

Revista de Historia y Estética del Audiovisual

LATENTE

Universidad de La Laguna

12

2014



Revista
LATENTE

Revista
LATENTE

Revista de historia y estética del audiovisual

DIRECTOR

Domingo Sola Antequera

SECRETARIA

Alicia Hernández Vicente

CONSEJO DE REDACCIÓN

Fernando Gabriel Martín, 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

ISSN: 1697-459X

Depósito Legal: TF-1136/2003

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

Revista
LATENTE
12

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2014

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 de las palabras clave del artículo en un máximo de 2 líneas. Los trabajos deberán ser presentados en CD (programas Word 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 intercambios, venta de ejemplares, etc., debe dirigirse a:

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

SUMARIO / CONTENTS

FOTOGRAFÍA

El proyecto *Guía-Inventario de Fondos y Colecciones de fotografía de Canarias*. Análisis de resultados / The project *Guía-inventario de fondos y colecciones fotográficas de Canarias*. An analysis of results
Carmelo Vega de la Rosa y Clara Alonso Herraiz..... 9

dFoto. Directorio de fondos y colecciones de fotografía en España. Un instrumento para la investigación y preservación de la fotografía / *dFoto*. Directory of Photographic archives and collections in Spain. An instrument for the research and preservation of photography
Pep Belloch, Miguel García y Pedro Vicente..... 23

CINE Y AUDIOVISUALES

El género documental dentro de los cineclubs. El caso del cineclub de Zaragoza / Documentary film genre in film clubs. An approach to Zaragoza film club experience
Francisco Javier Lázaro Sebastián..... 35

La imagen del aborigen en el cine rodado en Canarias. Recreación y mito en la gran pantalla / Aborigines of the Canary Island. Myth and recreation on the silver screen
Ezequiel Herrera Gil..... 51

Estudio y comparación de la novela *La Muerte en Venecia* y su adaptación cinematográfica / Study and comparison between the novel *Death in Venice* and its film adaptation
Priscila Farrujia Coello..... 77

La dilatada sombra de Edward Hopper en el cine / Edward Hopper's long shadow on the screen
Vanessa Rosa Serafin..... 91



Kubrick: a true artist. An interview with Christiane Kubrick and Jan Harlan / Kubrick: un verdadero artista. Entrevista con Christiane Kubrick y Jan Harlan <i>Artur Piskorz</i>	109
Montaje audiovisual y entornos del montaje / Audiovisual editing and its environments <i>Mikel Otxoteko</i>	119
ARTES ESCÉNICAS	
El teatro doméstico según el diario de Juan Primo de la Guerra (1775-1819) / Theater and domestic plays according to the diary of Juan Primo de la Guerra (1775-1819) <i>Gerardo Fuentes Pérez</i>	131
RECENSIONES	
Ángel Luis Hueso Montón y Gloria Camarero Gómez (coords.), <i>Hacer historias con imágenes</i> , Ed. Síntesis. Por Clementina CALERO RUIZ	153



FOTOGRAFÍA

EL PROYECTO *GUÍA-INVENTARIO DE FONDOS Y COLECCIONES DE FOTOGRAFÍA DE CANARIAS*. ANÁLISIS DE RESULTADOS

Carmelo Vega de la Rosa
Clara Alonso Herraiz

RESUMEN

El proyecto *Guía-Inventario de Fondos y Colecciones de fotografía de Canarias* (2009-2013) supone el primer paso para la consolidación de estudios de recopilación y recuperación de la fotografía en Canarias, siguiendo el modelo de otros proyectos similares realizados en España.

PALABRAS CLAVE: guía, inventario, archivos, colecciones, fotografía, Islas Canarias.

ABSTRACT

The project *Guide-Inventory of Archives and Collections of Photography in the Canary Islands* (2009-2013). An analysis of results is the first step for the consolidation of photographic collection and recovery studies in the Canaries, following models of other similar projects carried out in Spain.

KEY WORDS: guide, inventory, archives, collections, photography, Canary Islands.

Financiado por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, a través de su Programa Septenio, y con la colaboración de la Fundación Empresa Universidad de La Laguna (actualmente Fundación General de la Universidad de La Laguna), y del Departamento de Historia del Arte de dicha Universidad, el proyecto *Guía-Inventario de Fondos y Colecciones de fotografía de Canarias*, recogió y procesó, entre 2009 y 2013, un volumen considerable de información sobre todo tipo de soportes y de materiales fotográficos depositados en 170 centros, archivos —tanto públicos como privados— y colecciones particulares de Canarias¹.

Este proyecto surgió de la necesidad de centralizar y difundir la escasa y dispersa información existente hasta esa fecha sobre las colecciones canarias de fotografía. El objetivo era dar respuesta a cuestiones tan simples como ¿cuántos fondos y cuántas colecciones de imágenes fotográficas existen en las Islas?, ¿dónde se encuentran?, ¿qué contienen, de dónde proceden?, ¿qué autores y qué periodos históricos están representados en ellos?, ¿cuál es su estado de conservación?, y ¿qué





Figura 1 Archivo Municipal de Güímar, Güímar.

posibilidades existen para la consulta de esos materiales y a quién dirigirse para hacerlo? (ver figura 1).

La idea original del proyecto consistía en la elaboración de un inventario de ámbito regional, al que se añadiría información exhaustiva de colecciones ubicadas en otros centros españoles o del extranjero. Este inventario nos ha dado un conocimiento del estado y de los contenidos de todos estos archivos, fondos y colecciones, lo que nos está permitiendo ya no solo diseñar el mapa de las colecciones fotográficas de Canarias, sino también acceder por primera vez a una valoración exacta de la

¹ El equipo de investigación estuvo formado por Carmelo Vega, director del proyecto, y un grupo de colaboradores y asesores integrado por distintos investigadores del propio Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna (Gonzalo Pavés Borges, Fernando Gabriel Martín Rodríguez, Domingo Sola Antequera, Enrique Ramírez Guedes) y de otras instituciones externas como la FEDAC, en Las Palmas de Gran Canaria (Juan Gabriel Betancor Quintana), el Centro de Fotografía «Isla de Tenerife» (Antonio Vela de la Torre), el PhotoMuseum, de Zarautz (Leopoldo Zugaza Fernández) y el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de les Illes Balears (Maria-Josep Mulet Gutiérrez). Además, contamos con la colaboración de María Dolores Barrena Delgado, por entonces auxiliar de biblioteca del CEDOCAM (La Laguna, Tenerife). Como becarios del proyecto figuraron Clara Alonso Herraiz y Laura Fariña Fariña, además de otros becarios de apoyo que en determinados momentos del proceso de inventario realizaron actividades puntuales de colaboración (entre otros Marta Luisa Rodríguez Castro y Angélica Barrera Mendoza).

dimensión e importancia del patrimonio fotográfico regional desde sus orígenes, en el siglo XIX, hasta la actualidad. Por otro lado, pensamos que la información hasta ahora recogida debe ser el punto de partida para futuras acciones de actualización de estos fondos de fotografía.

Con este inventario se consolidan las aportaciones hechas en las últimas décadas en Canarias relacionadas con la recuperación, la investigación histórica y la divulgación de las imágenes fotográficas. La publicación de numerosos trabajos sobre historia de la fotografía en Canarias y la presentación de exposiciones monográficas sobre la obra de algunos pioneros de la fotografía han alentado —tanto entre el público en general como entre los gestores institucionales— una creciente sensibilidad en torno a los valores sociales, culturales, documentales y artísticos de este tipo de imágenes².

EL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO CANARIO Y SUS PROBLEMAS

No obstante, esta renovación de las formas de ver y de pensar las imágenes fotográficas como parte de nuestro patrimonio histórico tropieza aún con una serie de limitaciones de carácter coyuntural que, de no mejorarse, podrían llegar a afectar a la preservación del legado fotográfico de Canarias.

En este sentido, todavía hoy nos enfrentamos a dos importantes problemas: por un lado, la falta de una legislación adecuada que sirva de marco real para la protección de estos materiales gráficos, ampliando el concepto obsoleto y restringido propuesto en la Ley de Patrimonio Histórico de Canarias, de 1999 (Título III, Capítulo II, Artículo 73), en el que solo se consideran como imágenes fotográficas protegidas aquellas anteriores a 1900 y solo desde una perspectiva etnográfica, es decir, como «referencia y documentación de la historia de las Islas». El anteproyecto de modificación de la mencionada Ley, actualmente en trámite, continúa sin ofrecer una definición clara de la fotografía como patrimonio específico, ya que valora los materiales fotográficos siempre desde su función respecto a otras disciplinas, esto es, como elemento integrante del patrimonio etnográfico («La documentación gráfica y audiovisual, como grabados, fotografías, películas, dibujos y cualquier otro soporte documental que contengan referencias y elementos visuales sobre la vida, usos y costumbres, personajes y lugares») o del patrimonio audiovisual, donde la fotografía vuelve a ser considerada como objeto material relacionado con la industria cinematográfica, en la misma categoría que los guiones, los carteles o la publicidad de las «grabaciones cinematográficas, de televisión, en vídeo (...), producidas en Canarias o realizadas por personas de origen canario o que contengan

² Véanse especialmente: Carlos TEIXIDOR, *La fotografía en Canarias y Madeira, 1839-1900*, Madrid, Carlos Teixidor, 1999; y Carmelo VEGA, *Derroteros de la fotografía en Canarias (1839-2000)*, Santa Cruz de Tenerife, Caja Canarias y La Caja de Canarias, 2002.



referencias documentales relacionadas con el archipiélago». En consecuencia: ¿qué ocurrirá con todas aquellas fotografías que no tienen una intención etnográfica o que no han sido hechas como documentación paralela de las producciones cinematográficas?, ¿quedarán fuera de la protección de esta futura Ley de Patrimonio Histórico y Cultural de Canarias?, ¿quedarán fuera de la consideración de bienes de interés cultural?, y si no tienen ese interés cultural, ¿qué tipo de interés tendrán entonces estas imágenes?

Según este anteproyecto, correspondería a la Filmoteca de Canarias la función de «rescatar y preservar» el patrimonio audiovisual canario, en el que estaría incluido cierto tipo de fotografías. Se trataría no obstante de una solución parcial, que vendría a remediar el segundo gran problema de la fotografía en Canarias: nos referimos a la inexistencia de un centro especializado de carácter público y regional (Fototeca de Canarias), capaz de potenciar junto a otras instituciones insulares y municipales una serie de políticas coordinadas y sistemáticas de localización, recuperación, catalogación, conservación y seguimiento de materiales fotográficos existentes en el conjunto de las siete islas. Este vacío de infraestructuras se ha visto compensado, no obstante, con la creación de algunos centros (por ejemplo, el Centro de Fotografía Isla de Tenerife, en Santa Cruz de Tenerife), de fondos especiales dedicados a la materia (por ejemplo, el Fondo de Fotografía Histórica de la FEDAC, en Las Palmas de Gran Canaria) o de otros archivos de menor magnitud y con un ámbito de actuación más local.

PERFIL DE FONDOS Y COLECCIONES

A pesar de este panorama irregular, Canarias cuenta con un excelente repertorio de fondos y colecciones públicas y privadas, de distinto signo y entidad, en los que prácticamente se concentra el legado fotográfico canario. Así, por ejemplo, una buena parte de los archivos de nuestras instituciones públicas (cabildos, archivos provinciales, ayuntamientos, universidades, museos) disponen de fondos fotográficos, en ocasiones de gran envergadura, procedentes en su mayoría de donaciones, depósitos o adquisiciones por compra o por encargos (ver figura 2).

Junto a esos fondos públicos, habría que destacar también el papel esencial jugado por las colecciones particulares que contribuyeron al rescate del patrimonio fotográfico, en un momento en el que estos materiales prácticamente no eran valorados ni reconocidos como objetos de estudio histórico. La mayor parte de estas colecciones se caracterizan por compartir problemas similares como son la ausencia de inventarios y catálogos o las inadecuadas condiciones de conservación.

La desaparición de multitud de fondos y conjuntos documentales fotográficos debe ser para las generaciones actuales un amargo estímulo: si por negligencia, incultura o insensibilidad se ha perdido para siempre una parte importante del patrimonio fotográfico de Canarias, nos corresponde ahora la responsabilidad de recuperar y salvaguardar las imágenes que han llegado hasta nosotros.





Figura 2 Archivo Municipal de Teror, Teror.

OTRAS EXPERIENCIAS

En la organización y realización de este Inventario, hemos tenido en cuenta otras experiencias similares llevadas a cabo en varias comunidades autónomas españolas. Entre esas experiencias destacan fundamentalmente los dos proyectos iniciados en Cataluña y Baleares en la década de los noventa, que dieron como resultado la publicación de sendos libros: el *Llibre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya* (1996) y la *Guia d'arxius, col·leccions y fons fotogràfics i cinematogràfics de les Balears, 1840-1967* (2004)³.

En la actualidad, se realizan también otros trabajos en esta línea como el *Proyecto Isurkide*, iniciativa del Photomuseum de Zarautz, que pretende «promover la recogida de información de todo género que tenga relación con el arte fotográfico en el País Vasco». Más reciente es la creación del *Proyecto dFoto*, impulsado por la Universitat Politècnica de Valencia y dirigido por Josep Benlloch, cuyo objetivo ha

³ Cristina ZELICH (ed.), *Llibre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1996, y Catalina AGUILÓ y Maria-Josep MULET, *Guia d'arxius, col·leccions y fons fotogràfics i cinematogràfics de les Balears, 1840-1967*, Balears, Universitat de les Illes Balears y «SA NOSTRA» Caixa de Balears, 2004.



Figura 3 Estudio fotográfico Juan Olives, San Sebastián de La Gomera.

sido la elaboración del Directorio de Fondos y Colecciones de Fotografía en España⁴, del que se habla con más detenimiento en otro artículo de este número de *Latente*.

Teniendo en cuenta los resultados de estas otras experiencias paralelas, los objetivos del proyecto *Guía-Inventario de Fondos y Colecciones de fotografía de Canarias* fueron básicamente localizar, estudiar y clasificar el conjunto de fondos y colecciones fotográficas existentes en y fuera de Canarias; conocer con exactitud, mediante la redacción de fichas de contenido —hasta el nivel de serie—, qué es lo que hay en estos fondos y colecciones de fotografía, dónde están ubicados y en qué estado se encuentran los materiales conservados; elaborar una guía (hasta ahora inexistente) en soporte papel e informático, de archivos, fondos y colecciones, concentrando de forma eficiente toda la información posible sobre los mismos; poner a disposición de las instituciones, colectivos o investigadores interesados la información relacionada con las colecciones y fondos fotográficos de Canarias, a través de la edición de una guía o de su difusión vía Internet; evaluar el volumen de nuestro patrimonio fotográfico y fomentar la articulación de políticas coordinadas de protección del mismo; y, en fin, favorecer y facilitar futuras intervenciones en esos fondos y colecciones, mediante la catalogación de sus materiales fotográficos (ver figura 3).

⁴ Véase: <http://www.dfoto.info>.

MÉTODO Y FASES DE TRABAJO

El trabajo de investigación del proyecto Guía-Inventario partió del estudio de los fondos y colecciones de fotografía ya conocidos, para continuar con la localización de otros nuevos, tanto en Canarias como fuera de ellas. Una vez analizados los contenidos generales, se completó una ficha descriptiva de las características formales e iconográficas de los materiales conservados en esos fondos y colecciones. A partir de esas fichas se confeccionó una base de datos que permitirá un acceso más rápido y exacto a la información recogida, incluyendo, entre otros, anotaciones sobre ubicación (nombre de la entidad o de la colección, persona responsable, dirección, teléfonos de contacto); origen y fecha de las colecciones; estado de conservación y catalogación de las mismas; tipologías, técnicas, soportes y cantidad de materiales conservados; descriptores temáticos y geográficos; y autores de las fotografías.

Teniendo en cuenta la experiencia de otros proyectos de investigación similares (especialmente el llevado a cabo por el Grup d'investigació del patrimoni audiovisual de les Balears o, actualmente, por el *Projecto Isurkide*, en el País Vasco), y dada la complejidad de un trabajo de este tipo, tanto por la diversidad de fondos y colecciones (públicos y privados, institucionales y particulares) como por el estado variable de los mismos (aunque, en general, descatalogados y casi siempre en un estado de conservación mejorable) y por su fragmentación y distribución insular —creando unidades espaciales diferenciadas y discontinuas—, o por su dispersión en colecciones de la Península o del extranjero, el proyecto de Inventario de fondos y colecciones de fotografía de Canarias se planteó con una duración de cuatro años (2009-2012), dividido en tres fases de actuación, permitiendo recopilar de forma ordenada todos los datos relacionados con los fondos y colecciones de fotografía del Archipiélago, así como de esos otros fondos y colecciones localizados fuera de Canarias.

La información recogida durante los años de vigencia del proyecto puede cuantificarse de la siguiente manera: en total se inventariaron 1.946.891 referencias fotográficas, en todo tipo de soportes y presentaciones, aparte de cámaras y otros aparatos y materiales fotográficos.

La distribución por años fue la siguiente: 2009 (43 archivos/colecciones); 2010 (38 archivos/colecciones); 2011 (39 archivos/colecciones); 2012 (48 archivos/colecciones); y 2013 (2 archivos/colecciones).

La distribución por islas fue: El Hierro (13 archivos, instituciones o coleccionistas, 35.454 referencias inventariadas); La Palma (17 archivos, instituciones o coleccionistas, 110.460 referencias inventariadas); La Gomera (13 archivos, instituciones o coleccionistas, 9.356 referencias inventariadas); Tenerife (57 archivos, instituciones o coleccionistas, 1.040.412 referencias inventariadas); Gran Canaria (49 archivos, instituciones o coleccionistas, 608.243 referencias inventariadas); Fuerteventura (9 archivos, instituciones o coleccionistas, 41.071 referencias inventariadas); y Lanzarote (12 archivos, instituciones o coleccionistas, 101.872 referencias inventariadas).

De estos 170 archivos o colecciones, 100 son de carácter público y 70, de naturaleza privada.

En cuanto a las instituciones públicas, se han procesado 23 registros pertenecientes a los cabildos insulares, 55 dependientes de ayuntamientos, 5 del Go-



bierno de Canarias, y el resto, de otras instituciones tanto locales como regionales o nacionales.

Del total de archivos, centros o instituciones incluidos en el inventario, 8 corresponden a bibliotecas y 20 a museos y centros de arte. A su vez, 44 registros del total corresponden a coleccionistas particulares.

AÑOS DE CRISIS: AJUSTES EN EL PROYECTO

El impacto de la crisis económica en los tres últimos años en España obligó a modificar de manera sustancial algunos de los objetivos iniciales y el plan de trabajo establecido. Los primeros recortes efectuados sobre el presupuesto del proyecto afectaron al inventario de materiales fotográficos sobre Canarias conservados en los fondos y colecciones ubicados en el extranjero. Más tarde, nuevos recortes nos llevaron también a suprimir las actividades de documentación en los fondos y colecciones peninsulares. Así mismo, la drástica reducción presupuestaria ha impedido la edición final de la base de datos del inventario, tal y como se había proyectado en un primer momento. Además, se amplió el periodo de vigencia del proyecto, dedicando el año 2013 a procesar y completar la información recogida en la base de datos, a la actualización de la documentación proveniente de algunos archivos y fondos y a la redacción, producción y publicación de la *Guía-Inventario*.

PLAN DE DIFUSIÓN DEL PROYECTO

Tal y como estaba previsto, el proyecto de *Guía-Inventario* iba acompañado de un plan para su difusión pública, no solo durante la realización del mismo sino también en su fase final. Respecto al primer punto, ya a principios de 2009 estuvo operativa una página web del proyecto que sería para su presentación y proyección social. Entre 2009 y 2013 se procedió a la actualización continuada de los contenidos de esta página, incorporando diversos textos relacionados con las dinámicas generales de archivo e inventario de fotografías, entrevistas, noticias de las actividades del proyecto y de otros similares, convocatorias de cursos, jornadas y conferencias sobre estas cuestiones, enlaces a centros e instituciones tanto públicas como privadas, nacionales e internacionales, vinculadas a la recuperación del patrimonio fotográfico, reseñas de novedades bibliográficas, y una extensa selección de imágenes que documentaban el proceso de trabajo del inventario (ver figuras 4 y 5).

Como ya hemos comentado, en este plan de difusión se incorporaba la publicación de la *Guía-Inventario de Fondos y Colecciones de fotografía de Canarias*, tanto en forma de libro como en una base de datos de soporte informático. Igualmente, se preveía la realización de una exposición que incorporase una selección de los materiales más significativos de la fotografía en Canarias y que sirviera para divulgar los fondos o materiales fotográficos conservados tanto en los archivos como en las colecciones del Archipiélago. Por último, se planteaba también la celebración de un ciclo de conferencias y mesas redondas sobre la situación actual del patrimonio





Figura 4 Colección José Antonio Pérez Cruz, Las Palmas de Gran Canaria.



Figura 5 Archivo Benítez, Santa Cruz de Tenerife.



Figura 6 Archivo de la Fundación Canaria Néstor Álamo, Santa María de Guía.



Figura 7 Archivo General de La Palma, Santa Cruz de La Palma.

fotográfico en Canarias y sobre los problemas de la recuperación, la conservación, el coleccionismo, la investigación y el estudio histórico de la fotografía.

Los severos ajustes económicos ya citados determinaron también la realización de estas actividades. Así, el proyecto de exposición fue suspendido, aunque desde la página web planteamos un espacio paralelo denominado *Archivo imaginario de la fotografía en Canarias* que pretende articular las bases teóricas, la estructura y los contenidos para esa futura exposición (ver figuras 6 y 7).

Por otro lado, en 2010 se puso en marcha el ciclo de conferencias *Archivar la mirada*, del que se realizaron dos actividades: la primera de ellas, impartida por el profesor e historiador de la fotografía Lee Fontanella, se celebró en el mes de septiembre de ese año en el Espacio Canarias (Madrid), con el título «Memorias de un setentón. Andanzas por la fotografía antigua en España». La segunda se presentó en el mes de noviembre en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de La Laguna, impartida por Asunción Domeño Martínez de Morentin, con el título «Fondo Fotográfico Universidad de Navarra: una aproximación a las competencias de gestión, acceso y puesta en valor de sus colecciones fotográficas». Aunque estaba previsto un programa mucho más amplio, la falta de presupuesto obligó a cancelar este ciclo de conferencias.

También se prestó una especial atención a la difusión directa del proyecto, impartándose diversas conferencias en varios cursos o jornadas sobre aspectos relacionados con el patrimonio fotográfico de las Islas.

En abril de 2014 se publicó el libro *Guía-Inventario de Fondos y Colecciones de fotografía de Canarias*, en el que se recogen los resultados del proyecto. Este libro incluye un informe general sobre el estado del patrimonio fotográfico en las Islas Canarias y una versión reducida de las fichas de inventario confeccionadas en los 170 centros, instituciones o colecciones privadas de fotografía estudiados en la primera fase del proyecto (solo Canarias)⁵.

Por último, durante el año 2014 se ha procedido a la distribución del libro entre los centros, instituciones y coleccionistas privados de Canarias que colaboraron en el proyecto, aunque será entregado gratuitamente a todos aquellos especialistas, investigadores, coleccionistas o público en general interesados en el tema que lo soliciten (ver figura 8).

PERSPECTIVAS DE FUTURO

Diversas circunstancias ajenas al proyecto imposibilitaron, como ya hemos señalado, la realización de algunas actividades inicialmente programadas. Sin embargo, este problema podría paliarse a medio o largo plazo a través de propuestas

⁵ El libro fue presentado el 1 de abril en la Sala Foyer del Teatro Guimerá, en Santa Cruz de Tenerife, por el rector de la Universidad de La Laguna, el director general de Cultura del Gobierno de Canarias, el director del Departamento de Historia del Arte de la ULL y el director del proyecto.



Figura 8 Portada de la *Guía-Inventario de Fondos y Colecciones de fotografía de Canarias* (2014).

concretas y parciales de actuación, contando con financiación específica adaptada a cada una de esas actividades. Esto permitiría no solo completar el proyecto como se concibió en un primer momento sino y sobre todo, ampliarlo a nuevas acciones y darle continuidad en el tiempo. A diferencia de otros proyectos similares al nuestro que finalizaron su actividad con la publicación de los resultados, proponemos la continuidad del proyecto bajo la nueva denominación de Inventario de Fotografía de Canarias, al entender que lo realizado hasta ahora es solo la base de proyectos futuros.

Tras la publicación de la *Guía-Inventario*, una de las tareas inmediatas será retomar de manera urgente los trabajos que permitan finalizar las acciones previstas que no pudieron llevarse a cabo, especialmente la documentación e inventario de los materiales fotográficos sobre las Islas conservados en archivos y colecciones del resto de España y en el extranjero. Además, será necesario disponer de los medios adecuados para la puesta en marcha de la base de datos del Inventario.

Como instrumento de difusión y contacto, la página web sigue siendo el vínculo de unión entre el público, tanto general como especializado, y el proyecto. Con el objetivo de mejorar su presentación y sus contenidos, a finales del año 2013 se

procedió al diseño de una nueva página web, visualmente más dinámica y adaptada a las necesidades de continuación del proyecto, en la que se ha incluido no solo una selección de los materiales utilizados en la página anterior, sino también parte de los resultados finales del Inventario⁶. Esta nueva web nos permitirá difundir los trabajos que podamos realizar a partir de ahora, así como incorporar nueva documentación relacionada con el proyecto. Para hacer más efectivos estos mecanismos de difusión se ha creado también un perfil en Facebook (Ifcanarias Ifc).



⁶ Véase: <http://www.ifcanarias.com>. Con la aparición de esta nueva página, se procedió a la desactivación de la anterior. Esta web ha sido financiada por Canarias Cultura en Red.

DFOTO. DIRECTORIO DE FONDOS Y COLECCIONES DE FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA. UN INSTRUMENTO PARA LA INVESTIGACIÓN Y PRESERVACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA¹

Pep Belloch
Miguel García
Pedro Vicente

RESUMEN

dFoto (2010) es un proyecto de creación de un Directorio de Fondos y Colecciones de fotografía, públicos y privados, históricos y contemporáneos, en España. El proyecto *dFoto* está formado por numerosos profesionales de distintas universidades y disciplinas que han trabajado en el patrimonio fotográfico. El equipo multidisciplinar está coordinado por el Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia.

PALABRAS CLAVE: directorio, archivos, colecciones, fotografía, base de datos, web, patrimonio fotográfico, España.

ABSTRACT

«*dFoto*. Directory of Photographic Archives and Collections in Spain. An Instrument for the Research and Preservation of Photography». The *dFoto* project is made up of numerous professionals from different universities and disciplines who have worked in the photographic heritage. The multidisciplinary team is coordinated by the Department of Audiovisual Comunicación, Documentation and Art History of the Universidad Politécnica de Valencia.

KEY WORDS: directory, archives, collections, photography, database, web, photographic heritage, Spain.

Uno de los principales motivos de la precariedad del mercado y situación de la fotografía en España es su docencia e investigación, o mejor, su ausencia. A pesar de transcurridos 175 años desde el descubrimiento de la fotografía, la presencia de esta continúa siendo escasa en las universidades españolas. En los años setenta aparecen escuelas y centros privados especializados en la enseñanza de la fotografía que, aunque estaban centrados en las técnicas y procesos, pronto evolucionaron hacia una formación más abierta e introdujeron contenidos de historia de la fotografía. El caso más importante fue el Centre Internacional de Fotografia de Barcelona,



fundado por Albert Guspi en 1978 y que recogía experiencias anteriores desarrolladas en Barcelona y siguiendo las pautas marcadas por el International Center of Photography de Nueva York, fundado por Cornell Capa. El CIFB albergó una sala de exposiciones y una escuela de fotografía que, a pesar de la marcada tendencia documentalista de sus profesores, se inclinaba por una concepción de la fotografía más creativa. Con similares planteamientos surgieron en España otras experiencias como el Fotocentro en Madrid, Spectrum en Zaragoza o Visor en Valencia, que propugnaron un cambio en la concepción de la fotografía.

Mientras tanto, las escuelas de Bellas Artes se convierten, en 1979, en facultades de Bellas Artes y pasan a tener la consideración de estudios universitarios. En el primer plan de estudios y su reforma de 1982, la fotografía entra a formar parte del nuevo programa de estudios; esta circunstancia fue utilizada para que en algunas facultades, por presión del colectivo de fotógrafos más conscientes de la importancia que esta forma de expresión artística tenía en Europa y Estados Unidos, se procurara el ingreso como profesores de destacados autores del momento. Este hecho propició que, a partir de ese momento, se pudieran iniciar tímidas incursiones en el campo de la investigación. Podemos constatar mediante una búsqueda en el programa TESEO del Ministerio de Educación que las primeras tesis sobre fotografía están fechadas a principios de los años ochenta. Pero tenemos que reconocer que los aspectos más importantes, tanto en la investigación teórica como histórica, se llevaron a cabo al margen de la universidad.

Estos esfuerzos individuales fueron el germen para que una serie de profesores universitarios de las áreas de Historia del Arte, Filosofía y Bellas Artes, estimulados por esta actividad, iniciaran desde sus departamentos procesos conducentes a investigar nuestro pasado fotográfico y poder así ir reconstruyendo la historia (local) de la fotografía española. También será en este periodo cuando se realicen las primeras de una serie de exposiciones de carácter historicista sobre la fotografía española. El fotógrafo y creador de la revista *Foto Profesional*, Manuel López, organizó en 1982 una reunión entre fotógrafos y el entonces ministro de cultura Javier Solana, donde, tal y como recuerda Joan Fontcuberta en la conferencia realizada en julio de 2008 en la Universidad de Cádiz², el ministro dijo algo así como «España está en deuda con la fotografía, ¿qué hay que hacer para saldar la deuda?». La primera medida acordada por el colectivo de fotógrafos fue la necesidad de dar a conocer el patrimonio fotográfico nacional.

El patrimonio fotográfico ha estado «desperdigado» por innumerables instituciones y colecciones particulares, que los albergaban en sus fondos, y muchas de estas colecciones apenas habían recibido un tratamiento específico de conservación para este tipo de materiales, que además han sido susceptibles de ser comprados por instituciones y coleccionistas extranjeros. Como consecuencia, el Ministerio

¹ Este texto fue publicado en inglés en la revista *PhotoResearcher*, Viena, European Society for the History of Photography, 21, abril 2014, pp. 97-108.

² Conferencia de Joan Fontcuberta. Fotografía española: razones y aberraciones. 17 de julio de 2008. Aulario La Bomba. Universidad de Cádiz.



de Cultura puso a la Biblioteca Nacional Española al servicio de ese programa de actuación nacional en materia de patrimonio fotográfico en 1982, y cuyo cometido sería el de seguir una política expositiva sobre fotografía. La primera gran exposición de fotografía histórica española fue la que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional de Madrid en 1982, comisariada por Luis Revenga y que tuvo como título «La fotografía en España hasta 1900». A esta exposición le siguió en 1984 la muestra «Idas y Caos. Vanguardias fotográficas en España 1920-1945», también exhibida en la Biblioteca Nacional y comisariada en esta ocasión por Joan Fontcuberta. A estas le siguieron una serie de importantes recuperaciones de nuestro patrimonio fotográfico al amparo de los diferentes festivales que se realizaron por todo el Estado español.

El trabajo en el campo de la fotografía desde el Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia tiene sus comienzos en el año 1990. Desde principios de los años noventa, el desarrollo alcanzado por la fotografía profesional y de creación en la actualidad hace ineludible un compromiso de la Universidad con la formación de los futuros profesionales de la fotografía. Además, en el sistema de educación español, en el campo estrictamente referido a la fotografía aplicada, los ciclos formativos de Formación Profesional cubren tan sólo una formación elemental, pero en lo referente a la creación artística la existencia de esta formación es nula tanto a nivel histórico como teórico-práctico. La falta de un área de conocimiento específica en fotografía, en el catálogo del Ministerio, ha provocado su ausencia en los planes de estudios de nuestras instituciones educativas. Este es el contexto del que surge el Máster en Fotografía Arte y Técnica de la Universidad Politécnica de Valencia, creado en el año 2004.

Este contexto académico en el que se trabaja con los objetivos de capacitar técnicamente a futuros profesionales de los diferentes campos de la fotografía profesional, fomentando el desarrollo teórico y de investigación, se complementa en 2006 con la incorporación de un grupo de investigadores procedentes del mundo de la documentación, poniendo en marcha un proyecto, financiado por la Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria del Ministerio de Cultura, con el objetivo de fomentar la visibilidad web del Fondo Fotográfico de la Universidad Politécnica de Valencia. Este grupo de investigación constata en primer término una carencia estructural que era conocida por los investigadores de la fotografía en el Estado español: la falta de visibilidad del patrimonio fotográfico español en Internet. Por esta razón, este grupo interdisciplinar de profesionales decide crear una línea de investigación orientada a aumentar la difusión del patrimonio fotográfico en España y sus contextos. Además, a esta falta de difusión hay que añadir un problema aún más profundo y complejo como es la carencia de unas herramientas de descripción mínimamente estandarizadas que pudieran ser utilizadas en el proceso, afectando esta carencia directamente a cualquier intento de difusión conjunto de las colecciones fotográficas en España.

En este sentido hay que señalar que las pocas herramientas de control del patrimonio fotográfico existentes se han producido únicamente a nivel local. Entre ellas destacan fundamentalmente los dos proyectos iniciados en Cataluña y Baleares en la década de los noventa y que dieron como resultado la publicación de sendos libros: el *Llibre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya* (1996) y la *Guia d'arxius*,



col·leccions y fons fotogràfics i cinematogràfics de les Balears, 1840-1967 (2004). En la actualidad, se realizan también otros trabajos en esta línea como *La Guía-Inventario de fondos y colecciones fotográficas de Canarias* y el *Proyecto Isurkide*, iniciativa del Photomuseum, en Zarautz, que pretende promover la recogida de información de todo género que tenga relación con el arte fotográfico en el País Vasco.

En un sentido más general, existe un directorio de colecciones digitales amparado por el Ministerio de Cultura, en Hispana³, que según se indica en sus objetivos «reúne las colecciones digitales de archivos, bibliotecas y museos conformes a la Iniciativa de Archivos Abiertos que promueve la Unión Europea y cumple en relación a los repositorios digitales españoles funciones análogas a las de Europea en relación a los repositorios europeos, es decir, constituye un agregador de contenidos de las bases de datos de colecciones digitales». De la misma manera que ocurre con el Centro de Información Documental de Archivos (CIDA)⁴, «órgano dependiente de la Subdirección General de los Archivos Estatales, tiene como misión fundamental la de difundir y dar a conocer el rico contenido del Patrimonio Documental Español». Aunque durante años el Centro de Información Documental de Archivos se ha encargado de hacer un censo de archivos españoles e iberoamericanos, recogiendo información relativa a los centros, existe muy escasa información relativa a las fotografías en los archivos censados.

PLANTEAMIENTO E IMPLANTACIÓN DEL PROYECTO *DFOTO*

Conocidos todos estos antecedentes, en 2010 ponemos en marcha *dFoto* como proyecto de investigación en torno a las herramientas de control del conjunto del patrimonio fotográfico, a través de un directorio web que recoja información a nivel de guía tanto de las instituciones que albergan materiales fotográficos como de sus correspondientes colecciones. *dFoto* nace con el objetivo de crear un directorio de archivos y colecciones de fotografía que sirva de instrumento de registro y difusión del patrimonio fotográfico español, proporcionando un portal de acceso a la información sobre colecciones fotográficas que se hallan dispersas por todo el territorio nacional. A la hora de elaborar un directorio o una guía de archivos y colecciones fotográficas, nos encontramos de partida con dos problemas fundamentales que dificultan que podamos obtener un resultado homogéneo. En primer lugar encontramos una falta de legislación específica sobre materiales fotográficos o audiovisuales, y que se hace notar desde la misma aplicación del tratamiento documental. Sólo es necesario echar un vistazo a las tareas de gestión y la información ofrecida por distintas instituciones españolas sobre sus fondos y colecciones de fotografía para constatar esta realidad. Y en segundo lugar, la carencia de un organismo de carácter público y ámbito nacional que se preocupe por todas las cuestiones relativas a la fotografía

³ <http://roai.mcu.es/es/inicio/inicio.cmd>.

⁴ <http://www.mcu.es/archivos/MC/CIDA/>.



en España desde todos sus ámbitos, campos y contextos y que, en definitiva, dicte unas normas a seguir por las instituciones que de una u otra forma trabajan tanto directa como indirectamente con la fotografía.

Al mismo tiempo, ha sido un denominador común en España la falta de reconocimiento institucional y social hacia la fotografía, así como la práctica inexistencia de enseñanza específica en el entorno universitario en todos los campos de la fotografía, desde la formación de profesionales hasta la formación de historiadores de la fotografía, pasando evidentemente por las deficiencias en el tratamiento y gestión documental de la fotografía. A todo esto hay que sumarle que la situación del patrimonio fotográfico en el territorio español es muy desigual en el campo de la investigación, situación directamente relacionada con la falta de una educación reglada de la fotografía en la universidad. Además, de esta situación se deriva la inexistencia de índices de fotógrafos, censos de coleccionistas privados y guías de instituciones. Estas herramientas, que están disponibles desde hace años en muchos países de nuestro entorno, han supuesto un punto de inflexión en el conocimiento, estudio, investigación y desarrollo de la historia, práctica y pensamiento de la fotografía en España.

Ante esta situación, surge una necesidad inmediata y un punto de partida más que necesario: hacer una Guía-Inventario de los fondos fotográficos del conjunto del Estado español, indispensable para conocer el estado en el que se encuentran los fondos, homogeneizarlos, planificar los trabajos de digitalización y finalmente difundirlos. Plantear una Guía-Inventario del conjunto del Estado Español supone además implicar a una serie de instituciones y particulares; ha de ser un trabajo colectivo, con una metodología y unos intereses comunes, en donde debería prevalecer el interés universal de conservación y gestión integral del patrimonio documental español, en el que se incluye el patrimonio fotográfico. En ese sentido, las líneas generales que guían el proyecto *dFoto* son:

- Organizar y homogeneizar la información sobre fotografía de todas aquellas instituciones que albergan el patrimonio fotográfico español siendo conscientes de que algunos archivos apenas tienen descrito un pequeño porcentaje de sus fondos fotográficos.
- Crear una herramienta web para asegurar y divulgar el patrimonio fotográfico. Esta herramienta tiene el cometido de ofrecer de manera unificada la descripción de los contenidos sobre fotografía en una base de datos común, con independencia de la procedencia de dicha descripción.
- Dar visibilidad a todas aquellas instituciones que no son conocidas por no tener sus materiales fotográficos accesibles al público. *dFoto* pretende llegar a todas las tipologías de instituciones que albergan fotografía: desde instituciones públicas —archivos, museos y bibliotecas— hasta colecciones particulares de fotografía o agencias de prensa; y tanto de fotografía antigua como contemporánea.

De esta forma, los resultados directos obtenidos de *dFoto* nos permitirán, entre otras conclusiones, conocer las instituciones que albergan y poseen el patrimonio fotográfico español y la procedencia de sus colecciones; determinar el volumen de este patrimonio fotográfico en el Estado español y concentrar toda la información



disponible sobre las colecciones fotográficas españolas, poniéndolas a disposición de todo tipo de usuarios de una manera abierta y universal. El proyecto *dFoto* está compuesto por numerosos profesionales, que desde diferentes universidades y disciplinas han trabajado en el campo del patrimonio fotográfico. Este numeroso y multidisciplinar equipo es coordinado desde el Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia y se encuentra integrado por investigadores del área de fotografía y documentación de la Universidad Politécnica de Valencia, profesionales del mundo de los archivos y tecnólogos y por investigadores de la Universidad Pompeu Fabra, Universidad de Cantabria, Universidad de las Islas Baleares, Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Murcia y la Universidad de La Laguna. A todos ellos se une el apoyo decidido de la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia y Deporte del Gobierno de España.

FASE 0. DEFINICIÓN Y PLANIFICACIÓN DEL PROYECTO

En la fase preliminar del proyecto *dFoto* se analizó el nivel de descripción de información sobre colecciones fotográficas que ofreceríamos desde el portal web de esta iniciativa. Tras observar qué ofrecen la mayoría de las instituciones y el tipo de usuario al que va dirigida dicha información se optó por aportar información a nivel de guía, aunque en ocasiones se acerca al inventario. Es decir, se ofrecería información acerca de:

- Las fechas extremas.
- El volumen.
- El autor o entidad creadora.
- La tipología documental.
- La materia.
- Los datos generales de la colección y de ser posible datos para su localización.
- Las características más importantes de las grandes secciones.
- La bibliografía existente para conocer los fondos y las ediciones de fuentes documentales.

Por otro lado, se tuvieron en cuenta las aplicaciones futuras previstas para el proyecto, abordando cuestiones tales como tipo de usuario, plataformas de difusión, normativas aplicables a la difusión de contenidos web, etc. En definitiva, todas aquellas características que condicionaban la ejecución y el futuro del proyecto.

FASE I. IDENTIFICACIÓN

Antes de proceder a localizar las instituciones que albergan el patrimonio fotográfico español, se tuvieron en cuenta algunas consideraciones previas, como son los censos y guías-inventario existentes o las diferencias entre las tipologías de



instituciones. Así pues se distinguieron, de forma genérica, cuatro tipologías en función de la institución en la que se encuentra el material fotográfico:

- Archivos.
- Bibliotecas y centros de documentación.
- Museos.
- Coleccionistas.

Todas estas instituciones usan diferentes estándares y herramientas de descripción para los materiales, fotográficos o no, que custodian. Tenemos que señalar que los problemas de localización de colecciones y la falta de homogeneidad en la descripción de los materiales fotográficos han dificultado la ejecución del proyecto. Además, se ha detectado cierto recelo por parte de algunas instituciones a la hora de facilitar la información sobre los fondos y colecciones que custodian, siendo esta una contradicción con el principal objetivo de cualquier archivo, que es la conservación y difusión de su patrimonio documental.

FASE 2. ANÁLISIS

Una vez localizadas aquellas instituciones que custodian el patrimonio fotográfico, hemos separado las distintas tipologías de archivos y colecciones fotográficas, según el grado de acceso a las herramientas de descripción y muy especialmente a la difusión de estas a través de Internet. Establecimos así una diferenciación entre las tres tipologías de institución a las que se les envían los cuestionarios:

- Tipo 1. Ofrecen información referente a las colecciones fotográficas a través de Internet.
- Tipo 2. Ofrecen información sobre materiales fotográficos (por ejemplo en el cuadro de clasificación), pero la información es insuficiente para rellenar el cuestionario.
- Tipo 3. No sabemos si la institución alberga alguna colección fotográfica.

Esta diferenciación nos permitió establecer unos criterios de actuación para cumplimentar las fichas de contenido o cuestionarios, con el fin de agilizar nuestro trabajo. La información requerida para el cuestionario es una adaptación de la norma ISAD(G) de descripción multinivel utilizada en archivos. De esta manera, hemos adaptado las herramientas propias de la archivística, de la biblioteconomía y de la documentación para ofrecer un modelo mixto de información sobre las colecciones fotográficas añadiendo, por ejemplo, listados de materias y términos de indización.



FASE 3. PORTAL DE ACCESO A LA BASE DE DATOS

Uno de los principales objetivos del proyecto *dFoto* es permitir la búsqueda y localización de colecciones fotográficas a través de Internet. Tras una primera etapa de *dFoto*, realizada entre septiembre de 2011 y junio de 2012, donde pudimos evaluar los problemas de recogida de datos de las instituciones, decidimos orientar los esfuerzos a desarrollar un sistema gestor de bases de datos ad hoc. A diferencia de la primera etapa del proyecto, en la que empleamos una base de datos y un portal de acceso web independientes, en esta segunda etapa, y vista la envergadura del proyecto, nos propusimos hacer un Sistema Gestor de Bases de Datos (SGBD) que nos permitiera trabajar de manera más ágil y eficiente.

Un punto de vital importancia para el proyecto *dFoto* es la posibilidad de actualización e implementación de la información sobre el patrimonio fotográfico. El proceso de actualización es muy importante, puesto que el trabajo de identificación y catalogación de materiales fotográficos en muchos centros está todavía en proceso y la tendencia a incorporar nuevos fondos y colecciones fotográficas en toda clase de instituciones es creciente. El resultado final de la visualización de esta información en nuestra web está claramente diferenciado en «Información de la Institución» contando con una tabla específica para la información de las colecciones.

FASE 4. DIFUSIÓN

Como hemos apuntado en el objetivo anterior, hacemos nuestra la máxima que rige a los archivos y bibliotecas, y que no es otra que la difusión del patrimonio documental, para ofrecer de manera eficiente la información contenida en nuestra base de datos.

La difusión se entiende como comunicación de la información tanto a los investigadores como al público en general. Estos servicios tienen el cometido de conservar y custodiar los bienes culturales de carácter permanente, para ponerlos al servicio de los usuarios, tanto internos como externos. Tres han sido las estrategias de difusión a través de las cuales hemos querido dar a conocer el proyecto *dFoto*:

- Difusión del portal web a través del acceso desde otros portales, como el portal oficial del Ministerio de Cultura, o el *mailing* a profesionales del sector del patrimonio fotográfico y a las propias instituciones interesadas.
- Difusión del proyecto a través de conferencias en congresos o comunicaciones en asociaciones profesionales.
- En vista del impacto web de algunos proyectos presentes en las redes sociales y comunidades *online* especializadas, actualmente nos encontramos inmersos en tareas de difusión en el ámbito digital.

Hasta el momento se han recogido datos de los archivos pertenecientes a las diputaciones provinciales, archivos históricos provinciales y archivos de los principales ayuntamientos del conjunto del Estado español y se ha procedido a su



posterior difusión a través del portal <http://www.dfoto.info/>. También se han recogido datos de algunas instituciones como la Administración Central del Estado, y especialmente instituciones que dependen del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, como la Biblioteca Nacional de España, así como algunas instituciones emblemáticas para la gestión y conservación del patrimonio fotográfico en España. A esto tenemos que añadir la posibilidad de encontrar información sobre la fotografía custodiada por instituciones todavía inéditas como el Ministerio de Defensa, con más de 20 centros entre archivos, bibliotecas y museos. En total 122 instituciones y alrededor de 600 colecciones censadas en el directorio de las que podemos ofrecer por primera vez información unificada. Por todo ello, si algo caracteriza la *dFoto* es la posibilidad de relacionar las colecciones custodiadas por distintas instituciones, sin los habituales límites regionales ni cronológicos, ofreciendo posibilidades reales de estudio de la historia de la fotografía en España. El esfuerzo empieza a dar sus frutos y podemos ver que *dFoto*, poco a poco, se está convirtiendo en la web de referencia para la localización de fotografía en el Estado español.

Las muchas iniciativas que se han generado durante más de treinta años no han podido resolver uno de los problemas endémicos para la fotografía española, como es la falta de un centro nacional de la fotografía. Este centro debería ser el encargado fomentar el control del patrimonio fotográfico de todo el Estado y desde esta perspectiva general impulsar diferentes líneas de trabajo que condujeran a la obtención los censos de colecciones, índices de fotógrafos, etc. Un organismo regulador vendría a solucionar las problemáticas derivadas de ofrecer contenidos digitales, así como las cuestiones legales específicas que afectan a la fotografía. Y por otro lado la multiplicidad de plataformas y de sistemas de catalogación o descripción que impiden el uso de una plataforma común.

En definitiva, y al igual que ocurre en otros países europeos, tener la posibilidad de concentrar la información sobre el patrimonio fotográfico de nuestro país en una institución que fuera garante de este patrimonio y que sirva de estímulo para la investigación de nuestro pasado fotográfico.

Nos queda un largo trabajo por hacer, pero todos los indicadores señalan a *dFoto* como una herramienta de referencia para el control del patrimonio fotográfico español al servicio de la investigación dentro y fuera del ámbito académico.



CINE Y AUDIOVISUALES

EL GÉNERO DOCUMENTAL DENTRO DE LOS CINECLUBS. EL CASO DEL CINECLUB DE ZARAGOZA¹

Francisco Javier Lázaro Sebastián
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El género documental fue uno de los predilectos en el cineclub de Zaragoza en sus primeros años de existencia, como demuestran las numerosas sesiones, así como diversos eventos (cursos, conferencias, etc.) que versaban sobre el mismo. En todas estas actividades, se discutía sobre la propia naturaleza ontológica del cine (a propósito de su supuesto realismo y objetividad), acorde con su funcionalidad, valorando la utilidad pedagógica de la imagen y el componente crítico, en contraposición con el cine de argumento (especialmente el proveniente de los estudios de Hollywood), destinado al mero entretenimiento y carente —a ojos de muchos cinéfilos de aquella entidad— de cualidades artísticas.

PALABRAS CLAVE: documental (género cinematográfico), cineclub de Zaragoza, realismo, Eduardo Ducay.

ABSTRACT

«Documentary film genre in film clubs. an approach to Zaragoza film club experience». The documentary film was one of the favorite ones in the cineclub of Saragossa in his first years of existence, since they demonstrate the numerous meetings as well as diverse events (courses, conferences, etc.) that were turning on the same one. In all these activities, one was discussing the own ontological nature of the cinema (about his supposed realism and objectivity), according to his functionality, valuing the pedagogic usefulness of the image and the critical component, in contraposition with the cinema of argument (specially the from one the studies of Hollywood), destined to the mere entertainment and lacking —to eyes of many movie fans of that entity— of artistic qualities.

KEY WORDS: documentary, cineclub of Zaragoza, realism, Eduardo Ducay.

Uno de los géneros cinematográficos tratados con más preferencia en el cineclub de Zaragoza², si atendemos a la relación de películas extraída de los programas de mano editados para los socios, fue el documental. Esta forma se halla en la base del arte cinematográfico, al igual que los cineclubs como lugar propicio para su conocimiento. Hay unas palabras de Eduardo Ducay, uno de los fundadores de la entidad, que lo confirman:





En el ambiente en que se desarrolla la cinematografía actual, ambiente enrarecido por tendencias confusas en ocasiones y equivocadas las más de las veces, sólo existe un género —excepción hecha de los dibujos animados (*razón por la cual se les toma tanto interés a los filmes de Walt Disney*)— que conserva en toda su pureza y legitimidad los verdaderos títulos de raigambre cinematográfica. A espaldas de un cine que cada día se mercantiliza más y más, de un cine en que el dinero del productor es el que triunfa y se impone al genio del realizador, el documental sostiene trabajosamente, pues la política se inmiscuye muchas veces en su campo, la llama viva de la más auténtica solera que nos legaron los maestros de antaño. Porque en el documental, en el verdadero documental, la imagen lo dice todo, la imagen lo expresa todo, y se basta y se sobra por sí misma para conseguir en el espectador los fines a que su producción va encaminada³.

Así, en efecto, dicha faceta cinematográfica fue enormemente apreciada desde las filas cineclubistas zaragozanas y, en general, en todos los clubs existentes en España⁴.

Se le considera propicio para aprehender en él las características esenciales del buen cine. En un momento de «especial confusión» estilística y temática en el cine nacional, se defiende esta opción por encima de otras: el cine debe ser realista, y antes que realista, documental. Son muchos los artículos que teorizan sobre esta problemática en los años previos a las *Conversaciones* de Salamanca. Allí convergen distintas posturas, todas llevadas por un acérrimo cuestionamiento de la ficción. Se puede decir que «bajo esas bases generales del realismo se apunta una actitud que va mucho más allá de la mera restitución visual de la realidad contextual, para introducir aspectos éticos e ideológicos a los que tampoco será ajeno el realismo cinematográfico»⁵. No es casual que salga relanzado, por lo menos, en lo que respecta a la teoría.

¹ Este trabajo se halla vinculado al Proyecto I+D *Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1959-1975). Documentación y análisis de un proceso de modernización* (Ref. HAR2010-17131), cuya investigadora principal es la Dra. Amparo Martínez Herranz, profesora titular de Historia del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

² Para más información sobre la entidad zaragozana, fundada en diciembre de 1945, véase LÁZARO SEBASTIÁN, F. J. (2010): «Primeros años de existencia del Cineclub de Zaragoza. Algo más que una afición cinéfila», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 106, pp. 61-79.

³ Eduardo DUCAY, «El documental como género», en el programa de la Sesión 20^a (12-I-1947) del cineclub de Zaragoza. Más adelante, traza una taxonomía específica, subgenérica, dentro del documental: «documentales públicos, de cultura popular, postescolar, de pedagogía elemental, media, superior, de alta vulgarización e investigación científica». Pues «el documental triunfa y debe ser admirado por cuanto de significativo encierra como mensaje del conocimiento, y, muchas veces, también de la poesía». «Breve nota sobre el cine documental». Sin firmar. Programa de la sesión 31^a (26-XI-1947) del Cineclub de Zaragoza.

⁴ Sobre esta materia, véase de HERNÁNDEZ MARCOS, J. L., y RUIZ BUTRÓN, E. A. (1978): *Historia de los cineclubs en España*, Madrid, Ministerio de Cultura.

⁵ Tomado del artículo de MONTERDE, J. E.: «Realidad, realismo y documental en el cine español», en CATALÁ, J. M., CERDÁN, J. y TORREIRO, C. (Coords) (2001): *Imagen, memoria y fascinación*, Madrid, Ocho y medio y Festival de Cine español de Málaga, pp. 15-27. El autor trata



Al igual que el cine *amateur*, el documental halla su ámbito de expresión más favorable en los cineclubs, pues en las salas comerciales se le cierra las puertas. Es más, se habla de ellos en parecidos términos, mencionando constantemente los conceptos de «Arte» y «Cultura». Deben servir para que el cine asiente posiciones como manifestación cultural y artística⁶. Y sin posibilidad de distribución, son pocos los que lo conciben como un fin en sí mismo, en todo caso, un trampolín para proyectos de más altos vuelos, siempre con el anhelo de crear una historia de ficción, de ser un *auteur*. Hay que tener en cuenta que en poco tiempo va a adquirir una gran popularidad esta propuesta teórica emanada de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, verdadera plataforma del movimiento de la *Nouvelle Vague*.

No podía ser antes, ni más tarde, inmersos en una era de revalorización de los presupuestos realistas que afecta a todas las disciplinas. Senda del realismo que lleve a crear un cine *propio* («en el acercamiento a la realidad social está el secreto de la personalidad de los cines nacionales»⁷), auténtico y con capacidad y vocación de perdurar. Se escriben cientos de páginas recogiendo esta idea; se redactan estudios sobre las constantes temáticas, formales, incluso ideológicas de los pioneros en este campo, la *escuela* británica (Robert Flaherty⁸, John Grierson, etc.); se realizan ensayos sobre la viabilidad de éste como instrumento educativo y, antes, como elemento de propaganda hacia el Estado y sus instituciones⁹ en pos del nunca conseguido —posiblemente por su poco clara definición— cine *político* que propugnara, en más de una ocasión, el mismo García Escudero (al igual que su pretensión de un cine *católico*).

Y se organizan sesiones de documental en los cineclubs en gran número, pero sin una idea clara de lo que estaban presentando. Se llega a la sistematización en la temporada quinta (1948-1949), la cual ya se inauguró con el documental de Rafael Alonso, *Velázquez* (S. 66.^a, correspondiente al 16-x-1949). Esta línea es fielmente continuada en las semanas siguientes, ya entrado el nuevo año: con documentales hindúes (*Kathakabi* y *Kathak*, de Nodhu Bose. Producidos por Information Films of India (donde todavía están presentes las reminiscencias coloniales), acompañados

las implicaciones semiológicas y fenoménicas de la imagen. Del mero registro (las *actualidades*) a la *puesta en escena* elaborada (el documental), con ejemplos del cine español de los cincuenta y sesenta.

⁶ «El cine puede y debe contribuir al acervo de la cultura por medio de sus films de arte o de sus documentales. [...] Tiene que integrarse dentro de la cultura de un modo real y tangible, pues el cine es en teoría —y no puede ser otra cosa— una manifestación cultural, aunque en la realidad siga siendo, poco más o menos, que un espectáculo de barraca, salvo contadas excepciones». De BUÑUEL, M. (noviembre de 1952): «El cine documental y su aportación a la cultura», *Revista Internacional del Cine*, pp. 45-47.

⁷ GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1962): *Cine español*, Madrid, Rialp, p. 34.

⁸ Ya en el programa de la sesión 54.^a (16-I-1949), Manuel Rotellar hace una breve semblanza de la obra de Robert Flaherty.

⁹ Miguel Buñuel, en su particular distinción genérica del documental (desde un punto de vista afín al Régimen), lo considera dentro del documental *histórico*, cuya manifestación principal es la *exaltación nacional*: «Estos documentales pueden contribuir, y deben contribuir, a la creación de una conciencia nacional, al logro de una fe en los destinos de la patria...». Miguel Buñuel, art. cit., p. 46.

por un estudio sobre los mismos, a la vez que se da noticia, quizá por primera vez en España, del cine árabe (S. 72.^a, del 15-I-1950).

En marzo de ese año, se estrenan *Le Mont Saint-Michel* (Maurice Cloche, 1935); el reconocido documental *Van Gogh*¹⁰ (Gaston Diehl, Robert Hessens y Alain Resnais, 1948), que fue comentado por el profesor Federico Torralba, que lo volvería a hacer en los actos de la I Semana del Film Documental, en mayo; y *París, 1900* (Nicole Védres, 1947). En mayo, se hace lo propio con *El Evangelio de la piedra* (André Bureau, 1948).

Todas estas sesiones previas suponen la antesala de la Primera Semana del Film Documental, del 29 de mayo al 3 de junio de 1950. Organizada por el cineclub de Zaragoza en colaboración con el Departamento de Cultura de la Delegación de Distrito de Educación Nacional. Albergó las distintas conferencias y proyecciones la sala de conferencias de la Facultad de Ciencias (como hiciera el cineclub pionero, el *Zaragozano*, en los años treinta, en la Facultad de Medicina con films de divulgación técnico-científica). El programa de actos de esta Primera Semana del Film Documental fue el siguiente:

- 29 de mayo: Palabras de Manuel Rotellar, secretario del cineclub, sobre el tema *Posición estética del cine documental*. Junto a la proyección de los films *General Election* y *Goemons*, de Yannick Bellon; *El cuerpo humano*, de Walt Disney (1943); *La ciudad de Washington*, de Herwar Rodakiewicz; y *El fotógrafo*, de Willard Van Dyke.
- 30 de mayo: Palabras de Federico Torralba, profesor de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, sobre el tema *El documental de Arte*. Más la proyección de *Aristides Maillol, sculpteur*, de Jean Lods (1942); *Matisse*, de François Campaux (1947); *Van Gogh*, de Gaston Diehl, Robert Hessens y Alain Resnais (1948); *La catedral de San Pablo* (documental inglés); y *Galería Nacional de Arte* (documental norteamericano) (no se nombra a sus respectivos autores).
- 1 de junio: Proyección del film científico del Dr. Commandon *Étude d'une amibe* y del documental inglés sobre física atómica *Atomic Physics*, de Derek Muynes. Presentado por Juan Cabrera, catedrático de Física de la Facultad de Ciencias.

¹⁰ Se considera una verdadera novedad este documental francés que fue presentado en la Bienal de Venecia, consiguiendo el premio al mejor documental artístico. Su autor «estudia la figura del pintor, dividiendo en planos magníficos las escenas de sus cuadros; animado de un gran sentido artístico, recoge sus paisajes y escenas populares caseras, en las que penetra tomando parte en ellas, utilizando magistralmente los recursos espirituales y dramáticos que le ofrece el tema, desarrollando paralelamente la evolución de Van Gogh y su vida». Comentario de PAREDES, O. C. (octubre de 1952): «Documentales de Arte», en *Revista Internacional del Cine*, núm. 3. Existe una crítica posterior de esta película a cargo de VALCÁRCEL, H. (enero-febrero de 1952): («Documental de arte: Van Gogh»), en *Cine Club*, revista del S.E.U., núm. 13, pp. 24-27. Es puesta como ejemplo de lo que debe ser un buen documental de arte: «Considero el documental que Gaston Diehl, Robert Hessens y Alain Resnais realizaron sobre 'Van Gogh' como modelo de lo que puede y debe ser un documental sobre Arte que pretenda situarse en una línea de gran estilo. Es una obra clásica, en la pura acepción del término».



- 2 de junio: Palabras de Orencio Ortega Frisón, director del cineclub, sobre el tema *El documental y su importancia social*, y proyección de *Acero*, de Ronald H. Riley (en color); *Borde weave*, de John Lewis Curthoys (en color); *Le tonnelier*, de Georges Rouquier (1942); *The frog, its life and development* (sobre el ciclo de la vida de las ranas), de Mary Field; e *Indian Ocean*, de la misma autora.
- 3 de junio: Proyección de los documentales sobre temas literarios: *Macbeth* (acto II, escena 2.^a y acto V, escena 1.^a), de James Carter (director artístico); *La comédie avant Molière*, de Jean Tedesco; *Combours*, de Huysman; y *La biblioteca del Congreso*, de Herwar Rodakiewicz. Fueron presentados por Francisco Ynduráin, catedrático de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras¹¹.

Las distintas materias tratadas dan cuenta del creciente interés por este cine en cuanto a sus valores divulgativos¹² y de transmisión de contenidos e ideas.

En el texto editado por el cineclub con motivo de la celebración de este evento dedicado al documental se define al género como un «medio ideal de difusión de la cultura moderna», y se utiliza un fotograma representativo de *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) como anticipo de una tesis posterior, la que vincula el nacimiento del género como tal a la vanguardia porque, al igual que el *Cine-Ojo* postulado por el autor soviético, «donde vaya la cámara llegará después el ojo humano». El cineasta soviético procedió a una identificación explícita entre la máquina y la visión humana. Ya sea cámara fotográfica o cinematográfica, se le dota de *personalidad*, casi con capacidad de actuación (elección-interpretación de la naturaleza) por sí misma, a partir de la garantía de un supuesto objetivismo. Una lanza rota a favor de la objetividad (fotográfica), que a priori garantizaba la cámara, justo en el momento en que entraba en mayor contradicción con la subjetividad (esta oscilación preside el momento de la filmación de la película de Vertov, la cual es consecuencia misma de él). La historia posterior nos demostraría que las manifestaciones vinculadas al realismo tenían sus horas contadas, ¿quizá fue ésta una de las razones por las que el documental no terminó por asentarse...? Este paréntesis era para situar el marco teórico planteado por Ducay al inicio de su breve trabajo. Sigue sus reflexiones llevando al documental al *lugar común* de que el mundo entero se le ofrece como campo abonado donde obtener sus experiencias.

En el último capítulo, señala las diferencias con el film tradicional de ficción, que inmediatamente relaciona con el cine hollywoodiense (donde el director

¹¹ Información transcrita del programa de la sesión 81.^a (28-v-1950) del cineclub de Zaragoza.

¹² Y ésta es la razón que justifica su planificación. Eduardo Ducay lo razona de la siguiente manera: «El propósito que nos guía al organizar esta serie de proyecciones es el de dar a conocer una rama de la cinematografía apenas divulgada, que en muy escasos momentos llega a estar al alcance del 'gran público' y que, por el contrario, reúne en sí todas las virtudes del cine y cuanto en él hay de manifestación vital. Pretendemos, pues, la divulgación». En «El film documental (Sus principios)», cuadernillo editado por el cineclub de Zaragoza, mayo de 1950.





en ocasiones es un peón al servicio de la productora para la que está contratado. Frente al documental, en que el realizador debe tener en todo momento el control y el contacto de lo que quiere filmar). Asimismo, en estos párrafos da una especie de instrucciones-consejos de cómo acometer algunas fases del trabajo, dónde hay que poner más interés, casi en la línea de muchas publicaciones referidas al cine *amateur* (no en balde este género era muy practicado por aficionados. Relaciónese esto con la búsqueda por su parte de mayores logros expresivos).

Entra en el campo de la *interpretación*¹³, recuperando las palabras del teórico británico Paul Rotha. Debe desaparecer todo recurso que no sea estrictamente visual (voz de narrador), el protagonista único es el hombre y el medio en que se desenvuelve (*Hombre de Arán*, *Farrebique*, *Le tonnelier* o *Boda en Castilla* son ejemplos, según él, de documental moderno).

Por último, Eduardo Ducay repasa a grandes trazos la aparición de las distintas teorías y prácticas surgidas en torno al documental (de la URSS: vuelve con Vertov, incurriendo en ciertas paradojas por no desarrollar los condicionantes del contexto en que se construyeron esas obras: «Realizó algunos films documentales en que la plástica y la belleza formal no estaban de acuerdo con las misiones sociales que hoy se le encomiendan. 'El hombre de la cámara' es uno de ellos, realizado en un punto de vista subjetivo...»). Pero siempre como cabecera la escuela inglesa. Expone los puntos enunciados por John Grierson, que en este trabajo son incluidos. Y dentro de ella, las lógicas transformaciones que el tiempo y los nuevos nombres se encargan de concebir.

Nos debemos quedar con la idea precisa de que este medio supone una alternativa frente al cine comercial (después de las *boutades* vanguardistas) y es útil —en el sentido de práctico— para toda la sociedad como instrumento para el conocimiento, del cine en sí y de las materias científicas.

Esto representa toda una renovación en la metodología didáctica, si bien era ya conocida desde hace tiempo la potencialidad de los recursos visuales frente a los verbales o textuales (lección «magistral») de la educación tradicional, pero no se llegará a implantar hasta épocas muy posteriores¹⁴.

Mario Verdone sintetiza lúcidamente en su artículo algunas características del género que nos ocupa, trazando, en primer lugar, las difusas fronteras entre los *noticiarios* (*actualidades*) y las películas *documentales* propiamente dichas. Sitúa a los primeros en el origen de los segundos, y califica a las películas Lumière de «fotografía

¹³ Este término que emplea nos resulta extraño en este medio. En todo caso, si lo que muestra un documental *es lo que es*, todos los elementos que aparecen deberían *estar*, interviniendo —casi al nivel de co-autoría con el realizador— sin mayores pautas de conducta exigidas por éste (dirección de actores) para lograr una buena interpretación en la ficción. Esta polémica sobre la injerencia del director sobre los *personajes* ya viene de *Las Hurdes. Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933).

¹⁴ Véanse las interesantes reflexiones a nivel pedagógico sobre el documental de VERDONE, M. (noviembre de 1954): «El Documental», *Revista Internacional del Cine*, núm. 9, pp. 35-40.

animada»; algo que no estaba tan claro en la historiografía del momento, que ubicaba estos primeros filmes como el inicio auténtico del género¹⁵.

Luego pasa a destacar las figuras primordiales que definieron las líneas básicas, en cuanto a teoría y práctica, del mismo: Robert Flaherty y John Grierson. Y delimita las diferentes posiciones sobre la funcionalidad del documental: el primero es representante de una visión *poetizada*, de la plasmación de las imágenes más por sus contenidos plásticos que por el posible fondo ideológico y formativo que propugna el segundo («atento, especialmente, al mundo del trabajo, de las minas, de los pescadores, de los trenes, de los transportes aéreos, de los servicios públicos...»). Es decir, la clásica oposición —según Verdone— de la *forma* al *contenido* (no es casual que en España se preste, intencionadamente, una mayor atención a Flaherty, ya que el cine de Grierson [por ejemplo, *Drifters*, 1929] estaba impregnado de unas implicaciones reivindicativas insoportables a los ojos del Régimen franquista, convenientemente depuradas, es decir, prohibidas, con el instrumento de la censura), que encierra, en última instancia, una diatriba permanente en la madurez de todas las artes conocidas desde la aparición en escena en Europa del Realismo pictórico a mediados del siglo XIX.

Los principios donde se traslucen estas consignas fueron redactados por Grierson en la revista británica *Cinema Quaterly* en 1932. Son los siguientes¹⁶:

«Creemos que con la capacidad del cine para mirar a su alrededor, de observar y seleccionar acontecimientos de la vida ‘verdadera’, se puede conseguir una nueva forma de arte vital. Las películas hechas en ‘Estudio’ ignoran casi totalmente las posibilidades de abrir la pantalla al mundo real; fotografían historias interpretadas sobre fondos artificiales. *El documental debería fotografiar la escena auténtica y la historia viva.*

Creemos que el actor natural y el escenario auténtico constituyen la mejor guía para una interpretación del mundo moderno en términos filmicos, ya que ofrecen al cine una mayor reserva de material junto con la posibilidad de interpretar, tomándolos del mundo real, acontecimientos más complejos y sorprendentes que los imaginados por los ‘Estudios’ o los que los mecánicos de sus establecimientos pueden reconstruir.

Creemos que el material y las historias tomadas de la vida real pueden ser más bellas (más reales en sentido filosófico) que todo lo que nace de la interpretación.

¹⁵ Sin ir más lejos, el cineasta y estudioso José López Clemente habla de que «el cine, en sus comienzos era esencialmente documental». En su artículo «Pasado, Presente y Futuro del documental español», *Revista Internacional del Cine*, núms. 11-12, enero-febrero de 1958, pp. 67-73. En estas polémicas teóricas, hemos de retrotraernos a los ecos provenientes de las discusiones iniciadas por Cesare Zavattini en el Congreso de Parma que sentó las bases del Neorealismo: la archiconocida dicotomía entre Lumière y Méliès, entre realidad o reportaje y ficción y fantasía.

¹⁶ Tomados del monográfico dedicado a John Grierson y la escuela documentalista inglesa de Manuel VILLEGAS LÓPEZ, M. (marzo de 1961): «Introducción al documental», *Film Ideal*, núm. 67, pp. 7-9. Las cursivas son nuestras.



La espontaneidad tiene un valor muy alto en la pantalla. El cine tiene una capacidad especial para revivir los movimientos creados por la tradición o gestados por el tiempo. El rectángulo de la pantalla revela y da potencia a los movimientos, les da la máxima eficacia en el espacio y en el tiempo. A esto hay que añadir que el documental puede lograr una intimidad de conocimiento y de efecto imposible para la mecánica de los ‘Estudios’ y que las exquisitas interpretaciones de los actores ni siquiera sueñan».

Continúa con otros miembros de la escuela británica que darían a conocer con más textos y, sobre todo, con películas esta nueva visión del cine (Paul Rotha); y defiende también la actividad precursora de su compatriota Roberto Omegna, con sus «noticiarios cinematográficos».

El resto de sus páginas las centra —como hemos dicho— en argumentar (y aplicar) un valor didáctico para el cine y, específicamente, para el documental. Coincide esta tesis con el ascenso en la condición de los cineclubs como centros ideales para la educación cinematográfica, a la vez que justifica la habilitación de estas agrupaciones de cinéfilos «por la posibilidad de convertirse él mismo en objeto de discusión». Esta particular simbiosis va a presidir los dos momentos álgidos en la vida de cada uno de ellos (aproximadamente la década que va de 1955 a 1965), el género cinematográfico y los centros de proyección y debate.

Esta corriente prodivulgativa del cine (esencialmente funcionalista en sus conclusiones) tiene su continuación con la articulación práctica de las distintas fases del análisis crítico-descriptivo que trae el novedoso planteamiento del *cine-forum*, conceptualizado igualmente por italianos, como veremos un poco más adelante.

Por último, como broche de cierre a su artículo, Verdone establece una subdivisión del documental según su finalidad: *lírico* (elementos poéticos); *informativo*; *educativo* (divulgador o didáctico); y *científico* o *de documentación*¹⁷.

Según todo lo expuesto en las últimas páginas, se sitúa al documental británico, lógicamente, el que se compone de crítica social, en el origen del movimiento italiano neorrealista. Curiosamente, adelantándose unos años, se hace una proposición semejante desde el cineclub de Zaragoza, al organizar, al mes siguiente de la II Semana del Film Documental, o sea, en junio de 1951, una sesión especial titulada *Antecedentes del Neorrealismo* con las películas *Nanook, el esquimal* (Robert

¹⁷ Además nos informa de otras clasificaciones, como la que la *Mostra* de Venecia adoptó en 1950, con motivo de la reseña especial dedicada a los documentales («Mostra Internazionale del Film Scientifico e del Documentario d'Arte»): a) *Películas de Arte*; b) *Películas científicas* (grupos físico-matemático, químico, medicina, cirugía, ciencias naturales, técnica y trabajo); c) *Películas experimentales y de vanguardia*; d) *Películas culturales*: geográficas e históricas, paisaje, realizaciones sociales, biográficas, etc.

Por otro lado, la *Cinemateca* escolar italiana cataloga sus documentales así (en 1952): *De agricultura, cirugía, cultura general, documentales varios, películas recreativas, física, fisiología e higiene, geografía y astronomía, lenguas, pueblos y costumbres, ciencias naturales, historia del arte, técnica del trabajo*. Todo en Mario Verdone, art. cit., pp. 35-40.



Flaherty, 1922); *El último* (algunas secuencias seleccionadas) (Friedrich W. Murnau, 1924); y la protoneorrealista *Cuatro pasos por las nubes* (Alessandro Blasetti, 1942). El programa se completaba, aparte de las fichas técnicas de las citadas películas, con un *Estudio sobre el Neorrealismo*¹⁸, en el que recoge, al definirlo, las aparentes contradicciones que lanzara Duca más arriba: el neorrealismo como *poetización* de la realidad. Es decir, al final de todo, la necesidad de desarrollar una moraleja redentorista que cierra el conflicto encarnado en la individualidad (conflicto de soledades que tomará *Ladrón de bicicletas* [Vittorio de Sica, 1948], como el paradigma de este movimiento que condensa todas sus características) («Este cine [...] ha sabido presentar al individuo en calidad de valor único, ligado al ambiente como medio más que como fin»), barnizado todo por una asepsia de extraña procedencia.

Antes de que esto tuviera lugar, se desarrollaron un cúmulo de actos e iniciativas (piénsese en los Cursos de Historia del Cine; las Semanas de Film Documental, los actos relacionados con el cine *amateur*, etc.) que permiten afirmar que introdujeron al club de cinéfilos zaragozanos en la época más importante por la cantidad y calidad de sus programaciones, ahora ya sí preparadas bajo criterios definidos.

Así pues, a la I Semana del Film Documental siguió un ciclo de conferencias acompañadas de sendas proyecciones (S. 83.^a, octubre 1950), dando un paso más en la defensa del didactismo de la imagen documental, sobre todo, en la primera parte, en que el profesor Gonzalo Menéndez Pidal dio una conferencia sobre *El valor filmológico de la imagen*. Las películas proyectadas fueron de carácter científico (*Protuberancias solares*; *Fagocitosis*, etc., más el documental de arte *Il Paradiso Perduto*, de Luciano Emmer y Enrico Grass (1948). En la segunda parte, intervino Carlos Fernández Cuenca para hablar *De la irrealidad al realismo*. Con las proyecciones de *Los Invisibles* (film francés producido por Pathé en 1906), *Le brasier ardent* (Iván Mosjukin, 1923) y *Tormenta sobre México* (Sergéi M. Eisenstein, 1933); una sesión con nuevos documentales franceses: *Matisse* (François Campaux, 1947) (que en el programa se cita de estreno por error, pues ya se vio meses atrás); más los estrenos ciertos de *Imágenes medievales* (William Novik, 1949); *Henri Rousseau, «le douanier»* (Lo Duca, 1950) y *Caballería*¹⁹ (*Cavalerie Légère*) (Godofredo Alessandrini, 1936). Como podemos ver, el documental artístico asumió una presencia notable, siendo así desde que se empezaran a proyectar en gran cantidad. A la producción de esta vertiente del género en los distintos países europeos se reservaron unas páginas del incansable Manuel Rotellar en el nombrado programa de mano (S. 86.^a, 15-XI-1950), tituladas *Films de Arte*, que dan noticia de la proliferación de estas obras. Se distingue entre tres *tendencias*: sobre la obra y vida del artista (un buen ejemplo sería *Matisse*); un film crítico, de estudio estético; y el tercero, el más divulgado (*género*

¹⁸ Manuel ROTELLAR, «El Neorrealismo», en el programa de la Sesión 99.^a (8-VI-1951) del cineclub de Zaragoza.

¹⁹ Película que se puede encuadrar en el denominado *caligrafismo* o cine de los *teléfonos blancos*, que se desarrolló especialmente en la Italia en la década de los treinta, en plena dictadura mussoliniana. Previo al nacimiento del Neorrealismo.



narrativo: p.e., *Il Paradiso Perduto*), que trata el aspecto meramente argumental de una obra artística.

Nada más comenzar el nuevo año de 1951, se dispuso una nueva proyección, con una oferta parecida: *Paestum*, documental italiano que evoca las *Fiestas de Primavera* en honor de la diosa Palas Atenea, teniendo como lugar de ambientación las ruinas griegas de la isla siciliana; *Franz Schubert*, filme alemán sobre la biografía del músico austríaco (de 1938, no se nombra a su director); *De San Pedro a San Pablo*, sobre iglesias barcelonesas (del español Armando Vidal); y el estreno de *Fantasia sottomarina*, un documental, bastante olvidado, de Roberto Rosellini, realizado cuando era estudiante del *Centro Sperimentale* italiano (1938), antes de la realización de sus célebres largometrajes a partir de los años cuarenta.

Las palabras de Manuel Rotellar certifican la mala salud presente del género en España —y su difícil porvenir—, en situación de inferioridad con el de otros países extranjeros, en los que existen salas especializadas para su exhibición (Inglaterra, Italia, Estados Unidos). Esto posibilita la creación de un público fiel. En nuestro país, carecemos de tradición documentalista, tanto en lo referente a la realización como en el gusto en la apreciación de estas obras cinematográficas. Por último, está la cuestión puramente económica. No tiene sitio en la *industria* porque no hay posibilidad de amortizar sus costes²⁰.

En esa misma edición, el cineclub anuncia el lanzamiento de una línea editorial propia, bautizada con el nombre de *La tela de Penélope*, que proyecta publicar periódicamente, con un fin comercial, tres series de estudios sobre films y ensayos cinematográficos, Documentos e historia del cine. El primer volumen es un trabajo escrito por Manuel Rotellar sobre la película *Nosferatu*, de Murnau.

En marzo de 1951 (S. 92.^a, 9-III-1951), se hace un ciclo sobre cine del Oeste, con títulos representativos del inicio del género (*Asalto y robo de un tren*, Edwin S. Porter (1903), del desarrollo del western en la época muda (*El regreso de Draw Egan*, Thomas H. Ince, protagonizada por William S. Hart [1916]; *La caravana del Oregón*, James Cruze [1923] y en la sonora (*La diligencia*, John Ford [1939]).

La séptima edición del Curso de Historia del Cine está orientada al cine ruso, pero lo que en un principio podría hacer pensar en nombres como Vertov, Eisenstein o Pudovkin²¹ se desvela en cruda y censora realidad, pues los autores contemplados

²⁰ En Manuel Rotellar, «Los documentales italianos y españoles», en el programa de la sesión 89.^a (2-II-1950) del cineclub de Zaragoza.

²¹ Esto no quiere decir que queden proscritos de las programaciones. De forma extraordinaria, encontramos los títulos menos *nocivos* en sus producciones: es el caso de *Tempestad sobre Asia* (Vassily Pudovkin, 1928). Proyectada en la sesión 113.^a (1952). «En que se narra la concienciación de un trampero mongol respecto a la colonización padecida por su país. Como remate, una gran tempestad acababa con los extranjeros de un modo fulminante». «Película que fue criticada por el propio Partido Comunista». Tomado de SÁNCHEZ VIDAL, A. (1997): *Historia del Cine*, Madrid, Historia 16, p. 90. Igualmente, el film *Tormenta sobre México* (Sergéi M. Eisenstein, 1931-32) se pudo ver en la Sesión 83.^a (octubre 1950) junto a *Le brasier ardent*, de Iván Mosjukin. Hay que considerar que formaba parte de un proyecto mucho más ambicioso de lo que al final quedó, teniendo como telón de fondo la Revolución mexicana. Sánchez Vidal lo califica de «melodrama». Para ver el complejo proceso que



son los desconocidos Tarisch, con su *Iván, el Terrible* (1926) y Vladimir Petrov, con *Groza (La tormenta)* (1933). Encontramos en el interior del programa un breve estudio sobre el cine de esta nacionalidad, de Eduardo Ducay.

En la 94.^a sesión (20-IV-1951), se intuyen ya los preparativos de la organización del I Congreso Nacional de Cineclubs, que aún tardaría en celebrarse un año. En el programa de esa sesión, el cineclub suscribe las palabras de Luis Gómez Mesa en la revista *Radiocinema* sobre la necesidad de creación de un ente que englobe a todas las asociaciones. Asimismo, comunica sus nuevos contactos (además de los ya iniciados en noviembre de 1950) con el cineclub de Bilbao y con el de Valladolid.

En mayo, se desarrollaría la II Semana del Film Documental, con un total de siete sesiones. Se proyectaron títulos como *Fiestas galantes* (Jean Aurel), *El fanal de los muertos* (J. de Carembroat); *Les charmes de l'existence* (Jean Grémillon), y el relato infantil *Bim* (Albert Lamorisse).

Otras reuniones significativas, inmediatamente siguientes, fueron para centrarse en el cine alemán: *Fausto* (Murnau), junto a otra película menos conocida, que casi actúa de «complemento», *Concierto histórico* (Gustav Ucicky).

Y por fin llegamos a la sesión centenaria del cineclub, que coincide con la inauguración de la séptima temporada. El 7 de diciembre de 1951, en el cine *Eliseos*, se hizo un homenaje a los *cineístas* galardonados en el XIII Concurso Internacional del mejor film amateur de Glasgow (Escocia), organizado por la UNICA, (Unión Internacional de Cineístas Amateurs) exhibiéndose tales películas. Evento al que acudía España representada por la sección *amateur* del Centro Excursionista de Cataluña, como era habitual desde 1943. Se repite tres años después el contacto establecido entonces con los directores catalanes. Una nueva oportunidad para ver y aprender. Las consecuencias para el cine *amateur* aragonés vendrían casi seguidas.

Nuestro país compitió con las delegaciones de Alemania, Bélgica, Brasil, Dinamarca, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Italia, Luxemburgo, Noruega, Portugal, Suecia y Suiza. Fueron presentados 56 films para tres secciones oficiales a concurso, que comprendían tres temas: *Fantasías* (equivalente al Experimental) *Argumentos* y *Documentales*²².

El vencedor absoluto resultaba de la suma de las puntuaciones parciales obtenidas en cada una de las tres clasificaciones. El triunfo español se basó en haber sido los primeros en el tema *Fantasías* (con *Retorno*, de Enrique Fité) y en *Argumentos* (con *Gotas*, de Pedro Font). Es decir, dos componentes de la segunda generación de cineastas que, a principios de los cincuenta, sucedía a los de la primera (Delmiro de Caralt, presidente del Centro Excursionista de Cataluña, Domingo Giménez o Lorenzo Llobet-Gracia). También hubo un cuarto lugar

llevó esta película, remitimos a su obra antes citada, p. 95. Huelga decir que los films más firmemente comprometidos ideológicamente estaban absolutamente prohibidos: *La huelga* (1925), *El acorazado Potemkin* (1925) u *Octubre* (1927), todas de Eisenstein.

²² Toda la información consta en un monográfico especial editado para esta ocasión por el cineclub de Zaragoza (S. 100.^a (7-XII-1951). Aparecen reseñados los films premiados, al final de estas páginas, por el estudioso y crítico José Torrella.





para *El peregrino*, de éste último, en *Argumentos*), dentro de la asociación de aficionados cinematográficos más antigua de España. En segunda posición quedó Francia y el tercer puesto fue para Italia.

En la sección de *documentales*, se produce una significativa ausencia de España en las posiciones de honor. La película seleccionada para competir fue *Por tierras de Segovia*, del madrileño Daniel Jorro, según Javier Herrera «el primer cineasta ‘amateur’ no catalán que puede ostentar sin ninguna discusión tal nombre»²³.

Por otra parte, estos filmes fueron también premiados ese mismo año en el IV Festival Internacional del Film Amateur celebrado en Cannes (Francia) —paralelo al de carácter profesional— de un total de 90 películas presentadas libre e individualmente, siendo *Retorno*, de Fité, reconocida con el Gran Premio de Honor del presidente de la República Francesa y Copa *Challenge*. Por medio de todos parabienes se demostraba que «el éxito y la ascensión incesantes del cine ‘amateur’ no era casualidad, situándose en contraposición a la parálisis que se advierte en nuestro cine profesional, estancado en una mediocridad espiritual»²⁴.

Queda decir que el programa de esta sesión extraordinaria se compuso de estos films premiados, más de algunos otros que participaron en el Festival de Cannes: *Por tierras de Segovia*, Daniel Jorro; *Quimera medieval*, Juan Pruna; *Compra-Venta de ideas*, Felipe Sagués; *El peregrino*, Lorenzo Llobet-Gracia; *Gotas*, Pedro Font; y *Retorno*, Enrique Fité.

Antes de finalizar el importante año de 1951, tenemos que comentar la VIII edición del Curso de Historia del Cine, con títulos tan básicos —hoy algunos de ellos ilocalizables— como *El beso* (*The May Irwin-John C. Rice Kiss*), una de las experiencias cinematográficas de Thomas A. Edison (1896), y que a título anecdótico recoge el primer beso que se llevó a la pantalla; *La partida de dados*, Georges Méliès; *El lago encantado* (1906) y *La caja de puros* (1907), ambas de Segundo de Chomón; *El asesinato del Duque de Guisa*, Charles Le Bargy y André Calmettes (1908), como es sabido por todos, la iniciadora del movimiento francés *Film d'Art*; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, adaptación de la novela de Vicente Blasco Ibáñez a cargo de Rex Ingram (1920); el reportaje *Entierro y funerales de Rodolfo Valentino* (1926) (desconocemos el autor); *El vagabundo*, Charles Chaplin (1916); y, finalmente, en esta apretada sesión, la película más cercana en fechas de realización, *El pan de Berbería*, Roger Leenhardt (1948), producida por el Centro Cinematográfico Marroquí²⁵.

Con el paso al nuevo año de 1952, se incrementan los esfuerzos dirigidos a fomentar el conocimiento del documental entre los miembros del cineclub, con

²³ HERRERA NAVARRO, J.: «La obra de Daniel Jorro anterior a la Guerra Civil. Fuentes documentales, bibliografía y filmografía», en RUIZ ROJO, J. A. (Coord.) (2002): *En torno al cine aficionado. Actas del Encuentro de Historiadores*, Guadalajara, Dip. Provincial de Guadalajara, Servicio de Cultura y Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, pp. 121-149.

²⁴ De Guillermo Salvador de Reyna, «Aplauso», incluido en el programa de la sesión 100.^a (7-XII-1951) del cineclub de Zaragoza.

²⁵ Toda la información en el programa de la sesión 101.^a (21-XII-1951) del cineclub de Zaragoza.

la edición de la III Semana del Film Documental. De tal manera que en mayo encontramos una serie de sesiones consecutivas que abordan el género desde distintas perspectivas, renovando las intenciones de años anteriores.

Queremos destacar las actividades y películas programadas en algunas de ellas:

En la primera sesión, el 19 de mayo, titulada *El cine documental y sus diversos aspectos*, el entonces presidente del cineclub, Guillermo Fatás Ojuel, dirige unas palabras a los asistentes que dejan paso a los siguientes filmes: *Snowdonia*, documental británico; *El tesoro de Córdoba*, una película española producida por NO-DO, sobre los atractivos históricos y artísticos de la ciudad andaluza; *Aventuras con lápiz y pincel*, de nacionalidad estadounidense, de carácter animado; *El nacimiento del cine*, dirigido por Roger Leenhardt en 1946, una película que se va a convertir en una de las habituales del «cine» que se establece entre los cineclubs españoles, junto a algunas muestras del Expresionismo alemán (*El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919; *Nosferatu*, Murnau, 1921) o de la vanguardia francesa (*La caída de la casa Usher*, Jean Epstein, 1926). Y *El desfile del rey*, del que únicamente sabemos que provenía del Reino Unido.

En la segunda sesión, dos días después, el 21 de mayo, se trata el documental de arte. Tras la charla de presentación a cargo del profesor de Historia del arte, como ya era costumbre, Federico Torralba, se procede al visionado de los documentales: los que más nos interesan resaltar, por su calidad y trascendencia real, fueron *Imágenes góticas*, que viene a ser un recorrido por las obras más famosas que custodia el Museo del Louvre, en París, realizado por Maurice Cloche en 1948; y los centrados en artistas: *Bourdelle*, de René Lucot, de 1949-1950; *Henri de Toulouse-Lautrec*, de Robert Hessens, 1950; *Henri Rousseau, le douanier*, de Lo Duca, 1950; y *Gauguin*, de Alain Resnais, 1950, que empezaba a ser conocido por este tipo de obras en el concierto cinematográfico internacional. Como vemos, todos de nacionalidad francesa, y no es de extrañar porque este país ocupa uno de los «puestos de honor» en la consideración de la crítica especializada por la filmación de documentales de arte²⁶.

²⁶ Ovidio César Paredes lo sitúa entre los países líderes, junto a Italia y Bélgica, porque tienen una «nueva concepción, original y ambiciosa del género: la arquitectura atrae a los cinematografistas franceses, bajo la fórmula del simple paseo 'filmado' a través de las salas de un museo, catedral o cualquier otro monumento». [...] O reportajes acerca de la vida y obra de un determinado personaje o figura». Después, el autor de estas palabras hace una lista con los realizadores —a su juicio— más significativos, y que nos permitimos reproducir: Maurice Cloche, que tiene un documental sobre *la escultura francesa*; René Huyghe, Alexandre Fabri, Jan Tendesco, Henri Membré, André Cauvin, que con sus obras *El cordero místico* y *Memling*, de 1939, «se ve un nuevo estilo de documentales de arte, analizando hasta el detalle, olvidando alguna vez la idea de conjunto»; Jean Benoît Lévy, Jean Loch, René Lucot, Jean Lods, Roger Verdier, Marco de Gastyne, François Campaux, autor de *Matisse* (1945); Gaspar Huit, Marc Allegret, André Bureau (*El Evangelio de la Piedra*, 1948), etc. Realizadores





En la tercera de las sesiones, el 24 de mayo, la proyección de varios documentales científicos sirvió de «excusa» para debatir sobre la *importancia médica del cine documental*. En efecto, ésta es la primera de un conjunto de experiencias que abordan el género documental atendiendo a la diversificación que comenzaba a tener en virtud de sus aplicaciones prácticas. Así, dos días después, el 26, se hablaría del *documental de guerra*, con dos muestras del reportaje bélico, con un caso de especial actualidad con un cortometraje sobre el conflicto estadounidense en Corea (*Un año en Corea*, 1951). El 28 de mayo se orientaría la discusión hacia el *documental de música*, con trabajos provenientes de Estados Unidos y Canadá. Y, por último, el 31 de mayo, se trató de llegar a algunas conclusiones sobre el *documental deportivo*, componiendo la sesión más con reportajes periodísticos que con documentales entendidos al uso.

Previa a ella, se organizó una velada que tenía como finalidad centrarse en la *importancia social del cine documental*, en buena sintonía con el pensamiento que había en la época de vincular esta modalidad cinematográfica con todo lo relacionado con la problemática del hombre, como individuo y dentro de un colectivo. No en vano, se considera una de las bases fundamentales del movimiento neorrealista, como se ha apuntado más arriba. Manuel Rotellar es el encargado de abrir la sesión, introduciendo los temas de debate que son ilustrados con films que hoy día han pasado al más oscuro de los ostracismos (como ha ocurrido con la mayoría de los anteriores, a excepción, de los de arte, que corrieron mejor suerte). Los nombramos: *Tribunales juveniles*, de Estados Unidos; *Problemas psicológicos*, de George Sidney, un episodio de la serie *Passing Parade*, producido por Metro Goldwin Mayer; *El limpiador de ventanas*, también estadounidense en cuanto a la nacionalidad; o *Justicia penal inglesa*, británico.

Queremos cerrar este amplio apartado ocupado en el cineclub de Zaragoza de su primera época, la más significada, con una sesión, sin duda, especial en el panorama cineclubístico nacional. Un mes antes de la celebración de los eventos antes reseñados, se monta un monográfico «en homenaje» al director italiano Vittorio de Sica. En esa ocasión, los asociados tuvieron la oportunidad de ver, además, los estrenos de las películas *Portofino*, de Giovanni Paolucci, y *La città d'oro*, de la cual desconocemos el realizador. Con respecto al director romano se presentaron algunas de sus primeras películas como director: *Loca de alegría* (1940), *Recuerdo de amor* y *Un garibaldino al convento* (1941), y el «plato fuerte»: *Ladrón de bicicletas* (1948), en versión original «íntegra»²⁷. Es decir, que por medio de no sabemos qué extrañas vías los dirigentes del cineclub consiguieron de las autoridades el permiso necesario para semejante proyección, sabido es que era uno de los films que estaba *bajo sospecha* y en el punto de mira constante de la censura. Así es que de forma

que no eran desconocidos en su mayoría en el cineclub de Zaragoza pues habían sido proyectadas algunas de sus obras. En art. cit., *Revista Internacional del Cine*, 3, octubre de 1952.

²⁷ Programa de la sesión 109.^a (25-IV-1952) del cineclub de Zaragoza.

pionera el cineclub zaragozano pone en práctica una de las prerrogativas o reivindicaciones más persistentes en el ideario de la entidad federativa desde antes de su fundación (como contiene una de sus ponencias sobre «censura especial para los cineclubs», en el congreso de abril de ese mismo año 1952, que prepara el terreno para su nacimiento).

Con el repaso a algunas de las programaciones y la mención de ciertos eventos que tuvieron al género documental como protagonista en el seno del cineclub de Zaragoza, hemos constatado la importancia a nivel teórico, en torno al propio concepto y definición como forma configuradora de significado del cine, y sobre la funcionalidad pedagógica del mismo a la hora de transmitir determinados contenidos y conocimientos, ya sean de índole científica, histórica o artística.



LA IMAGEN DEL ABORIGEN EN EL CINE RODADO EN CANARIAS. RECREACIÓN Y MITO EN LA GRAN PANTALLA

Ezequiel Herrera Gil
Filmoteca Canaria

RESUMEN

Este artículo trata de establecer un análisis en profundidad de la imagen que se ha dado sobre los aborígenes canarios en la gran pantalla. La idea de recrear la imagen de nuestros antepasados es muy anterior a la aparición del cine, siendo por ello que comenzaremos nuestro análisis en el momento en el que comienza a forjarse esa iconografía casi mítica durante los siglos XVIII y XIX. Así, propondremos un viaje por las películas rodadas en Canarias desde la década de los cincuenta hasta los noventa, terminando así en esos años en los que Coalición Canaria gobierna el Archipiélago, momento en el cual la idea del aborigen se difumina cada vez más. Para ello seguiremos un orden cronológico, buscando la relación de dichos filmes con las teorías realizadas sobre nuestros antepasados propuestas por autores como Viera y Clavijo o el francés Sabin Berthelot.

PALABRAS CLAVE: cine vs historia, aborigen canario, Guanche, literatura y mito, antropología, Romanticismo.

ABSTRACT

«Aborigines of the Canary Islands. Myth and Recreation on the Silver Screen». This paper tries to analyze how Canary Islands Aborigines have been shown on the silver screen. This proposal, the idea of representing the ancient natives of the islands, had been set during eighteenth and nineteenth centuries with the works of Viera y Clavijo or Sabin Berthelot. Due to all of this, we began taking into account those models of the past, ending with the last discoveries about those cultures provided by the archeology to redefine how they were and how they lived. Obviously the cinema used this knowledge to make movies about the *Guanches*, mainly during the years where the Archipelago was ruled by Coalicion Canaria, a nationalist political party.

KEY WORDS: Cinema vs History, Canary Islands Aborigines, Guanche, Literature and Myth, Anthropology, Romanticism.



1. EL ABORIGEN CANARIO EN EL SIGLO DE LAS LUCES Y EN LA LITERATURA ROMÁNTICA

En Canarias, la incorporación del pensamiento ilustrado trastocó de un modo definitivo la concepción de nuestra historia y nuestra cultura. Es en este sentido cuando se hace necesario referirse a Viera y Clavijo, cuya obra, en pleno siglo XVIII, repercutió en el nuevo modo de abordar la historia de las Islas, así como la evolución de su configuración cultural, donde el aborigen ocupó un lugar central.

Desde entonces, la defensa de éste no representa sólo una actitud filosófica o moral, lo que sin duda es patente, sino que además es un ingrediente fundamental en los procesos de identidad histórica de las Islas, tanto desde el punto de vista ideológico como social y político.

Partiendo de ese hecho, como historiadores debemos preguntarnos lo que hubo representado el aborigen para los ilustrados canarios, así como el papel que le asignaron, especialmente el citado autor, en la historia del Archipiélago. El buen salvaje, así lo denominaban, no era más que una visión estereotipada de los modelos ilustrados. Aquel «buen guanche», era el noble y libre atlante despojado de su libertad y de su patria por la ambición del conquistador.

En Viera apreciamos la nostalgia del no-civilizado, una defensa emocional del modo de vida del natural de las Islas. Ésta no estaba tiranizada por el oro y las joyas, suponiendo así que se trataba de un pueblo bárbaro, pero respetable y heroico. Así, el aborigen estaba libre de las pasiones vivas, del lujo, de la avaricia, de la ambición; en cambio, estaba lleno de virtudes morales que evidentemente los conquistadores no tenían.

Por ello, conquistadores y misioneros serán el blanco de las críticas de Viera. Para éste, la historia de la Conquista es la historia de los delitos más monstruosos.

Años más tarde, durante el Romanticismo, tuvo una especial relevancia la forma de contemplar a los indígenas canarios. Su exaltación y el sentimiento patriótico van a ser, entre otros, algunos de sus puntos de referencia. Los guanches más reconocidos, como Tinguaro, Tanausú, Bencomo o Doramas... aparecerán de forma sistemática en la poesía. Se destaca así la nobleza del pueblo guanche, su valentía ante el invasor y el incumplimiento de las promesas de este último.

Una de las historias que entonces se reproducen es la del personaje de Guayrmina, relato en el que el lector puede apreciar cómo se transmite la idea anteriormente expuesta. Es ésta una mujer heroica, mientras que el Adelantado Alonso Fernández de Lugo es un tirano, por ello la princesa canaria no se deja manipular por el amor y las riquezas que el castellano le ofrece, se resiste a perder su nobleza e inocencia. La rebelión de Guayrmina será aplaudida, el Adelantado despreciado. Así se retratan las historias, leyendas o no, de la Conquista, en las cuales la nostalgia por lo primitivo se hace cada vez más evidente.

A partir de este momento los aborígenes ya tienen rasgos físicos y psíquicos identificables, por lo menos así lo afirman algunos autores y además también apuntan a que esas características raciales todavía perviven en nuestros tiempos. Para Sabin Berthelot, escritor francés que vivió parte de su vida en las Islas Canarias, desempeñando incluso el cargo de cónsul francés en Tenerife, las alianzas europeas no habían



hecho desaparecer las características de la raza guanche; ciertamente hubo mezcla de dos razas, pero sus diferentes orígenes pueden establecerse claramente. Además, está convencido de la supervivencia racial de la población aborigen, afirmando que el tipo africano es dominante y que se le reconoce fácilmente en las gentes de los campos e incluso de las ciudades. En la actualidad estudios arqueoantropológicos le dan la razón, puesto que en La Gomera aproximadamente un 50% de la población sigue conservando rasgos de nuestros antepasados indígenas, siendo así la isla que tiene más presente nuestro pasado prehispánico en cuanto a rasgos fisionómicos se refiere.

La descripción de Berthelot aporta la siguiente información:

El mirar de estos insulares no desmiente su buen natural, está lleno de expresión en las mujeres y casi provocativo. Humildes y afables en general, pero en extremo susceptibles; sus ojos melancólicos se animan con el gesto, con una palabra, y descubren todos los movimientos del alma; su semblante lo revela todo a la menor sensación, la alegría brilla por todas partes: es una risa que nada puede contener, todos los miembros se conmueven para acompañar el gozo del corazón; o bien en la desesperación que se exhala en sollozos, buscando quien simpatice con sus penas y atormentándose en su delirio¹.

Como podemos observar, el texto no recoge las creencias ni el lenguaje del aborigen, pero refiere sus hábitos y sus modales. Para Berthelot el guanche aún vive, para Viera, había muerto. La diferencia entre ambos se establece entre sus principios teóricos y su aparato conceptual; ambos ven masacre y destrucción en la Conquista, pero a Viera le interesan los aborígenes como una manifestación de la universalidad de la naturaleza humana, de los que se pueden extraer enseñanzas morales, mientras que el francés observa esa misma naturaleza desde su dimensión física; el primero busca las luces, la razón, el segundo la morfología, la raza.

En resumen, Berthelot traza en la primera mitad del siglo XIX una nueva imagen del aborigen, en muchos aspectos con el mismo lenguaje de los ilustrados, pero en un discurso en el que el indígena representa, no los orígenes del espíritu y la razón, sino un eslabón en la evolución de las razas humanas. De esta forma, con los citados autores podemos comprobar cómo la identidad aborigen se adapta a la época y a las ideologías imperantes en ese momento.

Una aportación más actual sobre la permanencia de rasgos aborígenes es la de la antropóloga alemana Ilse Schwidetzky (1907-1997), quien trabajó sobre el pasado etnográfico de las Islas, en 1975. Sus investigaciones nos pueden ayudar a analizar la fidelidad del cine a la hora de representar a nuestros antepasados. Schwidetzky nos muestra cómo el hombre guanche presentaba rasgos pertenecientes al cromañóide y al mediterráneo. El primero era de cara ancha y robusta mientras que el segundo la tenía alta y delicada. A su vez, el cromañóide era de cráneo largo y estrecho, lo que le diferenciaba del mediterráneo, de cráneo corto y ancho.

¹ ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando, *Indigenismo, raza y evolución. El pensamiento antropológico canario (1750-1900)*. Excmo. Cabildo insular de Tenerife, S/C de Tenerife, 1987, p. 94.

Para obtener pruebas importantes y representativas de la población actual, la investigación se hizo entre escolares. [...] El esquema de investigación comprende, aparte de la edad, lugar de nacimiento, lugar de nacimiento de los padres y oficio del padre, 8 características de medidas y 4 índices, además del color del cabello y de los ojos; 10 características morfológicas, definidas por fotografías y el índice de la intensidad de las huellas dermo-papilares. En total se han investigado 6.814 escolares en 129 lugares correspondientes a las siete islas².

Así, mediante una comparación entre el aborigen canario y el ciudadano isleño actual, se descubre que Berthelot podría haberse acercado mucho a la realidad, convirtiéndose en un pionero de lo que posteriormente antropólogos de varias localidades descubrirían en las Islas.

Según el catedrático de la Universidad de La Laguna Antonio Tejera Gaspar:

la reconstrucción del aspecto físico de la población sólo se puede saber por las referencias de las fuentes escritas. [...] Se ha generalizado la idea de que los habitantes de las Islas eran de gran tamaño, según los informes aportados por los primeros historiadores. Por el contrario, los diversos análisis realizados en los restos antropológicos, ya fuera en las momias o en los huesos largos, han aportado unas alturas que para Tenerife y Gran Canaria podrían establecerse para los varones de 1,64 a 1,66 y para las hembras de 1,53 a 1,55³.

Después de manejar estos datos, los escritores del pasado parecían tener un solo objetivo: elevar el estatus histórico de la cultura prehispanica de las Islas, justificando la dignidad de su historia e intentando así introducirse en el proceso evolutivo de las grandes culturas. Será a partir de las investigaciones antropológicas de Schwidetzky cuando podremos ver que lo que nos podría unir con nuestro pasado aborigen serán unos rasgos fisiológicos, pero no aspectos de carácter, factor muy utilizado para crear lo que ya hemos mencionado, una identidad colectiva. En ningún momento se menciona la pervivencia de los valores antes nombrados en la población actual. La antropología pretende ser objetiva; el arte, algo menos.

A partir de esta visión casi romántica, las preguntas abundan y no podemos afirmar que el pueblo guanche fuese ese pueblo feliz que retratan. ¿Podemos dar por hecho que los aborígenes canarios se resistiesen en la lucha ante los conquistadores? A menudo observamos que la imagen planteada es siempre la del buen salvaje con principios, el tópico del héroe que defiende su pueblo. Pero... ¿y si no ocurrió así? ¿Y si todo es un mito burgués que podría haber creado desde tiempos remotos una falsa identidad?

² SCHWIDETZKY, Ilse, *Investigaciones antropológicas en las Islas Canarias. Estudio comparativo entre la población actual y la prehispanica*, Publicaciones del Museo Arqueológico Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1975, p. 91.

³ GONZÁLEZ ANTÓN, Rafael y TEJERA GASPAR, Antonio, *Los aborígenes canarios*, Colección Minor, Secretariado de publicaciones Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 1981, p. 53.



La carne, el gofio, la miel de los mocanes y la leche eran sólo para el rico; todos sus frutos eran desabridos y silvestres; el hambre tenía con frecuencia carácter de epidemia; como no eran agricultores, vivían con estrechetez de mantenimiento... y cuando les faltaban las lluvias no faltaban valientes que se ofrecieran como víctimas arrojándose al vacío. Pero en todo este discurso resuena un eco... El verdadero salvaje no es ni libre ni noble; él es un esclavo de sus propias necesidades, de sus propias pasiones;...ignorante de la agricultura, viviendo de la caza, sin previsión de éxito, el hambre siempre le mira a la cara y a menudo le impulsa a la horrible alternativa del canibalismo o la muerte⁴.

Así lo relata en uno de sus textos el historiador Carlos Pizarroso Belmonte⁵, quien vivió durante gran tiempo de su vida en Santa Cruz de Tenerife a finales del siglo XIX y principios del XX. El que fue miembro del Gabinete Científico de Santa Cruz de Tenerife y secretario de la Diputación Provincial considera así que los guanches no eran un pueblo feliz en eterna armonía, tal y como se referían a ellos los autores anteriormente citados. Por lo tanto, nos sobrevuela una duda: ¿por qué luchar contra los conquistadores, cuando éstos proporcionaban esos recursos que les faltaban?

El pensamiento antropológico varía y, como decíamos anteriormente, el camino hacia el origen se nubla hasta ponernos en duda nuestra propia identidad y así hacerlo de la representación del aborigen canario que se ha hecho en nuestro cine. En el último tercio del siglo XIX, averiguar la procedencia de los antiguos insulares rayó la obsesión. El objetivo consistía en la elaboración de una «historia nacional» que diera cuenta del sincretismo racial y cultural de la sociedad canaria. Bajo las coordenadas teóricas de la antropología del XIX, se tenía el convencimiento de que conociendo la procedencia de los guanches se llegarían a tener las claves para comprender su cultura. En la actualidad, la antropología no ha resuelto nada (a pesar de sus grandes investigaciones) y es más influyente lo recreado que lo real. Nos acercamos cada vez más a nuestro origen, pero sigue frecuentando en la ciudadanía una imagen distorsionada, equívoca, o al menos dudosa.

Esto supone un problema historiográfico ya que el pueblo ha bebido de algo que no era estrictamente cierto, viéndose obligado a sumergirse en una especie de «genealogía fantástica» que ligaba a los guanches con alguna ilustre ascendencia. Todas estas ideas, llegan de una forma u otra a la contemporaneidad. En ese siglo XX, donde los estudios antropológicos y la arqueología avanzan y donde la cultura de masas es la predominante, la idea del aborigen canario llega a su cenit. Al culmen de lo inventado, creando una identidad colectiva que no es propia del canario, pero que las generaciones venideras tomarán como suya.

⁴ *Ibidem*, p. 105.

⁵ Es autor de la obra *Los aborígenes en Canarias*, considerada por muchos como uno de los trabajos más interesantes que se han escrito sobre este tema.



2. LA IDENTIDAD CANARIA EN LA CONTEMPORANEIDAD

Entramos en el siglo en el que se desarrolla el cine, el ojo que va a recoger lo que se cuece a su alrededor, retratando la nueva imagen del mundo. Llega el siglo de las imágenes en movimiento y éstas son una poderosa aliada del poder para manipular la realidad y convencer al espectador de que lo que están vislumbrando sus ojos a través de la gran pantalla es absolutamente cierto, real.

En 1927, Abel Gance reseñaría:

La realidad es insuficiente. Una joven llora porque su amante acaba de morir. Su desesperación y sus lágrimas no me bastarán. Con unos medios artificiales, música, pintura, poesía, intentaré derramar en esta alma que sufre realmente el drama que le pido que viva, una gota de arte, una gota de música o de rosa, sonoridad o perfume, contacto de un poema o visión de un cuadro que no ensancharán el campo de lo real, pero que le conferirán el brillante ropaje artístico que la propia vida no es capaz de ofrecerle, y alcanzaremos de este modo una verdad cinegráfica muy superior a la misma verdad humana, mediante la trasmutación estética que el Arte habrá aportado a dicha verdad⁶.

Ha llegado el tiempo de la imagen, de la mentira, de la manipulación, «todos mienten y sabemos que mienten. Mienten los media a través del negocio sensacionalista, el Gobierno y la oposición por la propaganda, mienten las auditorías y los directivos, las firmas de cosméticos, los científicos anhelantes de celebridad, las revistas femeninas, los críticos de arte, los hombres del tiempo...»⁷.

A pesar de los citados estudios antropológicos y los avances en la arqueología insular, seguimos sin aprehender el origen de la verdad. Los nuevos descubrimientos han servido para recrear un mundo mítico ante la necesidad política de ser herederos de una gran cultura. La búsqueda de una identidad colectiva nos ha hecho hacer comercio con algo que tal vez incluso nos pueda ser ajeno.

La imagen rescatada del mundo aborigen y, especialmente, de los iconos materiales e ideales que lo singularizan (obras artesanales) forma hoy parte significativa de las expresiones cotidianas de los canarios. El guanche y el modo en que lo pensamos como ancestro mítico supone una permanente construcción donde cabe todo tipo de usos, que no siempre se atienen a una racionalización coherente de su papel histórico sino que obedece a otros fines mucho más prosaicos.

Estamos constantemente relacionados con un pasado que no siempre va a ser certificado según nuestro conocimiento histórico sino que, con frecuencia, es fruto de la elaboración interesada de un pasado a medida, una nueva historia oficial

⁶ GANCE, Abel (1927): «¡Ha llegado el Tiempo de la Imagen!», *L'Art Cinematographique*, vol. 11, París, Librairie Félix Alcan, p. 87.

⁷ VERDÚ, Vicente, (2003): *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona, Anagrama Colección Compactos, p. 103.



de los aborígenes amparada por intereses políticos y económicos, construyéndose así una identidad para re-pensarnos continuamente a nosotros mismos mediante la implementación actual de nuestro pasado prehispánico. Así, el guanche ocupará un papel central en lo que hoy en día somos, en tanto que los que gobiernan han logrado introducirnos en nuestra conciencia que éste es un referente de prestigio dentro de nuestra sociedad.

Ciertamente, la enorme popularidad que alcanza la deformación identitaria pone de relieve nuestra incapacidad para transmitir conocimiento histórico. Y estamos convencidos de que el problema es cómo hacerlo, aunque sea obvio que el tránsito pasa por que seamos capaces de convencernos sobre la superioridad de la ciencia frente a otro tipo de creencias interesadas y sin base contrastada.

Así podríamos establecer como conclusión alarmante que, en consecuencia, nuestra identidad como colectivo supone un constructo ideológico desprovisto de su contenido. El resultado es que el cómo creemos que somos y fuimos no guarda una relación con nuestro contenido étnico, es decir, al menos el cómo fuimos de una forma objetiva.

En el mundo del arte la objetividad se convierte en el problema a resolver. El arte contemporáneo ha participado activamente en la recreación de una identidad que bebe de esa ideologización nacionalista del arte, que trata de reivindicar las raíces de nuestra cultura jugando con una mera elección estética que se recrea en el gusto por lo primitivo, pero que en ningún caso se basa estrictamente en el conocimiento histórico.

En los años setenta se desarrolla bastante este concepto en el arte indigenista, ya que tras el franquismo existiría un reclamo por una canariedad reinterpretada que había sido ocultada por la dictadura, por lo que el mundo prehispánico ocuparía un lugar central en la justificación de la exclusividad y singularidad de la cultura canaria. La nostalgia por el antiguo campesino y las costumbres más ancestrales de nuestro pueblo se hace palpable en la segunda mitad de la década que nos ocupa, como también había sucedido durante los años veinte.

Esta nueva imagen (el aborigen noble, trabajador, y el campesino luchador) re-creada de nuestra identidad ha sido utilizada por un proceso de mercantilización. Cuando el pasado se representa a través de iconos convertidos en mero reclamo comercial, ese pasado queda reducido a una representación estereotipada cuyo valor de síntesis le permite ocupar una relevancia en el imaginario colectivo con la que es difícil competir.

Asistimos así a una comercialización de la memoria, donde nuestro pasado ha sido sustituido por una selección de iconos-fetiches que identificamos como propios aunque no sepamos su papel en la historia. Valores que dependen más de la fe que del conocimiento.

Sobre los aspectos psicológicos que han imperado en la concepción que se ha concebido sobre el guanche prima la siguiente forma de ser del canario: la humildad, la tolerancia, la tranquilidad y la nobleza, pero sobre todo la dignidad y el apego a la tierra, que supuestamente quedaron demostrados durante la Conquista, rasgos todos ellos positivos que definían a los antiguos aborígenes y que en la actualidad hemos heredado.

Valores y principios de los que resulta tremendamente difícil asegurar su certeza y durabilidad. El cine canario beberá de todo esto, representando al aborigen tal y como el pueblo lo asume, a través, eso sí, de lo que nos dicta el arte y la imagen



proyectada interesadamente por nuestros gobernantes. Por lo tanto, hemos elaborado una iconografía «propia», creando una mitología de personajes legendarios a los que les damos valor y vigor histórico, pero que no deja de ser una copia especular de lo que ya hicieron los antiguos griegos con algunos de sus mitos. Los helenos en los tiempos de Homero y Hesíodo necesitaban un panteón heroico con el que identificarse, al igual que a día de hoy sucede en la sociedad canaria. Los aborígenes atléticos y fornidos no son más que un regreso a los tiempos de Aquiles, Apolo o Herakles, iconos que representaban ideas y valores con los que el ser humano querría identificarse. La valentía y el coraje del héroe Aquiles, la persistencia de Herakles en sus doce trabajos o la belleza ideal del dios Apolo. A diferencia del griego, que utilizaba a los dioses y héroes para explicar los acontecimientos naturales, el canario sólo ha recreado este panteón para tener un pasado «glorioso», creando unos personajes con identidades similares para lograr así crear un sentimiento común en la sociedad insular. El valor, el trabajo, la nobleza, la humildad o la honestidad son algunas de las características que representan a los aborígenes canarios.

Al igual que los aspectos psicológicos que fijamos en nuestros antepasados, los aspectos físicos también han jugado un papel muy importante en cuanto a la recreación de la imagen de éstos. Siempre parece haber estado interesado en mostrar al aborígen como imagen heroica del antiguo isleño, en un mundo donde se crean personajes, leyendas, cuentos, ficciones e historias de las que beberán las futuras generaciones, por lo que la caracterización cobra mayor valor, independientemente de su fidelidad histórica.

Beneharo o Bencomo son algunos de los guanches esculpidos en Candelaria, localidad del sureste tinerfeño, por José Abad. El escultor canario ofrece allí un catálogo de hombres fuertes, altos y vigorosos que mantienen sus pelos largos ondeando a los vientos alisios, mecidos con suavidad por éstos, como si de trasuntos de Zeus se tratase. Cuerpos atléticos como dioses griegos, pero vestidos como africanos, con pieles de animales y armas hechas con ramas y otros elementos de la naturaleza. El silbo gomero resulta ser un superpoder y la lucha canaria la más noble de las artes del enfrentamiento cuerpo a cuerpo.

En esta etapa de la contemporaneidad, no hemos hecho caso a la ciencia. ¿Para qué? Nuestro origen real quedaría reflejado de mano del arte y la cultura, en las pinturas de José Aguiar o en la obras de Felo Monzón⁸. Otra cosa son los estudios universitarios o las publicaciones científicas, que apenas han sido tenidas en cuenta en el cine, especialmente a partir de los años de la transición política, cuando los jóvenes cineastas insulares intentaron guiar a sus espectadores por este neblinoso y complejo dilema: mito o realidad, qué representar.

⁸ Escultor de Las Palmas de Gran Canaria (1910-1989). Estuvo comprometido con su pueblo en la elaboración de su arte. Sus esculturas reflejan sus ideas sobre los aborígenes de Gran Canaria, tomando así partido en defensa de las libertades y derechos de los hombres y mujeres de su tierra a través de su obra.



3. RECREACIÓN Y MITO EN LA GRAN PANTALLA

Nuestro análisis partirá de tres periodos históricos bien diferenciados: el franquismo, la transición democrática y los tiempos de gobierno en solitario de Coalición Canaria, partido conservador y nacionalista insular. El estudio de producciones de estas etapas de nuestra historia reciente podrá echar luz sobre cómo ha ido cambiando la imagen del aborigen al son del conocimiento y, especialmente, de los intereses de los gestores políticos y culturales de turno.

TIRMA (LA PRINCIPESSA DELLE CANARIE), (PAOLO MOFFA, 1954)

Durante la dictadura el cine en Canarias se vio perjudicado, no sólo en cuanto a posibles inversiones, sino también en la asistencia a las salas, que decayó notablemente. Hay que recordar la presencia constante de la censura, que, actuando como un guardián, «protegía» a los espectadores, que utilizaban el cine como una vía de escape, de películas que dañaran su moral y su recta conducta. En una cultura de la miseria, como comenta Gonzalo Paves,

el cine se convirtió en una válvula de escape de una realidad social y moral dolorosa, amarga y oscura. El cine permitió a los canarios de la época evadirse de su triste y mezquina cotidianidad hacia mundos imaginados, viviendo emociones y sueños ajenos⁹.

Es en este contexto cuando surge *Tirma*, constituyendo «la mayor mentira cinematográfica jamás contada», o al menos así lo expresaba el crítico y periodista Enrique Lages Ferrera; y bajo nuestro juicio no le falta razón. Esta película es un buen ejemplo de esa difícil relación entre la realidad histórica y la ficción. Las obras cinematográficas, tanto si están basadas en hechos reales como si no, revelan al espectador de forma premeditada, o inconsciente, muchos de los rasgos que determinan el sentir de un pueblo o el carácter de una sociedad. Pero en este filme, la mayor parte de los canarios que participaron en esta coproducción hispanoitaliana no se sintieron identificados con el retrato que se hizo de la conquista de Gran Canaria, al igual que tampoco con su imagen del pueblo guanche.

Nos enfrentamos a un género cinematográfico que en muchas ocasiones utiliza la historia para manipular y añadir a la realidad ese toque dramático que le hace falta a la vida. Se trata, así, de un cine que transgrede realidades que, en la mayoría de los casos, sitúan al espectador en contextos espacio-temporales, incluso geográficos, inidentificables. La pretendida espectacularidad, aun cuando los medios sean limitados, marca el carácter pretencioso de estos films. Están caracterizados por rodajes en exteriores, grandes masas de figurantes que dan lugar a secuencias

⁹ PAVÉS BORGES, Gonzalo (2000): «Consumidos por los sueños: la exhibición cinematográfica en Canarias», *Revista de Historia Canaria*, núm. 182, Departamento de Historia e Historia del Arte, Universidad de La Laguna, La Laguna, p. 295.



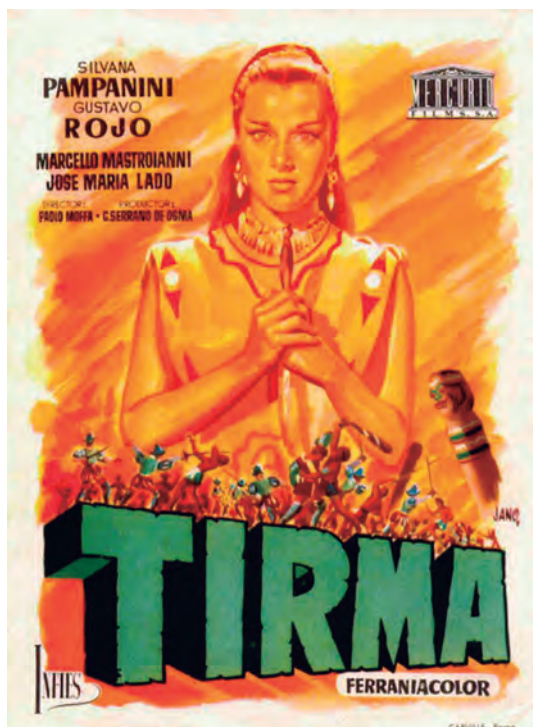


Figura 1. Cartel de la película *Tirma* (1954).

en las que la acción se sucede sin tregua. Las pretensiones historicistas son escasas, hasta tal punto que lo único que es fiel a ella son los paisajes.

Por si fuera poco, la transgresión se multiplica cuando se intenta adaptar una mentira a otra mentira y dar como resultado el mayor engaño posible. Antes de pasar al análisis de dicho film, es imprescindible hacer referencia al texto que inspiró la *Tirma* de Paolo Moffa. Se trata de la obra literaria del escritor nacido en Las Palmas en 1904, Juan del Río Ayala, quien afirma en el prólogo de su novela: «Nuestro fin primordial es presentar algo de carácter didáctico [...] acerca de una cultura ancestral que supervivió, aislada, en medio del Atlántico, hasta que Castilla [...] viniera a dar al pueblo canario el primer aldabonazo de la civilización cristiana»¹⁰.

Hay que tener en cuenta el protagonismo del drama amoroso, imperante tanto en la obra de Ayala como en la de Moffa, lo que nos ofrece un primer error histórico, ya que no tenemos constancia de que Hernán Pérez de Guzmán (personaje

¹⁰ DEL RÍO AYALA, J. (1990): *Tirma*. Cultura viva de Canarias. Edirca S. L., Las Palmas de Gran Canaria, p. 9.



Figura 2. Escena romántica entre Guayarmina (Silvana Pampanini) y Hernán Pérez de Guzmán (Marcello Mastroianni) en la película *Tirma* (1954).

principal, junto a su amor, Guayarmina) haya intervenido en esa última fase de la conquista de Gran Canaria. La adaptación al cine hará que dicho romance alcance una fuerza aún mayor, convirtiéndose en el eje temático del filme.

Según Dolores Cabrera Déniz en su artículo *Historia versus cine: Tirma o la falsa «crónica» de la conquista canaria*, la obra de Ayala nos aproxima con gran exactitud a costumbres, leyes y modos de vida de los primitivos canarios. Sin embargo, según la misma autora, existen varios errores en la obra literaria de referencia, como por ejemplo el desconocimiento de la geografía canaria.

En el poema, los personajes de *Tirma* parecen recorrer el territorio isleño como si en él las distancias no presentasen dificultad alguna. Este tipo de errores influyen, evidentemente, en la adaptación cinematográfica, estableciendo así un desliz dentro de otro. Pero aun así, la reconstrucción del pueblo aborigen, gracias a un cuidado hábitat (cuevas naturales y artificiales, viviendas...), lo mismo que los materiales utilizados, las actividades económicas, los alimentos y la elaboración de los mismos, la vestimenta, la jerarquía social, los órganos políticos, las armas empleadas y la utilización del propio lenguaje, logran que pasemos por alto ese romance inexistente que se produce entre Arminda (y no Guayarmina) y Hernán Pérez de Guzmán, cuya historia no deja de ser un acto de pederastia, pues en la obra de Ayala, ésta era una niña de corta edad, 10 años aproximadamente.

Así, inconscientemente, el filme recoge un acto velado y solemne de pederastia, aunque aquí las diferencias en edad no se aprecien tanto como en la obra literaria, por razones obvias de censura.

En el filme y en la obra de Ayala, se nos presenta este romance como una versión canaria de *Pocahontas*, donde subyace una misma idea: representar la rendi-





Figura 3. Un extra (aborigen canario) para la película *Tirma* (1954).

ción de la isla de Gran Canaria a los castellanos, la tierra de los indios algonquinos, en la actual Virginia, a los ingleses en el clásico de Disney. El distanciamiento entre la conclusión de este proceso histórico y la de la obra del escritor insular es considerable, pues éste último, como con posterioridad lo hará el director P. Moffa, ha de dar buen término al idilio amoroso, centro de la función, entre D. Hernán y la princesa canaria.

Lo interesante es que, a diferencia de otros muchos textos, aquí la Conquista no se presenta como algo nefasto, destructivo, sino que resulta un proceso evangelizador y civilizador por parte de los castellanos, olvidándose la importante desestructuración del mundo aborigen que el proceso de conquista y transculturación trajo consigo.

Cuando el proyecto pasa a convertirse en una coproducción con Italia la fidelidad histórica se nublara aún más y más, cada día que transcurra el rodaje. El alma de un pueblo, en este caso materializada en su historia, no debe ser un impedimento al buen rendimiento comercial del filme, o eso suponían los ocho guionistas que tuvo la cinta, lo que provocaría que la película de Moffa se alejara cada vez más del poema de Juan del Río Ayala.

Comenzando por la imagen mostrada del aborigen canario en la película, son evidentes los anacronismos encontrados, pues para diferenciar el estatus de cada integrante de la tribu, la película retrata a los guanches-soldados con una estética más bien propia de tribus indias norteamericanas, con cortes de pelo tipo mohicano. Igual ocurre con los cuerpos de dichos aborígenes, éstos altos, con poco pelo en la cabeza, fuertes y vigorosos, sin protección, se diferencian de los integrantes de la nobleza canaria, con el pelo crecido y con armadura de lujo. No parece haberse hecho un análisis etnohistórico serio.

La vestimenta de los personajes, sobre todo de los actores que interpretan a los canarios, está llena de anacronismos evidentes si atendemos a diversas fuentes, entre ellas al ingeniero italiano Torriani y sus crónicas de lo que vio en las Islas:

Los canarios vestían telas de hojas de palmera tejidas junto con junco [...] con éstas hacían ciertas faldillas, más o menos como las romanas, y se las ceñían por encima del talle [...] Después con algunas pieles de cabras blancas, muy bien preparadas se vestían el busto [...] Este traje [...] se acompañaba en nobles con el pelo largo, y en los villanos con cabeza afeitada¹¹.

En el filme de Moffa sólo los nobles canarios y los castellanos aparecen vestidos, los otros, los «salvajes», aparecen con unos «calzones» hechos de algún tipo de piel de animal, al parecer de cabra, aunque en la película se puede apreciar en los interiores de las cuevas, donde viven los aborígenes, pieles de tigre o leopardos que decoran dichos espacios; elementos ornamentales que nunca existieron entre los antiguos canarios.

También es algo desafortunada la caracterización de nuestra protagonista, Guayarmina. La bella italiana Silvana Pampanini, la estrella del filme, no podía aparecer como se cubrían «realmente» las mujeres de su condición:

con pieles preparadas [...] y con ellas, como con un traje talar, se cubrían desde el cuello hasta los pies. Los pelos se los trenzaban con juncos en lugar de cintas y los dejaban caer libremente sobre los hombros [...]¹².

Silvana tenía que mostrar su bello cuerpo atlético de la forma que fuera; por ello, las diferencias son evidentes. Cuando debería aparecer tapada hasta el cuello, Guayarmina aparecía ligera de ropa, salvo en la escena en la que luce una corona, distintiva de su condición real. Es éste uno de los mayores anacronismos del filme, pues junto con la corona se exhiben en sus ropajes gran cantidad de accesorios de metal (pendientes, brazaletes, collares...), cuando en la prehistoria insular se carecía de ellos, algo característico del mundo prehispánico en las Islas. De igual forma los escudos de los guanches estaban hechos de la madera de drago y no de metal

¹¹ TORRIANI, L. (1998): *Descripción de las islas canarias*. Santa Cruz de Tenerife, Goya ediciones, p. 107.

¹² Ídem.





Figura 4. Guayarmina y el guanarteme asistiendo a una lucha canaria de su tribu en *Tirma* (1954).

como aparece en el filme. También sucede lo mismo con los arcos, flechas y hachas, habiendo constancia de que sus armas eran mucho más rudimentarias:

[...] una especie de bastones cortos, a manera de maza [...] otros como espontones aguzados, cuya punta quemaban para hacerla más resistente, y en ella ponían también un cuerno de cabra muy agudo [...] Pero a pesar de tener todo esto, sus armas más diestras eran las piedras [...] que tiraban tan diestra y fuertemente que siempre acertaban el blanco [...] ¹³.

En el caso de los escenarios naturales, grandes protagonistas de la historia, resultan lo más fidedigno del largometraje de Moffa. Hay un gran uso de ellos, espacios rocosos, costeros y bellos, lo que provocaría, lógicamente, la ausencia de construcción de decorados.

Hay una secuencia, en la que el papel del paisaje es determinante en la puesta en escena, utilizado de una manera solemne para presentar el entierro del guanarteme. Resulta dudoso si el proceso fúnebre que se aprecia en la película se ejecutaba de esa manera o no, pero lo exótico del paisaje para los ojos de los extranjeros está conseguido y el realismo de éste es el único elemento reseñable de esta gran farsa cinematográfica.

Por último, cabe destacar cómo el interés de los guionistas deforma hasta límites extremos el pasado histórico de un pueblo. Así, *Tirma* se reduce a un romance ficticio, en su búsqueda de espectacularidad y siempre al servicio del entretenimiento, entendido éste como sinónimo de recaudación en taquilla. Así, el drama se encuentra incluso en la caracterización de los personajes, caso de Faycán y Bentejú. El primero, el sacerdote

¹³ *Ibidem*, p. 109.

de la tribu, a pesar de ir representado como un hechicero, imagen tópica en el cine, es el causante del mal del pueblo, un injusto juez de los extranjeros y el conspirador en la muerte de su guanarteme, quien representaría el lado positivo de la tribu, el personaje benefactor y pacífico. Aún mayor es la desvirtuación que sufre la personalidad histórica de Bentejuí, el cual se caracteriza por ser el antihéroe, en lugar de lo contrario. Bentejuí dejó constancia de su valor cuando gritó *¡Atis Tirma!* («*Viva la Montaña sagrada*») antes que rendirse ante los castellanos. En cambio, en la representación de la película de Moffa, tiene una presencia molesta, ya que constituye el lado negro del triángulo amoroso.

Se nos presenta así a un hombre ávido de poder, cómplice del asesinato del padre de la mujer que ama (el guanarteme) y dispuesto a interferir en la misión «pacificadora» y «altruista» de los castellanos, a quienes se les justifica la matanza y destrucción de un pueblo por venganza.

Finalmente muere pero, a diferencia de quien es honrado por su pueblo, éste acaba convertido en el antihéroe de quienes luchan contra los invasores. Propuesta insólita ya que, históricamente, se suele ennoblecer a este líder guerrero que resistió militarmente la conquista castellana de Gran Canaria.

CRÓNICA HISTÉRICA: DE LA CONQUISTA DE TENERIFE (EQUIPO NEURA, 1974)
E IBALLA (JOSEP VILAGELIÚ, 1987)

Curiosamente, cuando los españoles consiguen nuevas libertades, como la de expresión, económicamente el cine en Canarias se ve muy afectado. Por estos años se desencadenaría una profunda depresión mundial en el sector de la exhibición cinematográfica. No existieron realmente producciones canarias; el terreno de la exhibición estaba al servicio de los distribuidores, sin ninguna preocupación cultural, mientras que estaba copado por multinacionales. El beneficio así era exportado y no reinvertido en la construcción de una infraestructura industrial para el cine en Canarias.

Existieron además factores que afectaron también al séptimo arte, como por ejemplo la profunda inestabilidad económica derivada de la alarmante subida de los precios de los carburantes a partir de 1973. También, el definitivo asentamiento en las Islas de la televisión a finales de los años sesenta y, por último, la aparición del fenómeno de los videoclubs que, desde principios de los ochenta, comenzaron a competir directamente con las salas cinematográficas.

CRÓNICA HISTÉRICA DE LA CONQUISTA DE TENERIFE (EQUIPO NEURA, 1974)

En *Crónica histórica de la conquista de Tenerife* encontramos una particular visión de este acontecimiento. Una parodia que, al mismo tiempo, resulta una ácida crítica. ¿Pero una crítica a qué? ¿A la actualidad que vive en esos momentos Canarias o a la historia recreada de la ocupación de las mismas?

Obviando la fidelidad que puede haber en la caracterización de los guanches, lo importante en esta crónica de casi veinte minutos es el trasfondo que contiene. El vehículo que prima es la parodia, la sátira propia de los años de una democracia





balbuciente. Esa cultura *underground*, desarrollada plenamente en esos años, tenía como objetivo hacer frente a una realidad que el franquismo había ocultado. Eran tiempos de crisis económica, lo cual no era impedimento para desarrollar una crítica social de manera satírica para reírse de nuestras desgracias.

Desde el arranque del corto, apreciamos que se trata de una broma, pero no de mal gusto ya que afina muy bien ese humor autoparódico que cae en gracia, no sólo por la voz en *off*, también por la imaginería propuesta. Se nos trata como asistentes de un espectáculo cómico absurdo, pero enriquecedor por el trasfondo que subyace en él.

Un ejemplo de esta propuesta rayana en el cinismo es la escena en la que una voz en *off* nos dice lo siguiente: «Los bellos castellanos para perpetuar el hecho construyen un torreón, orgullo de Tenerife que disfruta de un limpio aire, del sol y de la costa isleña». En ese momento el torreón de las palabras se convierte en la refinería de Santa Cruz, metáfora de una realidad que se nos tapa con leyendas y mitos.

Así sucede con la mayoría de las imágenes de la crónica, donde no se nos muestran los paisajes paradisíacos y claves de la conquista de la Isla. La capital consumista, reducida en esa nube irreal, se entremezcla con los espacios del norte de la Isla, donde originalmente transcurriría la acción.

La cinta propone el siguiente mensaje: con la llegada de los castellanos hemos absorbido su vida y sus costumbres y lo que nos han impuesto esta gente de «afuera» no es más que la pérdida de nuestros valores. Por otra parte, esta crónica histórica propone una crítica a las leyendas creadas en torno a nuestra historia reciente y pasada.

Entre todo este panorama surge la productora Yaiza Borges, entre cuyos objetivos fundacionales estaba educar en y con la imagen. Tarea ésta bastante compleja entre un público con escasa cultura cinematográfica y muy poco acostumbrado a ver cine de calidad.

Su actividad y dinamismo fueron envidiables, organizando actividades muy diversas, unas vinculadas con aspectos didácticos (cursillos, coloquios, conferencias, programas radiofónicos, publicaciones...) y otras con la producción (cursos, rodajes de cortos, medimétrajes y largometrajes, etc.), aunque en los años ochenta el proyecto fuera perdiendo fuerza hasta desaparecer.

El Yaiza Borges partió con la noble ambición de ofrecer el mejor cine a un público más exigente y crítico, ofreciendo películas en versión original subtitulada. Con los beneficios que obtendrían irían conformando una industria destinada especialmente a hacer cine en Canarias. Pero el proyecto Yaiza Borges se desvaneció; el selecto material filmico produjo unos ingresos insuficientes incluso para cubrir los gastos que ocasionaba el traslado de las películas desde la Península. Las ayudas y subvenciones no llegaron nunca...¹⁴.

La producción quedó limitada a una reducida y costosa lista de realizaciones sin que se pudiese consolidar una productora propia.

¹⁴ SOLA ANTEQUERA, Domingo, y CABRERA DÉNIZ, Dolores en el artículo *El cine según Yaiza Borges, un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la transición en Canarias. Exhibición y producción*. p. 10.

Este mediodmetraje fue realizado en el año en el que miembros del colectivo Yaiza Borges se encontraban trabajando para TVEC (Televisión Española en Canarias), para fomentar el desarrollo de la producción. Así, se plantearon la realización de una serie sobre figuras y personajes de las Islas que irían desfilando en capítulos periódicos, seriados y continuados con un carácter eminentemente documentalista, pero con la particularidad de que se tendrían que filmar y sonorizar vida, pensamientos, modos y costumbres de figuras y personajes altamente representativos de la comunidad canaria. *Iballa*, una de las elegidas, presentó enormes dificultades; una de ellas fue la de cómo poner en marcha los complejos escenarios que se necesitaban, al igual que los largos planos secuencia, que exigían una cámara perfectamente insonorizada, factores determinantes en el retraso de su realización. Aunque finalmente se rodara completamente en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna.

La película planteaba como historia un romance entre el señor feudal Fernán Peraza y la gomera Iballa, acontecimiento sucedido durante el largo proceso de la conquista de las Islas, en el siglo xv; de nuevo eligiendo como eje argumental una historia de amor.

Nos encontramos, a diferencia de *Tirma*, con un film más humilde, tanto en gastos de producción como en contenido e, incluso, narrativamente hablando; pero también es evidente que su escenificación es igual de manipuladora que la anterior.

La interpretación teatral de los actores le da el énfasis que le falta ante la ausencia de paisajes exteriores. El drama se concentra en el diálogo y es aquí donde se sitúa la riqueza de *Iballa*. El filme se aprovecha de una base histórica teñida de leyenda, cuyas fuentes pudieron ser las siguientes:

1. *La tradición oral* que aún pervive en La Gomera, la cual, enriqueciendo y fantaseando la historia, ha abastecido de información a las fuentes de otros autores más modernos, como Wölfel, Tejera Gaspar, Darías Padrón o Rumeu de Armas... Éstos últimos han contrastado esta información con otras más antiguas.
2. *Crónicas e informaciones históricas*: autores como Torriani, Abreu Galindo en los siglos xv y xvi, Viera y Clavijo en el xviii y, en el xix, Chil y Naranjo y Millares Torres, entre otros, han sido claves en este sentido.
3. *La literatura*: Juan del Río Ayala y Manuel Mora Morales han sido algunos de los escritores que han utilizado esta leyenda para elaborar sus propias obras. En estos casos, la oralidad y un no pequeño subjetivismo han servido para novelar las circunstancias y han formado sobre el relato histórico uno legendario influenciando a futuras generaciones.

El testimonio oral que conserva la tradición gomera sigue hablando de la muerte de un señor despótico a manos de unos indígenas, pero las causas y las circunstancias de la muerte se han desdibujado, acomodándose ahora a las mentalidades cambiantes de otra época ya muy distante a aquélla en que los hechos ocurrieron y, naturalmente, recreando (como ocurre siempre con la literatura oral), según el sentir y entender de una colectividad interesada.





Figura 5. Hupalupo y parte de su «ejército» aborígen en una escena de *Ibala*.



Figura 6. La joven Iballa en un acto espiritual, esperando la llegada de su amado Hernán Peraza.

La Iballa que suele representarse en la literatura es la mujer que al pueblo gomero le hubiera gustado que existiera: casta, honesta, fiel, recatada con su prometido Pedro (Autacuperche), obediente con las leyes de sus antepasados, sumisa hija de Hupalupo¹⁵, que encarnaba todas las virtudes de la raza, altiva y guerrera con el conquistador y desdeñosa con el extranjero. Pero no es ésa la Iballa de la historia: lo cierto es que el amor apasionado del conquistador se vio correspondido siempre con iguales sentimientos por su parte; los amores entre ambos no fueron un escarceo momentáneo y pasajero, sino un romance duradero; lo cierto es que ella se entregó a Peraza con la misma pasión con que él la buscaba y que la actitud de Iballa desencadenó el malestar creciente de los gomeros, lo que provocaría la tragedia, de tan funestas consecuencias para su propio pueblo.

Seguimos bebiendo de la antigüedad clásica, ya que nos encontramos aquí con una versión indígena de Helena de Troya, la cual por un romance acaba provocando una guerra entre sus paisanos y los conquistadores. Pura leyenda que se coloca en un escenario histórico.

LA ISLA DEL INFIERNO (JAVIER F. CALDAS, 1998)
Y LOS GUANCHES (TEODORO Y SANTIAGO RÍOS, 1996)

A comienzos de los años noventa, tanto la distribución como la exhibición cinematográfica en Canarias se encontraban en manos de sólo unos pocos empresarios que actuaban casi en régimen de monopolio. La presencia de multicine no

¹⁵ Aborígen canario padre de la joven Iballa que participó como líder en la rebelión de los gomeros en 1488 para asesinar a Hernán Peraza.

garantizaba una rica variedad de películas, siendo normal que nos encontremos con la misma película proyectada en diferentes cines. Apenas hay producción propia y algunos filmes no se llegan a estrenar «misteriosamente» en el Archipiélago, tal y como comenta el ya citado Gonzalo Pavés:

Así, resulta envidiable la posición del público canario de los años veinte, treinta, cuarenta o cincuenta que, aún cuando gozaba de los productos cinematográficos con cierto retraso, tenía la posibilidad de elegir entre una oferta mucho más amplia y variada y, por consiguiente, estaba mucho más al tanto de lo que, cada temporada, se ofrecía a los espectadores de todo el mundo por las principales cinematografías nacionales¹⁶.

Parece que las esperanzas del Yaiza Borges se disolvieron pronto, aunque por otra parte estamos en unos años en los que el escaso cine canario intenta encontrarse a sí mismo, intenta buscar algo de autoría.

LA ISLA DEL INFIERNO (JAVIER F. CALDAS, 1998)

El género de esta película cambia constantemente, ya que a medida que transcurre la historia, ésta parece ser una película de aventuras, una comedia o un drama histórico; incluso se puede apreciar una parte documental cuando se describe el poblado guanche, casi con descripción caligráfica y con cierto rigor antropológico, especialmente en lo que pudo haber sido el modo de vida y las costumbres de los aborígenes canarios.

Aun así, la puesta en escena presenta algunos anacronismos importantes. Estamos totalmente de acuerdo con Domingo Sola cuando afirma que se puede observar bastante arbitrariedad en la elección del diseño de vestuario. Así, mientras los ropajes de los guanches estuvieron a cargo de El Alfar (prestigioso taller de recuperación de tradiciones vernáculas), el de los castellanos fue realizado por Carlos Nieves (conocido diseñador de moda y trajes para reinas de carnaval), lo que muestra, como poco, por un lado el intento de verosimilitud histórica en el caso de la vestimenta aborígen, mientras que por el otro una libertad creativa que prima la espectacularidad frente al rigor. Aunque a lo mejor se trataba precisamente de eso, de diferenciar lo máximo posible a estos dos mundos, el salvaje y el civilizado.

Narrativamente la película carece de ritmo, le falta el tono típico de una película de aventuras. Aunque quizá esto sea lo menos importante cuando nos enfrentamos a la muy subjetiva recreación histórica que propone y que nos introduciría en un debate estéril. Nos encontramos otra vez con ese juego entre el mito y la leyenda durante los acontecimientos de la Conquista, que sólo funciona bien al introducirnos en los espacios naturales de la Isla, donde no seríamos justos si no reconociéramos imágenes pregnantes, fuertes hallazgos visuales, que sobreponen al

¹⁶ PAVES, Gonzalo, en *Revista de Historia Canaria*, núm. 182, Universidad La Laguna, 1993, p. 301.



Figura 7. Cartel de la película *La Isla del Infierno*.

espectador de la debilidad de un guion que a pesar de lo indicado en los títulos de crédito, nunca contó con asesoramiento histórico.

Por otra parte, la caracterización de los antiguos canarios en esta película es mucho más creíble que en *Tirma* o que en la demasiada teatral *Iballa*, con escasas excepciones, todo lo contrario podemos decir del pequeño grupo de castellanos que llega de manera casual a la Isla tras arribar en África en busca de huevos de avestruces.

En varias escenas, el espectador canario se verá reflejado en cuanto a la representación de las costumbres aborígenes canarias. En una de ellas se muestra la imagen de la Virgen de Candelaria, aunque no es más que una copia de la escultura original que muchos historiadores consideran perdida. Tal y como aparece en el filme, la antigua y original escultura de la Virgen de Candelaria era una talla blanca, de estilo gótico, con un niño en brazos y, una pequeña vela y una candela (de ahí el nombre de Candelaria). Sacerdotes de la iglesia de Santa Úrsula, en Adeje (municipio de la isla de Tenerife), junto con historiadores del arte, caso de la profesora Clementina Calero, afirman que este templo posee la imagen más antigua de estas características que se conserva en la Isla. Imagen que los antiguos guanches de la isla de Tenerife cuidaban y protegían en una cueva, llamada la cueva de San Blas, lugar donde reposaba la Virgen para «escuchar» los rezos del poblado aborigen. Este



Figura 8. Escena del capitán dialogando con parte de su tripulación en una escena de *La Isla del Infierno*.



Figura 9. Imagen de la talla original de la Virgen de Candelaria.

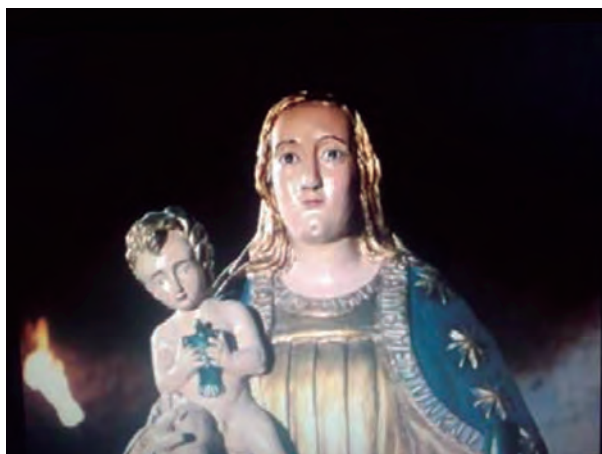


Figura 10. Recreación de la Virgen de Candelaria en un fotograma de *La Isla del Infierno*.

ritual se recoge muy bien en *La Isla del Infierno* cuando el protagonista, el joven Antón Guanche, enseña las costumbres de los insulares al capitán.

Esta secuencia a la que hacemos mención está llena de escenas costumbristas. Una de ellas, la del ritual, parece adaptarse a la perfección a esa hipótesis sobre la veneración a dicha imagen. En otra se retrata correctamente los juegos de lucha de los guanches. El joven Antón le muestra al capitán las virtudes que éstos poseen en la lucha, el manejo del palo o la buena técnica al lanzar una piedra. Sin apenas escudos, los antiguos guanches contaban con estas herramientas para la batalla, lo que Caldas reproduce a la perfección.

Incluso, y no sabemos si intencionadamente, los aborígenes poseen una estructura ósea delgada, alejada de los cuerpos atléticos de *Tirma*, debido quizás a esa hipótesis alternativa que planteaba Pizarroso cuando aseguraba que los alimentos ricos en proteínas no eran tan abundantes para la mayor parte de la sociedad aborígen.

LOS GUANCHES (TEODORO Y SANTIAGO RÍOS, 1996)

«El que vive en los campamentos» o, lo que es lo mismo en bereber, «zanata». Famoso hallazgo arqueológico, una piedra con una inscripción en líbico bereber, que responde a tal nombre, fue la responsable de volver a interpretar y a repensar nuestro pasado. Al mismo tiempo fue también la que motivó que el Gobierno de Coalición Canaria decidiera subvencionar y promover este documental dirigido por los hermanos Ríos, que contó con todos los parabienes para haberse convertido en la más fiel representación de los modos de los antiguos canarios. «Ésta era la vida de los guanches», afirmaba la voz en *off* casi al finalizar la cinta, para lo que se contó con el asesoramiento de Rafael González Antón, director por entonces del Museo Arqueológico de Tenerife, más tarde Museo de la Naturaleza y el Hombre (MNH), que supervisó la representación de costumbres, vivencias, ritos religiosos, prácticas funerarias, objetos cotidianos, etc.

El espectador, además, se ve cautivado por las hermosas imágenes tomadas en los espacios naturales de las Islas, al igual que por la recreación de los guanches, mucho más creíbles que en películas anteriores. Aunque teniendo en cuenta su procedencia norafricana, apenas reconocemos rasgos bereberes en los protagonistas de la cinta. Contradicciones ni siquiera aclaradas con rotundidad por la arqueología contemporánea.

Otro aspecto sobre el cual todavía no hay unanimidad es el de los ritos funerarios. Como ya adelantábamos cuando hablábamos de *Tirma*, éstos han despertado siempre especial curiosidad y muchas dudas en cuanto a cómo se llevaban a cabo, especialmente la momificación o mirlado, el proceso de desecación del cuerpo.

No han quedado escritos sobre los rituales funerarios, sólo a través de lo que algunos cronistas y viajeros pudieron interpretar y, especialmente, gracias a los descubrimientos e investigación arqueológica se han podido barajar hipótesis de lo que pudieron haber sido.

En el caso de este documental se nos presenta el rito funerario como un acto sagrado, al cual se le debía máximo respeto. Los hermanos Ríos retratan muy



bien el embalsamamiento de los aborígenes fallecidos. El mirlado necesitaba de un trabajo muy laborioso, el cual era realizado por hombres o mujeres dependiendo del sexo del muerto. Solamente miembros de alta jerarquía en la sociedad insular, tanto en Tenerife como en Gran Canaria, gozaban de este privilegio. Algunas de estas momias aún se conservan en la actualidad en museos como el de la Naturaleza y el Hombre en Santa Cruz de Tenerife, sirviendo de objetos de estudio.

En cuanto al mismo hecho de la conservación del cadáver, las fuentes varían de argumentos y no hay un conocimiento exacto sobre el proceso. Tal cual se aprecia en *Los Guanches* (extracción de vísceras del cadáver, limpieza a través de grasas de animal, desecación, etc.), pudo haber sido en el pasado, según algunas crónicas e incluso también según la opinión de la ya citada Schwidetzky, quien afirma que esa práctica se realizaba solamente en algunos cadáveres.

Antonio Tejera Gaspar afirma que este proceso pudo haber sido «manipulado» contemporáneamente para hacernos creer que había puntos de conexión entre los antiguos canarios y los egipcios faraónicos, argumento que volvió a esgrimirse tras el fiasco de las mal denominadas Pirámides de Güímar, que resultaron no ser otra cosa que secaderos:

La momificación de los cadáveres entre la población aborigen de las Islas Canarias se usó como argumento para encontrar paralelismos con el antiguo Egipto; sin embargo los procedimientos de momificación no fueron idénticos, por cuanto el vaciado de vísceras se realizó en escasas ocasiones y el cerebro no se extrajo nunca, en contraste con aquélla¹⁷.

Por otra parte, al comienzo de la obra se nos informa que lo que vamos a ver a continuación es la recreación de lo que pudo haber sido la vida de los guanches antes de la llegada de los castellanos. Pero, curiosamente, durante todo el documental no deja de afirmarse rotundamente, una y otra vez, que lo que vemos fue tal y como se nos cuenta. Es evidente, de todas formas, que el asesoramiento científico ofrece resultados mucho más fiables que los de las películas basadas en mitos, leyendas, tradiciones orales, literatura o crónicas posteriores a la Conquista; por lo tanto, todo ello la convierte en la más fiel a nuestro pasado aborigen.

¿Qué propósito había detrás de este documental? ¿Había unos intereses políticos, partidistas? Todo el material se nos presenta en un tono melódico, con connotaciones paradisíacas propias de un lugar que parece que no volveremos a recuperar, como también perdimos al buen salvaje tras la Conquista castellana. Quizás ese sentimiento de exaltación nacionalista lata en todas las escenas del documental. Lo peor en este planteamiento fue la recepción del público ante una nueva recreación de su pasado, que percibe como cierta, sin ni siquiera plantearse si ha sido manipulado una vez más, como ya habrá ocurrido con anterioridad.

Un documental financiado por un gobierno nacionalista debe ser, como poco, tendencioso, pues mostrará su filiación con la ideología dominante. Si la zanata fue

¹⁷ GONZÁLEZ ANTÓN, Rafael y TEJERA GASPAR, Antonio, *Los aborígenes canarios*. p. 167.





Figura 11. Grupo aborigen en una escena del documental *Los Guanches*.

un *fake*, un objeto descontextualizado del que se dudó de su procedencia y de su carta de naturaleza, pudo ser sólo la punta del iceberg de un programa orquestado por Coalición Canaria para formar una nueva conciencia colectiva, o lo que es lo mismo, una nueva identidad nacional que fuera asumida, cual Síndrome de Estocolmo, por la mayoría de los habitantes del Archipiélago, que acabarían entendiéndolo como propia.

En este sentido, si no hemos sido capaces de captar y de ponernos de acuerdo sobre la esencia del canario, parece absurdo pedirle a la gran pantalla que cumpla ese cometido.

Haciendo una recapitulación final, la imagen aborigen ha quedado cuando menos muy difuminada, tanto por las crónicas como por las investigaciones arqueológicas. Se pone en duda todo nuestro origen, lo mismo que lo que siempre habían mantenido como cierto la tradición y los mitos y creencias populares. La fisonomía, el carácter, las costumbres, los iconos..., todo ha formado parte de unos conocimientos que se han manejado de diferente manera según el signo de los tiempos.

Las crónicas de los viajeros, las más consultadas, han sido las fuentes primordiales para imaginar y modelar el carácter del aborigen canario, cayendo en la trampa de que partimos de documentos que tienen mucho más de literatura que de ciencia.

Hemos visto que en el cine también ese juego que confunde mito y realidad está latente en las representaciones e interpretaciones sobre los antiguos canarios. Así, mientras que en *Tirma* apenas se recurre a las fuentes históricas, interesándose solamente por el relato literario, en el caso de *Los Guanches* sí existe un respeto a lo que pudo haber sido nuestro pasado, basándose su puesta en escena en los conocimientos arqueológicos contemporáneos y no simplemente en los textos «romantistas» del pasado.



En definitiva, lo que hemos querido plantear es cómo la imagen del aborigen varía, tanto en las fuentes para su estudio como en la gran pantalla, existiendo cierta libertad a la hora de recrearlo, especialmente en el arte y en el cine, siendo éste último un solo verdugo más de los tantos que han manipulado nuestra historia y nuestros valores, sean estos los que hayan sido.

BIBLIOGRAFÍA

- CABRERA DÉNIZ, Dolores (1996), «Historia versus cine: Tirma o la falsa 'Crónica' de la conquista de Canari», *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.
- ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando., *Indigenismo, raza y evolución. El pensamiento antropológico canario (1750-1900)*. Excmo. Cabildo insular de Tenerife, S/C de Tenerife, 1987.
- GANCE, Abel (1927), «*Ha llegado el Tiempo de la Imagen!*» en *L'Art Cinematographique*, vol. 11, París, Libraire Félix Alcan.
- GONZÁLEZ ANTÓN, Rafael, TEJERA GASPAS, Antonio, *Los aborígenes canarios*, Colección Minor, Secretariado de publicaciones Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 1981.
- SCHWIDETZKY, Ilse, *Investigaciones antropológicas en las Islas Canarias. Estudio comparativo entre la población actual y la prehispánica*, Publicaciones del Museo Arqueológico Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1975.
- PAVÉS BORGES, Gonzalo (2000) «Consumidos por los sueños: la exhibición cinematográfica en Canarias», en *Revista de Historia Canaria*, núm. 182, Departamento de Historia e Historia del Arte, Universidad de La Laguna, La Laguna, 2000.
- DEL RÍO AYALA, J., *Tirma*, Cultura viva de Canarias. Edirca S. L., Las Palmas de Gran Canaria, 1990.
- SOLA ANTEQUERA, Domingo y CABRERA DÉNIZ, Dolores (2002) «El cine según Yaiza Borges, un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la transición en Canarias. Exhibición y producción», *Revista de Historia Canaria*, núm. 184, La Laguna.
- TORRIANI, L., *Descripción de las islas canarias*. Goya ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1978.
- VERDÚ, Vicente, *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Anagrama Colección Compactos, Barcelona, 2003.

PÁGINAS WEBS

http://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar_contenidos.php?idcat=2&idcap=10&idcon=179.



ESTUDIO Y COMPARACIÓN DE LA NOVELA *LA MUERTE EN VENEZIA* Y SU ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

Priscila Farrujia Coello
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El artículo gira en torno a diversos motivos presentes en la célebre obra *La muerte en Venecia* y su adaptación cinematográfica *Muerte en Venecia*, pues a pesar de haberse realizado numerosos estudios al respecto, siempre puede abordarse un mismo tema desde diversas e innovadoras perspectivas. Así, aparte de llevar a cabo un recorrido por las reminiscencias platónicas y nietzscheanas que impregnan la obra, pasando por el mito órfico, también se enfoca el estudio de esta composición desde uno de sus puntos clave, el amor platónico, tratado desde la óptica del amor bucólico o pastoril, un tópico tradicional en la literatura.

PALABRAS CLAVE: (*La Muerte en Venecia*, amor platónico, amor bucólico, Orfeo, Nietzsche, lenguaje visual y escrito.

ABSTRACT

«Study and Comparison Between the Novel *Death in Venice* and its Film Adaptation». The article concentrates on the diverse aspects presented in the famous work *Death in Venice* and its cinematic adaptation. Although a great number of studies on this topic have already been done, it can still be investigated from different and innovative perspective. Apart from achieving the way full of reminiscences of Platon and Nietzsche which impregnate the play, going through the myth of Orfeo, the article focuses also on the study of this composition from one of its most important points, the platonic love, treated as the bucolic or pastoral love which is a very common topic in the literature.

KEY WORDS: (*The Death in Venice*, platonic love, pastoral love, Orfeo, Nietzsche, visual and written language.

UNA PELÍCULA PARA UNA NOVELA Y UNA NOVELA PARA UNA PELÍCULA

Se ha señalado ya el paralelismo del argumento del filme con avatares biográficos del propio Thomas Mann, quien en el verano de 1911 había llegado a Venecia con su mujer, Katia, además de para pasar unas vacaciones, para meditar sobre la





composición de un relato basado en la *Elegía de Marienbad*, de Goethe: el amor que el poeta sintió en la ancianidad por Ulrika von Levetzow, de diecisiete años. Mann se proponía evocar esta historia, pero en Venecia le esperaba una curiosa experiencia que lo llevó imprevistamente a trasponer ese doloroso amor en un relato de tonalidad autobiográfica. Diversos hechos reales derivaron, tras un año de intensa labor, en *La muerte en Venecia*; los principales son los extraños personajes y acontecimientos que se sucedieron en el viaje y durante la permanencia en el Lido, y la presencia en dicho hotel, en compañía de su madre y hermanas, de un adolescente polaco cuya gracia física y espiritual acaparó la atención de Mann¹. El propio trágico protagonista de la novela, el austero escritor Gustav von Aschenbach, que entra solitario en la vejez, tiene algo del propio novelista, y ciertos rasgos del músico Gustav Mahler, cuya enfermedad y muerte fueron anunciando los diarios en aquellos días².

Por otro lado, al tratarse de lenguajes diferentes, tanto la novela como su correspondiente adaptación cinematográfica, y a pesar de plantear la misma historia e hilo argumentativo, en ambos formatos la narración se produce de distinta manera, lo que provoca sensaciones diferentes en el lector y el espectador respectivamente. La película *Muerte en Venecia* consiste principalmente en un lenguaje visual, donde se utilizan las imágenes como vehículo de expresión y transmisión, por lo que se supone que el mensaje resulta más explícito, pues los hechos se desarrollan de forma más directa, sin dar pie a que el espectador tenga que imaginar cómo sería tal personaje o determinado ambiente. Mientras tanto, en la novela *La muerte en Venecia*, el lector debe crear un mundo imaginario según va progresando en la lectura, a falta de imágenes y efectos cinematográficos que esclarezcan su contenido. Así, por ejemplo, cuando el protagonista Aschenbach aprecia por primera vez la figura del joven Tazio, en la película este es mostrado tal y como aparece desde un primer momento. Sin palabras y solo a través de lo visual podemos advertir la tan idealizada belleza del adolescente, mientras que en el libro, y solo apoyándonos en lo que se dice en el texto sobre él debemos imaginarnos los rasgos del muchacho y su encantadora belleza:

Con asombro observó Aschenbach que el muchacho era bellísimo. El rostro, pálido y graciosamente reservado, la rizada cabellera de color miel que lo enmarcaba, la nariz rectilínea, la boca adorable y una expresión de seriedad divina y deliciosa hacían pensar en la estatuaria griega de la época más noble [...]³.

Para potenciar las imágenes literarias, el novelista se sirve de profusas descripciones, donde el detallismo y la delicadeza al enumerar los rasgos de Tazio favorecen la tarea imaginativa, pudiéndonos representar mentalmente al joven casi como en el filme. Otro ejemplo de esta diferencia de lenguajes tiene lugar en el

¹ RONCHI MARCH, Carlos Alberto: *Thomas Mann y los Griegos: «Muerte en Venecia»*. En <http://interclassica.Um.es/var/.../151b14d75df1ccc98f72f355ae2ac83a.pdf>, p. 459.

² *Ibid.*, p. 460.

³ MANN, Thomas (1971): *La muerte en Venecia*, Barcelona, Edhasa, p. 47.

momento de la película en el que aparece el grupo de músicos cómicos en el hotel veneciano para entretener la noche a los allí congregados. Mientras que en la película se nos muestra directamente la melodía de la canción con su correspondiente letra, en el libro se nos relata cómo era la canción en sí, tratando el escritor de transmitir lo más perfectamente posible el canto:

Era una canción que el solitario [en alusión a Aschenbach] no recordaba haber oído nunca; una copla desfachatada, escrita en un dialecto incomprensible y provista de un estribillo bufo que la banda entera repetía regularmente a voz en cuello⁴.

No obstante, y a pesar de que el lenguaje cinematográfico resulta más explícito, según decía, a diferencia de la relativa «ambigüedad» literaria en la descripción física de personajes y paisajes, en la novela se muestra de manera mucho más clara y notoria el controvertido tema de la posible homosexualidad del protagonista, al contrario que en el filme, donde sale a relucir de manera más velada dicha circunstancia. Así, en el libro, Aschenbach, en un momento de gran turbación ante la continua e intensa obsesión por la belleza de Tadzio, declara abiertamente su amor hacia el muchacho:

Después, apoyándose en el respaldo, los brazos indolentemente caídos, abrumado y sacudido varias veces por escalofríos, musitó la fórmula fija del deseo, imposible en este caso, absurda, abyecta, ridícula y, no obstante, sagrada, también aquí venerada: «Te amo»⁵.

Este desajuste entre la intensidad amorosa de Aschenbach, ciertamente homosexual en el libro, y más matizada en el cine, puede deberse al carácter inmediato y directo del lenguaje visual al que me he referido, y que podría resultar «moralmente incómodo» para el común de los espectadores, sobre todo teniendo en cuenta que se trata además de un amor hacia un menor de edad, considerado como reprobable (no olvidemos que la película se estrenó al comienzo de la década de los setenta).

Sin embargo, lo que sí se ha sabido transmitir, tanto en el lenguaje visual como en el escrito, es lo sublime del amor que siente Aschenbach ante la visión de la extraordinaria y pura belleza de Tadzio. Cuando el músico alemán se recrea por primera vez en el rostro del adolescente, experimenta una total discordancia entre su imaginación y la razón, «todo ocurre ahora como si la imaginación estuviese confrontada con su propio límite, forzada a alcanzar un máximo, sufriendo una violencia que le lleva a la extremidad de su poder»⁶. Estaríamos hablando, pues, de la poética de lo sublime al desbordarse las facultades emocionales de Aschenbach, su espíritu se siente atraído por el joven Tadzio y, al mismo tiempo, rechazado por

⁴ *Ibíd.*, p. 98.

⁵ MANN, Thomas, *op. cit.*, pp. 83, 84.

⁶ DELEUZE, Gilles, citado en RABADE ROMEO, Sergio y Otros (1988): *Kant: Conocimiento y racionalidad. El uso práctico de la razón*, Madrid, Cincel, p. 129.



él. Así, la satisfacción de lo sublime no constituye tanto un placer positivo, sino más bien un placer negativo, y, sin embargo, el músico desea alcanzar ese estado sublime, reino de la perfección, pues «reposar en la perfección es el anhelo de todo el que se esfuerza por alcanzar lo sublime»⁷.

Puede decirse, consiguientemente, que tanto la novela de Thomas Mann como su adaptación cinematográfica por parte de Visconti son una loa a la perfecta y más pura Belleza, por lo que sale a relucir el fuerte referente platónico del argumento.

TODO UN EJEMPLO DE PLATONISMO

Como es sabido, en su Teoría de las Ideas, el filósofo griego Platón, de los siglos v-iv a. C., plantea la división entre dos mundos con diferente estatuto ontológico y epistemológico: por un lado está el *mundo sensible*, asimilado al oscuro interior de una gruta en su famoso «mito de la caverna», donde por lo tanto imperan las sombras del desconocimiento y donde se toma por real lo que, bien mirado, no lo es. Las personas que habitan en su interior viven presas de sus prejuicios, sus pasiones y sus apetitos, lo que les dificulta incluso llegar a conocer la verdad en su mínima objetividad. Se guían por los meros sentidos, que no pueden prosperar en su captación de la autenticidad de las cosas más allá de lo que les permite el propio límite sensorial⁸.

Frente a este, se halla el *mundo inteligible*, al que pertenecen las Ideas o Seres de los que toman su identidad las cosas materiales y sensibles, por lo que es en las Ideas donde reside la fuente de toda realidad y certeza. En el mito aludido, correspondería a la salida de la caverna, donde reina la máxima luz proyectada por el sol, trasunto de la Idea más sublime y luminosa de todas, el Bien, pero acompañada, y conviene recordarlo, por las Ideas de Belleza y Justicia. Obviamente, el conocimiento de estas Realidades trascendentes en su máxima perfección y pureza no corresponde a los sentidos, sino al intelecto, asistido por un método racional como es el denominado *método dialéctico*: solo la discusión filosófica, basada en la alternancia de argumentos a partir de supuestos originales o hipótesis, permite ir remontando poco a poco hasta el conocimiento del Ser de las cosas. Si bien es verdad que, junto a este método intelectual, y por lo tanto más laborioso y *frío*, Platón también habló de un impulso erótico o «amor intelectualis» que empuja el alma hacia la verdad⁹.

Dado que estas Ideas perfectas no pertenecen a este mundo, y no pueden ser percibidas por los órganos sensoriales, la única alternativa posible para justificar que podamos llegar a conocerlas consiste en que el alma ya posee ese conocimiento de manera innata. De lo que se trata es de que el alma evoque o reviva dicho conocimiento, teniendo como ocasión para hacerlo la percepción sensorial. Esto es, que

⁷ MANN, Thomas, *op. cit.*, p. 54.

⁸ MELLING, David J. (1991): *Introducción a Platón*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 146-187.

⁹ MELLING, David J., *op. cit.*, pp. 141-145.



la información de los sentidos solo cumple su función al servicio de dicho recuerdo o reminiscencia: son la observación de una estatua, o la audición de una sinfonía, o la contemplación de un bello efebo, los que ayudan al alma a vivificar su concepto de Belleza, permitiéndole luego emitir un juicio sobre lo bello, que será más o menos apropiado según la perspicacia mental que se haya puesto en el esclarecimiento de dicho concepto... Esta doctrina de la reminiscencia o anámnesis daría pie a Platón para sentar la diferencia esencial entre el cuerpo y el alma, pues no es el cuerpo el que conoce, admitiendo el carácter divino, trascendente e inmortal del alma¹⁰.

En la película, puede decirse que es el joven Tadzio esa ocasión propiciatoria para el reconocimiento, por parte del músico Gustav, de dicha Belleza pura y perfecta; más aún cuando el artista daba muestras de haber perdido su capacidad o talento para vislumbrarla —recordemos que su marcha al Lido se produjo tras un estrepitoso fracaso de su música, el cual hizo mella en su agotamiento espiritual y físico—.

En unos pasajes determinantes de la película, el compositor discute con otro músico si la creación artística y la belleza pertenecen al dominio del espíritu, o bien de los sentidos. Aschenbach cree firmemente que pertenecen al dominio del espíritu, contraponiéndose así a los vehementes argumentos de su interlocutor. En este sentido, Aschenbach se revela partidario del modo platónico de entender la belleza.

Opino que en nada desmerece a dicha manera de entender la belleza el hecho de que los ojos del artista se posaran sobre un joven andrógino, lo cual lleva a pensar en la inclinación homosexual de Aschenbach, más velada en la película que en la novela, como referí más arriba: la pureza de la belleza y el amor no se ven mermados por ello.

Recordemos que en el Diálogo *El Banquete*, evoca Platón unas palabras de Parménides de Elea —de quien se dice por cierto que era homosexual— según las cuales

el Amor, además de ser el más antiguo de los dioses, es principio para nosotros de los mayores bienes. Pues yo al menos no puedo decir que exista para un joven recién llegado a la adolescencia mayor bien que tener un amante virtuoso, o para un amante, que tener un amado¹¹.

Poco más adelante, reconoce otro interviniente en el Banquete, Pausanias, dos tipos de amor, de acuerdo con las diosas de las que proceden: una es Urania (Celeste) y la otra Pandemo (Vulgar); los dos tipos son, pues, el amor vulgar y el virtuoso: el segundo, el correspondiente a Afrodita Pandemo,

verdaderamente es vulgar y obra al azar. Este es el amor con que aman los hombres viles. En primer lugar, aman por igual los de tal condición a mujeres y a mancebos; en segundo lugar, aman en ellos más sus cuerpos que sus almas y, por último, prefieren los individuos cuanto más necios mejor, pues tan solo atienden a la satisfacción de su deseo, sin preocuparse que el modo de hacerlo sea bello o

¹⁰ *Ibíd.*, pp. 88-98.

¹¹ PLATÓN (1985): *El Banquete*, Madrid, Sarpe (Colección Grandes Pensadores), p. 37.





no [...]. En cambio el de Urania [recordemos que uranismo designa en castellano la homosexualidad masculina pasiva] deriva de una diosa que, en primer lugar, no participa de hembra, sino tan solo de varón [pues no tuvo madre y es hija de Urano] (es este amor el de los muchachos), y que, además, es de mayor edad y está exenta de templanza. Por esta razón es a lo masculino adonde se dirigen los inspirados por este amor, sintiendo predilección por lo que es por naturaleza más fuerte y tiene mayor entendimiento¹².

La conclusión que antecede a estas reflexiones es que «no todo Amar ni todo Amor es bello ni digno de ser encomiado, sino solo aquel que nos impulse a amar bellamente»¹³.

Este es, según creo, el amor que impulsa al protagonista de la película hacia el joven Tadzio, razón por la cual yo sostenía más arriba que, obedeciendo incluso a una atracción homosexual, no es *feo* ni impuro, sino todo lo contrario.

En las postrimerías del Diálogo *El Banquete* al que vengo refiriéndome, se hallan las siguientes palabras atribuidas a Diotima, la extranjera de Mantinea, fundamentales para mi argumentación en torno al trasfondo temático de la película:

En efecto, el que hasta aquí ha sido educado en las cuestiones amorosas y ha contemplado en este orden y en debida forma las cosas bellas, acercándose ya al grado supremo de iniciación en el amor, adquirirá de repente la visión de algo que por naturaleza es admirablemente bello [...], que en primer lugar existe siempre, no nace ni muere, no crece ni decrece, que en segundo lugar no es bello por un lado y feo por el otro, ni tampoco unas veces bello y otras no [...], sino la propia belleza en sí que siempre es consigo misma específicamente única, en tanto que todas las cosas bellas participan de ella [...]. Así, pues, cuando a partir de las realidades visibles se eleva uno a merced del recto amor de los mancebos y se comienza a contemplar esa belleza de antes, se está, puede decirse, a punto de alcanzar la meta [...]. Ese es el momento de la vida, ¡oh, querido Sócrates! —dijo la extranjera de Mantinea— en que más que en ninguno otro adquiere valor el vivir del hombre: cuando este contempla la belleza en sí¹⁴.

He ahí el instante en el que, como refiere el sentir popular, uno muy bien podría morir, cosa que al cabo sucede al infausto Aschenbach.

Parecidos argumentos hallamos en ese otro Diálogo platónico, *Fedro*, involucrados con lo que nos ocupa. Ahora, en relación con el «mito del auriga y el carro alado», en el que se compara el alma con un carro tirado por dos caballos, blanco uno y negro el otro, que representan respectivamente las partes animosa y apetitiva del alma, pero conducidos ambos por el piloto que es la razón, se alude al hecho de que al alma *alada* le crezcan o no las plumas que podrían hacer que se elevase hacia el ámbito inteligible y divino de las Ideas.

¹² *Ibid.*, pp. 41, 42, 43.

¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 97, 98.

En este sentido se refiere:

Y es aquí precisamente donde se inserta todo el discurso sobre la cuarta forma de locura; cuando alguien, viendo la hermosura de este mundo y acordándose de la verdadera, toma alas y, una vez alado, deseando emprender el vuelo y no pudiendo, dirige sus miradas hacia arriba, como un pájaro, y descuida las cosas de esta tierra, se le acusa de estar loco [...], y por participar de esta locura, se dice del que ama las *cosas bellas* que está loco de amor¹⁵.

Un poco más abajo se añade:

Ahora bien, el que no está bien iniciado, o se ha corrompido ya, no se traslada con rapidez de este mundo allá, a la belleza misma, cuando contempla lo que aquí lleva su nombre, de modo que no siente veneración al dirigir hacia ello sus miradas, sino que, entregado al placer, intenta enseguida cubrir y fecundar, como un animal de cuatro patas, y, familiarizado con la intemperancia, no siente miedo ni vergüenza de perseguir un placer contrario a la naturaleza. En cambio, el recién iniciado, el que ha contemplado mucho aquellas realidades, cuando ve un rostro divino, que imita bien la belleza verdadera, o un cuerpo igualmente hermoso, primero siente un estremecimiento y le invaden parte de sus terrores de entonces; después, dirigiendo sus miradas hacia él, lo venera como una divinidad, y, si no temiera pasar por un loco exaltado, ofrecería sacrificios, como a una imagen santa o a una divinidad, a su amado¹⁶.

Y líneas después se dice, en unos pasajes que reproduzco a pesar de las ya abundantes citas, debido al interés que revisten para mi discurso:

Así, pues, cuando el alma dirige sus miradas hacia la hermosura del muchacho y recibe de allí las partículas que hacia ella vienen y afluyen (que precisamente por eso se llaman «ola de deseo»), y se reaviva y se calienta, su sufrimiento se alivia y experimenta alegría. Cuando, por el contrario, está separada de él y se marchita, los orificios de las plumas se secan todos a la vez y, cerrándose, interceptan el brote de la pluma; pero cuando este queda encerrado juntamente con la ola de deseo, salta con violencia como un pulso agitado, y pica en los orificios, cada germen en el suyo, de suerte que, aguijoneada por todas partes, el alma enloquece de dolor mientras, por otra parte, el recuerdo del hermoso la llena de alegría. A consecuencia de esta mezcla de sentimientos, se atormenta por lo extraño de su situación y se enrabia de no hallarle salida, y, en este estado de locura, ni de noche puede dormir, ni de día estarse donde se halla, sino que corre llena de deseo a dondequiera que cree poder ver al que posee la belleza, y cuando lo ha visto y ha encauzado hacia ella la ola de deseo, libera lo que antes se hallaba obstruido y, tomando de nuevo aliento, cesan sus aguijoneos y dolores, y recoge por el momento el más dulce de los frutos. De este estado no se presta de grado a que la alejen, ni estima a nadie más que al

¹⁵ PLATÓN (1985): *Fedro*, Madrid, Sarpe (Colección grandes pensadores), p. 159.

¹⁶ *Ibid.*, p. 161.



hermoso; por el contrario, olvida a madre, hermanos y amigos todos; a la ruina de su fortuna, ocasionada por su descuido, no le concede ninguna importancia, menospreciando todas las normas de conducta y todas las buenas maneras de que antes se gloriaba, y dispuesta a la esclavitud y a dormir donde se le permita, con tal de que sea lo más cerca posible del objeto de su deseo; porque, además de la veneración que siente por el que posee la belleza, ha hallado en él médico único de las penas más grandes¹⁷.

Al hilo de estas oportunas explicaciones, nos parece estar viendo el desasosiego de Gustav Aschenbach cuando persigue a Tadzio, en compañía este de sus hermanos e institutriz, extraviados todos por las callejuelas infectas de Venecia; se alegra de poder regresar al Lido tras la pérdida de su equipaje; o se perturba por un casual encontronazo con el joven, cuando solo puede mirarle al fondo de sus ojos y ni siquiera decirle unas palabras, pues si algo tiene el puro amor y la belleza pura es que resultan inefables.

EL AMOR BUCÓLICO: UN TÓPICO LITERARIO EN (*LA*) *MUERTE EN VENECIA*

Por otro lado, podría establecerse cierto paralelismo entre el amor platónico que siente el músico alemán por el joven con el amor bucólico, entre pastores, caracterizada la literatura de esta temática por la exaltación de la vida del campo, las costumbres de los pastores, la paz que experimentan al cuidar tranquilamente sus ganados, alejados del vicio de las ciudades, y, sobre todo, por la candidez de sus inquietudes amorosas y sus inocentes placeres. No obstante, este tipo de amor bucólico, a pesar de ser muy intenso y ardoroso, no conoce el erotismo, es casto e incorpóreo, un sentimiento sin desnudez. Predomina en él la buena fe, dejando a un lado la malicia y los engaños. Los cuerpos de los enamorados solo insinúan, pero no muestran nada más allá que se encuentre oculto bajo sus vestimentas rupestres. Solo consiguen unirse a través de las miradas significativas, las palabras íntimas, las facciones radiantes, las manos que se rozan suavemente... Si se traspasara la barrera de la candidez, ese amor se tornaría sucio, mezquino, violento..., dejando a un lado la dulzura y cortesía propias de este sentimiento que solo puede tener lugar en un mundo temporalmente suspendido como es el *locus amoenus* de los pastores. Y es justamente por este carácter irreal, que se convierte en un amor idílico, inverosímil y legendario, pues muestra una pasión que de una forma más carnal no se podría mantener encendida, pues acabaría apagada, extinguida, tras haberse saciado los primeros fulgores. Así, los pastores tienen ojos, oído y boca solo para ver, oír y cantar la belleza, y por eso aman el amor por sí, sin esperanza alguna de favor. Una muestra de este amor platónico pastoril lo podemos apreciar en este fragmento extraído de la *Diana* de Jorge Montemayor, en el que el pastor Sireno, en un ambiente bucólico se encuentra con la bella Diana, cuya hermosura lo deslumbra:

¹⁷ *Ibid.*, pp. 162, 163.



Arrimóse al pie de un haya; començó a tender sus ojos por la hermosa ribera hasta que llegó con ellos al lugar donde primero avía visto la hermosura, gracia, honestidad de la pastora Diana, aquella en quien la naturaleza sumó todas las perficiones que por muchas partes avía repartido¹⁸.

O este otro, en el que la sabia Felicia conversa con Sireno en torno al amor honesto y los bienes que conlleva su práctica:

De manera, Sireno, que no deve admirarte, aunque el perfecto amor sea hijo de razón, que no se gobierne por ella, porque no ay cosa que después de nacida, menos corresponda al origen de adonde nació. Algunos dicen que no es otra la diferencia entre el amor vicioso y el que no lo es, sino que el uno se gobierna por la razón y el otro no se dexa gobernar por ella; y engañanse; porque aquel exceso y ímpetu no es más propio del amor deshonesto que del honesto; antes es una propiedad de cualquiera género de amor, salvo que el uno haze la virtud mayor, y en el otro acrecienta más el vicio. ¿Quién puede negar que en el amor que verdaderamente es honesto no se hallen maravillosos y excessivos efectos?¹⁹.

Esta visión de la beatitud del amor bucólico es la que respalda Platón en algunas de sus obras, como *Fedro*, donde establece dos tipos de amor: uno que trasciende la simple belleza sensible para alcanzar lo que de eterno encierra, y otro que se limita en exclusiva a lo sensible. Aunque el amor nace como apetito sexual, cuando se enciende al contacto con las formas visibles, el hombre no puede limitarse a este tipo de amor inferior, sino que ha de centrarse en el primero²⁰. El amor para Platón surge cuando, al infundirse sensiblemente la belleza por la vista, el alma desea elevarse hacia lo alto, se afana en asimilarse a la armonía. De esta manera, Platón descarta como amor puro al que se resigna a amar la apariencia bella como realidad absoluta y desea poseerla, ya que es incapaz de ver nada más allá de lo sensible²¹. Si el amante se resigna al segundo tipo caerá en la enfermedad o locura de amor. Para no cometer ese error, el hombre debe desarrollar sus mejores facultades, no permitiendo que prevalezca su parte de alma concupiscible sobre la racional.

Esta misma situación ocurre en la película, donde el músico sufre esa transformación. A través de la vista, el vehículo de la belleza, Aschenbach desea continuar su propio ser en el otro, reflejarse en el joven, iluminarse mutuamente a través de la vista. Sin embargo, según evoluciona la película/libro, el amor del músico se va volviendo menos racional, más irascible, provocando en él un estado de enajenación obsesiva, pues desea poseer la bella apariencia del muchacho y es incapaz de ver nada más allá de lo sensible.

¹⁸ MONTEMAYOR, Jorge (1970): *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 10.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 197.

²⁰ SERÉS, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, p. 20.

²¹ *Ibíd.*, p. 23.



Según creo, uno de los efectos cinematográficos de que se vale el director de *Muerte en Venecia* para subrayar precisamente esos contrastes entre la pureza del Amor y Belleza ideales y la prosaica, incluso impura realidad, es entonces la introducción de imágenes, engarzadas en el hilo argumentativo de la película, que significan un contrapunto estético respecto a los sublimes anhelos de Aschenbach; ya que en el filme son sobre todo las imágenes y la música, más que las palabras, las que sirven de vehículo expresivo. Así por ejemplo, y desde el comienzo mismo de la película, la presencia del personajillo histriónico e insolente que, ya ebrio, se dirige en la cubierta del barco al profesor Aschenbach, recluido este en sus ensueños; los propósitos fraudulentos del hosco gondolero que pretende llevar al compositor hasta el Lido; el recuerdo de la frustrante visita a un burdel; el personaje demacrado y famélico que se desploma en la estación víctima del cólera; o la irrupción de los músicos callejeros, desdentados y descarados, en la terraza del hotel donde se hallan Tazio y Aschenbach junto con otros huéspedes. Por no mencionar la localización espacial en la que sucede casi toda la trama, el incomparable marco de Venecia, una majestuosa ciudad enclavada sin embargo en una laguna pantanosa de pútridas aguas que sucumbe bajo una infecta epidemia venida del Oriente, con sus calles salpicadas de hogueras y líquidos desinfectantes, lo cual, metafóricamente, puede representar el peligro de que el casto adolescente quede manchado por el deseo impuro del músico, al haberse trastocado su amor uranios, celestial, en amor pándemos, bajo y sensual²².

En el lado contrario nos encontramos los fantásticos primeros planos de Aschenbach viajando en góndola de regreso del Lido hacia la estación, arrobado en sus contemplaciones, mientras suena el Adagietto de la Quinta Sinfonía de Mahler; o asimismo los primeros planos de Tazio, viva imagen de la Belleza inmaculada; las vistas de la fabulosa catedral de San Marcos o del Palacio Ducal de Venecia; o el plácido poniente sobre las playas del Lido, al final de la estación, cuando suena el mismo trasfondo musical de toda la película...

Es en este último momento, en las postrimerías del largometraje, cuando suena asimismo esa otra tétrica melodía, interpretada por una voz femenina, cuya letra se corresponde con el tercer pasaje de *El segundo canto de la danza*, perteneciente al libro tercero de *Así habló Zarathustra*, de Friedrich Nietzsche. Allí se dice:

¡Alerta, hombre!
 ¿Qué dice la profunda medianoche?
 ¡Yo dormía, yo dormía!
 ¡He despertado de mi profundo sueño!
 ¡El mundo es profundo!
 ¡Y más profundo de lo que pensaba el día!
 ¡Profundo es su dolor!
 ¡El placer es más profundo aún que el sufrimiento!

²² Véase esto último que he dicho, asimismo en Carlos Alberto Ronchi March, *op. cit.*

¡El dolor dice: pasa!
¡Mas todo placer quiere eternidad!
¡Quiere profunda, profunda eternidad!
¡Eternidad de alegría y de dolor!²³.

Pienso que la evocación de Nietzsche aquí no es indeliberada: la gran revelación final para Aschenbach puede ser quizás, tras tanto platonismo y estética apolínea, que la Vida misma (el Amor, la Belleza) no puede desgajarse de sus momentos más oscuros y trágicos: el ideal inalcanzable, la pasión, la enfermedad, la suciedad, lo feo, lo infecto, la muerte... Todos esos elementos que conforman una concepción dionisiaca y tremenda —profunda— de la vida. De improviso, y cuando más le flaqueaba la voluntad, Aschenbach queda confrontado, y de una manera no teórica sino vivencial, a sus propios argumentos: sin duda el dominio del Arte no es reducto del espíritu, sino también, y sobre todo, de los sentidos, las emociones e instintos. Esto es algo que no podía saber de antemano el alma dormida. Acaso a ello quiera referirse la transfiguración física del propio Aschenbach, correlato de su transformación moral.

La clave radica, pues, en aceptar ambos aspectos, la alegría y el dolor —Apolo y Dioniso—, como partes inseparables de un mismo todo que es la vida, la cual encuentra en sí misma su trascendencia cuando se alcanza a comprender que no hay mundos ideales ni valores superiores por encima de ella. Solo entonces cobra verdadero significado lo amado, cuando ya no se desea que las cosas ocurriesen de manera diferente a como han sucedido y se estaría dispuesto a que nuestro destino pudiese repetirse eternamente²⁴.

ORFEO: UN MITO A IMITAR

Cuanto ha sido dicho aparece muy bien recreado en el mito de Orfeo, que nos sugiere la idea de que en toda creación hay dolor, lirismo, desengaño, desesperación²⁵. El fértil argumento de Orfeo nos propone así

uno de los temas básicos de la ficción romántica: la búsqueda del amor perdido más allá de la vida. Pero el personaje que realiza esa búsqueda no es un ser cualquiera: es un artista, un hechicero de las fuerzas naturales. Lo que está en juego en su itinerario hacia el mundo infernal no es únicamente la búsqueda de la mujer amada, sino la recuperación de la inspiración creativa. Orfeo, como artista, no puede mirar atrás²⁶.

²³ NIETZSCHE (1985): *Así habló Zaratustra*, Madrid, Sarpe (Colección Grandes Pensadores), pp. 256-257.

²⁴ MORENO JIMÉNEZ, Luis (1986): *El pensamiento de Nietzsche*, Madrid, Cincel, pp. 56-58; 113-120.

²⁵ BALLÓ, Jordi, y Xavier PÉREZ (2007): *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama.

²⁶ *Ibíd.*, p. 291.



Orfeo, hijo de Eagro y de la Musa Calíope, fue el poeta y músico más famoso de todos los tiempos. Apolo le obsequió con una lira y las musas le enseñaron a utilizarla, de tal modo que hechizaba a todo el mundo con su música. Casó con Eurídice. Esta murió a causa de la mordedura de una serpiente, pero Orfeo tuvo la osadía de descender al Tártaro —el Averno—, con la esperanza de recuperarla. A su llegada hechizó a Caronte, Cerbero..., y ablandó el corazón del fiero Hades, del que obtuvo permiso para devolver a Eurídice al mundo superior. Hades únicamente le impuso una condición: que Orfeo no mirase atrás hasta que ella estuviese a salvo bajo la luz del sol. Eurídice siguió a Orfeo por el oscuro pasadizo, guiada por los sonidos de su lira, y no fue hasta que vio la luz del sol que él se volvió para ver si todavía le seguía, perdiéndola de este modo para siempre²⁷.

Orfeo se desespera tras esta segunda muerte de Eurídice e intenta volver a buscarla: Caronte se lo impide. El poeta se sienta en la orilla y permanece allí, prisionero del dolor de amor. Al cabo de siete días desesperados se retira e inicia una vida errática en la que rechaza cualquier contacto con las mujeres. Tras su violenta muerte a manos de las Ménades, la sombra de Orfeo baja a las profundidades de la tierra y allí se reencuentra con Eurídice. Ahora puede mirarla sin temor a perderla²⁸.

La fuerza mítica de Orfeo inspiró los movimientos órficos, que proclamaban la naturaleza divina del alma humana y la necesidad de despojarla del cuerpo. Así, Orfeo ha sido utilizado como fuente de inspiración estética a la búsqueda de la belleza en los territorios próximos a la muerte²⁹.

La desesperación solitaria de un Orfeo en esa busca y rescate de la belleza tiene, según Balló y Pérez, una encarnación cinematográfica indiscutible: *Muerte en Venecia*. «Trastornado y profundamente apenado por la muerte de su mujer y por su desorientación artística, Aschenbach —vestido de un blanco órfico— visita una Venecia enfermiza tan melancólica como el personaje. Al igual que Orfeo, Aschenbach [literalmente ‘arroyo de cenizas’] es un hombre que ha perdido el sentido de su arte y que llega a Venecia —aparentemente el Paraíso, pero también el Averno— para recuperar su estabilidad. Allí [según he destacado] encuentra su ideal de belleza en un muchacho andrógino —coherente con la iconografía renacentista y prerrafaelista del relato mítico— al que seguirá obsesivamente por una ciudad que se descompone poco a poco. Aschenbach, convencido de la imposibilidad de apoderarse de esa belleza fútil, morirá en una simbiosis típica de la estética órfica: la pureza se encuentra en las orillas de la muerte»³⁰. Es de destacar que sea el propio Tadzio, encarnación del

²⁷ GRAVES, Robert (1986): *Los mitos griegos*, Barcelona, Ariel, pp. 51, 52.

²⁸ BALLÓ, Jordi, y Xavier PÉREZ, *op. cit.*, pp. 291, 292.

²⁹ BALLÓ, Jordi, y Xavier PÉREZ, *op. cit.*, p. 293

³⁰ *Ibíd.*, pp. 295 y 296. De acuerdo con estos autores citados, otras dos películas con resonancias órficas son *Orfeo Negro*, 1985, de Marcel Camus, y *Vértigo*, 1958, de Alfred Hitchcock. A propósito de esta última, cuentan estos autores cómo «una de las características más visibles de los personajes órficos es su renuncia a vivir el mundo real, su ansia de ir más allá de la superficie de las cosas, la necesidad de traspasar el espejo», como le ocurre al personaje de la película que interpreta James Stewart.



ideal de la Belleza, quien como psicagogo, según reza en la novela de Thomas Mann, oficie, cual Hermes, de conductor de su alma hacia el más allá³¹.

De esta manera, *(La) Muerte en Venecia* es de una obra polirreferencial, llena de reminiscencias, e interdisciplinar, pues aúna contenidos de diversos campos, como la filosofía, la literatura o la música, como hemos podido comprobar en este conciso ensayo. Tanto en la novela como en la posterior adaptación cinematográfica se entremezclan y combinan los lenguajes, dando como resultado una composición singular y que presenta una gran riqueza connotativa.

³¹ No se me ha escapado sin embargo el detalle, y por eso me he interesado en averiguarlo, del denominado por Carlos Alberto Ronchi, *ademán enigmático* que Tadzio le dirige al desfalleciente Aschenbach desde la distante orilla, invitándole a seguirle. En una página web donde curiosamente se describe el lenguaje del cuerpo en Turquía (http://www.business-with-turkey.com/guia-estambul/language_cuerpo_turca.shtml), lenguaje gestual que en algunos casos es común a otras zonas del Mediterráneo y en otros casos no, se dice que el gesto en forma de un círculo entre el índice y el pulgar significa que una persona es homosexual. Yo creo que este es ni más ni menos el gesto que Tadzio le muestra a Aschenbach en el deslumbrante final de la película.



LA DILATADA SOMBRA DE EDWARD HOPPER EN EL CINE

Vanessa Rosa Serafin
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En este trabajo se aportan algunas claves para comprender la obra de Edward Hopper. El diálogo entre pintura y cine es especialmente significativo en la figura de este pintor norteamericano. Era un cinéfilo y esto se refleja en su obra. Del mismo modo, su pintura ejerce una influencia notable en el cine, es una huella que se puede seguir a lo largo de los años hasta la actualidad. Directores como Todd Haynes, Alfred Hitchcock, Dunia Ayaso y Félix Sabroso, o Matthew Weiner son ejemplos de este legado.

PALABRAS CLAVE: cine, pintura, Edward Hopper, Todd Haynes, Alfred Hitchcock, Dunia Ayaso y Félix Sabroso, Matthew Weiner.

ABSTRACT

«Edward Hopper's long shadow on the screen». In this report we provide some keys to understand the work of Edward Hopper. The dialogue between painting and cinema is specially significant in this American painter. He was a cinephile, and this is reflected in his work. Similarly, his paintings notably influence cinema: it is a trace which can be followed throughout the years so far. Directors as Todd Haynes, Alfred Hitchcock, Dunia Ayaso and Félix Sabroso, or Matthew Weiner are examples of this legacy.

KEY WORDS: cinema, painting, Edward Hopper, Todd Haynes, Alfred Hitchcock, Dunia Ayaso and Félix Sabroso, Matthew Weiner.

No es nada nuevo decir que Edward Hopper (1882-1967) es un pintor cinematográfico, que se vio influenciado por el cine de su tiempo y que esta relación ha sido recíproca. Su huella ha permanecido desde los años treinta del siglo xx hasta hoy. Hopper es uno de los pintores que más influencia han tenido en el séptimo arte: podemos pensar en directores de fotografía y cine de diferentes décadas, desde Hitchcock a Todd Haynes. El arte cinematográfico es la disciplina que logra dotar de movimiento a la imagen, algo que la pintura se esforzó siempre en conseguir, hasta el arte moderno con Picabia, Boccioni, Giacometti. Hopper lo que nos muestra son instantes detenidos, fotogramas que son tomados por el filme para dotarlos de movimiento a partir del lenguaje cinematográfico.





Se trata de un pintor que ha sido ampliamente estudiado a través de monografías y exposiciones dedicadas a su obra, desde la primera vez que expuso en una exposición colectiva en 1908 hasta una de las más recientes, la exposición monográfica del museo Thyssen Bornemisza en 2012. El poeta Mark Strand realiza una aproximación personal a una selección de sus cuadros, que representan los escenarios de su propia infancia¹. Rolf G. Renner hace un recorrido por la vida y la obra de Hopper, al igual que el monográfico que elabora Silvia Borghesi para la colección Arts Books dedicado al artista, que contextualiza la obra de Hopper² en relación con el arte y la historia en que se desarrolla, además de analizar algunas de las obras del pintor³. Gail Levin, biógrafa de Hopper, realiza la introducción al catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Juan March de 1989⁴. En los años ochenta encontramos una referencia a la relación entre el cine negro y Hopper en el artículo de Erika L. Doss *Edward Hopper, Nighthawks, and film noir*⁵. En España, Juan de Pablos Pons ha estudiado también la relación de Hopper con el cine⁶.

Hopper se opuso al expresionismo abstracto en favor del realismo. Su obra comienza a ser reconocida en Europa después de su muerte en 1967. Funda la revista *Reality*, expresión de su rechazo al arte abstracto americano. Nace en 1882 en Nyack, Nueva York. En su juventud viaja varias veces a París y Europa entre 1906 y 1910, donde conoce la pintura impresionista, especialmente se interesa por Edouard Manet. Además de los impresionistas, a Hopper le atrajo el paisajismo de Turner y Constable, y también Rembrandt. Se siente atraído por la poesía simbolista. Lo que más influenció a Hopper en sus estancias en París fue la luz de los impresionistas, no tanto el arte de las vanguardias europeas. Fue contrario de la misma forma al arte abstracto americano de Jackson Pollock o Mark Rothko. Estudió pintura en la New York School of Art y comienza a trabajar como ilustrador en las primeras décadas del siglo xx.

Según De Pablo Pons, toda su obra se desarrolló sin grandes variaciones, siempre dentro de la figuración: «se le conoce como el pintor del espacio, de la luz y de la soledad»⁷. Todos los estudios coinciden en que su pintura representa el paisaje urbano estadounidense poblado de gasolineras, moteles, bares, trenes, que ejemplifican la soledad y la melancolía del individuo del siglo xx. Se confronta por

¹ STRAND, Mark (2008): *Hopper/Mark Strand*; traducción y prólogo de Juan Antonio Montiel, Barcelona, Lumen.

² RENNER, Rolf G. (2007): *Edward Hopper: 1882-1967*, transformaciones de lo real, Köln, Taschen.

³ BORGHESI, Silvia (2000): *Hopper: realidad y poesía del mito americano* [traducción de Carmen Muñoz del Río], Electa bolsillo. Artbook.

⁴ TEIXIDOR, Jordi (1989): *Edward Hopper: [exposición]* 13 octubre de 1989- 4 enero de 1990, Madrid, Fundación Juan March, D.L.

⁵ Erika L. Doss (1983) «Edward Hopper, Nighthawks, and film noir», *Postscript: Essays in Film and the Humanities*, Vol. 2, núm. 2, pp. 14-36.

⁶ J. de Pablos PONS (2005): «La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper», *Enseñanza*, núm. 23, pp. 103-114.

⁷ *Op. cit.*, pp. 103-114

ello al pintor Norman Rockwell, que presenta la cara amable de América, mientras la mirada de Hopper «ha visto el lado oscuro, el drama individual y cotidiano»⁸.

Sus espacios son retratos psicológicos de cierta manera americana de concebir la existencia. Sus personajes ensimismados y melancólicos, sus calles desoladas y silenciosas y sus cafeterías y cines siempre habitados por seres solitarios parecen reflejar las vicisitudes del hombre moderno⁹.

En palabras de Hopper: «Siempre me he querido representar a mí mismo»¹⁰. Sin embargo, sus pinturas han llegado a convertirse en símbolos de la vida moderna americana. Es el pintor de la vida contemporánea, se convierte en su mayor representante. De ahí la expresión de Mark Strand:

Con frecuencia tengo la impresión de que lo que observo en los cuadros de Edward Hopper son escenas de mi propio pasado. Quizá esto se deba a que yo mismo era un niño en los años cuarenta, y a que el mundo al que asistí era en muchos sentidos idéntico al que contemplo cuando miro estos cuadros hoy¹¹.

Encontramos en su pintura la oposición entre los espacios que nos sitúan en la ciudad con los motivos de cines, restaurantes, teatros, trenes, y las obras que tienen el paisaje y el mundo rural como protagonistas. Se trata de temas propiamente americanos que son representados con una sensación de intemporalidad, al igual que sus personajes solitarios. En palabras de José Luis Borau, Hopper prescinde de todo lo superfluo: «Esa capacidad para representar lo esencial, traspasando el localismo o la realidad concreta, convierte las pinturas de Hopper en mensajes universales»¹². Recuerda a la misma universalidad de *El caminante sobre el mar de niebla*, de Friedrich, que ubica al espectador en la posición del personaje de espaldas. Hopper elimina lo superfluo en sus obras, por lo que llega a la abstracción a partir de la luz, la forma y el color¹³. Para De Pablo Pons:

Hopper representa la alienación consustancial de la vida moderna, la convivencia impersonal de las grandes urbes, la soledad vivenciada mientras estás rodeado de gente. Submundos de violencia psicológica y sufrimiento bajo la apariencia de una cotidianeidad perfectamente normal, pero que convive con la superstición y el miedo, porque la diferencia entre el bien y el mal, en lo cotidiano, no resulta fácil de discernir.

⁸ *Op. cit.*, pp. 103-114.

⁹ *Op. cit.*, pp. 103-114.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 8.

¹¹ *Op. cit.*, p. 21.

¹² Canal+ España (2005). Edward Hopper, el pintor del silencio [Vídeo]. Disponible en http://www.youtube.com/watch?v=8yrctAI9c_U

¹³ *Op. cit.*, pp. 103-114.





Su pintura es narrativa, implica al espectador, hasta el punto de que este tiene la libertad de recrear qué ha pasado antes y después de esa imagen detenida que se nos muestra. Strand afirma que sus obras más teatrales interrogan al espectador sobre el futuro de lo que sucederá en la imagen, de la misma forma que aquellas pinturas más cercanas a la vida impulsan a imaginar el relato de lo que ya ha acontecido. Asimismo, afirma que en sus obras hay «una espera aconteciendo»¹⁴. Sus personajes miran al vacío, dan la impresión de encontrarse en otro lugar que no es el representado, «perdidos en un misterio que los cuadros no pueden revelarnos y que solo podemos intentar adivinar»¹⁵. Esto es lo que hace que las pinturas de Hopper inspiren al cine, ya que se asemejan a fotogramas de una historia tomada *in medias res*. Tales son los instantes congelados de *Oficina de noche* (1940), *Habitación de hotel* (1931) o *Habitación en Nueva York* (1932).

Según Mark Strand, la universalidad de Hopper radica en que sus obras van más allá de la representación de una época que el poeta reconoce como suya y «transportan al espectador a un espacio virtual en el que la influencia de los sentimientos y la disposición de entregarse a ellos predominan»¹⁶. También a ello contribuye esa simplificación, la eliminación de lo superfluo en la imagen. Podemos sentirnos identificados con los personajes y los sentimientos que aparecen en ellos, más allá de la época en la que se encuentran. En palabras de Ángel Mateo Charris «consigue hacer su pequeño territorio como universal»¹⁷.

Su pintura expone el reverso del sueño americano, la América de la gran depresión, el ser humano sin horizontes¹⁸:

La idea de soledad, la desesperada sensación de que todo se ha perdido, está en esos personajes: es el reverso del sueño americano. Hopper fue consciente de que la vida americana había cambiado después de la Segunda Guerra Mundial. Esa sensación de pérdida de un modo de vida queda reflejada en sus pinturas¹⁹.

De la misma forma, el poeta Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York* expresa el desasosiego que le provoca la ciudad alienada que encuentra en 1929. Podemos imaginar que el mismo impacto que supone para Hopper la vida de Nueva York —él que procede de una pequeña ciudad— es el que sufre Lorca desde su Granada natal.

LA AURORA

La aurora de Nueva York tiene

¹⁴ *Op. cit.*, p. 13.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 109.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 20.

¹⁷ *Op. cit.*, [Vídeo].

¹⁸ POLO, Higinio (2005): «Edward Hopper: desolada América», *La Insignia*, España. Publicado originariamente en (2005) *El viejo Topo*, Ed. julio-agosto. Disponible en: http://www.lainsignia.org/2005/septiembre/cul_001.htm

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 103-114.

cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible:
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados:
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre²⁰.

La proyección de Hopper en el cine llega hasta nuestros días. Directores de todas las épocas se han visto influenciados por él. La enumeración de todos ellos sería interminable, pero algunos de los más significativos además de los ya citados son: Robert Altman, David Lynch, Howard Hawks, Michelangelo Antonioni, Terrence Malik, Francis Ford Coppola, Peter Bodganovich, Aki Kaurismaki, Sam Mendes e Isabel Coixet, entre otros.

Encontramos también la influencia del cine en la pintura. Hopper afirmó que cuando no podía pintar iba al cine durante una semana o más²¹. Algunas películas que le influyeron fueron *Los niños del paraíso* (1945), de Marcel Carné; *Forajidos* (1946), de Robert Siodmak; *El halcón maltés* (1941), de John Huston; o *Marty* (1955), de Delbert Mann²².

Brian O' Doherty dirá de la pintura de Hopper que «su técnica de encuadre y su modo de distribuir la luz se acercan mucho a las reglas del teatro y del cine»²³.

La importancia de Hopper en el cine radica en que presenta unas obras basadas en la realidad pero que a la vez son expresión de un mundo individual e íntimo. Existen multitud de películas en las que encontramos lienzos de Hopper; uno de los más reproducidos (y parodiados) es *Noctámbulos* (1942) en *Forajidos* (1946), *El final*

²⁰ GARCÍA LORCA, Federico (1987): *Poeta en nueva York*; edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, p. 161.

²¹ Educa Thyssen (2012). Lo encontró en las películas: la influencia del cine en la obra de Edward Hopper. Erika Doss [Vídeo]. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=ad4VXEK58_0

²² *Op. cit.*, pp. 103-114.

²³ *Op. cit.*, p. 7.



de la violencia (1997) y *Dinero caído del cielo* (1981), entre otras²⁴. Alfred Hitchcock es uno de los directores que ejemplifican esta relación, ya que en películas como *Extraños en un tren* (1951), *La ventana indiscreta* (1954), *Psicosis* (1960) o *Marnie, la ladrona* (1964) vemos composiciones propias de Hopper. A modo de ejemplo, citamos el comienzo de *Psicosis*, donde la mirada *voyeur* del pintor se introduce en la intimidad de la habitación de la protagonista, o la constante mirada de Stewart al bloque de apartamentos que tiene enfrente en *La ventana indiscreta*.

No obstante, la influencia de Hopper en el cine no se limita a la búsqueda de un encuadre concreto inspirado en una de sus obras sino que aparecen relaciones más interesantes donde se toma el universo psíquico de los personajes de sus cuadros, como en las películas de Todd Haynes *Safe* (1995) y *Lejos del cielo* (2002).

Edward Hopper repercute en el cine porque es el lenguaje que transforma una historia individual en universal, en palabras De Pablo Pons: «El cine funciona con metáforas, transforma una historia anecdótica en un mensaje universal, entendible por muchos»²⁵. Esta influencia se aprecia en el cine a través de conceptos visuales, el tratamiento de la luz, del encuadre, o las atmósferas psicológicas.

Wim Wenders dijo en una entrevista (*El País*, 19/08/2005):

Es esa imagen hopperiana es buscada conscientemente. Amo de ese pintor la ausencia de detalles; ese ir a lo mínimo indispensable. Hay sitios de los Estados Unidos donde pones una cámara y te sale un cuadro de Hopper²⁶.

Por otro lado, es este también el modo de proceder del cine ya que ningún elemento es fruto del azar.

Erika Doss titula su conferencia para el simposio *Edward Hopper, el cine y la vida moderna*, celebrado en el museo Thyssen Bornemisza, *Lo encontró en las películas: la influencia del cine en la obra de Hopper*. Para la autora el cine es un medio afectivo, busca hacer sentir al espectador. Las escenas de Hopper desarrolladas en cines y teatros se caracterizan por representar no la comunidad sino la separación del individuo, como *Cine de Nueva York* (1939) y *Conferencia de noche* (1949). Sus espacios arquitectónicos se relacionan con cajas y lugares asfixiantes tal y como se

²⁴ De Pablo Pons elabora un listado de las películas en las que encontramos lienzos de Hopper: *El Eclipse* de Michelangelo Antonioni (1962), *Llueve sobre mi corazón* (1969) Francis Ford Coppola, *La última película* de Peter Bogdanovich (1971), *Dinero caído del cielo* de Herbert Ross (1981), *Bagdad Café* de Percy Adlon (1987), *Safe* (1995) y *Lejos del cielo* (2002) de Todd Haynes, *Vidas cruzadas* (1993) de Robert Altman, *La sombra de la duda* (1943), *La ventana indiscreta* (1954), *Vértigo* (1958), *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock, *La noche del cazador* (1955) de Charles Laughton, *Matar a un ruiseñor* (1962) y *Verano del 42* (1971) de Robert Mulligan, *Malas tierras* (1973) y *Días del cielo* (1978) de Terence Malick, *A quemarropa* (1967) de John Borrman, *Alicia ya no vive aquí* (1974) de Martin Scorsese o *Dinero caído del cielo* (1981) de Herbert Ross, de Wim Wenders: *El amigo americano* (1977), *París, Texas* (1984), *El final de la violencia* (1977), David Lynch con *Terciopelo azul* (1986), *Una historia verdadera* (1999) y *Mulholland Drive* (2001) o Sam Mendes en *Camino a la perdición* (2002).

²⁵ *Op. cit.*, pp. 103-114.

²⁶ *Op. cit.*, pp. 103-114.





Figura 1: *Forajidos*, Robert Siodmak.



Figura 2: *El final de la violencia*, Wim Wenders.



Figura 3: *Noctámbulos*, Edward Hopper.





Figura 4: *Ventana por la noche*,
Edward Hopper.



Figura 5: *La ventana indiscreta*,
Alfred Hitchcock.

construyen las escenas del cine negro, al que Hopper era asiduo. Es el caso de la ya citada *Conferencia de noche* u *Oficina de noche* (1940).

En sus primeros trabajos como ilustrador, Hopper realiza carteles de películas mudas donde plasma escenas de las mismas. En ellos elimina los detalles, representa escenarios desnudos, mientras que la iluminación es algo que le preocupa. Vemos cómo desde su primera etapa se van conformando los rasgos de su pintura posterior. Igualmente, Erika Doss no lo considera un pintor realista sino conceptual. Otra influencia del cine es la representación de tipos de personajes perfectamente reconocibles: la mujer rubia y atractiva, el hombre solitario. Un ejemplo es *Vestíbulo de hotel* (1943) o *Noctámbulos*, relacionados además con los personajes arquetípicos del cine negro. Las tipologías no son solo de personajes sino también de espacios: interiores de hoteles, habitaciones, trenes.

Hopper rechaza el uso de la fotografía como apoyo para la composición porque lo que pretendía era captar sus propias ideas y emociones. Así, plasma en sus obras la misma incomunicación de las películas del cine negro y policiacas como *Marty* (1955), *The savage eye* (1960), *Scarface* (1932) o *The big combo* (1955). Son este tipo de películas, como hemos dicho, las que atraían a Hopper como espectador. En *Noctámbulos* se representa la soledad de los personajes aislados dentro de la gran ciudad. Para Erika Doss, Hopper refleja tanto la situación real que ve en las calles como la que le proporcionan las películas de cine negro, que por otro lado son fruto de esa sociedad alienada. La figura del gánster, tan popular en películas como *Hampa dorada* (1931) o *Scarface*, aparece representada en el personaje de *Noctámbulos*, acompañado por la mujer rubia, prototipo también de la amante del gánster. El propio restaurante se asemeja al de *The killers*, es el típico establecimiento adonde van los llamados noctámbulos. Atendiendo a la composición de la imagen parece que se trate de personajes atrapados en el espacio.





Figura 6: *Conferencia de noche*,
Edward Hopper.



Figura 7: *Oficina de noche*,
Edward Hopper.

De la misma forma, el cine negro de los años cuarenta y cincuenta representa el mundo detectivesco, la alienación, la incomunicación y el miedo de la sociedad de la época de la guerra fría. Hopper se ajusta a las fórmulas cinematográficas del *film noir*, como la luz desequilibrante o los ángulos de cámara extremos. Vemos también ese ambiente perturbador del cine negro propiciado por todo lo anterior. Hay un juego de líneas verticales y horizontales (como en el aguafuerte *Sombras nocturnas*), espacios que atrapan a los habitantes, que a la vez están aislados entre sí. Recordemos las parejas de Hopper, cercanas pero totalmente incomunicadas, donde pareciera que lo único que comparten es el espacio físico, como *Anochecer de verano* (1947), *Atardecer en Cape Cod* (1939), *Hotel junto a un terraplén de ferrocarril* (1952) y *Habitación en Nueva York*. Son escenas en las que no existe el diálogo, no hay comunicación.

Encontramos acontecimientos cotidianos en los que se las relaciones humanas están frustradas. Son personajes aislados física y emocionalmente, como en la ya citada película de Joseph H. Lewis *The big combo*. La fijación por las ventanas es propia del cine negro y también es un elemento recurrente en Hopper, expresan ese estado de confusión, al igual que los espejos que aparecen en *La dama de Shangai* (1947), de Orson Welles²⁷.

Margaret Iversen dedica su aportación al simposio *Edward Hopper, el cine y la vida moderna* a una lectura de su obra a partir de los trenes y coches que el artista empleaba como vehículo de expresión. A Hopper le gustaba ver pasar el mundo a través de las ventanas del tren. Iversen lo reconoce como una fórmula protocinematográfica. Muchas de sus obras se relacionan con el fotograma no porque capten el

²⁷ *Op. cit.*, [Vídeo].



Figura 8: *Anochecer de verano*, Edward Hopper.



Figura 9: *Atardecer en Cape Cod*, Edward Hopper.

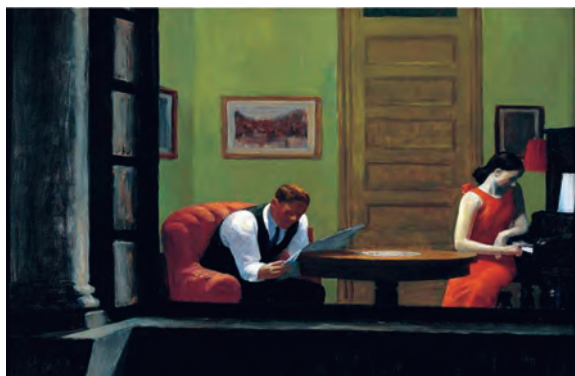


Figura 10: *Habitación en Nueva York*, Edward Hopper.

movimiento sino porque son fragmentarias, son motivos captados de forma fugaz. Considera a Hopper pionero de este punto de vista en obras como *Gasolina* (1940) o *Entrando en la ciudad* (1946). Otro ejemplo es *Oficina de noche*, que muestra una escena captada desde un tren elevado. Este tipo de trenes atravesaban la ciudad y permitían el acceso a visiones íntimas de los edificios que de otro modo no serían posibles. El mismo carácter tiene *Habitación en Nueva York*. Según Jordi Teixidor, el propio Hopper afirmaba que *Ventana por la noche* (1928) es un reflejo de la predilección que sentía por mirar hacia las ventanas a través del tren elevado que atraviesa la ciudad²⁸.

En cuanto a los coches, se relacionan con imágenes rurales, mientras que los trenes se asocian a la ciudad. Las obras realizadas en Cape Cod y Nueva Inglaterra son ejemplo de imagen captada desde el punto de vista del coche. En palabras de Iversen: «Su imaginación está teñida de la visión de observar el mundo desde un vehículo en movimiento»²⁹. La película *News from home* (1977), de Chantal Akerman sería un ejemplo de esa visión de Hopper desde un vehículo en movimiento, ya que la directora coloca la cámara fija en un vagón de metro³⁰.

«Sus representaciones realistas de escenas de la cotidianidad urbana conducen al observador al reconocimiento de la extrañeza de entornos aparentemente familiares»³¹. Esta afirmación de Mark Strand nos permite conectar la obra de Hopper al cine negro, como reflejo de la sociedad de la gran depresión.

Existe una relación entre cine negro y realismo. A principios de los años cuarenta, con la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, el cine empieza a buscar una mayor verosimilitud en las películas. En un principio se preocupa por el decorado y la iluminación, pero esta nueva forma de realizar películas afectará también al estilo y a los aspectos narrativos y temáticos, que hasta ese momento no eran otros que los del cine clásico americano. Como cita Gonzalo Pavés, en contraposición a la década anterior, se pone de manifiesto en este momento «la relación existente entre las películas y la sociedad que las hacía posibles y las consumía»³². A este respecto, el cine negro es algo más que la filmación de historias protagonizadas por detectives, policías y ladrones: resulta más bien un «posicionamiento frente a la realidad»³³. En *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas* recoge: «El mundo que se nos presentaba era un lugar donde se habían derrumbado los pilares que sostenían los valores morales y sociales, donde se han disuelto las fronteras entre el bien y el mal»³⁴.

²⁸ *Op. cit.*, p. 20.

²⁹ Educa Thyssen (2012). *Hopper y lo cinematográfico*. Margaret Iversen [Vídeo]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=hYUv1HVSBhs>

³⁰ *Op. cit.*, [Vídeo].

³¹ *Op. cit.*, p. 10.

³² Pavés, Gonzalo M. (2003): *El cine negro de la RKO: en el corazón de las tinieblas*, Madrid, T&B. p. 353.

³³ *Op. cit.*, p. 361.

³⁴ *Op. cit.*, p. 361.





Figura 11: *Gasolina*, Edward Hopper.



Figura 12: *Llegando a la ciudad*, Edward Hopper.

El protagonista de estas películas generalmente es un hombre maduro y solitario cuyo destino ya está inevitablemente marcado. El pesimismo existencial es un elemento fundamental ya que algún hecho del pasado de esos hombres regresa a sus vidas, lo que provoca su destrucción. Este modelo del cine negro se recupera en la figura de Don Drapper, el protagonista de la serie norteamericana *Mad Men*, creada y producida por Matthew Weiner (2007-2013), que oculta un pasado que pretende olvidar pero que vuelve a su mente a modo de *flashback*. Aparentemente representa el modelo del hombre americano, con una familia perfecta y un trabajo ideal, pero si ahondamos en el personaje encontramos los miedos, los secretos, la alienación. De la misma forma, los personajes del cine negro se caracterizan por la angustia existencial provocada por la inestabilidad social. Señala Gonzalo Pavés: «En el universo *noir* la vida no vale nada, no tiene sentido porque no hay esperanza. El hombre ya no controla su sino; un futuro marcado, a sangre y fuego, por la mala fortuna»³⁵.

Avanzando en el tiempo, podemos observar que los personajes de Hopper no solo son propios del cine negro. *Lejos del cielo*, de Todd Haynes, es una película ambientada en los años cincuenta. Aparece en ella el tema de la apariencia y la soledad. La protagonista es un ama de casa acomodada que vive en una zona residencial y presenta una vida aparentemente perfecta, es madre y esposa ejemplar, se dedica a cuidar de su casa y los niños. Encontramos la gama cromática de Hopper en la película, la luz del pintor. Sin embargo, esa vida ideal esconde secretos como la homosexualidad del marido, que provoca el derrumbamiento de su matrimonio. Es el mismo sentimiento de inestabilidad o de que algo inesperado y funesto va a romper la quietud que aparece tanto en Hopper como en el cine de David Lynch, por citar un ejemplo. Por tanto, encontramos una vida perfecta que no es tal, vemos lo que se esconde detrás de la apariencia de felicidad. La ciudad, que es el territorio del marido, y la oficina donde trabaja se oponen a la naturaleza del barrio residencial en el que viven. Es algo que aparece en Hopper, esa alternancia de escenas entre el campo y la ciudad.

La influencia de esta película en la serie americana *Mad Men* es evidente. La referencia a Hopper resulta lógica ya que se representa la esencia del sueño americano de los años sesenta. Encontramos elementos hopperianos en los personajes solitarios, temerosos, confusos, vacíos. Aparece la amenaza del secreto que se puede no tanto conocer como intuir. Estas características destacan especialmente en el personaje protagonista, Don Draper, pero también en otros como su primera esposa, Betty Draper. Otra referencia concreta a Hopper es la casa en la que pasó su infancia, que se relaciona con la *Casa junto a vías del tren* (1925) de Hopper, y a su vez es retomada por Hitchcock en *Psicosis* y aparece en otras películas como *Gigante* (1952), de George Stevens, aunque esto es tan solo un ejemplo, pues muchos de los planos interiores remiten directamente a Hopper. En *Mad Men* aparecen los hombres y mujeres que hicieron realidad el sueño americano, una época dorada en la cultura norteamericana, ejemplificados en Don Drapper, que a pesar de proceder de un

³⁵ *Op. cit.*, p. 362.





Figura 13: *Cine de Nueva York*, Edward Hopper.



Figura 14: *Lejos del cielo*, Todd Haynes.



Figura 15: *Mad Men*, Matthew Weiner.



Figura 16: *Ventana de hotel*, Edward Hopper.



Figura 17: *Lejos del cielo*, Todd Haynes.



Figura 18: *Sol matutino*, Edward Hopper.





entorno social desfavorecido logra convertirse en un director ejecutivo de éxito en el campo de la publicidad³⁶. Subyace en la serie esa sensación espeluznante de que nada es lo que parece, que es propia también del cine negro y tangible igualmente en las obras de Hopper, como la comentada *Noctámbulos*, por mencionar un ejemplo.

Mad Men comparte elementos con *Lejos del cielo*. La familia Whitaker es un trasunto de la familia Drapper, ya que los apuestos maridos ejemplos del caballero americano trabajan en publicidad, las mujeres son rubias y perfectas amas de casa, y tienen dos hijos. Viven en las afueras de la ciudad mientras que la oficina de los maridos se encuentra en Nueva York. La soledad que se esconde detrás de la aparente felicidad de las dos mujeres es evidente también.

Es recurrente en Hopper el motivo de la mujer como máximo representante de la alienación. Para Francisco Calvo Serraller, la mujer para el pintor es guía de la realidad. Encontramos mujeres tras las ventanas, leyendo, simplemente ensimismadas tanto en Hopper (*Mañana en Cape Cod*, *Sol matutino*, *Una mujer al sol*, *Automat*, *Cine de Nueva York*) como en Todd Haynes.

En el panorama del cine español, la película *La isla interior* (2009), de Dunia Ayaso y Félix Sabroso, es un ejemplo en el que seguir el rastro de Hopper. Se trata de una reinterpretación contemporánea de los motivos hopperianos, especialmente en el campo de la psicología de los personajes. Coral, Martín y Gracia son tres hermanos que se enfrentan (o más bien evitan) al miedo de la locura como herencia del padre. La enfermedad mental es una sombra que los atenaza y les impide dirigir sus vidas.

Juan A. Castaño, director de fotografía de *La isla interior*, afirma que la influencia de Hopper en la película no se basa en la reproducción de algunas de sus obras; si bien la estética hopperiana está presente en el desarrollo de la película, su presencia va más allá de lo puramente estético. Se ahonda en la psicología de los personajes, que, como los de Hopper, parecen desolados y cuyos secretos espera descubrir el espectador. La obra de Hopper estuvo presente durante todo el proceso: en los momentos previos a la filmación por parte de los equipos creativos, durante el rodaje («Era como un juego; íbamos por las calles de Las Palmas buscando localizaciones y de pronto alguien decía: ‘Miren, esa fachada, ese rincón, esa esquina, o ese color son muy Hopper’»³⁷) y en el proceso digital de corrección del color. Como ya hemos dicho, los personajes parecen sacados de alguno de los cuadros del pintor. Lo vemos en la expresión introspectiva que los caracteriza, ese instante detenido que plasma Hopper donde la persona piensa no sabemos en qué, y se encuentra situada en esa *isla interior* de la que no puede escapar aunque quisiera. Puede que sea esa la esperanza que los une a todos, salir de ese lugar en el que se encuentran pero en el que no están cómodos. Aparece también el problema de la «insularidad personal», en este caso como una circunstancia interior que se manifiesta a través de lo externo:

³⁶ CABEZUELO LORENZO, Francisco; GONZÁLEZ OÑATE, Cristina; FANJUL PEYRÓ, Carlos (2013): «Los paisajes del sueño americano: escenografía de ‘Mad Men’», *Revista de comunicación de la SEECI*, núm. 32, pp. 1-11.

³⁷ CASTAÑO, Juan A. (2010): «La isla interior. Por la transitada senda de Edward Hopper», *Cameraman: Revista técnica cinematográfica*, núm. 40, pp. 4-10.



Figura 19: *La isla interior*, Dunia Ayaso y Félix Sabroso.



Figura 20: *La isla interior*, Dunia Ayaso y Félix Sabroso.

pensemos en el anhelo de Martín por vivir en París. Martín es un escritor frustrado, tiene terror a conducir y una personalidad obsesiva.

La fobia de Coral es el vértigo. Sobre todos ellos oscila el miedo a la enfermedad del padre, es algo que saben real aunque luchan por ocultarlo. Son personajes fracasados aunque todos conservan una utopía, una realidad como la de Hopper, alienada, que es propia solo de su imaginación.

La obsesión de Gracia es la más cinematográfica o literaria, vive en la realidad paralela que le proporciona la ficción de la serie de televisión en la que trabaja. Finalmente, el único que consigue escapar de la *isla interior* es el padre, en ocasiones el personaje más lúcido de la película. Esa visión del *voyeur* que se inmiscuye en la vida de los personajes se representa en los planos generales de la casa roja familiar al borde del mar. Vemos de ella la fachada de ventanas blancas a la manera de



Habitación de noche, nos convertimos así en Hopper y su mirada a través del tren elevado de Nueva York.

Después de este recorrido, hemos visto cómo un pintor americano de provincias ha influido de forma manifiesta en el cine a través de las décadas y cómo es una estela que se puede seguir, desde la admiración que sentía Hopper por las películas de su época y a la vez los directores contemporáneos por su obra, hasta hoy. Su pintura se ha convertido en universal, no solo a través de su obra sino con la multitud de reinterpretaciones y vestigios que ha dejado y aún se recuperan en el cine. Vemos por tanto en Hopper un discurso que habla del mundo interior del hombre, y este rasgo es el que hace que no se supere con el paso del tiempo. Podríamos decir incluso de sus creaciones que han pasado a través del cine a convertirse en parte de nuestro universo cultural. Todo ello, al fin, ha surgido a partir de un pintor sin más pretensiones que representarse a sí mismo.



KUBRICK: A TRUE ARTIST. AN INTERVIEW WITH CHRISTIANE KUBRICK AND JAN HARLAN

Artur Piskorz Ph. D.

Pedagogical University in Krakow, Poland

English Department

ABSTRACT

In May 2014 an exhibition opened in the National Museum in Krakow, Poland, devoted to one of the greatest filmmakers – Stanley Kubrick. Christiane, Kubrick's wife, and her brother, Jan Harlan, himself a long time collaborator of Kubrick's, have selected a few hundred items related to individual films and put them on display, so providing a once in a lifetime experience for anybody wanting to immerse themselves in the Kubrickian universe. In the interview, Christiane Kubrick and Jan Harlan discuss the idea behind the exhibition as well as their life and work with the late great director.

KEY WORDS: Kubrick, exhibition, Krakow, Christiane, Harlan, interview.

RESUMEN

«Kubrick: un verdadero artista. Entrevista con Christiane Kubrick y Jan Harlan». El Museo Nacional de Cracovia inauguró en mayo de 2014 una exposición sobre Stanley Kubrick, que supuso una oportunidad única para el visitante interesado en el universo del director. En ella se exhiben varios cientos de objetos y referencias coleccionados por su viuda, Christiane, y el hermano de ésta, Jan Harlan, quien a su vez fue un estrecho colaborador suyo. En la entrevista que sigue, ambos comentan la idea que dio origen a la exposición, así como sus experiencias personales y profesionales con el gran cineasta fallecido.

PALABRAS CLAVE: Kubrick, exposición, Cracovia, Christiane, Harlan, entrevista.

The untimely death of Stanley Kubrick 15 years ago was a terrible blow to anybody interested in cinema. A mythical figure, a passionate moralist, a visionary filmmaker whose films redefined film art – it would be quite easy to compile a lengthy list of similar descriptions. What, in my opinion, made Kubrick special was the fact that each and every film of his offers a complete, self-sustaining universe in its own unique way. Who would have thought of any other filmmaker capable of delivering, within one decade, such a diverse, and yet such a groundbreaking, string of films as *A Clockwork Orange* (1971), *Barry Lyndon* (1975) and *The Shining* (1980)? Stanley Kubrick may have made only 13 features, but nearly all of them crop up



in film anthologies or academic textbooks as examples of film art at its best. In the whole history of movies and film criticism, not too many entire books have been written to dissect and ponder over the mystery of just one movie: *2001: A Space Odyssey* (1968) has nearly half a dozen of them. And counting.

A perfectionist at work, to some Kubrick was just an obsessive collector of everything connected with his subsequent film projects, whereas to others – a meticulous researcher on a quest for the ultimate filmic experience. His passion for information over the years resulted in his acquiring an enormous number of items related to his films: books, props, costumes, letters, records, items of furniture, etc. The director piled up all this stuff in his country house outside St. Albans where he lived with his family. His death only a few days after the completion of *Eyes Wide Shut* (1999) meant that suddenly all these items acquired a historical value. Given such an opportunity, who would not have wanted to sneak into to the mind of the film genius and search through all the notes, clippings and props from his films?

Christiane, Stanley Kubrick's wife, and her brother, Jan Harlan, himself a long time collaborator of Kubrick's, have enabled us to experience just that. They have selected a few hundred items related to individual films and put them on display in museums, so providing a once in a lifetime experience for anybody wanting to immerse themselves in the Kubrickian universe. Therefore, one may read the production notes, see Jack Nicholson's typewriter from *The Shining*, admire the model of the Discovery spaceship used in *2001*, see Alex's original costume from *A Clockwork Orange*, or the Venetian masks from *Eyes Wide Shut*. Such unusual exhibits are accompanied by dozens of newspaper cuttings, letters, memos and other documents chronicling the production process of Kubrick's films starting with his first short *Day of the Fight* and ending with the last feature.

Artur Piskorz: Over the last decade the exhibition has toured the world, eventually arriving in Krakow. Here, it opened to great acclaim in early May 2014. Prior to the event, I went to talk to Christiane and Jan in St. Albans. Entering the house of Stanley Kubrick was a thrilling experience. After lunch at the huge table, stolen – in Christiane's words – from the set of *The Shining*, we settled for coffee in the library to talk all things Kubrick. I began by asking about the idea behind the exhibition.

Christiane Kubrick: When Stanley died we inherited all his things and didn't know what to do with them. There was an ocean of boxes and technical equipment and it was very painful to see all these boxes getting dusty, all the papers growing yellow. I was in despair and didn't know what to do. And then we went to an exhibition in the Frankfurt Film Museum and I realised how interesting it is to see how films are made. So, I thought there was something I could do with all these things. And I got an archivist from Frankfurt who lived with us for 8 months selecting the stuff that would be good for the exhibition.

Jan Harlan: It was about 10 years ago when Sir Ken Adam invited us to the opening of his exhibition in Frankfurt. We met Hans-Peter Reichmann who suggested working on the idea of a similar exhibition dedicated to the work of Stanley Kubrick. I contacted all the studios to get permission to include the films



and images, documents and designs owned by them in the exhibition, borrowing items we did not own ourselves, etc.

AP: Knowing the number of items collected by Stanley Kubrick over the years, how difficult was it to select the items and what criteria did you employ?

JH: We followed two criteria: they must not be private and they must not be boring or repetitive. What is left is what we think will be interesting either for the general public, or more specifically, for film students. An exhibition has to be suitable for people who just want to have a good time and for those who really want to delve into the details. The exhibition was a huge success. Berlin followed Frankfurt. Then Melbourne, Gent, Zurich, Rome, Paris, Amsterdam, Los Angeles, Sao Paulo and now Krakow.

AP: It has been fifteen years since Stanley Kubrick's death. I remember the day very well. It was a Sunday. I got a phone call from my friend who told me to turn on the television..

CK: I was very sad and devastated, because he died too young. And so suddenly. When he finished the last film he looked so pale. He didn't really look well at all. I thought he ought to go to a doctor, but he was a doctor's son, so he believed he was a doctor.

AP: And he used to wear this copper bracelet...

CK: Don't get me going! I told him this was witchcraft. He was totally exhausted. Stanley looked very much like his mother, had the same physique. She had a heart attack at 70 and did not die, but then died for years. Because her heart was so damaged. In a way I console myself – had he not died he would have been an invalid. It was so serious, so horrendous. He looked like he had died in his sleep. There was nothing in his face that looked like suffering.

AP: One of my immediate thoughts on that Sunday was: there is not going to be another Stanley Kubrick film. And then – what about *Eyes Wide Shut*?

CK: Luckily the film was finished. We had to do the music and deal with the advertising. We had one censorship thing – the orgy. We superimposed some images, blocking the objectionable fornication. Which was stupid, because it was meant to be shocking. Stanley wanted it to look like a cliché of a Roman orgy. And the only orgies that we are allowed to hear about are what the Romans did. Which was something to do with eating grapes, drinking wine and somehow having no furniture and lying on the floor. And that was the point, despite people complaining it was a cliché.

JH: He bought the rights to Arthur Schnitzler's *Dream Story* in 1970 and initially wanted to do it as a very low budget art house move. In black and white, in Dublin and London, dressing them up very simply as New York. He wanted to do it with Woody Allen, who would have been a Jewish doctor in New York. Later, Stanley realised Woody Allen would have been handicapped, because he would have very easily been labelled as being neurotic, not very attractive, not having been successful with women and, therefore, having excuses to behave badly. This is



why he chose two pretty people who have none of these hang-ups and make their own unhappiness themselves. But he was never happy with the script and never contacted Woody Allen.

CK: It was very important to cast people who are clearly very successful, balanced and are both good to look at. And suddenly, out of boredom, selfishness and emotional sloppiness they start biting each other. There are so many couples who do exactly that. So Stanley said there is an insight in this story and I thought he made a very good film about it. Unfortunately, in both the US and Britain the film was not a success. It was totally misunderstood in England. People were laughing at it. But in Japan, South America, the Latin countries and the whole of Southern Europe it was a huge success. We got a fax from the Japan office in Tokyo saying: it is amazing this film. Couples are leaving the cinema holding hands.

JH: What Stanley he feared most was to make a big statement in a mediocre way. He was always afraid of not getting it right. That's why it took him so long. Almost three years. What is so difficult about *Eyes Wide Shut* is that it is an internal story, it is very un-filmic. The novel itself is about processing thoughts. It is a film about sexual fantasy and jealousy. And everybody in an audience is an expert on these two topics. But this is something that is not easily put into words or on the screen. Since Stanley was colossally demanding on himself he struggled with the story.

AP: Maybe the marketing was a mistake?

CK: The marketing was very much at fault. I had no power over it at all. The press went on saying: Kubrick is finally making a sexy movie. It is going to be very sleazy. Very pornographic. I remember making dozens of phone calls asking them not to follow this form of advertising since it was leading people in the wrong direction, to expect a pornographic film. But they would not listen to a widow.

AP: The image of Stanley Kubrick we are getting right now seems to be in total contradiction to the one we remember from the past.

CK: After he died, I was asked so many times whether he was so horrible, a hater of women and all these things. So my whole family got together and decided that we have to speak up for him. It was quite difficult for us because we had led very protected lives and did not even realise that he was so well known. I wasn't used to speaking in public before and my husband would have been shocked to see me doing just that today. Stanley did not like to speak to journalists. He didn't think he would enjoy being on chat shows with them. So the media turned against him.

AP: But he must have been aware even then of all the legends surrounding his life – the fear of flying, driving a car at slow speeds, wearing a helmet, being a hermit, etc.

CK: He was not a hermit for a second. He could not shut up. He was a huge talker. Immensely intense, emotional. He was extremely gregarious. We always had guests, always had a house full of people. He just didn't like going to famous restaurants where all the showbiz people used to go, because he would be sitting at a table and they would come to him and ask 'how is it going, Stanley?' He hated



travelling and had no reason to leave the house, since he could work at home. His studio was there.

JH: The fact that he didn't fly was just that, a fact. It was a phobia he developed after having flown single-engine airplanes for many years himself. He was a licensed pilot. Most of the other stories are invented nonsense. Since he never contradicted anyone, these stories grew. Also he was not recognised. People did not know what he looked like because he never went on television.

AP: Hence the Alan Conway story – Stanley's impostor...

CK: Typical. That was nasty. We got letters from parents saying 'my son has been molested by Stanley Kubrick'. And the police tried to find the man and actually did, but he died. That story upset Stanley a lot. I am glad he did not have to live through the Internet days. I cannot imagine what they would write about him. It would have been horrendous.

AP: Was it difficult to run a house that also served as a production studio?

CK: I am a terrible housewife and we never managed. It was like a factory. But Stanley was always very tolerant of my being a messy painter. We both created a mess. But it functioned. Stanley worked from home and I did too. In spite of what outsiders must have seen, it was not so chaotic. But certainly our house was never tidy.

AP: Who shaped his personality?

CK: His mother, probably. She was a very lovely and very intelligent woman. His father too. I think Stanley was very much loved and admired as a child. It gave him the strength to have an enormous interest in life and be very creative. I also think he inherited from his mother the best sense of humour I have ever come across. He loved life. He lived for the moment and he certainly was not a misanthrope. I thought he was sometimes impossible. But he thought the same about me. We had fights but it was never serious. I never doubted that I was important to him. Also we both had been married before and had had the opposite experience.

AP: You met on the set of *Paths of Glory*. What made you choose Stanley as a man?

CK: I chose him instantly. On sight. I did not know what to think about some American film director before I met him. There is no woman in *Paths of Glory* and Stanley wanted to end the film on a lyrical note. So he wrote a scene in which a German girl is dragged onto the stage. Stanley simply saw me on television and called my agent and I thought it would be good to appear in an American film. That was it, nothing else. So we were very lucky. The rest is history.

AP: You are a successful painter yourself. How did your husband inspire you? And do you think you inspired him in any way?

CK: Your influence on someone you can never tell. You assume you have. Whether that assumption is true I do not know. We were certainly together all the time. We were never separate. He certainly influenced me. But that was easy



to understand because he was a very unique personality. I would not put myself on that pedestal at all. But I think he dragged me up there with him. Only in the sense that he loved me, did I have some influence. Otherwise I would not categorise myself as being influential.

AP: Was Stanley aware of the fact that he was not just making «a film», but that he was making «a Stanley Kubrick film»?

CK: He just hoped and prayed that people would like it. That it would be good. In order to ask oneself «is this going to be a SK film?» one has to be incredibly opinionated. And he was not. Stanley was incredibly self-critical and very aware of his position, so as not to disappoint Warner Brothers. To keep being their favourite child because it would allow him to make the next film. He knew that, since he was his own producer. That was solidly in place.

AP: How do you perceive the significance of Stanley Kubrick's films 15 years after his death? How are they being re-evaluated and reinterpreted?

JH: Kubrick's films have not disappeared. This is the mark of a true artist. It is not that the audiences immediately loved all his films, by no means. He usually split the audiences and critics. All true artists share this problem, whether they are Vincent van Gogh or Picasso, Wagner or Penderecki, Bergman or Kiesłowski. Beginning with *2001* you can say that nothing has aged. We are still as ignorant as ever about how evolution started and how will it end. We do not know and Stanley did not claim to know. *2001* is not a science-fiction film at all. This is just a vehicle, a shape. It is really a respectful expression of ignorance. *2001* changed the genre forever.

CK: *2001* is an expression of ignorance and frustration, of having a brain large enough to know it is so small. Unless you have a very definite religion which paints you a very definite picture: there is God, there is somebody watching you from up there and loving you and if you do not do this or that you are going to hell. You are being written a script of what you should do, or what you should think. If you do not have that, then every single person constantly thinks about that frustration. *2001* puts you in that mood. Stanley loved fantasising about that – he and Arthur C. Clarke went on forever about the things that might have been true.

AP: Kubrick's first feature, *Fear and Desire*, came out on Blu-ray in 2013. We know that he disowned it, but, even 60 years after its release, it does not appear such a bad film after all. I would personally claim the opposite.

CK: Stanley thought it was amateurish. If you are a writer and you wrote something when you were 19 or 20 and even if it was quite good, you are going to look at it with a very critical eye. He never let me see it.

JH: It is the artist alone who has to be the judge and nobody else. He did not like the film, put it on a shelf. Fair enough. As for the disc – this is a legal question. It was his fault, because it was his personal property, but he never registered the copyright which expires after 50 years. Therefore, somebody else could legally bring out the film. We did not support it, we did not want it, but there was nothing we



could do about it. They would say – he was such a master artist, we must honour him! Rubbish! They want to make money. You get property that costs you nothing. All you have to do is print the DVDs. It is a great temptation. End of story.

AP: There are a number of unfinished projects Kubrick worked on. One of them, *AI*, was eventually filmed by Steven Spielberg in 2001.

JH: Stanley loved Brian Aldiss' *Supertoys Last All Summer Long* that the film is based on. We did a lot of pre-production and then Stanley decided to give it to Spielberg. He thought Steven would be a better director for this film. He also knew it would be a bit too dark and thought that Steven would lighten it up. If you analyse *AI* it is a deadly serious story: we are gone. Humanity has disappeared. The only thing that is left are our robots. And in the script Stanley did not even explain why. It is a given. The way we live we have no chance of survival. We will destroy ourselves. Steven was very faithful to Stanley's script. And he did not want to alter it, unless he had to.

AP: The *Napoleon* project?

JH: There is a good chance it will be made as a TV series in six to eight episodes with Steven Spielberg as an executive producer. But nothing definite as yet.

Kubrick worked also on the Holocaust film – *Aryan Papers*. Was it because of his Jewish heritage and the fact that his family came from that part of Europe? He considered shooting on location in Poland. Why did it not work out?

CK: Like most Jewish families, Stanley's family came from all over that part of the continent. His mother came from Kiev, his father from today's Romania. There were also relatives from Poland. When Stanley was a young man he would very much have wanted to see all these countries, which was then impossible. The reason he did not do the Holocaust film was quite different. He wanted to be totally informed. Of course, he was informed, most Jews know the story. He had thought about it for a long time. Stanley had had many experiences of anti-Semitism as a journalist in America. He was beaten up as a child. All the typical things – Christian and Jewish gangs. And he feared anti-Semitism. Even professionally. And when he came to the Holocaust story, there was a moment when he realised he could not imagine it at all. He was too frightened, too horrified. And then you have to show it on the screen. And this is why he said he could not make it. He was too scared.

JH: Stanley was not interested in a documentary. He wanted a dramatic and artistic depiction of the lowest point in human history. He finally thought he had found it in Louis Begley's *Wartime Lies* – a story about a Jewish boy who managed to get out of the net of Nazi occupation in Poland. We were in touch with the studio in Warsaw and searched for locations in Poland and in what was then Czechoslovakia. The film was cancelled when Kubrick and Warner Bros. decided that it was a poor business decision to follow Steven Spielberg's *Schindler's List* with a similar topic.

AP: Could you explain Kubrick's approach to some technical aspects of filmmaking such as the sound, minimalist opening credits, image aspect ratio? I am intrigued by the fact that *2001*, made in 1968, has a stereo soundtrack, but *A Clockwork Orange* (1971) is in mono albeit with a Dolby sound.



JH: Generally speaking, technical aspects were only of secondary importance. They needed to serve the story and were never imperative as such. At the time of *A Clockwork Orange* we had a big discussion on sound with the Dolby men. Stanley said, «Look, I am not taking the risk. There are too many projectors out there that are not geared for optical stereo sound. Let's go for Dolby, because Dolby reduces the hiss of the soundtrack. Have it mono.» And we had an additional advantage because of that, as we could use the 9th Symphony from Deutsche Gramophone which they did not have on their catalogue anymore because it was a mono recording. It was first class and we got it for very little money. As for *2001* it was released in 70mm. The film was printed without sound. On a positive stock. Then the film used magnetic strips. It was recorded on magnetic strips. Because you cannot put the film into the bath with magnetic strips.

Starting with the preparations for *Napoleon*, and then especially during those for *Barry Lyndon*, the creation of the appropriate image and light for the period was of great concern to Stanley, since this had been so well documented by the great painters of the day. The light sources after sunset were candles, fires, the moon. He desperately tried to re-create this atmosphere on set for *Barry Lyndon* and came across a 50mm f 0.7 lens by Zeiss developed for NASA and for satellite photography. It was a very cumbersome and time-consuming effort to construct this camera/lens combination and to film with practically no depth of field. For *The Shining* he used for the first time the so called Steadicam, an invention by Garrett Brown, which allows the camera to float without using tracks, dollies or cranes. It was brilliant in creating the effect he wanted – a ghostly atmosphere in a snowbound hotel.

When it comes to the aspect ratio – TV screens today have been standardised. So everybody now would use a format that fits the 16:9 ratio. When Stanley was making his films he had to deal with the old format. When the film was on television they either had to stretch it or squeeze it. And he never liked video. He would have loved Blu-ray because now you can see the film properly.

As for the opening credits, they were minimalist when he was able to insist on them being minimalist. They were not on *Lolita* or *Spartacus*. It was a contractual thing with the actors that their credits were upfront. If you have key credits upfront, you also have a camera man upfront and what have you. So then there was a problem as to how to make it interesting. And he was a master in this. In *Lolita* you see the foot of a girl and these fantastic walls and the credits. *Dr Strangelove* has a very famous opening credit. Never mind the credits. You see the airplanes refuelling in midair. What is really boring for people is reading all these credits without having seen the film. To them it does not mean anything.

AP: There is a documentary made by Vivian Kubrick on the making of *The Shining*. She also shot 18 hours of footage on the set of *Full Metal Jacket*. Would you release a similar documentary about this film as well?

JH: Basically, these are business decisions that are mainly in the hands of Warner Bros. My role here is only to support and help where I can. There is a lot of stuff on FMJ. So there is the possibility that sometime in the future a documentary will be released. Unfortunately, there is not much on the other films in terms of 'the making of'.



AP: Screenplays? Soundtracks?

JH: I am working with Warner Bros. to produce a soundtrack album for *The Shining*. It has to do with the economics of today. Soundtracks are not doing very well these days on the market. Unless it is a brand new film. I do not know anything about the economics. I just want it to be out. My role is to make sure that the name of Stanley Kubrick does not disappear.

Well, somehow it is difficult to imagine this happening, I think to myself. The coffee is finished, it is time to pay tribute to the master and visit his grave. A huge stone with the engraving sits in the corner of the vast garden, not far from the kitchen window. It is a touching moment to see Kubrick's name just next to Anya's name, his second daughter, who died a few years ago. A short, chilly Tuesday in February is coming to an end. Time to catch the train back to London.



MONTAJE AUDIOVISUAL Y ENTORNOS DEL MONTAJE

Mikel Otxoteko

RESUMEN

Nuevas tendencias artísticas emergen constantemente combinando novedosos modelos estructurales con formas y estilos anteriores. Los grandes impulsos estéticos tienen su origen en la recombinación de instrumentos, estilos y técnicas que ya existían. En particular, las técnicas de montaje audiovisual han ido evolucionando e incorporando nuevas dimensiones materiales, hasta el punto de integrar en sus juegos de mutua afición el propio ambiente en el que se instalan. Por otro lado, esta evolución muestra la fuerte complicidad que se establece entre el dispositivo audiovisual y el propio espectador, quien, como Peter Weibel escribe, poco a poco entra a formar parte del sistema que observa. Esta situación exige la inmediata construcción de un andamiaje teórico capaz de acompañar y dar sentido a la amplia diversidad de prácticas audiovisuales.

PALABRAS CLAVE: virtualidad, cine expandido, neomaterialismo, montaje, ensamblaje, audiovisual

ABSTRACT

«Audiovisual editing and its environments». New artistic trends emerge combining novel structural models with previous styles. The great aesthetic movements were originated as a combination of tools, techniques and that old styles. Audiovisual editing has evolved to integrate new material dimensions, even playing into their mutual attraction with the environment in which they are installed. This evolution shows the strong complexity established between the audiovisual device and the viewer.

KEY WORDS: Virtuality, Neo-Materialism, Editing, Audiovisual, Assembly, Expanded Cinema.

En relación con otras artes como la pintura, la música o la danza, la historia de las prácticas audiovisuales es aún muy breve. Tanto es así que casi podría decirse que su historia no ha hecho más que comenzar. Sin embargo, dada la gran diversidad de las técnicas y los estilos, y la inmediata repercusión que el medio ha tenido en las esferas social, económica y política, su estudio resulta de gran relevancia.



A lo largo del siglo pasado, artistas, críticos y filósofos invocaron infinidad de teorías para caracterizar y clarificar las competencias y la función social que una determinada obra audiovisual, o el conjunto de ellas, desempeña en la interacción con la audiencia dentro de un determinado contexto cultural. Una de las visiones más influyentes durante los años cincuenta y sesenta fue la del crítico de cine André Bazin, cuyos intereses se centraban en una retórica simple, pura y transparente, en contraste con la estética proclamada por la tradición rusa. Como fenomenólogo, Bazin creía que la esencia del cine capacitaba al medio para representar mecánicamente la realidad. De hecho, él siempre mostró una inclinación hacia aquellos cineastas que hacían uso del plano-secuencia y la profundidad de campo, y no por aquéllos otros que, como Eisenstein o Vertov, manipulaban las imágenes mediante técnicas de montaje.

A pesar de la celebridad y el respeto que Bazin adquirió entre los académicos, se podría decir que casi todos los críticos y teóricos que irían apareciendo en las siguientes décadas basaron su conceptualización de la experiencia cinematográfica en la aportación lingüística de Ferdinand Saussure. Entre ellos destacan Christian Metz, quien en una segunda etapa de su pensamiento complementó esta visión con la psicología de Freud y la teoría de espejo de Lacan; la rama estructuralista, con exponentes como los semiólogos Roland Barthes y Umberto Eco; o incluso el singular punto de vista del poeta y cineasta Pier Paolo Pasolini. En la actualidad, el determinismo social es el principal recurso de los teóricos culturales. Así, pensadores medulares como Thomas Luckmann o Kenneth Gergen negarían la autonomía ontológica de una determinada producción audiovisual para reemplazarla por las concepciones que tenemos de ella.

En estos términos, raras veces se ha referido alguien a la *materialidad* misma a la hora de dilucidar cómo está constituido el objeto audiovisual, o cómo este objeto afecta emocional y relacionalmente a los espectadores. Una de las aproximaciones más empíricas que podríamos mencionar es *Sobre la televisión*, del sociólogo Pierre Bourdieu. Su perspectiva, de clara influencia marxista, centraba la argumentación en la *lucha por el reconocimiento social*. Más allá de este aspecto, puede decirse que Bourdieu no presta atención al papel que juegan los componentes técnicos o expresivos implicados. Centrado como estaba en los procedimientos del periodismo y en la perpetuación de las jerarquías de dominación a través de este medio, Bourdieu definitivamente deja atrás el análisis del material no simbólico.

Habiendo señalado esta carencia por parte de la teoría, el principal objetivo de este ensayo es centrarnos en el campo audiovisual desde una nueva perspectiva que traiga a primer plano el juego de los afectos —la capacidad de afectar y ser afectado—. Esto nos permitirá abrir nuevos interrogantes en torno a los aspectos materiales, específicamente en el trabajo de artistas tanto históricos como contemporáneos. Por otro lado, la idea es acceder a una comprensión más amplia de lo que es la práctica del montaje audiovisual (tradicionalmente entendida de forma exclusiva como lo que ocurre en el interior de la sala de edición).



POR UN MONTAJE BASADO EN LAS RELACIONES DE EXTERIORIDAD ENTRE PARTES

Más allá del carácter simbólico que se le puede conceder a una producción audiovisual, cabe señalar que este tipo de producciones son (como cualquier otra entidad en el mundo) combinaciones materiales e históricas de elementos heterogéneos. Es éste precisamente el sentido que adquiere el concepto de «composición artística»: la creación de un nuevo orden o ritmo estético que, en unas condiciones particulares e históricas, emerge de un conjunto de componentes singulares y direccionales.

Si nos remontamos a la década de 1910 y principios de 1920, vemos cómo ya en la época, los experimentos de montaje llevados a cabo por Kuleshov demostraron la necesidad de considerar este conjunto de técnicas como una de las herramientas básicas del arte audiovisual. Desde la perspectiva de Kuleshov, esta práctica consiste en ensamblar segmentos de imagen en movimiento para producir nuevas imágenes mentales. No obstante, tal como él hizo, nosotros también podríamos ver más en esta caracterización. Sus experimentos evidencian que un mismo segmento de imágenes en movimiento puede desempeñar funciones expresivas diferentes al ser conectado a diferentes conjuntos de segmentos. Siguiendo la línea de Kuleshov, muchos de los artistas audiovisuales en diferentes épocas —como Vertov, Debord o Godard— dedicaron parte de su trabajo a resaltar el rol que juegan específicamente las relaciones entre los segmentos de imágenes, y no la expresividad de cada uno de estos segmentos por separado en el interior del conjunto.

Este experimento fue realizado por Kuleshov mediante el ensamblaje de segmentos de películas preexistentes; exactamente lo mismo que hizo Guy Debord en los años sesenta y setenta, cuando aplicó la técnica del *detournement* al cine. A través de esta técnica, imágenes de la cultura de masas seleccionadas por Debord se reorganizaban siendo llevadas a un contexto nuevo y *radical* —no debe olvidarse que este tipo de operaciones había sido ampliamente desarrollado en otros soportes, plásticos y gráficos, por los artistas dadá en torno a los años veinte, así como por otros miembros de la Internacional Letrista a mediados del siglo xx.

Asimismo, es importante precisar que Debord fue profundamente influenciado por la semiótica de su contemporáneo Roland Barthes (de quien adquirió la expresión «Société du Spectacle»). Debord explicaba estrategias como el *detournement* y la *recuperation* como la *producción de variación*; no obstante, aquí debe aclararse que en el contexto del estructuralismo, el concepto de «variación» debe ser entendido exclusivamente como sinónimo de «tergiversación simbólica» o «distorsión del significado».

La técnica del *detournement* se materializó ejemplarmente en películas como *La Société du Spectacle* (1973), que sirvió, a su vez, de inspiración para una nueva generación de artistas surgida en la primera mitad de la década de 1980 como un movimiento llamado Scratch Video. *Art of Noise* (1985) es una película realizada por G. Barber y Snow G. en este mismo contexto cultural. Desde la perspectiva de este ensayo, *Art of Noise* es una de esas obras de arte que ilustran el hecho de que, *mientras las propiedades constitutivas permanecen intactas* en una imagen que ha sido separada de su contexto original, *nuevas capacidades expresivas se actualizan* en ella cuando, a continuación, la misma imagen es conectada a un nuevo ensamblaje audiovisual.



La discrepancia con los planteamientos de Debord se fundamenta en su apreciación de que al separar un segmento de un todo preexistente, el segmento automáticamente pierde su identidad (para él, como para Barthes, tal identidad se reducía al *significado*). Es fácil comprender que, desde su punto de vista, que en parte nos lleva a la metáfora organicista de Eisenstein, el conjunto debía ser comprendido como una unidad capaz de definir —de forma determinista— el tipo de relaciones que se establecen entre los segmentos ensamblados. Sin duda, Debord (que es conocido como «el último hegeliano») concebía una película como una «totalidad absoluta». Esto significa que, para él, los componentes no tienen ningún tipo de autonomía y son totalmente limitados por el todo. Por otro lado, esta concepción implica que una de las propiedades constitutivas de cada componente, o de cada uno de los segmentos, es ser parte de un todo.

Convencidos como estamos de que un ensamblaje de imágenes no puede ser reducido a símbolos semánticos, y de que el estatuto ontológico de las partes que lo componen tampoco debe ser reducido a la idea de la «obra de arte como totalidad absoluta», sostenemos que un nuevo enfoque se requiere inmediatamente. Así, a partir de estas nuevas coordenadas podríamos, por ejemplo, afirmar y defender la autonomía de los diferentes segmentos utilizados por Kuleshov en sus experimentos audiovisuales, lo cual en un sentido tradicional podría sonar paradójico.

Para este propósito se puede aplicar la teoría de los ensamblajes desarrollada por el filósofo francés Gilles Deleuze. Esta teoría se centra en las relaciones entre las partes y el todo de un sistema, y afirma que el conjunto emergente surge de las relaciones de exterioridad entre las partes componentes. Es importante señalar que, desde esta perspectiva, cada componente conserva su identidad independientemente del conjunto en el que interactúa, y que, por otro lado, el conjunto no podría ser reducido a la suma de sus partes componentes.

MONTAJE Y VIRTUALIDAD: LOS TRES PLANOS FUNDAMENTALES

Podría ser interesante comenzar este apartado con la idea de que gran parte de la actividad artística va dirigida a bloquear la rutina de nuestras vidas, o lo que sería lo mismo, a aportar *algo nuevo* —es por eso que el concepto de «arte» está intrínsecamente vinculado a las nociones de «cambio» y «transgresión»—. Ciertamente, las prácticas artísticas ofrecen nuevas formas de pensar nuestra experiencia en el mundo, inciden sobre nuestros hábitos, logran desviar ciertas inercias. En efecto, los artistas expresan desde sí mismos la articulación de una visión personal del mundo. Y, sin embargo, sólo inocentemente podría afirmarse que una obra de arte surja de cero como un *flash* que ilumina la mente del artista. La creación artística debe ser concebida como algo mucho más complejo que eso.

No hay obra de arte, bien sea considerada «idea», «acto» o «cosa», que pueda presentarse como una expresión individual pura. Por un lado, está nuestra sujeción a la tradición cultural: el arte es ruptura, pero también tradición y costumbre. Por otro lado, cada producto artístico es el efecto de un cóctel de causalidades, que supera



el territorio de la subjetividad y la razón individual, y que implica la colaboración contingente, tanto de elementos sociales como de los flujos externos que atraviesan el territorio de la cultura. Infinidad de posibilidades expresivas se presentan de manera espontánea mientras se trabaja dentro de un contexto físico. El ajuste o juego mantenido entre unos elementos y otros conlleva el descubrimiento de nuevas soluciones estéticas.

Veamos lo que ocurre específicamente en el terreno del montaje. Como es sabido, en los inicios de las prácticas cinematográficas, las primeras películas de los hermanos Lumière —como *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* (1895)— eran películas mudas de un minuto de duración. Estas películas se basaban en el *efecto de persistencia retiniana* de las imágenes en el ojo humano. Ahora bien, desde la perspectiva que este ensayo propone, el concepto clave en relación con la expresividad y la evolución de las imágenes tradicionales es la «persistencia», o términos más generales la «imagen temporal» —y no tanto la ilusión de movimiento.

En las películas de una sola toma —como aquéllas a las que nos hemos referido en el párrafo anterior—, las diferentes imágenes (fotogramas) componen un único segmento de imagen temporal. Situados ante el *espacio de posibilidades virtuales* que se abre al nivel del conjunto emergente, podemos referirnos a este territorio como el de la «imagen progresiva»¹, o más específicamente *Plano de Montaje Progresivo*. Debo aclarar que la existencia de este plano no circunscribe cualquier película de una sola toma entre los márgenes de un determinado período histórico o cinematográfico, sino —literalmente— en una *zona de posibilidades reales*, una zona de nuevas capacidades expresivas dentro del territorio de las prácticas audiovisuales.

La existencia de este plano puede llevarnos fácilmente a imaginar otras posibilidades para la expresión audiovisual basadas en las *relaciones de exterioridad* establecidas entre las imágenes (fotogramas); pero también, sin que ello implique necesariamente incrementar su complejidad, entre los segmentos de imagen-temporal.

No obstante, siguiendo el curso de la historia, llevó algunos años desde la primera proyección de los hermanos Lumière hasta que el segundo espacio virtual fue descubierto de forma inesperada. Edwin S. Porter, quien trabajaba como operador para Edison, ensambló varios segmentos de imagen-temporal rodados por diferentes cineastas, conformando así —mediante este procedimiento aparentemente sencillo— una entidad audiovisual secuenciada. *Life of an American Fireman* (1903) es, exactamente, una sucesión lineal de segmentos de imagen-temporal. Es en este momento cuando el concepto de «montaje cinematográfico» realmente aparece en escena, y cuando, inmediatamente, esta nueva práctica se propaga entre la primera generación de artistas audiovisuales. La complejización material y expresiva introducida por Porter supuso el acceso a un gran espacio de nuevas posibilidades

¹ En su libro *The Ecological Approach to Visual Perception*, James J. GIBSON utiliza el término «imagen progresiva» para referirse a las imágenes en movimiento, en contraste con lo que él denomina la «imagen detenida» producida mediante la proyección reiterada y continuada de una misma imagen.



audiovisuales, y en términos de sensibilidad humana significó la intensificación de la experiencia visual.

En este período, no sólo Eisenstein, a quien ya hemos mencionado, sino también D. W. Griffith, exploró e hizo evolucionar muchas de las capacidades expresivas de este *Plano de Montaje Secuencial*. Su película *The Birth of a Nation* (1915), con ciento noventa minutos de duración, refleja el uso pionero de técnicas narrativas basadas en las novelas del siglo XIX. Su estilo personal se ha descrito como «montaje invisible», y pronto fue adoptado por una gran variedad de cineastas. Es importante decir que, al nivel de las grandes instituciones, como escuelas de cine y grandes estudios de la industria, aquellas variables y metodologías cristalizaron en un corto período de tiempo. En realidad, el llamado «lenguaje cinematográfico» es sólo la cristalización de una serie de procedimientos estándar, la consolidación de una fórmula general reconocida y legitimada; su aceptación por parte de los artistas supone la asimilación de rutinas ajenas convertidas ahora en norma social e industrial.

En 1925, el sonido sincrónico se hizo posible como parte integrante del ensamblaje audiovisual. Esta nueva capa de complejidad produjo profundas transformaciones técnicas y estilísticas. No obstante, mientras que Griffith no logró sobrevivir a la era industrial del cine sonoro, la mayoría de sus técnicas narrativas perduraron adaptadas a la nueva situación. Dentro de la tradición de Griffith, podríamos referirnos al uso radical de los componentes audiovisuales por parte de Godard, en especial el uso del sonido asincrónico en *Un film comme les autres* (1968). En este filme, las dos bandas, la sonora y la visual, entran en relaciones complejas sin subordinación; característica que hace que este tipo de obras de Godard no den lugar a ensamblajes ordinarios. Aunque muy novedosos y situados lejos del producto audiovisual estándar, nunca se debe considerar la asincronía como algo necesariamente diferente del Plano de Montaje Secuencial iniciado por Porter.

La escena *avant-garde* que surgió en el contexto del *underground* neoyorkino dio lugar a exploraciones y formas híbridas difíciles de clasificar. La doble proyección de Barbara Rubin *Christmas on Earth* (1963) y las instalaciones *Exploding Plastic Inevitable*, de Andy Warhol (1966), podrían parecer según nuestra explicación dos ejemplos del Plano de Montaje Simultáneo. Sin embargo, el uso de imágenes superpuestas sitúa estos productos de forma ambigua entre dos planos diferentes. En este contexto diríamos que, a pesar de haber empleado varios proyectores al mismo tiempo, en términos de percepción visual no hay tal simultaneidad entre las imágenes, sólo un único flujo de imágenes en el interior de una secuencia. Otro ejemplo sería el tipo de montaje desarrollado por Jonas Mekas, un montaje realizado en el interior de la propia cámara que habría que situar entre el Plano de Montaje Progresivo y el Plano de Montaje Secuencial.

En realidad, mucho tiempo antes de la disgregación del sonido respecto de la imagen en las películas de Godard, o antes de las experiencias del *underground*, un tercer espacio totalmente inexplorado en las prácticas de montaje había sido descubierto por Abel Gance al hacer uso simultáneo de tres proyectores en su película narrativa *Napoleón* (1927). En su libro de ensayos *L'Art du Cinéma*, Gance denominó esta disposición «montaje horizontal simultáneo»; nosotros podríamos llamarlo simplemente *Montaje por Simultaneidad*, y emplear tal término



exclusivamente para referirnos a las obras audiovisuales multipantalla, u obras que impliquen una *polivisión*.

HACIA OTROS ENTORNOS DEL MONTAJE

Las producciones que han empleado la simultaneidad como técnica de montaje han sido hasta el momento las menos frecuentes y populares en la historia de las prácticas audiovisuales. Han sido también las más perjudicadas por los filtros industriales. Esta circunstancia se ha mantenido más o menos estable, formándose un círculo vicioso que ha impedido su desarrollo: por un lado, debe señalarse la falta de legitimación institucional y de apoyo económico, y por otro lado, el escaso prestigio social que las ha acompañado. Además, el predominio constante de un tipo de infraestructura especializada en proyectos de *pantalla única* ha obstruido el perfeccionamiento de un sistema de proyección adecuado para este tipo de producto. En consecuencia, aunque se trate posiblemente del *plano virtual* de montaje más amplio y fértil, hay relativamente pocos ejemplos materializados de este tipo de prácticas de montaje, la mayoría de ellos considerados como meros «experimentos».

En la década de los noventa, ya en plena era del vídeo, el creciente poder legitimador de las grandes instituciones de arte —museos y bienales, fundamentalmente— logró mostrar este tipo de prácticas de montaje. Así, durante la última década muchos cineastas y artistas visuales han comenzado a emplear el Montaje por Simultaneidad —entre ellos Jordan Crandall, Toderi Grazia, Sam Taylor-Wood, Harun Farocki, Roger Beebe o Werner Herzog— desarrollando nuevas capacidades expresivas para afectar al espectador. Como el cineasta y teórico Peter Weibel escribe:

Desde el principio, el paso de la pantalla única al multi-screen, de la proyección única a la proyección múltiple, no sólo representó una ampliación de los horizontes visuales y una intensificación abrumadora de la experiencia visual. Siempre estuvo al servicio de un nuevo modo de la narración. Por primera vez, la respuesta subjetiva al mundo no estaba sujeta a un constructo, a un falso estilo de narración objetiva, por el contrario presentaba la misma forma difusa y fragmentaria de nuestra experiencia cotidiana ... las proyecciones múltiples se convirtieron en un factor importante en la búsqueda de una nueva ingeniería de las imágenes capaz de articular una nueva percepción del mundo².

Por motivos cronológicos, podría ser pertinente hacer referencia a las instalaciones de vídeo los hermanos Duvet; no obstante, me centraré brevemente en la práctica de Chris Marker, quien a este respecto propone ideas de gran interés. En particular, en la proyección de vídeo *multi-screen Zapping Zone* (1990), de Marker, un gran número de pequeñas pantallas, posicionadas en la misma dirección, son distribuidas espaciada-

² Jeffrey SHAW y Peter WEIBEL en *Expanded Cinema. Video and Virtual Environments*, en *Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film*, p. 117.





mente dentro de una sala de museo prácticamente a oscuras. De acuerdo con Marker, en esta pieza el ejercicio de montaje visual se delega en el espectador —por este motivo llamó a esta práctica «montage-eye»—. En este contexto, no resulta tan sugerente el nombre común de «videoinstalación» como el de «suite de edición», término que, en cierto modo, alude a la noción ampliada de montaje que tratamos de defender.

El letrista Maurice Lemaître ya había considerado el conjunto de los elementos físicamente presentes durante la proyección de películas como parte de la experiencia artística; según su concepción, los espectadores y la arquitectura que envuelve a tales espectadores se convierten en elementos expresivos que intervienen en la experiencia. Es fácil adivinar que la idea de una «suite de edición» ya estaba presente en los planteamientos de Lemaître. Mediante entornos inmersivos e interactivos, esta tradición de artistas supone la evidencia de que «el espectador entra a formar parte, poco a poco, del sistema que observa»³.

Como vemos, los múltiples y diversos tipos de prácticas artísticas coevolucionan en su interacción con otras rutinas sociales. Tal como deja ver la trayectoria que hemos ido dibujando en torno al montaje, dicha evolución no tiene nada que ver con un progreso determinista ni teleológico. En este sentido, es importante observar que los artistas no siguen una sola línea de desarrollo, sino múltiples líneas, unas y otras siempre impuras. Los artistas y los movimientos artísticos de cada época están constantemente en búsqueda de nuevas formas de expresar las circunstancias de un momento histórico determinado, tratando de influir en el espectador y aportar un cambio, por pequeño e insignificante que éste resulte. Para tal fin, toman todas las oportunidades que se presentan en su propia experiencia.

En esta línea, otra de las actuales vías de desarrollo es la que el realizador Marc Lafia propone. Según explica, un plano de posibilidades totalmente nuevo se está conquistando con la introducción de la variabilidad en las prácticas audiovisuales mediante técnicas ensamblaje computacional. Su obra *Variable Montage* (2002) es un buen ejemplo de ello. Los ensamblajes de Lafia, que están programados por un *software* informático, están forzados a renovarse una y otra vez y, en consecuencia, a ejercitar nuevas capacidades expresivas entre las partes constituyentes. Así lo escribe Lafia:

«Cuando el cine es programado por un montaje realizado mediante computación, éste, se distancia de la narración para aproximarse a la construcción [...]. [El proyector] se convierte en un instrumento variable, que puede ser instruido para proyectar la película respondiendo a determinado tipo de instrucciones [...] el proyector es al mismo tiempo una máquina de reproducción y de creación»⁴.

Constantemente, nuevas tendencias emergen combinando novedosos modelos estructurales con formas y estilos anteriores. Los grandes impulsos estéticos tienen su origen en la recombinación de instrumentos, estilos y técnicas que ya existían. Muchos niveles de complejidad se suman en cada fase, tal vez aproximándose a

³ *Ibid.*, p. 117.

⁴ Marc LAFIA y Didi FIRE, *Variable Montage. A work of Computational and algorithmic cinema. Future Cinema*.

nuevas dimensiones y planos estéticos; son, además, el efecto de la incorporación de nuevas creencias o artefactos conceptuales; y no sólo eso, sino también, consecuencia de la incorporación y aplicación de nuevos desarrollos tecnológicos y metodológicos. Cualquier tipo de recurso cultural puede ser asumido como una oportunidad para alcanzar nuevas expresividades, y cualquier aspecto derivado de otra disciplina podría garantizar en un futuro la llegada de un nuevo plano estético, e incluso podría crear las condiciones para importantes cambios sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre (1988) *Espacio Social y Poder Simbólico; Cosas Dichas*, Buenos Aires, Gedisa.
- BOURDIEU, Pierre (1997): *Sobre la Televisión*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- BURCH, Noël (1995): *El Tragaluz del Infinito*, Madrid, Cátedra.
- DELANDA, Manuel (2006): *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, New York, Continuum.
- DELEUZE, Gilles (2006): *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- GILLES DELEUZE; FÉLIX GUATTARI (2008): *Mil Mesetas*, Valencia, Pretextos.
- DIXON, Wheeler W. (1997): *The films of Jean-Luc Godard*, State University of New York Press.
- GIBSON, James J. (1979): *The Ecological Approach to Visual Perception*, USA, Cornell University.
- LAFIA, Marc; FIRE, Didi «Variable Montage. A Work of Computational and Algorithmic Cinema. Future Cinema». *The Cinematic Imaginary After Film*. (http://www.zkm.de/futurecinema/lafia_werktext_e.html).
- SHAW, Jeffrey; WEIBEL, Peter (2003): *Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film, Karlsruhe ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe; Cambridge: MIT Press*.



ARTES ESCÉNICAS

EL TEATRO DOMÉSTICO SEGÚN EL DIARIO DE JUAN PRIMO DE LA GUERRA (1775-1819)

Gerardo Fuentes Pérez
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Antes de la construcción de los llamados teatros municipales, las artes escénicas se desarrollaban en espacios de carácter privado, donde las familias con mayores recursos económicos y culturales se encargaban de ensayar y representar una obra teatral, sainetes o cualquier otra pieza de argumento corto, con motivo de algún acontecimiento social y festivo, sobre todo al llegar los carnavales, caso de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife y de otras localidades importantes de la isla (La Laguna, Puerto de la Cruz, La Orotava, etc.). El conocido *Diario* del aristócrata Juan Primo de la Guerra (1775-1819), III vizconde de Buen Paso, que sólo ocupa los años comprendidos entre 1800 y 1810, es un documento extraordinario para acercarnos al estudio de la sociedad de aquel entonces a través de las funciones escénicas relatadas en sus páginas. Los amplios patios y los salones de las viviendas se llenaban de decorados, de luces y de pequeñas orquestas que amenizaban los espectáculos. Las familias Hamilton, Hanty, Nava, Cologan, etc., organizaban diversas representaciones con gran éxito, en las que no podía faltar la intervención de la mano extranjera, sobre todo de la francesa.

PALABRAS CLAVE: escenario, sainete, tramoyas, carnavales, patios, salones.

ABSTRACT

«Theater and domestic plays according to the diary of Juan Primo de la Guerra (1775-1819)». Before the municipal theaters were built, performing arts took place in private houses. Local aristocracy used their halls to rehearse and perform drama and comedy plays, mainly during special events or festivities. In the case of Santa Cruz de Tenerife during Carnivals. The well-known diary of Juan Primo de la Guerra (1775-1819), IIIrd Viscount of Buen Paso, is an extraordinary document to study the society of those days through the plays they staged between 1800 and 1819.

The large patios and halls of those manor houses set up stages with amazing sceneries and local orchestras. The Hamiltons, the Hantys, the Navas or the Cologans were wealthy families that organised those spectacles with such a great success.

KEY WORDS: Stage, Backstage, Carnival, Patios, Farce, Halls.

Es indudable que el *Diario* del conocido Juan Primo de la Guerra y del Hoyo, III vizconde de Buen Paso, ha sido reiteradamente consultado por historiadores, historiadores del arte, cronistas y aficionados por su riqueza de acontecimientos,





sucesos y anécdotas de la sociedad isleña ente los años 1800 y 1810, lo que nos brinda la oportunidad de conocer la actividad teatral que tuvo lugar en las fechas indicadas, cuando aún los espacios convencionales para las representaciones escénicas no se conocían en Canarias¹. Por tanto, trataremos más bien aquellas funciones de carácter doméstico y privado, sin perder de vista las que tuvieron lugar durante las celebraciones festivas y patronales.

Afirma don Leopoldo de la Rosa Olivera (1905-1983), encargado de la edición e introducción del *Diario*, que el estilo es «frío e impersonal», carente de «amenidad, y mezcla las noticias políticas o sociales con los más nimios acontecimientos»², estilo que nos facilita, en cambio, la comprensión y la objetividad de la noticia, pues no hay en ella apasionamiento ni requiebros en la interpretación de los hechos.

Si bien nos habla de sucesos acaecidos en todo el archipiélago, el núcleo histórico del *Diario* se circunscribe al espacio geográfico comprendido entre La Laguna y Santa Cruz de Tenerife, que se ampliaba también hacia la zona norte de la isla, donde poseía tierras y casas (Valle de Guerra, La Rambla de Los Realejos, etc.); otras veces por razones familiares o de relaciones puramente personales. A tenor de las informaciones ofrecidas en sus páginas, la principal actividad teatral (70%) se concentraba en la actual capital tinerfeña, entonces una población portuaria bastante pujante, con una burguesía comercial compuesta también por una destacada población foránea (franceses, ingleses e irlandeses, sobre todo)³. En menor porcentaje fueron las representaciones efectuadas en La Laguna, Valle de Guerra y actual Puerto de la Cruz, entonces «Puerto de La Orotava».

En muchas ocasiones Juan Primo de la Guerra describe con cierta precisión el acontecimiento teatral, tal vez porque le interesó o, simplemente, porque era una manera de complacer a la familia encargada de llevarlo a cabo; otras veces sólo se detiene en mencionarlo. No es raro encontrar alusiones negativas a la actuación de los actores, según el comportamiento mostrado por los espectadores asistentes al acto.

En general, aquellas puestas en escena se resolvían en las propias viviendas o en lugares públicos, preferentemente durante las fiestas patronales. Para las primeras se elegían las estancias más espaciales del inmueble. En este sentido, la obra

¹ Los teatros llamados convencionales, independientes, aparecieron hacia la década de los treinta del siglo XIX, siendo el primero el llamado «Coliseo-Bodega» o de «La Marina» de Santa Cruz de Tenerife (1836), ofreciendo ya una singularidad propia. Cerró sus puertas a finales de los años cuarenta. El Teatro Cairasco de Las Palmas de Gran Canaria comenzó sus actividades en 1845; bajó el telón definitivamente en 1890. El primer teatro de carácter municipal de Canarias es el Guimerá (Santa Cruz de Tenerife), que abrió sus puertas en enero de 1851. El Teatro Chico de Santa Cruz de La Palma es de 1866; el Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, de 1890, y el Leal de La Laguna, de 1915. A partir de esta última fecha se levantaron el resto de los actuales teatros de las islas, así como los primeros edificios destinados a proyecciones cinematográficas.

² GUERRA Y DEL HOYO, Juan Primo de la: *Diario 1 (1800-1807)*. Ed. Aula de Cultura de Tenerife, volumen I, edición e introducción por Leopoldo de la Rosa Olivera, Santa Cruz de Tenerife, 1976, p. 35.

³ A partir de 1823 se convirtió en la capital de Tenerife y de Canarias, dado que entonces había una sola provincia insular. La división provincial actual tuvo lugar en 1927.

a representar estaba destinada para un reducido público compuesto por personas de notable grado cultural. También disponían de espacios más amplios como, por ejemplo, almacenes de escasa actividad comercial; los propietarios solían incluso establecer una jerarquización en la estructura del salón como, por ejemplo, el escenario, la embocadura, el patio de butacas y una improvisación de palcos o estancias superiores. Había, por tanto, una intención de crear un teatro convencional, pero que nunca superó los límites de lo doméstico. De igual manera se eligieron los patios para las representaciones; patios amplios con recursos arquitectónicos (escaleras de fondo, vanos, recovecos, etc.) que servían no sólo como ámbitos escénicos, sino también para completarse con decorados elaborados por la misma familia, en los que participaban agentes externos, artistas todos ellos que conocían las técnicas para confeccionar telones y demás elementos requeridos por la obra a representar; en el *Diario* se habla de extranjeros, casi siempre de franceses, ya que ofrecían mejores conocimientos para resolver complicadas estructuras decorativas e, incluso, como directores y actores de escena⁴.

Como ya hemos indicado, el autor del *Diario* centró la mayor parte de sus desplazamientos entre La Laguna, ciudad donde nació, y Santa Cruz de Tenerife, donde había alquilado, a partir de 1805, «unas habitaciones en la calle de San Roque [...] que le agradaban por estar casi en el campo, en las largas temporadas y termina por residir en dicho puerto de manera fija»⁵. Más tarde, en 1810, alquiló «una casita [...] en la del Castillo»⁶. Aunque sus padres y sus dos hermanas, Remedios y Teresa, permanecían en La Laguna y en la hacienda de Valle de Guerra, él, en cambio, prefería Santa Cruz, ciudad que le permitía la posibilidad de relacionarse con otros ambientes sociales, especialmente con extranjeros, dentro de un contexto más cosmopolita, pues «aprendió con más o menos perfección el francés y el inglés»⁷, siempre con la intención de salir de la isla e instalarse en Vizcaya, deseo que jamás llegó a verse cumplido.

En estos teatros improvisados, se representaban obras diversas, tanto de contenido religioso como profano, respondiendo así a los cambios de mentalidad surgidos en la sociedad de entonces, tendente más bien a los repertorios mitológicos, sin despreciar los de carácter histórico y filosófico. Aunque eran piezas convencionales, el director de escena las reducía a tiempos más cortos (30 minutos como máximo) o solamente escogía aquellos pasajes más significativos y conocidos. Esta actividad pone de relieve el conocimiento que se tenía del teatro y de las obras a representar y, por su puesto, de las diversas bibliotecas familiares y particulares, algunas de ellas de extenso número de volúmenes cuyos títulos engrosaban una importante lista de

⁴ GUERRA Y DEL HOYO, Juan Primo de la: *Diario II (1808-1810)*. Ed. Aula de Cultura de Tenerife, volumen II, edición e introducción por Leopoldo de la Rosa Olivera, Santa Cruz de Tenerife, 1976, p. 12.

⁵ GUERRA Y DEL HOYO, Juan Primo de la: *Diario I (1800-1807)*. Ed. Aula de Cultura de Tenerife, volumen I, edición e introducción por Leopoldo de la Rosa Olivera, Santa Cruz de Tenerife, 1976, pp. 20-21.

⁶ *Op. cit.*, p. 24.

⁷ *Op. cit.*, p. 9.





autores extranjeros, franceses e ingleses preferentemente. Hasta ahora no hemos podido encontrar ningún libreto utilizado por estas familias; es de suponer que todo este material desapareció, pues se trataba de copias manuscritas que pacientemente repetían tantas veces como personajes componían la obra teatral elegida.

A consecuencia de la situación política de los Bonaparte en España, arribó a las islas un nutrido número de franceses, casi todos ellos con una aceptable formación cultural, humanística y profesional, que arraigó en la población insular, llegando ocupar cargos relevantes en la política, en el comercio, en círculos sociales, etc., independientemente de los proyectos familiares. En sus equipajes traían libros, grabados, objetos curiosos, informaciones teatrales e ideas nuevas. El ejemplo más sobresaliente es sin duda la representación de *Zaire*, una obra de Voltaire (1694-1778), en el Puerto de la Cruz, en casa del potentado don Bernardo Cologan y Fallon (1772-1814). La lectura de este célebre escritor francés, admirado y leído por unos, pero también discutido y perseguido por otros, ponía de manifiesto las preferencias de los intelectuales de aquella época, de sus gustos y entusiasmo por la cultura y gustos franceses, presumiendo de hablar aquella lengua que les servía para traducir, por ejemplo, las obras de teatro y otros asuntos. Así, en una de esas veladas familiares de Juan Primo de la Guerra, ocurrida el 25 de enero de 1802, en la que se encontraban don Félix de Barrios y don Juan Montemayor, trataron, entre otros asuntos, del teatro francés e inglés⁸, pues muchos fueron los que pudieron viajar movidos por los negocios, estudios o curiosidad cultural. Este mismo interés por la cultura gala lo ha dejado patente Juan Primo de la Guerra en el segundo volumen de su *Diario* al referirse a la visita que hizo a don Pedro Forstall, en Santa Cruz de Tenerife. Después de poner de manifiesto las extraordinarias cualidades humanas y culturales de este ilustrado personaje de la sociedad tinerfeña, deja constancia de su interés por el teatro francés que vio «representar en París y en Lila —antiguo nombre de Lille— muchas piezas de dicho teatro». Asimismo, el señor Forstall le expresó al vizconde su interés por ensayar una tragedia para ser representada después de la Cuaresma de aquel año de 1808⁹. Nos encontramos, pues, con uno de tantos ilustrados que se aventuró a la complicada tarea de dirigir una pieza teatral, dada su amplia cultura y conocimientos escénicos y a la tenencia de libretos que poseía, adquiridos en los mercados europeos —especialmente franceses—, fruto de sus continuos viajes.

En el primer volumen, que abarca los años 1800-1807, los términos «teatro», «representaciones», «sainetes» y «entremeses» aparecen registrados 14 veces, de las cuales 6 hacen referencias a fiestas patronales, 4 a carnavales y 4 a funciones en casas particulares. En cambio, en el segundo volumen del *Diario*, que contiene el período 1808-1810, el número es menor, no superando los 11, señalándose 9 para representaciones en domicilios y sólo 11 para fiestas patronales. Hay que indicar que

⁸ *Op. cit.*, p. 8.

⁹ GUERRA Y DEL HOYO, Juan Primo de la: *Diario II (1808-1810)*. Ed. Aula de Cultura de Tenerife, volumen II, edición e introducción por Leopoldo de la Rosa Olivera, Santa Cruz de Tenerife, 1976, p. 14.

estas cifras contienen repeticiones, pues el autor suele citar un mismo espectáculo teatral dos o tres veces a lo largo del discurso. Además, algunas puestas en escena pertenecientes a acontecimientos festivos tuvieron lugar en el interior de las iglesias como, por ejemplo, los «autos» de Navidad.

Estas actividades teatrales eran, como ya indicábamos, muy frecuentes y variadas en estas fechas. Abarcaban, incluso, representaciones de pantomimas, titiriteros y marionetas. Hubo teatro doméstico en casi todas las poblaciones de las islas que se mantuvo hasta casi bien entrado el siglo xx, al igual que en el resto del país. Únicamente nos vamos a detener en aquellas funciones que tuvieron lugar en domicilios particulares, pues sobre las demás, es decir, las que se celebraban durante las fiestas populares principalmente (patronazgos y carnavales), el *Diario* no es tan explícito, ajustándose muchas veces a una información periodística, como la que se llevó a cabo el 25 de junio de 1801 en La Laguna con motivo de las fiestas de San Juan Bautista, «conforme al gusto [...] que se hacen en los campos¹⁰. Aparte de los habituales fuegos de artificio, se representó la defensa de Santa Cruz de Tenerife ante la invasión del almirante inglés Horacio Nelson (1758-1805), ocurrida en 1797, una fecha que por ser muy cercana aún se estaba festejando por todos los isleños. Para ello se necesitó la construcción de *navíos* para escenificar aquella «epopeya» histórica. No sabemos quién o quiénes compusieron el texto ni la música, sólo que el grupo de actores procedía de la localidad de Arafo. Debió de haber sido una modesta representación en la que los efectos (fuego de artillería, música, situaciones escénicas, etc.) precedían a los diálogos. Es una lástima que el *Diario* no ofrezca más datos al respecto, pues el llamado «Llano de los Molinos», lugar donde se levanta la ermita de San Juan Bautista, entonces muy a las afueras de la ciudad, tuvo que haber sido un acontecimiento escénico, de barricadas, de barcos que simulaban el movimiento del mar, de actores de corrán de un lado a otro para llegar al *leitmotiv* de la obra: el disparo certero que mutiló a Nelson. El *Diario* deja entrever que este espectáculo fue por la noche, después de la exhibición de fuegos artificiales.

Tal y como comenta el profesor Rubio Jiménez, era una manera de que la burguesía adquiriera protagonismo en la cultura urbana¹¹, favoreciendo con sus aportaciones económicas, culturales y humanas el fortalecimiento de estos espectáculos. Siguiendo con el espíritu del siglo, era una manera de crear una conciencia común y patriótica; la escena de Nelson lo pone de relieve. Como también la representación de «La Batalla de Lepanto», que narra el triunfo de la armada cristiana frente a la turca, en 1571, y estrechamente relacionada con la festividad de Nuestra Señora del Rosario, ya que fue el 7 de octubre del citado año cuando ocurrió este trascendental acontecimiento histórico. Muchas localidades canarias organizaron en el pasado estas funciones de mucho aparato escénico. La mayor parte de las mismas desaparecieron con el tiempo, pero aún Barlovento (La Palma) y Valle de

¹⁰ *Op. cit.*, p. 68.

¹¹ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: *El arte escénico en el siglo XIX*. En «Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual», director Javier Huerta Calvo, ed. Gredos, Madrid, 2003, p. 1.803.





Guerra (La Laguna, Tenerife) continúan manteniéndolas; más recientemente, el entusiasmo de otros núcleos de población ha hecho posible su recuperación. El autor del *Diario* cita varias veces las que tuvieron lugar en la citada localidad de Valle de Guerra, donde su familia tenía hacienda, y muchos destacados laguneros también poseían tierras y casas, lo mismo que los dominicos, cuya acción pastoral fue muy notable en toda esta zona. Aquí, en medio del caserío se levantó en el siglo XVIII una ermita dedicada a la Virgen del Rosario, hoy convertida en una espaciosa iglesia parroquial. Esta celebración mantiene un paralelismo con las tradicionales batallas entre «moros y cristianos» tan habituales en la zona levantina. Tampoco tenemos noticias de los textos escritos, ni de la condición social de los actores. Es de suponer, como suele suceder siempre, que los protagonistas pertenecieran a familias más acomodadas por su preparación cultural y dominio del espacio escénico; el resto de los actores secundarios y los figurantes —que eran muchos— lo componían vecinos y aficionados.

En el segundo volumen del *Diario*, el vizconde de Buen Paso se vuelve más generoso en la narración de estas fiestas de la Virgen del Rosario, conocida también por las fiestas de «La Naval».

La escena ofrecía, y sigue ofreciendo, dos módulos, el cristiano y el turco, teniendo como «trincheras» las carretas transformadas en navíos que podían desplazarse según las exigencias del guion. Los desfiles militares, la vistosidad de los trajes, el sonido ensordecedor de la pólvora, el humo, el ruido y la música (pequeña orquesta que amenizaba la acción) producían una fascinación en el espectador que se veía culminada no sólo por el triunfo de la armada cristiana, sino también por la presencia de la Virgen del Rosario que aparecía como en un «rompimiento de cielo», señalando así el fin de la función. El vizconde, su madre y sus dos hermanas no se perdían estas representaciones a las que solían acudir «algunas familias de Santa Cruz y de La Laguna y entre éstas la familia del conde de Salazar»¹².

Gracias al *Diario* se han podido conocer las características de algunas funciones festivas, como las que tuvieron lugar en la localidad cercana de Tejina, visitada con frecuencia por el vizconde de Buen Paso. Aquí, y durante los días de San Bartolomé, concretamente el 24 de agosto (lunes), se representaron varios entremeses¹³, piezas teatrales que no exigían demasiada preparación escénica, y que el público entendía sin dificultad por la simplicidad del argumento; de ahí la presencia de personajes populares que hacían reír, o se esforzaban en hacer reír. Aunque la puesta en escena se cuidaba, no siempre fue así, pues a veces el espectáculo se ofrecía muy improvisado, originando malestar en la audiencia, de modo que en aquellas fiestas de San Bartolomé, comenta el referido vizconde, los entremeses representa-

¹² GUERRA Y DEL HOYO, Juan Primo de la: *op. cit.*, p. 212, sábado, 2 de octubre de 1803.

¹³ Como sabemos, el entremés (sainete) es una pieza teatral corta de un solo acto, muy popular durante el llamado «Siglo de Oro» español, que se representaba en los llamados intermedios de las obras mayores. En las fiestas no podía faltar, actuando generalmente personajes de escasa formación escénica. No solía superar los 15 minutos de duración, por lo que los directores se comprometían a preparar tres o más entremeses.

dos no fueron del agrado de todos los asistentes, de tal modo que los actores «en lugar de hacer sus papeles, se descompusieron en las palabras». La actuación resultó bastante lamentable e «indecente», de modo que los actores, ante la desaprobación del público que les increpaba con piedras, «bajaron del tablادillo a toda prisa»¹⁴. No nos podemos imaginar un espectáculo en estas condiciones tan penosas, con un público iracundo que no dudaba en lanzar objetos contundentes al escenario o *tablادillo* situado en un rincón de la plaza, una explanada de tierra que rodeaba el templo. El *Diario* no nos facilita más información al respecto, pero pensamos que contó con una escenografía sencilla, muy modesta, con el atrezo más elemental. Es muy posible que esta función teatral tuviera lugar durante las horas del día, tal vez por la tarde, evitándose así la complicada iluminación tanto del escenario como de la plaza. Además, se le daba la oportunidad al público procedente de lugares más alejados de Tejina (de los poblados del Valle de Guerra e, incluso, de La Laguna), iniciar el regreso a unas horas más apropiadas.

Otro espectáculo mencionado por Juan Primo de la Guerra es el de títeres, nada nuevo para el público tinerfeño, ya que se conocía desde tiempo atrás. Hubo teatro de títeres bastante modesto, de ámbito familiar, sobre todo promovido por actores o por miembros de preparación cultural y artística adecuadas. Sin embargo, fueron las compañías foráneas las que ofrecieron magníficas funciones de marionetas y de otras ofertas curiosas como, por ejemplo, la linterna mágica. Aparte de las empresas peninsulares, fueron las italianas las que gozaron de mejor opinión por parte del público tinerfeño, como la de Vicente Bois, que la encontramos actuando en Santa Cruz, concretamente en 1810. Muchas de estas compañías tenían como destino América, permaneciendo en la isla durante un determinado tiempo, contratando aquellos salones que sus propietarios ya tenían preparados para estos acontecimientos artísticos. La compañía de Vicente Bois se instaló en el salón del domicilio Serrano, en la calle El Castillo. Eran espacios ya en condiciones —un intento de teatro— para albergar y desarrollar estos espectáculos. Contaban con escenario (tablادillo), embocadura, bambalinas, panoramas, etc., aparte de la iluminación. Incluso en tiempo de fiestas, como la del carnaval, en estos salones se celebraban bailes y otros entretenimientos (malabarismos, prestidigitaciones, etc.), una manera de establecer diferencias con los espectáculos populares. Lo cierto es que eran representaciones curiosas y atractivas, muy entretenidas e ingeniosas. Cuenta el vizconde de Buen Paso que él mismo había asistido a las funciones de la compañía de Vicente Bois, ofreciéndose una aparatosa composición escénica, pues después de haber escuchado una obertura musical, se apagaron todas las luces, y «en medio del teatro aparecieron sucesivas varias figuras, en las que solamente había iluminación y estaban pintadas de colores. Allí se vieron soberanos, damas, un esqueleto, cabezas y figuras de varios trajes...». En realidad no era otra cosa que la llamada «linterna mágica», un proyector con el que a través de un juego de lentes, inventado por Cagliostro (1743-1795), se podía acercar o alejar la imagen, de ahí que el vizconde se refiera a que las figuras

¹⁴ GUERRA Y DEL HOYO, Juan Primo de la: *Diario I (1800-1807): op. cit.*, p. 352.





umentaban o disminuían «guardando siempre sus proporciones. Algunas eran de mascarones horribles, y como todo estaba a oscuras, al aumentarse parecía que se acercaban a los circunstantes, que era todo el intento de la fantasma Golia»¹⁵. Debí de haber sido alucinante esta proyección por lo fantástico y misterioso de su mecanismo, una auténtica novedad para aquel entonces, a pesar de que ya se conocía en otros lugares de Europa. Era un espectáculo que congregaba a muchísimo público. En esta ocasión, afirma el mencionado vizconde, el «almacén estaba lleno».

A lo largo del siglo XIX, este tipo de demostración fue muy habitual, incluso la del teatro de autómatas, siendo los empresarios italianos los más solicitados, cuyas representaciones tenían lugar tanto en almacenes privados como en los teatros convencionales que fueron apareciendo paulatinamente en la ciudad hasta la construcción definitiva del actual Teatro Guimerá, primer coliseo de iniciativa municipal de Canarias (1851). En 1837, por ejemplo, la compañía de Juan dal Ponte actuó en el llamado Teatro de la calle La Marina —hoy desaparecido—, con una amplia variedad de autómatas que fue la admiración de todos los asistentes. Según el comentario facilitado, en este caso, por el *Boletín Oficial de la Provincia de Canarias*, en su número 65, de 25 de diciembre del citado año, el espacio elegido para este tipo de espectáculo fue el palco presidencial, pues el escenario era demasiado amplio para la instalación de toda la estructura requerida. El palco se convirtió así en un recinto acorde con las dimensiones de los actores mecánicos, de modo que el público debía invertir la posición natural de la visión, esta vez en el sentido opuesto. No hay noticias de las características de los muñecos y de sus mecanismos, pero no debieron de estar muy lejos de aquellos otros producidos por la célebre familia Jaquet-Droz (siglo XVIII) que alcanzaron los más sofisticados mecanismos en esta técnica. La función del día ya indicado comenzó a las 7 de la tarde, despachándose los billetes en la taquilla del teatro, cuyos precios fueron los siguientes: 1 fisca, patio de butacas; media peseta, lunetas y galerías; palco, medio duro. Se pusieron en escena dos obras tituladas *El gracioso hecho soldado y condenado a ser fusilado* y *Las fiestas en Nanquin*. Con el consiguiente sainete de entre actos, se finalizaba la función con un «espectaculoso baile»¹⁶. En torno a las 11 de la noche ya se daba por finalizado todo el espectáculo.

Unos cuantos años más tarde, en 1841, en el salón número 6 (salón comercial) de la calle El Sol de la capital tinerfeña, preparado asimismo para estos eventos, se instaló el llamado «teatro pintoresco», que incluía variadas y curiosas representaciones, entre ellas la ya citada «linterna mágica», que proyectaba diversas imágenes sobre un espacio en blanco a manera de pantalla, pues no debemos olvidar que este mecanismo, ayudado por una luz natural interna, auguraba lo que pronto iba a ser el cine como espectáculo. El sábado 24 de abril, los santacruceros, que abarrotaron

¹⁵ GUERRA Y DEL HOYO, Juan Primo de la: *Diario II (1808-1810)*, p. 184.

¹⁶ AMSCCT (Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife): *Boletín Oficial de la Provincia de Canarias*, núm. 65, 25 de diciembre de 1837. Agradezco a D. Carlos Hernández Berto, director del citado archivo, sus desinteresadas informaciones y sus continuas búsquedas documentales para enriquecer nuestras tareas investigadoras.

aquel salón, pudieron disfrutar de esta proyección que permitía conocer algunas vistas de la isla de Santa Elena. También un interesante divertimento de sombras chinescas que daba paso a las *figuritas corpóreas* (mecánicas) interpretando *El paje de la llave*, sainete elegido para aquella ocasión. Las puertas se abrieron a las 5.30 de la tarde. Este salón estaba equipado con todos los medios y recursos teatrales de entonces, ya que se hablaba de lunetas, es decir, de esos palcos laterales e individuales¹⁷.

Aunque estos espectáculos proliferaron a lo largo del siglo XIX, llegando a ocupar, incluso, el escenario del Teatro Guimerá («Teatro Municipal» o «Teatro Principal»), inaugurado en 1851, desde mediados de la centuria anterior ya se conocían en las principales localidades de las islas, sólo que Juan Primo de la Guerra pudo informarnos hasta 1810, fecha de finalización de su *Diario*, como ya hemos indicado anteriormente.

Lo que sí llegó a relatar con más o menos detalles fueron las actuaciones organizadas en época de carnavales, sobre todo aquellas celebradas en domicilios particulares, consolidándose así, «en abierta oposición al popular, un carnaval elitista, encerrado en la atmósfera del salón» (casinos, círculos culturales, etc.), «recreado por unas clases dirigidas que abominan de la vulgaridad del populacho y se automarginan del pueblo»¹⁸. En estos encuentros de familias, amigos y conocidos, había un despliegue de imaginación en las composiciones escénicas, que seguía los planteamientos de los salones parisinos, pues no en vano los ciudadanos que intervenían (parientes, conocidos, vecinos, etc.) fueron franceses o tuvieron ascendencia francesa; basta recordar el amplísimo repertorio de nombres y apellidos originarios del país gallo afincados sobre todo en la capital tinerfeña.

En la época del vizconde, las grandes mansiones de la burguesía comercial permanecían abiertas por las fiestas de carnaval, pues «todo el mundo tenía la libertad de entrar en la casa del vecino, sentarse a la mesa de familia y apurar la copa de la fraternidad»¹⁹. Era tal vez la época de mayor actividad teatral de carácter doméstico y popular, pues se prestaba a los montajes más variados, en los que proliferaban los temas mitológicos y profanos, que se resolvían con habilidad y talento. Una de esas fiestas, referidas también por Cioranescu²⁰, fueron las organizadas por don Manuel de Armas en su casa de la calle El Norte, hoy Valentín Sanz. Teniendo en cuenta que estos acontecimientos tenían lugar en febrero, mes de tiempo generalmente inestable, el lugar elegido eran los sótanos o almacenes situados en la planta baja de las viviendas. Los salones nobles, por ejemplo, se utilizaban para funciones más íntimas y familiares, pues la estructura arquitectónica —suelo de madera sostenido por alargadas vigas— no admitía más de 20 personas; tampoco daba lugar a mon-

¹⁷ Ídem: núm. 49, 24 de abril de 1841.

¹⁸ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel: *El carnaval santacrucero en la historia: símbolo de extraversion y derroche de los sentidos (II)*, en «Revista Canarias, Cultura & Negocio», 11 de abril de 2014.

¹⁹ CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife, 1803-1977*, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias (núm. 210, historia 27), tomo IV, Santa Cruz de Tenerife, 1998, 2.ª edición, p. 244.

²⁰ Ídem: p. 309.





tajes comprometidos. Es el caso de la concurrencia referida por el vizconde, en la vivienda de don Antonio Eduardo²¹, en la que se encontraron «doña Vicenta Cagigal, la familia del teniente coronel don Juan Creagh, doña Nicolasa Valcárcel, mujer de don Francisco Urtusásteguir; doña María Consolación de La Hanty y su prima doña María, mujer de don Josef Calzadilla; la familia del veedor don Sixto Román y doña Genoveva, mujer de don Josef Guezala; la secretaria, mujer de don Antonio Ramón, doña Elena Forstall y doña Isabel Blanco, viuda de don Patricio Power y otras señoras»; personajes que constituían lo más selecto de la sociedad capitalina. Según el vizconde, esta concurrencia se encontraba *en la sala*, entendiéndose en la sala principal, la que ofrecía mayor espacio. Es difícil de entender cómo y de qué manera los propietarios de esta vivienda pudieron instalar en este recinto, aparte del escenario, la pequeña orquesta que amenizó el baile «hasta las dos de la mañana»²². El escenario —tarima— tuvo que haber estado frente a una de las puertas laterales de la referida sala, de tal manera que la habitación contigua sirviera de improvisado camerino para los actores. El vizconde no nos informa acerca de la pieza representada, ni siquiera su título, pero a tenor de las opiniones de Cioranescu, muy bien pudo haber sido una obra francesa —un entremés que apenas superó los 30 minutos de duración—, dirigida nada menos que por el cónsul de aquel país galo, Cunéo d’Ornano, encargado también de los decorados gracias a la ayuda prestada por algunos miembros de su familia. Es muy posible, asevera este profesor, que se representara en francés, «cosa que no desentona en absoluto con los usos de la buena sociedad de la época»²³. Dadas las dimensiones de la estancia, los decorados fueron simples estructuras de lienzos pintados, en esta ocasión, con figuraciones teatrales, tema que servía a su vez para otras composiciones escénicas.

El patio, en cambio, se solía ocupar para temporadas más seguras desde el punto de vista climático como, por ejemplo, la primavera y el verano, aunque tampoco era extraño que se abrieran durante los carnavales —siempre con muchas reservas—, pues la posibilidad de llegar hasta él a través del zaguán suponía la entrada de todo tipo de público que lo que buscaba no era tanto disfrutar del espectáculo y de la mascarada, sino más bien remolinear y saborear los dulces y bebidas que los dueños de la casa ofrecían al público allí congregado. Sin embargo, en el relato de algunas fiestas carnavalescas que aparecen en el mencionado *Diario* descubrimos montajes más complicados, imposibles de resolver en cualquier otro espacio de la vivienda; sólo en el patio se podían montar tramoyas y atrezos de cierta consistencia escénica.

²¹ Antonio Eduardo y Wadding (1752-1834) fue alcalde de la capital tinerfeña en 1813 y gobernador militar en 1821. Destacó como militar, cuya formación la recibió en el Real Colegio de Artillería de Segovia, llegando a ocupar distintos cargos dentro de este estamento. «Participó activamente en la defensa y victoria de Santa Cruz de Tenerife sobre el almirante Nelson» (Rodríguez Delgado, Octavio: «Eduardo y Wadding, Antonio» (voz), en *Gran Enciclopedia Canaria*, volumen VI (Eba-Fyf), Ediciones Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, p. 1.348.

²² GUERRA Y DEL HOYO, Juan Primo de la: *Diario II (1808-1810)*, p. 330.

²³ CIORANESCU, Alejandro: *op. cit.*, p. 390.

Debemos imaginarnos este amplio patio decorado y con muchas iluminarias de las ventanas que miraban al interior; también los salones anexos. Era muy posible que junto a la escalera principal se armara el tablado con los telones. Por tanto, no estamos lejos del tradicional teatro producido en los «corrales de comedias», cuyos empresarios recurrían a los elementos arquitectónicos (ventanas, pasillos, puertas, escaleras...) para estructurar los espacios escénicos. En este caso, en la planta superior, en el llamado corredor —a manera de palco—, permanecían los miembros de la familia y las amistades más próximas; en la planta baja, en cambio, lo hacían el resto del público y los responsables del espectáculo. El vizconde de Buen Paso no se ocupó de describir detalladamente los pormenores de este montaje teatral.

Así, en la casa de Murphy, que era de «las más altas, más de gusto y bien adornadas que hay en este pueblo», en palabras del vizconde, desplegaron telones que servían de fondo a la trama donde se levantaba una composición en forma de peña en la que aparecía sentado Orfeo tocando la lira. Debió de resultar muy interesante esta puesta en escena, no sólo por los recursos empleados sino también por la plasticidad obtenida, pues según el *Diario*, toda la tramoya contenía bastidores, telones, representaciones pictóricas de bosques, la aparición de un barco y el mecanismo para reproducir un incendio²⁴. Era por tanto un planteamiento muy pretencioso que requería conocimientos en este ámbito, medios económicos, artistas para confeccionar los decorados, actores y una cultura teatral más refinada que permitiera elegir, ensayar y presentar un tema mitológico como el de Orfeo y Eurídice, que ya se conocía gracias a la ópera del compositor alemán Christoph Willibald von Gluck (1714-1787), cuyo libreto de debió a Rainiero di Calzabigi, en 1762²⁵. Este teatro más selecto y, sin duda, elitista, sólo era entendido por las capas sociales de formación cultural más amplia, capaces de reproducir, a otra escala, los ambientes intelectuales y seculares de la sociedad europea, propiciados por el pensamiento ilustrado. Sin embargo, a estos actores sólo les movían la buena voluntad, el espíritu teatral y ciertas cualidades interpretativas, pues aún estaba por llegar la profesionalización escénica que vino de la mano de las compañías foráneas, de las peninsulares sobre todo, que ayudaron muchísimo a mejorar las técnicas teatrales, la dicción y el dominio del gesto. De ahí que el vizconde de Buen Paso comentase, al contemplar lo que en esta casa de los Murphy se representaba, que los actores exageraban en su actuación, rayando ya en la pantomima; algo parecido a los llamados «cuadros vivos», de los que ha hablado la profesora de la Universidad de Zaragoza doctora Ezama Gil en su trabajo «Arte y literatura en los salones femeninos del siglo XIX. El salón de Trinidad Scholtz. La moda de los cuadros vivos», publicado por la Universidad de Barcelona en 2008²⁶. Tampoco se estaba lejos de la actividad cultural que ejercían los salones organizados

²⁴ GUERRA Y DEL HOYO, Juan Primo de la: *op. cit.*, p. 12.

²⁵ No era la única ópera que se ocupaba de este argumento; ya a comienzos del siglo XVII, tanto Jacobo Peri como Claudio Monteverdi, la habían abordado bajo los títulos *Eurídice* y *Orefeo*, respectivamente.

²⁶ Se trata de un interesante trabajo que la doctora Ezama Gil presentó en el IV Coloquio de la SLES XIX (Sociedad de Literatura Española), en Barcelona (2008), pp. 111-127.





Santa Cruz de Tenerife. Alameda del Duque de Santa Elena a principios del siglo xx.

En muchas de estas casas se habilitaron salones para funciones teatrales.

En una de ellas estuvo el conocido Teatro de La Marina hasta cerca de 1848, momento en que se inician las obras del actual Teatro Guimerá.

en aquellas viviendas de mayor prestigio social, siguiendo el modelo francés del siglo XVIII, que en este caso no era otra cosa que la interpretación lúdica de las viejas tertulias ilustradas. En ellos se hablaba de todo, se leía, se concretaban proyectos culturales, se recitaban poesías y se bailaban e interpretaban obras teatrales²⁷.

En muchas ocasiones, estas familias entraban en «competición» escénica. Y dependiendo del rango social, se elegía la obra a representar, despertando el interés de los ciudadanos, que se mantenían pendientes de los programas ofrecidos cuando ya estaban próximos acontecimientos de verdadera repercusión social como los citados carnavales. Este interés motivaba el desplazamiento de público entre Santa Cruz de Tenerife y La Laguna y, en menor medida, a Puerto de la Cruz. La cono-

²⁷ En el siglo XIX, estos encuentros de salón derivaron en las conocidas «veladas», una manera más simple de mantener culturas y tradiciones locales que tenían lugar en las casas —independientemente de la categoría social, casi siempre por familias de clase media—, o bien en lugares públicos, como los teatros, casinos o centros educativos (escuelas, colegios, etc.), en los que las familias ponían de manifiesto su condición e influencia social y, sobre todo, la preparación musical, literaria y artística de sus hijos.

cida casa-palacio de Nava²⁸, en época del VI marqués de Villanueva del Prado, don Alonso de Nava y Grimón (1757-1832), abría sus puertas para poder disfrutar de las actuaciones teatrales dirigidas e interpretadas por los miembros de su familia. En los carnavales de 1802, concretamente el 1 de marzo por la noche, el vizconde de Buen Paso asistió a una puesta en escena muy interesante en cuanto a la elección y composición de la obra se refiere: *La Araucana*, de Alonso de Ercilla (1533-1594), que narra los enfrentamientos de los españoles y mapuches (araucanos) en territorio chileno. Es una pieza muy compleja por el elevado número de cantos (37 en total) y por sus más de 20 actores, aparte del atuendo, atrezzo y cuerpo musical. Ello indica la amplia formación cultural del VI marqués de Villanueva del Prado y de sus recursos bibliográficos, pues de sobra es conocida su amplia biblioteca. De sus estantes tuvo que haber formado parte el poemario épico de *La Araucana*, que ya había conocido unas 18 ediciones; una obra casi obligada en la biblioteca de cualquier ciudadano que se precie. Sin embargo, y atendiendo al relato del vizconde, lo que se representó en esta noble casa lagunera fue con sólo algunas partes de la obra, en clave de «pantomima», consistente en «una especie de consulta o deliberación para la que todos se arrojaban al suelo con las manos en ademán de pensativos. Seguía la prueba del madero y terminaba con una danza bien ensayada, con varias figuras graciosas». Es decir, el Poema II, en el que se pone de relieve no sólo la grandeza indígena de sus héroes, sino también la física, consiste en soportar sobre sus hombros, en tiempo indefinido, un pesado leño para lograr así la superioridad sobre el resto de los jefes allí reunidos, triunfando el joven Caupolicán, quien se puso al frente del ejército.

Muchos habrá de preguntar ganosos
si en el montón y número de gente
algunos de los indios valerosos
fueron muertos allí confusamente;
pues en todos los hechos peligrosos
Rengo, Orompello y Tucapel valiente
iban delante en la primera hilera,
abriendo siempre el paso y la carrera. (Poema II)

El vizconde acudió a esta actuación con su madre, sus dos hermanas y su tía doña María de la Guerra, dirigiéndose a la llamada «sala del marqués», donde, según el relato, tuvo lugar la referida actuación. Creemos que el texto no se refiere a una estancia concreta de la casa-palacio, como si de un gabinete se tratase, sino de un espacio más amplio capaz de acoger una composición escénica de esta naturaleza, descartándose, por tanto, el uso del elegante y artístico patio central para tal

²⁸ Fue durante el siglo XVIII, el núcleo de las históricas «tertulias de Nava», que tanta resonancia tuvieron en los ámbitos políticos, culturales y artísticos de las islas, especialmente en vida del V marqués de Villanueva del Prado, don Tomás de Nava y Grimón (1734-1791), continuadas luego por su hijo don Alonso de Nava y Grimón, personalidad ilustrada muy destacada, fisiócrata e impulsor de muchos proyectos científicos, como el Jardín Botánico de La Orotava (hoy perteneciente al municipio de Puerto de la Cruz).





Casa-palacio de Nava y Grimón (La Laguna), donde tuvieron lugar las conocidas «tertulias de Nava», y cuyas estancias acogieron representaciones teatrales.

fin. Además, el mes de marzo en La Laguna no ofrecía garantías para resolver estos acontecimientos lúdicos, y menos aún en un lugar abierto como el referido patio. De todas formas, debió de haber sido todo un acontecimiento teatral, sin perder el sentido y la gracia carnavalesca, no dudando en calificarlo como «comparsa». En esta sala se encontraban muchas personalidades de la sociedad más refinada de La Laguna. El vizconde menciona únicamente los nombres de las señoras doña Catalina Prieto y doña Ana Benítez de Alzola, pero la sala tuvo que haber reunido a muchísima gente, en la que aparecía expuesta la habitual mesa con los refrigerios. El resto de los nombres citados hacen referencia a los actores, todos ellos pertenecientes a las nobles casas laguneras.

No hay ninguna indicación al atrezzo y tramoyas. Sospechamos que no hubo tales, al menos de una manera figurativa y complicada, pues ya se hubiera encargado el vizconde de señalarlos y comentarlos. Tal vez la indumentaria, la música y la iluminación fueron suficientes elementos escénicos como para narrar cada uno de los cantos de *La Araucana*. Los organizadores de esta representación tuvieron que haber contado con variados elementos decorativos, tales como piedras ornamentales, bisuterías, plumajes, retales y otros tantos utensilios que permitían crear una escena muy figurativa, otorgándole así una plasticidad al grupo de indios que ocupaban buena parte de la sala, lo que explica a su vez la capacidad de la casa de Nava para llevar a cabo estas representaciones, ya que contaba con suficiente material para componer el atrezzo.

En su *Diario*, el vizconde de Buen Paso expresa su contrariedad por el tiempo que estuvieron esperando para contemplar la expresada obra. De pronto, un negro apareció en la sala con el «atril para la música; luego tres músicos de la tropa que hicieron sonar el violín, un bajón y un clarinete». Así dio comienzo la función. Hay que tener muy en cuenta que buena parte de los actores que participaron en esta obra eran militares, por lo que no fue difícil componer la orquesta con los músicos del regimiento. Después de la «obertura», hicieron su entrada «los indios con las mazas en las manos, armas de su uso...»²⁹, representados por los oficiales don Luis Román y don Antonio Campos; también por don Miguel Baulén, don Miguel Herrera, don Juan de Osuna, don Baltasar Peraza, don Francisco Villers, don Alonso y don Mateo Fonseca. El capitán don Miguel Baulen (1769-1844), que «alternó su vida entre su ciudad natal [La Laguna] y Güímar, ya que como caballero mayorazgo le correspondió ser Señor de la Casa Baulén y del Heredamiento que ésta tenía en el Valle sureño, por lo que destacó como «Hacendado»³⁰, llegó también a ejercitar el noble arte de la escena, al igual que el resto de sus compañeros de reparto. Es muy posible, por tanto, que haya sido el promotor de la actuación de aquel grupo de actores que, procedente de la localidad de Arafo, actuó en las fiestas de San Juan Bautista (La Laguna) en 1801, dada su estrecha relación con el valle de Güímar. El señor Baulén contaba entonces con 32 años de edad.

Y la actuación finalizó con una danza.

Dentro de este orden de actuaciones, no podemos dejar de mencionar la célebre puesta en escena de la obra *Zaire*, de Voltaire (1694-1778), en la casa de la familia Cologan de Puerto de la Cruz, con motivo de la celebración de la paz que puso fin a la llamada «guerra de las naranjas», mantenida en 1801 entre España y Portugal. Esta obra, que venía ensayándose desde septiembre de ese mismo año, mantuvo la expectación de toda aquella sociedad culta, pues se trataba de una pieza realmente complicada de representar no sólo por su contenido y autoría, sino también por la propia estructura escénica y el número de actores, además de la actuación de muchos miembros de la citada familia. El vizconde ya había mostrado interés por ella, indicando el 22 de enero de 1802 «que se prepara en el Puerto de La Orotava...» una obra dirigida y costeada por la casa Cologan³¹. El artífice de la misma tuvo que haber sido, sin lugar a dudas, el más destacado de la saga, don Bernardo Cologan y Fallon (1772-1814), nacido en Puerto de la Cruz en el seno de una familia de origen irlandés, dedicada al comercio entre Tenerife y los países del norte de Europa, especialmente Inglaterra. Un hombre ilustrado, polifacético, de altos vuelos culturales, que supo compaginar las ocupaciones mercantiles con la política y las bellas artes³².

²⁹ PRIMO DE LA GUERRA, Juan: *Diario 1 1800-1807*, p. 95.

³⁰ PRIMO DE LA GUERRA, Octavio: *La Milicia Nacional de Güímar, un cuerpo de seguridad local del siglo XIX* [blog.octaviordelgado.es].

³¹ PRIMO DE LA GUERRA, Juan: *op. cit.*, p. 81.

³² Para el conocimiento de esta destacada personalidad, es obligada la consulta, entre otros, de GUIMERA PERAZA, Marcos: «Bernardo Cológan y Fallon», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, núm. 25 (1979); también es fundamental la obra de ÁLVAREZ RIXO, José:





Viviendas de la familia Cólogan (hoy Hotel Marquesa). Puerto de la Cruz.
Al otro lado de la calle Quintana, aún se puede contemplar el ajimez del convento
de Nuestra Señora de las Nieves (religiosas dominicas), desaparecido en 1925.

Si atendemos al contenido de su espléndida biblioteca, no nos extraña en absoluto la elección de la citada pieza teatral, pues resulta significativo «que la mayor parte de las obras sea en lengua francesa, lo que es índice de la relevancia que adquiere la cultura de aquel país en la segunda mitad del Setecientos [...] sin olvidar lo que la lectura de obras extranjeras suponía en lo que a estar ‘à la mode’ se refiere»³³. Y entre ellas, la tragedia *Zaire*, que más tarde Bellini (1801-1835) convertirá en ópera. Representar una obra de estas características en el Puerto de la Cruz resultaba, al menos, curioso, pues indicaba cuáles eran las preferencias literarias y los autores de aquella sociedad abierta, en estrecho contacto con el exterior. Pudo haberla leído y traducido del francés, pues sabemos que hablaba perfectamente esa lengua, así como el inglés; o bien pudo haber contado con la versión del poeta y dramaturgo García

Noticias biográficas de algunos isleños canarios, Ed. Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2008; asimismo, el estudio de CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José: *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995. El patronazgo de la familia Cólogan se puede encontrar en la p. 138.

³³ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José: *op. cit.*, pp. 140-41.



Patio central de la casa Cologan (Hotel Marquesa).



Salón inferior de la casa Cologan (Hotel Marquesa. Restaurante).
Probablemente en este salón se representaron distintas obras teatrales.



de la Huerta (1734-1787), que, según el vizconde, ya circulaba por los ambientes intelectuales de la época.

Comenta Álvarez Rixo (1796-1883) que en su biblioteca había muchos libros adquiridos a «viajeros filósofos ilustres que siempre venían recomendados a su casa», entre los que se encontraron el eminente botánico Jacques Julien Houtton de La Billardière (1755-1834), que en octubre de 1791 permaneció en el norte de la isla unos diez días, como consecuencia de una destacada expedición; también visitó su vivienda en octubre de 1791 el célebre Von Humboldt (1769-1859). Entre sus aficiones hay que destacar la música y las «representaciones teatrales»³⁴, por lo que con toda seguridad debió haber llevado la batuta de los ensayos. No tenemos noticias fidedignas de su intervención como actor, pero lo cierto es que tuvo que contar con suficiente capacidad y preparación para las artes escénicas, atreviéndose a ejecutar una tragedia de estas características, en 5 actos, con unas exigencias coreográficas muy complejas.

Las casas principales de la familia Cólogán se encontraban en la plaza principal de Puerto de la Cruz, frente a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Peña de Francia. Por suerte, han salido ilesas de la barbarie urbanística de esta localidad turística que, en los años sesenta y setenta del pasado siglo xx, decidió aniquilar y borrar toda aquella esplendorosa historia que colocó a Tenerife en el concierto social europeo del siglo xviii. Hoy, sólo encontraos allí un hotel llamado Marquesa, en el que aún el patio central y otros tantos elementos espaciales y constructivos se mantienen en pie, revelando la categoría de la vivienda y de sus moradores: la familia Cólogán. En la planta baja se abren amplios salones en sentido longitudinal que sirvieron de almacenes, ahora silenciosos y acogedores comedores, así como lugares para la tertulia. Es muy posible que en uno de estos salones, don Bernardo levantara el escenario y toda la tramoya, con los decorados, bambalinas, entradas y salidas, y los mecanismos escénicos para el desarrollo de la indicada obra. No es descabellado afirmar, por tanto, que existiera una intención de crear un teatro estable en el Puerto de la Cruz, ya que la población, sobre todo la extranjera, necesitaba de lugares de esparcimiento cultural en los que el teatro ocupaba un primer orden. Tampoco nos debe extrañar que don Bernardo eligiera *Zaire* y no cualquier otra obra; había que ofrecer un teatro de calidad de acuerdo con la mentalidad y el devenir de los tiempos, por lo que la preparación de los actores también tuvo que haber sido muy exigente. La familia Cólogán no podía arriesgar su prestigio social. Ahora entendemos por qué Martínez Viera (1884-1969) sostenía que entre 1823 y 1824 se construía «el primer teatro algo regular que ha habido en las islas Canarias, a expensas de los principales vecinos del pueblo reunidos algunos años antes en sociedad privada: su construcción es sencilla, y de poca capacidad; pero el escenario está adornado con lindas decoraciones pintadas por los mismos aficionados»³⁵.

³⁴ ÁLVAREZ RIXO, José: *Noticias biográficas de algunos isleños canarios, op. cit.*, p. 250.

³⁵ MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del Teatro en Tenerife*, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1991 (2.ª edición), p. 16.



No hay más noticias, hasta el momento, de este teatro «algo regular» en el Puerto de la Cruz, el primero de Canarias, a tenor de las palabras del citado historiador y periodista. Pudo haber sido aquel teatro organizado por don Bernardo Cologan y hermoñado y actualizado después, momento en el que el monopolio comercial había caído estrepitosamente, tras la muerte, en 1814, de don Bernardo. La ausencia de documentos no nos permite situar este teatro en otro lugar de la ciudad, en el que intervinieron las familias con mayores recursos económicos, contratando a los artistas más amañosados para su decoración. El historiador Martínez Viera comenta que era de «poca capacidad» y de construcción sencilla, entendiéndose que hubo entonces un edificio teatral independiente, aunque pequeño, como consecuencia del interés fomentado por el arte escénico de la familia Cologan. No sabemos dónde estuvo este teatro, aunque deducimos que su ubicación no pudo haberse encontrado más allá de los límites urbanos establecidos por la sociedad mercantil. Su existencia fue realmente efímera, pues su huella pronto se perdió en el tiempo.

Parece ser que el vizconde no asistió a la obra *Zaire*, ni siquiera sus hermanas, que en una carta le manifestaban la excelente crítica de todos aquellos que fueron a Puerto de la Cruz a ver la mencionada obra escénica, y que debido al éxito obtenido, la familia Cologan pensaba ampliar el número de representaciones.

Hubo por tanto muchísimos proyectos teatrales mencionados en el *Diario*, como el llevado a cabo por el «cuerpo de Artillería» de Santa Cruz de Tenerife, el día 24 de febrero de 1809, en plenas fiestas de carnavales. Se representó *El rapto de Proserpina*, y la historia de *Pigmalión* esculpiendo a Venus, de la que terminó enamorándose³⁶. Para ambos espectáculos se necesitaron soldados del Batallón de Canarias, supuestamente aquellos con mayores dotes teatrales. Es fundamental tener en cuenta que esta clase de representaciones, en tiempo de carnaval, ofrecía un tono más relajado que rayaba en la parodia, sin demasiadas pretensiones escénicas. Sin embargo, la elección de las obras, en general de texto resumido, intentaba dar respuesta a una cultura de carácter laico que escapaba del control eclesiástico. Así, el personaje de Proserpina anuncia la primavera que ya está próxima, y Pigmalión, el amor. Tenemos que imaginarnos cómo resolvieron esta puesta en escena, el rapto de la diosa por Plutón, los decorados, las luces, los trajes, el personaje de Pigmalión y la escultura de Venus que cobra vida. El vizconde no dejó constancia de lo que allí vio, pero sin duda tuvo que haber sido una función bastante divertida y animada.

Encontramos también en el *Diario* otros asuntos relacionados con representaciones teatrales de igual calado, como la sucedida el sábado 7 de mayo de 1808 en la capital tinerfeña, en un almacén perteneciente a una casa aún por concluir propiedad de don José Monteverde y Molina, gobernador del Castillo de San Cristóbal, quien había participado en el ataque contra el almirante Nelson (julio de 1797). Durante las visitas a la mencionada capital, el vizconde de Buen Paso participaba de la vida cotidiana de sus habitantes, de las murmuraciones y comentarios internos, que luego él sabía convertir en literatura. Así, el 3 de mayo del ese mismo año, día de la Cruz,

³⁶ PRIMO DE LA GUERRA, Juan: *op. cit.*, p. 168.





recogió el comentario que circulaba por las calles de la ciudad sobre el problema suscitado entre don Carlos Benavides Rodríguez³⁷, beneficiado de la iglesia del Pilar y «ministro del Santo Oficio de la Inquisición», y don Carlos O'Donnell y Anethan, «teniente de rey» y padre del acreditado militar y político don Leopoldo O'Donnell y Joris (1809-1867). El señor Benavides exigió que se le entregase el texto para su consulta, que no era otro que el de *Otelo: el moro de Venecia*, de Shakespeare (1564-1616), una complicada obra en 5 actos, con más de 15 actores que debían moverse en medio de una tramoya nada fácil de resolver. Según comenta el vizconde, el referido texto no llegó a las manos del señor Benavides por decisión del propio O'Donnell, quien se había negado, siendo él mismo el director de la obra que ya estaba ensayando, pues la censura del momento determinaba cuáles eran los mensajes que se debían transmitir desde los escenarios. Esta actitud desvela las frágiles relaciones existentes entre ambos, sobre todo por la conducta del beneficiado Benavides frente a situaciones sociales, muy cuestionada por los ciudadanos de entonces. El *Diario* no dice nada más, ni siquiera de cómo acabó aquel «desafío» del señor O'Donnell. Tampoco sobre los actores, de los decorados, ni de las condiciones de la sala. Con toda probabilidad, el señor O'Donnell, aparte de director, también interpretaría algunos de los personajes; ¿quizá el de Otelo? En 1808 no superaba los 36 años de edad, encontrándose en plena madurez como actor. Su dedicación al arte escénico en Santa Cruz de Tenerife se alargó hasta 1809, ya que al año siguiente lo encontramos como militar (teniente general de los Reales Ejércitos Españoles) en Extremadura, ocupando importantes cargos dentro del ejército en todo el país. Lo cierto es que el día 7 del mencionado mes de mayo³⁸, la obra se estrenó con gran aplauso del público, de tal modo que volvió a representarse el 17 y el 25 de mismo mes³⁹.

La elección de esta obra, como tantas otras de su género, venía a poner de relieve el momento complicado por el que estaba pasando la nación a partir de la irrupción política de los Bonaparte. Para O'Donnell, el personaje de Otelo reencarnaba el triunfo del espíritu sobre las pasiones humanas, los valores patrios, la victoria frente a los enemigos que, enmascarada en la guerra contra los turcos, no era otra cosa que la lucha ante el invasor Napoleón I y su hermano José I, erigido rey de España en 1808. Sin embargo, sería una insensatez por nuestra parte pensar que el señor Benavides mostró más preocupación por el contenido de la obra, por sus personajes y situaciones, que por el decoro y las actitudes morales de los actores, ya que se trataba de una tragedia de celos, de intrigas amorosas y atormentados personajes (Yago, Rodrigo, Desdémona...) que cuestionaban la integridad espiritual de los mismos y, por ende, podría tener efectos nocivos en los espectadores. Era consciente Benavides de los cambios que se estaban produciendo en Europa con respecto a la situación de

³⁷ Figura destacada en los ámbitos religioso, social, cultural y artístico de Santa Cruz de Tenerife. Fue el primer beneficiado de la actual iglesia del Pilar de la citada capital, entre 1803 y 1816, y estrechamente relacionado con el escultor Miguel Arroyo Villalba (1770-1819), quien llevó a cabo la imagen de Nuestra Señora de las Angustias (1804).

³⁸ GUERRA Y DEL HOYO, Juan Primo de la: *Diario II (1808-1810)*, p. 25.

³⁹ Ídem: p. 29.

la mujer a raíz, sobre todo, de la Revolución francesa, aunque desde mucho antes ya se había dado un clima a favor de la liberación femenina⁴⁰. El teatro fue un excelente aliado —camuflado o no— en el que la mujer proponía un cambio de actitud por parte del hombre y de la sociedad, en general. Los escenarios enarbolaron esta iniciativa donde ellas sabían manejar los entresijos de los más variados ambientes. Así, Shakespeare, en su *Otelo*, toma la avanzadilla proponiendo a una mujer que se resiste a aceptar la inmoralidad social que la somete a la sujeción del varón.

Pero yo creo que cuando las mujeres caen, la falta es de sus maridos; pues o no cumplen con sus deberes y vierten nuestros tesoros en regazos extraños, o estallan en celos mezquinos imponiéndonos sujeciones, o nos pegan y reducen por despecho nuestro presupuesto acostumbrado. Pardiez, tenemos hiel, y aunque poseamos cierta piedad, no carecemos de espíritu de venganza. Sepan los maridos que sus mujeres gozan de sentidos como sus esposos. ¿Qué es lo que procuran cuando nos cambian por otras?, ¿el placer? Yo creo que sí. ¿Es el afecto lo que les impulsa? Creo que sí también. ¿Es la fragilidad que así desbarra? Creo también que es esto. ¿Y es que no tenemos nosotras afectos, deseos de placer y fragilidad como tienen los hombres? Entonces que nos traten bien, o sepan que el mal que hacemos son ellos quienes nos lo enseñan.

Texto en boca del personaje de Emilia en su diálogo con Desdémona, esposa de Otelo. Acto IV, escena III.

Comenta el actor Rafael Álvarez, «El Brujo», que «Shakespeare era más sabio y aventajado en temas de igualdad que muchos de nuestra época», siendo capaz de crear «un patrón, un modelo, un arquetipo de mujer», de tal modo que «la liberación de la mujer está implícita» en este escritor británico⁴¹. Esta obra fue, por tanto, un revulsivo silencioso que el señor Benavides deseaba controlar, tal vez para someter parte de su contenido a una revisión más acorde con los modelos éticos y morales que se pretendía imponer.

El vizconde de Buen Paso se entretiene en indicar aquellas fiestas con sus correspondientes actuaciones teatrales, casi siempre entremeses o cuadros alegóricos, que se repiten constantemente debido al corto espacio geográfico donde se movió. De vez en cuando hace alusión a las representaciones que tuvieron lugar en domicilios particulares, centrándose sobre todo en las de la capital, pero sin aportaciones

⁴⁰ Es necesario citar los nombres, al menos, de Olimpia de Gouges (1748-1793), quien en 1791 publicó el trabajo titulado «Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadanía»; también a Mary Wollstonecraft (1759-1797), que dio a conocer en 1792 una de sus importantes obras: «Vindicación de los derechos de la mujer», sin olvidarnos de la producción literaria del filósofo Condorcet (1743-1794) en la que proponía y defendía la igualdad de la mujer, a pesar del golpe bajo asestado por Napoleón I, al suprimir los derechos que las mujeres habían conseguido (Código Civil de 1804), confinándolas al ámbito exclusivo del hogar. A pesar de las dificultades que esta ley suponía, las reivindicaciones femeninas no fueron totalmente ahogadas. Diversas publicaciones como las de Josefa Amar (1749-1833) fueron un grito de independencia y reclamo de la dignidad de la mujer.

⁴¹ Conferencia impartida en el Teatro Cervantes (Málaga) en el transcurso del xxix Festival de Teatro, enero 2012.



relevantes que nos permitan efectuar una construcción de las actividades escénicas de carácter doméstico. Ahora bien, el contenido de su *Diario* es lo suficientemente explícito como para que se reconozca la vocación del tinerfeño, y en particular el ciudadano de Santa Cruz, por el teatro, que en estas últimas décadas no ha estado protegida, atendida ni incentivada suficientemente por los poderes públicos locales.



RECENSIONES

Ángel Luis HUESO MONTÓN y Gloria CAMARERO GÓMEZ (coords.). *Hacer historia con imágenes*, Editorial Síntesis, Madrid, 2014.

La relación entre el cine y la historia es larga, y, prácticamente, empieza desde sus inicios. La historia es uno de los pilares de la narrativa, el argumento, la ambientación y la atmósfera cinematográfica. Toda película, en especial aquellas que intentan reflejar la misma época en que se filman, lo que quieren es documentar un momento histórico. Por ejemplo, la *Salida de los obreros de la fábrica*, de los hermanos Lumière, de la que existen dos versiones —una de 1894 y otra de 1895—, es un importante documento histórico, pues al margen de otras cualidades que el filme tiene, refleja las condiciones de vida de la clase trabajadora. Esta obra hará sentir su influencia en España, pues dos años más tarde, en 1897, Fructuoso Gelabert rodará *Salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial*. Obviamente, no debemos olvidar que en estos momentos, el cine había dejado de ser privilegio exclusivo de los intelectuales, pasando a convertirse en un «arte popular»; cine para todos, también para las clases bajas. Por este motivo las imágenes filmadas tratan de reflejar situaciones y sentimientos, convirtiendo al celuloide en un documento de primer orden de una época determinada. Tal es así que las películas rodadas desde los inicios del cine con temática localizada en ese siglo determinan una forma de ver la realidad de ese momento, y se adecuan a las formas, filosofías y maneras de pensar de su tiempo; las películas, por tanto, se convierten en los cronistas que nos relatan cómo se han desarrollado los acontecimientos en esos años.

Es impensable entender lo que ocurrió y cómo se vivía en la Europa de la posguerra sin la presencia de filmes como el *Ladrón de bicicletas* o *Los cuatrocientos golpes*. De igual modo, podemos conocer la ideología dominante en la España del franquismo viendo películas de la época como *Raza*, cuyo guion lo escribió el propio Franco bajo el seudónimo de J. de Andrade. No obstante, habrá que esperar a la segunda mitad del siglo xx para que se comience a reflexionar de modo científico sobre el valor histórico que se deduce de la mayoría de estos filmes.

El libro coordinado por los profesores Ángel Luis Hueso Montón y Gloria Camarero Gómez, profesores de la Universidad de Santiago de Compostela y de la Carlos III de Madrid respectivamente, analiza, a través de una serie de artículos, diferentes maneras de hacer cine desde la perspectiva de la historia, de ahí su título: *Hacer historia con imágenes*. Como los propios coordinadores señalan en el prólogo, la idea es hacer una profunda reflexión sobre la historia a partir de la imagen cinematográfica, analizando las principales escuelas que han sobresalido en este tipo de investigaciones: la francesa y la anglosajona especialmente. Los estudiosos del tema han sido un referente importante para que desde otros países se trabaje cada vez más en esa relación entre las imágenes animadas y la historia coetánea. Este libro ofrece en este sentido importantes resultados, analizados por reconocidos especialistas de diferentes universidades y países, sobre el tema en cuestión y abordándolo cada uno de ellos desde diferentes perspectivas. En este sentido, debemos citar a quienes se han encargado de traducir al castellano algunos de los artículos mencionados. Es el caso de Sofía Liñares, que ha traducido del



inglés el artículo del profesor Rosenstone, y Ana Banesa Fernández, que ha hecho lo propio del italiano para el de Matteo Sanfilippo.

El profesor R. A. Rosenstone, del Instituto Tecnológico de California (Caltech), parte de sus propios trabajos, y revisa el estado actual de los estudios de cine, bajo el epígrafe de *La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que les hacemos a los muertos*. Tras analizar diferentes teorías, termina por afirmar que la película *Rojos* (Reds, Warren Beatty, 1981) interpreta el pasado desde el presente, de modo que «no es una película de la cultura bohemia radical de Greenwich Village anterior a la I Guerra Mundial, sino una película tardía del radicalismo de los años sesenta», salpimentada con las tormentosas relaciones entre Beatty, Julie Christie y Diane Keaton, actriz que finalmente interpretó el papel de Louise. Sobre esta base cabría entenderse que «las películas históricas solamente reconfiguran el pasado desde el punto de vista de los conflictos e inquietudes actuales sobre la guerra, los movimientos sociales, los individuos o las ideologías», en tanto que la historia escrita por los académicos se centra únicamente en el pasado.

El artículo de Matteo Sanfilippo, profesor de la Universidad della Tuscia, versa sobre los *Modelos de análisis del cine histórico: Francia, Estados Unidos e Italia*. Un interesante trabajo que indaga sobre el papel que tiene el cine en la producción historiográfica. El artículo analiza la figura del historiador que llega al cine convertido en director, guionista o asesor de películas históricas, por lo que —de alguna manera— termina imprimiendo en el filme su visión personal de la historia contada. Análogas coincidencias hemos constatado en aquellos directores cuyos filmes tratan biografías o aspectos diversos sobre artistas, caso de Fielder Cook (*Gauguin the Savage*, 1980), licenciado en Historia del Arte; Peter Greenway (*The Belly of an Architect*, 1987 y *Nightwatching*, 2007) pintor; Derek Jarman (*Caravaggio*, 1985), escenógrafo y pintor; Agnès Merlet (*Artemisia*, 1997), que cursó Bellas Artes en Orleans; o Lech Majewski (*The Mill and the Cross*, 2011), director de teatro y pintor, entre otros muchos.

El bloque sobre los aspectos metodológicos del cine lo cierra el profesor Julio Montero, de la

Universidad Complutense de Madrid, que desde hace años estudia la relación entre el contexto sociohistórico y el cine. Su *Historia y el cine documental. Sobre la posibilidad de presentar resultados de investigación en formato documental* hace una reflexión respecto al papel que pueden tener los medios audiovisuales, en concreto los documentales, en la difusión de las investigaciones históricas.

Los siguientes capítulos abordan temas tales como la reconstrucción histórica a partir del cine o el de aquellos directores que lo han hecho desde diferentes perspectivas. Así, Rafael de España, de la Universidad de Barcelona, los afronta en *El cine de los Totalitarismos europeos del siglo XX*, afirmando que el cine fue un eficaz medio transmisor, especialmente en aquellos países con gobierno absolutista, de modo que se servían de él y como arma arrojada para lanzar mensajes políticos a la población.

Visiones del pasado en el cine de Ettore Scola, de Ángel Luis Hueso Montón, de la Universidad de Santiago de Compostela, profundiza en tres filmes de este director italiano, y en cada uno de ellos presenta tres maneras diferentes de hacer historia cinematográfica, fusionando la historia real con la ficticia. Pero Scola, además, hace uso de otras propuestas como la danza, la música y las canciones que actúan como hilo conductor de las historias narradas, pues se sirve de ellas para acercar al público a momentos concretos del pasado que quiere plasmar.

Los restantes capítulos del libro se centran en ejemplos diversos de la cinematografía española. Así, su estudio desde el punto de vista cronológico lo aborda Joaquín Cánovas Belchi, profesor de la Universidad de Murcia. En *Los inicios del cine histórico en el imaginario fílmico español (1905-1931)*, aborda el estudio y los primeros momentos del género histórico en el cine español, partiendo de películas como *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* producida en 1917, hasta *El dos de Mayo*, en 1927. José Antonio Pérez Bowie, de la Universidad de Salamanca, analiza las *Lecturas cinematográficas del siglo XIX español*, centrándose en el cine histórico español durante la dictadura franquista, especialmente en aquellos ejemplos que se acercan al pasado a través de una obra literaria escrita —cine y literatura— o bien ambientada en el siglo XIX. José María Caparrós Lera, de la Univer-

sidad de Barcelona, estudia el *Cine histórico español contemporáneo. De El espíritu de la colmena (1973) a La voz dormida (2011)*. La gran novedad de este trabajo estriba en que nos ofrece una exhaustiva filmografía sobre este género, que se completa con comentarios de los filmes más destacados en sus principales líneas argumentales, clasificándolos según el período al que hacen referencia.

El cine histórico español tratado desde el punto de vista de la temática lo aborda Santiago de Pablo, profesor de la Universidad del País Vasco, en *Cine y nacionalismo vasco: el caso de ETA político-militar y Euskadiko Ezquerria*. En palabras de su autor, «el País Vasco es un buen laboratorio para explorar las complejas relaciones entre cine, sociedad, identidad nacional y violencia política». Es por lo que en su artículo pone especial énfasis en el documental *Euskadi hors d'Etat* (1983), controlado directamente por ETA, según demuestran documentos inéditos que ha utilizado para su elaboración, que ven la luz gracias a este trabajo.

El punto final lo pone uno de los más prestigiosos directores del cine francés, Bertrand

Tavernier, que a través de la semblanza que de él realiza Ramón Rozas, de la Universidad de Santiago de Compostela, en *El paisaje humano. Escuchando a Bertrand Tavernier*, formula una serie de valoraciones sobre la historia, el cine y el contexto sociocultural en el que se desarrolla. Sus filmes cuentan historias de personas, ambientadas en la realidad del momento elegido, pero que son la excusa perfecta para poder recuperar el pasado.

En definitiva, este libro constata —una vez más— que los estudios sobre cine e historia siguen estando de rabiosa actualidad, aunque —evidentemente— los distintos enfoques que se les den generen controversias entre directores y críticos. Pero ahí reside la riqueza de este género, pues, como muy bien señala Robert A. Rosenstone «el cine ni reemplaza la historia como disciplina ni la complementa. El cine es colindante con la historia, igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como, por ejemplo, la memoria o la tradición oral».

Clementina CALERO RUIZ

REVISORES

Isabel CASTELLS MOLINA

Fernando GABRIEL MARTÍN

Francisco GARCÍA GÓMEZ

Alicia HERNÁNDEZ VICENTE

Amparo MARTÍNEZ HERRANZ

Gonzalo PAVÉS BORGES

Enrique RAMÍREZ GUEDES

Domingo SOLA ANTEQUERA

Carmelo VEGA DE LA ROSA

INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE *LATENTE* 12 (2014)

El promedio de tiempo de publicación desde la llegada de los artículos a la redacción de la revista hasta su impresión (pasando por el proceso selección, lectura, evaluación y corrección de pruebas) es de 9 meses. Los evaluadores/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 en la redacción para esta edición: 11

N.º de artículos aceptados: 7

Promedio de evaluadores/as por artículo: 2

Promedio de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 1 mes

Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 5 meses

El 65,4% de los manuscritos enviados a *Latente* ha sido aceptado para su publicación.

ULL | Universidad
de La Laguna

