin en la revista *Comunicar* en 2007 se hace referencia al recorrido histórico que las enseñanzas de cine han tenido en Francia. (Séguin 2007, p. 22).

⁹ Bergala, A. (2007): *La Hipótesis del Cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona, Laertes.

¹⁰ Se trata de los textos *10 ideas clave. Educar en medios de comunicación. La educación mediática* (Ambròs y Breu 2011) y *Cine y educación. El cine en el aula de primaria y secundaria* (Ambròs y Breu, 2007).

¹¹ Carnero Hernández y Pérez-Alcalde Zárate, 2011, p. 141.

de este texto da cuenta de la función didáctica que podía llegar a tener este tipo de actividades en plena etapa franquista.

En dicho texto Pérez-Alcalde Zárata recuerda la definición de cineclub que fue aprobada en el I Congreso Español de Cine-Clubs, celebrado en Madrid en abril de 1952 y que reproduzco íntegramente a continuación:

Un Cine-Club es una agrupación minoritaria con carácter privado, dirigida al conocimiento y estudio de aquellos valores estéticos, técnicos y sociales del cinematógrafo.

- A) Es una agrupación minoritaria porque la orientación fundamental que persigue es presentar a sus asociados aquellas películas que, por su significación independiente, no pueden ser gustadas por un público sin preparación.
- B) El Cine-Club está obligado a resaltar aquellos valores cinematográficos o filmológicos que pasarían inadvertidos en una proyección comercial.
- C) Porque, dado el carácter minoritario del Cine-Club, coloca al cine en su exacta dimensión estética y técnica, que no podría llevar a cabo en una sesión corriente.
- D) El Cine-Club, aparte de esas sesiones organizadas con películas raras, solamente para iniciados, estudia aquellos films que marcaron alguna fecha en la historia del cinema, o bien aquellas películas representativas de un estilo, trayectoria o escuela, dentro de unas directrices preestablecidas por sus organizaciones.
- E) El Cine-Club pretende el estudio del cinema mediante una rigurosa selección de sus obras fundamentales para su exacta valoración estética y social¹².

Como vemos, en la definición dada existe un marcado carácter didáctico en los objetivos y definiciones de la actividad del cineclub. Este hecho no fue diferente en el caso de los citados cineclubes. De hecho, en el caso de la inauguración del Cine Club Universitario de Tenerife, celebrada el domingo 21 de noviembre de 1954, se podía leer en un folleto que fue repartido lo siguiente:

... Todos unidos vamos a la realización de un cine-club depurador de las esencias cinematográficas. Nuestra tarea se centrará fundamentalmente en el estudio de los auténticos valores del cine y su propagación, con la idea de llenar ese vacío de cultura cinematográfica, que existe en la masa del público, y que impide que el cine-arte llegue a identificarse con el cine-industria. A la larga, y conseguido nuestro común objetivo, creemos que, por imperativo de un público apto intelectualmente para gustar las bellezas de un cine auténtico, esta comunión llegará a realizarse. El camino no es largo, pero unidos confiamos cubrirlo¹³.

No obstante, pese a que la actividad fue seguida por un número amplio de socios –en el caso del Cine Club Náutico llegaron a tener casi seiscientos–, en la práctica ambas experiencias se limitaban, formalmente, a la exhibición de las

¹² Pérez-Alcalde Zárata (2005), pp. 9-10.

¹³ *Ibidem*, p. 16.



películas y el reparto de programas donde se incluía la sinopsis, la ficha técnico-artística y comentarios sobre alguna figura relevante. La razón de esta limitación en el acercamiento didáctico responde al poco éxito que tenían las charlas y conferencias posteriores, que, pese a contar con reconocidas figuras de la cultura del momento como fueron José Arozena, Carlos Pinto o Domingo Pérez-Minik, se eliminaron por el poco interés que demostraba el público por las mismas¹⁴.

Así y todo, la actividad de los cineclubes fue notable en el Archipiélago, desarrollándose incluso del 3 al 9 de mayo de 1954, en el caso del Universitario de Las Palmas, y del 10 al 16 de mayo de 1955 en el caso del Universitario de Tenerife, las Primeras Semanas de Estudio y Proyección del Cine Internacional, que tenían por objeto proyectar una relación de grandes películas del momento. Sin embargo, al menos en el caso de la experiencia en Tenerife, el evento fue un fracaso debido a la sustitución de muchos de los títulos previstos¹⁵. Pese a tal fracaso, hay que reconocer la labor que los cineclubes desarrollaron en las Islas con el fin de acercar el cine a la población insular, desarrollando, seguramente, una cinefilia en muchas de las personas que ocupaban los espacios de proyección. Tal experiencia se repite hoy en algunos puntos del Archipiélago, como en Tenerife, donde desde hace algunos años se desarrolla la iniciativa *Charlas de Cine* en los Multicines Tenerife.

2.2.2. Los objetivos didácticos de Yaiza Borges

El amateurismo cinematográfico en Canarias fue especialmente relevante a partir de la década de los 60, y en especial en los 70, cuando la accesibilidad a cámaras de 8 mm y Super-8 mm permitió a un gran grupo de cinéfilos aficionados desarrollar sus propias creaciones. A partir de este fenómeno surgirían varios certámenes y concursos en las Islas que incentivaban, aún más, el auge de la producción. Sin embargo, si hay que destacar un hecho especialmente, este fue la creación de agrupaciones y asociaciones durante los 70 que acompañaba a la consolidación de esta realidad.

El 10 de enero de 1974 se constituyó la Agrupación Tinerfeña de Cine Amateur (ATCA), vinculada al Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, que tendría como presidente y vicepresidente a Teodoro Ríos y Roberto Rodríguez respectivamente. Desde la aparición de ATCA se desarrollaron numerosas proyecciones que eran acompañadas de debates tras la proyección, y en los que la discusión estaba presente (para lo bueno y para lo malo). Tras la experiencia de ATCA, en 1976 será ACIC (Asociación Canaria de Cine Independiente) la que toma las riendas, organizando ciclos de cine donde se mostraba de manera crítica la realidad oculta de una Canarias pobre.

A partir de entonces se va haciendo cada vez más fuerte el diálogo interno referido a la cuestión del cine canario, y, tal y como indica M.^a Jesús Sanabria Mesa, en

¹⁴ *Ibidem*, p. 34.

¹⁵ *Ibidem*, p. 20.

septiembre de 1977 «se constituye la Federación Canaria de Cine no Profesional cuyo objetivo es sentar las bases para un cine canario, la creación de una infraestructura que posibilite el impulso del cine canario»¹⁶. En este sentido, en el primer boletín que publicaron anunciaron, tal y como recuerda Sanabria Mesa, «la organización de cursillos prácticos y teóricos de historia del cine, lenguaje y didáctica para maestros».¹⁷

Este hecho marca un cambio en la relación entre el cine y la educación formal en Canarias. Sin embargo, el contenido de este boletín no se llevaría a la práctica hasta que sus ideas fueran retomadas y reformuladas por el Colectivo Yaiza Borges.

A finales de los 70, más concretamente en 1978, surge Yaiza Borges de las cenizas de ACIC y en plena efervescencia de cambios sociales y culturales con la transición democrática. Desde su aparición pública el 25 de octubre de 1979, cuando firman la cinta *Anabel (Off-Side)* en la IV Muestra de Cine Canario convocada aquel año por la Caja de Ahorros de Tenerife (cita que concede el primer premio a dicha película), el colectivo emprende una serie de actividades que presagian lo que será su futuro más inmediato y, más concretamente, sus señas de identidad fundacionales. Tal y como recuerda José A. Guerra, «el Colectivo organizó (en los dos últimos meses de la controvertida y marchita década de los setenta) una charla-coloquio sobre iniciación cinematográfica en las jornadas de animación cultural celebradas en el Cercado del Marqués, para la Delegación de Cultura, un cursillo de iniciación cinematográfica (teórico-práctico) en la Agrupación Cultural Telefónica y una proyección de films de diversos miembros del Colectivo en un bar de La Laguna»¹⁸.

Esta motivación didáctica marcó, de manera más o menos explícita, gran parte del recorrido de Yaiza Borges, estando presente dentro del manifiesto teórico que publicaron en el n.º 0 de su revista *Barrido* el 25 de enero de 1980. Según recuerda José A. Guerra, entre los contenidos de ese manifiesto se señalaban varias ideas encaminadas a reforzar la docencia audiovisual y cinematográfica de las Islas, con objetivos profesionales como la creación de una escuela de cine, la exigencia institucional de incorporar el cine como asignatura en todos los niveles de enseñanza; quedando reflejado este interés en la comisión de Área Didáctica conducida por Josep M. Vilageliu, que, junto con la comisión de *Producción y Distribución* y la comisión de *Documentación y Publicación*, conformarían desde un primer momento la organización del Colectivo¹⁹.

La actividad de la Comisión Didáctica al parecer estuvo supeditada a los encargos que recibía Yaiza Borges por parte de instituciones políticas o culturales para impartir los cursillos²⁰. Aunque el número de cursos que recoge el texto de *Yaiza Borges: aventura y utopía* no es muy elevado, lo cierto es que todo parece apuntar que la documentación con la que se realizó esta publicación puede encontrarse

¹⁶ Morales Quintero, S. & Modolell Koppel, A. (1997): *Un siglo de producción de cine en Canarias (1987/1997)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, p. 69.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Filmoteca Canaria (2004): *Yaiza Borges: aventura y utopía*. Islas Canarias, p. 60.

¹⁹ *Ibidem*, p. 63.

²⁰ *Ibidem*, p. 66.



incompleta, por el desvío de documentación y el daño que el tiempo produce en la memoria de los protagonistas de esta historia. Sin embargo, es de especial relevancia el interés que el Colectivo mostraba en esta área, siendo pioneros en la reivindicación educativa de ofrecer formación sobre un medio de comunicación en las aulas de las entonces EGB, BUP, FP y la sección de estudios especiales de la Universidad, ante una realidad institucional en la que el Ministerio de Educación Español no reconocía dicha disciplina y mantenía lo expuesto en la Ley General de Educación de 1970.

En cualquier caso, lo que a continuación se expone es un cuadro con la relación de cursos documentados que ofertaron los miembros del Colectivo desde el verano de 1978 (antes de su formación oficial) y hasta 1987, año en el que, por desgracia, Yaiza Borges desaparece, aunque no su espíritu y la actividad de algunos de sus componentes, que cuarenta años después siguen a primera línea de la actividad cinematográfica insular.

RELACIÓN DE CURSILLOS IMPARTIDOS POR YAIZA BORGES (1978-1987)			
AÑO	CURSOS DOCENTES	OTROS CURSOS	TOTAL
1978	0	1	1
1979	0	2	2
1980	2	1	3
1981	0	1	1
1982	0	0	0
1983	0	3	3
1984	1	0	1
1985	0	0	0
1986	2	0	2
1987	0	0	0
Total	5	8	13

Fuente de elaboración propia. La tabla se ha realizado con los datos recogidos en *Yaiza Borges: aventura y utopía*. El manifiesto de algunos entrevistados durante este proyecto sugiere que el número de cursillos fue superior.

Como se aprecia en la tabla, en efecto, el número de cursillos impartidos por Yaiza Borges durante su periodo de actividad no fue especialmente elevado, pero sí relevante por la significación que tuvieron. Es conveniente aclarar que, si bien es cierto que Josep M. Vilageliu estuvo presente en prácticamente todos estos cursos, también se contó con el apoyo y presencia de Juan Antonio Castaño y el profesor de Pedagogía de la Universidad de La Laguna Javier Marrero.

No obstante, paralelamente debería considerarse, una vez más, la motivación didáctica de los cineclubes y, en este caso concreto, del fundado por Yaiza Borges, que arrancarí su actividad el 6 de marzo de 1980. En los estatutos enviados a Madrid el 5 de diciembre de 1979, a la Dirección General de Cinematografía, para la gestión y tramitación del cineclub incluía en el primero de sus veintitrés artículos el siguiente objetivo:



El fomento de la educación cinematográfica, mediante sesiones privadas de filmes, coloquios, cursillos y conferencias destinadas únicamente a sus socios²¹.

Por último, sería injusto no mencionar algunas acciones fallidas de Yaiza Borges en su intento de fomentar las enseñanzas cinematográficas en la educación formal, así como hacer alusión a los proyectos que continuaron tras la disolución del Colectivo en 1987.

En cuanto a las iniciativas fallidas, habría que destacar las siguientes²²:

- En 1979/1980 se presenta al Cabildo un proyecto para montar una Escuela de Cine, introducir la cinematografía en EGB y BUP y crear un taller de cine e infraestructura. Nunca recibieron respuesta.
- En 1981 se propuso al Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife crear una Escuela Municipal de Cine. Tampoco recibieron respuesta.
- Se propone en 1983 al Ayuntamiento de La Laguna y el Gobierno autónomo un proyecto de cine en institutos con formación de profesores. Fue parcialmente aceptado.
- Se propone al Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y al Gobierno autónomo en 1983 un Festival de Cine Lúdico, con Berlanga como organizador y promotor. El proyecto es rechazado.
- En septiembre de 1984 se inician los sábados por la mañana proyecciones para institutos en el Yaiza Borges, pero el proyecto no tiene continuidad.

Antes de mencionar la actividad desarrollada después de 1987, es justo destacar la creación de un material didáctico desarrollado por Yaiza Borges bajo la petición de la Consejería de Educación de la Comunidad Autónoma, que servía a los profesores para llevar las enseñanzas del cine a las aulas. Esta *Guía Didáctica del Lenguaje de la Imagen* era acompañada por un vídeo didáctico de tres horas (dividido en dos VHS), en el que se presentaban ejemplos de la teoría presentada. Complementando finalmente este material, en mayo de 1986 se realizaron dos cursillos de tres días (uno en Las Palmas, y el otro en Santa Cruz de Tenerife), destinados a profesores interesados en impartir la asignatura creada para tales contenidos. Sin embargo, en palabras de José A. Guerra, «está última experiencia ha demostrado una vez más la insuficiencia temporal de tales empeños pedagógicos»²³.

Tras la desaparición del Cinematógrafo de Yaiza Borges en 1986 y la disolución del Colectivo, el espíritu que embarcó a muchos de sus miembros resistió y se mantuvo durante años, llegando incluso hasta el tiempo actual. Entre los cineastas más activos se encuentra Josep M. Vilageliu, que, además de continuar con una producción incansable de películas, mantuvo su relación con las ofertas de la

²¹ *Ibidem*, p. 94.

²² *Ibidem*, pp. 288-294.

²³ *Ibidem*, p. 230.



didáctica cinematográfica, pero también de otros protagonistas como Juan Antonio Castaño, Luis Sánchez-Gijón, Jaime Ramos, Fernando G. Martín o Alberto Guerra, que participaron en cursos de formación para desempleados del INEM, en cursos para profesorado y en talleres técnicos.

Este tipo de cursillos se han mantenido hasta nuestros días, también potenciados por otras instituciones, y personas privadas. Sin embargo, es de acierto dedicar el siguiente capítulo a una de las experiencias más importantes desarrolladas en los últimos veinte años: hablo pues de *Educación la Mirada*.

2.2.3. *Educación la Mirada (2002-2008): el cine como actividad extracurricular*

En plena ebullición de la última hornada de cineastas canarios, a principios del presente siglo XXI, Josep M. Vilageliu ideó *Educación la Mirada*, un proyecto didáctico y cinematográfico que llevó a unos 60 000 alumnos (solo en Tenerife y Gran Canaria) a las salas durante los cursos escolares comprendidos entre el 2002/2003 y el 2007/2008. Sin duda, una de las iniciativas más exitosas y normalizadas fuera del currículo escolar, en lo que a la didáctica cinematográfica se refiere. El objetivo último de este proyecto era el de acercar al alumnado el lenguaje audiovisual y cinematográfico para que pudieran comprender y valorar los textos cinematográficos. Es decir, no se trataba tanto de enseñar cine como de saber ver cine y leer cine.

No es casual que precisamente sobre *Educación la Mirada* se hayan realizado, hasta el momento, dos trabajos que han analizado esta iniciativa apoyada por las instituciones públicas durante sus años de ejecución. Si bien el trabajo final de máster de Gabriel Trenzado Quintero, *Educación la Mirada: análisis de un proyecto*²⁴, ofrece enorme información sobre esta cuestión, lo cierto es que gran parte de la información contenida en sus páginas ya se encuentra descrita por el mismísimo Josep M. Vilageliu en *El cine en Canarias (una revisión crítica)*, en un artículo titulado *Educación la Mirada y otras experiencias pedagógicas*²⁵. Consultadas una y otra fuente de forma indistinta –no se encuentran contradicciones entre las mismas–, lo que a continuación se expone es, a grandes rasgos, lo que definió esta iniciativa.

Para entender el éxito y el apoyo institucional que recibió *Educación la Mirada* habría que prestar atención, tal y como afirma Trenzado Quintero, «al contexto de efervescencia cultural que se respiraba en los círculos cinematográficos»²⁶. Concretamente, a principios del presente siglo, la actividad de Filmoteca Canaria (creada en 1984), el surgimiento del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria y el aumento de la variedad en la exhibición (salas que proyectan películas en versión original, ciclos de cine...) marcaron la fiebre del audiovisual de aquellos

²⁴ Trenzado Quintero, G. (2016): *Educación la Mirada: análisis de un proyecto*. Trabajo final de máster de Cultura Audiovisual y Literatura. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

²⁵ Carnero Hernández, A. & Pérez-Alcalde Zárate, J.A. (2011): *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. Madrid: T&B Editores, pp. 281-290.

²⁶ Trenzado Quintero (2016), p. 26.

años en los que, no debemos olvidar, la cinematografía de las Islas experimenta un *boom* con la llegada del digital.

Precisamente en la esfera de exhibicionistas se encuentra el germen de lo que fue *Educación la Mirada*. Dentro del circuito de salas que proyectaban películas en versión original y en 35 mm en las Islas, el Multicines Agüere (hoy Espacio Cultural Agüere), ubicado en la calle Herradores de La Laguna (Tenerife), tenía una sala, bautizada como Sala Atenea, en la que se realizaban sesiones de cinefórum a partir de septiembre de 2001. Ese mismo año, según recuerda Josep M. Vilageliu²⁷, el Centro de Profesores de La Laguna organizó un curso de Didáctica del Cine dirigido a docentes de la ESO. Aprovechando esta iniciativa se organizaron, en horario lectivo, proyecciones a más de 400 alumnos de secundaria de distintos centros de la Isla.

La experiencia de cinefórum llevada a cabo con estos alumnos y la película *Kandahar*, de Mohsen Makhmalbaf, resultó enormemente gratificante. Esto incitó a la directora del Centro de Profesores de La Laguna, Natalia Álvarez, a proponer la extensión de esta actividad por la red de centros de educativos por medio de la Consejería de Educación. La propuesta fue acogida con cierto entusiasmo (según narra la memoria de los protagonistas) y permitió que la Dirección General de Promoción Educativa la incluyera en el Plan Canario de Actividades Extraescolares, sumándose poco después Filmoteca Canaria, que cedería sus dos espacios de proyección en Tenerife (el Cine Víctor) y en Gran Canaria (Multicines Monopol).

El proyecto se puso en marcha en el curso 2002/2003 y se dirigía a los alumnos de secundaria de los centros participantes. La actividad se realizaba preferentemente en las salas de proyección de Filmoteca, o en salas alternativas o centros culturales que facilitaban sus espacios. Por lo general, las películas se proyectaban en 35 mm y en versión original, salvo, como es lógico, en los casos en que las proyecciones debían realizarse forzosamente en las instalaciones del centro escolar, donde se recurría al DVD.

Si bien es cierto que estas actividades no ofrecían una verdadera formación en materia audiovisual a los alumnos, sí permitían despertar el interés por el cine, o mejor dicho, por ese otro cine al que no tenían un fácil acceso. Por otro lado, el proyecto funcionaba como un plan lector, pero de cine, en el que se fomentaba la capacidad crítica y analítica del alumnado. Para entender mejor cuál era la ejecución práctica del proyecto, es de necesaria lectura el trabajo de Trenzado Quintero, en el que además de ofrecer una explicación teórica desde una perspectiva historicista, dedica todo un apartado a un ejemplo concreto, el de la película francesa *Exils* (2004), de Tony Gatlif.

En cualquier caso, y a modo de resumen –no es el objetivo de este apartado emular todo el contenido de los dos trabajos ya mencionados, sino anotar aquello que considero más relevante– habría que apuntar lo siguiente:

Durante cada curso se seleccionaban dos películas que eran objeto de ser proyectadas y visionadas en diferentes espacios por aquellos centros que lo solicitaran.

²⁷ Carnero Hernández y Pérez-Alcalde Zárate (2011), p. 284.



Antes de acudir a las proyecciones se les facilitaba a los profesores un material didáctico que debían trabajar previamente con los alumnos en el aula. Ya en la jornada de proyección, los monitores (normalmente jóvenes estudiantes universitarios sin experiencia docente, pero con un enorme interés por el cine) realizaban una breve introducción (15 minutos) en la que se presentaba la película y se ofrecían pistas sobre aquello a lo que tenían que prestar mayor atención. Luego, tras el visionado, se realizaba un cinefórum, que era más o menos exitoso según hubiera sido el trabajo previo que el profesorado había realizado en el aula²⁸. Ya en las aulas, al profesorado se le servía un material que le permitía continuar trabajando con sus alumnos tras el debate iniciado en las salas.

También, pero con mayores problemas en la continuidad, se realizaban *cinecharlas* en los centros escolares en coordinación con los Centros de Profesorado. Durante el tercer trimestre escolar se realizaban una especie de clases de introducción al lenguaje audiovisual a través de la proyección de cortes de películas en DVD. Para ello se realizaron DVD didácticos sobre distintos temas²⁹. Sin embargo, los problemas técnicos de dotación de algunos centros, así como la logística de coordinación y desplazamiento de los monitores, restaron éxito a esta iniciativa.

De esta forma, y siguiendo por lo general este guion, *Educación la Mirada* mostró a unos 60 000 alumnos de todo el Archipiélago otra manera de interactuar con el cine y, por ende, con el lenguaje audiovisual. Durante los cinco cursos que duró esta iniciativa –la crisis económica no permitió su continuidad en el curso 2008/2009–, el *boom* del cine canario no estuvo presente únicamente en festivales locales, o en el panorama de producción (ligado fundamentalmente a la realización de documentales y cortos de ficción), sino que se experimentó en las aulas de aquellos centros que, de una u otra manera, acercaron el séptimo arte a sus alumnos.

2.2.4. Otras claves de la enseñanza audiovisual en la universidad, la formación profesional y la educación obligatoria

Antes de concluir este apartado de antecedentes, en el que se ha pretendido dar cuenta de los principales textos referidos al objeto de estudio de este proyecto, es oportuno citar aquello que se ha dicho acerca de la educación audiovisual en las

²⁸ En referencia al éxito del coloquio tras la proyección, Josep M. Vilageliu afirma que «...enseguida se comprobó que la calidad de los coloquios dependía mucho de los profesores, de si los alumnos estaban o no acostumbrados a debatir en clase o de cómo se habían preparado previamente las sesiones. En muchos casos, el desconocimiento de los alumnos respecto al contexto político y social del tema tratado en la película era apabullante, como en los casos del conflicto de los Balcanes, el Holocausto, la situación de palestinos y judíos, etc., que impedía centrarse en la película en sí y amenazaba en convertir las sesiones en una clase Historia». *Ibidem*, p. 283.

²⁹ Concretamente eran: Un recorrido desde la narrativa clásica hasta el cine de la modernidad; Una reflexión sobre la puesta en escena a través del análisis de secuencias, y Relaciones y contaminaciones entre documental y ficción en el cine contemporáneo. *Idem*.

enseñanzas de formación profesional (FP), la universidad en Canarias y proyectos ligados a la educación obligatoria en primaria y secundaria. Si bien es cierto que la bibliografía referida a estas cuestiones es muy limitada; de hecho, todas las referencias que se apuntan a continuación han sido encontradas en un mismo texto ya citado con anterioridad, el imprescindible *El Cine en Canarias (una revisión crítica)*.

En el capítulo 21, firmado por Josep M. Vilageliu, *Educación la Mirada y otras experiencias pedagógicas*, del que ya hemos señalado información referente al proyecto de *Educación la Mirada*³⁰, se dedican las últimas páginas al proyecto *Despertares*. Este proyecto de animación a la lectura de la imagen cinematográfica estaba dirigido al alumnado de primaria, secundaria y bachillerato de centros educativos, tanto públicos como privados, y fue ejecutado durante los años 2005 y 2008³¹.

Con el objetivo de ofrecer un conocimiento referido a la evolución del cine y su consideración artística, el proyecto, que tenía como sede central la sala de proyecciones de CajaCanarias en Santa Cruz de Tenerife, realizaba sesiones de una hora de duración en las que se proyectaban numerosos fragmentos fílmicos que compartían una misma unidad temática. Las *panorámicas*—así se denominaban estas sesiones— se adaptaban a las edades de los alumnos y a la petición de los docentes, siendo algunas de ellas: *Historia del cine: el cine de los pioneros*; *Ciencia ficción: más allá de las estrellas*; *La fantasía en los anime japoneses*, o *Comidas de cine: salud y alimentación a través del cine*.

Paralelamente, bajo pedido de los centros, también se desarrollaban las conocidas como *primeras sesiones*, que consistían en realizar proyecciones con presentación y coloquio, siguiendo la fórmula de los cineforums. Hay que destacar que en un primer momento se pretendía que estas sesiones se realizaran los lunes por la tarde en CajaCanarias, aprovechando los ciclos de cine que se celebraban entonces; sin embargo, el bajo índice de asistencia por parte de alumnos provocó el cambio a ese sistema bajo demanda. Finalmente, hay que señalar que, al igual que ocurría con las *panorámicas*, a los centros se les enviaba material didáctico en el que se incluían las fichas de las películas proyectadas.

Como vemos, durante la década pasada, parte del alumnado canario tuvo la oportunidad de disfrutar de una aproximación distinta hacia el cine. Esto, sin duda, despertaría el interés de más de uno, y quién sabe, en el mejor de los casos dicho interés sería acompañado por una cinefilia incipiente. Sin embargo, si alguno de estos (u otros) alumnos deseaban (o desean) realizar sus estudios medios o superiores en relación con el audiovisual, la realidad les presenta pocas ofertas formativas en las Islas. En resumen, solo pueden acceder a los cursos técnicos ofertados en tres centros de FP (dos en Tenerife y uno en Gran Canaria), y en el caso de la universidad pública, la ausencia de un grado/licenciatura de Comunicación Audiovisual obliga a escapar del Archipiélago o contentarse con algunas optativas que se encuentran en los programas de ciertas titulaciones.

³⁰ Carnero Hernández y Pérez-Alcalde Zárate (2011), pp. 281-290.

³¹ *Ibidem*, p. 287.



Precisamente en referencia a esta pobreza formativa Rolando Díaz afirma, en el capítulo 19, *Trilogía: una mirada personal al cine canario actual*³², que

el asunto de la formación sostenida, reglada y sistematizada es para el audiovisual canario, un talón de Aquiles. Un asunto pendiente, una larga deuda, una tarea postergada que debilita el fortalecimiento de una posible industria local. No poseer una Escuela Oficial de Estudios Audiovisuales, así de rimbombante podría ser el nombre, es una de las carencias vitales de la Autonomía canaria en materia de educación³³.

Díaz, de forma escueta, pero directa, ofrece algunas afirmaciones de interés referidas a la formación existente en el momento de publicación de sus líneas. Sobre la formación profesional señala:

Si bien es cierto que los Institutos de Formación Profesional que existen en las Islas se esfuerzan por suplir esa ausencia [se refiere a las formaciones académicas «serias»], alguna con importantes logros educativos, también es verdad que no están dotados ni diseñados para suplir un proceso formativo más complejo propio de un nivel académico universitario³⁴.

Así pues, Díaz señala con especial atención algunas iniciativas concretas que, desde su posición, han tenido cierto éxito. La primera de ellas sería la Escuela de Actores de Canarias (EAC), que comenzó su actividad docente a finales de los noventa. Desde entonces se ha prestado especial atención al cine y la televisión con asignaturas como Interpretación Cinematográfica, que ofrecía a los estudiantes la posibilidad de, además de entender las técnicas del lenguaje del cine para la interpretación, escribir sus propios personajes en los guiones. De hecho, el éxito de la EAC se refleja además en la conversión de algunos de sus alumnos en cineastas destacados del panorama actual del cine canario, como son Jaime Falero, David Pantaleón, Domingo de Luis o Carlos de León.

Por otra parte, destaca, como no podría ser de otra manera, la función que ha ejercido desde 2008 el Laboratorio de Escritura Audiovisual de Canarias (LEAC), que fue propuesto por Andrés Koppel y coordinado junto al propio Rolando Díaz; siempre con el apoyo de Canarias Cultura en Red. Este laboratorio acompañaba al trabajo de escritura de guiones, que previamente eran seleccionados desde sus sinopsis. De esta forma se ofrecía una enseñanza específica y directa. Más tarde, en 2011, surgiría CreaDoc, vinculado al LEAC y al Festival Internacional de Cine Documental de Guía de Isora MiradasDoc, que bajo la misma premisa del LEAC trabajaría proyectos documentales canarios, por lo general documentales de creación.

³² Carnero Hernández y Pérez-Alcalde Zárata (2011), pp. 247-269.

³³ *Ibidem*, p. 247.

³⁴ *Ibidem*, p. 248.

Ya por último, en lo que atañe a la formación universitaria, es de gran interés la lectura del capítulo 20, *Enseñar cine, proyectar cine. La labor de la ULL en la difusión del séptimo arte*, firmado por el historiador Domingo Sola Antequera. En dicho capítulo se dedican diez páginas a las distintas acciones realizadas por la Universidad de La Laguna (ULL), como han sido diversas asignaturas o la creación del Cine Club Universitario, conocido hoy como Aula de Cine.

Con respecto a la impartición de asignaturas, Sola Antequera señala al Plan 76 como hito de la aparición de la primera materia que trajo el cine a la ULL. Concretamente se trataba de la asignatura Historia del cine, que estaba integrada dentro de la licenciatura de Geografía e Historia, en la especialidad de Historia del Arte en cuarto curso³⁵. Dicha asignatura tuvo el carácter de optativa, y se incorporaría en el mismo Plan 76 al currículo de Bellas Artes, y tiempo después al segundo ciclo de Ciencias de la Información, concretamente en el curso 1988/89, por parte del profesor Luis Fernando de Iturrate Cárdenes –único docente de la especialidad de comunicación audiovisual desde entonces–.

Sola Antequera también destaca lo siguiente:

En 1994 se aprobaría un nuevo plan de estudios a nivel estatal en el que por primera vez la Historia del Cine pasaba a convertirse en una asignatura de carácter troncal, pasando a tener 12 créditos, uno y medio más en La Laguna, desarrollándose en tres asignaturas que cronológicamente abarcan todos los contenidos de la materia. En la licenciatura además se incorporaron como asignaturas optativas: Arte y medios de comunicación, Historia del Cine Español y Teoría del Cine, además de Introducción al Lenguaje cinematográfico en tercer curso, en este caso de manera obligatoria³⁶.

Este hecho ha provocado, según indica el autor, que en el marco de la ULL surgieran grupos de investigación dedicados a esta área, profesores especializados en la materia –como el propio Sola Antequera, quien la impartiría a partir del curso 1999/2000 como profesor asociado– y, como hecho más destacado, la aparición en 2003 de *Latente. Revista de historia y estética del audiovisual*. Este último hito tiene un especial interés, en cuanto que conforma un potente apoyo intelectual y académico a los estudios culturales del audiovisual en Canarias.

Finalmente, sobre el Cine Club Universitario, más tarde Aula de Cine, Sola Antequera esboza un recorrido histórico desde su origen en septiembre de 1967. Como hemos visto a lo largo de estos antecedentes, los cineclubes significaron un punto de encuentro para cinéfilos y curiosos que deseaban acercarse a un cine distinto al que se proyectaba en las principales salas comerciales. En muchas ocasiones estos cineclubes eran acompañados de coloquios tras la proyección. En el caso del Cine Club Universitario destaca que desde su origen hayan sido los alumnos universitarios quienes integraran dicha organización.

³⁵ *Ibidem*, p. 271.

³⁶ *Ibidem*, p. 272.



El devenir del Cine Club Universitario ha estado repleto de altibajos, coincidentes en el tiempo con otros cineclubes destacados en el territorio tinerfeño, como fue el caso de las iniciativas despertadas por Yaiza Borges desde finales de los 70. Sin embargo, como carácter singular, la suscripción del Aula de Cine a la institución universitaria le ha permitido extender su marco de acción, realizando actividades como la celebración de la I Semana de Cine y Ciencia, en abril de 1992, o la realización de revistas como *Plano Medio* o *Rosebud. Revista de Cine* (1991). En la actualidad, como veremos más adelante, el Aula de Cine parece despertar tras años de escasa actividad, aunque, eso sí, sin la programación diversa y nutrida de otros periodos.

En conclusión, la literatura referida a la enseñanza del audiovisual en las Islas es bastante escasa y, además, suele atender a la memoria de sus protagonistas o, en algún caso concreto al análisis breve de algún evento de interés –como en el ya mencionado trabajo final de máster sobre *Educación la Mirada*–. Por otro lado, es llamativo que todos los textos encontrados hagan referencia, especialmente, a las enseñanzas o iniciativas llevadas a cabo en Tenerife. Este hecho plantea si las iniciativas didácticas en Tenerife han sido más notables en el tiempo y, por otro lado, en caso de no serlo, qué explica la ausencia de textos referidos a las acciones encaminadas en otras islas, en especial Gran Canaria. A pesar de todo, como se verá más adelante, la realidad demuestra que, por ejemplo, en Gran Canaria han tenido un gran peso formativo los cursos y talleres llevados a cabo por el centro dependiente del Cabildo, Gran Canaria Espacio Digital, y en la actualidad alberga la mayor oferta de estudios superiores relacionados con el audiovisual.

3. LA EDUCACIÓN AUDIOVISUAL EN CANARIAS

Para acercarnos a la realidad de la educación audiovisual en Canarias debemos entender que la misma se compone de distintos agentes que han participado, de una u otra forma desde la segunda mitad del siglo xx. En cualquier caso, esta historia se conforma de pequeños organismos con orígenes, fines y medios muy dispares que, no obstante, han dado lugar a un particular y frágil ecosistema educativo y de formación. Dicho ecosistema requiere hoy una atención especial por parte del sector audiovisual de las Islas y, por supuesto, de la Administración pública. Para entender los déficits y aciertos que nos han acompañado a lo largo de esta breve historia, debemos añadir a lo descrito con anterioridad una serie de hechos que terminan de armar lo que ha sido la educación audiovisual en Canarias.

3.1. LAS ENSEÑANZAS ARTESANALES

La formación en el audiovisual en Canarias no comenzó su formalización hasta los años 80, cuando se empieza a integrar en los currículos escolares y aparece la especialidad de Imagen y Sonido en la formación profesional. Sin embargo, esta realidad no significa que antes de ese tiempo no existiera un interés por el



audiovisual; de hecho, la necesidad de adquirir aprendizajes sobre cine, fotografía o radio era tan amplia que forzó a muchos profesionales y curiosos del momento a desarrollar habilidades y adquirir aprendizajes de manera «artesanal», tal y como lo define José Pestano.

Estas enseñanzas artesanales eran, de hecho, muy similares a la tradición de los gremios profesionales. Los técnicos del momento compartían su conocimiento con los aprendices, que iban adquiriendo sus habilidades del aprendizaje en práctica y por el contacto con otros «profesionales del sector» —son evidentes los déficits que tal sistema de enseñanza conllevaba—. De esta forma, y en ocasiones acompañados de cursos o algún examen que certificara las habilidades, se formaban los técnicos de radios o el personal de RTVE en las décadas previas al surgimiento de los cursos de FP. No obstante, también aparecen iniciativas privadas y públicas que vienen a reforzar y profesionalizar distintas facetas del sector audiovisual.

En conversación con José Pestano, cita por ejemplo los cursos de fotografía que imparte Luis Nóbrega en los años 70. Según Pestano, a través de su academia en Santa Cruz de Tenerife, presentaba un procedimiento «bien estructurado y con una muy buena didáctica a través de distintos cursos sobre fotografía en blanco y negro, en color...». Otro caso sería, en el ámbito radiofónico, las Escuelas del Frente de Juventudes, con la Radio Juventud de Canarias (la estación de la Cadena Azul de Radiofusión³⁷), que sirve como plataforma de formación de locutores, técnicos y personal relacionados con la radio.

Todas estas iniciativas constituirían una educación técnica artesanal, exenta de un conocimiento teórico, y alejada, en un principio, de la cinematografía, por los elevados costes de los sistemas de grabación y la falta de una industria propia que impulsara la creación profesional en aquellos años. Pese a todo, el cine también encontró su particular enseñanza no formal a través de los cineclubes, que desde los años 50 llegarían a las Islas. Como vimos en los *Antecedentes teóricos*, los cineclubes tenían un papel protagonista a la hora de proyectar películas alternativas con respecto al circuito oficial de salas, controlado ferozmente por el sistema censor del franquismo.

Sin embargo, aunque se fomentaba el debate y fórmulas de cinefórum, lo cierto es que a la gran mayoría del público únicamente le interesaba asistir a la proyección. Al mismo tiempo, este público no estaba democratizado, porque dependía de su situación geográfica (cercanía con respecto a las ventanas de proyección) y de un conocimiento o interés previo sobre la cinematografía que le invitara a asistir a las salas. Dicho esto, y teniendo en cuenta las dificultades que tenían los cineclubes de las Islas para recibir las películas desde el territorio peninsular, sería lógico pensar que la incidencia en Canarias fue menor a la del resto del territorio español, donde significó un importante canal de exhibición.

³⁷ La actividad de Radio Juventud de Canarias se inició en 1955 y finalizó en 1978, tras la muerte de Franco y el proceso de transición democrática. Para más información al respecto, se puede consultar el trabajo de Julio Yanes *Las ondas juveniles del franquismo: Radio Juventud de Canarias, 1955-1978* (Ediciones Baile del Sol, 2009).



Ya por último, habría que destacar la labor del Colectivo Yaiza Borges. Su importancia en la enseñanza del cine bien merece un apartado propio. No obstante, se debe enunciar en esta parte la importancia que tuvieron su actividad cineclubista en los 80 y las numerosas iniciativas conducidas por el Área Didáctica que organizaba Josep M. Vilageliu. Sin duda, la aparición de Yaiza Borges supuso el puente entre las enseñanzas artesanales y las formales, en pleno proceso de transición política, con todo lo que eso suponía.

3.2. LA LABOR DE YAIZA BORGES EN LA EDUCACIÓN AUDIOVISUAL FORMAL E INFORMAL

Durante los años 70 se produce en todo el territorio nacional una oleada de cambios. Franco fallece el 20 de noviembre de 1975, pero ya en los últimos años de su vida la sociedad comienza a reclamar una renovación política, social y cultural. Con la muerte del dictador, y la transición democrática en marcha, se produce un estallido de euforia en varias esferas de la sociedad, entre las que se encuentran, cómo no, el cine y la educación.

En este tiempo la educación formal española está reglada por La Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. Dicha ley organizaba todo el sistema educativo español, estableciendo y configurando las materias curriculares. Como nota informativa, habría que destacar que no existe ninguna referencia directa hacia el cine o lo audiovisual en dicha ley; por lo que curricularmente no estarían establecidas estas enseñanzas de manera formal. No obstante, en el artículo 18 se recoge lo siguiente:

Uno. Los métodos didácticos en la Educación General Básica habrán de fomentar la originalidad y creatividad de los escolares, así como el desarrollo de aptitudes y hábitos de cooperación, mediante el trabajo en equipo de Profesores y alumnos. Se utilizarán ampliamente las técnicas audiovisuales³⁸.

Esta alusión a las «técnicas audiovisuales» marca lo que será la corriente predominante desde entonces en la aplicación del audiovisual en las aulas; esto es: el uso de los medios audiovisuales como herramientas educativas. Tal consideración del audiovisual, no solo resta importancia teórica y/o científica a los posibles conocimientos vinculados a dicha corriente cultural y artística, sino que reduce su protagonismo a un papel secundario, por detrás del currículo de las materias formales.

No obstante, este contexto legislativo choca de frente contra el verdadero contexto social, cultural y artístico que se vive en España en ese momento. Durante los 70 se experimenta una verdadera fiebre de eclosión cultural que en el cine tendrá

³⁸ Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa (*BOE* núm. 187, de 6 de agosto de 1970, p. 12529).

su reflejo más mediático en lo que se conoce popularmente como «el destape». Dicho proceso se ve acompañado también de un cine social y político que nace a espaldas de la censura y se reivindica en la Transición. Todo esto, sin olvidar el papel cada vez más protagonista que juega la televisión en los hogares españoles. Este contexto produce una necesidad en la sociedad por entender la imagen y ser capaces de interactuar de manera crítica y «democrática» con los mensajes y contenidos que crean y comparten los medios audiovisuales y mediáticos.

Será precisamente esta necesidad la que lleve a asociaciones de cineastas, pedagogos y docentes a reclamar un aumento del protagonismo del cine en las aulas. En el caso de Canarias, como ya vimos, las reclamaciones de potenciar una didáctica del cine estuvieron presentes en los objetivos de la «Federación Canaria de Cine no Profesional», organizada en septiembre de 1977, y que serían finalmente puestos en práctica por el Colectivo Yaiza Borges.

Sin embargo, a este supuesto habría que añadirle un antecedente. Durante la III Convención de Cine Infantil en 16 mm, celebrada en Barcelona del 20 al 25 de septiembre de 1976, se formalizaron las bases de un organismo de actuación nacional que tenía como fin potenciar la presencia de los medios de comunicación audiovisuales (MCAV) en el campo «infantil y juvenil». Lo que se venía a recoger en el documento resultante sería un listado de principios, organización y procedimientos.

De la lectura de los principios es reseñable la importancia dada al «espíritu crítico» del espectador (en este caso infantil y juvenil), así como la potencialización de las capacidades creativas y de comunicación a través de los MCAV. Así mismo, se habla de crear un Departamento de Audiovisuales en todos los centros educativos, o de la integración de los MCAV dentro de las enseñanzas regladas del sistema educativo. Todo esto estaría apoyado, desde ese momento, por distintas gestoras provinciales de Andalucía, Aragón, Asturias, Cataluña, «Centro», Galicia, País Valenciano y Murcia y País Vasco. En Canarias no tuvo éxito la idea.

No obstante, este hecho vendría a probar todo el movimiento que comienza a generarse en torno a la inclusión de lo audiovisual en la vida educativa. Al parecer, en noviembre de 1976 se redactó un documento en el que se prestaba atención a las necesidades descritas, desde Tenerife, con respecto a esta realidad. Ahí llama la atención la reclamación de «la enseñanza del cine en EGB», la «necesidad de la creación de un equipo de maestros preparados para impartir clases sobre cine a los niños» y la alusión a la Asamblea de Cineastas Independientes Canarios (ACIC).

En cualquier caso, lo más llamativo serían los objetivos expuestos, ya que estos quedarían resueltos (con mayor o menor éxito) por el Colectivo Yaiza Borges y sus integrantes años más tarde. Tales objetivos eran:

- Cursillos de preparación de maestros (en La Laguna, por zonas, etc.).
- Inclusión del cine en el programa de Magisterio, dentro de la rama de Historia (en Historia del Arte o en Medios Audiovisuales) y en la rama de Lengua (Semiología del cine, etc.).
- Confección de un texto que sirva como guía a los maestros y como base de futuras discusiones a partir de su viabilidad.



- Creación de una filmoteca escolar para las clases prácticas y para un futuro cineclub infantil y juvenil.

Será a partir de entonces cuando, por medio de los integrantes de Yaiza Borges, o de otras iniciativas privadas, comience en el Archipiélago un movimiento dirigido a llevar el cine a la escuela. Una de las primeras referencias halladas se encuentra recogida en el periódico *La Tarde*, el 12 de marzo de 1977, en un artículo firmado por Josep M. Vilageliu titulado «Didáctica del cine». En el primer párrafo del mismo se puede leer lo siguiente:

Hace unos días, organizado por el I.C.E. y en el Hogar Escuela de Santa Cruz de Tenerife, tuvo lugar un cursillo sobre «Didáctica del Cine», enfocado a los maestros y alumnos de Magisterio. La finalidad del cursillo era doble: por un lado dotar a los maestros de unos conocimientos básicos sobre el fenómeno cinematográfico, para que a su vez pudiesen incluir esta materia dentro de los programas actuales de E.G.B., «aunque si hemos de esperar un actitud clara del ministerio al respecto, diría don Francisco Guzmán, licenciado en Cine y director del cursillo, no iremos a ninguna parte. Tenemos que irlo introduciendo nosotros mismos, sensibilizando a la sociedad sobre su importancia. Y eso es un proceso muy lento». Por otro lado, lo que se trató también en el cursillo es de que los maestros utilicen el cine, así como los medios audiovisuales a su alcance, en la enseñanza. Es decir, enseñar cine a los niños para desarrollar su capacidad crítica como espectadores y para que puedan expresarse mediante él, y enseñar mediante el cine³⁹.

Este cursillo de treinta horas (ajeno a la actividad de Yaiza Borges), que Vilageliu criticó por su organización, su carácter elitista y a la parcialidad reflejada en la visión única de Francisco Guzmán, sería un ejemplo de innumerables iniciativas y cursillos que se repetirían de manera desigual, y sin atender a ninguna periodicidad concreta, durante los siguientes años, e incluso décadas, ya que en la actualidad se siguen sirviendo cursos de formación al profesorado en materia digital y/o audiovisual.

Con Yaiza Borges y su Área Didáctica se realizaron numerosos cursos para profesores desde finales de los 70 –en los *Antecedentes teóricos* se muestran datos al respecto–. Sin embargo, el papel que jugó este Colectivo fue, incluso, más relevante; quizá por coincidir con todo el proceso de transición democrática, o por el carácter marcadamente político que tenía Yaiza Borges. No es que el Colectivo tuviera deseos de participar activamente en la nueva esfera política incipiente, ocupando cargos de responsabilidad o conformando un partido político; sino, más bien, que sus reivindicaciones se realizaban directamente a las fuerzas políticas gobernantes en aquellos años, lo que le garantizó parte de sus éxitos (la creación de Filmoteca Canaria) y de sus fracasos (un desgaste en la organización y funcionamiento del Colectivo).

Sea como fuera, y ante la demanda de una asignatura de cine en el currículo educativo, a principios de los 80 comienzan a darse los primeros pasos hacia una

³⁹ Vilageliu, J.: «Didáctica del cine». *La Tarde*, 12 de marzo de 1977, p. 17.

regulación del audiovisual en las aulas. Dado el interés por una asignatura de cine o de medios audiovisuales, y teniendo en cuenta los pasos que se empezaban a dar en el territorio peninsular –surgen iniciativas individuales que llevan el cine a las aulas–, la Consejería de Educación se pondría en contacto con Yaiza Borges y/o el Centro de Profesores de La Laguna para crear cursillos de cine para profesores, ante la inclusión de una asignatura optativa que se impartiría en BUP sobre lenguaje cinematográfico, y que según recuerda Juan Puelles (quien la impartió durante sus dos primeros cursos) se llamaría Enseñanzas Artísticas Técnico-Profesionales.

Si analizamos el plan de estudios propuesto por la Ley General de Educación de 1970⁴⁰, nos daremos cuenta de que en BUP existía una asignatura optativa denominada Enseñanzas y Actividades Técnico-Profesionales (EATP). Los alumnos en 2.º y 3.º de BUP debían escoger una de las optativas ofertadas dentro de esta materia, que tenía un carácter profesional (por lo que en muchas ocasiones el docente era profesor de formación profesional o procedía del mundo profesional de la especialidad ofertada). Entre las distintas materias se encontraban informática, electricidad, diseño, teatro, labores del hogar, fotografía o astronomía.

En la práctica, eran los centros los que decidían qué optativas ofertaban, teniendo en cuenta la disponibilidad de docentes y recursos hábiles para llevarlas a cabo. No obstante, debían ser aprobadas previamente por el Ministerio de Educación y Ciencia, el cual acotaba la oferta a los siguientes campos profesionales: sectores de actividades agropecuaria, industrial, comercial, náutica-pesquera, administrativa, artística y otras que se consideren adecuadas.

Es de suponer que el cine, por tanto, entraría en el campo de las enseñanzas artísticas –si bien considerar al cine como un arte era entonces más conflictivo que en la actualidad– o quizá en el campo de la industria, lo que sería aún más descabellado teniendo en cuenta la delgadez de la industria cinematográfica durante aquel tiempo. Sea como fuera, la Administración canaria impulsó y apoyó a algunos centros a ofertar la optativa de Lenguaje Cinematográfico dentro de las EATP, y para tal instancia se organizó en Tenerife un cursillo para profesores en el Instituto de La Laboral (probablemente en algún momento de 1983) conducido por Yaiza Borges. De esta forma, en el curso 1984/1985 se tiene constancia de que en el actual IES Mencey Acaymo, Juan Puelles impartiera dicha materia –sin embargo, es muy probable que también se ofertara en otros centros del Archipiélago–.

Sobre su experiencia, Juan Puelles relata que únicamente impartió esta optativa durante dos o tres cursos, continuando con ella otros compañeros. Ante la falta de equipamiento técnico, ponía en práctica los conocimientos teóricos del cine a través de ejercicios de fonovela, que al menos durante el primer año tuvieron éxito. La materia, que se impartía durante dos horas a la semana a lo largo del curso escolar, se convirtió en un suplicio cuando ingresaban en ella alumnos no interesados

⁴⁰ Los artículos 23, 26, 61 y 112 de la Ley General de Educación de 1970 regulan la materia de Enseñanzas y Actividades Técnico-Profesionales (EATP).



(probablemente los que sobraban de otras optativas de moda por aquel entonces, como informática), ya que estos entorpecían y dificultaban la experiencia práctica.

Teniendo esto en cuenta, habría que mencionar otra importante aportación de Yaiza Borges para la formalización educativa del cine en el Archipiélago. En 1985 la Consejería de Educación del Gobierno de Canarias le encargó al Colectivo la realización de un vídeo didáctico sobre cine, titulado *El lenguaje del cine*⁴¹.

Esta guía visual de tres horas y media de duración servía de soporte para la guía didáctica realizada por ellos mismos, la cual se empleaba en los cursillos de formación de profesorado, e incluso para su uso en el aula, ya que la Junta de Canarias distribuyó este material (compuesto por la guía y dos VHS con los vídeos didácticos) por todos los colegios e institutos donde impartía la ya citada asignatura de Cinematografía.

Pese a los errores contenidos en este material, hay que apuntar la innovación que esta iniciativa supuso en aquel momento. Recordemos que una medida similar fue llevada a cabo por Alain Bergala en 2001 a través de su «videoteca»; por lo que es plausible el esfuerzo y la dedicación que el Colectivo realizaba en aquellos años en los que el cine era, en España, y de manera más cruda en Canarias, un medio de difícil acceso, de escasa o nula industria, y un gran tabú en la escuela tradicional.

Por último, no hay que olvidar que la actividad didáctica de Yaiza Borges continuaría tras su desintegración en 1987, a través de la edición de material didáctico, o con especial incidencia mediante los cursillos de profesores o de desempleados a través de distintos talleres y cursos profesionales ofertados por el INEM. Sobre esto último habría que apuntar que ante las deudas asumidas por el Colectivo tras el cierre del Cinematógrafo, estos cursos del INEM les permitirán reducir los números en rojo. Algunos de estos cursos trataban sobre «Animación Socio-Cultural (Cine-Clubs)». La finalidad de los mismos era preparar personal competente de abordar la labor de conducción de un cineclub ante la inminente desaparición de los cines locales que ya se advertía a finales de los 80. Por ello, se realizaba una selección entre los interesados, teniendo cierta preferencia aquellos que ya tenían experiencia.

Es innegable la finalidad didáctica que pudieron tener estos, u otros cursos impartidos por Yaiza Borges, o miembros del colectivo que continuaron de manera individual realizando cursos para profesores, alumnos, o incluso para escuelas de teatro. Esto sin duda incitaría a más de uno a ligar su vida profesional o cultural al cine. El espíritu didáctico y divulgativo de Yaiza Borges nunca palideció.

⁴¹ Esta misma Consejería ya le había encargado a Yaiza Borges la realización de otros materiales didácticos en formato audiovisual sobre distintas cuestiones relacionadas con la cultura y naturaleza canaria. Entre los más destacados se encuentra una colección dedicada al volcanismo de las Islas.

3.3. LA FORMACIÓN PROFESIONAL

Como ya se ha apuntado, en los años 80 comienza la educación audiovisual reglada en Canarias. La asignatura optativa sobre cine de la materia Enseñanza y Actividades Técnico-Profesionales llega a las Islas más de una década después de que se implante la Ley General de Educación de 1970. Del mismo modo, los cursos de formación profesional se oficializan de manera tardía en el Archipiélago, y en el caso de la rama de Imagen y Sonido habría que esperar hasta 1983 para que se incorporara a la oferta formativa de las Islas.

Por lo tanto, y recuperando la idea expuesta en el primer punto, hasta que no se inauguran los estudios de Imagen y Sonido en 1983, la única vía formativa en los campos relacionados con la creación, la producción y la realización audiovisual depende de las enseñanzas artesanales, del aprendizaje en el trabajo y de la huida hacia Madrid o Barcelona (asociadas tradicionalmente al saber y conocimiento de estas materias). Esta circunstancia, por desgracia, no ha variado en gran medida.

En cualquier caso, en el otoño de 1983 arrancan los estudios de Tecnología de imagen y sonido en el Instituto Politécnico de Formación Profesional de Santa Cruz de Tenerife (actualmente el CIFP César Manrique). Para ello se le encarga a Luis Fernando de Iturrate Cárdenes la organización e implantación de dichos estudios dentro del Área Tecnológico-Práctico de Imagen y Sonido; siendo, por tanto, el responsable de crear los primeros estudios de imagen y sonido en FP en Canarias⁴².

Durante ese primer año sería el único profesor en dicho centro; luego, en el curso 1984/85 llegaría otro docente e Iturrate sostendría también el cargo de Jefatura del Seminario Tecnológico-Práctico de Imagen y Sonido durante los cursos 1984/85 y 1985/86. Su trabajo docente en dicho centro finalizaría en el curso 1986/1987. Sobre la docencia impartida, Iturrate recuerda una gran actividad práctica, largas jornadas laborales, que resultaban en proyectos audiovisuales que llevaban el aula al exterior del centro, a las localizaciones donde producían las prácticas de realización. Una enseñanza enfocada al cine, a su lenguaje y práctica, con un marcado acento hacia la fotografía. Dichos estudios, por otra parte, se convertirían en los primeros estudios oficiales en los que se imparten con carácter obligatorio asignaturas de Historia y Teoría del cine, que Iturrate desarrollaría posteriormente, también, en su actividad como docente en la ULL a partir del curso 1988/89.

Del mismo modo, durante el curso siguiente, 1987/88, Iturrate se encarga de implantar en el IES Politécnico de Las Palmas los mismos estudios de Imagen y Sonido ya establecidos en Tenerife. Sin embargo, pese a ocupar desde entonces la Jefatura del Seminario de Imagen y Sonido en dicho centro, su labor se interrumpe al año siguiente cuando ingresa en la Universidad de La Laguna como profesor

⁴² Toda la información referente a la relación de Luis Fernando de Iturrate Cárdenes y la implantación de los grados de Imagen y Sonido de formación profesional en Canarias se ha encontrado en la documentación oficial aportada por el propio Fernando de Iturrate, a falta de una respuesta por parte de la Consejería de Educación, así como de localizar información al respecto en el *BOE* y/o el *BOC*.



asociado a tiempo completo. Así se convierte en el primer docente de la ULL en el departamento de Ciencias de la Información que pertenece al área de conocimiento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.

De esta forma comenzaron los primeros estudios profesionales oficializados en Canarias sobre el mundo audiovisual. No obstante, la oferta de formación profesional no se ha desarrollado enormemente, y el siguiente hito de marcada relevancia lo encontramos en 1993. Con la LOGSE ya en marcha, aquel año se inauguran los primeros estudios de relacionados con el área de Imagen y Sonido en el IES La Guancha. Ese curso se pondría en marcha el módulo experimental Mantenimiento y operaciones técnicas de equipos de radio y televisión, que impartirían cinco profesores del Departamento de Electrónica durante tres cursos consecutivos.

Luego, en el curso 1996/97, y tras haber visitado varios centros del territorio peninsular –con especial relevancia el IES Puerta Bonita, el Instituto Oficial de Radio Televisión Española y la Escola de Imaxe e Son de La Coruña– se monta el Ciclo Superior de Realización de Audiovisuales y Espectáculos, con el respectivo Departamento de Comunicación, Imagen y Sonido, y un grupo completo de profesores. De esta forma se oficializa uno de los estudios más alabados en los años siguientes dentro y fuera del territorio insular.

De la actividad desarrollada en el IES La Guancha hay bastante información en su *Libro 25 aniversario*, accesible desde la web oficial del centro. Sobre los estudios de Imagen y Sonido hay varias referencias a proyectos de realización, presentación a concursos cinematográficos o a iniciativas de intercambios de estudiantes. De tal manera que al centro se le ha aplaudido por la innovación y los buenos resultados de algunas de sus iniciativas, entre las que se encuentra la recreación de escenas clásicas de cine, que les valió, en 2014, para ser merecedores del XXIX Premio Nacional Francisco Giner de los Ríos, a la práctica que mejor facilita la incorporación al mundo profesional y social de los estudiantes.

Por último, habría que apuntar que los estudios de formación profesional ofertados en los tres centros citados en este subapartado no han logrado satisfacer las necesidades formativas que presenta la comunidad autónoma. Si bien han permitido profesionalizar el sector, no han conseguido abordar la formación cultural y artística que se requirieren para el fortalecimiento de la cinematografía canaria, siendo indiscutible la necesidad de estudios universitarios de Comunicación Audiovisual, y de una Escuela de Cine, para llegar a contar con tal formación dentro de nuestro territorio.

Así pues, el currículo de los estudios de Imagen y Sonido en formación profesional ha ido evolucionando, incluyendo nuevos grados superiores. En la actualidad la oferta se reparte de la siguiente manera:



GRADO	IES LA GUANCHA	IES POLITÉCNICO LAS PALMAS	CIFP CÉSAR MANRIQUE
Técnico en Vídeo, Disc-jockey y Sonido (grado medio)	Sí	Sí	No
Técnico superior en Animaciones 3D, Juegos y Entornos Interactivos	No	No	Sí
Técnico superior en Iluminación, Captación y Tratamiento de Imagen	Sí	Sí	No
Técnico superior en Producción de Audiovisuales y Espectáculos	No	Sí	Sí
Técnico superior en Realización de Proyectos Audiovisuales y Espectáculos	Sí	Sí	Sí
Técnico superior en Sonido para Audiovisuales y Espectáculos	Sí	Sí	No

Fuente: elaboración propia (datos: Consejería de Educación del Gobierno de Canarias).

3.4. OTRAS INICIATIVAS DIDÁCTICAS EN EL CONTEXTO DE LA LOGSE

La década de los 90 supuso la antesala perfecta a la sociedad del cambio. En lo mediático, a la sucesiva llegada de televisiones autonómicas desde principios de los 80 –TV3 y ETB 1 comenzarían sus emisiones en 1983 y 1982 respectivamente– se le sumaba ahora el despertar de las nuevas cadenas generalistas privadas, que comienzan sus emisiones en 1990 –Antena 3 lo hace el 25 de enero, Telecinco el 3 de marzo y Canal+ (España) el 8 de junio–. El nuevo panorama mediático coincide además con una reducción de espectadores y salas cinematográficas a nivel nacional, así como el número de títulos realizados por año, debido a la estrategia planteada por el modelo de la Ley Miró de Cine. Sin embargo, lo audiovisual, ampliado entonces a la esfera de lo mediático, genera un mayor impacto en la sociedad, y la necesidad de educar a un público crítico urge.

En ese momento, y tras dos décadas de pocos cambios en el escenario educativo, el Gobierno socialista de Felipe González aprueba la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, conocida popularmente como la LOGSE. Este nuevo ordenamiento vendría a modificar algunas asperezas aún permanentes del franquismo, actualizando su presentación a un contexto democrático y europeísta, según la realidad española de aquel momento. Sin embargo, pese a que se reestructuran los niveles educativos y se establece un nuevo currículo, se pierde la oportunidad entonces de incluir activamente las enseñanzas audiovisuales y mediáticas en las aulas.

Este hecho se debe, principalmente, a la consideración que se tiene del cine y del objeto audiovisual como herramienta pedagógica, y no como materia a estudiar y desarrollar de manera práctica. Así mismo, este hecho se agrava en el caso de los estudios cinematográficos, ya que no están considerados dentro de esta ley como



parte de las enseñanzas artísticas, entra las que sí se incluye a la música, la danza, el arte dramático, las artes plásticas y el diseño. Todo ello conduce al inmovilismo en cuanto a la educación audiovisual reglada.

No obstante, la LOGSE incorpora el concepto de transversalidad, el cual vendría a servir a los centros para incluir en las programaciones anuales aquellos contenidos que quedaban fuera de los currículos reglados. El sexo, el medioambiente, la igualdad de género, los hábitos saludables y otras materias, serían trabajados a través de los «temas transversales». El cine también encontró su espacio en este escenario. Pese a que la transversalidad podía garantizar incluso un mayor éxito pedagógico por parte de los alumnos, quienes no se enfrentan a los contenidos con el temor de una evaluación, sino por medio de la experiencia, lo cierto es que su aplicación es discutible.

Por un lado, hay que apuntar a la desigualdad. Se da el caso de centros con profesorado implicado y enormes recursos que pueden desarrollar exitosamente una gran variedad de temas transversales, y al mismo tiempo realidades más crudas, donde la escasez de recursos o la poca participación del profesorado dificultan la puesta en práctica de los temas transversales. Por lo tanto, no se podía garantizar que todo el alumnado pudiera disfrutar de las distintas enseñanzas guiadas por medio de la transversalidad. Así mismo, en ocasiones la buena intención del docente por introducir un tema transversal produce un flaco beneficio a su materia y a las enseñanzas de dicho tema, en cuanto que en ocasiones se requiere de un planteamiento pedagógico guiado que conduzca al éxito.

En este sentido, y volviendo a la realidad canaria, desde la década anterior Yaiza Borges realizó una actividad importante en la creación de cursillos de cine para docentes. Estos cursillos seguirían realizándose desde entonces, como ya se apuntó anteriormente; sin embargo, a finales de los 80 la Consejería de Educación, basándose en algunos modelos llevados a cabo en otras regiones, y sin tener un planteamiento muy claro en cuanto al modelo pedagógico a seguir (tampoco en el caso de esas otras comunidades autónomas), pone en funcionamiento su programa de enseñanzas audiovisuales.

Estos programas tienen en todas las CC. AA. generalmente dos ramas, y en ocasiones tres. Estas serían:

- Formación del profesorado.
- Producción de medios audiovisuales (contenidos).
- Asesoramiento a centros⁴³.

⁴³ Estas iniciativas consistían en servir de soporte asesor a los centros que deseaban montar espacios para la realización o reproducción de medios audiovisuales, como teatros, salas de proyección o estudios de radio. No fueron tan frecuentes y relevantes como la formación del profesorado y la producción de medios audiovisuales.

En cualquier caso, el asesoramiento a centros tendría un papel muy secundario ante la actividad desarrollada en los otros dos ámbitos. Este hecho también se produjo en Canarias ante la realidad audiovisual cada vez más incipiente en la sociedad. En este sentido, la labor de formación del profesorado es especialmente destacable y habría que hacer mención de dos brazos musculares en dicha tarea. Por un lado, a través de la UNED y de Agustín García Matilla y Eduardo García Matilla—fueron pioneros en la formación del profesorado— se creó el curso de Medios Audiovisuales de la UNED, el cual permitió formar a muchos docentes de distintas regiones del territorio nacional.

Por otro lado, entre 1988 y 1998, la Consejería pone en funcionamiento una serie de cursos para el profesorado que versaban sobre fotografía, imagen fija (sistemas de proyección), sonido (radio) y vídeo (cine y televisión). Durante estos años, según estima José Pestano, encargado del desarrollo de los cursos, se pudo haber formado a unos 2000 profesores en todo el Archipiélago, lo que vendría a ser entre un 7% y un 10% de todo el profesorado existente entonces—Pestano afirma que probablemente él formara a unos 1500 docentes, y el resto correspondería a sus compañeros César Yllera, Nazario Prieto y Felipe Luis, que también impartían cursos—⁴⁴.

Estos cursos se guían a través de estrategias, conocimiento técnico y ejemplificaciones donde se exhibían distintos modelos de utilización de los medios audiovisuales. Lo que se pretendía en estos cursos era ofrecer al profesorado las habilidades y conocimientos necesarios para que luego adaptaran el uso del audiovisual al aula, teniendo en cuenta que las posibilidades estaban sujetas a la transversalidad y el calendario académico de cada materia curricular. Como último apunte, existía en estos cursos una práctica final que se desarrollaba con los alumnos en el aula, y en ocasiones entre el profesorado—estas prácticas finales no contaban con el seguimiento por parte de los responsables de los cursos—.

Lo relevante de esta formación del profesorado es que servía como polea para formar posteriormente al alumnado. Por lo general, se atendía a dos grandes facetas didácticas, y normalmente centrando la atención en una de ellas. Una tenía por objetivo despertar el espíritu crítico del alumnado a partir de saber cómo funcionan los medios; es decir, se centraba en el análisis crítico y no se realizaba ninguna producción audiovisual. La otra, por el contrario, tenía como misión aprender a hacer; es decir, a saber comunicarse a través del audiovisual, lo cual resultaba muy difícil por las complicaciones técnicas del vídeo en la época, lo que fomentó la realización de programas y estudios de radio.

⁴⁴ El profesorado en aquella época tenía un enorme interés por formarse en el audiovisual y llevar nuevas experiencias a las aulas. Así lo demuestra la enorme demanda, que no solo agotaba las plazas ofertadas, sino que en ocasiones atendía a «observadores» que se quedaban fuera de las listas. Eran cursos que se realizaban de lunes a viernes, y en un horario continuo al escolar, y había dos cursos: uno de iniciación de 30 horas y otro avanzado de 100 horas. En cualquier caso, y como último apunte, cabría añadir que no existían grandes diferencias entre las Islas, aunque Tenerife y Gran Canaria contaban con mejor soporte técnico.



Por último, en cuanto a la producción de medios audiovisuales, hay que apuntar que ocupaba aproximadamente un 70% de la actividad desarrollada en aquellos años, por delante incluso de la formación del profesorado, que Pestano simula que ronda el 25%. La producción consistía en la realización de productos audiovisuales con un marcado carácter didáctico que luego eran empleados en el aula. Es, en definitiva, la creación de varias colecciones de vídeos que versan sobre distintas temáticas según solicitara la Consejería. Las principales colecciones fueron:

- *Canarias Cultura*: recogía distintos elementos de la cultura canaria relacionados con el patrimonio, las artes, la pintura, el medioambiente, etc.
- *Canarias Didáctica*: incluía experiencias, prácticas, contenidos y modelos de intervención que servían para el profesorado; aunque también podía ser empleado directamente en el aula.
- *Canarias Experiencias*: recogía distintas experiencias educativas realizadas por el profesorado en las aulas.
- *Canarias Coedición* (puede que la nomenclatura fuera distinta): recogía distintas piezas que se intercambiaban con otras comunidades autónomas.

En cualquier caso, la faceta productora no tendría una incidencia tan notable en lo que sería la educación mediática como sí lo fue la introducción del cine y los medios audiovisuales por parte de los profesores que eran formados previamente. Esta cultura de suplir las deficiencias del currículo reglado a través de los temas transversales u otras iniciativas individuales (por parte de los docentes) o colectivas (por parte de los centros) perduró durante todo el periodo de la LOGSE y ha continuado hasta nuestra actualidad.

3.5. LA LOE Y LA LOMCE: NUEVAS ORDENACIONES Y POCOS CAMBIOS

Después de que la LOGSE circulara durante tres lustros, y tras haber afrontado las legislaturas de Felipe González (1982-996) y José María Aznar (1996-2004), el sistema educativo español se reordena a través de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, conocida como LOE, y saliente del Gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero. Sin embargo, con el cambio de Gobierno en noviembre de 2011, y las políticas regresivas impuestas por la jefatura popular de Mariano Rajoy, en 2013 se aprueba la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE), que vendría a modificar diversos apartados de la LOE.

En cualquier caso, y sin entrar en detalle, lo que vendría a modificar la LOMCE sería todo aquello relacionado con la educación en valores y las nuevas materias de Educación para la Ciudadanía que había incluido la LOE. Del mismo modo, se comprueba cómo las disciplinas de artes y humanidades pierden un peso curricular importante en los distintos niveles, y se fomentan enseñanzas ligadas al emprendimiento, las prácticas profesionales y la tecnología. Así mismo, se pretende establecer un sistema de reválidas para pasar de nivel educativo, o nuevas exigencias



para recibir dotaciones de becas –muchas de estas medidas han sido congeladas o suprimidas por las protestas populares de la sociedad y el sector educativo–.

Sea como fuere, lo que aquí se trata, que es analizar su implicación en la educación y enseñanzas del audiovisual en Canarias, cabe señalar que la LOE (y por ende la LOMCE) ofreció al audiovisual una mayor importancia dentro de la regulación educativa; ya fuera añadiendo alguna nueva materia, actualizando el currículo de alguna ya existente o incluyendo su uso y conocimiento como objetivos de etapa. De alguna forma, al igual que ocurre con otro tema transversal de la LOGSE como es la ética y los valores cívicos, el audiovisual (que no el cine) coge peso en el sistema educativo español. Sin embargo, en el caso del audiovisual sus contenidos siempre están sujetos a asignaturas optativas o unidades didácticas de materias durante la primaria y el primer ciclo de secundaria obligatoria –al contrario que ocurre con Educación para la Ciudadanía, que es de carácter obligatorio durante el periodo de la LOE; luego la LOMCE la reformularía y la dejaría marginada como materia optativa–.

Pese a todo, resulta positivo comprobar la importancia formal que el texto dota a las habilidades comunicativas y audiovisuales en una sociedad dominada por la imagen y las nuevas herramientas que ofrecen Internet y las TIC. En el artículo 17 de la LOE, que marca los objetivos de la educación primaria, se puede leer en su apartado «j» lo siguiente: «j) Utilizar diferentes representaciones y expresiones artísticas e iniciarse en la construcción de propuestas visuales y audiovisuales». Así mismo, en el artículo siguiente, que trata sobre la organización de dicha etapa, se especifica en el punto 6 que el uso de las TIC y la comunicación audiovisual han de estar presentes en todas las áreas⁴⁵. Esto significa, sí, que lo audiovisual, más allá de conformar un área en sí misma, continúa funcionando a través de la transversalidad o, incluso, de la interdisciplinariedad.

En cuanto a los contenidos curriculares, en primer lugar, habría que destacar que los currículos de Canarias añaden una materia de libre configuración autonómica que es susceptible de atender contenidos de educación audiovisual y mediática –esta sería Prácticas Comunicativas y Creativas–. De esta forma, y con el fin de visualizar mejor la incidencia que el audiovisual tiene en la LOE y la LOMCE, se muestra a continuación la relación de materias ofertadas en el currículo de la ESO y bachillerato en la Comunidad Autónoma Canaria:

MATERIA	LOE	LOMCE
Educación Plástica, Visual y Audiovisual	Optativa ESO	Optativa 1.º, 3.º, 4.º ESO
Cultura Audiovisual I	1.º bach. modalidad	1.º bach. modalidad

⁴⁵ «6. Sin perjuicio de su tratamiento específico en algunas de las áreas de la etapa, la comprensión lectora, la expresión oral y escrita, la comunicación audiovisual, las Tecnologías de la Información y la Comunicación, el emprendimiento y la educación cívica y constitucional se trabajarán en todas las áreas». Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, p. 24.



Cultura Audiovisual II	2.º bach. modalidad	2.º bach. modalidad
Prácticas Comunicativas y Creativas	-	Libre configuración 1.º, 2.º ESO
Imagen y Sonido	-	Optativa 2.º bach.

Fuente: elaboración propia.

Si bien es cierto que la incorporación de estas materias es relevante, en cuanto que se ofrece al alumnado la posibilidad de poder cursar durante su formación no superior estudios relacionados con la cultura audiovisual predominante en su contexto histórico, es necesario recalcar el carácter no troncal de las mismas. Esto quiere decir que no se garantiza que todos los alumnos vayan a cursar estos estudios, ya sea porque no sientan atracción por estas optativas o modalidades de bachillerato, o bien porque los centros a los que acuden no oferten algunas de estas asignaturas.

Dicho esto, y volviendo a incidir en la idea de que durante la última década ha habido una mejora en la atención dada al mundo de los medios audiovisuales, es oportuno realizar una serie de observaciones:

1. En primer lugar, este aumento de atención se debe al enorme crecimiento de popularidad e incidencia en nuestras vidas que tienen las TIC y los medios de comunicación de masas (incluyendo entre ellos a Internet).
2. En segundo lugar, pese a que estas materias incorporan contenidos curriculares que atienden a esta realidad, lo cierto es que los temas transversales, o mejor dicho, las propuestas interdisciplinares entre materias, así como los proyectos de centros, siguen siendo el principal motor de lo audiovisual y lo mediático en las aulas.
3. Además, en otro orden de las cosas, el término «digital» y su relación con las TIC ha terminado por fagocitar lo audiovisual o mediático, incluyendo estos términos (podríamos decir «clásicos») dentro de su área. Este hecho se concreta en el nuevo sistema de evaluación por competencias, que no incluye una «competencia mediática o audiovisual», pero sí considera estas habilidades y conocimientos en la competencia digital.
4. En el caso de Canarias, existen una serie de iniciativas de carácter autonómico que refuerzan la introducción del audiovisual en las aulas. Concretamente, son destacables el programa de Educar la Mirada, el festival cinematográfico Cinedfest y la acción llevada por algunos festivales de marcada relevancia en el Archipiélago.

3.6. EDUCAR LA MIRADA Y CINEDFEST

Como vemos, la historia de la educación audiovisual en Canarias no ha contado con un capítulo especial en cuanto a iniciativas oficializadas por las administraciones públicas. Los avances mostrados en los últimos diez años atienden a la necesidad de renovarse ligeramente ante los cambios acelerados de la sociedad y, por otro lado, a responder ante las directrices marcadas desde Europa. Sin embargo, y al



igual que ha ocurrido en otros territorios, el Archipiélago ha contado con múltiples iniciativas individuales y colectivas que han acercado el audiovisual y el cine a las aulas. En ocasiones por medio del interés del profesorado, y en otros casos gracias al surgimiento de iniciativas que han sido apoyadas por la Consejería de Educación, como son, las ya mencionadas Educar la Mirada y Cinedfest.

En cuanto a Educar la Mirada ya se detallaron varios aspectos de su origen, funcionamiento y objetivos en el apartado de *Antecedentes teóricos*, y en cualquier caso, no se podría añadir mucha más información a la ya detallada por Gabriel Trenzado Quintero en su trabajo *Educar la Mirada: análisis de un proyecto*, citado entonces. No obstante, sí es oportuno apuntar que el proyecto nacería durante los últimos años de la LOGSE, y daría sus últimos pases con la inauguración de la LOE y los recortes presupuestarios incitados por la inminente crisis económica de 2008.

Durante los seis cursos en los que estuvo activa esta iniciativa, tutelada por Josep M. Vilageliu y apoyada por la Consejería de Educación, los Centros de Profesores y Filmoteca Canaria (entre los cursos 2002/03 y 2007/08), participaron más de 60 000 alumnos según los datos oficiales. Una suma importante de alumnos que pudieron disfrutar de las actividades de cinefórum y el acercamiento a un cine alejado de las corrientes *mainstream* y que les enseñaba a entender y relacionarse con el séptimo arte de una manera distinta y atendiendo a aspectos críticos y analíticos del audiovisual y su lenguaje. Sin duda, una experiencia cuya pérdida todavía se siente en la actualidad.

No obstante, tras los años más arduos de la crisis económica, los recortes en educación y cultura, el ataque institucional a la cinematografía y el enorme avance de las TIC y la reducción de la brecha digital, en 2014 surge el Festival Educativo de Cine Cinedfest. Dirigido por el cineasta tinerfeño David Cánovas, y con la dirección adjunta del compositor Antonio Hernández, a partir de enero de 2014 comienzan su actividad apoyados por el Gobierno de Canarias y el Cabildo de Tenerife.

Durante el transcurso de aquella primera edición se fueron realizando las guías didácticas a medida que se desarrollaban las clases presenciales en los centros solicitantes. Los centros tenían a su disposición, no solo la docencia en el aula (previa solicitud), sino los materiales en el portal web de Cinedfest⁴⁶. El éxito de la experiencia se reflejó en la participación de 106 centros educativos en toda Canarias. Desde entonces, las cifras no han dejado de escalar.

El proyecto de Cinedfest tiene como objetivo acercar el mundo del audiovisual a los estudiantes que cursan estudios desde primaria hasta formación profesional, mostrándoles todo lo que conlleva la realización de un producto audiovisual (sea una película, un videoclip, un anuncio o cualquier otra creación). Para ello ofrecen a los centros inscritos la posibilidad de recibir clases presenciales, además de emplear las guías didácticas recogidas en el portal web. Así mismo, todos aquellos centros participantes que lo desean pueden concursar en su festival de cortometrajes –deben presentar un corto de ficción de una duración máxima de siete minutos, así como

⁴⁶ La web oficial de Cinedfest es <http://www.cinedfest.com/>.



un cartel y la ficha técnica correspondiente⁴⁷—, que concede premios a las mejores películas y labores individuales.

De esta forma, el proyecto de Cinedfest consigue concienciar al alumnado del valor que tiene una producción audiovisual —lo cual permite mejorar el conocimiento de estos contenidos en un contexto donde la piratería y la baja cultura audiovisual del espectador español ha decapitado al sector cinematográfico—, fomentar el trabajo en equipo, estrechar la relación con el profesorado que recibe la formación de manera conjunta al alumnado y, por supuesto, desarrollar un aprendizaje relacionado con la práctica audiovisual, así como con el apartado técnico de la misma.

Con respecto a esto último, si en el caso de Educar la Mirada se apuntaba que sus contenidos didácticos reforzaban la actitud crítica y analítica del estudiante, esto es, aprender a leer, analizar e interactuar con una película o cualquier contenido audiovisual, en el caso de Cinedfest lo que se alimenta es lo técnico y lo práctico. Esto quiere decir que ambas iniciativas por individual cojean; sin embargo, la conjunción de ambas podría dar lugar a una enseñanza completa en el audiovisual.

En cualquier caso, y volviendo al proyecto de Cinedfest, hay que apuntar que su faceta de festival tiene que ver con el éxito cosechado durante las cuatro ediciones que se han celebrado hasta el momento. El festival permite a los alumnos desarrollar un proyecto audiovisual, compartirlo en la red, mostrárselo a familiares, amigos y extraños, y concursar con su trabajo. Por otro lado, cabe mencionar que las piezas nominadas⁴⁸ son proyectadas en la sala 8 de los Cines Yelmo Meridiano (Tenerife) en una gala final en la que se reparten premios y asisten algunos estudiantes y profesores en representación de los centros. Además, las películas ganadoras son emitidas en Televisión Canaria en la programación de septiembre.

Todo esto sería, en resumen, lo que caracteriza al proyecto de Cinedfest, que, además, desde su segunda edición permite la participación de centros de la Península, para los cuales no se dispone de clases presenciales, y además se colabora igualmente con algunos centros iberoamericanos. Durante las cuatro ediciones que se han celebrado hasta el momento, el número de centros y profesores participantes ha ido aumentando. Esto se debe, en primer lugar, a que los centros que participan en una edición suelen repetir en la siguiente y, en segundo lugar, los profesores participantes que cambian de centro suelen proponer este proyecto en sus nuevos destinos.

Del mismo modo, el número de cortometrajes presentados durante cada edición ha ido aumentando, hasta alcanzar en la presente edición la enorme cifra de 366 películas. En total, durante estas cuatro ediciones se han desarrollado 1167 cortometrajes y 464 clases presenciales, lo que refleja el éxito y la magnitud del proyecto. Para entender mejor cómo se traducen estas cifras, en el caso de la cuarta edición se realizaron en Canarias un total de 142 clases presenciales (unas 700

⁴⁷ La realización de un cortometraje permite utilizar el audiovisual como herramienta interdisciplinar con la que trabajar distintos conceptos de materias diferentes.

⁴⁸ Durante las tres primeras ediciones había 40 finalistas, 10 por categoría. En la 4.ª edición que se celebra actualmente, habrá 48 finalistas, 12 por categoría.



horas), de la que se aprovecharon más de 5000 alumnos. Por lo tanto, estamos ante una iniciativa a considerar en el plano de la educación audiovisual. En cualquier caso, y como prueba de la evolución experimentada por el Cinedfest, los datos de participación serían los siguientes:

DATOS DE PARTICIPACIÓN DE CINEDFEST (CUATRO PRIMERAS EDICIONES)					
	1.ª EDICIÓN	2.ª EDICIÓN	3.ª EDICIÓN	4.ª EDICIÓN	TOTAL
N.º centros canarios	106	136	158	204	604
N.º docentes canarios	136	176	194	259	765
N.º centros peninsulares	-	84	70	64	218
N.º clases presenciales	88	97	137	142	464

Fuente: elaboración propia (datos facilitados por la dirección de Cinedfest).

CORTOMETRAJES PRESENTADOS A CINEDFEST (CUATRO PRIMERAS EDICIONES)					
NIVELES EDUCATIVOS	1.ª EDICIÓN	2.ª EDICIÓN	3.ª EDICIÓN	4.ª EDICIÓN	TOTAL
Primaria	33	22	33	42	130
ESO	68	106	140	114	428
Bachillerato	36	53	77	122	288
FP y CEPA	23	24	26	33	106
Península*	-	60	66	55	181
Iberoamérica*	-	10	11	13	34
Total	160	275	353	379	1167

Fuente: elaboración propia (datos facilitados por la dirección de Cinedfest).

* El número de cortometrajes procedentes de centros peninsulares o iberoamericanos es la suma de los proyectos presentados en distintos niveles educativos. Sin embargo, dado el carácter de este trabajo, centrado en Canarias, no se ha mostrado el desglose.

3.7. LA EDUCACIÓN AUDIOVISUAL NO FORMAL EN CANARIAS

Hasta el momento se han analizado dos facetas distintas de la formación audiovisual en Canarias. Hablábamos de una enseñanza artesanal antes de la década de los 80, así como de una serie de iniciativas profesionalizadas desarrolladas fundamentalmente por Yaiza Borges, que constituirían una parte de las enseñanzas no formales que se ofertaron en el Archipiélago. Por otro lado, hemos comprobado cómo desde los años 80 comienzan a instalarse en la escuela (en el antiguo BUP) y en la formación profesional los primeros estudios relacionados con el audiovisual; estas enseñanzas formales han ido incrementándose hasta gozar de un mayor protagonismo en la actualidad.

Sin embargo, aunque a partir de los años 80 podamos dar cuenta de una regulación por parte de la Consejería de Educación en lo que son los estudios de



audiovisuales, lo cierto es que durante todo el tiempo que ha transcurrido desde entonces han seguido dándose otras iniciativas formativas fuera de las aulas; algunas de ellas apoyadas por instituciones públicas, y otras de estricto carácter privado. Estas iniciativas se encuentran suscritas a las programaciones de algunos festivales cinematográficos, a algunos espacios culturales de las Islas o simplemente a eventos que de forma más bien aleatoria se celebran en el Archipiélago.

Festivales de cine

En primer lugar, sería destacable mencionar los cursos y talleres que han surgido alrededor de algunos festivales cinematográficos que se celebran en las Islas. Concretamente, son dignos de mención el Festival Internacional de Cine Documental de Guía de Isora MiradasDoc, el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, el Festival Internacional de Cine Medioambiental de Canarias FICMEC, el Festivalito de La Palma o Animayo. Todos estos festivales, además de otros que no han sido mencionados, han complementado su programación de películas con distintos talleres y cursos que transcurren durante la celebración del festival. Además de esto, en muchos casos los tres institutos de FP que ofrecen estudios de Imagen y Sonido en las Islas participan activamente durante el festival, ya sea de manera profesional o por medio de concursos o asistencia de dichos talleres y cursos.

Dicho esto, es justo destacar la labor didáctica de la que ha gozado el Festivalito de La Palma desde sus inicios en 2002. Este festival se caracteriza por fomentar la creación de una pieza audiovisual que debe desarrollarse durante la semana de celebración del festival para su sección La Palma Rueda. Esta labor creativa se construye bajo un lema elegido que define cada edición, y en los equipos de rodaje en ocasiones se unen distintos profesionales y cineastas *amateurs* que comparten sus conocimientos y destrezas. Pese a no presentar un formato didáctico en sí mismo, su papel ha sido determinante en la formación artesanal de algunos cineastas del *boom* que se vivió la década pasada, y también, pero en menor medida, de la que surge en la actualidad –hay que tener en cuenta que el festival sufrió varios años de parón debido a la crisis económica–.

Del mismo modo, alrededor de MiradasDoc se celebra a lo largo de todo el año el Laboratorio de Desarrollo de Documentales de Creación, CreaDoc. Esta iniciativa, que surgió como un brazo derivado del Laboratorio de Escritura Audiovisual (LEAC) en 2011, ha estado coordinado por Andrés Koppel y Rolando Díaz. Durante varios meses se ayuda a una serie de autores escogidos por concurso a desarrollar sus proyectos documentales, ofreciéndoles formación y consejo profesional. La iniciativa ha permitido el desarrollo de algunos proyectos.



Centros de formación no reglada

A lo ya comentado se le une una serie de iniciativas de carácter público, y en ocasiones privado, que han ofertado, a lo largo de las últimas dos décadas, numerosos cursos y talleres relacionados con el audiovisual. No se pretende hablar aquí de la labor desempeñada por algunos actores que han mantenido su relación con la docencia a través de cursos durante este tiempo, sino más bien de aquellas propuestas que han gozado de una estructura más duradera y estable. No quiere decir esto que las otras iniciativas no merezcan atención, ya que han sido muchos los cursos y talleres privados, organizados incluso por cuenta propia, que se han realizado durante estos años.

Así pues, es justo mencionar tres espacios que han mantenido una oferta atractiva y constante sobre el audiovisual, focalizada principalmente a la profesionalización del sector en las Islas. Estos serían: Gran Canaria Espacio Digital, Sociedad de Promoción de Gran Canaria y Escuelas Artísticas de Los Realejos (Tenerife).

Lo primero que llama la atención es que los tres espacios se encuentran repartidos entre las islas capitalinas, lo que explica el aún más bajo nivel de formación existente en el resto del territorio canario. Por otro lado, en el caso de Gran Canaria Espacio Digital y la Sociedad de Promoción de Gran Canaria se trata de instituciones públicas apoyadas por el Cabildo de Gran Canaria, a diferencia de las Escuelas Artísticas de Los Realejos, que es de iniciativa privada, pese a contar con el apoyo del Ayuntamiento.

Pese a todo, estos centros han mantenido una nutrida oferta formativa relacionada con el audiovisual. En el caso de Gran Canaria Espacio Digital es indiscutible, ya que ha venido realizando una tarea constante en la organización de cursos y talleres desde los años 90, además de ofrecer en sus instalaciones material de visionado, así como equipos de montaje y soporte técnico. En el caso de la Sociedad de Promoción de Gran Canaria, dentro de todos sus cursos ofertados, ha dedicado en los últimos tiempos un apartado al sector audiovisual, para el que ofrece talleres y cursos especializados, normalmente orientados a la vida profesional. Por último, en el caso de las Escuelas Artísticas de Los Realejos, se han ofrecido en algunas ediciones cursos completos, normalmente de nueve meses de duración (de octubre a junio) sobre Realización Audiovisual o Postproducción de Cine y Vídeo Digital, siendo lo más parecido a una escuela de cine y compitiendo o complementando la oferta de formación profesional.

3.8. LA EDUCACIÓN EN LA UNIVERSIDAD Y OTROS APUNTES MÁS

Finalmente, antes de finalizar este recorrido por la formación audiovisual ofertada en Canarias, resulta necesario señalar una serie de cuestiones pertinentes a la oferta de la educación superior. En el Archipiélago existen dos universidades públicas, la Universidad de La Laguna (ULL) y la Universidad de las Palmas de Gran Canaria (ULPGC), así como tres universidades privadas, la Universidad Europea de Canarias (UEC), la Universidad Fernando Pessoa-Canarias (UFP-C) y la Universidad



del Atlántico Medio (UNIDAM). Estos centros se reparten, nuevamente, entre las dos islas capitalinas, encontrándose la ULL y la UEC en Tenerife, y la ULPGC, la UFP-C y la UNIDAM en Gran Canaria; de tal manera que los estudios superiores se concentran en dichos territorios⁴⁹.

Por otro lado, hay que destacar que hasta 1989 la ULL fue el único centro universitario del Archipiélago. Luego, en ese curso, y con una enorme polémica política y social, se fundó la ULPGC. Sin embargo, la juventud de la ULPGC no se ha visto recompensada con la introducción de un grado de Comunicación Audiovisual; manteniendo al territorio canario huérfano de los estudios superiores universitarios vinculados al audiovisual.

De este modo, y coincidiendo con las nuevas regulaciones educativas (la LOE y la LOMCE), en octubre de 2012 comenzarían a impartirse los primeros cursos de la UEC, entre los que convendría destacar el grado de Comunicación Publicitaria por su relación académica con los estudios de audiovisuales. Por su parte, la gran novedad llegó en el curso 2016/17, con la incorporación de la UFP-C y sus estudios de grado de Periodismo, grado de Comunicación Audiovisual y el doble grado de Periodismo y Comunicación Audiovisual. Del mismo modo, la aparición de la UNIDAM en el curso 2017/18 con sus estudios de grado de Cine y grado de Comunicación ha venido a ampliar el espectro formativo de la educación superior relacionada con la comunicación audiovisual y sus variantes.

Ante este hecho hay que lamentar que la universidad privada haya conquistado estos estudios antes que las dos universidades públicas del Archipiélago. No obstante, por otro lado, es una suerte que la UFP-C y la UNIDAM hayan creado estos grados, posibilitando que los estudiantes interesados no se vean obligados a escapar al territorio peninsular para formarse –en cualquier caso, el bajo número de plazas ofertadas por curso, así como el carácter privado de la UFP-C y la UNIDAM, no solventa el problema–.

Por otro lado, atendiendo a la oferta de máster, esta ha contado con algunos títulos relacionados con el mundo audiovisual ofertados desde la ULL o la ULPGC. Si atendemos a la oferta actual de la ULPGC, se oferta el máster universitario en Cultura Audiovisual y Literaria; por su parte, la ULL actualmente no cuenta con ningún máster relacionado. No obstante, es de destacar la ambición por parte de algunos profesores de la ULL por ofertar máster en crítica cinematográfica, guion u otras especialidades. Este interés se vio reflejado en 2013 a través del máster en Guion Cinematográfico que se impartió con la colaboración de la entonces Escuela Superior de Cine de Canarias (ya desaparecida) durante dos ediciones.

Finalmente, y a falta de un estudio más detallado, no habría que olvidar que tanto en la ULL como en la ULPGC, en algunos grados se imparten asignaturas (normalmente de carácter optativo) relacionadas con el audiovisual, y más concretamente con el cine. Si bien es cierto que en el caso de la ULL esta oferta de

⁴⁹ Algunas titulaciones también se imparten en otras islas, como el grado de Enfermería de la ULL, que además de poder cursarse en Tenerife se puede estudiar en La Palma.



asignaturas se ha visto perjudicada por la normativa de Bolonia, que ha fomentado la cohesión de alguna de ellas, o incluso en otros casos se han eliminado asignaturas por la selección de estudios que determinan los departamentos y facultades.

Del mismo modo, hay que destacar, al menos en el caso de la ULL, la presencia de distintos docentes, doctores e incluso un catedrático –Fernando Gabriel Martín se convirtió en 1995 en el primer catedrático de Historia del Cine y Medios Audiovisual de la ULL⁵⁰– que han sido los principales responsables de impulsar estas asignaturas en el seno de la universidad, así como el Aula de Cine, de la que ya se habló con anterioridad.

Por todo ello, y dada la evolución y las necesidades del sector audiovisual en las Islas, es urgente que alguna de las universidades públicas del territorio canario oferte nuevas titulaciones de grado y máster relacionadas con la Comunicación Audiovisual; todo apunta a que la ULL sería la más adecuada para tal labor al contar ya con la antigua Facultad de Ciencias de la Información, además de extender estos estudios a las dos provincias canarias.

Para acabar este apartado, y aunque no se trata de un centro de estudios universitario, hay que reseñar que en el marco de la 17.ª edición del Festival Internacional de Cine de Las Palmas, celebrado en abril de 2017, se presentó el Instituto del Cine de Canarias, un centro privado dependiente del Instituto del Cine de Madrid (fundado en 2002). Dicho instituto ofrecerá distintas diplomaturas a partir del curso 2017/18 en su centro ubicado en la capital grancanaria. De momento la oferta presentada se compone de la diplomatura de Interpretación Cine/Tv (tres años de duración), la diplomatura de Maquillaje y Caracterización (dos años de duración) y los estudios comunes del primer año de otras diplomaturas que dan acceso posterior a las mismas. Habrá que esperar para comprobar cómo ha sido la aceptación y los resultados del Instituto del Cine de Canarias; de momento es sospechoso que las diplomaturas ofertadas estén ligadas a la creación del personal que en muchas ocasiones buscan y solicitan los rodajes extranjeros y nacionales.

4. CONCLUSIONES

No cabe duda de que en 2017 vivimos sumergidos en aquello que llaman *la era de la información*. Desde que nos despertamos hasta que activamos las alarmas en nuestro *smartphone* nos encontramos rodeados de imágenes, iconos que conquistan el espacio de lo cognitivo en nuestra mente. En este escenario de la hiperconectividad y la burbuja informativa, lo mediático se ha establecido de forma permanente en la

⁵⁰ El nombramiento de la Cátedra de Fernando Gabriel Martín se puede consultar en la Resolución de 15 de mayo de 1995, de la Universidad de La Laguna, por la que se nombra, en virtud de concurso, a don Fernando Gabriel Martín Rodríguez catedrático de universidad en el área de conocimiento de «Historia del Arte» (BOE núm. 138, de 10 de junio de 1995).



esfera de lo influyente; es decir, los medios, sean del tipo que sean, interactúan con nosotros como sujetos de una sociedad inestable.

Ante la influencia de los medios, de la imagen, del sonido, del audiovisual, cabe esperar que el éxito para intentar esquivar o cuestionar su hegemonía en la construcción de los imaginarios colectivos pase por la educación de la ciudadanía. Esta educación ha sido reclamada en España desde la aparición de la televisión allá por la década de los 50 del pasado siglo. Sin embargo, aún en la actualidad no se le reconoce el valor formativo que se merece, quedando estas enseñanzas marginadas a las iniciativas individuales de profesores, algunos centros o a la suerte de algunas asignaturas optativas o vinculadas a una rama académica.

En este sentido, desde los años 70, y con más énfasis en los 80, la educación audiovisual, o la comunicación audiovisual –dos nomenclaturas para referirse prácticamente a lo mismo– tuvo un enfoque centralizado en el cine, como el medio de masas más influyente en las décadas directamente anteriores. Sin embargo, a medida que ha pasado el tiempo, y con la llegada de las televisiones privadas y de pago, el medio televisivo ha ido acaparando, cada vez más, mayor popularidad y número de espectadores. Del mismo modo, en los últimos tres lustros, Internet, como escenario de lo digital, se ha convertido en el medio representante de nuestro presente y futuro inmediato.

No obstante, aunque los medios y canales de difusión hegemónicos han ido cambiando, el lenguaje y la comunicación apenas han presentado variaciones considerables. Es por esta razón por la que se podría pensar que el estudio de lo audiovisual tiene hoy igual o mayor vigencia que antes de la irrupción de la web 2.0. Dicho de otro modo, la necesidad que requieren los estudios sobre lo audiovisual, o si se prefiere, sobre lo mediático, son en nuestra actualidad más necesarios que nunca, ante la enorme influencia que ejercen estos medios en la sociedad. Hay que educar en lo audiovisual, desde una perspectiva global, esto es, teniendo en cuenta su carácter mediático, productor de contenidos y digital.

No podemos continuar viviendo engañados por la creencia de que las nuevas generaciones comprenden y saben hacer un buen uso de los medios audiovisuales únicamente por saber pulsar sobre el icono rojo de «rec» en la pantalla de su dispositivo «inteligente». Del mismo modo que un conductor no tiene por qué tener idea de mecánica solo por saber manejar un coche, el ciudadano medio no es conocedor, y mucho menos experto, del audiovisual solo por saber grabar un vídeo y subirlo a Internet, o incluso, en el mejor de los casos, por haberse empapado de varias filmografías y series ofertadas en los nuevos videoclubes *online*.

La importancia que tiene hoy la educación audiovisual es, si se me permite afirmar, mayor que la que tuvo hace veinte o treinta años. La masiva recepción de mensajes a través de la publicidad, los programas de televisión, las películas y series, así como los contenidos de blogs, convierte a los sujetos en seres más débiles e influenciables hoy que entonces. ¿Se puede dudar entonces de la necesidad de educar a la ciudadanía en lo audiovisual, mediático y digital? Solo por medio de una formalización de la educación audiovisual, mediática y digital se podrá lograr dotar a la ciudadanía de los necesarios conocimientos y habilidades que la equipen con el escepticismo y la crítica necesaria sobre la que puede descansar una democracia sana.



En Canarias, tal y como se ha visto a lo largo de los distintos apartados de este trabajo, esa educación no se ha logrado establecer en el currículum escolar. De hecho, en ocasiones la oferta ha sido más abundante fuera del sistema reglado, por parte de iniciativas privadas o colectivas. Comprobamos cómo hasta los años 80 solo existía en el territorio insular una enseñanza artesanal, o en el mejor de los casos, una formación enfocada en lo cinematográfico ofrecida por asociaciones de cineastas *amateurs*, como fue el caso del Colectivo Yaiza Borges.

A partir de entonces, el recorrido de esas iniciativas ajenas al sistema educativo (talleres y cursos) se complementaría con una lenta introducción del audiovisual en el currículo de la educación reglada. En 1983 surgen los primeros estudios de imagen y sonido en formación profesional en Tenerife, ese mismo curso se comienza a ofertar en algunos institutos una optativa sobre cine en los cursos de BUP, y algo más tarde, a partir de los 90 y la aprobación de la LOGSE, el cine, lo audiovisual y lo mediático se instalarían en la escuela por medio de los «temas transversales».

La transversalidad, hoy evolucionada hacia la interdisciplinariedad, ha sustituido con éxito a las propuestas de incluir en el currículo una nueva materia que tratara los contenidos relacionados con lo audiovisual, lo mediático y (ahora) lo digital. De hecho, pese a que la LOE y la LOMCE han incluido algunas materias optativas, la realidad descubre que no todo el alumnado tiene la suerte o el derecho de recibir esa formación. La transversalidad y la interdisciplinariedad han tenido como aliados en Canarias algunas propuestas educativas apoyadas con las administraciones públicas, como han sido el caso de Educar la Mirada o Cinedfest. Sin embargo, ninguna de estas propuestas, por sí solas, dota al alumnado de un conocimiento global, crítico y práctico sobre lo audiovisual, y mucho menos sobre lo mediático en la era digital.

Hoy, igual que ayer, las aulas canarias hacen un mayor uso de los contenidos audiovisuales como herramientas educativas, en lugar de objetos de estudio. El profesor de Física proyecta una escena de *Big Bang Theory* para explicar el Efecto Doppler; sin embargo, pese a que ese uso puede beneficiar a los estudios de física, el profesor, y probablemente los alumnos, no cuestionan ni son conscientes de los contenidos machistas, conservadores y raciales contenidos en este popular y exitoso producto televisivo. Del mismo modo, la transversalidad en pocas ocasiones cuestionará estos mensajes, o se basará en la creación de un contenido audiovisual para entender sus posibilidades mediáticas y coercitivas.

Por otro lado, vimos de igual manera que la educación superior en Canarias no responde adecuadamente a la necesidad profesional de formar expertos en comunicación audiovisual y digital. Por el contrario, la oferta actualmente se restringe a unos pocos grados superiores de FP, los estrenados grados de Comunicación Audiovisual en la Universidad privada Fernando Pessoa-Canarias y la Universidad del Atlántico Medio, y algunos cursos y talleres que se programan desde centros públicos como Gran Canaria Espacio Digital. Si bien, la enseñanza técnica no siempre garantiza una verdadera educación en el uso de las mismas, al menos en lo teórico y esencial del elemento audiovisual como objeto de estudio.

En cualquier caso, debemos considerar que la escuela –y entiéndase por escuela especialmente las etapas de primaria y secundaria obligatoria– representa el



espacio educativo por el que pasa todo el conjunto de la sociedad. Esta realidad implica que la educación de la ciudadanía ha de realizarse en su contexto, dado que la escuela es la única institución que puede garantizar una educación concreta y formal. Dicha educación debe estar soportada, no solo por los conocimientos esenciales de la ciencia, las humanidades y los estudios lingüísticos, sino también por otros, aún más importantes en lo que se refiere a la salud de nuestra sociedad democrática, como son los valores éticos, la economía y la política, los medios de comunicación y la salud.

La escuela tradicional ha relegado estos últimos conocimientos a los temas transversales de la LOGSE, o a las actuales competencias que marcan el sistema de evaluación de materias concretas (ya que no suelen estar presentes entre las competencias básicas y comunes a todo el currículo). Considero por tanto que la creación de materias como Educación para la Ciudadanía supone un intento por solventar los claros déficits que han acompañado a la transversalidad y la interdisciplinariedad. Quizá debamos a empezar a comprender que para el grueso de la población, y en definitiva para la sociedad, es más importante educar en valores, salud y democracia que en contenidos referentes al aprendizaje memorístico de mapas políticos, análisis sintácticos y morfológicos o fórmulas matemáticas de trigonometría. El futuro de la educación debe dotar al individuo de la autonomía crítica, racional y cognitiva suficiente como para poder cuestionar lo que se recoja en los libros de texto, en páginas web o en la pantalla de su televisor o su *smartphone*.

En definitiva, y regresando a la realidad pertinente en Canarias, podemos afirmar que, en efecto, la sociedad canaria no ha dispuesto, ni dispone en la actualidad, de las necesarias incorporaciones, al currículo de las educaciones formales obligatorias y superiores, de las enseñanzas destinadas al estudio y práctica del medio audiovisual, más concretamente al cinematográfico; suponiendo tal realidad un grave déficit en la formación de su ciudadanía y profesionales. De este modo, habría que puntualizar que, pese a que el currículo canario y la oferta formativa son muy pobres en cuanto a educación audiovisual y/o mediática, ha existido una evolución positiva (ya señalada con anterioridad), aunque insuficiente, que tendremos que tener en cuenta. El éxito o el fracaso del Instituto de Cine Canarias o de los estudios ofertados por las nuevas universidades privadas marcará en buena medida el estado de esta cuestión en los próximos años.

Por esta razón, y a falta de una revisión de este trabajo que sea capaz de añadir información más concreta respecto a la oferta no reglada por la Administración, así como de los estudios superiores, se añade a continuación una recomendación para mejorar la atención que desde la educación formal se hace al audiovisual.

En primer lugar, habría que aceptar que la educación audiovisual y/o mediática no depende de la tecnología presente en cada contexto social e histórico, sino más bien del uso y el lenguaje que se emplea en la producción, realización y distribución/exhibición de contenidos. Teniendo esto en cuenta, lo audiovisual y mediático siempre va a estar presente en la comunicación analógica y en la comunicación digital. Por lo tanto, a la hora de hablar de comunicación digital, o de las competencias digitales, debemos dar cuenta de que lo fundamental de las mismas se encuentra en lo audiovisual y lo mediático, no en el medio que se emplee como soporte en las distintas fases de producción.



Aclarado este punto, y teniendo en cuenta que la Consejería de Educación del Gobierno de Canarias tiene un marco de libertad restringido en cuanto a la configuración del sistema educativo, realizo la siguiente propuesta:

- Reformular la materia de libre configuración autonómica presente en 1.º y 2.º de ESO.
 - Pasaría a llamarse Comunicación Audiovisual y Mediática.
 - Contenidos teóricos ligados al lenguaje audiovisual y la observación crítica y analítica de los contenidos y medios de comunicación (prensa, radio, televisión e Internet).
 - Contenidos prácticos en relación con los conceptos teóricos y con un claro objetivo de capacitar al alumnado para poder expresarse adecuadamente haciendo un buen uso de los medios (fomentando el carácter digital y multimedia de Internet).
 - Obligatoriedad de recibir clases, talleres, charlas de profesionales del sector que muestren a través de su experiencia la importancia de saber relacionarse adecuadamente con los medios.
 - El peso de la evaluación debe encontrarse en los resultados prácticos, no en los cuestionarios teóricos. Se debe ejercitar la reflexión por delante de la memorización de conceptos.
- Introducir distintos elementos de la comunicación mediática y digital a través de actividades interdisciplinares impartidas por todas las materias desde primaria hasta bachillerato. Se trata de cumplir y respetar lo que dicta actualmente la Competencia Digital.
- Dotar a los centros con una filmoteca (puede ser a través de copias digitales o físicas) que contenga una relación de títulos adecuados para el empleo en el aula. Estos títulos estarían acompañados de una guía docente con información sobre el contenido de la película, ficha técnica y datos históricos y artísticos de las películas.
- Recuperar el proyecto Educar la Mirada corrigiendo sus déficits y actualizándolo, de tal manera que, junto con Cinedfest, ofrezcan a todos los centros del Archipiélago un complemento ideal para los estudios curriculares.
- Plantear un proyecto de formación por etapas educativas que plantee las enseñanzas que Cinedfest ofrece durante un año escolar en el desarrollo de varios cursos consecutivos. Dicho proyecto debería tener un planteamiento teórico y práctico apoyado por la filmoteca escolar y la colaboración directa de profesionales del sector audiovisual en las aulas.
- Introducir en los estudios superiores habilitantes para ejercer la docencia de primaria y secundaria una asignatura que sustituya con el tiempo a los actuales cursos de formación. Esta asignatura se centraría en ofrecer al profesorado un conocimiento crítico y práctico esencial para la ejecución de las actividades interdisciplinares.



- Apoyar la introducción del grado de Comunicación Audiovisual en alguna de las universidades públicas y mejorar la oferta formativa de los grados superiores de FP.
- Estudiar la construcción de una Escuela de Cine apoyada por Filmoteca Canaria y Canarias Cultura en Red que ofrezca formación técnica y teórica sobre el cine y el audiovisual, teniendo en cuenta la historia y la realidad profesional del Archipiélago. En esta escuela se podrían aunar los esfuerzos dados desde algunos festivales y proyectos como el de CreaDoc. En su defecto, extender las becas y los lazos de colaboración con otras escuelas instaladas en otras regiones del Estado español.

Esta propuesta surge del convencimiento de quien escribe de la necesidad que nuestra sociedad presenta ante el déficit de ciudadanos capaces de defenderse de la enorme influencia que ejercen los medios de comunicación. Siendo conscientes de que la realidad educativa en Canarias resulta aún más pobre que en otras regiones españolas, al menos en cuanto a lo audiovisual se refiere, es oportuno valorar el recorrido histórico aquí descrito, así como los principales aciertos y errores de los hitos señalados. No quepa duda de que la salud de un pueblo es consecuencia de la salud de su educación. Si el cine e Internet deben enseñar algo a las nuevas generaciones, esto deberá ser en virtud de defender y mejorar una sociedad de valores, democracia y libertad.

RECIBIDO: octubre-2017, ACEPTADO: enero-2018



BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE PAIZ, A. (2016): *El documental canario en la era digital*. Trabajo final de grado de Comunicación Audiovisual, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid.
- AMBRÒ, A. y BREU, R. (2011): *10 ideas clave. Educar en medios de comunicación. La educación mediática*, Barcelona, Graó.
- AMBRÓS, A. y BREU, R. (2007): *Cine y educación. El cine en el aula de primaria y secundaria*, Barcelona, Graó.
- AREA, M. y PESSOA, T. (2012): «De lo sólido a lo líquido: Las nuevas alfabetizaciones ante los cambios». *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*. 38, pp. 13-20.
- BALLESTA, J., SANCHO, J. & AREA, M. (1998): *Los Medios de Comunicación en el Currículum*, Murcia, Editorial KR.
- BERGALA, A. (2007): *La Hipótesis del Cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona, Laertes.
- CABRERA DÉNIZ, D. (1999): «Mujeres isleñas de Tenerife abasteciendo carbón a barcos de la escuadra»: una incógnita en la producción Lumière de 1896», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine*.
- CARNERO HERNÁNDEZ, A. & PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE, J.A. (2011): *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*, Madrid, T&B Editores.
- CERVERA, J. (1977): *Otra escuela. Cine/Radio/T.V./Prensa*, Madrid, Editorial S.M.
- FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, J. y SOCORRO DUASO, M. (1982): *El cine en el aula*, Madrid, Narcea.
- FERNÁNDEZ, C. (1973): *Iniciación al lenguaje del cine*, Valladolid, Heraldo.
- AA. VV. (2004): *Yaiza Borges: aventura y utopía*, Gobierno de Canarias.
- GABRIEL MARTÍN, F. y FERNÁNDEZ AROZENA, B. (1997): *Ciudadano Rivero: La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, San Cristóbal de La Laguna, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.
- GRUPO COMUNICAR (1998): *Comunicar. Revista de Educación en Medios de Comunicación*. N.º 11: *El cine en las aulas*, Andalucía, Grupo Comunicar.
- IES LA GUANCHA (2004): *Instituto de Educación Secundaria de La Guancha. XXV aniversario de su fundación. Una historia única de la perseverancia y la superación*. Recuperado el 15 de mayo de 2017, de <http://www.ieslaguancha.es/wp/wp-content/uploads/Libro25Aniversario/files/assets/basic-html/page1.html>. *Libro blanco del audiovisual canario*, (2007). Canarias.
- LÓPEZ, J. y VILAGELIU, J.M. (2009): «El cortometraje en Canarias durante la primera década del siglo XXI». *Latente 7: Revista de Historia y Estética Audiovisual*, pp. 139-235.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA (1971): *Catálogo de la Cinemateca educativa*, Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- MORALES QUINTERO, S. y MODOLELL KOPPEL, A. (1997): *Un siglo de producción de cine en Canarias (1987/1997)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE, J.A. (2005): *Los cine-clubes Universitario y Náutico [1953-1969]*, Filmoteca Canaria, *Prensa, radio, cine y televisión en familia*. (1965). Madrid, Sociedad de Educación Atenas.



- SEBASTIÁN LOZANO, J. (coord.) (2009): *El Audiovisual y la educación para el desarrollo. Del entretenimiento a la participación*, Valencia, Fundación Mainel.
- SÉGUIN, J.-C. (2007): «La enseñanza del cine en el sistema educativo francés», *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, pp. 21-25.
- TRENZADO QUINTERO, G. (2016): *Educación la Mirada: análisis de un proyecto*. Trabajo final de máster de Cultura Audiovisual y Literatura, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- VILAGELIU, J. (1977): «Didáctica del cine», *La Tarde*, 12 de marzo de 1977, p. 17.

ANEXO DE LEGISLACIÓN Y JURISPRUDENCIA

- Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa (*BOE* núm. 187, de 6 de agosto de 1970).
- Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (*BOE* núm. 238, de 4 de octubre de 1990).
- Resolución de 15 de mayo de 1995, de la Universidad de La Laguna, por la que se nombra, en virtud de concurso, a don Fernando Gabriel Martín Rodríguez, Catedrático de Universidad en el área de conocimiento de «Historia del Arte» (*BOE* núm. 138, de 10 de junio de 1995).
- Ley Orgánica 10/2002, de 23 de diciembre, de Calidad de la Educación (*BOE* núm. 307, de 24 de diciembre de 2002).
- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (*BOE* núm. 106, de 4 de mayo de 2006).
- Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad Educativa (*BOE* núm. 295, de 10 de diciembre de 2013).
- Ley 6/2014, de 25 de julio, Canaria de Educación no Universitaria (*BOE* núm. 238, de 1 de octubre de 2014).



EL COCHECITO, DE RAFAEL AZCONA:
EL GUION CINEMATOGRAFICO
COMO OBRA LITERARIA

Alberto García-Aguilar*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El guion de *El cochecito* (1960) se basa en un relato que Azcona publicó en 1960, «Paralítico», en el que un anciano quiere comprar un vehículo para seguir a sus amigos con dificultades de movimiento. Por las numerosas versiones que conoció esta historia, este texto guionístico permite no solo estudiar un momento relevante de la historia del cine español, sino también establecer su estatus como una obra literaria con su propio valor artístico. Por ello, este artículo trata de explicar los rasgos tomados de algunos escritos anteriores de Azcona que esta obra contiene y, sobre todo, determinar hasta qué punto consiste en una obra independiente del film.

PALABRAS CLAVE: adaptación, censura, cine y literatura, guion cinematográfico, Rafael Azcona.

EL COCHECITO, BY RAFAEL AZCONA:
THE CINEMATOGRAPHIC SCRIPT
AS A LITERARY WORK

ABSTRACT

The script of *El cochecito* (1960) is based on a story that Azcona published in 1960, «Paralítico», where an old man wants to buy a powered mobility device to follow his physically challenged friends. Because of the numerous versions which this story had, this script text can be used not only to study a relevant moment of the Spanish film history, but also to establish if it can be considered a literary work with its own artistic value. Thus, this work tries to explain the features taken from some of the previous Azcona's writings which this text contains and, above all, to analyze to which point it is an oeuvre independent from the film.

KEYWORDS: adaptation, censorship, cinema and literature, film script, Rafael Azcona.



1. ORÍGENES DEL PROTAGONISTA DE *EL COCHECITO*: PARÁLITICOS, DISCAPACITADOS Y OTROS IMPEDIDOS EN LA TRADICIÓN DEL HUMOR NEGRO ESPAÑOL

Uno de los rasgos más idiosincráticos de la escritura de Azcona lo constituye el humor negro, que, con una amplia tradición en la literatura española, se manifiesta durante los años 50, en pleno franquismo, con la proliferación en la literatura de los marginados, sobre todo los pobres, tal como recuerda Fernán-Gómez: «No se trataba de una cuestión social, de un drama de conciencia. Era una cuestión de moda, nada más. Estaban de moda los pobres»¹. Por eso, un número considerable de los textos que Azcona escribió para la revista *La Codorniz* están protagonizados por esta clase de personajes –como «Consejos a los pobres», «Campeonato de pobres», «Consejos a los mendicantes» y «Carta a un pariente pobre»–, a los que se suman las personas con algún tipo de discapacidad, muy presentes en algunas de sus obras.

Según cuenta el propio autor, comenzó a pergeñar historias sobre estos *impedidos* o *paralíticos* a comienzos de la década de los 50, cuando un día se encontró con un grupo de discapacitados que bajaban en sus cochecitos hacia Cibeles. Acababan de salir del estadio Bernabéu y criticaban a los jugadores, llamándolos incluso «baldados»².

Con humor e ironía, afirma que esos vehículos no tenían más que ventajas. De esta manera nació el microrrelato «El señor que quería ser paralítico», publicado en *La Codorniz* el 27 de octubre de 1957, donde se cuenta cómo un señor le expresa a un joven su deseo de ser paralítico por todos los beneficios que ello conlleva: «No tendré que ir a trabajar ni nada de eso. [...] me reiré de los líos del transporte urbano [...] porque para eso la parálisis y la ancianidad son respetabilísimas»³. El joven le propina entonces una patada en la columna vertebral que, como el señor desea, lo deja con una grave discapacidad que le obliga a conducir uno de esos vehículos, consiguiendo así la felicidad que buscaba: «Ahora, el señor que quería ser paralítico ya lo es, y por ahí va con su silla de ruedas encantado de la vida»⁴.

Existen, como recuerda Bernardo Sánchez⁵, antecedentes de esta temática, aunque con un tratamiento superficial, en algunas escenas de otros textos suyos. En *Los muertos no se tocan, nene* (1956) el nieto del difunto expulsa de la casa donde se hace el velatorio a don Ildefonso, anciano centenario que va en silla de ruedas⁶.

* Texto financiado con una beca de investigación predoctoral del gobierno de Canarias.

E-mail: albertogaragui@gmail.com.

¹ FERNÁN-GÓMEZ, F.: «Pobres y ricos», *El País Semanal*, 20/01/1987.

² AZCONA, Rafael (1991): *Otra vuelta en El cochecito*, Logroño, Biblioteca Riojana, p. 11.

³ AZCONA, Rafael (2014 [1957]): ¿Son de alguna utilidad los cuñados?, Logroño, Pepitas de Calabaza, p. 337.

⁴ *Idem*.

⁵ SÁNCHEZ, Bernardo (1991): «*Souvenirs de El cochecito* (varia documental)». En B. Sánchez (ed.), *Otra vuelta en El cochecito*, Logroño, Biblioteca Riojana, p. 170.

⁶ AZCONA, Rafael (1956): *Los muertos no se tocan, nene*, Madrid, Taurus, p. 156.

Asimismo, en el guion y en la película de *El pisito* (1959) –no en la novela– se incluye una escena en la que un paralítico se ve acosado por un grupo de niños que se muestran crueles hacia el hombre con discapacidad y amenazan con arrojarle por las escaleras.

Aparte de estas dos escenas, el texto publicado en *La Codorniz* tuvo varias versiones, pues Azcona lo reelaboró como un cuento para un concurso de la Editorial Juventud, que tenía como tema obligado la vejez:

Recordando aquel artículo me saqué de la manga lo que yo consideraba una enternecedora historia: un anciano jubilado quiere comprarse un cochecito para ir al fútbol con un amigo paralítico motorizado, y como la familia sólo está dispuesta a comprarle un bastón, va y la envenena volcando en el cocido madrileño medio litro de matarratas⁷.

Así se observa cómo el argumento se acerca cada vez más al de *El cochecito*. Aunque Azcona no la menciona, Sánchez⁸ anota otra versión de esta historia, con el título «El Paralítico», que se publicó por entregas en el diario falangista *Arriba*. Tras proponerle a Berlanga llevarla al cine, algo que el director valenciano rechazó, Azcona convirtió el relato en una narración larga en la que el cochecito ya no era solo un instrumento para entretenerse, sino un símbolo que representaba el deseo de huir de la soledad que sufre el anciano Anselmo, quien solo puede ir con sus amigos –discapacitados– si consigue comprar uno. El autor publicó esta narración en el libro de relatos *Pobre, Paralítico y Muerto* el 18 de abril de 1960. Él mismo afirma que esta última es la versión que indujo a Marco Ferreri, el director, a negociar con Pere Portabella –propietario de la productora Films 59– el proyecto de adaptación cinematográfica del texto⁹; pero, en caso de ser así, el director italiano debió de haberla leído antes de que se publicara en Arión, ya que en la solapa de esa edición se lee el siguiente reclamo:

Por estos días se está rodando en Madrid el argumento de la segunda narración de este libro, es decir, *Paralítico*, que habremos de ver en nuestras pantallas con el título de *El cochecito*, dirigida por Marco Ferreri e interpretada por Pepe Isbert. Claro está que una película no pretende sustituir una novela y estamos seguros de que quienes se asomen a la obra de Azcona en el cine vendrán a nuestro libro¹⁰.

Como se aprecia, el rodaje ya se estaba realizando cuando apareció la obra. Además, en una entrevista a Azcona y Ferreri publicada en el diario *Nueva Rioja* el 1 de octubre de 1958 con motivo del preestreno de *El pisito*, el guionista se refiere a la adaptación de su relato con el título *Siéntate y anda*¹¹, lo que indica que ya tenían

⁷ AZCONA, Rafael (1991): *Otra vuelta en El cochecito*, Logroño, Biblioteca Riojana, p. 12.

⁸ SÁNCHEZ, Bernardo (2006): *Rafael Azcona: hablar el guión*, Madrid, Cátedra, p. 334.

⁹ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, pp. 12-13.

¹⁰ SÁNCHEZ, Bernardo (2006): *Rafael Azcona: hablar el guión*, Madrid, Cátedra, p. 334.

¹¹ *Idem*.



en mente la posibilidad de llevarlo al cine incluso dos años antes de que se publicara el relato «Paralítico». En cualquier caso, por afirmarlo así el escritor, en este artículo se considera *El cochecito* como adaptación del texto publicado en 1960.

2. VERSIONES DEL GUION

Dado que el rodaje de la película obligaba a cambiar algunas escenas o algunos diálogos del mismo –al igual que ocurriría en la sala de doblaje–, existen disimilitudes importantes entre las distintas versiones del guion. La primera edición comercial se publicó en 1960 en el número 6 de la revista *Temas de cine* con motivo de la presencia de la película en la XXI Mostra Internacional de Cine de Venecia, donde recibió el Premio de la Crítica. Esta publicación con carácter «urgente», pues debía aparecer antes de su proyección en Venecia, fue no solo una suerte de homenaje a la película, sino también una forma de reivindicarla en España, donde las instituciones oficiales la habían ninguneado.

Estas prisas por ofrecer el guion cuanto antes, incluso con anterioridad a su estreno comercial (en Francia, en febrero de 1961; en España, el 2 de abril de ese mismo año), hicieron que este se alejara en muchos aspectos de lo que muestra la película de *El cochecito*. De hecho, cuando el autor revisó esta edición tres décadas después afirmó: «No se ajusta ni al guión original ni a un riguroso visionado del film en la moviola»¹². Asimismo, los editores de la revista lo advierten en el apartado «Notas a la lectura del guión», donde se afirma que en «*El cochecito* se rodó bastante más de lo que queda en la obra final, y lo que se ha sacrificado nos dicen que ha sido en beneficio del film»¹³.

En efecto, las diferencias entre el guion de *Temas de cine* y la película son numerosas, lo que se debe a dos motivos principales: la censura, que obligó a cambiar el final planteado en el guion original –en el que muere envenenada toda la familia del protagonista–, y el método de trabajo que seguían el director y el guionista. Azcona, que estuvo presente en el rodaje, debía crear en varias ocasiones los diálogos para las escenas inventadas sobre la marcha. Por ello, el guion original sufrió numerosos cambios, muchos improvisados; sin embargo, estos no solo afectaron al montaje, sino también a su doblaje, que implicó una nueva reescritura de los diálogos. Al contar con un presupuesto modesto, no usaron un sistema de sonido adecuado; esto, unido a que los actores no profesionales cambiaban sus réplicas en cada toma o repetían lo que Ferreri les apuntaba a gritos, hizo que, cuando se procedió a sonorizar el montaje, no se entendiera, y por eso se reescribió el guion en la sala de doblaje. Ahí, el director miraba la boca de los actores y le decía al guionista qué oraciones podía escribir basándose en el movimiento de los labios, que le indicaban el tipo de

¹² AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 188.

¹³ SÁNCHEZ, B. (1991): «*Souvenirs de El cochecito* (varia documental)». En B. Sánchez (ed.), *Otra vuelta en El cochecito*, Logroño, Biblioteca Riojana, p. 188.

consonantes pronunciadas: «-¿Puede decir “Yo me marchó, Pepe”? –sugería yo. –No. Ahí hay cuatro labiales –diagnosticaba el director de doblaje»¹⁴.

Estas circunstancias favorecieron las numerosas diferencias entre la película y el guion; de hecho, Bernardo Sánchez¹⁵ apunta que, de las 74 secuencias que este presenta, 18 no aparecen en *El cochecito*; del mismo modo, existen en el film escenas no incluidas en el guion, que también se distingue del de ediciones posteriores por el detalle con el que presenta los escenarios, tal como se advierte en la descripción de la vivienda familiar:

La cocina es limpia y hasta luminosa, pues tiene una ventana al mismo patio al que da el pasillo [...]. Hay, además del fregadero y de la cocina propiamente dicha, una mesa con su hule, una nevera de hielo, sobre ella una batidora y en todas partes que sea posible, cosas de plástico [...]. El vestíbulo, que es una ampliación del pasillo. En él hay un paragüero, con una imagen piadosa muy estilizada, y un reloj de pesas. Al vestíbulo dan dos puertas: la de la escalera, y una de dos hojas forradas de bayeta verde, en cada una de las cuales y sobre los vidrios de unas ventanitas ovaladas se lee: “Bufete”¹⁶.

Esta exhaustividad desaparecerá en la siguiente versión del guion, que se incluyó en el volumen *Otra vuelta en El cochecito* (1991). En esta Azcona pretende, según él mismo afirma, «volver al guión literario original, casi un relato»¹⁷. Así, el escritor riojano establece una distinción entre dos tipos de guiones: el de rodaje, pensado para usar mientras se filma –con las acotaciones y los diálogos– y que corresponde al de *Temas de cine*; y el literario, que excluye las indicaciones que faciliten el proceso de filmación, como ocurre con el de *Otra vuelta en El cochecito*. Para la escritura de este último el autor visionó la película las suficientes veces como para que el guion se ajustara «en lo posible a las imágenes y diálogos de la copia standard [sic] de la película»¹⁸, de manera que hubiera coherencia entre ambas obras.

Existe otra edición del guion que se encuentra en el Centro Virtual Cervantes: *El cochecito. Guión cinematográfico* (2003)¹⁹, preparada por Ríos Carratalá. Sin embargo, reproduce, con variaciones mínimas (como cambios en la tipografía y corrección de erratas), el mismo texto que Azcona presentó en *Otra vuelta en El cochecito*.

¹⁴ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 14.

¹⁵ SÁNCHEZ, B. (1991), *opus cit.*, p. 188.

¹⁶ AZCONA, R. (1960): «Guión de El cochecito», *Temas de cine*, núm. 6, pp. 35-36. (*Apud*: SÁNCHEZ, B. (1991), *opus cit.*, p. 170).

¹⁷ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 15.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ RÍOS CARRATALÁ, J.A. (2003): Consultado el 9 de julio de 2017 de: <https://goo.gl/o2PuK4>.



3. ADAPTACIÓN DE «PARALÍTICO»

El término *hipertexto* se emplea por lo general en los estudios sobre adaptaciones para referirse a la película, aunque en este caso se considerará como tal la versión definitiva de *El cochecito* –la publicada en *Otra vuelta en El cochecito*–, que en este caso constituye no solo la transposición del relato original a un texto en que dominan el lenguaje y los recursos cinematográficos, sino también, como se ha explicado, una revisión que aúna rasgos de la versión de rodaje y del film. De hecho, entre el relato y la escritura de ese guion transcurren más de treinta años. Por tanto, este guion posee la peculiaridad de que es posterior a la película y, por ello, se encuentra en una fase ulterior del proceso de adaptación.

De acuerdo con la teoría de Sánchez Noriega²⁰, el tipo de adaptación que corresponde al guion de *El cochecito* es la transposición, ya que mantiene los elementos esenciales del texto original y, al mismo tiempo, añade numerosos episodios nuevos sin cambiar las ideas «estéticas, culturales o ideológicas»²¹ que Azcona ya había manifestado en el hipotexto. Así, también existe entre el hipotexto y el hipertexto una coherencia estilística: el primero se ajusta al esquema tradicional de introducción, nudo y desenlace y no pretende realizar ninguna introspección psicológica de los personajes ni ofrecer reflexiones metalingüísticas o rupturas temporales; del mismo modo, el guion huye de esos rasgos y mantiene las características del relato original. Además, a pesar de que entre «Paralítico» y el guion definitivo existen más de tres décadas de diferencia, no se aprecia una sensibilidad distinta en el segundo, lo que se explica por la fidelidad con que Azcona lo escribió, respetando el espíritu de la película.

No obstante, sí existe una disimilitud notable respecto a la extensión. Como señala Sánchez Noriega²², este aspecto no debe medirse teniendo en cuenta el número de páginas del texto inicial y del guion, sino los mecanismos de reducción o de ampliación que el hipertexto emplea para adaptar el hipotexto. Si bien es cierto que el concepto de extensión no se puede definir con exactitud y, por lo tanto, no puede afirmarse con certeza que «Paralítico» es una novela corta o un relato largo, el guion de *El cochecito* supone una clara ampliación respecto a ese texto. Se mantienen la esencia de la historia y los personajes principales, pero se desarrollan con más amplitud, añadiendo secundarios, nuevos episodios y diálogos.

Un análisis comparativo entre el cuento y el guion siguiendo las pautas indicadas por Sánchez Noriega permite observar con claridad cómo se realizó este proceso. Desde un punto de vista narratológico ambos textos son relatos extradiegéticos, en los que el narrador no participa en la trama. En el «Paralítico» predomina una focalización cero, esto es, existe un narrador omnisciente que, si bien se centra en las acciones y los sentimientos del protagonista, sabe todos los detalles de la

²⁰ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós.

²¹ *Idem*, p. 64.

²² SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *opus cit.*, p. 18.



trama. De hecho, en «Paralítico» el narrador suele reproducir en estilo indirecto los pensamientos de Anselmo: «¡Maldita silla, maldito motor, maldita máquina infernal! Ahora recordaba las locuras temerarias que su amigo había cometido en la guerra de África»²³. En otras ocasiones, su omnisciencia se manifiesta en las reflexiones y los comentarios que introduce sobre el carácter del protagonista: «A pesar de todo, quizás don Anselmo se hubiera resignado a olvidar sus sueños [...] si no hubiese vuelto a la tienda de ortopedia. Porque don Anselmo, aunque Matilde pensara otra cosa, no chocheaba»²⁴.

En el guion de *El cochecito*, esta voz narrativa cambia en algunos aspectos. La focalización cero del relato original se mantiene al no contemplar planos subjetivos y al mostrar algunas secuencias –muy pocas– en las que Anselmo no está presente; de esta manera, el espectador ve escenas en las que el protagonista no participa, es decir, sabe más que él. Un ejemplo de ello es el comienzo de la secuencia 1 del bloque H, en el despacho de don Carlos –el hijo de Anselmo–, donde el ayudante y novio de su hija, Álvaro, le pide el sueldo del mes para ir con su madre a comprarse un traje.

El esquema temporal interno se mantiene igual en el hipotexto y en el hipertexto, pues ambos presentan un relato lineal en el que los acontecimientos ocurren en orden cronológico. No obstante, ninguno proporciona demasiados datos que permitan situar la historia en un año concreto –dentro de la misma década en que se publicó «Paralítico»–. Estas referencias temporales se reducen en el hipotexto a la mención del mes (que no aparece en el hipertexto): «Era uno de los últimos domingos de marzo»²⁵. Asimismo, en el guion de *El cochecito* hay dos referencias que no están incluidas en «Paralítico»: «Finales de un invierno de los años cincuenta»²⁶ y «¡Un mes lleva dando la lata con las piernas!»²⁷. De esta manera, cabe pensar que la duración de la acción es de algo más de treinta días y transcurre entre marzo y abril.

No obstante, las mayores diferencias entre el texto original y el hipertexto se observan en los añadidos y los desarrollos de este último. Estos respetan en numerosos aspectos la historia básica de «Paralítico», que se puede sintetizar por capítulos de esta manera: en el primero, Anselmo descubre el cochecito de Lucas y quiere uno igual; en el segundo, va por primera vez a la ortopedia; en el tercero, comienza a quejarse de sus piernas y se monta en el cochecito que piensa comprar; en el cuarto, le pide consejo a Lucas; en el quinto, el ortopedista le anima a comprar el cochecito; en el sexto, discute con su familia y firma el contrato de compra; en el séptimo, vende los sellos de su hijo y, tras una discusión con él, compra veneno y lo echa en la comida; y en el octavo, se lleva el cochecito, recorre parte de Madrid y, al arrepentirse, regresa a su casa para evitar la catástrofe, pero es demasiado tarde.

²³ AZCONA, Rafael (2008 [1960]): *Pobre, Paralítico y Muerto*, La Coruña, Ediciones del Viento, p. 81.

²⁴ *Idem*, p. 92.

²⁵ *Idem*, p. 99.

²⁶ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 21.

²⁷ *Idem*, p. 90.



Como se aprecia, la historia de «Paralítico» contiene muchos menos episodios y, por tanto, menos personajes que el guion de *El cochecito*, por lo que los añadidos desempeñan un papel fundamental en el hipertexto. De ellos, el primer elemento que sufre cambios relevantes es la familia: en «Paralítico», además de por Anselmo, está formada por Carlos, Matilde (su esposa), sus hijas (no se especifica cuántas son) y la criada; en el guion, por Carlos, Matilde, Yolanda (la hija), la criada y Álvaro, ayudante del padre y novio de su hija. Asimismo, hay muchos otros personajes que no están presentes en el hipotexto, pero sí en el hipertexto. Por ejemplo, en «Paralítico» el único amigo de Anselmo que aparece es Lucas; en el guion, a ellos se les suman otros discapacitados de entre treinta y cuarenta años (Perico, Arsenio, Pepe y Pedro²⁸) y una pareja de jóvenes prometidos, Faustino y Julia. Por otro lado, el ortopedista cuenta con un ayudante en el hipertexto, y también aparece otro joven con discapacidad: Vicente, el hijo de una marquesa que está siempre acompañado por Álvarez, quien lo cuida.

En definitiva, esta comparación permite afirmar que «Paralítico» posee numerosas cualidades cinematográficas que facilitan su transposición: la escasa introspección psicológica de los personajes, el lenguaje sencillo y coloquial en los diálogos y el predominio de una acción visual. Gracias a ello se ha podido trasladar al lenguaje cinematográfico que domina en el guion ese relato sin realizar cambios esenciales (como la focalización o la estructura temporal), aunque tenga que pasar por un proceso de ampliación para alcanzar una duración más cercana a la de una película estándar, en este caso de 88 minutos.

4. NOVELIZACIÓN DEL GUION DE *EL COCHECITO*

Como indica Ríos Carratalá²⁹, en la década de 1950, cuando Azcona escribió sus novelas, el escritor llevaba una existencia bohemia marcada por las estrecheces económicas, tenía que cumplir muchos plazos de entrega y no gozaba de condiciones apropiadas para cuidar su estilo como hubiera querido. Por ello, en la década de 1990 Azcona decidió reescribir estos textos: «Consideraba que sus novelas de juventud debían ser reelaboradas sin la presión de la censura, sin prisas por entregar y, sobre todo, con la experiencia de cincuenta años dedicados a la escritura»³⁰. De esta manera, en 1999 apareció *Estrafalario I*, un volumen publicado por la editorial Alfaguara que incluía una nueva versión de *Los muertos no se tocan, nene*, *El pisito* y el relato «Paralítico», que en este caso llevaba el título de su adaptación cinematográfica, *El cochecito*.

²⁸ Este último no aparece en la película.

²⁹ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2009): *La obra literaria de Rafael Azcona*, Alicante, Universidad de Alicante, p. 150.

³⁰ *Idem*.

Con esta novela Azcona llega a la última fase de este proceso creativo de adaptación, reelaboración y revisión que comenzó con el microrrelato «El señor que quería ser paralítico», pues esta es la última versión que el guionista realizó sobre la historia del anciano Anselmo. Aunque en principio se suponía que era una corrección de «Paralítico», lo cierto es que es una adaptación del guion del filme al que ese relato dio lugar –por supuesto, con el final original–. Por eso esta novela y la película llevan el mismo título: ambas expresan la misma acción con pequeñas diferencias.

Al igual que ocurría en «Paralítico», la novela *El cochecito* tiene un narrador extradiegético que posee omnisciencia y que mantiene una relación posterior respecto a la historia. Como es obvio, el tiempo interno coincide con el del guion de *Otra vuelta en El cochecito*, pues la acción no cambia y el relato es también lineal, sin rupturas temporales. Además, al ser Azcona el autor del guion y de la novela, no ha realizado cambios en los principales acontecimientos. De hecho, las únicas modificaciones –que incluyen sobre todo añadidos y desarrollos– son las que tienen que ver con los acontecimientos secundarios, como la inclusión en la versión novelizada de canciones durante la excursión campestre de Anselmo y sus amigos que no aparecen en el guion y el cambio de nombre de algunos personajes –Álvarez se llama Zorzano–. Sin embargo, ninguno de estos hechos afecta al desarrollo de la historia.

Asimismo, otra diferencia que la novela guarda con el guion del filme consiste en que en la primera, como es natural, el narrador introduce reflexiones y descripciones más extensas y exhaustivas –aunque los diálogos, coloquiales y fluidos como en el guion y en «Paralítico», siguen ocupando una parte considerable del texto–. Basta con ver cómo describe el guion el encuentro de Anselmo con sus amigos con discapacidad:

Frente a una parada de autobús, media docena de inválidos forman un corro con sus cochecitos. Son Perico, Pedro, Arsenio y Pepe, entre los treinta y los cuarenta años, y Julita y Faustino, éstos más jóvenes y novios formales. Julita peina a Faustino –impedido también de los brazos– [...] ³¹.

Y cómo lo hace la novela:

[...] el de la visera se llamaba Perico, tenía un puesto de pescado en el Mercado de Maravillas y tocaba el violín que era un primor; el lazo de pajarita identificaba a Arcadio, rentista; la chica, Julita, salía de novia con Faustino, el muchacho del gorro de papel, un genio haciendo quinielas; el joven de las gafas de motorista, relojero de oficio y acordeonista por afición, era Pedro; Pepe, el barbilampión, estudiaba electrónica por correspondencia y estaba a punto de hacerse una radio para oír los partidos de fútbol ³².

³¹ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 41.

³² AZCONA, Rafael (2011 [1999]): *Estrafalarario*, Madrid, Alfaguara, p. 270.



Como puede leerse, las descripciones del guion actúan como acotaciones que se limitan a dar la información indispensable para caracterizar a los personajes –por ejemplo, su edad–; en cambio, la novela ofrece más rasgos, como su oficio y sus aficiones, aunque de su aspecto apenas dice nada. Sin embargo, estos datos, al igual que las modificaciones sobre la acción ya anotadas, resultan innecesarios y poco importantes desde el punto de vista narrativo: esos intereses no se volverán a mencionar e incluso algunos de estos discapacitados no aparecerán en ningún otro episodio, por lo que se muestra como irrelevante conocer sus caracteres hasta en esos detalles. Así, la reescritura de esta escena, y de algunas otras, da lugar a una más amplia, pero que en lo esencial no difiere de lo que ya se había expresado en el guion.

Esta versión, de todas las que escribió Azcona, presenta un estilo más elaborado y profundiza más –aunque no demasiado– en la psicología del protagonista. Sin embargo, sigue conteniendo muchos de los rasgos de la escritura cinematográfica que ya tenía «Paralítico» y que dominan el guion: el predominio de descripciones visuales y de una acción exterior, la escasa caracterización psicológica y los diálogos frecuentes y ágiles.

5. REFLEXIONES EN TORNO AL GUIÓN DE *EL COCHECITO* COMO OBRA LITERARIA

En las últimas décadas numerosos estudiosos han dedicado artículos y libros a demostrar que los guiones de cine deben considerarse textos literarios con su propio valor artístico, tal como afirma Pollarolo: «El guion como texto o práctica discursiva puede leerse, y por lo tanto estudiarse, con independencia de la película sin importar que esta haya sido o no realizada»³³. En efecto, en el guion ya están presentes los elementos que constituyen el relato, lo que lo convierte en un texto narrativo con la peculiaridad de que, al igual que sucede con los guiones teatrales, está pensado para que sea representado, o en este caso filmado. Por ello debe contener información útil para el rodaje, como la división en secuencias o escenas con indicaciones de «lugar, luz, personajes que participan, las acciones que se desarrollan en la locación determinada y la inclusión eventual de información sobre los movimientos de cámara, el tipo de plano y ángulo»³⁴.

El caso concreto del texto aquí estudiado presenta, sin embargo, una peculiaridad respecto al formato estándar del guion: el tipo de lector al que está dirigido. El guion cinematográfico no está sujeto, por lo menos en principio, a una lectura literaria. Sus potenciales lectores, como indica Adolfo Aristarain³⁵, son productores que estén dispuestos a financiar la película, técnicos que tienen que fijarse en el tipo

³³ POLLAROLO, G. (2011): «El guion cinematográfico, ¿texto literario?», *Lexis*, vol. 35, núm. 1, p. 291.

³⁴ *Idem*, p. 294.

³⁵ ARISTARAIN, A. (1997): «La intuición del relato», en D. Oubiña y G. Aguilar (comps.), *El guion cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós.

de iluminación que se requiere, vestuaristas que deben buscar la ropa adecuada, actores que lo necesitan para aprender los diálogos. Sin embargo, Azcona tuvo en cuenta otros lectores con esta versión, pues se dirigía a personas que disfrutaran de ella sin importar que hubieran visto o no la película.

Esto conlleva la modificación de algunos elementos y la inclusión de otros propios de la narrativa. El no poner las acotaciones en una tipografía especial o entre paréntesis las convierte en descripciones que pertenecen a una voz narrativa extradiegética. Del mismo modo, la reproducción de los diálogos no está precedida por el nombre del personaje que los dice, sino tal como se haría en los textos narrativos: el signo de puntuación de la raya introduce la intervención de cada interlocutor sin que se mencione su nombre, aunque puede haber un comentario posterior del narrador iniciado por un verbo de lengua (*decir, responder, preguntar, exclamar...*) o que sirva para indicar una acción que se realiza al mismo tiempo que el personaje habla: «—Se lo dije—responde Alvarez [sic] por su señorito—: donde comen trescientos comen trescientos uno. Hala —le rellena el vaso—, le pongo otro chupito, y se termina usted el venado»³⁶.

No obstante, existen otros elementos propios del guion de rodaje que siguen presentes en esta versión, como la división del texto en bloques y secuencias. En total, hay ocho bloques (del A al H), y cada uno contiene una serie de secuencias (entre tres y ocho en este caso). Cada cambio de secuencia implica un cambio de escenario, algo que se indica con un encabezado en el que solo se especifica el número de esta y el lugar en que se desarrolla. De esta manera, la estructura del bloque G es la siguiente: 1. Museo del Prado / 2. Garaje palacio de don Vicente / 3. Jardín palacio de don Vicente / 4. Calle casa de don Anselmo.

Asimismo, el estilo del guion de *El cochecito* se ajusta al estilo que Viswanathan³⁷ apunta como característico de estos textos. Se emplean casi en todo momento, excepto en los diálogos, los verbos en tiempo presente de indicativo con valor de instrucción, propio de las didascalías. Además, para acentuar aún más el carácter de acotación de estos párrafos —por lo general bastante breves—, lo más frecuente es que terminen en dos puntos para introducir a continuación los diálogos:

Y sujeta la silla mientras entre el ortopédico y Alvarez [sic] instalan en ella a Vicente: [...]

El chófer del Rolls cierra la portezuela, y la marquesa se despide: [...]

El automóvil arranca, pero el ortopédico sigue despidiéndose: [...]³⁸.

De esta manera, a pesar de que Azcona les haya dado una forma más propia de la narrativa, la mayoría de las indicaciones necesarias para crear el escenario y la ambientación y todas las referentes a la acción se encuentran en el texto. Del

³⁶ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 73.

³⁷ VISWANATHAN, J. (1986): «Une histoire racontée en images?», *Études françaises*, vol. 22, núm. 3.

³⁸ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 60.





mismo modo, el estilo de un guion debe ser lo más «neutro» posible, es decir, tiene que evitar «las evaluaciones, las exclamaciones, repeticiones, metáforas y lenguaje figurado en general»³⁹; en definitiva, no busca un estilo artístico, sino uno lo más objetivo posible, algo que refleja su cualidad de texto práctico. En el escrito de Azcona estas características se manifiestan, pues tanto los comentarios del narrador que se intercalan en los diálogos como las escuetas descripciones suelen eludir valoraciones subjetivas. Sin embargo, al ser esta una versión que no está pensada para el rodaje, el autor se toma más libertades a la hora de incluir algunos recursos literarios, sobre todo comparaciones, en especial aquellas que también animalizan a los personajes: «el anciano escapa como un conejo»⁴⁰, «se abate sobre él como un halcón»⁴¹, «va a la puerta como un toro»⁴².

Asimismo, otra excepción a esta neutralidad en el estilo se encuentra en los diálogos, que constituyen la mayor parte del texto. En ellos Azcona trata de imitar el lenguaje coloquial, huyendo de complejas estructuras sintácticas o de un vocabulario rebuscado. Se trata de diálogos que buscan la simplicidad y la claridad, lo que los hace ágiles. Por ello, son frecuentes las oraciones entre signos de exclamación o de interrogación, así como las interjecciones (sobre todo «ah» y «ay»), las locuciones verbales coloquiales –como «que está [sic] cría come más que un sabañón»⁴³– y, en menor medida, los refranes –como «Se cree que todo el monte es orégano»⁴⁴–.

El guion se ha definido en ocasiones como «a story told in images»⁴⁵, pues según algunos autores su principal cometido es evocar imágenes en la mente del lector. Pero también el género narrativo, en buena parte descriptivo, comparte ese mismo propósito, por lo que este no se debe considerar como un rasgo exclusivo del guion cinematográfico. De hecho, Viswanathan⁴⁶ señala que las acotaciones de los guiones suelen ser pobres en información visual; por lo general, con apenas mencionar algunas características superficiales de la escena o de los personajes el guionista ha establecido todos los elementos visuales de la secuencia. Por ejemplo, en *Otra vuelta en El cochecito* Azcona no dice más que lo siguiente de la habitación de Anselmo: «En la casa, un primer piso con balcones a la calle, el dormitorio de Anselmo es un poco el cuarto para todo»⁴⁷. Así, el lector posee mucha libertad para imaginar la escena.

³⁹ POLLAROLO, G. (2011), *opus cit.*, p. 294.

⁴⁰ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 97.

⁴¹ *Idem*, p. 82.

⁴² *Idem*, p. 91.

⁴³ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 22.

⁴⁴ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 112.

⁴⁵ FIELD, Syd (1977): *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Nueva York, Dell, p. 7.

⁴⁶ VISWANATHAN, J. (1986), *opus cit.*

⁴⁷ AZCONA, Rafael (1991), *opus cit.*, p. 35.

6. CONCLUSIONES

La revisión de la historia del anciano que quiere un cochecito para disfrutar más de la vida y huir de la soledad se extendió por más de cuarenta años (empieza con el microrrelato «El señor que quería ser paralítico» –de 1957– y concluye con la novela *El cochecito* –de 1999–), aunque, a pesar de ese largo periodo, se aprecia cómo el lenguaje cinematográfico predomina siempre en los textos de Azcona. Todas las versiones mostraron una caracterización superficial de los personajes y un predominio de la acción visual, lo que incluso se aprecia en la novela, donde la extensión le daba la oportunidad de realizar una introspección en la que, sin embargo, no quiso ahondar.

Es posible que este relato estuviera influido por un guion anterior –que Azcona no menciona–, pues ya había comenzado el rodaje de su adaptación cuando se publicó. La compleja evolución de este texto, en principio destinado para el rodaje, pasó por fases en que este no fue más que una herramienta de trabajo, aunque en otras es indudable que consiguió autonomía respecto a la película. Así, es posible apreciar dos tendencias distintas, señaladas por Pollarolo (2011)⁴⁸: una que considera el guion como una simple guía –sujeta a múltiples cambios– de la futura película, donde se incluye a Ferreri –que siempre estaba dispuesto a improvisar escenas o diálogos–, y otra que lo toma como un elemento esencial donde ya está expresada toda la historia –postura más cercana a la de Azcona–.

El tipo de lector al que está dirigido –alguien que busque disfrutar de un texto literario, y no un profesional del cine–, junto con su publicación, también supone un aspecto que acentúa su carácter literario y demuestra la intención de Azcona de crear una obra independiente de la película. Además, este proceso de reelaboración equipara al escritor riojano con cualquier otro autor, del género que sea, empeñado en perfeccionar su estilo. Su preocupación por alcanzar un buen texto se aprecia no solo en las versiones narrativas de la historia, sino también en los distintos guiones, sobre todo en el publicado en *Otra vuelta en El cochecito*.

En definitiva, el análisis del guion de *El cochecito* revela que se trata de una creación artística que supera con creces la mera concepción de «manual de instrucciones» y que, junto con una voz narrativa, contiene muchos rasgos propios de los guiones técnicos (la división en bloques y secuencias, el carácter de acotación de la gran mayoría de descripciones), lo que lo convierte en una narración cuyo lenguaje está influido de un modo determinante por el cine. Así, Azcona ofrece una obra singular entre lo guionístico y lo novelístico, que refleja las vacilaciones que el formato del guion filmico ha sufrido a lo largo de los años.

RECIBIDO: noviembre-2017, ACEPTADO: febrero-2018

⁴⁸ POLLAROLO, G. (2011), *opus cit.*



HIJOS DE UN DIOS MENOR. LENGUAJE, COMUNICACIÓN Y COLONIALIDAD DEL PODER

Pablo Estévez Hernández
Escuela Universitaria de Turismo Iriarte

RESUMEN

Este artículo propone una lectura alegórica del film de 1986 *Hijos de un dios menor*. Centrándose en el papel que juega el lenguaje, se analizan los patrones jerárquicos que se establecen en las relaciones vislumbradas a lo largo del film, comprendiendo un paralelismo con las relaciones coloniales y la colonialidad.

PALABRAS CLAVE: lenguaje, lengua de signos, *Hijos de un dios menor*, colonialidad.

CHILDREN OF A LESSER GOD. LANGUAGE, COMMUNICATION
AND COLONIALITY OF POWER

ABSTRACT

This paper aims to be an allegorical Reading of the 1986 film *Children of a Lesser God*. It focuses on the role of language, analyzing the hierarchical patterns established in the relationship glimpsed throughout the film, comprehending a parallelism with coloniality and colonial relations.

KEYWORDS: Language, sign language, *Children of a Lesser God*, Coloniality.

Esa urgencia de poner mundos
en relación. El sueño de un lenguaje común.
Mi envidia no es sencilla
cuando pienso en los amantes, en su ciega fe,
en sus crucifixiones experimentadas. He soñado con irme
a dormir como si entrase en límpidas aguas rodeadas
por un nevoso bosque, tan blanco como unas sábanas frías,
pensando, ahí dentro me congelaré.

Adrianne Rich



INTRODUCCIÓN

Algo me perturba al ver *Hijos de un dios menor* (Randa Haines, 1986), una adaptación de una obra teatral de Mark Medoff. Se ha convertido para mí en una de esas películas que contienen un fondo oculto, que, mientras establecen su narrativa con la normalidad esperada en las representaciones melodramáticas, al tiempo contienen un simbolismo y una estructura que se dirige al inconsciente; al punto donde me dirige es a tomarla como una alegoría de las representaciones derivadas de las relaciones coloniales, del heteropatriarcado y del lenguaje que se articula en estas relaciones. Pero muy poco de *Hijos de un dios menor* tiene que ver en apariencia con las relaciones coloniales, con la colonialidad del poder o con la subalternidad colonial. Muy poco tiene que ver con la historia, la cultura, el poder. Algo, no obstante, puede decirnos de manera obvia sobre las relaciones heteropatriarcales. Y, no obstante, algo clama a que el guion de Markoff excede la simple historia romántica que se despliega ante el espectador.

La historia narra cómo un profesor con cierto idealismo y visión de cambio entra en una escuela donde debe dar clases a un alumnado sordo. En principio la directiva de la escuela se muestra reacia al idealismo que transpira el personaje interpretado por William Hurt. No obstante, James Leeds (Hurt) logra desarrollar una pedagogía participativa donde el alumnado sordo es instado a «hablar». La división del alumnado al principio de la clase sobre la utilización del habla es significativo: el perfil tradicionalmente marginal es el que se resiste, mientras el grupo popular ve la iniciativa con entusiasmo. No obstante, poco a poco, la participación aumenta. La trama se complica en lo que ya parece una estereotipada historia donde la figura siempre paternal del profesor muestra la capacidad de superación de los límites de sus alumnos. Entonces es cuando ella aparece. Interpretada magistralmente por Marlee Matlin, el personaje femenino tiene una historia complicada con la directiva del colegio y con su propia familia. Siquiera así, trabaja como empleada de mantenimiento en el centro. El personaje de Hurt se enamora de ella y pronto establecen una relación marcada, desde el primer momento, por la resistencia de ella a «hablar». Por lo tanto, toda su comunicación se basa en la lengua de signos.

¿Es posible producir una alegoría del film *Hijos de un dios menor* que verse sobre la violencia física, simbólica, patriarcal y colonial? ¿Por qué hacerlo ahora, viendo que el film no tiene apenas relevancia en la actualidad sobre estos tópicos? Y ¿acaso no es el film un melodrama sin mayor intencionalidad que la de ofrecer una historia de amor con la prototípica secuencia: él se enamora, ella se resiste, hay algo que los separa, pero finalmente se vence? En ese caso, ¿no estaríamos volviendo de nuevo a la rutina, a redundar en aspectos ya ciertamente deconstruidos desde los *film studies* y los estudios culturales de diverso fondo? Queda una última complicación: ¿en qué sentido el film nos habla de violencia colonial, cuando su trasfondo es una aislada comunidad de Nueva Inglaterra?

El aspecto prototípico de este film pasaría por alto un estudio con algo de intensidad sobre las relaciones de poder coloniales establecidas si el lenguaje no estuviera situando a los personajes de una manera tan poderosa (Susan Felleman ya ha anticipado este estudio revisando las metáforas de fluidez y la subjetividad



femenina en el film). En muchos sentidos, *Hijos de un dios menor* es sencillamente un film sobre las complicaciones de la comunicación, sobre vivir el mundo a través de categorías y sentidos y sobre el poder para jerarquizar a través de ese proceso. Visto de una manera compleja, la película incuba una poderosa reflexión sobre el lenguaje, sobre los lenguajes y su formulación del poder. Por ser una historia compuesta por las relaciones interpersonales de una pareja heterosexual, mucho se puede sacar desde un punto de vista feminista con respecto al papel que juega ese lenguaje y a cómo se articula. Pero también apostaré a que la película, en conjunto, puede funcionar como una penetrante alegoría del lenguaje en las relaciones coloniales. Me imagino que visitar el film de esta manera implica extraer los elementos melodramáticos y forzarnos a ver más allá de los aspectos parciales como producto cultural estándar. Implica, por tanto, leer sus imágenes con toda sus problemáticas y su fuerza.

LENGUAJE, COLONIALISMO Y COLONIALIDAD DEL PODER

«Otorgamos una importancia fundamental al fenómeno del lenguaje», dice Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*. Aquí, el intelectual martinico establece un vínculo teórico con W.E.B. DuBois al recalar en una especie de doble consciencia en el sujeto racializado como negro. Esta doble consciencia está marcada, dice Fanon, por la «aventura colonial». Y sobre esto dice que no hay dudas. La forma en que articula el lenguaje el negro es diferente según estas dos formas de pensar (que también son formas de ser). Por ello, el lenguaje funciona también en el plano del deseo, del poder y de la mimesis. El «francés», el idioma del colonizador, es el que marca la pauta normativa y que permite al sujeto entrar en la zona del ser. Y así, dice Fanon: «El negro antillano será más blanco, es decir, se aproximará más al verdadero hombre, cuanto más haga suya la lengua francesa»¹.

Fanon está esclareciendo aquí una cuestión básica del colonialismo: su operatividad binómica, la manera de provocar dos pares confrontados en la relación. En este sentido, el colonialismo, el discurso del colonialismo, recrea la división de dos conglomerados poblacionales que también son dos mundos culturales, dos cosmovisiones, pero una prima sobre la otra. En este sentido, el colonialismo operó como una expresión de una articulación de la diferencia que usaba diferentes patrones de clasificación. Como bien indica Aníbal Quijano: «Se trata siempre de una articulación estructural entre elementos históricamente heterogéneos. Es decir, que provienen de historias específicas y de espacios-tiempos distintos y distantes entre sí, que de ese modo tienen formas y caracteres no sólo diferentes, sino discontinuos, incoherentes y aún conflictivos entre sí, en cada momento y en el largo tiempo» (p. 347). Por eso, se puede definir la *colonialidad* como «uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de

¹ FANON, Frantz (2009): *Piel negra, máscaras blancas*, Akal, Madrid, p. 490.



dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal»².

El lenguaje, en el sentido en el cual lo estudia Fanon, supone un factor clave del establecimiento de la diferencia colonial, uno de los fundamentos que definen la superioridad de los colonizadores, al tiempo que mide la inferioridad de los colonizados³. Fanon muestra que la relación entre el colonizado y el colonizador es una lucha por el reconocimiento, donde el lenguaje se instrumentaliza en una pugna por la visibilidad⁴. En el universo filmico de *Hijos de un dios menor*, podemos establecer que la norma la marca no el inglés como idioma, pero sí el lenguaje hablado, articulado por sonidos audibles por una mayoría. Aunque la sociedad que da contexto al film se rige por la norma visual, estipulada en la comunicación de lo que «es visto» y queda «por escrito», un estilo de gestión de las relaciones sociales que viene gestándose desde la Edad Media, pareciera que en el microcosmos que incluye la relación (no sólo pedagógica) entre los sordos y la más amplia comunidad se rige por un corte no visual sino *audible*, que marca los parámetros de lo aceptado en un proceso comunicativo estándar:

² QUIJANO, Aníbal (2000): «Colonialidad del poder y clasificación social», *Journal of world-systems research*, VI, 2, summer/fall, pp. 342-386, p. 342.

³ En la Guinea colonial gobernada por los españoles se intentaba inculcar la lengua española. Algo mágico ocurría con el idioma en este sentido: los problemas de disparidad nacional españoles se disipan para establecer dos entes claros: los del binomio colonial. Un libro es especialmente importante aquí: Manuel CASTILLO BARRIL (1966): *La influencia de las lenguas nativas en el español de la Guinea Ecuatorial*, CSIC, Madrid. Aquí se mostraban estos apuntes pertinentes: «Pese a la influencia que pudo haber ejercido por las variedades regionales que allí viven, pues, a pesar de ello, en la Guinea o en la colonia de entonces, el habla particular o regional de los peninsulares se unifica en el castellano» (p. 15). El estadio en el que hace su análisis del idioma español en la colonia no es de un variado rango de dialectos tribales, sino uno de «bilingüismo», aunque arguye que «el bilingüismo, y, por analogía, el polilingüismo, es un uno de los problemas más acuciantes y complejos [...] no sólo en efectos psicológicos, sino por las políticas sociales que implican» (p. 10). Desde esta mirada, claro está, cualquier forma de polilingüismo es complicada, porque supone no aceptar la superioridad y la dominación española (o la de cualquier entidad colonizadora).

⁴ Florian COULMAS dice lo siguiente con respecto a la instrumentalización de las lenguas, citado en MIGNOLO, Walerter D. (2002): *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal, Madrid: «Las lenguas se han utilizado siempre para establecer o reclamar una esfera de influencia. Se han impuesto como lenguas imperiales sobre grupos étnicos dominados, por cualquiera que tuviera el poder de hacerlo. Muy a menudo se ha considerado un código uniforme como una cuestión de comodidad administrativa para gobernar un país del imperio. Sin embargo, la ideologización del lenguaje es una cuestión diferente; y si un grupo dominante puede emplear la lengua como símbolo de la nacionalidad, los grupos dominados pueden, por supuesto, aplicar la misma lógica y plantear reivindicaciones políticas basadas en su identidad lingüística. Así, mientras se puede decir que la idea de una lengua nacional y de su instrumentalización política funciona como fuerza cohesiva, también es cierto lo contrario. La lengua puede ser una fuerza disgregadora como cualquier otra seña de identidad cultural, y está claro que la lengua-ideología nacional ha originado conflictos intracomunales y, en cierto sentido, ha creado en muchos países minorías que han llegado a constituirse como Estados en los tiempos modernos» (p. 296).



Una sociedad en la cual el principal conducto de la autoridad era el oído, [...] empezó a convertirse en una sociedad en la cual imperaba el receptor de luz: el ojo. La palabra auditoría (cuya raíz es la misma que la de audible y auditivo), que era el nombre del examen consistente en escuchar a los testimonios, emprendió el extraño viaje que la llevaría a significar, casi sin excepción, examinar mediante la lectura en silencio absoluto⁵.

Por otro lado, la lengua de signos, en la que sólo unos pocos miembros de la comunidad de Nueva Inglaterra están instruidos, supone un lenguaje fuera de la norma, claramente subalterno en este contexto. Hacer hablar a los sujetos sordos en un aula dominada por estos sujetos supone, en este sentido, una forma de intrusión, de hacerles saber el poder normativo del lenguaje «metropolitano». La lengua de signos, contextualizado aquí, es un lenguaje «impuro».

Una de las principales características de la opresión imperial es el control sobre el lenguaje. El sistema de la educación imperial instala una versión «estándar» del lenguaje metropolitano como la norma y marginalizada las «variantes como impurezas», [...]. El lenguaje se convierte el médium por el cual una jerarquía estructural de poder es perpetuada y el medio por el cual las concepciones de «verdad», «orden» y «realidad» son establecidas. Tal poder es rechazado con la emergencia de una efectiva voz post-colonial⁶.

Al tiempo, el lenguaje, que puede ser aprendido, sirve para disponer de movilidad en este sentido, o al menos para aspirar a la mimesis de la Modernidad. En el contexto del film que estamos analizando, aunque sabemos que los sordos nunca podrán escuchar las palabras que pronuncian, el pronunciarlas en sonidos audibles les permite mayores dotes, no sólo comunicativas, sino sociales. De alguna manera entran en el universo social normativo. Pero ¿acaso no es obvio que, como el sujeto colonizado que copia el acento y el vestir del colonizador, la articulación problemática de los sujetos sordos de la película remite a una suerte de parodia sobre el lenguaje hablado «natural»? En cualquier caso, su utilización tiene refuerzos positivos; y al cambiar su disposición y uno de los factores clave de su forma de comunicar, también podemos decir que cambia su manera de «entender el mundo». Cambia su mente porque de alguna manera se llega a colonizar la misma. Como dijo Ngūgĩ wa Thiong'o:

La dominación del lenguaje de un pueblo por los lenguajes de las naciones colonizadoras fue crucial para la dominación del universo mental del colonizado⁷.

⁵ CROSBY, Alfred W. (1998): *La medida de la realidad. La cuantificación y la sociedad occidental 1250-1600*, Crítica, Barcelona, p. 114.

⁶ ASHCROFT, Bill, GRIFFITH, Gareth y TIFFIN, Hellen (1989): *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*, Routledge, London, p. 7.

⁷ THIONGÓ, Ngūgĩ wa (1986): *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, James Currey Ltd., London, p. 16.



El lenguaje es un campo de lucha; se establece por relaciones de poder entre quienes imponen un lenguaje y quien está subyugado y obligado a hablarlo, leerlo y escribirlo. Este punto nos remite a ver el papel de James Leed en el film como algo más que un profesor benevolente que busca integrar a sus alumnos/as. Igualmente, la resistencia de Sarah Norman, el personaje de Marlee Matlin, supone un esfuerzo no por descolonizarse, sino en primera instancia por evadir la exigencia normativa empujada contra ella. Alegóricamente, ella lucha contra la colonización y contra una colonialidad que la oprime desde una multitud de ejes. No obstante, ese imperativo se le presenta en cientos de ocasiones a lo largo de todo el film. Su resistencia no sólo la lleva a no compartir un espacio comunicativo más amplio, sino que supone su entera marginación social: el rechazo de su familia y su puesto de subalterna en cuanto a su posición laboral. En cierto sentido, su amor por el personaje de Hurt es uno de los primeros visos hacia cierto estatus de aceptabilidad social, pero el introducirse en ese mundo social implica una complicación de la torre que ha edificado como su resistencia. Hay que ver el anverso de esa resistencia en una curiosa y exasperante ansiedad por parte de James por hacer de su pareja un sujeto que enuncia, que habla. Su ansiedad ¿es la de un sueño de normalidad? Visto esto en el contexto colonial:

El lenguaje del colonizador, por contraste, se convierte en una necesidad para aquellos que desean avanzar socialmente y participar en la esfera pública de la colonia. Se evita rápidamente el uso de lenguas locales para favorecer el lenguaje y la lengua colonial, especialmente por aquellos que buscan una movilidad ascendente⁸.

LENGUAJE DE AMOR

Esa desventaja social no sólo lo es para el sujeto colonizado, también lo es para los poderes coloniales, ya que supone un fracaso de su estrategia. Cuando los sujetos colonizados aprenden el lenguaje del colonizador no sólo se cumple la expectativa de la efectiva dominación de sus mentes, sino que ejerce un papel negativo para la estrategia de control poblacional que se aplica en las colonias. Citado en un texto clave de Gayatri Spivak está esta declaración de Thomas Babington Macaulay, sobre la educación en la India colonial:

Debemos al presente hacer nuestro mejor esfuerzo para formar una clase que pueda ser intérprete entre nosotros y los millones a quienes gobernamos; una clase de personas, indios de sangre y color, pero ingleses en gusto, en opiniones, en moral, y en intelecto. A esa clase podemos dejarle refinar los dialectos vernáculos del país, para enriquecer estos dialectos con términos de ciencia prestados de la nomenclatura

⁸ MIGGE, Bettina y LÉGLISE, Isabelle (2007): «Language and colonialism. Applied linguistics in the context of creole communities». En Marlis HELLINGER and Anne PAUWELS (eds.), *Language and Communication: Diversity and Change*. Handbook of Applied Linguistics 297-338, Berlin, Mouton de Gruyter, p. 302.

occidental, y para suministrarles por grados vehículos adecuados para conducir el conocimiento a la gran masa de población⁹.

Incluso una estrategia de hibridismo intencional estaba en la mente de los colonizadores británicos, haciendo énfasis en el lenguaje aprendido y los vernáculos, produciendo una nueva elite local que sirviera los propósitos biopolíticos necesarios para el dominio. Aquí se está haciendo hincapié en un lenguaje que no corresponde sólo con el lenguaje hablado y escrito, ni con el idioma. En el plano del colonialismo se entiende una multitud de dimensiones como una forma de lenguaje que se trasiega entre las sociedades. Edward W. Said definió el orientalismo como un «discurso», siguiendo el planteamiento de Michel Foucault, y lo comprendió como un *interface* del lenguaje con la realidad. Pero este discurso, el del orientalismo, era una suerte de lenguaje articulado en muchos niveles, de manera sistemática y soportado en relaciones de poder hegemónicas, que situaba el conocimiento y el lenguaje del colonizador en una jerarquía superior a los pueblos que colonizaba. Y ese lenguaje comprende los lenguajes de la gubernamentalidad, de la administración occidental, de las epistemes ilustradas, de la formulación política y de la técnica y la tecnología. Digamos que ese lenguaje no es sólo un idioma, es todo un aparataje que incluye sus formas de conocimiento, su organización política, sus instituciones, su planificación espacial, su religión, los nombres de sus lugares, su historia... Ese es el lenguaje común con el que sueña el colonizado. Y así:

«Estadística» sabemos que significa literalmente «la ciencia del Estado». Ya en el cambio de siglo [del siglo XVIII al XIX] el término estaba siendo usado en la India colonial para describir la búsqueda sistemática de datos en temas diversos que podían ser de gran interés para el Estado. Puede que suene extraño, pero podríamos decir que la estadística es un nuevo lenguaje de amor entre gobernantes y gobernados¹⁰.

Un lenguaje de amor, que también es como todos sabemos, un lenguaje de rencor y odio. Hay que recordar que la lengua hablada quiere ser operada en el film como un lenguaje de amor. Cuando James le propone a Sarah que hable, le pide una «muestra de amor». Lo que le pide es que le diga «te quiero». La resistencia de ella se puede leer como la negación de una relación entre gobernantes y gobernados, proponiendo siempre un espacio neutro donde la dominación no se aplique. Pero este sueño es transitorio. Aunque Leeds maneje a la perfección la lengua de signos, no llega a entender su mundo. Se comporta como un antropólogo colonial que controla a la perfección el lenguaje de los nativos, pero que rehúsa las connotaciones emocionales del objeto que estudia. También fuerza el espacio neutro al hacer notar el estado «elevado» de lo que podría llamarse su «cultura»: el mundo audible. En un

⁹ Thomas BABINGTON MACAULAY citado en SPIVAK, Gayatri (2003): «¿Puede hablar lo subalterno?». *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, pp. 297-364, p. 319.

¹⁰ CHATTERJEE, Partha (2008): *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*, Siglo XXI, Buenos Aires, p. 40.



momento dado muestra su predilección por la música, y no duda en situarla como un valor elevado¹¹. Él no puede explicarle qué se siente, qué es esa elevación. Con ello provoca una ruptura en la relación, un estado puro de inconmensurabilidad. Todos estos momentos del film han sido enumerados por Susan Felleman:

1) [P]rimer encuentro: «Si me dejas, apuesto a que te puedo enseñar a hablar» 2) segundo encuentro: «Escucha, ¿por qué no engañamos a Franklin y me dejas tener una buena apariencia ante él? 3) primera cita: «¿Sabes? Soy buen profesor. Deberías dejar que te ayude». 4) Después de visitar a la madre de Sarah: «Déjame ayudarte, joder» 5) Después de empezar como amantes, en la cama: «Dios, jamás me podré acercar lo suficiente (la empuja y comienza a decir en signos), di mi nombre. Solo por una vez, di mi nombre (ella niega con la cabeza). Lo siento, lo necesito, estoy tan...¹².

Pero ¿entiende él el silencio de ella? Aquí es donde la escena de la piscina es fundamental. No responde únicamente a la dramatización del inicio como pareja, sino que supone un mundo sordo; subacuático y supuestamente inaudible. Entonces él logra, al menos, simular ese mundo, pero luego evita que ella conozca verdaderamente el mundo sonoro cuando en otra escena exige que se le describa la música.

Desde luego, el mundo subacuático de la piscina simboliza el espacio de silencio de Sarah, pero además imprime una metáfora conectada con la representación de la feminidad que establece no sólo un mundo cósmico con la fluidez, lo líquido; sino una escena contenida en la narrativa de las «mujeres que tienen que ser rescatadas». Citado en el texto de Susan Felleman (2006), Klaus Theweleit¹³ dice lo siguiente:

Una y otra vez: la mujer-en-el-agua, la mujer como agua, como un tormentoso, agitado y refrescante océano, una corriente rabiosa; como un cuerpo de agua infinito por donde atraviesan los barcos, con tributarios, piscinas y deltas; mujeres de profundidad tentadora (o peligrosa), como una copa de burbujeantes fluidos corporales; la vagina como ola, como espuma, como un lugar oscuro anillada en crestas pacíficas; el amor como una colisión de dos olas, como un viaje marino, como un lento decaimiento, como un pez capturando una tormenta.

Así se va construyendo la figura femenina misteriosa en la escena de la piscina: como profundidad misteriosa, sensual (y como objeto) y en la profundidad

¹¹ Es más, no solamente queda elevada, sino que hace eco de la máxima de san Isidoro de Sevilla, que marcaría las formas de conocimiento, separando irremediamente a los sordos de un conocimiento real y completo del mundo: «Sin música no puede haber conocimiento perfecto, porque no hay nada sin ella. Porque incluso el universo se dice que fue creado con cierta armonía de sonidos, y el cielo mismo gira bajo la dirección de la armonía» (SEVILLA citado en CROSBY, 1998, p. 119).

¹² FELLEMAN, Susan (1989): «Fluid Fantasies: Splash and Children of a Lesser God», *Camera Obscura* 7 (1 19), January, p. 118.

¹³ Klaus THEWELEIT citado en FELLEMAN, Susan (1989): «Fluid Fantasies: Splash and Children of a Lesser God», *Camera obscura*, January, p. 111.



sorda de un silencio inalcanzable. En este preciso momento, con estas dos relaciones puestas en escena, es cuando la colonialidad del poder intersecta en la relación. Hurt es un hombre blanco profesor y con capacidad de hablar y oír. Ella es una mujer blanca subalterna y sorda.

La primera reacción, espontánea, frente al extranjero es imaginarlo inferior, puesto que es diferente de nosotros: ni siquiera es un hombre o, si lo es, es un bárbaro inferior; si no habla nuestra lengua, es que no habla ninguna, no sabe hablar¹⁴.

Tzvetan Todorov habla del control hispano de los *medios de comunicación* durante la conquista de México. Cortés dominaba los medios. El problema para la cultura oral azteca radicaba en que no había una formulación de la llegada de los conquistadores; cuando las dos culturas se encontraron, el resultado fue unas formas de comunicación inconmensurables. Estos eran los ejes comunicativos que resalta Todorov: Conquistadores: de hombres a hombres / Aztecas: de hombres a la tierra-naturaleza (de forma ritual y cíclica). Dicho de otra manera, no compartían la misma cosmovisión: Leeds no puede más que anhelar conocer el mundo de Sarah Norman, pero la piscina, el mundo subacuático, apenas es un simulacro de la convivialidad.

EL SUEÑO DE UN LENGUAJE COMÚN

En un momento dado de la película Sarah admite esta inconmensurabilidad. Se trata de un deseo que no puede llegar a su objeto, a cumplirse. El mundo del otro es inasequible. Sin embargo, ella no ve un impedimento para la relación de pareja. Aquí parece que hemos llegado a superar viejos patrones del multiculturalismo liberal, de ese deseo obsesivo de comprender al otro enteramente. No obstante, ella cree en la relación pese a la inconmensurabilidad. El punto sería entonces no subyugarse a dejarse dominar por un lenguaje propio, sino buscar un terreno compartido. Como en el precioso poema de Adrienne Rich, lo que buscan es un lenguaje común. *El sueño de un lenguaje común*. Podríamos decir aquí que se hace obvio que el lenguaje común es el sistema de signos americano que se usa diariamente para comunicarse.

El sueño de la antropología siempre fue también un sueño de una ecología radical. La separación ontológica que se perpetró marcada por las pautas de la diferencia colonial movilizó a la naturaleza y a los llamados salvajes a un lado de un entramado simbólico que podía ser decodificado. La construcción de una moderna ciencia de la antropología se encargó de ese entramado de signos que los indígenas compartían con la naturaleza. Todorov vuelve a nosotros con el esquema básico que planteó para la inconmensurabilidad comunicativa entre los conquistadores españoles y los aztecas.

¹⁴ TODOROV, Tzvetan (2010): *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI, Madrid, p. 94.





¿Estaríamos aquí forzando la palabra «comunicación» si dijéramos, a partir de eso, que existen dos grandes formas de comunicación, entre el hombre y el hombre, y otra entre el hombre y el mundo, y comprobáramos entonces que los indios cultivan sobre todo la segunda, mientras que los españoles cultivan la primera? Estamos acostumbrados a no concebir la comunicación más que en su aspecto interhumano, pues, como el «mundo» no es un sujeto, el dialogo con él es muy asimétrico¹⁵.

Tras la Segunda Guerra Mundial creció el interés de manera general en las formas de la comunicación: tanto en los aspectos informáticos y tecnológicos como en el desarrollo de nuevas maneras de interactuar globalmente. Desde luego, lo que estábamos viendo en ese periodo era la creación de un sistema interactivo global novedoso, marcado por las nuevas tecnologías y la carrera espacial, pero asentado sobre las bases del imperio global y la lucha por la independencia política de muchos pueblos. La obsesión por la comunicación empezó a generar expectativas en el ámbito de la biología y la zoología por superar una de las barreras primordiales de los seres humanos con los animales. En este contexto comenzaron los experimentos de aprendizaje de la lengua de signos americana (AMESLAM, la lengua que Sarah Norman prefiere frente al habla) con chimpancés y gorilas (financiados por la National Geographic Society). Tras varias frustraciones de comunicarse vía el habla en los años cuarenta y cincuenta, pronto se reposicionan estos intentos con el uso de la lengua de signos. En 1972 comienzan una serie de proyectos en el zoo de San Francisco relacionados con esta forma de comunicación entre especies. Koko, una de las gorilas en aprender los signos, pronto se ve dotada de una herramienta que capta la gestualidad sintetizando la información y transfiriéndola al lenguaje hablado. Koko es, en este sentido, una *cyborg* situada entre los ensambles del lenguaje común de la globalización en los años setenta¹⁶.

¿Qué suponía esta aceptación de una especie inferior como contraparte en el proceso de comunicación? ¿Qué suponía esto en una ciencia moderna marcada por el darwinismo y una jerarquía de especies y razas humanas? Con Koko y otros gorilas se conseguía el sueño de san Francisco de Asís de «hablar con las bestias» (como hizo notar un artículo del *Reader's Digest*): se cumplía también el «sueño del etnógrafo de conocer el mundo desde la perspectiva del otro»¹⁷.

A la vista del film que nos ocupa, este sueño deviene en una pesadilla imperialista. Supone la manera de ir construyendo narrativas frente a la naturaleza y los otros (sordos, mujeres, indígenas...) que se basan en la intrusión. Finalmente es un lenguaje que funciona como los mapas, y sobre todo como los mapas imperiales; se busca llenar los espacios vacíos del conocimiento europeo, convencidos de que van a ser llenados con sus fórmulas de la realidad. Es decir, con sus epistemes. Koko no está en las mismas condiciones de ofrecer su visión porque esta no es más que

¹⁵ *Ibíd.*, p. 84.

¹⁶ HARAWAY, Donna J. (1989): *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York, London.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 141.

la carencia expresada en el deseo de conocer de las fuentes económicas, militares y académicas de Occidente. Enseñada, en el plano de *Hijos de un dios menor*, es donde vemos que la supuesta universalidad de la lengua de signos (particionada por cierto por sistemas nacionales) queda suspendida y entra en una retórica colonial, con James Leeds resituándola en una escala jerárquica. Sin embargo, comprender el silencio era también parte del sueño de lenguaje común generalizado entre la pedagogía con personas sordas. El establecimiento de la lengua de signos suponía sacar esa información fuera de una comunidad de personas desconectadas de la norma. En la jerarquía de Leeds, cabe la pregunta chistosa sobre la ausencia de habla de los chimpancés: «Si son tan listos, por qué no hablan»¹⁸.

El reclamo final de Donna Haraway (donde se ve la diferencia de acepción del poema de Rich) por una heteroglosia *cyborg* y feminista puede servir como modelo resolutivo para la película, aunque su propuesta tenga otros parámetros:

No es sólo que la ciencia y la tecnología son medios posibles para una gran satisfacción humana, así como una matriz de complejas dominaciones, sino que la imaginería del cyborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia. Es una imaginación de un hablar feminista en lenguas que llenen de miedo a los circuitos de los supersalvadores de la nueva derecha. Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio. A pesar de que los dos bailan juntos el baile en espiral, prefiero ser un cyborg que una diosa¹⁹.

LA DISCUSIÓN Y LA DESCOLONIZACIÓN

El verdadero momento *insoportable* del film se ve en una escena de discusión que tiene la pareja. La misma comienza abarcando la siempre constante obsesión del profesor James Leeds: que su novia Sarah acabe hablando por sí misma, que diga «algo». Sin duda, tras esta discusión hay una genealogía de motivos que han desencadenado este desencuentro. Tenemos la cuestión de la sexualidad de Sarah, del historial sexual que ha pasado por el escrutinio de Leeds y que se ha transformado en expresión de sus celos.

Sarah, también, es sexualmente voraz, pero su apetito es asociado en muchas escenas con características amenazantes (léase: castrantes). [...] ella amargamente le describe a James, quien aparentemente cree que es sexualmente ignorante, su historia sexual. Esta consistía prácticamente en prostituirse a sí misma con un número indeterminado de chicos relacionados con su hermana, a una edad muy temprana. «El sexo

¹⁸ MILLER, George A. (1985): *Lenguaje y habla*, Alianza, Madrid, p. 34.

¹⁹ HARAWY, Donna J. (1995): «Manifiesto cyborg». En, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid.



es algo que puedo hacer tan bien como las chicas que oyen... ¡incluso mejor! dice ella en signos. Cuando, después de describir este «sórdido» pasado a James, ella lo acusa a él de querer desflorar a la «pobre, pequeña, virgen sorda», él reacciona con una violencia reveladora: «¿Te crees que me siento amenazado por eso? ¿Crees que me importa que te hayas follado a todos los chulitos adolescentes? Pues no. ¡Me importa una mierda!» Está claro que Sarah ha tocado un nervio sensible aquí²⁰.

Como dice la autora, esos celos vienen por descubrir que Sarah no es una infante o una ignorante sexual, un aspecto que derriba el componente simbólico paternal que establece el personaje de Hurt. Lo curioso de todo esto es ver cómo lo social comienza a yuxtaponerse en lo estrictamente interpersonal y ver cómo el lenguaje se va no sólo entrelazando en la disputa por juzgar la sexualidad del otro, sino que se convierte en un elemento final de la colonialidad, que «marca» de manera extrema en el contexto en el que se mueven los personajes. De ahí la ansiedad de James Leeds.

... el desdén de Sarah por hablar le llena de ansiedad y descreimiento. El lenguaje, que Sarah tiene, en la forma de la lengua de signos, está divorciado del habla [...]. La ansiedad de James no queda paliada por el hecho de que Sarah pueda comunicarse. Su pánico aparente deriva de su inhabilidad (y lo que él cree que es un negativa) a enunciar. Todo esto lleva a la temperamental pelea en la cual él la acusa, entre otras cosas, de contener su voz adrede como una forma de control, demostrando su insistente privilegio de la expresión sonora. Esto sugiere la «envidia» masculina del percibido secreto de la autosuficiencia femenina, discutido vis-a-vis en el discurso psicoanalítico²¹.

Tras resistirse nuevamente a hablar, Sarah le propone a James hacer el amor. Él le responde «que te follen», una aparente negativa que se convierte en agresión. Su rechazo se convierte en una violación, un acto de repudio sexual teñido de violencia semicontenida que acaba con el fracaso del acto, que queda reducido a un mero intento paródico de alcanzar el clímax sexual en un momento de tensión no resuelta. Tras este acto fallido, ella le dice que ha decidido algo: que nadie volverá a hablar por ella nunca más. Entonces él le pregunta: «¿Cómo te las arreglarás?», a lo que Sarah responde: «Todo el mundo siempre me ha dicho quién soy yo. Y yo les he dejado. [Ellos dicen por mí] Ella quiere, ella piensa... Y muchas veces estaban equivocados y no tenían ni idea de lo que había dicho o quería o pensaba. Ahora no lo van a hacer...». Con este cierre, que James entiende como «lógico», se vuelve a la recurrencia del amor (él si entiende este punto porque la quiere, esa es la lógica que impera en el pensamiento de Leeds), pero ella rápidamente indica que «esto no tiene nada que ver con el amor». No tiene que ver con el amor, tiene que ver sencillamente con la representación, con la apropiación y con una jerarquía. Análogamente tiene

²⁰ FELLEMAN, Susan (1989): «Fluid Fantasies: Splash and Children of a Lesser God», *Camera Obscura*, January, p. 115.

²¹ *Ibíd.*, pp. 117-118.



que ver con el colonialismo y con la representación colonial y heteropatriarcal. Si ella se niega a hablar (la lengua del colonizador), entonces debe ser representada, alguien debe hablar por ella. De esta manera, la explicación de ella se puede leer como un alegato de respeto al colonizado pero sin desechar las posibilidades de la «conexión». Propone hacer un signo dos veces, de manera diferente, haciendo notar las dos posibilidades de la palabra «conectar». En la segunda, que tiene una acepción especial, ella explica que se puede conectar respetando el mundo y la visión de cada uno en una relación. Esto implica dejar de lado la constante intrusión del personaje masculino y de su demanda para hacerla hablar. Implica estar conectados respetando las diferencias.

Ella concluye: «Hasta que no me dejes ser yo, tal como eres tú, no te dejaré entrar en mi silencio». Las dos posiciones que chocan en esta disputa sobre el lenguaje y la resistencia terminan por provocar la angustia en el personaje femenino. Él desoye la demanda, e insiste nuevamente en que la cuestión no se basa en el respeto, sino que vuelve sobre la misma debilidad, pidiéndole que hable. Llegados a este punto, ya sabemos que hablar no es solamente usar las cuerdas vocales y emitir sonidos más o menos articulados en un lenguaje; implica, sencillamente, aceptar la norma. Esa demanda la vemos ahora con mayor dosis de ansiedad, porque, ahora, estamos viendo como espectadores que el personaje masculino está prácticamente perdiendo su único poder, su única posibilidad de establecer una relación como profesor, como hombre, como persona oyente y hablante y como superior a ella. En este momento su demanda por el habla de ella se transforma en violencia y es cuando ella explota (¿se rinde?) y habla; en un momento de una violencia simbólica estremecedora, que se convierte en insoportable con las primeras palabras audibles de Sarah. Como en un encuentro colonial que ya no soporta la estructura discursiva que el colonialismo ha dispuesto en torno a la relación, las palabras de los nativos colonizados y las de Sarah son las mismas. Esas primeras palabras, ejecutadas por primera vez en el lenguaje de colonizador, son audibles pero demasiado dolorosas. Implican una ruptura traumática pero necesaria. Sarah comienza por un grito para evadir la imposición de la demanda de Leeds, y acto seguido podemos entrever que lo que está gritando es: «¡No tengo miedo!».

Esas son también las primeras palabras de todo colonizado cuando articula una respuesta hacia sus dominadores en su propia lengua. Lo mismo podemos ver en la ya clásica película *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), en una de sus escenas vemos cómo un grupo de mujeres argelinas cambian su vestimenta a una occidental para poder pasar los controles franceses y colocar bombas entre los lugares comunes de los colonos franceses. A su vez, los hombres se aprovechaban de la lectura machista que hacían las fuerzas coloniales de la cultura argelina para vestirse de mujeres y transportar armas. Toda esta inversión dice mucho del lenguaje utilizado. En un momento dado, los argelinos articularon sus primeras palabras en el lenguaje del colonizador. Y este, al ver que pierde el control, responde con una fuerza militar y opresiva inigualable. Pero el momento en el que lo hace, a lo que asistimos desde la aparición del coronel Mathieu en Argelia, corresponde a la pérdida de control e intuimos que los argelinos colonizados ya han ganado la batalla y la guerra por la independencia.



Cuando Leeds pierde todo el control, entonces dice: «¡Quieres que no tengan lástima! ¡Entonces aprende a leer mis labios y utiliza esa boquita tuya para algo más que demostrarme que eres mejor en la cama que muchas chicas que oyen!». La dureza de las palabras acompaña una gestualidad que se torna brutal y no sólo por el énfasis que hay que añadir al usar los signos, sino por intromisión en el espacio de Sarah. Un poco más adelante reclama: «Si aún quieres hablarme aprende a hablar en mi propio idioma». Intuye entonces que ella sabe perfectamente leer los labios, pero entiende su negativa a comunicarse de esa forma no por el respeto que ella señala, sino por una cuestión de control, añadiendo entonces a la discusión: «Ahora soy yo el que controla» y le pide, quizás por última vez, que hable: «¡Habla! ¡Habla, háblame!».

La respuesta es quizás ininteligible en principio. El sonido es aterrador. Como espectador que revisita este film una y otra vez, no siento pena, ni lástima; simplemente me veo solo ante un chillido, un grito, que proyecta la situación corporal y relacional de Sarah, como sujeto dominado y discriminado por su condición de sorda. Ese grito nos hace cerrar los ojos (que es justo lo que Leeds hace), aunque no sea una imagen traumática lo que vemos, sino la expresión sonora de la opresión. El grito es en sí violento. El grito es violencia que responde a violencia. Entre lo que se logra articular como audible queda lo siguiente:

«¡Déjame en paz! ¡No tengo miedo!».

RECIBIDO: diciembre-2017, ACEPTADO: febrero-2018



PINTANDO LEYENDAS: LECTURAS DE PINTURAS EN EL LARGOMETRAJE DE *ANIME* CONTEMPORÁNEO

Angélica García-Manso
Universidad de Extremadura

RESUMEN

El género cinematográfico del *anime* posee unas características formales bastante definidas en el tratamiento de la línea y el color; de ahí que las variaciones sobre el modelo estético que lo inspira resulten fuertemente significativas. Dos son las consecuencias a este respecto: de un lado, la evocación de pinturas y artistas concretos (japoneses y occidentales) y, de otro, la relación de las narraciones con leyendas tradicionales, sobre todo de carácter budista, que son recreadas como imagen dentro de la imagen. Por otra parte, la comprensión de los contenidos implica la necesidad de una lectura globalizada de la que se pueden extraer claves didácticas y de conocimiento cultural para el espectador occidental, según revelan filmes recientes como, por citar uno, *El cuento de la princesa Kaguya*.

PALABRAS CLAVE: *anime*, hermenéutica de la imagen, cuadro dentro del cuadro, leyendas tradicionales, cultura japonesa.

PAINTING LEGENDS: READINGS ABOUT IMAGES IN THE CONTEMPORARY JAPANESE ANIME FILMS

ABSTRACT

The cinematographic genre of anime has quite definite formal characteristics in the treatment of line and colour; hence the variations on the aesthetic model that inspires it are highly significant. There are two consequences in this respect: on the one hand, the evocation of concrete paintings and artists (Japanese and Westerners) and, on the other hand, the relationship of the narratives with traditional legends, especially Buddhist legends, which are recreated as images within the image. So, the comprehension of the contents implies the need for a global reading from which one can extract didactic keys and cultural reading for the western spectator, according to recent films such as, for example, *The Tale of the Princess Kaguya*.

KEYWORDS: anime, hermeneutics of the image, painting within the painting, traditional legends, Japanese culture.



1. INTRODUCCIÓN: ANIME JAPONÉS Y MUNDO OCCIDENTAL

Los términos *manga* y *anime* (es decir, historieta sobre papel y versión de esta misma en movimiento) se han generalizado en la cultura contemporánea hasta el punto de que, en lo que se refiere a la lengua castellana, en sus últimas ediciones el *Diccionario de la Real Academia Española* admite el primero con normalidad, si bien a fecha de hoy no sucede otro tanto con el segundo. Ello puede deberse a que, en realidad, los hablantes suelen usar *manga* como genérico que incluye en su acepción la versión animada propiamente dicha.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando la imagen dibujada incluye a su vez lienzos? ¿Qué cuando la imagen en movimiento inserta pinturas y dibujos fijos? La respuesta supone efectuar una mirada tanto hacia la historia del arte en su conjunto como a la cultura japonesa; se trata de una mirada ambivalente, la cual, de esta manera, pasa a integrarse en el relato de los filmes (Brown, 2016). De ahí la importancia que adquieren las leyendas, más aún cuando estas aparecen ilustradas en la tradición literaria del país de procedencia, con las importantes consecuencias didácticas que de unos conocimientos de estas características se derivan, relativos a los orígenes y el sentido de las nuevas realidades culturales en un mundo globalizado como es el contemporáneo (Rodríguez, 2016). De hecho, uno de los primeros largometrajes de *anime*, el primero en color, *Panda y la serpiente blanca* (*Hakuja Den*, 1958), de Taiji Yabushita, está inspirado en una leyenda oriental (Idema, 2009), sin cuyo conocimiento se escapan numerosos matices del relato, aun cuando este se haya editado en versiones específicas para el mundo occidental.

En otro orden de cosas, el análisis de la interrelación entre pintura y leyenda refuerza la idea de lectura multimodal (en el sentido de nuevas posibilidades de lectura y de «coescritura» surgidas ante el desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación y la interacción entre información alfabética, sonora y visual; cf. Soto, Cremades & García-Manso, 2017: 41), que es posible conferir pedagógicamente al *anime*, y, por consiguiente, subraya la dimensión didáctica de este. Aprender a «leer» *animes* en calidad de producto cultural y de ocio juvenil contemporáneo incumbe inevitablemente a la escuela actual (Caldeiro y Aguaded, 2015), y ello tanto en lo que se refiere a su soporte gráfico y de ilustración como textual o del relato –por lo demás, tradición y modernidad suponen hitos de convivencia que reconocen los jóvenes como marca singular de su generación–. En fin, los estudios sobre la influencia de la cultura japonesa y su interrelación con la occidental, tanto en la historia de la pintura como en lo relativo a los intereses juveniles, se encuentran en pleno apogeo (Gómez, 2016).

En este contexto, el motivo del «cuadro dentro del cuadro» (Gállego, 1978) como expresión de una leyenda constituye un modelo sintomático de las posibilidades de lectura e interpretación que ofrece el fenómeno del *anime*. Es más, se puede concebir el propio tema de la pintura como un contenido de carácter iniciático dentro del *anime*, es decir, con un tratamiento propio acerca del acceso a la madurez, según apunta Hayao Miyazaki en el filme *Nicky, la aprendiz de bruja* (*Majo no takkyubin*, 1989), película en la que la joven protagonista contacta con una pintora en el inte-





Fig. 1. Motivo pictórico inspirado en Chagall en el filme *Nicky, la aprendiz de bruja*.

rior de un bosque (Aguado y Martínez, 2016), entre cuyos cuadros se encuentra un caballo alado (referente mitológico de la propia bruja protagonista), en cuya estética simbolista se aprecia una marcada influencia de Marc Chagall (Cavallaro, 2006). Por lo demás, también está presente el hecho de pintar al aire libre, a la manera de Van Gogh, en la percepción japonesa de Occidente –tal como lo reflejaría el filme *Sueños* (*Yume*, 1990), de Akira Kurosawa, constituyendo el tema de la pintura campestre un icono de otro importante film de *anime* del citado Miyazaki, de *El viento se levanta* (*Kaze kachinu*, 2013)–.

De acuerdo con estas reflexiones, un filme como *El cuento de la princesa Kaguya* (*Kaguya-hime no monogatari*, 2013, de Isao Takahata) llama la atención por ofrecer un tipo de dibujo que se aleja del habitual y casi generalizado en el *anime* contemporáneo (Hang, Patmore & Scott-Baron, 2008), pero lo realmente importante radica en cómo la propuesta gráfica por la que se opta guarda íntima relación con la leyenda que se recrea y, sobre todo, con su apoteosis final, en paralelo con las ilustraciones tradicionales que existen acerca de dicha leyenda¹.

¹ Isao Takahata se presenta como el reverso del maestro Hayao Miyazaki, más conocido en Occidente; y es que, frente a la propuesta de subjetividad creativa de Miyazaki, Takahata interpreta los relatos fuente a partir de una lectura más literal, la cual, con el trasvase a la imagen, adquiere connotaciones diferentes; de ahí que potencie tanto la expresividad de su trazo de forma que deshace la literalidad de las fuentes de inspiración de sus tramas y actualiza su contenido. Sucede de forma evidente en el relato tradicional referido al cuento del cortador de bambú que inspira *El cuento de la princesa Kaguya*.



2. FUENTES LEGENDARIAS DE INSPIRACIÓN PICTÓRICA EN EL ANIME. *EL CUENTO DE LA PRINCESA KAGUYA* COMO EJEMPLO

La película de Isao Takahata cuenta una leyenda tradicional de inspiración religiosa, más concretamente budista, que gira en torno a la Luna, presentada esta como una divinidad que descendió a la Tierra en un momento y en un entorno rural de reminiscencias medievales (tanto en el sentido europeo como en el japonés, aunque uno y otro períodos no sean cronológicamente coincidentes), y que vivió experiencias humanas para culminar su periplo terrenal manifestándose como modelo de actitud de autonomía y desprendimiento y, por ello mismo, objeto de contemplación mística (Bryce & Davis, 2015). El arquetipo narrativo –tal como lo presentamos en esta síntesis– no está lejos de la influencia cristiana, sobre un dios encarnado en hombre y retornado al ámbito celestial (Suzuki, 1957).

No obstante, el relato originario posee claves de lectura mitológica con raíces propias, pues Kaguya, la protagonista, nace de una planta de bambú. De hecho, la leyenda tradicional lleva en su título tanto la planta como a su referente humano: *El cuento del cortador de bambú*. Se trata de un relato que, al margen de la trama, posee un marcado sentido etiológico, relativo a una característica vegetal de la planta de bambú, cuyo crecimiento responde a ciclos biológicos particulares, que superan el período anual, con un marcado efecto visible en lo inesperado y rápido del aumento de tamaño. De ahí que, a partir de los dos ancianos protagonistas que encuentran un brote de bambú que se transforma en una niña, la contraposición de tiempos constituya uno de los *leitmotifs* de la narración. No obstante, a los maduros padres adoptivos de Kaguya el rápido crecimiento de la niña los colma de plenitud y de inquietud: la plenitud de quien descubre los sentimientos acelerados de las etapas vitales y la inquietud por el futuro de la niña. Y es que el ritmo del tiempo constituye uno de los temas característicos de la tradición legendaria japonesa, más aún cuando se refiere al carácter contemplativo que promueve una religión como la budista (Tamura, 2000).

La relación de una trama naturalista con una clave contemplativa o mística se hace más patente cuando ni el mismo emperador en sus dominios palaciegos puede utilizar su preeminencia social para acceder a la princesa, pues esta es en realidad una diosa. La recompensa que se promete responde a la de un éxtasis religioso, una apoteosis que da sentido a la vida de sacrificio de los ancianos padres adoptivos de Kaguya. De ahí la clausura del filme, cuando se revela la personalidad de la protagonista, que será identificada con la Luna, y su reaparición apoteósica en presencia de Buda, a cuyo cortejo pertenece.

En otro orden de cosas, el filme *El cuento de la princesa Kaguya* hunde sus raíces en el cine japonés basado en leyendas tradicionales y antiguas, según hemos señalado a propósito del filme *Panda y la serpiente blanca*, pero que se aprecia en otras manifestaciones universales del relieve que posee; por hacernos eco de un destacado ejemplo, el filme *Cuentos de la luna pálida de agosto* (*Ugetsu monogatari*, 1953, de Kenji Mizoguchi), con un tema lunar concomitante con el que ofrece el *anime* de Takahata. En este contexto, cuento y leyenda se convierten en referencias





Fig. 2. Póster del filme *El cuento de la princesa Kaguya* en el que se aprecia la línea estética del dibujo.

de la tradición y, al tiempo, de su actualización estética. ¿Cómo se logra? El dibujo abocetado de carácter impresionista se aleja de la línea blanca y los contornos pulidos además de colores lisos habituales en la tradición del *anime*. Pues bien, una vez que Kaguya, la protagonista, retorna a su ser divino y se aleja de lo humano, se muestra su presencia junto a Buda mediante unas escenas inspiradas en grabados antiguos. Así, el motivo se documenta, por ejemplo, en iluminaciones de manuscritos del siglo xvii en los que aparecen recogidas leyendas tradicionales, caso de «The Tale of the Genji», custodiado en la British Library (con signatura Or.-1278), e incluso en grabados de libros impresos del siglo xviii también con temática legendaria, como *The Tale of the Bamboo Cutter*, depositado también en la British Library (signatura 16055). En las viñetas de Buda encuentra Takahata la estética del filme, que se ve corroborada en su cierre, cuando los fotogramas reproducen el tranquilo desfile apoteósico, con un tono traslúcido que resulta aún más diáfano en el tratamiento visual de esa línea sumaria que caracteriza el conjunto del filme.

Por lo demás, el tema sobre el paso del tiempo implícito en filme e inspiración está presente en una de las leyendas tradicionales más conocidas en Japón, la de «Urashima Taró» (Ozaki, 2016). Se trata de la historia del pescador Urashima, quien rescata a una tortuga y esta, en realidad una princesa de las profundidades, le recompensa haciéndole visitar su reino submarino. El pescador añora a sus viejos padres y anhela retornar a su patria, pero regresa a un lugar que no conoce, pues





Figs. 3 y 4. Fotograma del filme *El cuento de la princesa Kaguya* donde los ancianos contemplan la apoteosis de su hija y grabado del libro impreso *The Tale of the Bamboo Cutter* (circa siglo XVIII; British Library 16055, cap. 31), en el que se muestra a la princesa Kaguya en su retorno a la Luna.

han transcurrido décadas sin que él se haya apercibido de ello². Uno de los primeros filmes animados japoneses adapta esta leyenda en un pequeño cortometraje rodado en 1918, que se creía perdido y ha sido recientemente redescubierto, una vez que el filme de Hayao Miyazaki *Ponyo en el acantilado* (*Gake no Ue no Ponyo*, 2008, de Hayao Miyazaki)³ ya había sido realizado. Así pues, según veremos a continuación, de forma llamativa, tiempo y pintura aparecen fundidos como *leitmotiv* singular del *anime*⁴.

² La película puede verse en el enlace <http://youtube.com/watch?v=vLYLiFYkMsw>.

³ En un tratamiento concomitante, de hacerse un ejercicio de literatura comparada, con la leyenda del monje y el ruiseñor (*vid.* Filgueira, 1982).

⁴ Por lo demás, la trama ofrece una inspiración concomitante con la del conocido relato de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray*, publicado por vez primera en 1890.



Figs. 5 y 6. Fotogramas de *En este rincón del mundo* con dos tipos de dibujos integrados en el filme y ejecutados por la protagonista.

3. LA FIJACIÓN DIBUJADA DEL TIEMPO COMO FORMA DE MEMORIA EN EL ANIME

El trazo en un filme como *En este rincón del mundo* (*Kono Sekai no katasumi ni*, 2016), de Sunao Katabuchi, posee cierta semejanza al que presenta *El cuento de la princesa Kaguya* en virtud de su carácter etéreo, de línea sutil, aunque sin el aire de esbozo del filme de Takahata. No obstante, la propuesta narrativa de Katabuchi resulta más próxima a *La tumba de las luciérnagas* (*Hotaru no Haka*, 1988), del mismo Takahata, que a la inspiración en leyendas tradicionales de Japón, si bien, ciertamente, buena parte de la cultura nipona contemporánea se caracteriza por integrar la debacle atómica en el sustrato del imaginario colectivo, como si, en cierta medida, los sucesos se hubieran transmutado en leyenda o fábula —de ahí el apogeo de relatos y filmes sobre monstruos como Godzilla en ciudades contemporáneas—.



Figs. 7 y 8. Pósteres de *El viento se levanta* y de *En este rincón del mundo*, en los que se aprecia el carácter programático que posee la pintura en uno y otro filmes.

En cuanto al tema propiamente dicho de la pintura, en la citada película *En este rincón del mundo* no se muestran en general tanto motivos pictóricos cuanto el acto de dibujar, que constituye para la protagonista una forma de no olvidar, de fijar el recuerdo (en lo que insisten los créditos finales, a la manera de repaso de la película). Se trata de dibujar para no olvidar cómo era Hiroshima y la vida antes de la bomba atómica, antes de la II Guerra Mundial, predominando en el dibujo el trazado a lápiz. No obstante, el relato fílmico parece plasmarse en realidad desde la mente de la joven e ingenua protagonista, a la manera de *flashes* de su memoria; fruto de ello son dibujos simbolistas como el de conejos que parecen correr sobre el agua, además de otros, relativos a edificios característicos de Hiroshima y a la bahía con barcos de guerra, sin que falten sueños que adoptan la forma de la noche estrellada de Van Gogh —con ecos al respecto de *Los mundos de Coraline* (*Coraline*, 2009, de Henry Selick)—, o el despertar de una explosión traumática a través de una pantalla en la que chisporrotean gusanos de luz sobre un fondo negro como en el cine experimental de los inicios del séptimo arte. Al cabo, es la fijación del tiempo pasado lo que busca fundarse para, así, encarar el futuro, por traumático que dicho futuro se presente. A este mismo respeto, el acto de pintar constituye también, según hemos señalado, el motivo icónico central de *El viento se levanta*, de Hayao Miyazaki, presente a su vez en *El recuerdo de Marnie* (*Omoide no Mani*, 2014), de Hiromasa Yonebayashi, filme inspirado en una novela de la escritora inglesa Joan G. Robinson



Figs. 9, 10 y 11. Algunos fotogramas de *El recuerdo de Marnie* relativos al acto de pintar y dibujar.

destinada a lectores jóvenes, pero en el que lo que trasciende es que, de nuevo, una pintura funciona como catalizadora de la memoria y la ubicación del sujeto en un pasado que ignoraba pero que le condicionaba vitalmente.



4. OTROS SÍMBOLOS Y LEYENDAS DEL TIEMPO EN LA PINTURA DEL ANIME CONTEMPORÁNEO

En una película como *Miss Hokusai* (*Sarusuberi*, 2015, de Keiichi Hara) el tema del tiempo se plasma de forma efectiva no solo por el carácter elíptico del relato, sino por el énfasis que se concede a la ubicación de la trama en Edo, la ciudad que décadas después será conocida con el nombre de Tokio. La narración se centra en la biografía de la pintora protagonista, hija de un artista clásico de la pintura japonesa, es decir, responde a un relato en el que lo pictórico es omnipresente si bien apenas se ofrecen en pantalla motivos pintados, entre los que cabe citar –al margen de grabados y tintas– los siguientes:

- un dragón, dibujado como motivo tradicional de la cultura japonesa;
- un tema erótico expresado en el cuadro de una *geisha*, que se transforma en ogro según la leyenda a la que asisten los protagonistas;
- un biombo, en el que se pintan escenas infernales;
- y, finalmente, una estampa que evoca a la hermana ciega de la protagonista con los colores florales propios de la estética de Hokusai padre, del célebre pintor.

Por otra parte, las pesadillas y los diálogos que evoca una estampa budista en la iniciación sexual de Oei, la protagonista, también se reflejan en imágenes de inspiración religiosa en la línea apreciada a propósito de *El cuento de la princesa Kaguya*. Tales pinturas constituyen los hitos del relato, dado que el conocido cuadro *La ola de Kanagawa*, obra de Tetsuo Hokusai, se integra formalmente en el filme como paisaje de fondo (se trata, además, de una recreación literal, no un motivo de inspiración, según sucede con la aparición del cuadro en filmes como *Mis vecinos los Yamada –Hohokekyo Tonari no Yamada-kun*, 1999, de Isao Takahata–, o la antes citada *Ponyo en el acantilado*).

Entre las pinturas señaladas merece especial atención en el filme la tela con la descripción del infierno y, por consiguiente, la leyenda religiosa que sirve de inspiración, la cual remite en realidad a los «Jigoku Koshi» o «descripciones del infierno» tradicionales. Dibujada por Oei, la protagonista, será retocada por su padre a instancias de un atribulado comprador y, finalmente, se abrasará (metáfora del contenido infernal abordado en la pintura y de cómo se quemaban los antiguos celuloides filmicos). La pintura del biombo, en fin, recoge un tema de reminiscencias religiosas budistas, si bien para un espectador occidental tal tema resulta en buena medida paralelo a lo que aparece en los cuadros de El Bosco.

El recurso al arte pictórico constituye un tema presente en otros largometrajes de *anime* contemporáneos, caso de *Colorful* (*Karafuru*, 2010, del mismo Keiichi Hara, director de *Miss Hokusai*), basado en una novela de la escritora Eto Mori, también autora de guiones para mangas, y en el que se resalta desde su propio título la clave pictórica. La presencia de la pintura se presenta, sobre todo, mediante motivos simbolistas, en particular, un caballo sumergido en el mar que se eleva hacia la superficie iluminada como tema del cuadro central. El recurso al simbolismo permite poner en conexión las personalidades anterior y posterior del joven





Fig. 12. Dibujo de dragón tradicional de la mitología japonesa pintado en colaboración entre Oei y Tetsuo Hokusai.



Figs. 13 y 14. Fotograma del filme e ilustración del pintor Tsuyuki Koshu (1843), coetáneo a la trama del filme.



Figs. 15, 16 y 17. Fotogramas del biombo de tema infernal que provoca pesadillas a Oei y del retoque que Tetsuo Hokusai hace de la pintura para, mediante la inserción de la imagen de Buda, transformar unos motivos que, en realidad, se inspiran en un «Jigoku Zoshi» o «rollo manuscrito del infierno», como el de la imagen (Tokyo National Museum, s. XIII).



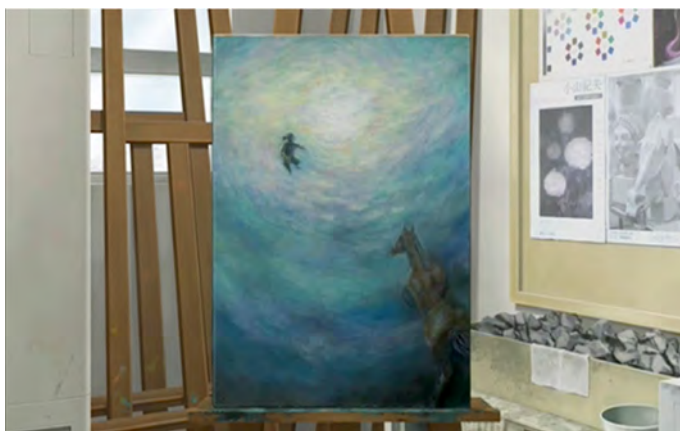
Fig. 18. Fotograma de imagen de Buda presentado como pensamiento subjetivo de Oei Hokusai que ofrece una estética de ilustración tradicional, que contrasta fuertemente con la estética del *anime*.



Fig. 19. Fotograma de pintura de la hermana de Oei Hokusai, cuyo grafismo se inspira en motivos florales de dibujos auténticos de Tetsuo Hokusai y una estética diferente a la del *anime*.

protagonista, que vacila a la hora de descifrar el sentido de la segunda oportunidad que se le ofrece de volver a la vida con un nuevo cuerpo –que en realidad es el suyo, aunque él ignora esta circunstancia– tras su aparente suicidio. En principio, el carácter de la pintura inserta choca con la estética del *anime*; no obstante, la inserción del lienzo se produce en un contexto de taller de dibujo escolar. Precisamente es dicho ámbito el que se refuerza la diferencia entre los niveles de la imagen, el del relato (*anime*) y el del cuadro (pintura). El joven protagonista vive entre dos mundos, sin saber que verdaderamente se trata del mismo. Lo intuirá de alguna manera a través de la pintura (de ahí el título de la película), pues se trata de una habilidad que nace innata en él, para extrañeza suya. Así, la integración de pintura y dibujo del *anime*





Figs. 20 y 21. Fotogramas con «cuadro dentro del cuadro» en el *anime*, con uso de técnicas pictóricas diferentes, de imitación del óleo en un entorno gráfico caracterizado por la línea.

se ofrece como un resultado natural, por cuanto ambos responden al mismo proceso de representación de la realidad, como sucede también en los mangas que inspiran los filmes que citamos.

El filme *La chica que saltaba a través del tiempo* (*Toki wo kakeru shōjo*, 2006, de Mamoru Hosoda) se centra, al igual que los filmes considerados hasta el momento, en las segundas oportunidades que el destino –y, por consiguiente, el tiempo– parece otorgarle a Makoto, la joven protagonista, en este caso con la posibilidad de reiniciar continuamente sus vivencias cotidianas, aunque algunas sean de carácter trágico. El tema de la pintura aparece de forma indirecta, a través del personaje de una tía de la joven, restauradora en el Museo Nacional de Tokio, y de un compañero y amigo de Makoto. Dicho amigo resulta ser, en realidad, un viajero en el tiempo –como ella misma–, que, procedente del futuro, busca contemplar un cuadro desaparecido en su época. Así, únicamente tendrá la posibilidad de contemplarlo en el momento en



Fig. 22. Fotograma del cuadro supuestamente colgado en el Museo Nacional de Tokio en el que se aprecian las diferentes estéticas de pintura y *anime*.

que se restaure, razón por la que ha emprendido su expedición al presente de Makoto (pasado para él). Se trata de una pintura que, una vez restaurada, ofrece motivos sutiles y evocadores, a la manera de la imagen de un Buda femenino –o, acaso, de una representación erótica– que emerge del fondo del lienzo.

5. CONCLUSIÓN: *THE LOST CANVAS* (2009-2011) COMO PARADIGMA DE LECTURA SOBRE LEYENDAS Y TIEMPOS

Se podría decir sin temor a error que una de las señas de identidad de la cultura contemporánea globalizada procede del *anime*. Igualmente se podría decir que, a pesar de la amplitud del fenómeno, es posible extraer líneas de lecturas culturales como las establecidas en el presente estudio, tanto en lo que se refiere al conocimiento de leyendas tradicionales como a la pintura. Las competencias de lectura que se establecen proponen profundizar en el conocimiento del relato, de su inspiración tradicional y religiosa (budista más concretamente, conforme es habitual en manga y *anime*: Porcu, 2015), y de la forma, es decir, de cómo se intercalan imágenes de naturaleza diferente en un mismo fotograma. La simbiosis entre leyenda y pintura confiere una lectura singular a *animés* como *El cuento de la princesa Kaguya*, y otros en los que el tema del tiempo y la historia constituyen parte esencial de la propuesta creativa que se hace, sin menoscabo de aspectos más evidentes como, por poner dos ejemplos, la importancia que se concede a la fantasía y a los tratamientos paradójicos en la confusión entre la realidad y la irrealidad.

De cualquier forma, no se trata de reivindicar porque sí el conocimiento de la cultura japonesa, sino de comprender cómo, convenientemente adaptada, esta ha pasado a formar parte de la cultura globalizada del presente. Y es que, desde la



perspectiva de las fuentes de las producciones culturales destinadas a niños y jóvenes, el tratamiento que tales producciones muestran no procede exclusivamente de repertorios ideológicos nacionales o meramente enciclopédicos acerca de los lugares, nombres y hechos asociados, sino que permite descubrir cómo las nuevas lecturas se alimentan en un proceso de intertextualidad que denota su autonomía (Mendoza Fillola, 1999 y 2001). El *anime* es ejemplo del viaje de ida y vuelta y de la fuerza de la mezcla de tradiciones culturales distintas, fundamentalmente la occidental (tanto en lo que se refiere a la mitología grecolatina como a la religión cristiana) y la nipona: Occidente influyó fuertemente en la cultura japonesa y, a cambio, Japón está dejando su impronta cultural en la forma de entender la imagen a finales del siglo xx y en el siglo xxi. Más aún cuando existen propuestas relativas a la simultaneidad de tiempos, según veremos.

En definitiva, se hace necesario comprender la amplitud del fenómeno manga/*anime* en la cultura japonesa contemporánea, aunque sea a partir de una aproximación parcial, muy limitada. Y es que, en virtud del idioma y la escritura y, sobre todo, ante la ingente producción, lo cierto es que al mundo occidental llega un número reducido de propuestas, y, de forma lógica, las que llegan han pasado el filtro del éxito inicial en el país de origen. El fenómeno es de tal calibre que los creadores y productores han recurrido a absolutamente todas las posibilidades temáticas y formales, contando para ello, por lo demás, con el hecho de que se trata de un producto cultural en papel o directamente en formato digital, es decir, sin manufacturación mecánica costosa y sin necesidad de exponer a seres vivos a situaciones de rodajes y vivencias reales.

Así, uno de los manga/*anime* de mayor trayectoria es el titulado en España *Los caballeros del Zodiaco/Saint Seiya* (*Saint Seiya*, 1986-1989, continuado hasta el presente en diferentes derivaciones en forma de mangas, novelas, videojuegos y *ovas* –animaciones no destinadas originariamente a su emisión televisiva–), caracterizado por la hibridación de historias, personajes, mitologías, referencias culturales, espacios, tramas, momentos históricos, etcétera, en forma de «saga», es decir, de planteamientos dinásticos en las relaciones entre personajes y de serialización en cuanto a sus formas de difusión. Ejemplo reciente de continuación de *Saint Seiya* es, si bien en calidad *ova*, *The Lost Canvas. Hades Mythology*, creado por Masamu Kurumada y adaptado por Osamu Nabeshima, 2009-2011 –si bien solo se han emitido dos temporadas y ha sido cancelado, a pesar de que el manga que lo inspira sí ha culminado el conjunto del relato– (Wikipedia [s.d.]: «Saint Seiya: The Lost Canvas–Hades Mythology»).

The Lost Canvas/El lienzo perdido presenta un relato en el que se abordan algunos de los antecedentes de la trama originaria de *Saint Seiya*. Pues bien, en la serie de Kurumada y Nabeshima se descubren arquetipos mitológicos, legendarios y religiosos de, al menos, tres fuentes: la lucha entre cosmos y caos de raigambre grecolatina, la búsqueda de la paz interior de índole budista y la idea de purgatorio cristiano. La síntesis de tales temas –que sobrevuelan lo que son las tramas en sí, de carácter coral por cuanto se sigue a personajes diferentes– se plasma en la pintura a la que se refiere el título y en la caracterización como pintor de uno de los protagonistas, Alone/Hades, que encarna y encabeza el frente del caos.





Fig. 23. *El lienzo perdido* es, en realidad, un dibujo del firmamento.

Tanto en lo que concierne a la narración como al objeto del presente estudio, tres son los motivos pictóricos más destacables en la primera temporada de las dos emitidas de *The Lost Canvas*: así, en el capítulo primero *Alone*, el protagonista maldito, aparece como un niño que vive en el siglo XVIII en Italia y es aprendiz de pintura mural religiosa. Frente al motivo del relato, más destacada resulta si cabe la pintura que organiza el capítulo undécimo, en el que se produce la mostración teológica del misterioso lienzo que da título a la serie: se trata del firmamento como registro universal de muertes; en otras palabras, como un altar cristiano en la propia naturaleza (no ya en el espacio de un templo neoclásico en Italia). Entre ambas pinturas, la que se presenta como un retablo y la estelar, en el mismo capítulo existe un cuadro como retrato, que se utiliza como táctica y como arma para atrapar al protagonista benefactor, Tenma/Pegaso, defensor del cosmos.

La percepción de la pintura como leyenda está presente en las tres propuestas, estéticamente muy parecidas entre sí por otra parte: 1) en lo que se refiere al retablo, en cuya bóveda se busca dibujar con un color puro y, con el fin de obtener tal pigmento, se vende el alma de forma fáustica; 2) el cuadro que atrapa el alma, de forma concomitante al relato de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (publicado originariamente en el año 1890); y 3) el cuadro que finalmente adquiere dimensiones metafísicas al plasmar la descripción del cielo nocturno y presentarse simultáneamente como una pintura mitológica (filosófica o no religiosa) y teológica (religiosa).

El descubrimiento de estos tres argumentos como soporte temático confiere un aspecto de *patchwork* al conjunto de *The Lost Canvas*, pero tal aspecto se presenta con un sentido unívoco —es decir, al servicio de una percepción globalizada del relato del *anime*, con la voluntad de llegar a todo tipo de receptores—. Por lo demás, el carácter multimodal de la propuesta se aprecia no solo en lo que se refiere a la





Fig. 24. Motivo de la pintura que atrapa a la figura retratada.

combinación de imagen y relato (con antecedentes en Italia, según hemos visto), sino a las posibilidades de lectura susceptibles de ser descubiertas en la serie, toda vez que los tres motivos pictóricos señalados generan por separado lecturas singulares en cada capítulo en los que aparecen, además de ofrecer tiempos diferentes.

En fin, el hecho de que uno de los temas de las pinturas refleje a Buda permite enlazar esta idea a la de *El Cuento de la princesa Kaguya* con la que abríamos las presentes reflexiones: se debe ser consciente del trasfondo cultural que subyace (caso del budismo) sobre una trama con otras claves como las ecológicas, las etiológicas, la educación en la naturaleza, el cuento a la manera de Hans Christian Andersen (es decir, donde se produce un extrañamiento que es el que justifica la moraleja, y no un prejuicio ético que antecede a dicha moraleja), entre otras. Además, se presenta la alternancia de tiempos como uno de los *leitmotivos* de un relato que, al cabo, ofrece la pintura del firmamento como una apoteosis del fin de la historia humana.

Es entonces, con la comprensión de cómo funcionan las etapas históricas y las corrientes estéticas de la pintura, cuando el *anime* puede integrarse en la mentalidad juvenil contemporánea para el desarrollo de competencias auténticamente culturales acerca de tramas que, en definitiva, versan sobre literatura y sobre historia del arte.

RECIBIDO: diciembre-2017, ACEPTADO: marzo-2018

BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO PELÁEZ, D. y MARTÍNEZ GARCÍA, P. (2016): «El modelo femenino en Studio Ghibli: un análisis del papel de las mujeres en Hayao Miyazaki», en GÓMEZ ARAGÓN, A. (ed.), *Japón y «Occidente»: el patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, pp. 203-212.
- BOUQUILLARD, J. y MARQUET, C. (2007): *Hokusai: First Manga Master*, New York, Abrams.
- BROWN, S.T. (2006): *Cinema Anime: Critical engagements with Japanese Animation*, New York, Palgrave MacMillan.
- BRYCE, M. y DAVIS, J. (2015): «The Tale of Princess Kaguya», *Resilience*, vol. 2, pp. 139-146: <https://muse.jhu.edu/article/614506/pdf>.
- CALDEIRO PEDREIRA, M.C. y AGUATED GÓMEZ, J.I. (2015): «Alfabetización comunicativa y competencia mediática en la sociedad hipercomunicada», *Ridu*, vol. 9, pp. 37-56.
- CAVALLARO, Dani (2006): *The Animé Art of Hayao Miyazaki*, Jefferson (North Carolina), McFarland.
- CLEMENTS, J. y MCCARTHY, H. (2001): *The Anime Encyclopedia. A Guide to Japanese Animation since 1917*, Berkeley (California), Stone Bridge Press.
- CONDY, I. (2013): *The Soul of Anime: Collaborative Creativity and Japan's Media Success Story*, Durham/London, Duke University Press.
- FILGUEIRA VALVERDE, J. (1982): *Tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- ELLINGTON, L. (2002): *Japan. A global studies Handbook*, Santa Barbara (California)/Denver (Colorado)/Oxford (England), Abc-Clio.
- GÁLLEGO, J. (1978): *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, F. (1999): «La pintura de Hokusai y su influencia en Europa, a los 150 años de su muerte», *Boletín de Bellas Artes*, vol. 27, pp. 183-198.
- GERMER, A., MARTINS, R.V. y ZHAN, T. (2017): «A “Japanese” Cinema of Reassurance. Queering, Passing –and Reifying Normativity in Hosoda Mamoru’s *Wolf Children*», *ejcs: Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*, vol. 17: <http://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol17/iss2/germer.html>.
- GÓMEZ ARAGÓN, A. (ed.) (2016): *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros.
- HANG LI, C., PATMORE, C. y SCOTT-BARON, H. (2008): *Animación manga. Manual de técnicas de anime*, Barcelona, Acanto.
- HORNO LÓPEZ, A. (2012): «Controversia sobre el origen del anime: una nueva perspectiva sobre el primer dibujo animado japonés», *Con A de animación*, vol. 2, pp. 106-118.
- HORNO LÓPEZ, A. (2014): «El arte de la animación selectiva en las series de anime contemporáneas», *Con A de animación*, vol. 4, pp. 84-97.
- IDEMA, W.L. (2009): *The White Snake and her Son*, Indianapolis, Hackett Publishing.
- LEVI, A. (1997): «The Animated Shrine. Using Japanese animation to teach Japanese religion», *Education about Asia*, vol. 2, pp. 26-29.
- LEVI, A. (2001): «New Myths for the Millenium: Japanese Animation», en LENT, J.A. (ed.), *Animation in Asia and the Pacific*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 33-50.



- MACWILLIAMS, M.W. (2008): *Japanese visual culture: exploration in the world of manga and anime*, New York, M.E. Sharpe.
- MENDOZA FILLOLA, A. (2001): *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- MÍNGUEZ GÓMEZ, X. (2015): «El papel de la animación en el desarrollo de la competencia literaria», *Elos: Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, vol. 2, pp. 155-172.
- NAPIER, S.J. (2007): *From Impressionism to anime. Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West*, New York, Palgrave MacMillan.
- NAVARRO, A.J. (2003): *Cine de animación japonés*, Donostia, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- ODELL, C. y LE BLANC, M. (2015): *Studio Ghibli. The Films of Hayao Miyazaki and Isao Takahata*, Harpenden (UK), Kamera Books.
- OZAKI, Y.T. (2016): *Fábulas y leyendas de Japón*, Madrid, Quaterni.
- OZAWA, T. (1999): *How to Draw Manga, Anime and Game Characters*, Tokyo, Graphics-sha Publishing.
- PIÑÓN PERALES, F. (2010): «La representación grotesca en el anime», *Perífrasis*, vol. 1.2, pp. 95-113.
- PLUMB, A. (2010): «Japanese Religion, Mythology, and the Supernatural in anime and manga», *The International Journal of the Humanities*, vol. 8, pp. 237-246.
- PORCU, E. (2015): «Down-to-Earth Zen: Zen Buddhism in Japanese Manga and Movies», *Journal of Global Buddhism*, vol. 16, pp. 37-50.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, I. (2016): «El anime como valor cultural», en GÓMEZ ARAGÓN, A. (ed.), *Japón y Occidente: El patrimonio cultural como punto de encuentro*. Sevilla, Aconcagua Libros, pp. 183-192.
- SOTO VÁZQUEZ, J., CREMADES GARCÍA, R. y GARCÍA MANSO, A. (2017): *Didáctica de la Literatura Infantil*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- SUZUKI, D.T. (1957): *Mysticism: Christian and Buddhist*, New York, Collier Books.
- TAMURA, Y. (2000): *Japanese Buddhism: A Cultural History*, Tokyo, Kosei Publishing.
- WIKIPEDIA (s.d.): «Saint Seiya: The Lost Canvas – Hades Mythology», https://es.wikipedia.org/wiki/Saint_Seiya:_The_Lost_Canvas_-_Hades_Mythology [consultado 30/01/2018].



ENCUBRIMIENTOS DEL *REMAKE* CIEGO. LOS CASOS DE *SHANE* Y *DRIVE*

Luis Fernando de Iturrate Cárdenes
David Fuentesfría Rodríguez
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La reenumeración de la imagen y/o del relato cinematográfico es una práctica tan antigua como el cine mismo. Más complicado resulta aprehender los límites del *remake*, y su categorización, sobre todo en los casos en que las aspiraciones del director pasan por la recuperación velada de una historia, más que por su reconocimiento como versión correlativa o actualizada. Este artículo acuña la definición de «*remake* ciego», añadiéndola a taxonomías ya enunciadas y establecidas, y aplicándola a través de una metódica comparativa entre dos filmes –*Shane* y *Drive*– muy separados en tiempo y lugar, pero tan idénticos en fondo y mensaje que la cualifican como una categoría aislada susceptible de estudiarse en posteriores investigaciones, de la cual ésta es solo la primera.

PALABRAS CLAVE: *remake*, *Remake* ciego, *Shane*, *Drive*.

HIDDEN BLIND REMAKE.
THE CASES OF *SHANE* AND *DRIVE*

ABSTRACT

The restatement of the image and/or film story is as old as cinema itself. More complicated results grasp the remake limits, and its categorization, particularly in cases where director's aspirations go through the evening recovery story, more than recognition for their version of a correlative or updated one. This article coined the definition of "blind remake", adding itself to the taxonomies already set out and established, and applying it through a meticulous comparison between two films –*Shane* and *Drive*– very separated in time and place, but as identical in message background to qualify it as an isolated category subject to be studied in further researches, which this is only the first one.

KEYWORDS: Remake, Blind remake, *Shane*, *Drive*.



1. INTRODUCCIÓN. EL *REMAKE* ENCUBIERTO. EL *REMAKE* CIEGO

El debate suele diluirse en tiempo récord: tan difícil resulta hoy aislar el diálogo sobre los *remakes*, fuera de una órbita ligada al cine-industria, como arriesgado parece deslizarse por buena parte de la esfera divulgativa de la Red, a la hora de hallar comentarios en profundidad sobre esta inveterada práctica. Más cuando, pese a todos los consensos y disensos, y a su indiscutible cualidad reiterativa, es sin duda en la controversia sobre su reconocimiento y límites donde la inconcreción se adueña –todavía– del objeto de estudio.

Para empezar, destaca el hecho de que la reconstrucción de películas sea consustancial al nacimiento del cinematógrafo, hasta el punto de que hay quien pugna por situar cronológicamente los primeros *remakes* de la historia antes incluso del título que inaugura la crónica oficial, *Asalto y robo a un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903), toda vez que los primerísimos artesanos del cinematógrafo se limitaban a rodar y exhibir las mismas escenas sobre llegadas de trenes a estaciones o salidas de obreros de sus fábricas. Por citar igualmente a un pionero español, dentro de la misma década, *Excursión a la Luna* (Segundo de Chomón, 1908) fijaba ya buena parte de los criterios de reenumeración que siguen caracterizando la praxis del *remake* con respecto a su precursora, *Viaje a la Luna* (*Le Voyage dans la Lune*, George Méliès, 1902), estableciendo puntuales relecturas en planos tan breves y característicos como el del impacto del cohete en la superficie de la Luna, que aparece personificada en ambas versiones como un rostro humano, pero cuya planificación y desenlace distan mucho de ser un calco.

Stuart despejaba ya estos problemas iniciales de identidad, dejando claro que «the practices of representation always implicate the positions from which we speak or write –the positions of enunciation–. What recent theories of enunciation suggest is that, though we speak, so to say “in our own name”, of ourselves and from our own experience, nevertheless who speaks, and the subject who is spoken of, are never exactly in the same place» (1989: 68). No se trataría, por tanto, de un debate sujeto en modo alguno a los destellos de la actualidad o a la simple evolución de la industria, sino de otro proceso mucho más largo y profundo por el cual la autonomía de los modelos de representación en el cine habría reclamado, históricamente, una amplia parcela, no únicamente comercial, sino intelectual, basada por entero en el revisionismo.

Así las cosas, tampoco resulta extraño que los mismos investigadores del fenómeno hayan querido adentrarse en categorizaciones tan arduas como indispensables. En «Remakes and cultural studies», Eberwein establecía una taxonomía preliminar que detallaba hasta 15 clases distintas de *remakes* atendiendo a variables de tiempo, formato, «cast & crew» o inspiración temática.

Si vamos a detenernos en este último apartado es porque, una vez descrito el prisma teórico, cabe replantearse qué es un *remake* encubierto, como cabe hacerlo a la luz de perspectivas estrictamente artísticas, narrativas y temporales, es decir, desechado el debate sobre las posibles estrategias comerciales derivadas de la omisión del término. Por eso mismo, tampoco va a ser misión de este artículo juzgar o



dar por sabida la actitud de público y crítica en función de si conoce o desconoce la existencia o entidad del filme precedente, o el grado de semejanza entre ambos, o si las inspiraciones estéticas del producto que tiene ante sí son meramente puntuales. Lo que interesa, más bien, es arrojar luz sobre las equivalencias, mucho más sutiles, por las que algunas películas aspiran veladamente a recuperar por completo determinados relatos, más que a reconocerse su versión correlativa o actualizada.

Ni siquiera la taxonomía de Eberwein integra semánticamente este argumento en una definición única, aunque sí glosa sus componentes por separado. En su acepción 3, por ejemplo, constan las «películas realizadas por un director que conscientemente recurre a elementos y películas de otro director» (aludiendo para ello a los *Scarface* de Hawks y DePalma, 1932 y 1983). En la número 7, muy amplia, apela tanto a los «remakes que cambian el contexto cultural de una película» como a los que «actualizan su contexto temporal», e incluso a aquéllos a los que a esa mutación de parámetros culturales añaden también los de género. No es hasta el decimoquinto y último ítem cuando habla el autor de «un remake *aparente* (sic) cuyo estatus como remake es denegado por el director».

Adecuar estas premisas a la categoría específica del *remake* encubierto conduciría, pues, a centrarse, exclusivamente, en «películas que reenuncian por completo un relato filmado anteriormente, del que, de forma consciente, se reproducen circunstancias y/o personajes concretos, aunque sin identificarlos con su precedente; que además pueden establecer variaciones de peso respecto a su género y su contexto espaciotemporal y cultural original, y cuyo estatus como remake, se reconozca o no a posteriori, no abriga un interés primordial ni prioritario, ni en lo estético ni en lo narrativo». Estaríamos hablando, así, de una suerte de *remake* ciego, por cuanto todos los componentes que instituyen su naturaleza como tal quedan, en una primera mirada, totalmente opacos a la percepción tanto del espectador inexperto como del más avezado.

Metodológicamente, vamos a estudiar estos efectos en una película a nuestro juicio encuadrable en esta categoría de *remake* ciego, y que hasta ahora no ha sido estudiada desde esta perspectiva: se trata de la celebrada *Drive* (Nicholas Winding Refn, 2011), una revisión en clave *neo-noir* del clásico *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953).

Si, respecto a todo aquello que podemos definir con una vitola de autenticidad, damos por sentado, como Benjamin, que «incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra», de lo que se tratará, pues —y avanzamos con ello nuestra metodología—, será de explorar paso a paso las dos «obras de arte» expuestas en el «canvas» de este artículo, localizando e identificando, en su cronología narrativa, todos aquellos hechos y situaciones estructurales que las correlacionan, pese a sus evidentes diferencias formales y contextuales.



2. SHANE: HÉROE Y CREPÚSCULO

La figura del forastero cuyo pasado desconocemos, pero que intuimos a través de su comportamiento, fue popularizada sin duda por Alan Ladd en *Raíces profundas*. Es verdad que se trataba de un arquetipo ampliamente delineado en etapas anteriores del wéstern, pero no lo es menos que fue el filme de Stevens el que terminó de exponerlo ante el público, como por ejemplo haría *a posteriori* Jean Pierre Melville con otra reconocida figura cinematográfica moderna: la de asesino a sueldo de pasado incierto, que delega en el entorno o en sus mascotas sus habilidades comunicativas, por cuanto le resulta difícil empatizar con el ser humano. Su film *El silencio de un hombre* (*Le samourai*, 1967) constituye una biblia para los interesados en profundizar en la oscuridad psicológica de los personajes del *thriller*.

Además, se cataloga, acertadamente, a *Raíces profundas*, como el primer wéstern autorreferencial. Todas las liturgias del género desfilan en un crisol iconográfico y temático en torno a la conquista de la tierra (la lucha entre los Starret y los Ryker), la cuestión fronteriza y la ausencia de autoridad. Su componente nostálgico (el espíritu de la cinta se rebela contra el discurrir del tiempo) y su contexto temporal (por cuanto lo anterior es asumir las premisas de la mayoría de los wésterns rodados a partir de la segunda mitad de los años sesenta) lo integran además como un ejemplo del conocido como «wéstern crepuscular». Drama y aventura se conjugan con conflictos sociales y personales, que Shane (Ladd) aborda con predisposición y resolución realistas. La tragedia, además, se forja desde los primeros planos, para convertirse, poco a poco, en el eje principal de un relato que Pomerance corroboró, además, como «el western que con mayor facilidad se fija en nuestra memoria», acaso por cuanto «todo en él es pura imagen» (294).

Shane se enamora de Marian (Jean Arthur), la esposa de su amigo, el campesino John Starrett (Van Eflin), y es precisamente esa amistad la que le hará renunciar, no solo a su felicidad, sino a su propia vida, pues por la dama se enfrentará a los Ryker, unos ganaderos que tienen atemorizados a los granjeros de la región. Shane es un pistolero y un asesino, condición que no solo no niega, sino que deja traslucir con frases como «Llevo marcada en mí una huella imborrable» o «Nadie puede dejar de ser lo que es». A pesar de ello, su comportamiento es éticamente intachable, y su actitud mantiene apego a la justicia, del mismo modo que su pasión y su coherencia (como se demuestra al final, en su huida a ninguna parte) se conducen conforme a los códigos morales de la época.

El filme se resuelve con las armas, por mucho que, desde el principio, la historia deje claro que prima ya la civilización al margen de las balas. En la primera conversación entre Starret y Shane, aquél piensa que se halla ante un pistolero asalariado por los Ryker. Mientras el extraño abandona la propiedad, se establece, unos minutos después, el siguiente diálogo építome del género:

Rufus Ryker (Emile Meyer).— ¡Hola, Starret!

Morgan Ryker.— ¿Esperas que haya pelea? (lo dice porque Starret lleva un rifle).

Rufus Ryker.— No busco peleas, Starret. He venido a darte una noticia. El contrato de ganado de la reserva es mío.



Starret.— ¿Tenéis que venir tantos a decírmelo?
 Rufus Ryker.— Voy en serio.
 Starret.— ¿Y a mí qué? Métete en tus asuntos.
 Rufus Ryker.— Eso es lo que hago. Me va a hacer falta toda la pradera.
 Starret.— Ya me has avisado. Ahora largo de mi propiedad.
 Rufus Ryker.— ¿Tu propiedad? Te irás antes de que se derritan las nieves.
 Starret.— Supón que no lo haga.
 Rufus Ryker.— Os iréis tú y cuantos intrusos haya.
 Starret.— Colonos querrás decir.
 Rufus Ryker.— Podría echaros ahora mismo.
 Starret.— Escúchame bien, los tiempos de echar a la gente por la fuerza han pasado. Están construyendo una cárcel...
 Marian.— Calma, Joe (tras Starret aparece Shane, que provoca la sorpresa de los Ryker).
 Morgan Ryker (John Dierkes).— ¿Quién eres, forastero?
 Shane.— Un amigo de los Starret.
 Rufus Ryker.— Bien, Starret, por avisar que no quede.
 Starret.— Lo tendré en cuenta. Ahora alejaos de mi casa.

Efectivamente, los tiempos en los que las normas eran las propias de los primeros colonos están pasando. Sin embargo, será la ley natural, y no la de los hombres, la que pondrá fin al dominio de los Ryker. La ley del más fuerte es la única solución posible, y, en este caso, el más fuerte es Shane, quien se pone del lado de los más débiles: los agricultores. Cuando el filme finaliza, vemos que su camino aún no ha llegado a su fin: debe seguir huyendo hacia la nueva frontera, donde aún no imperan las leyes escritas.

A *Raíces profundas* le cabe un *remake* reconocido, *El jinete pálido* (*Pale Rider*, Clint Eastwood, 1985), que alivió el resurgimiento de un *western* por entonces agotado, y cuyo éxito propició la realización de algunas cintas aupadas a la postre al pódium del género. Más tarde, y de la mano de Sergio Leone, Eastwood daría una vuelta de tuerca al arquetipo, exagerando su individualidad, prolongando sus silencios y configurando su violencia a caballo entre lo extremo y lo ceremonial. Con más o menos matices, de hecho, el actor y director no solo ha hecho suyo al personaje en muchas de sus películas, sino también el esquema asentado en la presentación de un héroe extraño, su imposición del orden por la fuerza y su posterior desaparición. Véanse, en este sentido, *Infierno de cobardes* (*High Plain Drifter*, Clint Eastwood, 1973), *El fuera de la ley* (*The outlaw*, Josey Wales, 1976), *Million Dollar Baby* (2004), e incluso, con reminiscencias palpables, *Gran Torino* (2008).

Detengámonos, no obstante, en *El jinete pálido*, y en los lazos de unión que presenta con *Shane*, más que suficientes como para considerarse un *remake*, y pese a todas sus diferencias. Podemos contar los siguientes:

- Shane aparece en el rancho de los Starret justo cuando los ganaderos al mando de Rufus Ryker vienen a amenazarlos. Nada más llegar, decide dejar las armas y quiere llevar una vida honesta. El predicador (Eastwood), por su



parte, llega con los rezos de Megan (Sydney Penny) para que les ayude una fuerza divina.

- Shane muestra con su comportamiento que posee un oscuro pasado, que el predicador también lleva grabado en sus cicatrices.
- Shane, ayudado por Joey Starret, da un merecido escarmiento a los hombres de Ryker. El predicador, con la ayuda de Hull Barret (Michael Moriarty), pone a los hombres de Coy LaHood (Richard Dyssart) en su sitio.
- Chris Calloway (Ben Johnson), hombre de los Ryker, abandona a su antiguo jefe y ayuda a Shane. Club (Richard Kiel), hombre de LaHood, abandona a su antiguo jefe y ayuda al predicador.
- Una vez que cumple su misión redentora, Shane se aleja escuchando las súplicas de Joey Starret (Brandon De Wilde) para que regrese. Una vez que cumple idéntica misión, el predicador se aleja escuchando las súplicas de Megan para que no se marche.

Como podría esperarse de un *remake* naturalizado, el final de ambos filmes también es prácticamente el mismo. Ambos pistoleros surgen de la nada, ambos arrastran un oscuro pasado y quieren comenzar una nueva vida, olvidando la herramienta que les ha llevado a su actual destino: las armas. Ambos son capaces de redimirse a sí mismos, o a otros, y los dos abandonan el lugar que han elegido, impuesta la paz por la fuerza, acaso por última vez.

3. EL 'FINAL SHANE' Y UN REMAKE CIEGO: DRIVE

Sobre *Raíces profundas*, dice Fuentefría: «La luminosidad y la inocencia clásica del relato, que ante el radical cambio de coordenadas en los años posteriores se antojan hoy como un canto del cisne magnífico, deja, sobre todo gracias a su fidelidad a la novela original de Jack Schaeffer, más de una curiosidad para el recuerdo. Deja una promesa, la que Joey se confía a sí mismo a instancias de Shane para aprender a ser honrado y a cuidar de sus padres, o lo que es lo mismo, para que la figura romántica y letal del pistolero deje de ser necesaria. Deja también un desengaño, el del propio Shane, quien ha sido incapaz de soslayar su naturaleza ajustándose al coto de la vida hogareña. Y deja, en fin, una secuencia histórica, la de su marcha envuelta en tinieblas y tal vez herido de muerte, que también prologa, esta vez literalmente y en más de un sentido, el crepúsculo de una época».

De este modo, podemos relacionar el 'final *Shane*' con esa incertidumbre que queda al final de la película sobre el futuro del personaje, una vez que ha cumplido una misión con un marcado carácter redentor, marchándose sin que podamos atisbar qué habrá de sucederle en el futuro. Una incertidumbre catalogable, incluso, como patrón común en el cine del último tercio del siglo xx, y en cuya estela han cabalgado algunos héroes reconocibles por el imaginario popular, como Mad Max o Rambo, cuyos finales poco explícitos retrotraían siempre al ocaso de la última escena del filme de Stevens.



Como en *Raíces profundas*, o como en *El jinete pálido*, *Drive* no solo recupera para la modernidad el citado final, sino que estructura sus pasos conforme a los parámetros del «*remake* ciego» que definíamos más arriba. El protagonista del filme (Ryan Gosling) vive en un edificio de apartamentos de bajo alquiler y trabaja como mecánico, especialista y, en ocasiones, conductor para atracadores que necesitan una fuga rápida y limpia. Su vida cambia cuando conoce a su vecina Irene (Carey Mulligan), quien tiene un hijo y un marido en prisión. Shannon (Bryan Cranston) es propietario del taller en que trabaja el conductor, y se convierte en su amigo, aunque a la postre convence al mafioso Bernie Rose (Albert Brooks) y al socio de éste, el gánster judío Nino (Ron Perlman), para que compren un coche de carreras que utilizarán en sus golpes. La vida de todos estos personajes se convierte poco a poco en una espiral de crueldad. El conductor, cuyo nombre no llega a conocerse, y que arrastra un oscuro pasado que se refleja en el grado de violencia que es capaz de ejercer en ciertos momentos, termina, finalmente, ayudando a Irene y a toda su familia. Además, halla su propia redención dando muerte a aquéllos que pretenden destruir al núcleo familiar que, conceptualmente, el personaje desea desesperadamente, pero resulta herido, y al final desaparece, montado en su vehículo y mostrando en el abdomen una profunda herida de arma blanca.

Aunque la correlación argumental entre ambos filmes se presta a distintos matices, la estructura narrativa de *Drive*, sobre todo en cuanto rodea al devenir vital del protagonista, es una heredera franca del periplo de Alan Ladd: 1) forastero arrastra un turbio pasado y se implica en la vida de una familia que está siendo extorsionada, 2) el protagonista se enamora de la mujer del hombre al que está dispuesto a ayudar, 3) la familia tiene un hijo que admira profundamente al recién llegado, 4) al final, el extraño termina con la amenaza matando a todos los que puedan hacer daño a la familia, 5) el forastero se marcha, renunciando a una nueva vida y herido, hacia un rumbo desconocido.

Es preciso indicar, por otro lado, que quien quisiera ver únicamente en la película un único motor referencial estaría incurriendo en un error. Para muestra, valga un vistazo simple a su banda sonora, o a la rotulación de sus títulos de crédito iniciales, que reconducen al espectador por el inconfundible viento estético de los años ochenta. Pero se trata, en todo caso, de tangentes que perfectamente puede asumir la perspectiva de *remake* ciego definida en este artículo, tanto en su naturaleza reencarnatoria inicial como en las que la complementan *a posteriori*. Tan ciego parece resultar, de hecho, como para que, quizá inconscientemente, Box subrayase en su crítica de *Drive* lo inapelable del destino que acontece a los protagonistas de ambas películas, aunque sin mencionar en absoluto a Shane: «Así, *Drive* se convierte en un catálogo de personajes agotados, vencidos por la frustración de no tener escapatorias (*the killer is dying*), obligados a reproducir el mismo comportamiento violento que les ha llevado a ese callejón sin retorno. Uno nunca deja de ser quien es», indica, reveladoramente.

Hinkson, por su parte, tampoco califica de *remake* a *Drive* en el único texto encontrado en la red sobre los símiles entre ambos filmes, aunque, señalando incluso nuevas fuentes para la referencia, sí advierte de que «laten» en sentido idéntico: «As I said, these are surface similarities, but I'm not trying to draw a direct comparison in terms of plot. *Drive* clearly has many influences, from James Sallis's poetic original



novel to *the music of REO Speedwagon*. What I find fascinating, however, is the way *Drive* seems to share the same emotional core as *Shane*».

Para el autor, resulta más relevante la violencia común desatada, a su juicio, por la concreción imposible de la relación amorosa entre los *outsiders* y las protagonistas de los dos filmes, por más que, en un análisis algo más minucioso, puede rastrearse –vamos a verlo– todo el entramado de conexiones argumentales que Hinkson sitúa en la superficie.

Para ello, desgranemos las semejanzas fundamentales entre ambas películas, dotándolas, además, de un sentido cronológico elemental para la comparación narrativa:

- 1) *Driver* llega a la ciudad de Los Ángeles desde un lugar anónimo para el público, y conoce a una familia en cuyos asuntos se implica desde un principio. Shane es un forastero que llega al rancho de los Starret, implicándose directamente en los asuntos de esta familia.
- 2) *Driver* se enamora pronto de Irene (Carey Mulligan) y consigue la admiración de su hijo. Shane se enamora de la mujer de Starret y consigue desde el principio la admiración de su hijo.
- 3) *Driver* ayuda a Benicio marido de la joven Irene, frente a unos malhechores que le chantajea. Shane ayuda a Starret frente a los Rykers, que pretenden sustraerle sus tierras.
- 4) *Driver* sabe desde un principio que nunca podrá tener el amor de esa mujer, y trata en todo momento de evitar la violencia. Shane sabe que nunca podrá obtener el amor de la mujer de su amigo y, ante la provocación de los Rykers, procura no utilizar la violencia.
- 5) *Driver* tiene la complicidad de Shannon, hombre que trabaja para el malvado Bernie Rose. Shane recibe la ayuda de Chris Calloway, hombre de Rufus Starret.
- 6) La muerte de Benicio por la traición de Nino (Ron Perlman), socio de Bernie Rose, marca un momento de inflexión. A partir de aquí, *driver* decide utilizar la violencia. La muerte de Stonewall Torrey (Elisha Cook Jr.) por el pistolero Wilson (Jack Palance) es el momento de inflexión en *Raíces profundas*. A partir de aquí, Shane se enfunda su revólver.
- 7) *Driver* da muerte en solitario a Nino y a Bernie. Shane se enfrenta a los hermanos Starret y les da muerte ante la presencia del hijo de los Starret
- 8) *Driver* acaba sentado en su vehículo y marcha a rumbo desconocido, herido gravemente. Shane acaba montado en su caballo y marchándose a rumbo desconocido herido gravemente.

Relacionemos ahora esta cronología con el supuesto de *remake* ciego, desgranando su definición y asignando, sobre la base de *Raíces profundas*, un momento de *Drive* a cada segmento de la misma:

- 1) «Películas que reenuncian por completo un relato filmado anteriormente»: en este caso, el relato es el mismo y su reenunciado se corresponde, mayorita-



riamente, con su proceso de actualización a los tiempos modernos, con los matices técnicos y narrativos que ello implica.

- 2) «Del que, de forma consciente, se reproducen circunstancias y/o personajes concretos, aunque sin identificarlos con su precedente»: el hecho de que en este apartado quepan los ocho puntos descritos de la narración despeja cualquier duda sobre la mediación del azar. La identificación con su precedente exige, en este caso, y como es habitual, cierto bagaje cinematográfico previo.
- 3) «Que además pueden establecer variaciones de peso respecto a su género y su contexto espaciotemporal y cultural original, y cuyo estatus como remake, se reconozca o no a posteriori, no abriga un interés primordial ni prioritario, ni en lo estético ni en lo narrativo»: el intercambio de géneros (del western al *neo-noir*), y las distintas localizaciones espaciotemporales, pesan en la actualización de *Drive* sobre *Raíces profundas*, hasta el punto de que su identificación como *remake* puede resultar esquiva en primer término. Lo cual no es tampoco, de acuerdo a la segunda parte de la definición, un problema en ninguno de los aspectos señalados, ni perjudica en absoluto la autonomía como filme de la obra de Winding-Refn.

CONCLUSIÓN

Driver es, por tanto, un «*remake* ciego», por cuanto toda la estructura argumental coincide, reenunciando el relato anterior por completo, y reproduciendo conscientemente circunstancias y personajes, que con la perspectiva del tiempo y las variaciones establecidas, quedan *a priori* al margen de cualquier identificación con su precedente. Su estatus como *remake*, además, pierde importancia al no registrarse componente nostálgico ni laudatorio en el producto nuevo, y sí muchas ganas de actualizarlo, como se desprende de todos los matices secundarios de la película de Winding Refn (incluidas las motivaciones de los personajes, o la entidad de los secundarios). Quizá la clave del *remake* ciego, respecto a *remakes* encubiertos del cine reciente como *Superman returns* (*Superman returns*, Bryan Singer, 2004) respecto a su predecesora, *Superman* (Richard Donner, 1978), no está, como hemos mencionado, en sus mayores o menores similitudes temáticas, sino en que la propuesta actualizada cuenta con la suficiente exención de débitos, a todos los niveles, como para ampliar su autonomía respecto a la propuesta pionera, hasta el punto de ser exigible un estudio metódico, como el que hemos planteado, para dilucidar su entidad como *remake*.

RECIBIDO: diciembre-2017, ACEPTADO: marzo-2018



BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Ítaca, México, p. 42.
- HALL, Stuart (1989): «Cultural Identity and Cinematic Representation», *Framework* 36 (1989), pp. 68-81.
- HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart Y. (1998): «Introduction», en HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart Y. (eds.), *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, Berkeley. University of California Press.
- POMERANCE, Murray, en SCHNEIDER, Steven Jay (2004): *1001 películas que hay que ver antes de morir*, Random House Mondadori, Barcelona, p. 294.

ENLACES EXTERNOS

- BOX, Óscar: <http://archivo.miradasdecine.es/criticas/2011/12/drive.html> (consultado por última vez el 15 de marzo de 2016).
- FUENTEFRÍA, David: <http://www.creativacanaria.com/index.php/audiovisual/1202--raices-profundas-george-stevens-1953> (consultado por última vez el 8 de marzo de 2016).
- HINKSON, Jake: <http://www.criminalelement.com/blogs/2012/03/the-violence-of-tenderness-shane-and-drive-western-noir-romance> (consultado por última vez el 17 de marzo de 2016).
- RUIZ, Paula Arántzazu: <http://contrapicado.net/article/los-anos-remake-una-introduccion-al-fenomeno-del-remake-contemporaneo/> (consultado por última vez el 4 de marzo de 2016).



VIAJES CON SENTIDO: NOTAS PARA UNA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL *ON THE ROAD*

Santiago García Ochoa

Universidad de Santiago de Compostela / IES Manuel Chamoso Lamas

RESUMEN

El presente artículo plantea el estudio de la evolución de la *road movie* en el cine español a través de tres etapas: carreteras franquistas (1955-1975), en la que aparecen algunos elementos del género pero la pervivencia de la dictadura impide que se fragüe una imagen de la carretera como espacio de búsqueda y reafirmación individual; carreteras hacia la democracia (1975-1982), periodo en el que se estrenan las primeras *road movies*; y carreteras democráticas (desde 1982 hasta hoy), que comprende la evolución del cine español *on the road* (*boom* a partir de la segunda mitad de los 90 y desarrollo en diferentes vías temáticas o subgéneros).

PALABRAS CLAVE: carretera, viaje, automóvil, *road movie*, cine español.

TRAVEL WITH MEANING: NOTES FOR A HISTORY OF SPANISH CINEMA ON THE ROAD

ABSTRACT

This article raises the study of the evolution of road movie in Spanish cinema through three phases: Francoist Roads (1955-1975), in which some elements of the genre appear but the survival of the dictatorship prevents the creation of an image of the road as a space for individual search and reaffirmation; Roads towards Democracy (1975-1982), period in which the first road movies are released; and Democratic Roads (from 1982 to nowadays), which includes the evolution of Spanish cinema on the road (*boom* from the second half of the 90s and development in different thematic lines or subgenres).

KEYWORDS: road, trip, automobile, road movie, Spanish cinema.



1. INTRODUCCIÓN

Aunque algunos autores consideran la *road movie* como un fenómeno transnacional unido al desarrollo de la movilidad¹, la mayoría coinciden en situar sus orígenes en EE. UU. a finales de los 60, a partir de una serie de elementos preexistentes típicamente norteamericanos: el espíritu renovador de la extensión de la frontera y la literatura (Mark Twain o Jack London) y el cine (el wéstern) desarrollados en torno a él; la *highway culture* fraguada tras la II Guerra Mundial y la contracultura, a partir de la novela *On the Road*, de Jack Kerouac, publicada en 1957, cuyo éxito inmediato convirtió a la generación *beat* en un fenómeno de masas.

La *road movie* posee una poética propia basada en la estructura narrativa en torno al desplazamiento por carretera; el empleo de unos recursos técnicos concretos (*camera car*); el sentido metafórico del viaje, entendido como iniciación o aprendizaje; y su capacidad para retratar la sociedad del momento. Lógicamente existen películas norteamericanas cuya estructura se articula en torno al desplazamiento de los protagonistas anteriores a la década de los 60: *It Happened One Night (Sucedió una noche)*, Frank Capra, 1934 y *The Grapes of Wrath (Las uvas de la ira)*, John Ford, 1940, entre las más citadas. Según Frasca proceden fundamentalmente de cuatro géneros: wéstern, comedia sofisticada, cine negro y *biker-movie*². En cualquier caso estas películas todavía no poseen la poética propia del género, que se configura durante la fase conocida como New Hollywood (1967-1975), a partir de la influencia de los *nuevos cines* europeos (decisiva para la configuración de la nueva estética, que se apoyó en el rodaje en escenarios naturales gracias al uso del *camera car*)³, en una serie de títulos emblemáticos como *Bonnie and Clyde (Bonnie y Clyde)*, Arthur Penn, 1967, *Easy Rider (Easy Rider. En busca de mi destino)*, Dennis Hopper, 1969, *Two Lane Blacktop (Carretera asfaltada en dos direcciones)*, 1971 o *Vanishing Point (Punto límite: cero)*, Richard C. Sarafian, 1971.

Existe una abundante bibliografía sobre la *road movie*. Bastantes autores dedican uno o varios capítulos al desarrollo del género fuera de EE. UU., como Steven Cohan e Ina Rae Hark (1997) (eds.), *The Road Movie Book* (New York, Routledge, 1997), Jack Sargeant y Stephanie Watson (eds.), *Lost Highways. An Illustrated History of Road Movies* (London, Creation Books, 1999) o David Laderman, *Driving Visions. Exploring the Road movie* (Austin, University of Texas, 2002), pero ninguno analiza el caso español, ni siquiera a través de algún título emblemático. La guía de Jason Wood *100 Road Movies* (London, British Film Institute, 2007) no incluye ninguna película española, salvo tres coproducciones: *Professione: reporter* (Michelangelo An-

¹ Puede destacarse el trabajo de ORGERON, Devin (2008): *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, New York, Palgrave Macmillan.

² FRASCA, Giampiero (2001): *ROAD MOVIE. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, Torino, UTET.

³ Con películas como *À bout de souffle (Al final de la escapada)*, Jean-Luc Godard, 1959), *Il sorpasso (La escapada)*, Dino Risi, 1962), *Pierrot le fou (Pierrot el loco)*, Jean-Luc Godard, 1965) o *Stress es tres tres* (Carlos Saura, 1968).



tonioni, 1975), *Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1995) y *Bombón, el perro* (Carlos Sorín, 2004), ésta última curiosamente identificada como íntegramente española («Spain, 2004»).

El estudio de la *road movie* en el cine español es una línea de investigación casi inédita que apenas se ha desarrollado en algunos artículos, tanto a través del análisis de películas concretas como *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1995)⁴, *Vámonos, Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1978)⁵ o *Stress es tres tres* (Carlos Saura, 1968)⁶; de películas con protagonismo femenino dirigidas por mujeres⁷; o intentando abarcar el fenómeno de una forma global⁸. El libro de Jorge Pérez *Cultural Roundabouts: Spanish Film and Novel on the Road* (Lewisburg, Bucknell University Press, 2011), que estudia el *road genre* en la literatura y el cine, es la aproximación más completa y rigurosa al tema que nos ocupa publicada hasta la fecha. Su autor parte de la metáfora de la rotonda, que da título a la obra: «... I propose to conceptualize the road genre in Spain as a cultural roundabout in which cultural traffic flows in different directions, allowing multiple points of entry and exit»⁹.

En *Cultural Roundabouts* se analizan *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977) y *Vámonos, Bárbara* como ejemplos que conceptualizan la metáfora de la carretera como vía indirecta (rotonda en vez de autopista) hacia la democracia; *Los managers* (Fernando Guillén Cuervo, 2006), como parodia de la *road movie*; *Kasbah* (Mariano Barroso, 2000), como ejemplo del cruce de fronteras; y, finalmente, *Fugitivas* (Miguel Hermoso, 2000), que ilustra el triunfo de la mujer al volante en un género tradicionalmente masculino.

⁴ INDURÁIN ERASO, Carmen (2005): «Riding on divergent but similar roads: *Airbag* or the Spanish experience of the American road movie», *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, vol. 13, pp. 107-121.

⁵ PÉREZ, Jorge (2008): «Spanish Women Behind the Wheel: Gendering the Transition to Democracy in *Vámonos, Bárbara*», *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 42, núm. 2, pp. 215-36.

⁶ LIE, Nadia (2011): «Saura y el género *road movie*: análisis de *Stress es tres tres*», en LEFERE, Robin (ed.), *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor, pp. 29-45; y DUPRAT DE MONTERO, Arnaud (2016): «Carlos Saura's *Stress es tres tres*» (1968): «A New Spanish Cinema with French and American Influences?», en OLIETE-ALDEA, Elena; ORIA, Beatriz y TARANCÓN, Juan A. (eds.), *Global Genres, Local Films: The Transnational Dimension of Spanish Cinema*, New York, Bloomsbury, pp. 89-101.

⁷ PÉREZ, Jorge (2013): «La *road movie*. Directoras españolas al volante: La *road movie* como viaje de concienciación ética», en ZECCHI, Bárbara (coord.), *GYNOCINE: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 129-59.

⁸ POHL, Burkhard (2007): «Rutas transnacionales: la *road movie* en el cine español», *Hispanic Research Journal*, vol. 8, núm. 1, pp. 53-68; INDURÁIN ERASO, Carmen (2016): «The Transnational Dimension of Contemporary Spanish Road Movies», en OLIETE-ALDEA, Elena; ORIA, Beatriz y TARANCÓN, Juan A. (eds.), *op. cit.*, pp. 141-55; y GARCÍA OCHOA, Santiago (2016): «La *road movie* como modelo transnacional y su presencia en el cine español: marco metodológico y principales aportaciones», *Boletín de Arte*, núm. 37, pp. 79-88.

⁹ PÉREZ, Jorge (2011): *Cultural Roundabouts: Spanish Film and Novel on the Road*, Lewisburg, Bucknell University Press, p. 12.



El estudio del cine español *on the road* resulta muy poco transitado seguramente porque obliga al complejo análisis de la hibridación entre lo nacional (*cine español*) y lo importado (*on the road*), por ser la *road movie* un género sin apenas tradición dentro de nuestras fronteras (aunque con raíces europeas e incluso españolas: piénsese en la novela picaresca o el *Quijote*); de ahí que los especialistas hayan recurrido a los estudios transnacionales para abordarlo¹⁰.

2. UNA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL *ON THE ROAD*

Ninguno de los trabajos académicos publicados hasta la fecha aborda la presencia de la *road movie* en el cine español desde un enfoque exclusivamente diacrónico. Casi todos ellos se centran en títulos concretos, preferentemente de finales del siglo xx y principios del xxi. Nuestro objetivo aquí es definir y caracterizar unas etapas (tres) que permitan estudiar la evolución del cine español *on the road* de forma sistemática:

- a) Carreteras franquistas (1955-1975). Coincide con el final de la autarquía y el segundo franquismo, y permite constatar la incompatibilidad de la imagen de la carretera como espacio de búsqueda con la dictadura, aunque durante los años 50 se percibe la influencia de dos de los géneros del cine norteamericano que, según Frasca, prefiguran la *road movie*: la comedia sofisticada y el cine negro.
- b) Carreteras hacia la democracia (1975-1982). Coincide con la Transición y es el periodo en el que aparecen las primeras *road movies*: *¡Jo, papá!* (Jaime de Armiñán, 1975), *El alijo* (Ángel del Pozo, 1976), *El puente*, *Vámonos, Bárbara*, *A contratiempo* (Óscar Ladoire, 1981) y *Corridas de alegría* (Gonzalo García Pelayo, 1981).
- c) Carreteras democráticas (1982 a la actualidad). Coincide con la España democrática y comprende la evolución del cine español *on the road*, que experimenta su *boom* a partir de la segunda mitad de los 90 y se desarrolla en diferentes vías temáticas o subgéneros.

¹⁰ Un análisis más detenido de la bibliografía académica sobre el tema, así como del marco metodológico de los estudios transnacionales aplicado a la *road movie*, puede verse en GARCÍA OCHOA, Santiago (2016), *op. cit.*



Fig. 1. Despliegue de la guardia civil en *Camino cortado*.

2.1. CARRETERAS FRANQUISTAS

Durante esta etapa los viajes por carretera aparecen en las películas en forma de episodios más o menos aislados; rara vez la narración de un filme se estructura, de principio a fin, en torno a uno de estos desplazamientos. Además, la carretera suele presentarse como un espacio de uso restringido reservado a ciertas minorías.

La decidida intervención de los cuerpos de seguridad del Estado (policía y guardia civil) en el cine negro de los 50, siempre capaces de frustrar cualquier tentativa de huida de los marginados sociales abocados a la delincuencia, incluso cuando éstos viajan por espacios abiertos con la esperanza de alcanzar la frontera, como en *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1955) y *Carretera general* (José María Elorrieta, 1956), contribuyó en buena medida a consolidar esta imagen de las carreteras franquistas. Emblemática resulta la cinta de Iquino, en la que los malhechores de turno terminan desviándose a un pueblo abandonado (su *camino cortado*) debido a la apabullante presencia de guardias civiles en la carretera (luego descubrirán que no estaban allí por ellos, sino por la inauguración de un embalse) (fig. 1).

En *Muerte de un ciclista* (1955), Juan Antonio Bardem construye una alegoría sobre la lucha de clases a partir del atropello de un ciclista: el coche representa a la burguesía adinerada; la bicicleta, a la clase obrera¹¹, y la carretera funciona como el

¹¹ De hecho, el cineasta hurta al espectador, de forma intencionada, las imágenes del ciclista moribundo, y sólo le permite ver, en la parte inferior del cuadro, la bicicleta rota. En este sentido



espacio jerarquizado en el que se dirimen las diferencias entre ambas (sabemos por la conversación de unos policías que los atropellos de ciclistas eran bastante frecuentes).

El hombre que viajaba despacito (Joaquín Romero Marchent, 1957) recrea las penurias del viaje en clave humorística¹², abusando de las situaciones absurdas ideadas y protagonizadas por un Gila soldado que cambia contantemente de medio de transporte (tren, camión, coche, incluso va andando) para conjurar la maldición de una gitana y poder llegar sano y salvo hasta su hijo recién nacido (al final descubrirá que son tres en vez de uno)¹³. En el polo opuesto se encuentran ciertas películas de temática turística que presentan a extranjeros viajando por una España idílica, como *Aventura para dos* (*Spanish Affair*, Don Siegel y Luis Marquina, 1957) y *Luna de miel* (*Honeymoon*, Michael Powell, 1959). En 1950 se había aprobado el Plan de Modernización de Carreteras y a los pocos años, en 1953, el Plan Nacional de Turismo (primer programa de actuaciones para este sector), que con el objetivo de captar las vacaciones de millones de extranjeros al año organizaba la oferta turística en cuatro modalidades: turismo histórico-artístico y folclórico (el de *Luna de miel*), turismo de descanso, turismo deportivo y turismo de negocios (el de *Aventura para dos*)¹⁴.

Jesús Franco arremete contra la visión (u)tópica del país que proporcionaba este tipo de cine propagandístico en su atípica y heterodoxa ópera prima: *Tenemos 18 años* (1959), en la que dos jóvenes españolas recuerdan su viaje de Madrid a Andalucía en un viejísimo y destartalado vehículo (fig. 2), que contrasta con los lujosos automóviles de *Aventura para dos* y *Luna de miel*. La presencia de mujeres viajando solas a finales de los 50 era algo escandaloso, más todavía si se tiene en cuenta que se trata de dos chicas de 18 años que maduran durante un viaje en el que sus principales experiencias son sus encuentros con un atracador y un psicópata asesino. Un periplo que funciona en sentido contrario al del célebre libro de lectura escolar *Viaje infantil* (publicado por vez primera en 1892 y modificado posteriormente en

conviene tener en cuenta la vinculación intertextual de la película con *Ladri di biciclette* (*Ladrón de bicicletas*, Vittorio De Sica, 1948), de clara ideología comunista.

¹² La precariedad presente en la diégesis se ve sin duda potenciada por los escasos medios de producción de que dispuso su director: «... en una escena en que el camión donde va el protagonista tenía que colisionar con un tren, [Santos] Alcocer [el productor] me dijo *El camión es alquilado, como se le roce un poco el parachoques estamos perdidos. Así que a ver lo que haces*. Yo respondí *Hombre, es que algo tendrá que rozarse* y él contestó *Imposible*. Por lo tanto tuvimos que apoyar el camión sobre el tren y rodar el momento marcha atrás». AGUILAR, Carlos (1999): *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*, Almería, Diputación de Almería, p. 26.

¹³ Entre las situaciones más disparatadas merecen destacarse las siguientes: un aeroplano se estrella justo después de que Gila se baje; el ferrocarril en el que viaja se detiene para que arreglen las vías y de inmediato un camión sin frenos choca contra su vagón; en el último tren, el protagonista renuncia a seguir sacando aleatoriamente por orden los palos de una baraja española porque ha llegado a su destino. El mismo viaje tendría que haber durado una jornada en vez de tres, y tres son los hijos que se encuentra Gila en vez de uno.

¹⁴ DEL REY REGUILLO, Antonia y NIETO FERRANDO, Jorge (2013): «Transiciones del turismo en el cine español de ficción de los años cincuenta y sesenta», *Actas del Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, Madrid, Universidad Carlos III/Ministerio de Economía y Competitividad, pp. 991-992.



Fig. 2. El viejo automóvil amarillo de *Tenemos 18 años*.

innumerables ediciones), en el que Santiaguito, tras obtener el primer premio en los exámenes escolares, era obsequiado por su padre con un viaje de formación por todas las regiones españolas; libro de lectura que, además, acababa de conocer su versión femenina, escrita por el inspector de enseñanza primaria Antonio J. Onieva: *Carmencita de viaje* (Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1958)¹⁵. En este caso, la niña viajaba acompañada de su madre y del chófer del padre «descubriendo muchas de las cosas que más le interesan a una mujer»: los bordados de la Alberca, la alfarería de Extremadura, las porcelanas andaluzas, la clase de cocina, etc.¹⁶.

Al denegarle casi siempre al español medio la posibilidad de conducir su propio automóvil, la comedia predesarrollista también alimentó la imagen de la carretera como espacio de uso restringido (reservado a las clases dirigentes y a los extranjeros), incluso en *Ya tenemos coche* (Julio Salvador, 1958), film propagandístico de la salida al mercado del Seat 600 en 1957¹⁷, hecho que marca, de forma simbólica, la entrada de España en la producción y utilización del automóvil de turismo; y digo simbólica porque «... había que esperar hasta cuatro años para conseguirlo, a

¹⁵ Aprobado por el Ministerio de Educación Nacional el 30 de julio de 1959.

¹⁶ En *Tenemos 18 años* Franco llevó al extremo el planteamiento de *El hombre que viajaba despacito*, en la que había sido compositor de la música y ayudante de dirección. No en vano la película vio retrasado su estreno hasta 1967.

¹⁷ Aunque en el primer desarrollo argumental de Pedro Masó, fechado en febrero de 1956, el protagonista adquiere un Fiat de importación (Biblioteca Nacional, Sala Cervantes, T/43855).



Fig. 3. Una peculiar forma de aparcar en *Ya tenemos coche*.

no ser que uno fuera el General Muñoz Grandes (que compró para su hijo el primer 600 que salió de fábrica) o tuviera un buen enchufe»¹⁸. En consonancia con ello, el director y su cuadro de guionistas construyen un discurso ambiguo (el título aparece entrecomillado en los créditos), más disuasorio que alentador, acerca de las ventajas que ofrece el automóvil¹⁹. La claridad expositiva facilita su lectura, que puede resumirse como sigue:

- a) Beneficios que supone tener un coche (antes de poseerlo): don José (Umberto Spadaro) podrá prescindir de las incomodidades del transporte urbano, llevar a su familia al campo los fines de semana, a sus amigos al fútbol, y al equipo de fútbol de su hijo a los partidos.
- b) Sacrificios que supone adquirirlo: principalmente económicos, pues, a pesar de la aportación de la suegra, la familia debe renunciar a sus vacaciones. A ello hay que añadirle el examen de conducir y el viaje a Barcelona para recogerlo, pues, si no, tardarían en dárselo más de un mes.
- c) Problemas de tener coche: accidentes, multas, averías, dificultades para aparcar en pleno centro de Madrid (fig. 3), la obligación de llevar a la familia a todas partes (de hecho, ahora madruga más que cuando cogía el autobús), tener que dejarlo prestado (hasta su secretaria y su jefe se lo piden) y gastos, muchos gastos.

¹⁸ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1990): *Sol y sombra*, Barcelona, Planeta, pp. 168-169.

¹⁹ La Junta de Censura no puso pega alguna al contenido del film, considerando que abordaba una «problemática actual» (!) en clave humorística, como escribió alguno de los vocales (Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Exp. 36/03672).



Fig. 4. El terrible siniestro que abre *Accidente 703*.

- d) Relevo generacional: hartos de historias, don José entrega a su hija el coche como regalo de bodas, entonces su vida recupera el equilibrio. «Los jóvenes necesitan ir más deprisa que nosotros», confesará, con un punto de nostalgia, a su amigo, que también se ha desprendido de su automóvil.

El mensaje está bien claro: el español medio de los 50, cabeza de una familia acomodada, no está todavía preparado para poseer un coche. Aunque la realidad era otra bien distinta: la incipiente industria del automóvil no podía abastecer toda la demanda. Sólo seis de cada 1000 españoles tenían coche en 1958²⁰, lo que convierte a don José en un auténtico pionero. Los demás debían conformarse, como mucho, con conducir una motocicleta o un microcoche, Biscúter y similares, como hacen los personajes interpretados por Gila en *Historias de la Feria* (Francisco Rovira Beleta, 1958), Analía Gadé en *La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958) o Tony Leblanc y Antonio Ozores en *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1959).

Accidente 703 (José María Forqué, 1962) es, sin duda, el mejor testimonio fílmico del estricto control del tráfico ejercido por la dictadura franquista a partir del nacimiento de la Dirección General de Tráfico en 1959. El film, claramente propagandístico, reconstruye un expediente ficticio de la DGT (el número 703): se abre con el siniestro presentado en todo su dramatismo (fig. 4) y luego retrocede en el tiempo para mostrarnos las circunstancias previas y las personas implicadas.

Durante la década de los 60 la industria del automóvil experimenta el mayor crecimiento dentro del sector industrial, que, a su vez, crece muy por encima de

²⁰ FUNDACIÓN FOESSA (1966): *Informe sociológico sobre la situación social de España*, Madrid, Euramérica, p. 279.



Fig. 5. El punto de vista de Tomasa desde un tren en marcha al inicio de *Sor Citroen*.

la economía en su conjunto. El *desarrollismo* incrementó de forma notable la disponibilidad económica del español medio, modificando sus patrones de consumo. Los primeros electrodomésticos (televisor, lavadora, frigorífico) se erigen como los productos simbólicos por antonomasia de la primera mitad de los 60, mientras el coche lo será de la segunda: en 1966 la producción de automóviles superó por primera vez a la demanda²¹.

Sor Citroen (Pedro Lazaga, 1967) es un fiel reflejo del contradictorio discurso oficial de los 60, que presentaba esta modernización económica como un logro de las estructuras políticas y sociales vigentes, o lo que es lo mismo, que invitaba a los españoles a motorizarse, pero les denegaba el uso de la carretera como un espacio abierto, ya no tanto en un sentido físico (en 1967 se redacta el Programa Nacional de Autopistas Españolas), sino metafórico (movilidad social, apertura política en paralelo a la económica)²². El tránsito entre la tradición (el viaje en tren) y la modernidad (el viaje en coche) aparece sublimado en la figura de Tomasa (Gracita Morales), que arrastra el trauma de haber renunciado a sus ilusiones infantiles de ser ferroviaria (la película comienza con una secuencia que recrea su hipotético punto de vista desde un tren en marcha [fig. 5]), y no puede aprobar el examen de conducir

²¹ SERVICIO DE ESTUDIOS ECONÓMICOS DEL BANCO URQUIJO (1970): *Evolución a largo plazo de la industria del automóvil en España*, Madrid, Banco Urquijo, pp. 32-33.

²² No debemos menospreciar la importancia del automóvil, artefacto que proporcionaba una ilimitada movilidad personal y familiar, como sustitutivo de la verdadera libertad personal (política). El coche aparece además estrechamente relacionado con la emigración y el turismo, los dos emblemas de la «España móvil», de fronteras abiertas. PAVLOVIC, Tatiana (2004): «España cambia de piel (1954-1964)», *Res publica*, núms. 13-14, pp. 284-285.

al estar bloqueada por un sentimiento de culpa (ya que abandonó a su padre para tomar los hábitos). Será la llegada de dos hermanitos huérfanos que han de vivir separados (la niña con las monjas, el niño con los curas) la que decida el conflicto entre tradición y modernidad: el 2 CV sirve para acercarlos, salvar su vida en dos ocasiones (borrando la imagen traumática de la muerte de sus padres en un terrible choque nocturno contra un camión) y, finalmente, para llevarlos a vivir con el padre de la monja (la vieja deuda afectiva queda saldada), aunque esto le cueste a Tomasa el traslado a Bilbao.

Sor Citroen es una monja joven y *rebelde* que al incorporar el coche al convento sigue el discurso oficial del *desarrollismo* («andando todo el día pedimos en 20 casas, con el coche pediremos en 100, así aumentaremos la productividad, ¡hay que motorizarse!»), de la misma forma que su conducta encaja a la perfección con los roles asignados por el régimen franquista a la mujer, que en esos años, según el código civil vigente, seguía plenamente supeditada a la figura masculina: el film se abre con un *flashback* en el que se relata el abandono del padre para entregar su vida a Dios (el Padre), mientras que se cierra cuando la joven consigue restituir la deuda contraída con su progenitor.

Dos películas de Carlos Saura y una serie de televisión de Mario Camus aportan los elementos esenciales de base (*asfaltan la carretera*) para el nacimiento del cine español *on the road* en el periodo siguiente: *Stress es tres tres* (1968), *La prima Angélica* (1973) y *Los camioneros* (TVE, 1973-1974).

Stress es tres tres puede considerarse como uno de los títulos emblemáticos de los *nuevos cines* europeos que prefiguran la *road movie*: posee una estructura episódica marcada por las paradas durante un desplazamiento por carretera de Madrid a Almería, con protagonismo muy marcado del viaje y rodaje en escenarios naturales (lo cual obligó al empleo de equipos ligeros y *camera car*); pero sigue glosando la imagen de la carretera como espacio de uso restringido, ya que los tres protagonistas pertenecen a la clase privilegiada de la burguesía franquista.

La prima Angélica pone en la carretera a un personaje de ideología totalmente contraria al régimen: Luis (José Luis López Vázquez), un editor cuarentón que viaja de Barcelona a Segovia para inhumar los restos de su madre en el panteón familiar. Durante el viaje y su estancia en la ciudad castellana comienzan a aflorar los recuerdos de una infancia represiva que coincidió con el inicio de la guerra civil. Todo parece indicar que Luis nunca podrá abandonar Segovia (identificada para él con su pasado traumático): tras la inhumación llega a ponerse en la carretera pero da la vuelta; al final de la película, durante un inocente paseo, recuerda la paliza que le propinó su tío cuando de niño intentó escaparse en bicicleta con su prima.

En *Los camioneros*, Sancho Gracia interpreta a Paco, un transportista madrileño que viaja a lo largo y ancho de la geografía española, siempre con un compañero diferente (fig. 6). Paco encarna el estereotipo del camionero ligón y los roles que se muestran en la serie son muy representativos de la *buena moral* franquista del momento. De todas maneras no debemos olvidar que el universo machista de los camioneros (la pareja masculina al volante) es un rasgo distintivo de la *road movie* norteamericana (*buddy movie*), como lo es también el predominio de los exteriores y los planos de los vehículos por la carretera.





Fig. 6. Paco con su compañero de turno en un episodio de *Los camioneros*.

2.2. CARRETERAS HACIA LA DEMOCRACIA

La configuración de la carretera como un espacio de búsqueda y reafirmación individual y colectiva se produce durante la transición a la democracia (1975-1982) en seis títulos emblemáticos: *¡Jo, papá!* (Jaime de Armiñán, 1975), *El alijo* (Ángel del Pozo, 1976), *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977), *Vámonos, Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1978), *A contratiempo* (Óscar Ladoire, 1981) y *Corridos de alegría* (Gonzalo García Pelayo, 1981).

¡Jo, papá!, estrenada apenas un mes después de la muerte de Franco, aborda el peculiar viaje ideado por un próspero comerciante vigués, Enrique Seoane (Antonio Ferrandis): se trata de recrear el itinerario de su regimiento durante la guerra civil (entre Vigo y Vinaroz) con la intención de rememorar las gestas de la contienda (lógicamente él luchó en el bando de los sublevados) haciendo partícipe a su familia. Nada más lejos de la realidad, porque aunque todos viajan en el mismo automóvil, conducido por Enrique, durante el periplo su mujer y su hija mayor se definen como individuos con intereses propios cuyo rumbo ya no es controlado por el marido/padre.

El alijo está protagonizada por una pareja masculina (*male buddy couple*), el veterano Paco (Fernando Sancho) y el joven Curro (Juan Luis Galiardo), dos camioneros que trasladan a unos emigrantes portugueses sin papeles hasta la frontera con Francia. La introducción del elemento humano en sustitución de los habituales cargamentos de tabaco, un grupo de personas de diferentes sexos y edades que viajan en difíciles condiciones (escondidos entre ovejas) a la busca de una vida mejor, funciona en paralelo al periplo y el estrechamiento de la relación entre los dos camioneros, cuyo futuro también está en el aire.

El puente recrea las aventuras de Juan (Alfredo Landa), un mecánico que aprovecha el fin de semana para viajar en su moto de Madrid a Torremolinos y durante el trayecto entra en contacto con gentes muy diversas a la vez que toma



Fig. 7. Juan de camino a Torremolinos en *El puente*.

conciencia de los cambios que se están produciendo en España en los inicios de la Transición (la película se rodó durante el verano de 1976). El viaje adquiere un importante protagonismo y los planos de Juan conduciendo por la carretera mientras reflexiona o habla con su moto se multiplican (fig. 7), así como los del resto de los vehículos en los que en algún momento viaja el personaje, todos ellos rodados en exteriores, como corresponde a la estética de la *road movie*. A su vuelta (el martes, tras el *puente*), Juan cambia su negativa inicial a participar en el sindicato de la empresa por una emotiva llamada a la solidaridad dirigida a sus compañeros de trabajo.

En *Vámonos*, Bárbara Amparo Soler Leal encarna a Ana, una mujer madura, publicista en Barcelona, que decide repentinamente abandonar a su marido y se marcha de vacaciones a la costa con su hija Bárbara (Cristina Álvarez), usurpándole su Mercedes (el Ford Fiesta de Ana se estropea). De nuevo adquieren gran importancia los encuentros, en este caso para lanzar un alegato en favor de la liberación de la mujer. Al final, madre e hija inician el regreso a Barcelona (ya en el Ford Fiesta de Ana) acompañadas de Iván (Iván Tubau), la nueva pareja de Ana, pero la actitud de éste (similar a la del marido y padre) las convence enseguida de la necesidad de afrontar *su viaje* (la separación) solas, y lo dejan tirado en una gasolinera.

En *A contratiempo*, Félix Ortiz (Óscar Ladoire) es un director de cine en crisis que viaja a Galicia para localizar exteriores y entabla una relación especial que borra las diferencias generacionales con Clara (Mercedes Resino), una muchacha de quince años. El peculiar y escéptico Félix Ortiz es una prolongación del Matías de *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980), ambos encarnan el arquetipo del *individualista pasota* desencantado (Ladoire), de *bajón* tras la euforia inicial que supuso el final de la dictadura. El viaje por carretera se convierte en el equivalente (post)moderno del *flâneur*, del deambular sin rumbo, que va también unido al *draguer*, al flirteo.

Corridas de alegría es la *road movie* más contracultural del cine español, el auténtico *Easy Rider* hispano, en el que reaparecen la liberación sexual, las drogas y





Fig. 8. Miguel y Javier de viaje por Andalucía en Pontiac en *Corridas de alegría*.

el rock (andaluz). Miguel (Miguel Ángel Iglesias), un convicto fugado de la cárcel, y Javier (Javier García Pelayo), un trilero, viajan en un Pontiac Bonneville por Andalucía en busca de la información necesaria para poder rescatar a la novia de Miguel, retenida por un mafioso de la zona (fig. 8). Un revestimiento genérico anecdótico y una carga erótica mucho más explícita sirven para dotar de mayor comercialidad a un film que construye un discurso sobre la realidad andaluza del momento focalizando su ficción en personajes cotidianos o populares²³.

En cualquier caso, son relativamente numerosos los títulos del cine español de la Transición en los que predomina el viaje por carretera y/o el constante deambular de unos personajes que, de una u otra forma, buscan nuevos horizontes porque se hallan en una encrucijada, como *Tiempos de Constitución* (Rafael Gordon, 1978), *Las verdes praderas* (José Luis Garci, 1979) o *Deprisa deprisa* (Carlos Saura, 1980). En *Tiempos de Constitución* interesa especialmente el personaje de Luisón (Paco Algora), curioso chófer (por su forma de ver la vida) que deambula de aquí para allá según el imperativo de sus ocasionales clientes. *Las verdes praderas* presenta a José Rebolledo (Alfredo Landa), hombre de origen humilde, casado y con dos hijos, que ha conseguido encaramarse a un puesto directivo en una compañía de seguros y se pasa el fin de semana viajando porque tiene una casa en la sierra, a dos horas de Madrid (en un arranque de *sentido común*, su mujer terminará quemándola). *Deprisa deprisa* trata sobre la vida de los jóvenes delincuentes de Villaverde (Madrid), una vida plagada de componentes míticos que sugieren una dimensión simbólica, con un

²³ TRENZADO ROMERO, Manuel (2000): «La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz», *Revista de Estudios Regionales*, núm. 58, p. 201.

elemento-eje que le da consistencia: el automóvil (casi inseparable de sus actividades delictivas)²⁴. De los numerosos desplazamientos que aparecen en el film, cobra un especial sentido el que Pablo (José Antonio Valdelomar), Ángela (Berta Socuéllamos), Meca (Jesús Arias Aranzequé) y María (María del Mar Serrano) realizan a Almería para ver el mar, una frontera infranqueable que presagia el fatal destino que les espera.

2.3. CARRETERAS DEMOCRÁTICAS

Tras el triunfo socialista, se sigue fraguando esta cultura del viaje y de la carretera, en paralelo al esfuerzo inversor del Estado para paliar el desajuste entre la demanda de movilidad y la escasa calidad de la oferta viaria (Plan General de Carreteras 1984-1991)²⁵, con títulos como *Escapada final (Scapegoat)* (Carlos Benpar, 1985), *La hora bruja* (Jaime de Armiñán, 1985), *Cara de acelga* (José Sacristán, 1986), *Rumbo Norte* (José Miguel Ganga, 1986), *Ladrón de chatarra* (Antonio García Molina, 1986), *Una nit a Casa Blanca* (Antoni Martí, 1987) o *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990). Pero sólo dos de estas películas pueden considerarse *road movies* en sentido estricto: *Rumbo Norte*, sobre las peripecias de tres personajes desarraigados (un viejo italiano, un chico y una chica) a los que el destino les confía el rumbo de un camión cargado de botellas de jerez, y *Una nit a Casa Blanca*, en la que una pareja de jóvenes se desplaza por las carreteras catalanas (desde Gerona al delta del Ebro) en busca de un ideal abstracto que dé sentido a sus vidas. También podrían incluirse dentro del género dos películas que se desarrollan en tierras africanas: *Sahara* (Antonio R. Cabal, 1984) y *Luna de agosto* (Juan Miñón, 1986).

El triunfo del cine español *on the road* se produce en la década de los 90, coincidiendo con la proliferación de la *road movie* en otras cinematografías, la revitalización de los géneros populares en clave postmoderna tras la fallida experiencia legislativa de Pilar Miró y un desarrollo paralelo del *road genre* en la literatura española, con tres novelas llevadas a la pantalla: *Carreteras secundarias* (Ignacio Martínez de Pisón, 1995), *Caidos del cielo* (Ray Loriga, 1995) y *Manolito on the Road* (Elvira Lindo, 1998), que dieron lugar a *Carreteras secundarias* (Emilio Martínez Lázaro, 1997), *La pistola de mi hermano* (Ray Loriga, 1997) y *Manolito Gafotas* (Miguel

²⁴ El mismo simbolismo (aunque dotado de menos contenido poético) que se puede apreciar en los títulos de José Antonio de la Loma, verdadero precursor del *cine quinquí* con *Perros callejeros* (1976).

²⁵ Basta reproducir un pequeño fragmento del preámbulo de la memoria que acompañaba a los Presupuestos Generales para 1981 de la Dirección General de Tráfico para hacerse cargo de la situación: «Siendo las necesidades muy superiores a los recursos asignados, éstos se han distribuido de la forma más racional posible y han tenido que quedar sin atender atenciones urgentes [...] en los últimos años, el estado actual de la red es altamente alarmante, necesitando refuerzo [del firme] unos 15 000 kilómetros. El deterioro es fuertemente progresivo variando de un 15% en 1975 a un 41% en 1979». FERNÁNDEZ-LAGUILHOAT, Enrique (1981): «El automóvil y la hacienda: un balance», *XIV Symposium sobre la industria automóvil: El automóvil en la sociedad*, Barcelona, Salón Internacional del Automóvil, pp. 75-76.





Albaladejo, 1999), respectivamente²⁶. Durante estos años se producen además profundos cambios políticos: la decadencia del PSOE, cuya hegemonía toca a su fin acosada por la falta de ideas, los escándalos de corrupción (Guerra, Roldán) y una crisis económica que incrementó espectacularmente el porcentaje de desempleo a partir de 1992; y la reorganización de la derecha, capaz de atraer no sólo a los sectores más conservadores sino también a un nutrido grupo ciudadanos desencantados (victoria del Partido Popular en las elecciones de 1996, primera alternancia política desde 1982).

De hecho, más concretamente, el cine español *on the road* adquiere su primera y definitiva continuidad a mediados de los 90, con una proliferación de títulos de lo más diverso: *Dispara* (Carlos Saura, 1993), *Antártida* (Manuel Huerga, 1995), *La pistola de mi hermano* y *Fugitivas* (Miguel Hermoso, 2000) entroncan directamente con la tradición norteamericana del *film de fuga*, en el que los protagonistas huyen de la policía o de unos malhechores; *Felicidades*, *Tovarich* (Antonio Eceiza, 1995) fusiona el universo autoral de su director con un género comercial y foráneo, presentando a unos personajes autoconscientes que se comparan con Thelma y Louise²⁷; *Suspiros de España (y Portugal)* (José Luis García Sánchez, 1994) y *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997) abren el ciclo de la comedia gamberra de carretera española (a la que luego nos referiremos); *Carreteras secundarias* y *Los años bárbaros* (Fernando Colomo, 1998) ponen la *road movie* al servicio del revisionismo histórico (franquismo e inicios de la Transición). Como se puede ver, el fenómeno afecta por igual a veteranos (Carlos Saura, José Luis García Sánchez o Emilio Martínez Lázaro) y noveles (Ray Loriga, Manuel Huerga o Juanma Bajo Ulloa); y también incluye varias coproducciones: *Dispara/Spara che ti passa*, *Airbag*, *Los años bárbaros/Les Années volées*, *Lisboa* (Antonio Hernández, 1999) y *Kasbah* (Mariano Barroso, 2000)²⁸.

Un porcentaje considerable del cine español *on the road* de los 80 cuenta con la presencia de mujeres como protagonistas, pero éstas siempre viajan acompañadas por hombres: *A contratiempo*, *Rumbo Norte* o *Una nit a Casa Blanca*. En los años 90 se va a retomar la línea abierta por *Vámonos*, *Bárbara*. El filme pionero es *Dispara*, en el que el protagonismo femenino (aunque en este caso se trate de una sola mujer) y la estructura de montaje alterno evocan claramente a *Thelma & Louise* (Ridley

²⁶ En la película de Albaladejo aparecen episodios de diferentes novelas de Manolito, aunque el cuerpo central se basa en *Manolito on the Road*, que se desarrolla en la última parte de la película. El relato de Arturo Pérez-Reverte *Un asunto de honor* (1995), que daría lugar a *Cachito* (Enrique Urbizu, 1996), fue escrito pensando ya en su inmediata adaptación.

²⁷ En este caso se trata de la curiosa pareja formada por una joven (Ruth Gabriel) y su abuelo (Paco Rabal), con lo que asistimos a una temprana incorporación de un anciano a la *road movie*, varios años antes del modelo canónico norteamericano (*The Straight Story* [Una historia verdadera, David Lynch, 1999]).

²⁸ En cualquier caso, estos cinco últimos títulos se pueden catalogar como «coproducciones (inter)nacionales», esto es: películas realizadas por un equipo técnico y artístico fundamentalmente español de genuino sabor nacional que cuentan con la aportación de capitales procedentes de otros países. PARDO, Alejandro (2007): «Coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia financiera o expresión multicultural?», *Comunicación y Sociedad*, vol. xx, núm. 2, pp. 145-146.



Fig. 9. La huida hacia el sur de la joven Tony con la sobrina de su novio en *Fugitivas*.

Scott, 1991). A la película de Saura le siguieron algunos títulos que no se amoldan completamente al género *road movie*, como *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollain, 1995) o *Cuando vuelvas a mi lado* (Gracia Querejeta, 1999), por lo que hay que esperar a *Fugitivas*, sobre la huida por carretera de una joven ratera y la sobrina de su novio (fig. 9), para que se consolide el triunfo del protagonismo femenino.

Hasta ahora el cine español *on the road* se había caracterizado por un predominio casi absoluto de las carreteras españolas: los camioneros de *El aliño* se detienen en la frontera para que los inmigrantes ilegales que transportan alcancen Francia a pie; llegar a Nápoles es el sueño del viejo Sam (Omero Antonutti) en *Rumbo Norte*, pero el trío protagonista nunca abandona España. Sólo *Sahara* y *Luna de agosto* se desarrollan en tierras africanas. Esta situación se invierte a partir de los 90: en *Lisboa*, un comerciante portugués accede a llevar a la capital portuguesa a una misteriosa mujer; en *Carretera y manta* (Alfonso Arandía, 1999), un convicto en fuga y su pareja cruzan la frontera con Francia para embarcarse a América; *Kasbah* trata sobre la búsqueda de una joven por un inhóspito Marruecos, el mismo destino de la pareja formada por el dueño de un tanatorio y una chica marroquí que trasladan el cadáver del hermano de ella (muerto cuando intentaba llegar a España en una patera) en *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008); *Marsella* (Belén Macías, 2013) recrea el viaje que realiza una niña acompañada de sus dos madres (biológica y adoptiva) para conocer a su padre biológico; en *Anochece en la India* (Chema Rodríguez, 2013) un parálítico con una enfermedad terminal y su cuidadora rumana se desplazan por tierra a la India cruzando Europa, Irán y Pakistán. La *road movie* favorece, pues, el encuentro entre culturas (interculturalidad)²⁹.

²⁹ Como caso extremo se podría citar el curioso film francés *Western* (Manuel Poirier, 1997), en el que Paco (Sergi López), un viajante español, y Nino (Sacha Bourdo), un inmigrante ruso, viajan juntos por la Bretaña francesa en busca del amor.



Fig. 10. Hassan se detiene a rezar en *El rayo*.

Durante las dos primeras décadas del siglo XXI asistimos al triunfo de algunos desarrollos temáticos y formales del género esbozados en los 90, como la comedia gamberra de carretera y el cine de autor *on the road*; y a la incorporación de uno nuevo, el que fusiona la *road movie* con el documental. En cuanto a los personajes protagonistas, se observa la presencia recurrente de los nuevos marginados (inmigrantes, ancianos, enfermos) a imitación del cine norteamericano: un niño negro huérfano en *Nos hacemos falta –Tilt–* (Juanjo Giménez Peña, 2002), un inmigrante marroquí en *El rayo* (Fran Araujo y Ernesto de Nova, 2013) (fig. 10), una anciana cercana a los 80 y la hondureña que la cuida en *Mami Blue* (Miguel Ángel Calvo Buttini, 2010), un anciano que acaba de quedarse viudo en *Las olas* (Alberto Morais, 2011) y un enfermo terminal en *El muerto y ser feliz* (Javier Rebollo, 2012). Menor impacto ha tenido la incorporación de la familia a la *road movie*, muy presente en el cine norteamericano del siglo XXI, con tres títulos emblemáticos: *Una noche en el viejo México* (Emilio Aragón, 2013), coproducción con EE. UU. que explora la trama del padre que estrecha los lazos con su hijo durante un viaje; *Nos hacemos falta –Tilt–* y *Marsella*, en las que se plantean sendas alternativas a la familia tradicional fraguadas *on the road* (sin olvidar el antecedente de *Carreteras secundarias*, en la que el núcleo familiar estaba constituido por un padre y un hijo sin domicilio fijo).

La comedia gamberra de carretera española es un híbrido sin apenas preocupaciones estéticas diseñado para el consumo inmediato a partir de dos fuentes: la estela dejada por *Airbag*, la película más taquillera del cine español hasta que llegó *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998); y el modelo internacional fraguado a partir de *Road Trip (Viaje de pirados)*, Todd Phillips, 2000). Así, los ingredientes característicos del cine norteamericano, el protagonismo coral (preferentemente) masculino y el gusto por la grosería burda, son explotados en títulos como *Slam* (Miguel Martí, 2003), *El síndrome de Svensson* (Kepa Sojo, 2006) o *Cromos* (José Ángel Delgado, 2009); *Mami Blue* funciona de forma igualmente mimética al incorporar a las nuevas minorías. Como ha escrito Carmena Barrachina en relación con la comedia gamberra española:



Fig. 11. La decoración interior del coche de los protagonistas de *Rey gitano*.

Tratándose de un subgénero inscrito en la vertiente más comercial y populista del cine que actualmente se produce en España, no sorprende que una buena parte de él se haya asentado sobre una estrategia mimética, parásita, en las antípodas de un modelo original de representación³⁰.

En cualquier caso la comedia gamberra (de carretera) resulta un fenómeno heterogéneo que suele incorporar rasgos de la tradición cultural española (más o menos reconocibles, desarrollados con mayor o menor estridencia): *Airbag* se alimenta tanto del modelo norteamericano (a partir de la comedia gamberra fundacional *National Lampoon's Animal House* [*Desmadre a la americana*], John Landis, 1978) como del Berlanga postfranquista (*Trilogía nacional: La escopeta nacional*, 1978; *Patrimonio nacional*, 1981; *Nacional III*, 1982) y sus derivados, como *Suspiros de España (y Portugal)*, con guion de Rafael Azcona, que a su vez podría definirse como una comedia gamberra de carretera netamente castiza; *Shevernatze, una epopeya marcha atrás* (Pablo Palazón, 2009) trae a la memoria el humor absurdo de *La Codorniz* (en la línea de *El hombre que viajaba despacito*); *El mundo alrededor* (Álex Calvo-Sotelo, 2006) transita por la vía de la comedia con tintes sociales, tan propia del cine español desde los 50; *Rey gitano* (Juanma Bajo Ulloa, 2015) intenta repetir, sin éxito, la fórmula de *Airbag* trazando un retrato de la España de hoy, plagada de parados, embaucadores, políticos corruptos, independentistas, fachas y chonis (fig. 11).

En los últimos años diversos cineastas que apuestan por la experimentación formal y narrativa, *autores* noveles o ya reconocidos, han recurrido a la *road movie* para adaptarla a sus intereses creativos. *Dies d'agost* (*Días de agosto*, Marc Recha, 2006) documenta los días de descanso de Marc Recha acompañado de su hermano

³⁰ CARMENA BARRACHINA, Fernando (2006): «El caso español: préstamos, influencias y particularidades», *Secuencias*, núm. 24, p. 76.





David, rompiendo la línea que separa la realidad de la ficción. El predominio del paisaje y la sucesión de personajes extraños dinamitan la coherencia narrativa de *Road Spain* (Jordi Vidal, 2007) a partir del momento en que su protagonista decide recorrer España en una vieja autocaravana. *Las olas* basa su poética en el ritmo pausado y la práctica ausencia de palabras, en favor de los sonidos de la carretera y el campo. El hallazgo de *El muerto y ser feliz* consiste en que las *voices over* de un hombre y una mujer comenten en todo momento lo que hacen, recuerdan o viven los dos protagonistas. *El rayo* parte de la historia real de Hassan, un inmigrante que quiere comprar un tractor para regresar en él a Marruecos, rompiéndose nuevamente la línea que separa la realidad de la ficción (el propio Hassan se interpreta a sí mismo en la película). *Huidas* (Mercedes Gaspar, 2014) aborda problemas de actualidad como la violencia de género o la inmigración a través del viaje por España de China (Huichi Chiu), una fotógrafa norteamericana de origen hispano-chino que regresa para acudir al entierro de su padre y se reencuentra con sus raíces.

El desarrollo de la *road movie* documental o del documental *road movie*³¹ ejemplifica como ningún otro fenómeno el triunfo de los procesos de hibridación a los que se ven sometidas las obras audiovisuales en la actualidad (más allá del marco de la mezcla de géneros propia del cine de ficción). Forceville ha estudiado la asociación entre el documental autobiográfico o autorreferencial³² y la *road movie* en películas de diversas nacionalidades: *Sherman's March* (Ross McElwee, 1985), *Life without Death* (Frank Cole, 2000), *De Grote Vakantie* (Johan van der Keuken, 2000), *Les glaneurs et la glaneuse* (*Los espigadores y la espigadora*), Agnès Varda, 2000 y *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après* (*Dos años después. Los espigadores y la espigadora*), Agnès Varda, 2002³³. Más recientemente, Pablo Piedras ha estudiado el desarrollo de este subgénero en el ámbito latinoamericano, situándolo entre la denuncia del subdesarrollo y la vertiente autobiográfica, a través de títulos como *El diablo nunca duerme* (Lourdes Portillo, 1994), *Return to Bolivia* (Mariano Raffo, 2008), *Pachamama* (Eryk Rocha, 2008), *Diario de una busca* (Flávia Castro, 2010) o *Hija* (María Paz González, 2011)³⁴.

Centrándonos en el cine español, hay que destacar la creciente proliferación del documental *road movie* en los últimos años, su diversidad temática y formal

³¹ En el ámbito anglosajón y francófono se emplea esta terminología (*documentary road movie* o *road movie documentary* y *documentaire road movie* o *road movie documentaire* respectivamente) para catalogar los documentales que recurren a los códigos de la *road movie*.

³² Aquél en el que su director se convierte en personaje e indaga sobre algún aspecto relacionado en mayor o menor grado con su vida.

³³ FORCEVILLE, Charles (2006): «The source-path-goal schema in the autobiographical journey documentary: McElwee, Van der Keuken, Cole», *New Review of Film and Television Studies*, núm. 4, pp. 241-261 y FORCEVILLE, Charles (2011): «The journey metaphor and the Source-Path-Goal schema in Agnès Varda's autobiographical *gleaning* documentaries», en FLUDERNIK, Monika (ed.), *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*, London, Routledge, pp. 281-297.

³⁴ PIEDRAS, Pablo (2016): «The Contemporary Documentary Road Movie in Latin America: Issues on Mobility, Displacement, and Autobiography», en GARIBOTTO, Verónica y PÉREZ, Jorge (eds.), *The Latin American Road Movie*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 217-236.



Fig. 12. Una carretera de montaña que sube y baja, como el amor, en *El sexo de los dinosaurios*.

(más allá del subtipo autobiográfico o autorreferencial) y el empleo recurrente de la etiqueta *road movie* en los textos promocionales de estas películas (*log lines*³⁵, argumentos, comentarios del director, etc.). *Escenario móvil* (Montxo Armendáriz, 2004) defiende la universalidad del derecho a la cultura a través de un programa puesto en marcha por la Junta de Extremadura, consistente en llevar actuaciones musicales a los pueblos de menos de 2000 habitantes:

ESCENARIO MÓVIL pretende ser una *road-movie* sosegada, tranquila, un paseo por la geografía humana, social y política de una comarca y sus gentes. Un recorrido –aquí y ahora– por sus aspiraciones, sus anhelos, sus logros, sus deseos. Y también por sus decepciones, sus sufrimientos, sus miserias y sus silencios. Un paseo por los escenarios de unas vidas sencillas, comunes, con la música de Luis [Pastor], con sus canciones, y con la voz y el testimonio de su gente, de sus paisanos, de aquellos para los que compone y canta.

Óscar Vega reivindica «... un nuevo estilo narrativo quizá más cercano al cine de ficción y que, respetando la esencia del género documental, discurre sobre una estructura metafórica de *road movie*» en *El sexo de los dinosaurios* (2007). Para lograrlo parte de una metáfora simple, el viaje en coche de sus dos únicos amigos solteros por una carretera de montaña, que le sirve de hilo conductor en su recorrido por las cuestiones esenciales de la vida: «Porque el amor nos sube y nos baja, nos conduce por la senda de la vida a través de giros, quiebros y requiebros» (fig. 12).

³⁵ Reducción de la película a su trama esencial o *high concept*. Se puede traducir como *frase promocional*.



American Greyhounds (Héctor Muniente y Mario Aranguren, 2010), definida por su productora y sus directores como «road movie documental», está estructurado a partir de una serie de entrevistas a personas de clase baja que, mientras viajan por EE. UU. en los míticos autobuses de la compañía Greyhound, explican sus antecedentes (*de dónde vienen*) y cuáles son sus proyectos de futuro (*a dónde van*). *Tralas luces* (Sandra Sánchez, 2011) recoge la historia de Lourdes y su familia, unos feriantes que recorren las carreteras del norte de España transportando una pista de coches de choque. Más de medio siglo después de haber participado como extras en el rodaje de *Salomon and Sheba* (*Salomón y la reina de Saba*), King Vidor, 1959, Juan y Serafín viajan en una furgoneta desde Cans (Galicia) hasta Roma con la intención de conocer a la protagonista de aquella película: Gina Lollobrigida en *Querida Gina* (Susana Sotelo, 2013). *La sonrisa verdadera* (Juan Rayos, 2015) relata el viaje de un niño autista ciego que, acompañado de su hermano, recorre en un tándem más de 1300 kilómetros, desde Cuenca hasta Tinerhir (Marruecos), para reencontrarse con su amiga Mati. En *Proyecto USA* (Miguel Herrero Herrero, 2016), promocionada como «una auténtica road movie», cuatro amigos cruzan en coche EE. UU. de costa a costa (10 000 kilómetros) recorriendo lugares míticos como las cataratas del Niágara, Monument Valley, el Gran Cañón o Hollywood.

RECIBIDO: diciembre-2017, ACEPTADO: abril-2018



EL CINE NEGRO ESPAÑOL DE ATRESMEDIA Y TELECINCO CINEMA: LAS CLAVES DEL ÉXITO DEL NUEVO *THRILLER* EN ESPAÑA

Ezequiel Herrera Gil

RESUMEN

Desde que las productoras Atresmedia y Telecinco Cinema han decidido apostar con mayor financiación en cine español, en los últimos años hemos asistido a un gran número de producciones españolas de cine de género. Concretamente, el cine negro ha sido protagonista tanto en mayor número de espectadores y una notable recaudación en taquilla como obteniendo buena crítica y premios a nivel nacional e internacional. Se percibe, y así los datos lo constatan, que por fin el cine español establece una buena conexión con su público patrio. En este estudio intentaremos dar las claves del porqué de este éxito y en qué medida lo *noir* tiene culpa. Cuáles son los factores que han hecho que el público conecte mejor con el cine negro español será el objetivo principal de este estudio, intentando así demostrar que el cine español puede ser en la actualidad un diamante en bruto que en un futuro no tan lejano se pueda pulir y explotar.

PALABRAS CLAVE: cine negro español, *thriller* español, cine español, cine de género, Atresmedia, Telecinco Cinema.

ATRESMEDIA AND TELECINCO CINEMA NOIR FILMS:
KEYS TO THE SUCCESS OF THE NEW THRILLER IN SPAIN

ABSTRACT

Since the producers Atresmedia and Telecinco Cinema have decided to bet with more funding in Spanish cinema, in recent years we have attended a large number of spanish productions genre films. The film noir has been the protagonist in both a greater number of viewers and a notable box office, as well as obtaining good reviews and awards at national and international level. It is perceived that finally the Spanish cinema establishes a good connection with its patriotic public. In this study we will try to give the keys of why this success and to what extent noir is to blame. What are the factors that have made the public connect better with the Spanish film noir will be the main objective of this study, trying to demonstrate that Spanish cinema can be a diamond in the rough that in the not so distant future, will be able to be polish and explode.

KEYWORDS: Spanish Film Noir, Spanish Thriller, Spanish Cinema, Genre Film, Atresmedia, Telecinco Cinema.



1. ¿QUIÉN?, ¿CÓMO?, ¿CUÁNDO?, ¿DÓNDE?

Los factores o claves que han hecho que el cine negro español de la última década haya tenido éxito se resume en estas cuestiones prototípicas de cualquier novela negra basada en un crimen e investigación detectivesca. Para resolver este caso, considero necesario analizar el dónde se está produciendo este género y bajo qué circunstancias, en qué contexto se mueve el cine español, tanto a nivel social como de industria. Será imprescindible saber cuál es la situación de España como país a nivel político, económico y cultural, al mismo tiempo que se debe hacer hincapié en cómo trabajan las productoras protagonistas en este artículo.

Para entender el éxito del cine negro español de la última década también hay que mirar a las referencias a nivel mundial, sobre todo al gigante americano y su industria cinematográfica, ya que si queremos saber el porqué de la empatía del público español con su cine, debemos entender que desde hace muchos años, nuestra taquilla y nuestras salas de cine están gobernadas por películas estadounidenses y es lo que el espectador español está acostumbrado a consumir. En el presente artículo descubriremos que una de las claves más recurrentes será el parecido o la adaptación al estilo hollywoodiense que ha hecho el cine español en estos años. Así, desde el modelo de producción hasta la estética pasando por las tramas, el cine español toma como referencia al género negro de Estados Unidos adaptando dicho estilo a la idiosincrasia española.

A partir del visionado de los filmes producidos por Atresmedia y Telecinco Cinema desde 2009 hasta la actualidad, se encontrarán bastantes similitudes no sólo en estética, sino también en trama y personajes estereotípicos del género con respecto al cine negro clásico americano y el denominado *neonoir*, concluyendo así que el cine negro español se ha apropiado de todas las influencias y mestizajes que ha incorporado el género desde su origen en los años cuarenta con *El halcón maltés* (1941, *The Maltese Falcon*, John Huston) hasta los filmes más contemporáneos como *Seven* (Fincher, 1995), *Infiltrados* (*The Departed*, Scorsese, 2006) y series policíacas como *True Detective* (HBO, 2014-2015) o *Narcos* (Netflix, 2015-2016-2017) e incluso videojuegos: sirva de ejemplo *Grand Theft Auto V* (Rockstar, 2013); pasando por los Tarantino, Coppola y demás autores.

Así, el público español reconoce lo que ve, no sólo por lo que cuenta la película de cine negro español, sino también por cómo lo cuenta.

A continuación veremos qué factores han influenciado en el cambio de percepción del público español sobre su cine, y en qué tiene culpa el género negro. Haremos un recorrido por las películas de Enrique Urbizu (*No habrá paz para los malvados*, 2011), Alberto Rodríguez (*La isla mínima*, 2014), Rodrigo Sorogoyen (*Que Dios nos perdone*, 2016) y demás títulos producidos por Atresmedia y Telecinco Cinema para llegar a las respuestas que generen una nueva cuestión con respecto a las ya planteadas, el porqué de este éxito.

Dividimos así este artículo en dos grandes apartados, por un lado analizaremos las claves que tienen que ver con el contexto en el que se encuentra el nuevo *thriller* español, y por consiguiente acabaremos en el segundo apartado, donde se entrará más en un análisis profundo de las películas del género de Atresmedia y



Telecinco Cinema, reflexionando así sobre esos elementos estéticos y narrativos que el público ya sabe reconocer del cine negro clásico y el denominado *neonoir*.

2. CONTEXTO. ESPAÑA Y EL MUNDO, CARNE DE *THRILLER*. REALIDAD Y VEROSIMILITUD

Una de las claves más importantes para entender la conexión ente cine y público español a través del género *noir* es sin duda el contexto en el que están surtidas las películas producidas por Atresmedia y Telecinco Cinema.

Desde su origen, el género negro (tanto en literatura como en cine) ha estado ligado a su contexto social. En las primeras décadas del siglo xx, con la crisis desatada por la Primera Guerra Mundial, la Gran Depresión en la década de los treinta del pasado siglo y una devastadora Segunda Guerra Mundial en los cuarenta, bajo un pesimismo latente en el ciudadano de a pie norteamericano, el género negro va cobrando forma. Primero fue la literatura la que vería necesario transmitir al mundo la parte más cruda y real del ser humano, así como una sociedad corrupta y deprimida. Autores literarios como Raymond Chandler iban a ser de los primeros en establecer una serie de elementos que constituirán las características definitorias del género, las cuales serían las mismas para el cine. Una de ellas era clara y concisa, toda novela negra debía llevar por bandera la denuncia social, la cual sería el sentido de una narrativa, de una trama cuyos personajes serán el espejo de la parte más oscura de nosotros mismos en un contexto triste, decepcionante y desolador.

Si vemos el contexto en el que se han estrenado películas como *El hombre de las mil caras* (Alberto Rodríguez, 2016), *Cien años de perdón* (Daniel Calparsoro, 2016) o *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016), nos damos cuenta de que España se ha convertido en un país de corruptos, mentirosos, traiciones, violencia, crimen y sobre todo pesimismo ante un sistema democrático que no ha funcionado. Desde la década de los ochenta, a partir de la muerte de Franco y por lo tanto el fin de una dictadura que censuraba su cine, el género negro ha ido ganando terreno en nuestra cartelera hasta llegar a su explosión final en 2016.

Es a esas alturas donde la crispación social explota a partir de una serie de informaciones tanto en la prensa escrita como por los noticieros en televisión. Noticias no sólo dentro del terreno español, también a nivel mundial, donde se puede percibir una pérdida de valores considerable que demuestra que el ciudadano se siente perdido ante la desesperación de ver quién nos gobierna.

Se podría establecer un cambio de mentalidad en el mundo a partir del ataque terrorista a Estados Unidos el 11 de septiembre de 2001. A partir de entonces, se genera en el ciudadano una falta de seguridad que creía haber adquirido. Ahora, nadie está a salvo, y a partir de ese ataque al World Trade Center se van sucediendo de forma progresiva varios ataques terroristas al mundo occidental, generando así miedo e inseguridad constante a nivel mundial.

A su vez, es necesario citar la crisis económica mundial (alrededor de 2008) que ha afectado tanto a la psicología del ciudadano, creando un malestar generalizado



de decepción por el sistema capitalista y el sistema democrático, al mismo tiempo que generando pobreza y crisis de valores.

En el caso español, los ataques terroristas han estado muy presentes también: todavía con el miedo del 11-S americano, Madrid vivió un nuevo ataque por parte del ISIS el 11 de marzo de 2004. Películas como *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu 2011) producida por Telecinco Cinema nos recuerda que la amenaza de un ataque terrorista sigue latente en nuestra sociedad y que hay que estar prevenidos. A día de hoy, por parte del ISIS, los ataques en Europa son cada vez más constantes y una de las ciudades víctimas últimamente ha sido Barcelona el 18 de agosto de 2017.

Un país y un mundo donde se aprecia un choque entre ética y legalidad, y donde los guiones del género *noir* se encuentran en los recortes de periódicos, casos de corrupción política, crisis económica por fraudes, policía corrupta, narcotráfico en las costas... Así el cine acoge historias cercanas a lo que vive el público día a día, sirva de ejemplo la historia de corrupción política entre el agente secreto español Francisco Paesa y el ex director general de la Guardia Civil, Luis Roldán, responsables de uno de los mayores robos en España. Satisfecho con los más de dos millones de euros recaudados con el filme que recoge dicho suceso (*El hombre de las mil caras*) y once nominaciones a los Goya, el director Alberto Rodríguez cree que el éxito en taquilla del género se debe a la cercanía al contexto: «Esta sociedad moral nos afecta a todos. Hay una desesperación común. Estas películas se convierten en un reflejo muy potente de nuestro país y potencian la capacidad del espectador para identificarse con los protagonistas» (Entrevista, Pastor, 2017).

El lado más oscuro del Estado también sirve de inspiración en *Cien años de perdón* (Daniel Calparsoro, 2016), donde un grupo de atracadores, cuyos líderes están interpretados por Luis Tosar y Rodrigo de la Serna, toman un banco de Valencia donde los trabajadores están inmersos en un ERE; el atraco pone en jaque al Gobierno al desvelarse que allí se guardan documentos comprometidos. Un filme que representa muy bien el sentimiento que se percibe de desconfianza por parte de los directores y público en cuanto a dejar en manos de los que nos gobiernan, nuestro dinero y nuestra seguridad, planteando así con esta producción una constante del género negro, los matices entre el bien y el mal, haciendo dudar al espectador sobre quién es el villano y el héroe de la trama, a diferencia de otros géneros más claros en este aspecto.

Pero al igual que ocurrió en el género negro americano, en España todo empezó a través de la literatura. Para entender la importancia que está teniendo el género en nuestros días, es necesario irse atrás en el tiempo y comprender el germen del género en nuestro país, los autores que sentaron las bases de lo que hoy podemos disfrutar en la gran pantalla, para terminar descubriendo que se repiten constantes con el cine americano en cuanto a la relación contexto-cine se refiere.

Hubo un tiempo en el que las películas de cine negro se inspiraban en sus respectivas novelas. En un principio la fuente más cercana era la literatura del mismo género. En Estados Unidos son muchos los casos donde el cine negro bebió de obras de la escuela *hard-boiled*, «escritas por Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, David Goodis, Cornell Woolrich, y otros autores similares, aunque también recibe la influencia de naturalistas como Emile Zola o Ernest Hemingway. No es coincidencia que las primeras obras adaptadas al cine fueran las de dichos



autores, empezando por *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, Hammet, 1941), *La dama desconocida* (*Phantom Lady*, Woolrich, 1944), *Perdición* y *El cartero siempre llama dos veces* (*Double Indemnity* y *The Postman Always Rings Twice*, Cain, 1944 y 1946), *Historia de un detective*, y *El sueño eterno* (*Murder, My Sweet* y *The Big Sleep* Chandler, 1944 y 1946), *Forajidos* (*The Killers*, Hemingway, 1946) y *La senda tenebrosa* (*Dark Passage*, Goodis, 1947)» (Ursini y Silver, 2004: 11).

La novela negra sentará las bases de lo que se hará a nivel mundial en este campo y en el cinematográfico, destacando en este apartado dos elementos que se repetirán a lo largo del tiempo en cualquier obra artística de este género; realidad y verosimilitud.

Tal y como afirma el escritor español Mariano Sánchez Soler, el género negro busca la verdad intentando siempre ser verosímil para que parezca creíble la historia que cuenta. El realismo, así, inunda las páginas en la literatura de lo *noir*. Para el autor la novela negra «es un camino urbano, ajeno a las miradas primarias y a las mentes biempensantes, donde la creación de personajes y la descripción de ambientes resulta fundamental y exige al autor una planificación previa a la escritura. Aquí radica uno de los rasgos esenciales de la novela negra, que la convierte, de este modo, en novela urbana, social y realista por antonomasia» (Sánchez Soler, 2011: 8).

Desde la construcción de personajes hasta los escenarios en los que se cuenta la trama, todo bebe de lo que el público medio tiene en su vida diaria. Así, desde el origen de este género, el espectador agradecía que existiera un medio donde poder reflejarse, por lo que se estaba viviendo en sus calles. Este aspecto es primordial para entender así el éxito en cuanto a empatía de público se refiere con el cine negro español de los últimos años, ya que todas las tramas estrenadas beben de la más absoluta realidad, la cual a veces logra difuminar lo que es real y ficción.

Se encuentran difusas en muchas ocasiones la realidad y la ficción en varias obras *noir*. Esta idea se puede apreciar en las palabras del director Alberto Rodríguez en una entrevista por su película *El hombre de las mil caras*. En la primera secuencia del filme se avisa al espectador de que la historia que verá está inspirada en hechos reales, pero que no deja de ser una ficción. A la pregunta de ¿qué es una ficción?, el director sevillano responde: «A pesar de toda la documentación que hay, si lees las teorías ligadas al caso Roldán, sostienen tesis distintas, y hasta antitéticas, sobre cómo se soluciona todo. Nosotros llegamos a la conclusión de que a la verdad no íbamos a llegar. Teníamos que apoyarnos en una de las teorías, en la que fuera, y a partir de ahí, ficcionar. John le Carré¹ dice que la diferencia entre ficción y realidad es que la ficción tiene que ser coherente. Teníamos que hacer coherente esa historia tan sumamente rocambolesca» (Entrevista, Reguera, 2016).

Con esta afirmación de Rodríguez podemos interpretar que España en los últimos años ha sufrido sucesos que superan a la ficción, historias propias de novela negra, pero tan sumamente surrealistas que cuesta creer, confirmando así las pala-

¹ Novelista británico del género negro desde el siglo xx hasta nuestros días. Algunas de sus obras son *El espía que surgió del frío*, *El topo*, *El jardinero fiel* y *Llamada para el muerto*.





bras del ya citado escritor Sánchez Soler: «La novela negra es también la opción de quienes apostamos por el realismo, convencidos de que nuestra sociedad es mucho más dura que cuanto conocemos de ella; que la verdad se nos escapa entre los dedos como agua de alcantarilla y que, al final, siempre nos queda un fango, un lodo hecho literatura de la mejor; convertido en narraciones magníficas, impresionantes, contundentes, que llevan a su esencia el corazón y el coraje de sus autores, pero también sus fantasmas» (Sánchez Soler, 2011: 4).

Así, los autores que han apostado por el cine negro español en los últimos años se podrían considerar hábiles por mostrar la verdadera cara del país, ya que esta idea funciona en la industria, y por recoger un testigo que ya en la transición española se empezó a engendrar. Fue en torno a los años ochenta cuando surge el conocido «boom de la novela negra española». Desde entonces una serie de autores ha tenido éxito de forma gradual en nuestro país y a nivel internacional con nombres como Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín, Carlos Pérez Merinero o Francisco González Ledesma. Se avecinaban nuevos cambios; después de las sombras de una dictadura que en su mayor parte no dejó extender el país al mundo, el público español por fin se encuentra con la posibilidad de consumir obras cuyos escritores tenían conciencia de estar escribiendo un tipo de literatura con unos códigos bien definidos. Sin censura al frente, la literatura negra española cobra vida adaptando los elementos de la novela negra americana a la idiosincrasia española. Tal fue el éxito de estos autores que durante los años setenta y ochenta muchas de sus novelas se adaptaron a la gran pantalla, incluso también en series de televisión. Sirva de ejemplo el personaje creado por Montalbán, el detective privado Pepe Carvalho, cuyo encanto incluso se llegó a adaptar a tres series televisivas²: «En 1988, Adolfo Aristarain dirigió a Eusebio Poncela en el papel protagonista y un lustro después se rodó, para Argentina, una versión que tuvo como detective a Juan Diego, quien acabó siendo el actor que más gustó y convenció al creador del personaje. Finalmente, en 1999 Juanjo Puigcorbé dio vida a un rejuvenecido Carvalho en una nueva serie para la televisión» (Carreras, 2015: 65).

Es necesario resaltar este éxito de la literatura negra española en los ochenta, primero para darnos cuenta de la necesidad de contar la realidad de nuestro país adaptada a los elementos narrativos americanos del género negro, adquiriendo éxito en el público desde entonces hasta llegar al siglo XXI, cuando el fenómeno *noir* literario cobrará más importancia, olvidándonos así del *happy ending* que una vez existió tanto en Hollywood como en el cine negro español durante la dictadura. Los Montalbán y Juan Madrid perdurarán en el tiempo hasta hoy conviviendo con el surgir de nuevos autores como Dolores Redondo y su trilogía del Baztán. En los últimos años, estos autores más los que se han ido sumando, como el caso de Redondo, se han visto fortalecidos aún más por el fenómeno de la novela negra nórdica, concretamente el caso Stieg Larsson. El autor de *Los hombres que no amaban a las*

² No sólo en series, también el personaje fue adaptado al cine. Sirva de ejemplo *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976).

mujeres (2005), primera novela de su exitosa trilogía *Millennium*, marca un antes y un después en el público mundial y sobre todo en el que nos interesa, el español. En torno a los primeros años de siglo se observa un mayor número de ventas de novelas de este género a partir de lo experimentado con esta trilogía, que se llevará a los cines en 2011 con el actor Daniel Craig, reconocido por el espectador gracias a la saga James Bond.

Así, esta trilogía escandinava «contribuyó a que muchos lectores descubrieran no solo la novela negra escandinava, sino la novela negra en general», afirma el escritor Bruno Nieves, «y eso al final ha hecho que se venda más novela negra española». Al igual que la ya citada Dolores Redondo, que afirma que «la literatura escandinava refrescó tanto los escenarios como los procedimientos, quizá no tanto los perfiles de comportamiento. Y, qué duda cabe, Larsson lo cambió todo» (Entrevista, Unamuno, 2014).

Este *boom* literario parecido al que ya se vivió en los ochenta en España, favorecerá la creación de seminarios, congresos, festivales y librerías especializadas en el género. Podemos citar algunos de los más importantes en nuestro país, como BCNegra (Barcelona Negra), Semana Negra de Gijón, Novela y Cine Negro Salamanca, Getafe Negro... Es interesante como el único que no tiene su origen en el presente siglo es el festival celebrado en Gijón (1988), el más longevo, nacido por iniciativa del escritor Paco Ignacio Taibo II, que ha crecido durante los años en asistencia, repercusión y actividades paralelas. El resto de festivales –uno de los últimos en incorporarse a esta iniciativa ha sido Tenerife *Noir* (2016)–, surgen en los últimos años a propósito de la buena acogida del público por el género. Para Bruno Nieves, escritor de novela negra, este fenómeno de lo *noir* es una de las cosas buenas que nos han sucedido recientemente. La literatura negra florece aquí porque España es gris, casi negra. Somos un país que aspira siempre a todo pero que, en demasiadas ocasiones, se queda en el camino. No conozco nada más negro que eso, de modo que el género gusta tanto porque simplemente refleja lo que somos.

No sólo en la literatura ha hecho mella lo *noir*. También ha resurgido y se ha adaptado a los nuevos medios y lenguajes de más éxito del siglo XXI. Me refiero a las series de televisión y los videojuegos. Posiblemente a día de hoy los medios más influyentes a nivel social, entendiéndolo por ejemplo que la industria de los videojuegos desde principios de siglo ha ido generando más dinero que incluso el cine. Ya en 2004, en Estados Unidos, «las ventas domésticas de videojuegos y consolas generaron unos ingresos de 10 billones de dólares, mientras que los procedentes de entradas de cine eran 9,4 billones» (Riambau, 2011: 58).

Actualmente esta industria mantiene una salud próspera, no sólo por las innovaciones técnicas: todavía más importante ha sido la mejora en los guiones. Éstos han dado calidad a los videojuegos en los últimos años, siendo el propio cine el que se ha beneficiado de historias originales, el caso último más mediático ha sido la película basada en el videojuego *Assasins Creed*, protagonizada por Michael Fassbender. Así, los videojuegos han dejado de ser un mero entretenimiento, ahora se cuentan historias.

Aprovechando el buen momento de esta industria, hay compañías como Rockstar Games que apuestan por crear videojuegos donde se pueden apreciar todos





los elementos del género además de interactuar con él. Estamos en una era en la que el espectador ya no sólo consume, sino que también interactúa con aquello que consume. Y éste es el ejemplo de los videojuegos. En el caso de Rockstar (el más evidente en cuanto a adoptar elementos del género) existen una serie de videojuegos que han sido de gran influencia en el público mundial y español, adquiriendo así la importancia en cada estreno como si de un gran filme se tratara. La saga *Grand Theft Auto*, *Max Payne* y el videojuego *L.A. Noire* se encuentran entre los títulos más vendidos de la historia y todos son un puro mestizaje y a su vez homenaje al cine negro clásico, y al cine negro denominado *neonoir*. Quizás el caso más importante, por historia y calidad, es la saga *Grand Theft Auto*, en la cual cada título es un homenaje a referencias constantes a películas del *neonoir* americano, incluso a las series del momento. Las tramas, los personajes y las escenas de acción son casi una «copia» de lo visto en el cine en películas del género como *Heat* (Michael Mann, 1995), *Training Day* (Antoine Fuqua, 2001), *Scarface* (Brian de Palma, 1983), o incluso series como *The Wire* (David Simon, 2002-2008) o *Los Soprano* (David Chase, 1999-2007), al mismo tiempo que la compañía aprovecha esa inspiración para crear una historia de lo más original y con su propia personalidad, llevando por bandera y siendo fiel a una de las ideas básicas de la literatura negra, la denuncia social; en el caso de Rockstar, crítica constante al sueño americano. Sirva de ejemplo *GTA IV*, donde el protagonista, Nicko Bellic, viene desde Rusia para encontrar la vida soñada en América, manipulado por su primo, que vivía un tiempo en Nueva York, lo convence para que viva con él y lo que se encontrará será una vida llena de corrupción, mentiras, decadencia y traición.

En el caso de *L.A. Noire* es más evidente el gusto de la compañía por la narrativa y estética *noir*, y es que el videojuego lanzado en 2011 se ambienta en la ciudad de Los Ángeles de los años cuarenta, al igual que las películas anteriormente nombradas del cine negro clásico americano, donde el jugador tendrá que resolver un crimen siendo un detective privado con su gorro y gabardina estereotipados, su carácter cínico e irónico e interrogando a los demás personajes que se va encontrando a lo largo de la trama. Desde la ambientación hasta el guion, el jugador se encuentra inmerso en una película de cine negro en la conocida edad dorada del cine clásico en Estados Unidos. «Una fotografía que contrasta entre los luminosos ambientes de los barrios ricos con los tugurios que visita el protagonista, la crítica constante al sueño americano mostrando cómo se rompe con facilidad, un elenco de personajes cuestionable y de doble moral (femme fatale incluida); prácticamente todo el juego es un gigantesco homenaje al *noir* clásico americano, lleno de referencias y guiños. En un auténtico ejercicio de intermedialidad el jugador se ve obligado a perseguir a un sospechoso a través de los decorados de *Intolerancia*, de D.W. Griffith» (Acosta del Río, 2015: 697).

En 2016, dentro de esa estética de videojuego donde los personajes parecen caricaturas, exagerando su carácter a través de la violencia masculina que suele retratar el género, se encuentra la película española *Toro* (Kike Maíllo, 2016) producida por Atresmedia. Este filme recoge tanto algunos elementos de la trama de la saga ya mencionada *Grand Theft Auto* como de las escenas de acción. Pero donde se hace más evidente el parecido a este videojuego es en la caracterización de los personajes,

exhibiendo una violencia tan cruda (verbal y física) como a veces surrealista, algo que ya hemos apreciado en las películas (también consideradas *neonoir*) de Quentin Tarantino.

Así, el filme de Maíllo recoge influencias del *noir* más internacional a la vez que variado. Esto se hace notar en la estética de su puesta en escena, donde hay secuencias que recuerdan al *neonoir* surcoreano por la iluminación y decorados en muchas escenas de diálogos dentro de la mafia, al igual que de acción (la escena final, donde el protagonista, interpretado por Mario Casas, busca venganza al que fue su «mentor» dentro del crimen organizado), similar a filmes como *Oldboy* (Pak Chan-uk, 2003), *Sólo Dios perdona* (*Only God Forgives*, Nicolas Winding Refn, 2013) o *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011).

La trama, los personajes, los diálogos y las escenas de persecución recuerdan también al videojuego antes mencionado. El personaje López (Luis Tosar) es de un parecido notable tanto en iconografía como en iconología al personaje del videojuego *GTA V*, Trévor, el cual tiene una actitud bastante negativa de la vida y se comporta como un desecho social, intentando vestir de forma que no parezcan visibles esas carencias sociales. Egoísta e interesado, López le debe mucho a Trévor para construir un personaje propio del género negro, un ciudadano que se ha visto consumido por el deterioro del sistema y recurre así a una vida donde el dinero y los placeres se obtienen de manera fácil y rápida.

El ejemplo de *Toro* nos sirve para ver hasta qué punto la influencia de los videojuegos, mezclada con otros elementos de un *noir* mestizado por otros directores extranjeros, puede explicar el éxito del cine español con su público, ya que éste reconoce al instante ciertas escenas y características. En el caso de la gran similitud entre *Toro* y el videojuego *GTA V*, podría ser una buena forma de abarcar un nuevo tipo de público, atraer al cine no sólo al espectador experimentado sino también enseñar el género negro a un público fan de la industria de las videoconsolas y garantizar así un éxito asegurado en taquilla. Así, Maíllo intenta encontrar un estilo propio y diferenciarse del resto de directores españoles como Alberto Rodríguez: «Lo que hace Alberto Rodríguez es maravilloso, pero no creo que los diseños ni mi estilo tengan que ir por ahí. Yo creo que tengo que hacer las películas que proponen un mundo con sus propias reglas [...]. Creíamos que era muy buena idea no abordar el cine negro desde el clasicismo de la fotografía, sino desde el color, de la geometría, desde la saturación y el orden. Es algo que están haciendo muchísimos autores en otros sitios, pero sí que sigue teniendo un componente de originalidad que nos gustaba mucho» (Entrevista, Zorrilla, 2016).

Todas estas influencias son adaptadas a la idiosincrasia española en el filme; el crimen, los gánsteres, la codicia, la mentira, la mafia, la violencia, el narcotráfico se mezclan con el *folklore* español, las creencias y fe en la religión católica y Semana Santa andaluza, y una ciudad de Málaga radiante que sirve de escenario para una trama negra y cruda, a la vez que rostros conocidos por el público y la televisión en nuestro país como son Mario Casas y Luis Tosar.

Y por último, en este apartado es necesario nombrar la importancia de las series de televisión en España, tanto de producción española como extranjera, para entender el triunfo del género *noir* en los últimos años. Los directores en activo en





el *thriller* español, como Alberto Rodríguez, Enrique Urbizu, Rodrigo Sorogoyen, Daniel Monzón o Daniel Calparsoro³, han sido conscientes de que el *thriller* policíaco nunca pasa de moda en nuestro país, gracias a la permanencia del género en las series producidas en España, muchas de ellas por la empresa televisiva que ha producido varios filmes que se citan en este artículo, Mediaset España (compañía que contiene a la productora de cine Telecinco Cinema).

Así, antes de vivir un momento de máximo esplendor en nuestro cine, el público español ya había confirmado su gusto por las tramas enrevesadas de crímenes y narcotráfico en series que batieron récords de audiencia como *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008-2009), *El príncipe* (Telecinco, 2014-2016), *El comisario* (Telecinco, 1999-2009) o *Los hombres de Paco* (Antena 3, 2005-2010). Todas ellas adaptando los elementos más característicos del género a nuestra idiosincrasia, empatizando así a partir del realismo y la verosimilitud con el espectador español.

Esta verosimilitud narrativa en la construcción de personajes será una constante en las series españolas del género y así mismo en el cine negro español de Atresmedia y Telecinco Cinema, algo que los directores y productoras recogen de las series norteamericanas más populares a nivel mundial y por supuesto a nivel nacional.

Ejemplos como *The Wire* (HBO, 2002-2008), *Narcos* (Netflix, 2015-2017) o *True Detective* (HBO, 2014-2015) aplican el realismo tanto en la historia que se cuenta (*The Wire* y *Narcos* basadas en hechos reales) como en la construcción de sus personajes, éstos en su mayoría mostrando todos sus defectos como humanos y ciudadanos, donde la figura del antihéroe cobra protagonismo, al igual que sucede con el personaje de Santos Trinidad en *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011).

La atmósfera también es imprescindible en estas producciones, abarcando movimientos de cámara y color de la imagen lo más real posible. Así, no es apreciable un contraste de luces y sombra como en el cine negro clásico, que trasmitía un ambiente casi onírico⁴. En las producciones de la era del *neonoir*, se apuesta más por que la cámara sea el ojo del espectador inmerso en el mundo que retrata la trama, que no es otro que un mundo similar al que vive éste.

La simbiosis entre la ficción y realidad es un *leitmotiv* que se suele utilizar en *Narcos* mezclando imágenes reales de la historia que cuenta (la vida del narcotraficante Pablo Escobar) con la ficción interpretada por los actores. Este recurso ya se utilizó en el filme *Grupo 7* (TVE, 2012), de Alberto Rodríguez, para retratar con fidelidad el proceso de la preparación de la Expo 92 en Sevilla y cómo influye la trama ficticia en dicha realidad, y que posteriormente lo veríamos otra vez en 2016 en la película de Rodrigo Sorogoyen *Que Dios nos perdone* (Atresmedia, 2016), donde se muestran imágenes de las consecuencias del movimiento 15-M y la llegada

³ Directores que han sido contratados por las productoras Atresmedia y Telecinco Cinema en los últimos años.

⁴ Algo que se puede apreciar en *El guardián invisible* (Atresmedia, 2017), donde cada fotograma es un claro estudio de la iluminación y fotografía para experimentar esa atmósfera casi fantasmal.

del papa a la ciudad de Madrid, donde transcurre la historia ficticia de dos policías que intentan resolver un crimen. A su vez, los personajes que aparecen en los filmes citados son inspirados en gente real en espacios reales, con lo cual la construcción de los personajes y la ambientación de *The Wire* todavía perdura en la actualidad en películas como la de Sorogoyen, nominada a los Goya del año 2016. Tanto en las series de temática *noir* norteamericanas y españolas como en el cine negro español de Atresmedia y Telecinco Cinema «... todo echa raíces en lo real, lo que en mi opinión produce unos retratos únicos e idiosincrásicos» (Hornby, 2010: 47-71).

La relación entre series de televisión y cine en Estados Unidos también ha influenciado a la hora de elegir los actores para interpretar en las películas del género negro de Atresmedia y Telecinco Cinema en España. Los rostros conocidos van saltando de un medio a otro para garantizar el éxito en taquilla, y también la audiencia en las series tanto en televisión como en plataformas digitales como Netflix.

Y es en el siguiente apartado donde hablaremos de este nuevo *star system* que vive España y concretamente las productoras Atresmedia y Telecinco Cinema.

2.1. EL GÉNERO *NOIR* Y LOS MODELOS DE PRODUCCIÓN DE ATRESMEDIA Y TELECINCO CINEMA

Dentro del apartado del contexto, es necesario también hablar de la importancia comercial que ha tenido la incorporación de las productoras televisivas Atresmedia y Telecinco Cinema para explicar el éxito en masas de las películas que produce, y concretamente las del género negro. Hay dos puntos clave que es necesario mencionar para entender el porqué del éxito comercial del *thriller* español y acabar así con los prejuicios de éste por parte del público.

La primera clave se encuentra dentro de la estrategia comercial y *marketing* de Atresmedia y Telecinco Cinema, donde, por un lado, y como ya adelantamos en el final del apartado anterior, las dos compañías han creado su propio *star system* para asegurarse el éxito en taquilla con rostros que atraen al público. Al igual que surgió en el sistema de estudios de la Hollywood clásica, los actores pasaron a ser estrellas, productos del mercado cinematográfico sometidos a la oferta y la demanda y a la publicidad.

Así, la imagen de un filme pasaba por el rostro del actor convertido en estrella, en mito, en una especie de héroe que invitaba a los fans a ir al cine a verlo. Actores y actrices vivían así de su imagen y carisma; ejemplos como Clark Gable, Mary Pickford, Greta Garbo son ahora en España los Mario Casas, Luis Tosar, Antonio de la Torre, Inma Cuesta o Quim Gutiérrez, observándose así algo que en los últimos años ha preocupado en la industria del cine español, la ausencia de un mayor protagonismo de la figura femenina en las películas y así en los premios Goya. Los actores se repiten. Saltan de una película a otra, se cruzan, coinciden. Luis Tosar, José Coronado y Antonio de la Torre se han convertido en rostros ineludibles de este tipo de cine. En los últimos años no han dejado de interpretar a personajes turbios, a tipos recios. No tienen escrúpulos. Comparten pasados que les pesan, que arrastran dentro de ambientes opresivos.



Dentro del género que nos interesa, la figura masculina resalta sobre todo lo demás. A partir del gran éxito de Luis Tosar en *Celda 211* (Telecinco Cinema, 2009) con su personaje Malamadre, el actor gallego ha ido repitiendo una y otra vez en películas del género causando así éxito en todas sus películas, sirva de ejemplo *El desconocido* (Atresmedia, 2015), *El niño* (Telecinco Cinema, 2014) o *Toro* (Atresmedia, 2016). Algo similar ha pasado con José Coronado, después de su papel sobresaliente valorado por público y crítica como el policía desecho de Santos Trinidad en *No habrá paz para los malvados* (Telecinco, 2011), el rostro del actor se ha repetido en diferentes filmes también con mucho éxito en taquilla y crítica, *El hombre de las mil caras* (Atresmedia, 2016), *Cien años de perdón* (Telecinco Cinema, 2016), *El cuerpo* (Atresmedia, 2012) o *Contratiempo* (Atresmedia, 2016), ésta última compartiendo *casting* con Mario Casas, otra de las estrellas que más trabajan en el cine de nuestro país y que el *thriller* no ha tardado en aprovechar su imagen para adaptarla a un género en auge; ejemplo de ello y con diferente registro en cada una de ellas son la ya citada *Grupo 7* (TVE, 2012) y *Toro* (Atresmedia, 2016).

Incluso, hay actores que aparecen en películas estrenadas en el mismo año, ejemplo de esto son Antonio de la Torre y Jesús Castro. El primero, con más experiencia en el mundo de la interpretación, ha estado en *La isla mínima* (Atresmedia, 2014), *Que Dios nos perdone* (Atresmedia, 2016), *Grupo 7* (TVE, 2012) y *Tarde para la ira* (TVE, 2016), estando en los Goya nominado a mejor actor por las películas *Que Dios nos perdone* y *Tarde para la ira*, estrenadas en 2016.

En el caso de Jesús Castro, un fenómeno de masas de forma repentina a través del éxito en *El niño* (Telecinco Cinema, 2014), nominado por dicha película, también aparece en el filme que compite con ésta *La isla mínima* (Atresmedia, 2014), ambas luchando por el premio a mejor película ese mismo año.

Estos iconos de masas también visitan la pequeña pantalla con series del mismo género. Tanto del cine a la televisión y viceversa, los actores caminan de un lado a otro, siempre en las mismas compañías televisivas, que aprovechan su imagen no sólo para las producciones cinematográficas, también para las series. Esto se puede ver en el éxito de Jesús Castro en el filme producido por Mediaset *El niño*, y cómo seguidamente la serie producida por la misma compañía, *El príncipe*, no tarda en contratarlo para su nueva temporada y seguir batiendo récords de audiencia.

El proceso contrario surgió con Mario Casas: después de su éxito en la ya citada *Los hombres de Paco* en Antena 3, esta productora, después de confirmar su buen papel en el género como policía corrupto en *Grupo 7* (TVE, 2012), aprovechará su imagen para *Toro* y *Contratiempo*, ambas de 2016.

Así, recogiendo el legado tanto del Hollywood clásico como el actual, los actores del cine negro español se convierten en imágenes icónicas del género que aseguran a las productoras televisivas una gran recaudación en taquilla. Así, el *thriller* ha tenido tanto éxito que directores como Alberto Rodríguez han llevado de la comedia o el drama romántico al género *noir* a actores como Mario Casas y Javier Gutiérrez, éste último ganador de un Goya por *La isla mínima* (Atresmedia, 2014), los cuales se han convertido en caras cada vez más reconocibles del género.



Por otro lado, dentro de la estrategia comercial y *marketing* de Atresmedia y Telecinco Cinema se encuentra la promoción. En este terreno toma ventaja la cadena televisiva de Mediaset, ya que utiliza todos sus canales al mismo tiempo que las redes sociales para «bombardear» al público con *trailers*, *teasers*, carteles, entrevistas en programas de televisión... Genera una necesidad por parte del público de ver el filme y así obtener récords de taquilla en los estrenos.

Y otra de las claves es la importancia de lo digital en la industria del cine. Este formato hace que se cree una mayor posibilidad a la hora de competir con el cine norteamericano. La calidad de la imagen y su movimiento hace que el cine español esté a la altura del cine de Hollywood, sabiendo contar historias con imágenes espectaculares y movimientos de cámara que recuerdan a las mejores películas de acción *neonoir* de Estados Unidos.

Así, el cine negro español se adapta a los nuevos lenguajes cinematográficos del nuevo Hollywood en la era digital reconocidos por el público español: «... el grueso de la producción hollywoodiense contemporánea corresponde a unos films aparentemente más cercanos al clasicismo que a cualquier expresión de la vanguardia e, incluso, a la modernidad pero, a la vez, sintomáticos de unas transformaciones que Bordwell atribuye a un montaje cada vez más sincopado y menos respetuoso con los saltos de eje, a una planificación que tiende a fragmentar el espacio de lo que antes se rodaba en planos generales o a distorsionar el encuadre con influencias procedentes del cómic, a unos movimientos de cámara que siguen a los personajes gracias a la operatividad de la *steadycam* y de cámaras digitales cada vez más ligeras o a una remodelación de la paleta de colores» (Riambau, 2011: 147-148).

Un ejemplo del uso del *steadycam* de forma muy inteligente para dar ritmo e información nueva al espectador lo encontramos en la persecución final en la película *El desconocido* (Atresmedia, 2015), donde la complejidad del plano secuencia recuerda a los mejores Martín Scorsese y Alejandro Iñárritu. La cámara sigue a los protagonistas a través de lugares difíciles, recovecos como el interior de un coche –resulta casi imposible imaginar el movimiento de la cámara desde un plano general fuera del coche hasta un primer plano del piloto dentro del mismo–, pasando por un *travelling* de casi 360°.

Movimientos que son capaces gracias a las facilidades de las cámaras digitales y demás herramientas. Estos *travellings* y planos secuencias también se pueden encontrar en *Que Dios nos perdone* (Atresmedia, 2016) donde no hay corte en el salto del villano en un balcón, y se puede ver en todo momento que no hay doble ni ningún tipo de truco. El movimiento de la cámara es tan creíble como difícil de realizar, aportando así calidad a la hora de rodar, asemejándose a las grandes producciones de Hollywood.

Estos factores que hemos nombrado, más las libertades del Gobierno en cuanto a los contenidos a mostrar, a diferencia de la censura imperante en el franquismo, ha hecho que el cine negro español ahora sí funcione. Gracias al presupuesto de las cadenas televisivas y sus estrategias de producción y *marketing* podemos disfrutar de un *thriller* español que en ocasiones incluso ha superado a grandes superproducciones estadounidenses en la taquilla española.



Así, podríamos afirmar que a día de hoy gracias a estas posibilidades técnicas, más allá de la calidad de los guiones, el público español conecta mejor con el cine nacional ya que se rige por unos lenguajes que el espectador ya reconoce por el cine americano, que tantos años lleva consumiendo.

3. ESTEREOTIPOS Y ELEMENTOS DEL CINE NEGRO EN EL CINE ESPAÑOL

En un análisis más formal de las películas producidas por las productoras protagonistas, encontramos referencias visuales y de contenido que recuerdan a películas de cine negro clásico y sobre todo del cine negro más contemporáneo y que un público más general ha consumido más, el *neonoir*. En este apartado intentaremos justificar ese «no parece española» que mencionaba el actor Javier Gutiérrez haciendo referencia a las últimas opiniones del público al ver una película producida en España. Así, al ver parecidos con el cine de género americano, podríamos llegar a entender también el éxito de nuestro cine y su mayor empatía con el espectador.

Los directores que se encuentran detrás de las películas que citaremos a continuación, y que ya alguna ha sido nombrada en este artículo, admiten tener una formación en cuanto a cine negro se refiere. Esto el espectador lo nota al instante, ya que hay una serie de elementos que se repiten y recuerdan al cine negro americano contemporáneo.

Uno de los elementos *noir* más característicos que se suele repetir mucho en nuestro cine y el norteamericano es la profundidad psicológica en la construcción de los personajes. Así, en la trama principal (ya sea ésta resolver un crimen o no) el espectador va empatizando con los personajes principales, ya que el género profundiza en ellos y los vuelve humanos, retratando así sus carencias y vergüenzas para entender sus acciones en la trama. Por ejemplo, *Que Dios nos perdone* narra la historia de dos policías (Antonio de la Torre y Roberto Álamo) que intentan resolver varios crímenes de un asesino en serie, el primero es más meticuloso e introvertido, y el segundo más salvaje y violento. El director no muestra solamente cuáles son los procedimientos policiales para resolver las cuestiones clave hasta llegar al autor de los asesinatos. También nos enseña cómo es la vida personal de los policías para llegar a comprender por qué actúan de la manera que actúan en cuanto a resolver el caso. Así, comprendemos por qué el policía interpretado por Roberto Álamo mantiene esa violencia física y verbal durante todo el filme hasta su fatal desenlace.

Adentrarnos en el entorno familiar de los personajes es una táctica que se repite constantemente para poder captar la emoción del espectador y que no se quede en un mero seguimiento de la resolución del crimen. Esto lo podemos seguir encontrando en *Toro*, con el personaje de Mario Casas y su pareja, la cual tendrá una importancia vital a la hora de provocar una mayor agresividad en el protagonista en el desenlace del filme. Pero sobre todo, donde es imprescindible la vida personal del protagonista es en *El guardián invisible* (Atresmedia, 2017). Aquí la protagonista, la detective Amaia, comparte con el espectador en casi todo momento su pasado familiar, comprendiéndola así en sus valores e ideales y formas de actuar en el caso



que debe resolver. Este pasado familiar servirá incluso para encontrar al asesino en serie que anda buscando. Algo similar ocurre en *Contratiempo* (Atresmedia, 2017), donde la mejor preparadora de testigos del país, Virginia Goodman (Ana Wagener), asesorará a Adrián Doria (Mario Casas), joven empresario y exitoso acusado del asesinato de su pareja. El filme transcurre en toda esa noche de reunión, llevando al espectador a la vida personal del protagonista e intentar así hacerlo partícipe de encontrar una medida que diga que es inocente.

La figura del policía, y sus cuestionables métodos, suele ser constante también en el cine negro contemporáneo, recogiendo influencias del cine negro clásico americano. Es importante mencionar que la imagen del policía sólo se ha visto afectada cuando no existía una censura por parte del Gobierno en cuestión. Durante los años cincuenta en Estados Unidos se produce «una relajación del sistema de censura imperante en Hollywood, que obligaba a difundir una imagen positiva y elogiosa de los cuerpos de seguridad del Estado. Eso permitirá que algunos filmes adopten una postura más crítica con los abusos de poder de la política y del FBI, que la que se había dado hasta entonces» (Gállego, 2012: 403). Algo similar a lo que ocurrió en España después de la dictadura franquista. Sin la presencia de censura alguna, el género *noir* permite representar debilidades incluso en una figura que, *a priori*, debe ser correcta en cuanto a ética y moral se refiere, no permitiéndose desvaríos en su estereotipo.

Durante décadas se ha representado a un policía que ha estado al límite del bien y del mal, de la corrupción y de mantener su imagen limpia de ilegalidades. Se ha aprovechado así la figura del policía para representar también una crítica a las autoridades y seguridad del Estado. Estas debilidades de un agente de la ley, el cual se supone que está en sociedad para proteger al ciudadano, pueden aparecer tanto en filmes donde hay un policía como protagonista como también en películas en las que aparezcan dos, también conocidas *Buddy Movies* (Gállego, 2012: 403).

Así, la figura del policía se desdibuja y es interpretado de diferentes maneras sobre todo a partir de finales del siglo xx hacia adelante en el *noir* estadounidense, debido básicamente a dos razones, por un lado «las infinitas posibilidades de un personaje motor de un amplio abanico temático y, por su naturaleza al límite (investiga, decide, se la juega, dispara), estímulo de los tratamientos más dispares. Puede aterrar y provocar compasión, y permite poner sobre la mesa asuntos como el miedo, el peligro, la corrupción, la violencia, la venganza, la muerte y la justicia» (Cueto y Santamarina, 2011: 62).

Con lo cual encontraremos policías que ofrecen debilidades de diferente manera, por un lado habrá películas que ofrecen una imagen donde se aprovechan del poder que les confiere su cargo para conseguir beneficios personales, ya sea por el procedimiento de dejarse sobornar por los delincuentes como en *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950), o transgrediendo los límites de la ley para encubrirse como en *Al borde del peligro* (*Where The Sidewalk Ends*, Otto Preminger, 1950).

Y por otro lado, también aparecen policías que no dudan en aplicar la ley de manera autoritaria para conseguir pruebas incriminatorias como en *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958) o *Brigada 21* (*Detective Story*, William Wyler,



1951). Esta faceta la encontramos en dos películas producidas por Atresmedia, *La isla mínima* y *Que Dios nos perdone*. En ambas se aprecia el subgénero de *Buddy Movie*, y también muestra muchas similitudes en cuanto al filme de Orson Welles y que se repetirá a lo largo de la historia del género en el cine. Por un lado, en ambas producciones tenemos a dos agentes diferentes entre sí en un primer momento, donde uno de ellos utiliza de forma autoritaria su papel como policía, en el caso de *La isla mínima*, tenemos el personaje interpretado por Javier Gutiérrez (policía finalizando su carrera), quien en ocasiones se muestra como un personaje que no puede controlar su ansiedad. A su lado, su compañero, el joven policía interpretado por Raúl Arévalo, algo más metódico. Esta oposición en los diferentes tipos de policía simbolizando el pasado y futuro de las fuerzas de la ley y el orden, ocurre tanto en *Sed de mal* como en *La isla mínima*, en el filme de Orson Welles se nos presenta a un policía quemado (Hank Quinlan) por tantos años de servicio, el cual ha entrado en la corrupción y que representa el pasado, y por otro lado al policía mexicano Mike Vargas, que defiende el respeto y la supeditación a la ley y cree que el fin no justifica los medios. Uno se guía por la intuición para resolver el caso y el otro agarrándose a las medidas que dicta la ley.

Hank Quinlan podría ser Javier Gutiérrez, y Vargas, Raúl Arévalo. Ambos *a priori* diferentes, pero que a medida que se acerca el final de la trama, el espectador duda si son tan opuestos dichos personajes.

La representación de unos ideales pasados y futuros en policías de diferente carácter y edad se lleva a cabo en muchas películas, dos de las más destacadas por la crítica y el público podrían ser *Seven* (David Fincher, 1995), donde aparece un detective de homicidios (Morgan Freeman) a punto de retirarse y al que le es asignado un compañero joven e impulsivo (Brad Pitt) nuevo en el cuerpo, ambos en busca de un asesino en serie. Y otra podría ser *Harry el sucio*, donde al policía protagonista (Clint Eastwood) le asignan un compañero joven que durante la trama pasa como secundario ante el carisma del personaje de Harry, también en busca de un asesino en serie. El estereotipo del villano como asesino en serie también aparece reflejado en *Que Dios nos perdone* y *El guardián invisible*; en ambas, al igual que las dos anteriores citadas, se refleja un asesino en serie con motivos que se relacionan con una crítica de la sociedad y sus valores. La figura del villano aquí es clave para entender la importancia del héroe en el filme, ya que, sin una gran antítesis, el protagonista no goza de ambigüedades ni cuestiones morales y eso restaría a la calidad de la trama del género, interfiriendo así en una de las claves del género negro, la dificultades que hay en saber dónde está el bien y el mal.

En *Que Dios nos perdone* ocurre algo parecido, donde los policías interpretados por Antonio de la Torre y Roberto Álamo no tienen nada que ver en un principio, el primero mucho más comprometido y responsable con su trabajo, el otro, nada consecuente y que intenta arreglar las cosas con agresividad y sin control, utilizando su autoridad en muchas ocasiones para salirse con la suya. El espectador, a través de sucesos que van ocurriendo a lo largo de la trama tanto en las vidas personales como profesionales de los policías, aprecia que la aparente visión monolítica de héroes y villanos que parecían ofrecer las citadas películas queda matizada con una ambigüedad muy propia del género negro.



Estas diferencias de métodos policiales se aprecian bastante bien en *No habrá paz para los malvados*, donde el policía Santos Trinidad representa muy bien la figura del policía como la figura del *antihéroe* (otro de los elementos más repetidos del género negro). En filmes como *Harry, el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), *Contra el imperio de la droga* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971) y *San Francisco, ciudad desnuda* (*The Laughing Policeman*, Stuart Rosenberg, 1973), las figuras de antihéroes «estaban solos contra todo. Se movían desesperados en una ciudad-ratonera inabarcable y cuarteada por la violencia, donde no les quedaba otra que tomarse la justicia por su mano, que trampear, en un flirteo constante con lo amoral, para luchar contra el mal» (Cueto y Santamarina, 2012: 62).

Esto mismo pasa con el personaje de José Coronado, el cual representa la intuición más que el método legal y correcto de la policía, representado éste por el personaje de la juez Chacón. Así, durante el filme se van contraponiendo diferentes métodos para llegar a la verdad, y en el caso de la película de Enrique Urbizu se demuestra que «resulta cuanto menos inquietante: frente a la incapacidad de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado para combatir las nuevas amenazas terroristas, sólo puede alcanzarse la salvación por medio de la intervención individual de alguien dispuesto a saltarse las normas y a combatir al enemigo con sus mismas y violentas armas» (Rodríguez, 2013: 394).

Por lo tanto, Santos Trinidad representa muy bien esa figura del policía corrupto que juega con lo amoral, que tiene un turbio pasado, que utiliza su autoridad para abusar y complacer así sus necesidades (Entrevista, Arce, 2012), y que al final del filme se puede convertir incluso en un héroe, ya que gracias a su intuición adquirida en sus vivencias en la calle ha podido salvar al mundo, representado éste mediante la ciudad.

Esta idea de tomarse la justicia por su mano en el género negro es algo que podemos incluso ver en los cómics del personaje creado por Bob Kane y Bill Finger, Batman, cuyo héroe siempre ha sido discutido por parte de los ciudadanos de la ciudad ficticia Gotham, dudando, así, si es una persona que debe ser juzgada por sus actuaciones fuera de la ley o no. Para muchos es un héroe por salvar la ciudad con sus métodos particulares (inteligencia y violencia) ante lo inútil que es el cuerpo policial, para otros un villano al que se debe condenar por no respetar la ley. «El fin justifica los medios» será una de las ideas más transmitidas en las películas de género negro interpretadas con policías como protagonistas.

Estas diferentes formas de abuso del poder (las cuales se encuentran siempre en una ambigüedad moral), se ven en películas contemporáneas como la ya citada *Training Day*, con el personaje interpretado por Denzel Washington, el cual hace pactos con los traficantes del barrio para poder disfrutar como ellos de la droga a cambio de información que le pueda ser útil para beneficio personal y profesional. Este límite sobrepasado entre lo legal y lo que no lo es ya se puede ver en la ya citada *Grupo 7*, donde el policía interpretado por Mario Casas utiliza su estatus social para sobornar a los drogadictos de Sevilla para conseguir más información y así lograr su principal objetivo, limpiar las calles de la ciudad.

Así, en cuanto a las películas nombradas donde las actuaciones del policía son ambiguas frente a la ética y lo moral, radican una serie de cuestiones «de índole



político y social entre las que se pueden destacar: ¿quién controla a los encargados de mantener el orden?, ¿qué puede hacer el ciudadano para evitar sus abusos? Y ¿a qué intereses sirven las leyes que ellos aplican? Este tipo de interrogantes son los que confieren al género negro su potencial crítico y, en ocasiones, hasta subversivo» (Gállego, 2012: 408).

Otro de los elementos narrativos recurrentes en el género negro y que el cine español ha adaptado a su idiosincrasia es lo que Alain Silver y James Ursini denominan «la pesadilla fatalista». «El cine negro gira en torno a la causalidad. Los acontecimientos se entrelazan, como una cadena irrompible que conduce inevitablemente a un final más que anunciado. Es un universo determinista en el que la psicología, la casualidad, e incluso las estructuras de la sociedad, pueden, en último término, anular las posibles buenas intenciones o las esperanzas de los protagonistas» (Ursini y Alain, 2004: 15).

Recogiendo las palabras de estos autores, *Toro*, *No habrá paz para los malvados* y *Que Dios nos perdone* son los ejemplos más claros del cine negro español producido por Atresmedia y Telecinco Cinema que adaptan este recurso en la narración para mantener el interés del espectador hasta el final. Por medio del suspense, las tres películas se dirigen a un desenlace fatal que a medida que avanza la historia el espectador va intuyendo.

En *Toro*, el filme empieza advirtiendo al espectador que al final de la historia el personaje de José Sacristán (jefe de una mafia) morirá a manos uno de los personajes protagonistas de la trama, el cual está dentro de esa «familia» que él ha creado. A través de una serie de sucesos, el espectador intuye que ese momento ocurrirá, e intuye que el protagonista (Mario Casas) será el que ejecute a su mentor. La fatalidad en este filme se encuentra en que Toro (el protagonista) quiere huir durante todo el largometraje de ese mundo y rehacer su vida con su pareja. Por culpa de su hermano, Toro no deja de entrar en él aun sabiendo que le traerá consecuencias fatales. Y así sucede, a pesar de los intentos de Toro, éste cae en un final cruel no sólo con él, sino también a lo que más quería, su pareja, la cual está a punto de la muerte a manos de su mentor (José Sacristán), que creía desde el principio del filme que él iba a ser su asesino.

En *No habrá paz para los malvados* la fatalidad recae en Santos Trinidad, el cual representa como ya hemos mencionado a un policía que se descompone cada vez más a lo largo del filme hasta llegar a una muerte casi anunciada. Tal y como lo describe Enrique Urbizu: «Este va como un zombi en línea recta, no tiene salvación posible» (Enrique Urbizu, entrevista por José Arce, 13 de marzo de 2012). El director deja claro así algo que se intuye en el filme, Santos Trinidad tiene un final y es inevitable. El suspense se encuentra en si logra descubrir la verdad de lo que persigue antes de morir o no.

En *Que Dios nos perdone* el personaje de Roberto Álamo se asemeja mucho en ese sentido a Santos Trinidad. El policía agresivo y con problemas de actitud ansiosa y violenta le justifica así al espectador su carácter por los hechos que le van sucediendo y no hacen más que agravar su personalidad, hasta llegar a un final que sorprende pero que a partir de la reflexión del personaje era de esperar. Su vida se va convirtiendo en un infierno y no le va quedando nada por lo que luchar. Al igual



que pasa con Santos Trinidad, llega un momento del filme en el que el policía antes de morir resuelve el caso y se convierte en un héroe. En el caso de Roberto Álamo descubre finalmente quién es el asesino en serie y ayuda a seguir su búsqueda por parte de su compañero (Antonio de la Torre) a través de un objeto encontrado que será clave para la localización del villano.

Otro de los elementos que más se repiten es retratar de alguna manera u otra el *pasado turbio* de los personajes y su influencia en la trama. «Los protagonistas del cine negro raramente son criaturas de la luz. A menudo escapan de una carga del pasado, (...) Sea cual sea el origen del problema, los personajes se ocultan en los oscuros callejones y cuartuchos que tanto proliferan en el mundo del cine negro. Para los protagonistas, el pasado no es un fantasma efímero, sino tangible y amenazador. En el mundo *noir*, pasado y presente permanecen inextricablemente unidos (...). Uno no puede escapar de su pasado, y sólo afrontándolo podrá esperar algún tipo de redención, aunque sea exponiéndose a un revólver» (Ursini y Alain, 2004: 15).

Esta característica es evidente en *La isla mínima*, *No habrá paz para los malvados*, *Toro* y *El guardián invisible*, siendo más influyente en el transcurso de la trama de las dos últimas. El pasado les persigue a los protagonistas durante toda la trama hasta el final, siendo esencial su comprensión para conocer más la psique del personaje y también para resolver el nudo de la historia. El recuerdo del pasado les pesa en sus caracteres, sobre todo en el personaje de Amaia en *El guardián invisible*, donde el director recurre a un recurso que lo podemos ver en la serie *Los soprano*, con su protagonista, Tony Soprano, recurriendo a lo onírico del psicoanálisis, «el onirismo de las pesadillas que le acechan y que, desde *Recuerda* (*Spellbound*, 1945) o *Encadenados* (*Notorious!*, 1946) de Hitchcock, en *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, 1947) de Robert Montgomery o *Historia de un detective* (*Murder, My Sweet*, 1945) de Edward Dmytryk, está presente en el género negro. La recurrencia al psicoanálisis busca suscitar el misterio mediante la intromisión de factores extraños y aberrantes en la mente de Toni Soprano, lo cual es habitual en el cine negro» (Veres, 2013: 310).

Esta intrusión a la mente subconsciente del personaje se encuentra latente en Amaia, la cual tiene pesadillas a lo largo del metraje para dar pistas al espectador de sus traumas infantiles relacionados con la familia. Estas pesadillas harán comprender al público algunas actitudes e ideologías de Amaia, la cual gracias a esos sueños logrará descubrir la verdad que se esconde en la trama principal, capturar al asesino en serie del valle del Baztán.

El caso de *Toro* ya lo hemos mencionado, la trama gira en torno a que el protagonista quiere enterrar un pasado sucio, lleno de ilegalidades relacionadas con delitos y crímenes. A lo largo del filme vemos que no puede huir de su pasado, ni siquiera por sus tatuajes, que le recuerdan constantemente al protagonista lo que fue, reflexionando así sobre una cárcel que no tiene rejas, la del propio pasado turbio que quieren olvidar algunos seres humanos. Recordemos que Toro sale de la cárcel por un delito que cometió para hacer una nueva vida, sin saber que debe salir de una cárcel mucho mayor, su pasado, el cual lo lleva a un desenlace fatalista.

Tanto en *No habrá paz para los malvados* como en *La isla mínima*, se menciona en varias escenas el pasado de los policías Santos Trinidad (José Coronado) y Juan (Javier Gutiérrez), el cual parece tener relevancia para entender sus compor-



tamientos en el presente. Así, la construcción de ambos personajes le debe mucho a su pasado, el cual por medio de interrogatorios de personajes de su alrededor, el espectador puede hacerse una idea de lo que fue el policía protagonista y empezar a sospechar los límites del mismo por la corrupción y de qué manera podría resolver el caso que tiene en la trama principal.

La fotografía y la iluminación es algo también característico, sobre todo del cine negro clásico, donde cada plano y su composición te daban información de la personalidad de los personajes e incluso daba pistas del ambiente en la ciudad donde transcurría la historia. En el *neonoir* como ya hemos comentado no se llevará a cabo este elemento en su mayoría, apostando así por una atmósfera más realista y que empatice mejor con el público contemporáneo. Aun así, en el cine negro español se hace homenaje a esta característica con un uso muy inteligente y que recuerda a los clásicos del cine negro americano.

En las películas que analizamos podemos encontrar muchos planos con clarooscuros y composiciones retorcidas que transmiten la inestabilidad psicológica de los personajes y de la inseguridad y doble moral de una ciudad a la deriva. Esto ocurre en *No habrá paz para los malvados*, donde no sólo retrata muy bien la noche de Madrid con esa iluminación en penumbra, también la composición de los planos en el personaje de José Coronado, donde su emplazamiento en la pantalla se sitúa frecuentemente en los extremos, como menciona Manu Argüelles: «Siempre vagará por el filme como un fantasma, siempre al borde del precipicio (no es casual que su colocación espacial natural en los planos sea en los extremos del marco), evidenciando una tensa expresividad corporal fruto de la violencia interiorizada que le arde en su seno» (Argüelles, 2012). También, existe un plano que recuerda mucho al cine negro clásico en cuanto al uso del espejo para reflejar la doble identidad o deterioro de la personalidad de los personajes, como en *La dama de Shanghai* (*The Lady From Shanghai*, Orson Welles, 1947). En dicho plano, Santos Trinidad se mira al espejo de un bar donde su reflejo aparece distorsionado.

Ese juego de espejos también se puede apreciar en *Que Dios nos perdone*, en una escena donde el policía interpretado por Antonio de la Torre conoce a la asistenta de la limpieza de su edificio, donde los dos se ven reflejados en espejos y se muestra así una metáfora de que están hechos el uno para el otro.

Que la estética de los planos hable por sí sola es un recurrente en el género negro. Esto se ve más claro durante toda la película para recrear una atmósfera de misterio y suspense en *La isla mínima* y *El guardián invisible*, ambos filmes ambientados fuera de la ciudad, transmitiendo así lo laberíntico que puede resultar un crimen en un ámbito rural. En la primera queda claro con esos planos cenitales de las marismas del Guadalquivir de los créditos iniciales, donde el espectador, a través de una música que acompaña, es consciente de que en la próxima hora entrará en un laberinto junto con los protagonistas. La iluminación y las sombras son una constante en las escenas rodadas de noche, y esto es más evidente en *El guardián invisible*, donde se confirma la importancia del escenario como un personaje más, en este caso nos alejamos de lo urbano para adentrarnos en las laberínticas calles y demás zonas del valle del Baztán. Ambas aprovechan lo misterioso de lo rural para establecer una iluminación que enfatice esa idea y generar una atmósfera enig-



mática. En *El guardián invisible*, cada sombra de las noches lluviosas es una nueva pista para resolver el caso de la detective Amaia. Aparte de los clarooscuros de las cintas, también se opta por un tono de color poco realista. Esto se aprecia más en *Contratiempo* y la ya citada *El guardián invisible*, donde el etalonaje digital goza de un tono gris abundante durante las secuencias rodadas de día, mientras que por la noche volvemos a la iluminación en penumbra y sombras que generan misterio y a veces miedo⁵.

Todos estos elementos tienen que ver con la poca diferencia entre el bien y el mal. Esta idea de los límites ambiguos entre estas dos fuerzas de la naturaleza humana será la constante premisa que abarca todos los elementos comentados. Y es aquí donde posiblemente recae el elemento del género que más empatiza con el público español y por supuesto mundial. Esas tramas que nos cuentan que ya no está tan definido quién es el bueno y quién el malo, reflexionando así sobre que hasta el más noble de los ciudadanos se puede corromper, precisamente porque es humano. Esto acerca al público una realidad latente en su día a día y que el cine negro la retrata muy bien, a veces con atmósferas oníricas y composiciones estéticas laberínticas, otras con una imagen cruda y real con tramas verosímiles que evocan a la reflexión de nuestro día a día.

4. CONCLUSIONES

Todos los personajes de las películas citadas esconden algo. No son incorruptibles y hasta el más correcto policía puede caer en la tentación de las pasiones humanas y ser desbordado por las mismas, tanto por el sexo como por la droga y así mismo corrupción. «Los cineastas *noir* veían la sociedad desde el punto de vista del perdedor, del criminal, del desafortunado o del proletario; por lo tanto, era lógico que el cine negro implicara cierto nivel de denuncia social» (Ursini y Silver, 2004: 169). Al igual que los directores clásicos, en la actualidad se tiene una consciencia de que el cine negro debe denunciar algo con unos personajes que no tienen clara su identidad, y que siempre se moverán por lugares recónditos escondiéndose de su pasado, o bien de algún delito causado por el mismo.

Los Alberto Rodríguez, Enrique Urbizu, Daniel Monzón, Daniel Calparsoro, Rodrigo Sorogoyen... Todos mantienen una formación y constante influencia del cine negro clásico y con el cine *neonoir* de varios países, adaptando todos esos elementos que adquieren a la idiosincrasia española aportando así calidad tanto narrativa como visual al cine español y por lo tanto a los ojos del espectador de este país, acostumbrado a consumir el cine de Hollywood.

Nos encontramos con un género que no admite divagaciones ni en su narrativa ni en lo visual. Tal y como afirma el director Enrique Urbizu, «la relación del

⁵ En el caso de *El guardián invisible* es todavía más influyente y necesaria la iluminación *noir*, ya que la trama gira en torno al miedo y el mal.



cine negro con el público también es muy directa, porque el público está asistiendo a una investigación, que tú como director quieres hacerle participar. Es decir, el protagonista debe estar perdido al comienzo de la película, atando sus cabos a lo que el filme va avanzando y luego ya al final encajarlo todo. Estás haciendo algo que esconde algo, entonces el interés del espectador va a ser avanzar en esos descubrimientos, no hablo necesariamente de quién es el asesino, sino de cómo funciona esto. (...) Como hacía Hitchcock, es importante procurar que el espectador supiera algo más que los protagonistas» (Enrique Urbizu, entrevista por TCM, 15 de junio de 2015).

Esta idea es fundamental para entender, junto a todo lo descrito en el artículo, esa empatía que ha generado el cine negro español en los últimos años. Se nos muestra un género que permite jugar con el suspense y la intriga tanto a nivel de guion como de estética, y esto lo saben muy bien estos directores.

Con lo cual, y para concluir, es necesario terminar este artículo con las palabras del ya citado autor Enrique Urbizu⁶, donde muestra y da las claves de por qué el cine negro siempre tiene su hueco en la industria del cine, adaptándose a híbridos mediante subgéneros tanto en películas como cómics y series que no dejan de influenciarse entre sí, tanto a nivel técnico como narrativo, y por lo tanto por qué nunca pasa de moda como otros géneros ya sobrepasados como el wéstern.

«El género negro es el que escarba el lado oscuro del capitalismo. Las verdaderas corrientes de poder y financieras ya no permanecen ocultas, estos días lo estamos viviendo a diario, sube la espuma negra a la superficie y es un escándalo. El cine negro es el que habla de las tripas del sistema» (Enrique Urbizu, entrevista por TCM, 15 de junio de 2015).

RECIBIDO: enero-2018, ACEPTADO: abril-2018



⁶ Uno de los directores más influyentes que marcaron el camino del género negro en la España actual con las películas *Todo por la pasta* (1991) y *La caja 507* (2002).

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2011): *Neo-Noir. Cine negro americano moderno*, Madrid, T&B Editores.
- AA. VV. (2015): *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro*, Santiago de Compostela, Andavira Editora.
- AA. VV. (2012): *El género negro. El fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira Editora.
- AA. VV. (2013): *Historia, memoria y sociedad en el género negro. Literatura, cine, televisión y cómic*, Santiago de Compostela, Andavira Editora.
- ACOSTA DEL RÍO, Severiano (2015): «Narrativa cinematográfica contra ludonarrativa: un duelo en clave noir». en *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro* (697-702), Santiago de Compostela, Andavira Editora.
- LUQUE CARRERAS, Jose A. (2015): *El cine negro español*, España, T&B Editores.
- CUETO, Roberto, SANTAMARINA, Antonio (2011): *American way of death: cine negro americano 1990-2010*, San Sebastian, Editorial Zinemandia.
- GÁLLEGO, Luis (2012): «Análisis de la corrupción policial en el cine negro de los años cincuenta», en *El género negro. El fin de la frontera* (408-413), Santiago de Compostela, Andavira.
- HORNBY, N (2010): «David Simon entrevistado por Nick Hornby», en *The Wire. 10 dosis de la mejor serie de televisión* (47-71), Madrid, Errata naturae.
- PASTOR, C. (2017): Rodríguez, A. (entrevista). *Tentaciones. El País*, 21, 30-33.
- RIAMBAU, Esteve (2011): *Hollywood en la era digital. De Jurassic Park a Avatar*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- SÁNCHEZ SOLER, Mariano (2011): *Anatomía del Crimen. Guía de la novela y el cine negro*, Madrid, Ediciones Reino de Cordelia.
- URSINI, James y SILVER, Alain (2004): *Cine negro*, Barcelona, Editora Taschen.
- VERES, Luis (2013): «Referentes de la novela y el cine negro en Los soprano», en *Historia, memoria y sociedad en el género negro. Literatura, cine, televisión y cómic* (310-317), Santiago de Compostela, Editora Andavira.

FILMOGRAFÍA

- Cien años de perdón* (Cien años de perdón, Daniel Calparsoro 2016).
- El guardián invisible* (El guardián invisible, Fernando González Molina 2017).
- Toro* (Toro, Kike Maíllo 2016).
- El niño* (El niño, Daniel Monzón 2014).
- Contratiempo* (Contratiempo, Oriol Paulo 2016).
- La isla mínima* (La isla mínima, Alberto Rodríguez 2014).
- El hombre de las mil caras* (El hombre de las mil caras, Alberto Rodríguez 2016).
- Grupo 7* (Grupo 7, Alberto Rodríguez 2012).
- Que Dios nos perdone* (Que Dios nos perdone, Rodrigo Sorogoyen 2016).
- No habrá paz para los malvados* (No habrá paz para los malvados, Enrique Urbizu 2011).



ENLACES ONLINE

- ARGÜELLES, Manu (2012): A la caza. No habrá paz para los malvados. Consultado el 11 de octubre de 2017, de <http://www.lespectadorimaginario.com/>.
- ARCE, José (2012): Enrique Urbizu, director de *No habrá paz para los malvados*: vivimos una época aterradora. Consultado el 9 de octubre de 2017, de <http://www.labutaca.net/>.
- ZORRILLA, Mikel (2016): Maíllo, K. (Entrevista). Página web *Espinof*. Consultado el 4 de noviembre de 2017, de <https://www.espinof.com/>.
- UNAMUNO, P. (2014): Novela negra española. *20 minutos*, Recuperado de <https://www.20minutos.es/noticia/2068567/0/novela/negra/espanola/>.
- REGUERA, I. (2016): Rodríguez, A. (Entrevista). Blog *Cuarto poder*. Consultado el 4 de noviembre de 2017, de <https://www.cuartopoder.es/>.



VIVO PARA PENSAR PELÍCULAS. ENTREVISTA (ANOTADA) A FERNANDO COLOMO

Débora Madrid Brito
Universidad Autónoma Madrid

RESUMEN

La obra cinematográfica de Fernando Colomo es ampliamente conocida. Se trata de uno de los cineastas españoles fundamentales del periodo de la Transición española. Sus primeros largometrajes dieron lugar a la designación de la llamada «nueva comedia madrileña» y su prolífica actividad ha dejado, a lo largo de las décadas, numerosas películas, guiones, producciones e interpretaciones. El presente trabajo se propone, a partir de una entrevista realizada al director a comienzos de 2017, contextualizar y comentar sus principales aportaciones, contribuyendo así a aumentar la escasa atención académica que, hasta ahora, se le ha prestado al cineasta.

PALABRAS CLAVE: Fernando Colomo, cine español, nueva comedia madrileña, entrevista.

I LIVE TO THINK MOVIES. (ANNOTATED)
INTERVIEW WITH FERNANDO COLOMO

ABSTRACT

Fernando Colomo's cinematic works are well known. He is one of the principal filmmakers of the period of Spain's transition to democracy. The first films of the director gave rise to the label of «New Madrid comedies» and his fruitful work has resulted in numerous films, scripts, productions and performances. This publication seeks, through the interview done with Fernando Colomo at the beginning of 2017, to contextualize and discuss his main achievements. Hence, this present paper aims to shed light on the significant contributions of this film director, whose works have received little attention in academia.

KEYWORDS: Fernando Colomo, Spanish film, new Madrid comedy, interview.



Fernando Colomo (1946-) es una de las figuras más representativas del cine español de la década de 1980. Se formó en arquitectura mientras devoraba revistas cinematográficas y desgastaba las butacas de los cines, y estrenó su primer largometraje –*Tigres de papel*– en 1977. Sus primeras películas dieron pie a la denominación de lo que se conoció como la «comedia madrileña», historias que, tanto a nivel argumental como a nivel formal, representaron un soplo de aire fresco en la cinematografía española, en una época en la que todo lo que sonase a espontáneo, novedoso y alejado de normas preestablecidas era bien acogido. Ejerciendo una intensa actividad como director, productor, guionista y actor, Colomo no ha dejado de trabajar a lo largo de las décadas y actualmente prepara su nuevo largometraje, *La tribu*, que espera estrenar en 2018. A lo largo de la presente entrevista, que no pretende recoger un desarrollo estricto de su filmografía desde el punto de vista cronológico, emanarán diversas cuestiones que han marcado la carrera del director: desde sus referentes iniciales y sus motivaciones para dedicarse a la dirección cinematográfica, el cuestionamiento de esa etiqueta que la crítica acabó imponiéndole de «padre de la comedia madrileña», el inagotable debate entre la concepción del cine como una propuesta autoral y las motivaciones comerciales e industriales, las carencias del cine español del periodo (como la falta de guionistas formados o las dificultades de la distribución internacional), la eterna comparación o competición con el cine americano, la polémica del doblaje, etc.

Acompañaremos las reflexiones y comentarios de Fernando Colomo con anotaciones a pie de página que pretenden contextualizar o profundizar en algunas de las ideas planteadas, aderezando así la entrevista con aportaciones propias que enriquezcan y complementen los escasos estudios previos¹ existentes sobre la figura del director madrileño y su obra cinematográfica. Nos recibe Colomo en febrero de 2017, en una cafetería del barrio madrileño de Chamberí, donde reside actualmente.

– ¿Cuáles son sus referentes cinematográficos?

Fernando Colomo: El cine me viene directamente de Truffaut, concretamente de *Los 400 golpes*², que la vi en el cinefórum del colegio con quince años y fue un

¹ Hasta donde hemos podido comprobar, el único libro monográfico publicado sobre la figura de Fernando Colomo es *El efecto Colomo*, publicado en 1998. Desde entonces, se ha podido constatar un cierto interés académico en el director por la realización de diversas tesis doctorales: CARTY, Gabrielle M. (2002): *Female Roles in the Comedy Films of Fernando Colomo*, tesis doctoral defendida en el Queen Mary and Westfield College, University of London; LARA MARTÍNEZ, María (2011): *Fernando Colomo*, tesis doctoral dirigida por Luis Fernando Huertas Jiménez, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad; e IGLESIAS GARCÍA, Paula (2015): *La representación del cambio social en el cine de la Transición: la comedia madrileña*, tesis doctoral dirigida por Juan Carlos Ibáñez en la Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual.

² *Les 400 coups* (François Truffaut, 1959). La película, como muchas del cine francés de esos años (las de los cineastas de la *Nouvelle Vague* o la *Rive Gauche*), fue muy influyente para el mundo cinematográfico de la década de 1960; fue considerada en la prensa española como «uno de

flechazo para mí. En aquella época estaba muy de moda Antonioni, porque *Los 400 golpes* ya era una película antigua³, nosotros la vimos después. Y algunas de Godard ya habían también pasado. Pero Antonioni estaba en plena vigencia, estrenaba en el cine Avenida de la Gran Vía *El eclipse*, y me influyó mucho eso, que curiosamente es lo más opuesto a mi cine ahora mismo, ahora me entra la risa, pero al principio fue así. Dentro de la *Nouvelle Vague* primero Truffaut, un poco más tarde me dio también muy fuerte con Godard y Rohmer. Luego quizás mis películas se parecieran más a las de Rohmer, por el planteamiento, incluso la última, *Isla bonita*, tiene un planteamiento un poco de Rohmer, en el sentido de que utilizo también actores no profesionales e improviso con ellos.

- ¿Su pretensión ha sido entonces la de traer de alguna manera a España ese cine que se estaba haciendo, sobre todo en Francia, y responder a los planteamientos provenientes de la teoría de autor?

F.C.: Yo quería hacer un cine que no se había hecho en España, que era hacer cine con personajes reales, lo cual no se había hecho sobre todo por la censura, salvo brillantísimas excepciones como *El verdugo*, *El pisito*, *Calle Mayor*⁴ o alguna película que conseguía más o menos burlar la censura⁵, pero que eran muy pocas. La cuestión es que no podías contar historias de la gente, no podías utilizar un lenguaje cotidiano. Yo recuerdo, por ejemplo, con *Tigres de papel*, que los distribuidores me decían que los tacos a las personas mayores no les gustaban, decían que en el cine no debían decirse tacos. Pero era un lenguaje coloquial que se hablaba en la calle⁶. Recuerdo que un señor

los [filmes] más importantes de cuantos recientemente hemos visto» (*La Vanguardia*, 25/12/1959). En España Fernando Colomo se hizo eco de este cine francés a finales de los 70, proponiendo un cine espontáneo y natural, tanto desde el punto de vista de los temas, guiones y diálogos como desde el apartado visual, el bajo presupuesto, la improvisación y el trabajo con actores no profesionales.

³ *Los 400 golpes* se estrena originalmente en junio del año 1959 en Francia, y en marzo de 1961 en Madrid (*ABC Madrid* 1-5/03/1961). Si Fernando Colomo, nacido en 1946, recuerda tener 15 o 16 años cuando la vio por primera vez puede que la viera el mismo año de 1961; por lo que cuando Colomo dice que se trata de una película antigua es probable que se refiera a que ya no estaba en cartelera cuando él pudo verla en el cineclub.

⁴ *El verdugo* (Berlanga, 1963), *El pisito* (Marco Ferreri, 1959), *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956).

⁵ La censura cinematográfica impuesta por la Administración franquista se mantuvo en España hasta dos años después del fallecimiento de Franco (aunque con menos restricciones ya en los últimos momentos). Fue precisamente ese año, 1977, cuando Fernando Colomo estrenó su primer largometraje, *Tigres de papel*.

⁶ «Nos gustaría insistir en ese carácter de cronista social y anteponerlo al tan manido encasillamiento de Colomo como “rey de la comedia” y más concretamente de la llamada “comedia madrileña”. Etiqueta poco definida que da una visión parcial de la filmografía del cineasta». MONTERO, Pablo y UTRILLA, David (1998): *El efecto Colomo*, XXIV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, p. 11.



me dijo en un coloquio que en las películas americanas no se decían tacos, y yo le recordé que estaba viéndolas dobladas... Entonces eso era lo que yo quería hacer. Además, veía que era un cine barato e incluso heredero del neorrealismo, pero ya más cerca. El neorrealismo era como mis abuelos, y la *Nouvelle Vague*, como mis padres,⁷ y tuve la suerte de ser el primero en España que lo empezó a hacer. Cuando hice *Tigres de papel*, todavía no se había hecho ninguna película toda en sonido directo⁸ y con una serie de personajes que hablaran tanto. Además, que los personajes hablaran mucho hacía que las películas pudieran ser más baratas. Esta primera película se rodó en tres semanas y media, cuando lo mínimo para una película barata eran unas cuatro semanas y para una película ya un poco más gorda se necesitaban unas siete u ocho.

- Se le suele describir como un gran autor de comedia⁹, pero ¿cuál es su relación con la comedia? ¿Fue su intención desde el principio hacer comedias?

F.C.: Nunca pensé hacer comedia. Para mí fue una sorpresa. Desde *Tigres de papel* empezaron a decir que era una película con tono de comedia, luego ya pasó a ser una comedia directamente. El año pasado se proyectó en Tarragona en un festival¹⁰ en el que se pasó *Isla bonita* y *Tigres de papel*, mi última y mi primera película, porque *Isla bonita* se decía que recuperaba el espíritu de mis primeras obras. Y luego en el coloquio, una de las señoras que estaba allí me dijo que era una película muy deprimente, muy triste, que los personajes y el niño, pobrecitos. Y lo que dije fue eso, que realmente no era una comedia. ¿Dónde está la comedia?

⁷ En consecuencia, el estilo visual de Colomo destacará por la austeridad y la sencillez, donde la cámara trata de pasar desapercibida para dejar el protagonismo a los personajes. Así, según avanza su carrera la *steady-cam* se convertirá en una gran aliada para el director, junto al montaje transparente, una iluminación austera y una narración lineal.

⁸ Es frecuente remarcar a Fernando Colomo como uno de los precursores del uso del sonido directo en el cine español, en una época en la que el doblaje era una práctica constante impuesta durante el franquismo.

⁹ En las historias generales del cine español se sitúa constantemente la obra de Fernando Colomo en el capítulo de la comedia, como ocurre, por ejemplo, en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (2005): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea Editorial; donde se describen películas como *La vida alegre y El efecto mariposa* (1996); como «comedias de enredo» con «ciertos ecos de la actualidad política» (pp. 284-285). Otra manera de calificar sus primeras películas (*Tigres de papel* o *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?*, 1978) ha sido en contraposición a las comedias de Berlanga de los años 70 y describiéndolas como «un tipo de comedia generacional y desenvuelta que poco tenía que ver con el cine de autor al uso». GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1997): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra. Signo e imagen, p. 396.

¹⁰ Fue en la XVI edición del Festival Internacional de Cinema de Tarragona, que se celebró del 30 de noviembre al 6 de diciembre de 2016.



– Sin embargo, le calificaron como el padre de la «comedia madrileña».

F.C.: Sí. Lo primero es que la comedia madrileña yo siempre dije que yo no sabía lo que era. En realidad, es un topónimo, esto de «madrileña»¹¹, pero a Woody Allen nadie le dice que hace comedia *neoyorquina*, ni a Eric Rohmer que es la comedia parisina.

– Quizá tiene que ver con esa idea de hacer en España un cine que antes no se había hecho y que se empezaba a hacer desde Madrid.

F.C.: Sí, además hubo alguna otra película también que era, por así decirlo, del mismo palo, porque, contra todo lo imaginable, *Tigres de papel* fue bastante comercial; eso hizo que otros productores decidieran hacer películas similares, que, además, como era muy austera y muy barata, con muchos diálogos, pues era muy fácil. Entonces hubo varias, entre ellas alguna que produce yo como *Ópera prima*¹² (que luego de alguna forma superó todo eso porque fue la película más comercial del año 1980). Pero ya antes de *Ópera prima* se hablaba de la «nueva comedia costumbrista madrileña», ese era el título completo. Luego, al cabo de tres años, pues ya había que quitar lo de «nueva», y «costumbrista» debe ser que era una palabra un poco larga y tampoco se entendía por parte de la gente y entonces se quedó como la «comedia madrileña»¹³.

¹¹ «El hecho de que sus primeras películas transcurran casi en su totalidad en Madrid tiene más que ver con un motivo de falta de presupuesto que de estilo consciente». MONTERO y UTRILLA, (1999): *El efecto Colomo*, Huesca, Festival de Cine de Huesca, p. 18. De hecho, gran parte de sus películas posteriores están rodadas fuera de Madrid, incluso alguna de su primera época, como *La línea del cielo* (Nueva York, 1983). En total Colomo ha filmado hasta en siete países distintos, desde Estados Unidos hasta Marruecos: *El caballero del dragón*, 1985, Girona; *Miss Caribe*, 1988, México y Florida; *Bajarse al moro*, 1989, Marruecos; *Alegre ma non troppo*, 1994, Santander; *El efecto mariposa*, 1995, Londres; *Los años bárbaros*, 1998, Francia; *Cuarteto de La Habana*, 1999, Cuba; *Al sur de Granada*, 2003, Granada; *La banda Picasso*, 2012 en París; *Isla Bonita*, 2015, Baleares.

¹² Dirigida por Fernando Trueba y estrenada en 1980.

¹³ Esta definición categórica ha sido recientemente estudiada en profundidad por Paula Iglesias García. La autora aborda la llamada comedia madrileña y se cuestiona si esta debe considerarse como un «subgénero» o «fenómeno» de otro tipo, reconociendo, al mismo tiempo, que no existe un discurso consensuado acerca de las características que lo definen. Su propuesta concluye con una redefinición de dicho fenómeno como «nueva comedia sentimental», eliminando la referencia toponímica a Madrid, y entendiendo este conjunto de películas «como reacción a una determinada manera de concebir la producción comercial de comedias que venía desarrollándose desde finales de los años sesenta y principios de los setenta. Se trataba de construir un territorio fundamentalmente diferente a aquel en el que se había establecido la comedia del llamado cine de la tercera vía»; y centrándose en cómo estas películas hacen «circular una serie de valores y visiones del mundo que hablan de los cambios que operan en España en el tiempo de la transición a la democracia». IGLESIAS, *op. cit.* pp. 18 y 7.



– Y esta etiqueta que le viene desde fuera ¿dónde surge?, ¿viene de la crítica?

F.C.: Sí, yo creo que nace en un festival de San Sebastián, donde decían: viene una película checoslovaca, otra francesa, dos americanas y dos comedias madrileñas.

–¿Y por qué no dos comedias españolas?

F.C.: En aquel momento se decía que era muy de Madrid la forma de hablar de los personajes. Y yo decía: «Pero bueno, hablan como hablan los actores, ¿es que tengo que quitarles el acento?». Incluso me lo decían como demérito. Recuerdo que un amigo mío vasco me lo decía: «Es que tiene todo ese lenguaje madrileño» y yo dije: «Bueno y si tú haces una película en vasco, ¿está mal o qué?».

– Era un momento quizás muy sensible en cuanto al tema de las identidades regionales.

F.C.: Claro, Madrid seguía siendo el centro y se seguía viendo con un poco de rechazo.

– Entonces, más que la comedia parece, revisando su filmografía, que lo que realmente le interesa son las relaciones personales. Es lo que más se repite. ¿A qué se debe esto?

F.C.: Sí, por ejemplo, *Tigres de papel* se me ocurrió antes del guion, y claro, el que se te ocurra una película antes que el guion es como un cierto parto, porque no sabes de qué o por qué vas a hacer una película. Recuerdo que la película se basó en la pareja de Carmen Maura y Joaquín Hinojosa, que yo los conocía. Estamos hablando del año 1976 cuando la escribo, 1977 cuando la ruedo. Y ellos tenían una relación muy buena a pesar de estar separados y tener un hijo, ella iba los domingos a verle a él para que estuvieran los dos con el niño y esto me sorprendió, porque no era lo habitual. Luego el referente era Bergman, concretamente, *Secretos de un matrimonio*¹⁴, que era una película muy de hablar. Y yo pensé: puedo hacer eso, pero contando estas cosas que yo conocía. Entonces les dije que quería hacer una película basada en ellos. De hecho, los personajes se llaman Juan y Carmen y el niño se llamaba Iván, y Miguel Arribas hizo de mí, luego fue casi el protagonista, el personaje que más sesiones tenía. Pero si te das cuenta es una película como de fines de semana. Y es que yo iba un fin de semana y estaba allí con ellos y entonces pues aparecía un día la vecina, etc., y yo iba viendo como ese microcosmos. Y estuve yendo un par de meses y luego me puse a escribir y tenía mucho material, muchísimos

¹⁴ *Scener ur ett äktenskap* (Ingmar Bergman, 1973).

diálogos, personajes, situaciones, y a partir de ahí lo fui encauzando. Otra película que me influyó a la hora de ver la estructura es una que se llama *Bob & Carol & Ted & Alice*, que la vimos en España en los años setenta, pero era anterior¹⁵. Eran cuatro personajes que se intercambiaban, eran dos parejas y de pronto se liaban unos con otros. Yo fui a verla y recuerdo que cuando salí, mentalmente apunté todas las secuencias, eran catorce secuencias temporales: la presentación de estos, la presentación de los otros, el encuentro, etc., y me di cuenta de que utilizaba una estructura. Porque a mí en aquella época nadie me había hablado de guion, ni de la estructura de tres actos, todo esto de lo que ahora hay muchísimos libros, pues antes no había nada. Entonces me sirvió un poco para pensar en hacer algo parecido. La película no se parecía, nunca copiaba contenidos, pero copiaba las estructuras.

- En cuanto a lo que comenta de crear el guion, ha mencionado en alguna ocasión¹⁶ el problema de la falta de guionistas profesionales en el cine español.

F.C.: Sí, siempre lo he dicho, que el gran problema del cine español son los guiones. Y esto afecta totalmente a la calidad de las películas. Ahora mismo, el guionista es el que está peor pagado de la industria, salvando excepciones, que ya han muerto, como Azcona (que sí pedía lo que se merecía). Pero normalmente a los guionistas se les regatea mucho, sobre todo ocurre que si ya has escrito el guion nunca te lo van a pagar, porque como ya está escrito..., ya te pagaremos si se hace la película.

- Quizá por esa idea proveniente de la gran influencia que tuvo en España la teoría de autor y que el director escribiera los guiones de sus propias películas, se ha desprestigiado la figura del guionista.

F.C.: Eso también, y fíjate que estoy tirando piedras sobre mi propio tejado.¹⁷ Por supuesto, está bien que los directores escriban sus propios guiones. Pero claro, que todos escriban sus propios guiones empieza a ser un poco problemático.

¹⁵ *Bob & Carol & Ted & Alice* (Paul Mazursky, 1969). Estuvo en cartelera en los meses de febrero y marzo de 1977 (*ABC Madrid* 25/02/1977 y 12/03/1977).

¹⁶ «Es el gran drama del cine español. A lo mejor es porque los españoles tenemos una gran tradición visual y somos muy buenos en pintura y en cómic. En la época de Berlanga había escritores de teatro como Mihura incorporados al cine. Pero en mi generación ya entramos directamente en el cine de autor, y esto a la larga tiene un efecto negativo, porque supone la desaparición de la figura del guionista. En España al guión se le sigue despreciando. Se desprecia hacer guiones con plantillas. Parece que todo se puede aprender menos el guión. Que te llega de las musas. Y no, el guionista necesita una formación y el guión tiene una técnica [...]. En España tenemos técnicos cojonudos, pero seguimos sin guionistas y sin buenos guiones. Y para mí es mucho más duro escribir un guión que fotografiar una película». Fernando Colomo en MONTERO y UTRILLA, 1998, *op. cit.* pp. 42-43.

¹⁷ Colomo ha sido el guionista de todas sus películas; de hecho, el cineasta figura con una entrada propia en el diccionario de guionistas del cine español: RIMBAU y TORREIRO, Casimiro (1998):



- Acaba por no existir un sector de guionistas al que acudir o del que aprender.

F.C.: Claro, porque además no había ninguna escuela. Aprendíamos hablando de películas, decíamos: «Esta es como tal película» y a veces ni nos acordábamos muy bien de cómo era, porque tampoco podíamos acudir al guion de aquella película, recordábamos momentos. Por ejemplo, películas como *El apartamento*¹⁸, que era una obra maestra, sobre todo en la parte de guion, pues sí, las estudiábamos, pero te resultaba difícil salir de ahí.

- Y cuando ha trabajado en colaboración con otros guionistas ¿ha notado la diferencia?

F.C.: Sí, a veces para peor. Aunque en general siempre he tratado de trabajar con guionistas, aunque algunas, por circunstancias las he hecho yo solo. Pero lo ideal es que puedas tener a alguien que te haga un poco de frontón y que te ayude a organizar y te diga lo que ve o lo que no ve. Escribir un guion es complicadísimo, tienes que tener muy bien los personajes, durante hora y media o dos horas no puedes aburrir, así que tienes que tener esto que decía Mamet de que la estructura dramática consiste en que cada escena lleve a la siguiente, que el espectador diga ¿qué va a pasar ahora? En el momento en que no pasa eso el espectador desenchufa. Y la construcción de los personajes requiere también documentación, es trabajo de calle, lo ideal es incluso a veces grabar a la gente, te vas acostumbrando a escuchar. Como decía Juan José Millás, si un guionista o un escritor sale a por tabaco y no vuelve con una historia, no es escritor. Siempre coges algo, yo cuando voy en el autobús, sobre todo con la gente joven intento pegar la oreja, ver cómo hablan, qué expresiones utilizan, y ya es algo que hago inconscientemente.

- Volviendo un poco al tema de sus películas, se repiten las relaciones amorosas poco convencionales, de amantes con casados, parejas divorciadas que se mezclan, o relaciones que no llegan a realizarse.

F.C.: Claro, es que cuando hice mi primera película, en 1977, era la primera vez que podías hablar de algo que no te habían dejado hablar antes. Había habido

Guionistas en el cine español. Quimeras picarescas y pluriempleo, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española, pp. 223-224. Aunque también ha trabajado para muchas de ellas con otros guionistas como Olivia Delcán (*Isla bonita*, 2015), Inés París (*Rivales*, 2008), Joaquín Oristrell (*Rivales, El próximo oriente*, 2006; *El efecto mariposa*, 1996; *Allegre ma non troppo*, 1994 y *Bajarse al moro*, 1989), Miriam Ruiz y Jonathan Gathorne-Hardy (*Al sur de Granada*, 2003), Julio Carrillo (*El Cuarteto de La Habana*, 1999), Carlos López y José Ángel Esteban (*Eso*, 1997 y *Los años bárbaros*, 1998), Ana Klamburg (*El efecto mariposa*), Miguel Ángel Nieto (*El caballero del dragón*, 1985), Andreu Martín (*El caballero del dragón; Estoy en crisis*, 1982)...

¹⁸ *The Apartment* (Billy Wilder, 1960).

películas como *Muerte de un ciclista*¹⁹ o *El verdugo*, pero eran personajes no reconocibles, yo no me identificaba con el verdugo, que era de una clase social diferente a la mía. Y yo de pronto dije: «Voy a contar lo que yo sé». Eso también lo había oído de la *Nouvelle Vague*, cuando a ellos les preguntaban que por qué no hablaban de la guerra de Argelia, y ellos decían que no querían hablar de lo que no conocían.

– Es decir, que hay algo de experiencia personal en las películas que hace.

F.C.: Sí, en general las experiencias personales es lo que te da un plus. Yo tengo tal deformación que ya no sé si vivo para escribir guiones o pensar películas, entonces de pronto digo: «Voy a meterme en este lío a ver qué pasa, a ver si aquí hay alguna historia». Y esto es algo natural, porque cuando las historias no parten de ti no son originales y sin darte cuenta estás contando cosas que han podido contar quinientas personas antes.

– Siempre tiene que haber algo de verdad en las películas.

F.C.: Lo ideal, en cualquier creador, es que hagas algo que solamente puedas hacer tú. No que tomes algo que te gusta y lo hagas a la manera de fulanito, cambiando algo, eso no sirve para nada. Lo que pasa es que el cine es tan complicado y tan caro que todo lo que sea tener un sello personal no es fácil de conseguir porque hay muchos intereses y en el momento en que hay otros productores te empiezan a imponer actores, y entonces ya se va yendo de la idea que tú tienes.

– ¿Ha dejado de contar cosas que quería contar debido a este tipo de presiones o por satisfacer al público?

F.C.: Yo lo que siempre pienso es que si hay una cosa que te interesa a ti, le puede interesar al público, si se lo sabes contar, de una manera abierta u original. Aunque con esto luego te llevas muchos chascos, puedes pensar que una película va a ser buenísima y luego la ves y dices «qué horror», o todo lo contrario, crees que una película no va a ser muy interesante en su resultado final y luego la ves y dices «qué película ha salido». Es muy aleatorio el cine, es lo bonito que tiene, que nunca sabes lo que te vas a encontrar.

¹⁹ *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955).



- ¿Se considera un cineasta «de autor», o cree que esta categoría y su separación con el cine de género ya están superadas?²⁰

F.C.: Lo que pasa es que lo de cine de autor tiene una carga demasiado fuerte. Yo considero que todos somos autores de una manera o de otra. No creo que haya un gran cine de autor por un lado y un cine comercial por otro. Bueno, sí que lo hay, se ve muy claro en los presupuestos, por ejemplo. Pero en España nos pasa una cosa curiosa y es que, si tú aquí intentas hacer cine comercial, puede que luego no resulte nada comercial y que luego sea más comercial una película de autor, rara, porque ha obtenido premios. Los géneros son algo relativamente reciente en el cine español, salvo el caso de la comedia. En el género policíaco se habían hecho cosas interesantes en Barcelona, por ejemplo, como *Distrito quinto* o *Un vaso de Whisky*²¹, pero nunca acababa de cuajar. Sin embargo, en los últimos años, el cine policíaco o el *thriller* se han convertido en un cine que es comercial, pero al mismo tiempo los críticos lo reconocen como de calidad, cosa que con la comedia no pasa. Si tienes una comedia de mucho éxito, con suerte te perdonan la vida.

- Por tanto, sí que sigue funcionando esa diferenciación en cuanto a la calidad de una película en función de si tiene un discurso más personal.

F.C.: Claro, aunque el cine de género quienes lo reivindicaron históricamente fueron los de la *Nouvelle Vague*. Aunque ellos hacían un cine, como *Los 400 golpes*, que era una película muy personal, o *Al final de la escapada*²²; el cine que a ellos les gustaba era el Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Otto Preminger y Jerry Lewis. Godard decía que Jerry Lewis era un genio. Entonces, eso es chocante, porque ellos reivindicaron el cine americano como cine de autor. Lo que reivindicaron precisamente es que el autor no tiene que serlo solamente si es guionista y cuenta una cosa muy personal, sino que también está en películas como *Hatari*, una de las últimas de Hawks, de 1962, que era de safaris, con un reparto muy internacional; y yo recuerdo que Godard decía que Howard Hawks había conseguido hacer lo que Antonioni ha estado intentando hacer toda su vida.

²⁰ En el cine español, y especialmente en el sector de la crítica cinematográfica, las categorías de cine de autor o cine de géneros siguen operando, a pesar de que «la política de subvenciones estatales, orientada desde 1994 en mayor grado a los rendimientos en taquilla, y reforzada por el gobierno del Partido Popular (1996-2004), pone en entredicho la dicotomía entre un cine artístico de autor para élites académicas, y un cine “de encargo” y distracción para las grandes salas. Los representantes de la joven generación de los noventa del siglo xx aceptan la dimensión económica del cine como un reto, no como una contradicción al estatus del autor, lo cual no impide que el cine español actual y sus críticos sigan rindiendo un culto al *auteur*». POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (eds.) (2007): *Miradas Glociales. Cine español en el cambio de milenio*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, p. 17.

²¹ Ambas dirigidas por Julio Coll en 1957 y 1958, respectivamente.

²² *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960).



– Digamos que ellos supieron reconocer dentro de la industria americana, es decir, dentro de un cine comercial, determinados elementos que hacían que las películas pudieran ser consideradas como productos más personales e incluso artísticos.

F.C.: Exactamente. Aunque ellos, a su vez, no hicieran ese cine, entre otras cosas porque ese cine solamente lo pueden hacer los americanos, por todo, por los actores, por las localizaciones, por las historias, etc. Pero todo esto que estoy diciendo está en contradicción con lo que hemos visto en España o incluso en Francia. Por ejemplo, en Francia el *polar*, como lo llaman ellos, el policíaco, tiene mucha aceptación o la novela negra en el caso de la literatura.

–¿Considera que es importante la influencia de la literatura? ¿Cree que, por ejemplo, si hubiera existido un mayor desarrollo en España de la literatura de ciencia ficción²³, hubiéramos producido más cine de ese género?

F.C.: El problema que tienen las películas de ciencia ficción es que son caras, porque tienen muchos efectos y si las haces con poco dinero te quedan cutres. *El caballero del dragón* es el primer intento de hacerlo con gran presupuesto, pero aun así nos quedamos cortos, porque yo tenía una idea de presupuestos de películas pequeñas; entonces, aunque lo multiplicase por ocho, seguía siendo pequeño. Y es una película que tampoco tuve mucho tiempo para rodar. Los efectos estaban más planificados y la película la rodamos durante ocho semanas, que era como lo máximo en aquel momento, y luego otras ocho semanas con equipo reducido para los efectos especiales y otros detalles, trabajo de laboratorio, mucho trabajo de posproducción. Este tipo de películas, si no tienes un gran presupuesto, te quedas corto.

– El problema siempre es la debilidad de la industria española.

F.C.: Por eso al final siempre vuelves a hacer *Nouvelle Vague*, porque es muy barato. Mi última película, *Isla bonita*, no es tan barata como *La línea del cielo*, pero casi, con un equipo de seis personas, no había personal de maquillaje, ni vestuario, ni *script*, ni producción ni nada.

²³ Para un repaso histórico por la literatura del género de ciencia ficción en España desde sus antecedentes en el siglo XVII ver SAINZ CIDONCHA, Carlos (1976): *Historia de la ciencia ficción en España*, Organización Sala Editorial; para un acercamiento más reciente DíEZ, Julián y MORENO, Fernando A. (2014): *Historia y antología de la ciencia ficción española*, Madrid, Cátedra, Letras populares.



- En pocas ocasiones le gusta hablar sobre *El caballero del dragón*²⁴, una película que llama mucho la atención dentro de su filmografía.

F.C.: Lo que pasa es que a *El caballero del dragón* le tengo mucha manía, más que nada porque me arruinó, o más que me arruinó, me endeudó. Tuve la suerte de que, con la siguiente película, *La vida alegre*, que la hice milagrosamente, conseguí pagar todas las deudas.

- ¿Cómo surgió la idea de la película? ¿Es cierto que la inspiración parte de un grabado o alguna otra imagen que vio en alguna revista?

F.C.: *El caballero del dragón*, desgraciadamente, se me ocurre a mí. Hay varias inspiraciones. La primera fue viendo un documental en el festival de San Sebastián, que era como de la prehistoria y aparecían unos símbolos como de posibles visitas de extraterrestres. Entonces se me ocurrió que, realmente, siempre contamos las historias de extraterrestres en nuestra época actual, como si llegaran ahora, y realmente para un viaje interestelar 500 años es una tontería. Entonces la idea era que llegara un extraterrestre a la prehistoria. Pero luego vi una imagen que esa ya me inspiró más concretamente, que era como un cómic y mostraba de espaldas en primer término a un astronauta, de los primeros que fueron a la luna, con la mochila muy aparatosa y al fondo se veía un castillo al estilo Walt Disney, el típico de princesa medieval. Y se veía una princesa corriendo hacia él por un camino. Me pareció una cosa muy curiosa, poder mezclar la Edad Media con extraterrestres, y a partir de ahí se empieza a disparar todo.

- ¿Y cómo entra en esta historia el personaje de san Jorge?

F.C.: Yo escribo el guion en Barcelona, porque le había propuesto el proyecto a Andreu Martín, y yo creo que es allí donde surge la idea de san Jorge. Pasé allí unos tres meses trabajando en el guion y juntos empezamos a hacer bocetos. Empecé a trabajar con gente del mundo del cómic, la pareja Ventura y Nieto. Enrique Ventura es un dibujante buenísimo y comenzó enseguida a hacer bocetos porque queríamos tener la idea de la película de un modo muy visual y Miguel Ángel Nieto era otro de los guionistas. La idea era la llegada de una nave extraterrestre y al llegar ha quemado las cosechas y la población cree que es un dragón que echa fuego por la boca. Entonces recuerdo que Enrique

²⁴ A pesar de que la entrevista no pretende profundizar película a película, hemos considerado relevante extendernos en el caso concreto de *El caballero del dragón*, puesto que se trata de una de las películas más insólitas dentro de la filmografía del cineasta y una de las menos estudiadas. Además, fue, según la prensa, la película de mayor presupuesto del cine español hasta ese momento (*La Vanguardia*, 19/12/1985 p. 57) y aborda uno de los géneros menos conocidos de la cinematografía nacional, el de la ciencia ficción.



dijo que si llegasen unos extraterrestres con una tecnología tan avanzada no necesitarían quemar el campo para aterrizar. Y ahí empezamos a cambiar cosas. Tanto Ventura como Nieto eran muy fans de la ciencia ficción e insistían en que no cayéramos en fallos en los que habían caído otras películas, como las que habían querido representar por ejemplo cruce de naves en el espacio a una velocidad superlenta, porque se tenía la imagen de la película de Kubrick. Yo hacía el *story-board* con Enrique, aunque no lo conservo, porque con el paso del tiempo fui eliminando cosas y desgraciadamente no tengo nada de ese material²⁵. Yo era quien hacía un primer borrador y luego Enrique lo dibujaba bien. Yo también dibujo, pero él es un maestro, es un tío que tiene mucha mano, pintaba caballos con una facilidad tremenda, yo hubiera tardado mucho más y él le daba un acabado muy profesional. No todo el guion fue dibujado, pero sí un 40% aproximadamente, sobre todo las secuencias en las que había algún efecto. Luego Ventura hizo unas diez láminas en tamaño grande de determinados momentos de la película y eran unas ilustraciones espectaculares: el extraterrestre con la lanza, un caballero medieval, etc., y esas imágenes nos sirvieron (siempre digo que desgraciadamente) para que nos dieran dinero por muchos lados. La verdad es que fue un atrevimiento decir, desde Barcelona, que sant Jordi era un extraterrestre. Aunque en realidad no es un santo de santoral, es una leyenda, con lo cual encajaba bien en la historia. Cada vez que veía en Barcelona algunos grabados de los que hay allí, no sé si por el barrio gótico en la fachada de la Diputación o del Ayuntamiento hay un escudo en el que están sant Jordi y el dragón y la verdad es que me atraía muchísimo.

- En la prensa se asoció mucho durante su rodaje y el momento del estreno con otras películas del género²⁶, ¿ocurrió esto conscientemente con intención de promocionar la película como una película de efectos especiales que atrajera al público joven?

F.C.: Realmente la película llamó mucho la atención porque era la de mayor presupuesto del cine español hasta entonces, había tenido la máxima subvención y yo tenía todos los ojos encima, con todo el mundo esperando a que cometiera un error para lanzarse sobre mí. Eso fue una gran tensión que tenía todo el tiempo. Había esa expectativa, de una película en España con efectos especiales, ya que de las de ciencia ficción que se habían hecho en España esta era la que tenía más presupuesto. Por tanto, la intención que se tenía era que

²⁵ Sin embargo, algunos dibujos del *story-board* de la película han sido reproducidos en el libro de MONTERO y UTRILLA (1998), *op. cit.*

²⁶ Había grandes expectativas, por ejemplo, con el diseño de la nave espacial, de la cual llegó a decirse que «es un diseño barroco que es algo así como un cruce entre *Alien* y *La guerra de las galaxias*, sin ser ninguno de los dos» (*Fotogramas*, n.º 1714, diciembre 1985, pp. 54-57).



la película fuera muy sonada, que se hablara de ella, independientemente de que se tratara de asemejar al género o no.

—¿Se trató, quizá, de una estrategia comercial el hacer una película de género (junto al rodaje en inglés o el reparto internacional)?

F.C.: Es cierto que era completamente distinta a las películas que había hecho, sobre todo a la inmediatamente anterior, *La línea del cielo*, que es la que he hecho con menos presupuesto. La había rodado en Nueva York y de pronto te planteas que quizás puedes intentar hacer algo diferente, que quizás puedas llegar a otros públicos, sobre todo porque *La línea del cielo* había sido muy improvisada. Me apetecía entonces hacer una película en la que todo estuviera diseñado, que cada fotograma estuviera dibujado y muy pensado. Y rodar en inglés era obligado para poder tener una distribución exterior y para poder traer actores internacionales, claro.

— ¿Qué otras referencias a la cultura o la sociedad española se trató de incorporar en la película? El papel de la mujer o de la Iglesia, por ejemplo (con respecto al contexto español de los años ochenta). Es decir, ¿de qué manera se relaciona esta película con el resto de su filmografía?

F.C.: Sí, eso ya nacía desde el guion. Con Andreu, que es bastante iconoclasta, enseguida surgían este tipo de referencias. Era el poder del nigromante, del alquimista, frente al poder de la Iglesia, ese enfrentamiento. Dentro de ese reino de la princesa, intentábamos darles la vuelta a cosas, efectivamente él era el bello durmiente y ella la que al darle el beso le despertaba. Aunque ese comentario social que mencionas surge de manera casi involuntaria, pero, por otro lado, es lógico, en una película en la que además de productor y director eres guionista, pues vas añadiendo detalles; así que, aunque aparentemente era una historia muy lejana, surgen esos detalles propios del momento.

— ¿Tiene la película alguna relación directa con el *Quijote*? Me ha parecido que hay alguna referencia explícita, como cuando el caballero de la guardia real lucha contra la nave como si luchara contra los molinos.

F.C.: Sí, más concretamente a un grabado de Doré. Cuando Harvey Keitel estaba velando las armas, le enseñamos un grabado de Doré en el que aparece Don Quijote velando el yelmo y la bacinilla, que los tenía sobre unas piedras²⁷.

²⁷ El grabado pertenece a la serie de Gustave Doré que ilustra una versión de *Don Quijote de la Mancha*, concretamente de la parte I, capítulo III. Puede consultarse en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/imagenes_quijote_dore/imagen/imagenes_quijote_dore_03_cervantes_quijote_dore/ [fecha de consulta 14 de diciembre de 2017, 17: 14].

Lo de la lucha del caballero contra la nave, como Quijote contra los molinos, es cierto, también tenía eso, aunque ahora que lo dices, no sé si fue algo voluntario o involuntario. Pero sí que mezclamos muchas cosas.

- ¿Qué repercusión tuvo la película? No solo a nivel económico, que fue escasa en comparación a la inversión, sino a nivel social. ¿Recuerda alguna crítica especial que le llamara la atención, algún comentario de algún espectador...?

F.C.: No, en general la gente se quedaba muy sorprendida. Influyó mucho a la gente que el personaje extraterrestre lo hiciera Miguel Bosé²⁸; creo que en el caso de España esto influyó negativamente, porque la gente no se creía a Miguel Bosé haciendo de extraterrestre. Pero para mí era el actor perfecto porque tenía el físico que nos gustaba. No lo trajimos porque vendiera más, realmente estuvimos meses buscando extraterrestres y era muy complicado.

- Quizá tiene que ver con el hecho de que cuando los espectadores se enfrentan a una película de ciencia ficción les echa para atrás encontrar elementos demasiado reconocibles, como era el caso de Miguel Bosé, que les hacían quizá creer menos en la película.

F.C.: Exactamente. Yo creo que eso fue un poco negativo. A la gente la parecía poco serio que él hiciera de extraterrestre.

- Volviendo un poco al resto de su filmografía, generalmente trata temas más cotidianos, de vivencias más personales que va recogiendo. ¿Condiciona eso que las películas sean menos exportables o sí que ha podido distribuirlas en el exterior?

F.C.: El problema con lo exportable fuera es que, por ejemplo, en general, la comedia, lo mismo que el vino, viaja mal. Eso siempre lo han dicho. Es decir, que tú haces una comedia en Francia, como *Intocable*²⁹, que la vieron 20 millones de personas en Francia y, esa misma, se trae a España y aunque es un gran éxito no hace ni la décima parte de lo que ha hecho en Francia. *Bienvenidos al sur*³⁰ fue también un gran éxito, y pasó lo mismo. Pero claro, en este caso la gracia era que se trataba de una región determinada. Lo que se hizo fue

²⁸ Originariamente, el papel principal se pensaba que sería interpretado por Imanol Arias, pero el hecho de que el personaje no tuviera diálogos hizo que rechazase el papel, optando entonces Colomo por Miguel Bosé (*El Periódico de Catalunya*, 30/11/1985 p. 35). Otras fuentes son más ambiguas afirmando que la cancelación del contrato se debió a que Arias consideraba que «este año debía hacer otro tipo de personaje» (*Diario 16*, 21/07/1985 pp. 36-37).

²⁹ *Intouchables* (Olivier Nakache y Eric Toledano, 2011).

³⁰ *Benvenuti al sud* (Luca Miniero, 2010).



copiar la misma fórmula, y *Ocho apellidos vascos*³¹ viene de ahí. En definitiva, lo que quiero decir es que la comedia parece que es menos universal, está más ligada a las costumbres del país. Sin embargo, el drama parece que es más internacional y siempre se ha tomado más en serio y además puede ir asociado a premios; siempre estamos otra vez en lo mismo.

- Bueno, pero si quedamos en que sus películas son comedia solo en ocasiones y por casualidad, no tendrían este problema a la hora de viajar fuera.

F.C.: Bueno, algunas sí que viajaron. *La línea del cielo*, porque estaba rodada en Nueva York y tuvo una buena crítica, fue a un festival allí, New Directors, New Films, y tuvo una crítica fantástica en el *New York Times*³², la pusieron por las nubes y entonces la vendimos. El precio fue pequeñito, pero sí tuvo una presencia. Pero esa es la única que he conseguido estrenar en Estados Unidos. *El caballero del dragón* creo que se ha puesto en vídeo y creo que tuvo mucho éxito en ambientes gays, porque salía Miguel Bosé depilado y muy guapo.

- Precisamente *La línea del cielo* refleja un poco ese complejo español frente a lo que se hace fuera. ¿Fue esa la intención de esta película?

F.C.: Lo cierto es que quizás es la película más biográfica dentro de mi filmografía, porque todos los personajes eran mis amigos, al único que sustituí fue a mí por Antonio Resines; de hecho, los americanos le llamaban el *alter ego*. Entonces en la película repetía conversaciones reales que había tenido en mi experiencia allí, mis amigos repetían conversaciones que habíamos tenido, pero con Antonio. Fue una película impulso, no es que estuviera dándole vueltas a la idea de hacer una película sobre el tema de un español que viaja y demás, sino que te ves allí y de pronto te ves mal, no tienes un duro, todo

³¹ *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez-Lázaro, 2014).

³² «... a witty, low-keyed Spanish comedy, written and directed by Fernando Colomo, [...]. The film will be shown at the 57th Street Playhouse tomorrow in the “New Directors/New Films” [...]. Nothing of great moment happens to Gustavo during his visit, but Mr. Colomo discovers comedy everywhere. [...] Skyline is a slight but endearing comedy that, like Gustavo, regards New York with a mixture of wonder, amusement, open-mindedness and skepticism. Mr. Resines is a very droll Gustavo, a fellow who never loses his cool, partly because, being a tourist in a mysterious land, he doesn’t want to be impolite and because, at heart, he has realized that for him it will never be more than a nice place to visit. Mr. Colomo never forces the comic events or overstresses the ironies. The movie possesses a charm that, though gentle, is firmly rooted in the realities of a completely self-absorbed civilization». (Vicent Canby, *New York Times*, 3 de abril de 1984). Otras de las positivas críticas que tuvo la película en Estados Unidos ese mismo año pueden verse en: *Box Office* (diciembre), *L.A. Weekly* (7 de septiembre) *The Hollywood Reporter* (16 de agosto) *Los Angeles Times* (7 de septiembre), *Village Voice* (31 de julio) y *Los Angeles Herald Examiner* (7 de septiembre). Todas ellas de 1984 y disponibles en la Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Science, Beverly Hills, California.

te está saliendo mal, etc., y sobre todo porque el idioma era un bloqueo brutal, y de pronto dices: «Aquí hay una película». Yo en realidad me estaba documentando para un guion para otra película, la razón por la que yo voy es porque escribía un guion con Trueba, que era la historia de un artista inspirado en Tàpies y en teoría en un hecho real. Decían que Tàpies pintó un cuadro y que lo había comprado un multimillonario americano muy importante, y el cuadro empezó a deshacerse, porque Tàpies trabaja con arenas, etc. Entonces lo llamaron para que restaurara el cuadro y Tàpies se negó porque entendía que la obra era así, se supone entonces que aparecieron unos agentes americanos que se lo llevaron a Tàpies a Chicago a punta de pistola. Esto debe ser una leyenda, me lo contaron en Cuenca en el museo de arte abstracto, pero no se me ocurrió preguntarle a Tàpies. Pensábamos hacer esta película con Fernando Fernán Gómez, el artista en este caso era escultor, llamado, en lugar de Tàpies, Parets, y le raptaban dentro de su propia obra, hacia como unos huevos gigantes. Nunca se llegó a hacer porque cuando yo contaba esto allí en Nueva York se quedaban aterrorizados con la historia, no entendían para qué quería hacer esta película, porque era como una serie de clichés, del artista, que estaba enamorado de una bailarina, el gánster, etc. Entonces pensé que era verdad y esto me iba hundiendo más, pero a los quince días, visitando el Actors Studio, vi un cartelito con una frase de Elia Kazan que decía algo así como que el artista o el actor debe utilizar sus propias frustraciones como forma creativa. Entonces dije: «Yo en quince días tengo ya una colección de frustraciones que si las pongo en orden esto es una película». Así que me puse a rodar la película sin saber cómo terminaría y por supuesto sin guion, tenía solo tres folios escritos a lápiz. Vino Antonio Resines, vino el director de fotografía, que era Ángel Luis Fernández, vino Antonio Isasi hijo, que me hacía de ayudante de producción porque era el único que hablaba inglés.

- Partiendo un poco de ese intento siempre de rodar fuera, o distribuir fuera las películas, ¿cómo valora el cine español y a los directores españoles en relación con la competición internacional, sobre todo el cine americano?

F.C.: Se ha producido en los últimos años un hecho que antes no pasaba, que era que determinadas películas, las que están producidas por las cadenas privadas, son promocionadas como si fueran películas americanas, con el mismo tipo de lanzamiento, de machacar con la publicidad, etc. Entonces lo que se ha descubierto es que funcionan y dan tanto dinero como las del cine americano o más quizá, incluso siendo más baratas. Vamos, que la promoción es muy importante, porque hoy en día vivimos en una sociedad completamente llena de estímulos visuales. Antes, por ejemplo, estrenabas una película y te daban dos, tres o cuatro semanas de crédito y si veían que la película iba subiendo, la dejaban. Por ejemplo, en el caso de *Ópera prima*, en la que fui productor, la estrenamos y a las dos semanas la querían quitar; tuvimos que meter más publicidad y en solo diez días empezó a cambiar,



empezó a funcionar el boca a boca y de estar a punto de quitárnosla pasó a estar casi un año en el cine Paz, un cine de muchísimas butacas, y se llenaba los fines de semana. Fue un fenómeno, la más comercial del año con 14 copias, cuando ahora se hacen por encima de 500 copias. Era otro tipo de distribución, las copias se movían mucho y no se requería un lanzamiento tan fuerte de entrada. Sin embargo, ahora, si no tienes un lanzamiento fuerte, por dinero, o porque la película gana premios en algún festival o algo, pues no aguanta ni una semana.

- Es decir, que todos esos esfuerzos que en ocasiones se han hecho de rodar las películas en inglés, de traer actores internacionales, etc., apenas sirven si no hay una buena promoción detrás. Se trata entonces de conseguir que el público se entere de que esa película existe y así acuda a las salas desde el estreno.

F.C.: Totalmente; además, hoy en día es terrible, se estrenan cada semana doce o quince películas, no lo sé, pero son muchísimas, cuando antes eran alrededor de cinco y tenías siempre la oportunidad de tener una repercusión. Ahora mismo, a lo sumo, algún crítico te hace una reseña y poco más. Piensa en cines como los cines Princesa; yo, por ejemplo, con *Alegre ma non troppo* estuve ahí seis meses, y, sin embargo, con *Isla bonita* estuve una semana al 100% y otra con la mitad de proyecciones que la primera. Actualmente no hay tiempo para que el boca a boca funcione. Las películas duran el tiempo que tienen los cines para reorganizarse y quitarlas, se estrenan los viernes y algunas si pudieran las quitaban desde el sábado.

- En su última película reflexiona mucho sobre el mundo del arte, más allá del cine, ¿esto es algo que desde siempre le ha interesado?

F.C.: Siempre tuve mucha facilidad para el dibujo, así que con catorce años empecé a estudiar un curso por correspondencia que era de historietas. Yo lo que quería era hacer cómics, era muy fan de los dibujantes españoles, era capaz de distinguirlos a unos de otros por sus dibujos e incluso descubría cuando a veces copiaban a los americanos. Tenía mucha memoria visual y recuerdo haber visto una viñeta de Flash Gordon, que me encantaba, cogiendo de perfil a un extraterrestre con una expresión muy fuerte en la cara y de pronto me encuentro en unos tebeos de Jesús Blasco exactamente la misma escena, era en este caso de indios, pero con la misma expresión. Entonces sentía como que yo entendía de aquello, que sabía si un dibujante era bueno o malo. En aquella época aprendí mucho de dibujo, de perspectiva y todo eso en el curso por correspondencia, y ganaba muchos concursos en el colegio. De hecho, vivía de eso, de todos los concursos que se organizaban, por el día de la Inmaculada, por el día del Seminario, todos estos premios de dibujo que se hacían para promocionar estas festividades. Así que me gustaba mucho dibujar; de hecho, luego estudié arquitectura, no porque quisiera estudiar arquitectura realmente, sino porque con 17 años que terminaba el colegio en



aquella época, pues entrabas en la universidad. La escuela de cine, que solo había una en España y era muy selectiva, con solo ocho plazas por especialidad, estaba concebida como una escuela de posgraduados, y para entrar tenías que tener 21 años. Con lo cual, yo no tenía ninguna coartada para decirle a mi padre que quería hacer cine; mientras tenía que hacer algo. Al principio quería hacer bellas artes, pero tuvimos muchas discusiones porque decían que estudiando bellas artes iba a ser un don nadie. Yo quería hacer bellas artes y al mismo tiempo quería seguir viendo cine y aprendiendo mucho de cine. La idea era dedicarme al cine y que bellas artes fuera casi como un complemento o una base, y al final acabé haciendo eso con arquitectura, que fue un poco más duro, claro, porque no era fácil.

—¿Ha seguido dibujando?

F.C.: Trabajé luego de arquitecto, fui arquitecto municipal del pueblo de mi padre, que era Villa del Prado, aquí en la provincia de Madrid, a unos 60 kilómetros. Al mismo tiempo conseguí ir haciendo cortos con el dinero que ganaba como arquitecto, así que fui ahorrando y haciendo cortos hasta que hice mi primera película con la ayuda de otros arquitectos amigos que aportaban pequeñas cantidades. Así hice una pequeña sociedad, que se llamaba la Salamandra, con la que hice mis primeras películas, hasta *El caballero del dragón*. Más tarde pasé de practicar el dibujo a la pintura. Siempre me había gustado la idea de pintar al óleo, pero nunca tuve dinero, ni tiempo, ni espacio. Es una técnica complicada y me apunté a unas clases que daba una pintora, Carmela Santamaría, que impartía clases a cinco o seis en su estudio, éramos un grupo de dos jubilados, una azafata, un adolescente y yo. Estuve dos años o año y medio y aprendí la técnica del óleo, a partir de ahí hice alguna exposición, una de ellas en la galería Kreisler, en el año 2009³³.

— ¿Considera el cine como una más entre las artes, o es algo ajeno, más relacionado con la industria del ocio?

F.C.: Tiene las dos cosas, el espectro del cine es muy amplio. Por un lado, es una forma de expresión creativa y, por otro, evidentemente, una industria potentísima,

³³ En el catálogo de la exposición se describe así su obra pictórica: «La pintura de Colomo, sorprendentemente desconocida hasta el momento, debería figurar en todas las historias de la sombra. Cabría pensar de esta afirmación que sus obras resultan oscuras o lóbregas, pero son increíblemente luminosas. Diríamos que es un pintor paradójico, pues nos cuenta cada cosa desde su contraria. Quizá también por eso, aunque su técnica no guarda relación alguna con el hiperrealismo, las escenas que retrata poseen la calidad de real que tenemos usted y yo y los objetos de que nos rodeamos. De ahí también la dificultad para ser espectador de sus cuadros: al medio minuto de observarlos, como me ocurre a mí en el que tengo en casa, estamos dentro de ellos. Nos convertimos en el cuadro y nuestro cuerpo en un reflejo de él». MILLÁS, Juan José (2009): *Fernando Colomo*, Madrid, Galería de Arte Kreisler, p. 3.



que se lleva muchísimo dinero, especialmente la industria americana. Además, aquí en España está el problema de que les hemos regalado el doblaje, les hemos regalado nuestro idioma, y no pagan nada por ello.

– ¿Qué opina del doblaje?, ¿es algo que no tiene vuelta atrás?

F.C.: Sí, claro que tendría, lo que pasa es que tiene que haber una voluntad política, pero parece ser que Felipe González lo intentó y duró medio asalto la idea, porque hay una industria alrededor del doblaje. Pero bueno, también hay industria armamentística, quiero decir que, aunque afecte eliminarlo, es un mal menor. Hay actores muy buenos de doblaje, pero que posiblemente si no hubiera doblaje estarían haciendo películas.

– Es curioso cómo aquí doblamos las películas al castellano y, al mismo tiempo, rodamos en inglés para poder distribuir.

F.C.: Claro, porque en Estados Unidos no nos dejan distribuir las películas en nuestro idioma. Allí no hay ninguna legislación, simplemente hay mafias. Allí no se usa el doblaje al inglés, el público desde niño está acostumbrado a que todo es con sonido directo, y la proyección con subtítulos reduce el espectro de público que va a ver las películas. Es el caso de Almodóvar, que se vende en Estados Unidos, y dentro de los cines en versión original seguro que sus películas son de las que más venden, pero no es ni una pequeña parte de lo que podría hacer si esa película se doblara al inglés y nadie dijera nada. Pero allí ante la más mínima *des-sincronía*, el público entiende que se le está engañando y no pueden entender que un actor no aparezca con su propia voz. Y eso es lo que ocurre también aquí, por eso si las películas americanas se proyectaran en España con subtítulos, el cine español haría más dinero, iría menos gente a ver el cine extranjero, y los que irían, aprenderían además inglés.

– Ahora con el éxito de las series de televisión y la distribución a través de internet sí que se consume mucho la versión original; sin embargo, cuando el público acude a las salas no va tanto a las versiones originales.

F.C.: Esto es porque en la sala de al lado tienen la película doblada, y la mayoría de la gente se queja de que no va al cine a leer, que hay que estar pendiente de las letras, pero es porque no lo han hecho desde pequeños, el público no está acostumbrado. Los niños son listísimos, aprenden muy rápido y les costaría mucho menos. En Portugal, por ejemplo, que no tienen tan desarrollado el doblaje, por falta de dinero, pues las ponen subtituladas, qué suerte.

RECIBIDO: septiembre-2017, ACEPTADO: diciembre-2017



VEGA, Carmelo (2017): *Fotografía en España (1835-2015). Historia, tendencias, estéticas*, (Manuales Arte Cátedra), Madrid, Cátedra.

En 1982, Beaumont Newhall revisa el texto original de *Historia de la Fotografía*, que había sido producto de la exposición *Fotografía: 1839-1937*, organizada para el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York el mismo año de 1937. La publicación incluía lo que, a juicio de Newhall, era la narrativa de la creación fotográfica desde su invención: desde las primeras vistas de Joseph-Nicéphore Niepce hasta las creaciones de Steven Shore en 1974 (introducidos en esta tercera revisión, de la editorial Gustavo Gili).

El libro, dividido en capítulos que abordan la obra de los artistas desde lo técnico y amplía el campo según se van introduciendo mejoras tecnológicas y nuevas aplicaciones es, en realidad, una historia de la fotografía basada en Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña; no aparece citado fotógrafo/a español/a alguno/a.

En el apéndice de esta última edición, Anne McCauley menciona que, aunque Newhall consultó los libros sobre historia de la fotografía existentes, hubo ejemplares que fueron deliberadamente obviados y, por ejemplo, solo fueron incluidos los artistas alemanes que habían huido de los nazis. En este sentido, asegura que, en lo que a las «historias de la fotografía» se refiere, «la información contiene un peso no solo ideológico sino económico y, sin lugar a dudas, los debates sobre el curso de la historia o la estética del pasado rara vez son desinteresados (en todos los sentidos del término)»¹.

Sin embargo, en España se tradujeron rápidamente las primeras publicaciones sobre el invento decimonónico y fue generándose todo un corpus, algo inconexo eso sí, sobre lo que iba aconteciendo al respecto. *Fotografía en España (1835-2015). Historia, tendencias, estéticas*, de Carmelo Vega (Madrid, Cátedra, 2017), viene a subsanar esos «olvidos» de manera exhaustiva y con una meticulosidad investigadora que genera no solo una historia sino también una red de acontecimientos, influencias, aplicaciones y prácticas fotográficas que, si bien es cierto que Vega ha ido tratando poco a poco en diversas publicaciones, ahora se presentan en su conjunto ampliadas, analizadas y contextualizadas para reescribir y, sobre todo, escribir una historia que hasta ahora aparecía fragmentada.

El índice anuncia esa red de relaciones. La arquetípica división por periodos históricos –basada en los grandes sucesos o fechas clave– queda relegada a favor del tratamiento de los temas en sí. Y estos, a su vez, son abordados desde enfoques mucho más amplios y transversales, e incluyendo zonas que habían sido consideradas menores o tangenciales, como son las revistas de fotografía, la práctica del aficionado, la creación de realidad a partir de las imágenes turísticas o el trabajo de las fotógrafas. Podría afirmarse que a partir de ellos se produce una nueva historiografía que, engarzada con las ya existentes, permite atisbar una historia en la que la fotografía ha tenido su función crítica y cultural. Y es justo en este punto en el que *Fotografía en España (1835-2015)* es mucho más que una historia de la fotografía en España, es también una historia de España; una construida a partir de aparentes pequeños hitos, que han pasado desapercibidos, pero que explican de manera contundente las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales que han experimentado la sociedad

¹ NEWHALL, B. (2006): *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp. 300-314.





y el territorio español. La profusión de citas directas de los textos fuente es fundamental para colocarse en el momento, los momentos, en vez de mirarlos, leerlos, desde lejos; acompañados del nivel de detalle en la descripción y análisis permiten entender la fotografía en contexto y el contexto a través de la fotografía.

Por otra parte, la incorporación de estas nuevas temáticas fotográficas ofrece una visión de conjunto más plural y cercana a lo acontecido y, sobre todo, alejada de los tipismos que han sobrecargado algunos de los textos escritos sobre fotografía en este país, considerándola simplemente narradora de costumbrismos, y cuyo resultado ha sido una percepción de la fotografía pobre y escasa, a pesar del empeño de algunos investigadores/as y de la introducción de la asignatura de «Historia de la Fotografía» en los currículos académicos. Carmelo Vega introduce una nueva metodología, más relacional, acorde con la forma de entender los procesos históricos actualmente.

Además, se integran autores/as y fotografías provenientes tanto de los grandes centros metropolitanos como de lugares periféricos, y estos últimos con un análisis al mismo nivel de tratamiento y carga simbólica, entendiendo el proceso histórico de la fotografía como un todo que excede las ciudades de mayor importancia; así, de alguna manera, todas aquellas historias locales de la fotografía que tanto auge han tenido desde la implantación de las Comunidades Autónomas en 1983 se insertan en esta más amplia para presentarse como parte de un desarrollo que afectó a toda la población y a todos los entornos y que, sin lugar a dudas, lo sigue haciendo.

Uno de los asuntos tratados es el papel, o mejor dicho, la práctica inexistencia de una historia de la crítica en fotografía y de una crítica en sí misma, de tal manera que en las últimas

frases del capítulo 14 se apostilla la escasez de metodologías asociadas a esta cuestión; en relación con esto, la labor realizada por el autor dentro de la Universidad resulta fundamental para entender su interés. En 1996, Carmelo Vega creó el «Taller de Crítica de Fotografía» manteniendo su actividad hasta 2015. En él, el alumnado actuaba como críticos/as asistiendo a importantes eventos como PhotoEspaña y publicando en formato libro y prensa escrita con todo el rigor y la metodología necesarios.

También es inédita la aportación del autor en cuanto a los últimos años se refiere. Desde los años ochenta del siglo xx, la fotografía ha alcanzado el estatus artístico que le correspondía, pero no existen investigaciones históricas que aporten nuevas miradas a lo que ha sucedido en Internet; así que el estudio y la recopilación que presenta *Fotografía en España (1835-2015)* resulta imprescindible, no solo en términos de historia sino también de memoria *rom*, ya que, en palabras de Vega, en un futuro, una web puede llegar a ser una presencia intuida a través de un *no encontrada, no disponible*.

Fotografía en España (1835-2015). Historia, tendencias, estéticas, de Carmelo Vega, es un texto fundamental cuya recepción debe sobrepasar los límites académicos y entenderse como un nuevo enfoque para la aprehensión de lo sucedido, no solo a través de las imágenes fotográficas sino también de sus entornos. Y, aunque el libro termina con un epílogo algo pesimista denominado «Vacíos del vacío», no cabe duda de que si Newhall volviera a escribir su *Historia de la Fotografía*, gracias a esta y a los esfuerzos de otros investigadores/as, inevitablemente tendría que incluir referencias a la fotografía en España.

María Dolores BARENA DELGADO

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.latente.2018.16.010>.

SPENCER, R.A. (2015): *Harry Potter and the Classical World: Greek and Roman Allusions in J.K. Rowling's Modern Epic*, North Carolina, McFarland & Company Inc., BASSHAM, G. (2016): *Harry Potter y la Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, GROVES, B. (2017): *Literary Allusion in Harry Potter*, New York, Routledge, BAGGET, D. y KLEIN, S.E. (2017): *Harry Potter and Philosophy. If Aristotle ran Hogwarts* (9.ª ed.), Chicago, Carus Publishing Company.

En estos últimos años el fenómeno Potter vive un momento de expansión que nunca podría haberse imaginado J.K. Rowling a principio de los 90 cuando su cabeza empezaba a dar forma al personaje principal de la saga, Harry, y a la no menos famosa escuela de magia y hechicería, Hogwarts.

Tras las siete películas originales y la nueva pentalogía que nace con la reciente *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*, el universo mágico ha vuelto a ponerse de moda, a lo que sin duda han contribuido la apertura de «The Warner Bros Studio Tour Londres: La creación de Harry Potter», «The Wizarding World of Harry Potter: Universal Studios Florida», o la exposición itinerante «Harry Potter The Exhibition», así como el acuerdo con los almacenes Primark para comercializar *merchandising* de la franquicia a bajo costo.

Esta sobreexposición mediática se ha multiplicado con el estreno en Londres y Nueva York de la continuación de la historia original con *Harry Potter y el legado maldito*, cuyo éxito, transcurridos casi dos años desde su primera función, hacen realmente imposible conseguir entradas sin adquirirlas con meses de antelación.

En el campo de las publicaciones son numerosas las surgidas como complemento a las novelas originales, desde la taxonomía animal de Newt Scamander hasta la historia del Quidditch a través de los tiempos, así como lujosas ediciones con materiales de los rodajes, sobre los seres fantásticos, los personajes principales o los *props* utilizados en los filmes.

Junto a todo ello, desde las humanidades y las ciencias sociales han comenzado a aparecer estudios que se enfrentan tanto al material literario como al cinematográfico desde distintos

ámbitos científicos: de la filosofía a la literatura comparada, de la mitología clásica a su relación con las sagas fantásticas, desde la religión nórdica a los mitos artúricos; enfrentamientos que intentan aclarar las influencias de la escritora británica en la creación de su universo, así como los cambios que éste ha sufrido en su traslación a la gran pantalla y las referencias que se han utilizado para convertir a sus personajes en algo más que palabras sobre el papel.

Esta pequeña reflexión intenta ahondar sobre algunos de ellos para enfrentar las principales líneas de investigación que en la actualidad se llevan a cabo sobre la obra de J.K. Rowling delante y detrás de la pantalla. Para ello hemos seleccionado, por su evidente interés, algunas obras que han sido publicadas estos últimos años por McFarland & Company Inc Publishers, Carus Publishing Company o Alianza Editorial.

Por supuesto, la mayor parte de las publicaciones científicas relacionadas con el universo de Rowling están escritas en lengua inglesa y atañen básicamente a los campos filosófico y filológico; aun así, algunas editoriales como Alianza han apostado por su traducción al español. Veamos algunas de ellas.

En 2015 se publica *Harry Potter and the Classical World. Greek and Roman Allusions in J.K. Rowling's Modern Epic*. En sus más de trescientas páginas, se ahonda en el estudio de las referencias que pudo tomar en cuenta J.K. Rowling a la hora de componer y caracterizar, no sólo a sus personajes, sino también a las criaturas mágicas que terminan de conformar el universo de la escritora británica. Escrito por Richard A. Spencer, profesor de clásicas y de estudios bíblicos en la Appalachian State University (Carolina del Norte), se organiza el estudio en torno a nueve capítulos que centran su atención en las relaciones que hay entre los personajes de la saga y los mitos grecorromanos. Lo cierto es que el autor profundiza en tres de los principales personajes: Harry Potter, Albus Dumbledore y Lord Voldemort, a los que les dedica más de 80 páginas. Así pues, nos presenta al protagonista de la saga en un viaje hacia el propio conocimiento. Para ello lo relaciona con el viaje de Odiseo, ya que ambos comparten similares aventuras; ambos hacia el crecimiento personal, uno durante su





estancia en Hogwarts y su enfrentamiento contra el mal y el otro en su regreso a casa tras la guerra de Troya. El lado heroico de Harry Potter lo trata a través de la figura del héroe clásico por excelencia: Heracles. Ambos comparten una «doble naturaleza»: mientras el griego es hijo de Zeus y de Alcmena, una mortal, lo mismo podría decirse de Harry, hijo de un mago de familia pura y de una «sangre sucia»¹. Por su parte, Dumbledore, el mago heroico por excelencia, se relaciona con Zeus, como figura de referencia dentro del Panteón de dioses griegos y romanos. Finalmente, Voldemort, quizás protagonista a partes iguales con Harry Potter, se nos presenta, como no podía ser de otra manera, como Cronos y Hades. Las relaciones quizás son más evidentes con Hades, ya que, como apunta su autor, ambos comparten el reino del inframundo, entendido éste en el mundo de J.K. Rowling como aquél en el que los magos que no siguen las reglas y practican las Artes Oscuras viven en la sombra, siendo parte indispensable en la dualidad «bueno-malo» o «luz-oscuridad».

Pero no todo el estudio gira en torno a ellos; ya que Spencer no olvida al resto de personajes de la saga. A través de pequeños epígrafes, cuya extensión varía, intenta abordar a todos los que participan de la historia del joven mago. Como podemos observar, se trata por tanto de un estudio ambicioso que trata de acercar al lector a las referencias mitológicas. Pero si hay algo que enriquece el libro es el último capítulo, titulado «Classical Languages in Harry Potter»; tratándose de una especie de glosario, ordenado alfabéticamente, en donde cada nombre de cada personaje, hechizo, criatura mágica, etc., recibe una explicación y muestra su relación con el latín y el griego.

Pero no sólo los investigadores han profundizado en las raíces grecolatinas que la saga nos ofrece, sino también en los referentes literarios de su autora. En este sentido, Beatrice Groves pub-

licaría en 2017 con Routledge *Literary Allusion in Harry Potter*; siendo un perfecto ejemplo de los deseos de Rowling cuando ella misma decía: «If it is the case that people are moving from Harry to other books then nothing could make me prouder» (Rowling, 2005).

Dividido en ocho capítulos, Groves hace un recorrido histórico desde la épica griega hasta las novelas victorianas que inspiraron a la autora. Lo importante de este trabajo no consiste sólo en mostrar las referencias literarias, sino que lo hace estableciendo relaciones entre las escenas y personajes de las novelas con la teoría literaria a través de numerosos y ricos ejemplos. Véase el capítulo dedicado a la influencia que Jane Austen tuvo en Rowling. Groves utiliza la novela *Emma* de Austen, y las de Potter y con ellas establece las características que ambas comparten, como sería la narración en tercera persona, la llamada «voz narrativa». Pero no todo está reducido a las características formales de ambas novelas pues a lo largo de este importante capítulo su autora establece concomitancias entre Emma y Hermione Granger como heroínas.

El campo filosófico es quizás el que más estudios de la saga ha producido. En esos mismos años aparecieron títulos como: *Harry Potter and Philosophy. If Aristotle ran Hogwarts* y *Harry Potter y la filosofía. Hogwarts para muggles*.

El primero de ellos, editado por Carus Publishing Company, es una obra conjunta. Resulta interesante la organización del mismo, y es que en este caso los temas filosóficos que se plantean se abordan desde las cuatro grandes casas que J.K. Rowling ideó para dividir a los alumnos; es decir, Gryffindor, Hufflepuff, Slytherin y Ravenclaw. Por supuesto, el contenido de estos bloques se corresponde con las características que distinguen a cada una de ellas, así encontramos que el primero de ellos, el correspondiente a la casa de Godric Gryffindor y por supuesto de Harry, Ron y Hermione, aborda temas como el coraje, la amistad, la moralidad o el feminismo y la igualdad de oportunidades. Para Hufflepuff se reservan los temas relacionados con el cielo y el infierno, además de la ciencia. Recordemos que a los alumnos de Hufflepuff se les caracteriza por lealtad, dedicación y trabajo duro. Como no podía ser de otra manera, la

¹ Sangre sucia: es un término despectivo que usan los magos al referirse a los aquéllos que provienen de padres muggles. (*Muggle* es el término que se emplea en el mundo mágico para referirse a aquéllos que no tienen ninguna habilidad mágica).

ambición, la naturaleza del mal o los efectos destructivos de éste quedan recogidos en la casa de Salazar Slytherin, por la que han pasado muchos mortífagos, además del Señor Tenebroso. Finalmente, Ravenclaw aporta reflexiones sobre temas como la realidad, el espacio, el tiempo o la búsqueda de la identidad.

El segundo, editado por Alianza Editorial, divide sus contenidos en cinco partes y cada una de ellas ahonda en cuestiones universales que siempre han suscitado la curiosidad del ser humano. La primera profundiza en temas como el destino, la identidad y el alma, para dar paso al poder del amor, la libertad, la política o la muerte. Una obra tan variada y en donde participan varios profesores de diferentes universidades genera ciertas irregularidades; por los contenidos que abordan o bien por la manera en que sus autores son capaces de transmitir las referencias filosóficas que se encuentran detrás de la obra de Rowling.

En un momento en el que el feminismo, el empoderamiento de las mujeres, así como los movimientos proderechos de éstas están a la orden del día, queremos resaltar el capítulo dedicado al feminismo radical y al poder del amor. Éste lo aborda desde un punto de vista contemporáneo para posteriormente dar paso a las diferencias entre el feminismo radical y el liberal para terminar hablando del amor como concepto universal y no del amor romántico. Todo ello nos conduce a una reflexión sobre la representación de las figuras femeninas; siendo destacable que aunque aparentemente estemos ante una historia protagonizada fundamental-

mente por hombres, hay mujeres absolutamente embarazadas, como Hermione Granger, Minerva McGonagall, Bellatrix Lestrange o Dolores Umbridge; en el caso de éstas dos últimas, «resultando tan temibles y respetables como cualquiera de los mortífagos masculinos», en palabras de Collins Smith.

No obstante, a nivel general, ambos libros abarcan temas de gran calado filosófico pero con un lenguaje accesible al lector, consiguiendo que se sumerja en ellos fácilmente.

A pesar de que las publicaciones son bastante ambiciosas tanto a nivel temático como de enfoque científico, tenemos que resaltar que la saga no ha sido abordada desde dos áreas fundamentales de las humanidades, la historia del arte y la del cine. En este sentido, los acercamientos desde la mitología se realizan a partir de los estudios clásicos, siendo éste un vacío que urge rellenar; al igual que el de las publicaciones en español, que son bastante escasas, al menos si las comparamos con las del mundo anglosajón.

Por supuesto éstas y muchas otras publicaciones son el resultado del éxito arrollador que ha cosechado la saga del joven mago. Pero lo más destacado quizás sea que la Universidad se haya acercado a un fenómeno editorial para diseccionarlo desde diferentes perspectivas demostrando que no sólo se trata de un acontecimiento social sino también de un suceso digno de estudio por parte de las diferentes materias que conforman las humanidades.

Irene del Carmen MARCOS ARTEAGA

DOI: <http://doi.org/10.25145/j.laente.2018.16.011>.



SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2017): *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Alianza.

Dijo André Bazin que existen dos tipos de cineastas, «los que creen en la imagen y los que creen en la realidad». José Luis Sánchez Noriega es quien nos lo recuerda y lo hace para introducir (aun sabiendo de la dificultad de las clasificaciones rotundas, claro está) en el primer grupo a Pedro Almodóvar, a cuya obra cinematográfica ha dedicado su último libro, *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Ya en el nombre del libro viene implícito lo que será el objetivo de Sánchez Noriega, constatar las razones y causas de cómo Almodóvar se ha convertido en un autor total, cuya «filmografía sustenta una cosmovisión, pone en pie un mundo de ficción donde es posible establecer relaciones de unas películas con otras», es decir, remitir a un mundo propio, un *universo* construido a través de una filmografía.

Tras dedicar sus últimos libros al cine de la Transición democrática (*Filmando el cambio social*, 2014) y más recientemente al cine de los 80 y 90 (*Trayectorias, ciclos y miradas del cine español*, 2017), Sánchez Noriega profundiza ahora sobre uno de los grandes directores que ha sido protagonista en ambos periodos, aunque especialmente en este segundo. De hecho, el libro *Universo Almodóvar* ha sido realizado dentro del proyecto de investigación *Sociedad, democracia y cultura en el cine español de la era socialista (1982-1996)*.

También la estructura del libro pretende aproximarse a la obra cinematográfica de Almodóvar como si de un «universo» se tratase, es decir, como una constelación conceptual y temática sobre la idiosincrasia global del cineasta. De ahí que el libro esté compuesto por 103 entradas independientes, a la forma de pequeños ensayos, cada uno de ellos encabezado por un concepto que lo significa (arte, cameos, comedias, deseo, *Entre tinieblas*, Fassbinder, etc.). Uno de los propósitos de dicho formato, como el mismo Sánchez Noriega señala, es, en lugar de imponer visiones unívocas al lector, proponer distintos itinerarios que se puedan configurar libremente según sus preferencias o necesidades. Así pues, se trata más bien de aportar reflexiones

y señalar cuestiones clave para complementar la experiencia del lector/espectador que se enfrenta a la filmografía de Almodóvar.

A pesar de su cantidad y variedad, Sánchez Noriega propone agrupar las 103 entradas en siete bloques más generales que permiten pensar la estética cineasta de forma global, es decir, trascendiendo la expresión fílmica del director y adentrándonos en el mundo personal, social y cultural que habitan sus películas.

El primer bloque trata sobre la personalidad del cineasta. Aquí vemos cómo se forma esa autoría propia de Almodóvar que implica a todo proceso creativo en el que interviene. Este proceso, no solo se limita a su trabajo en la dirección cinematográfica, también incluye su faceta como actor, escritor, cantante o como productor en *El Deseo*. Destaca la entrada *Almodóvar (autoficción)*, donde se buscan las marcas autobiográficas del cineasta manchego dentro de sus películas, pero siempre desde la perspectiva de los juegos de la ficcionalidad, pues, como señala Sánchez Noriega, «en esa ficción habrá distinto grado de recreación o reconstrucción de lo real».

El segundo bloque analiza los veinte largometrajes y tres cortometrajes dirigidos por Almodóvar. Se puede seguir así la evolución de su obra, que transita desde las comedias *undergrounds* y provocativas hasta los últimos melodramas, más depurados y profundos. Además, actualiza la filmografía al incluir el análisis de *Julieta* (2016), su último film.

El tercer bloque se adentra en la forma fílmica, es quizá el bloque más complejo. Aquí se desentraña la estética tan propia del cine de Almodóvar, que viene definida por moverse dentro del llamado cine posmoderno, caracterizado, entre otras cosas, por la reescritura e hibridación de géneros, el barroquismo del estilo, el cuestionamiento identitario o las historias entrecruzadas. Una de las novedades del libro, que ha sido menos tratada en obras anteriores, es que analiza exhaustivamente los carteles y créditos de las películas de Almodóvar, poniéndolos en conexión con los diseñadores que los han creado. Hay que tener en cuenta la importancia de los carteles y créditos, pues actúan como paratextos que sirven para instruir al espectador en el film, generando y anunciando lo que vendrá con el visionado. En el





caso de Almodóvar, hay una consonancia perfecta entre sus carteles y créditos y el contenido de las películas. Estos también van cambiando, desde los primeros, de estilo más vanguardista con dibujos y *collages* –realizados por artistas como Ceesepe o Mariscal–, a los últimos, más convencionales, donde se equilibra fotografía y tipografía. Por ello, y por su calidad gráfica, alcanzan y merecen la atención como obras artísticas.

El cuarto bloque trata del mundo del cine en Almodóvar, hablando de las actrices y *chicas Almodóvar*, así como de las conexiones con otros directores como John Waters. Además, también trata la importancia que tiene el propio cine en el cine de Almodóvar, a través de sus personajes que trabajan en el ámbito cinematográfico (actrices, dobladores, guionistas, etc.) o la cantidad de citas y referencias a otras películas. Este discurso metacineematográfico sirve a Almodóvar para reflexionar sobre la naturaleza y artificialidad de la representación desde una posición más distanciada.

El quinto bloque se llama *Identidad, género y sexualidad* y es una de las dimensiones más importantes de esta filmografía y el tema más transversal. La reflexión sobre la identidad en el cine de Almodóvar es fundamental, y en su caso la identidad se construye y formula a través del género y la sexualidad. Pero el género y la sexualidad tiene un significado más profundo en sus personajes al ser sinónimo de libertad individual y espacio propio. Las predisposiciones biológicas, sociales o culturales no pueden determinar el género y sexualidad de los personajes de estas películas. Homosexuales, prostitutas, travestis, transexuales, sadomasoquistas o fetichistas son algunos de sus personajes marcados por una sexualidad herética y disidente que persiguen una vida de lucha y búsqueda guiados por el deseo y la pasión.

El sexto bloque incluye otros temas importantes en la filmografía de Almodóvar, y hay que leerlos con relación al bloque anterior. Las madres, la muerte y la religión son algunos de los temas más recurrentes. Lo llamativo es cómo estos temas reaparecen y se replantean continuamente, creando una fuerte intertextualidad que vuelve sólido y complejo el universo almodovariano.

El séptimo y último bloque trata sobre la cultura y la sociedad relativas al cine de Almodóvar y es fundamental para entender estas películas en

su contexto. El peso de fondo que tiene la cultura popular y el folclore, Madrid y su *movida*, son tratados en este apartado. Quizá en este punto se echa un poco en falta que se profundice más en los aspectos extratextuales del cine de Almodóvar, completando más el apartado «sociedad», o reflexionando sobre la relación con los aspectos industriales o políticos de este cine.

Es cierto que sobre Pedro Almodóvar se ha escrito y reflexionado en multitud de ocasiones, ya sea desde la forma estética (*Pedro Almodóvar*, Antonio Holguín, 1994), la sexualidad y el género (*Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*, Jean-Claude Seguin, 2009) o incluso, como última novedad, desde la geografía urbana (*Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*, Gloria Camarero, 2016). Por ello, este libro no pretende ampliar esta senda, sino más bien realizar una síntesis, un estudio que recoja todas las distintas investigaciones que sobre el cine de Almodóvar se llevan realizando, esta es en sí su aportación. De esta forma, y dado el formato de dicho libro –que, como se ha dicho, permite acudir y seleccionar temas muy concretos, a modo de diccionario–, puede que resulte de mayor utilidad a grandes públicos que a investigadores ya familiarizados con el tema (lo cual no quita que estos últimos también puedan encontrar interés y utilidad en la obra). Prueba de la labor de recopilación y síntesis que el libro lleva a cabo es la amplísima bibliografía que recoge, donde se puede concluir que el autor ha contado con una multitud significativa de fuentes y estudios específicos para llevar a cabo su obra. Destaca cómo se acopian y usan multitud de testimonios del propio Almodóvar que Sánchez Noriega nos presenta para contrastar y complementar con las ideas vertidas por las investigaciones relativas al mismo tema.

En definitiva, estamos ante una obra cuya lectura será de gran utilidad y placer a muy distintos tipos de público. Es de agradecer que especialistas y profesionales en la investigación cinematográfica dediquen también su trabajo a realizar una labor de divulgación de gran calidad y altura, para acercar la reflexión pausada a todos sus lectores.

Laura Caballero RUIZ DE MARTÍN-ESTEBAN
DOI: <http://doi.org/10.25145/j.latente.2018.16.012>

REVISORES

Francisco GARCÍA GÓMEZ

Isabel CASTELLS MOLINA

Carmelo VEGA DE LA ROSA

Fernando G. MARTÍN RODRÍGUEZ

Alicia HERNÁNDEZ VICENTE

Gonzalo PAVÉS BORGES

Enrique RAMÍREZ GUEDES

Amparo MARTÍNEZ HERNÁNDEZ

Domingo SOLA ANTEQUERA

INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE *LATENTE 16* (2018)

El promedio de tiempo de publicación desde la llegada de los artículos a la Redacción de la revista hasta su aprobación es de 2-3 meses y hasta la publicación de unos 7 meses. Los evaluados/as son miembros de diversas facultades de esta universidad, así como de otros centros nacionales e internacionales y forman parte de los diversos comités de Latente.

Estadísticas:

N.º de artículos recibidos: 16

N.º de artículos aceptados: 9

Promedio de evaluadores/as por artículo: 2

Promedio de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 2-3 mes

Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 5-6 meses

El 56,25% de los manuscritos enviados a *Latente* han sido aceptados para su publicación.



Universidad
de La Laguna



Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna