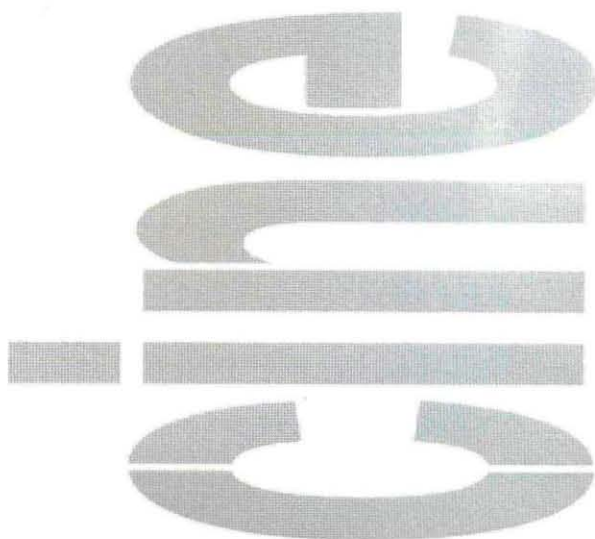


PANORÁMICA SOBRE EL CINE CANARIO ÚLTIMO



Con el estreno de *Piel de cactus* se cierra el último capítulo de la serie de largometrajes producidos a la sombra de los 1500 M de Turismo. Aunque se vislumbran algunos proyectos, históricamente se ha terminado un período de excepción, que difícilmente va a repetirse en el futuro. Hasta la fecha, el cine canario había ofrecido una exigua producción, a partir de empresas individuales, visionarios que pretendían de una forma u otra iniciar una etapa fructífera de producciones (*El ladrón de guantes blancos*, *Tirma*, etc.), pero que se estrellaban por un lado contra la indiferencia de las instancias de poder, que podían haber ayudado a estos cineastas, y por otro con la de un público que parecía no demandar este tipo de cine.

La falta de continuidad ha sido una de las características del cine hecho en Canarias. Intentos de construir un cine popular (*Alma Canaria*, 1945, *El reflejo del alma*, 1956), pseudohistórico (*Tirma*, 1954) o melodramático-turístico (*Mara*, 1959, *Acompáñame*, 1966), e igualmente, pero en menor medida, de hacer un cine crítico y social (*Isla somos*, 1978; *El camino dorado*, 1979; *Guarapo*, 1988; *Los baúles del retorno*, 1993), desde posiciones más independientes. De todas estas películas, que la Filmoteca Canaria está

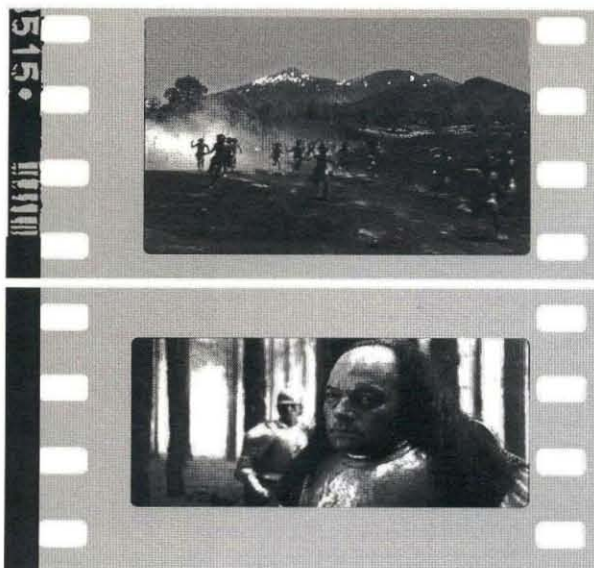
intentando rescatar, al espectador actual canario (el que va periódicamente al cine) apenas le sonará *Guarapo* (aunque probablemente la generación que en su día aplaudió la película —fue un éxito de taquilla en Tenerife—, ya haya dejado de ir al

Con una parte de los 1500 millones de la Viceconsejería de Turismo, que inicialmente estaban destinados a la Televisión Autónoma Canaria, pudieron subvencionarse algunos proyectos de largometrajes y un montón de cortos y series para la televisión, la mayor parte de las cuales nunca han llegado a verse.

Esta inesperada caída del cielo de un maná que los cineastas habían estado reclamando desde hacía unos pocos años, a través de la Asociación de Empresas de Producción Audiovisual de Canarias (AEPAC), fue recibida con júbilo. Las consecuencias no se hicieron esperar. La primera de ellas fue la huida en desbandada de las productoras, con el fin de disfrutar de los dineros, olvidándose de mantenerse juntos para encararse a los años venideros, al después de, o para exigir otro tipo de condiciones.

La premura de la convocatoria y, sobre todo la dificultad de terminar las películas dentro de los plazos requeridos (tenían

que presentarse dentro de los presupuestos del mismo año en que se había publicado la convocatoria), llevó a serios quebraderos de cabeza a las productoras. Otro de los problemas era la búsqueda de los dineros necesarios para completar la producción, a base de créditos blandos. o



cine) y, en ambientes más comprometidos, la película de María Miró. (¿Qué se está haciendo para que todas estas películas entren a formar parte del patrimonio cultural de todos los canarios, por qué no se editan en forma de colecciones como se hace con los libros?)



de la asociación con otras productoras. Aunque hubo dinero para todos (se trataba de tapar bocas), el reparto no fue homogéneo. Los proyectos estrella fueron *Mararía*, un antiguo proyecto de Yaiza Borges; *Mambí*, el segundo largometraje de los hermanos Ríos, que se asociaron con CARTEL S.A. (la productora de *El perro del hortelano* y *La pasión turca*, entre otras) y buscaron ayuda en el ICAIC para su saga histórica; *Fotos*, del debutante Elio Quiroga, que era un proyecto ya en marcha (Plot Films y Comunicación Integral); y *La isla del infierno*, del también debutante Javier Fernández Caldas. En menor medida, fueron subvencionados los filmes *En algún lugar del viento*, de Fernando H. Guzmán, y *Piel de cactus* de Alberto Omar y Aurelio Carnero.

La producción de cortometrajes, en especial *El largo viaje de Rústico*, de Rolando Díaz y *El último latido* de Javier Fernández Caldas, había creado grandes expectativas. La calidad de estos filmes, avalada por los premios recibidos en varios festivales, era la consecuencia de la madurez de modestas productoras (La Mirada, Papi Producciones, Zodiac Films, etc.) y de la gran preparación profesional del equipo que estaba detrás de cada produc-

ción (los directores de fotografía Juan Antonio Castaño y Roberto Ríos, la montadora M^a Dolores Pueyo, el director artístico Alfonso Ruiz, etc.). Todo realizador de cortos lleva dentro un futuro largometraje, sueño que compartía con las productoras canarias.

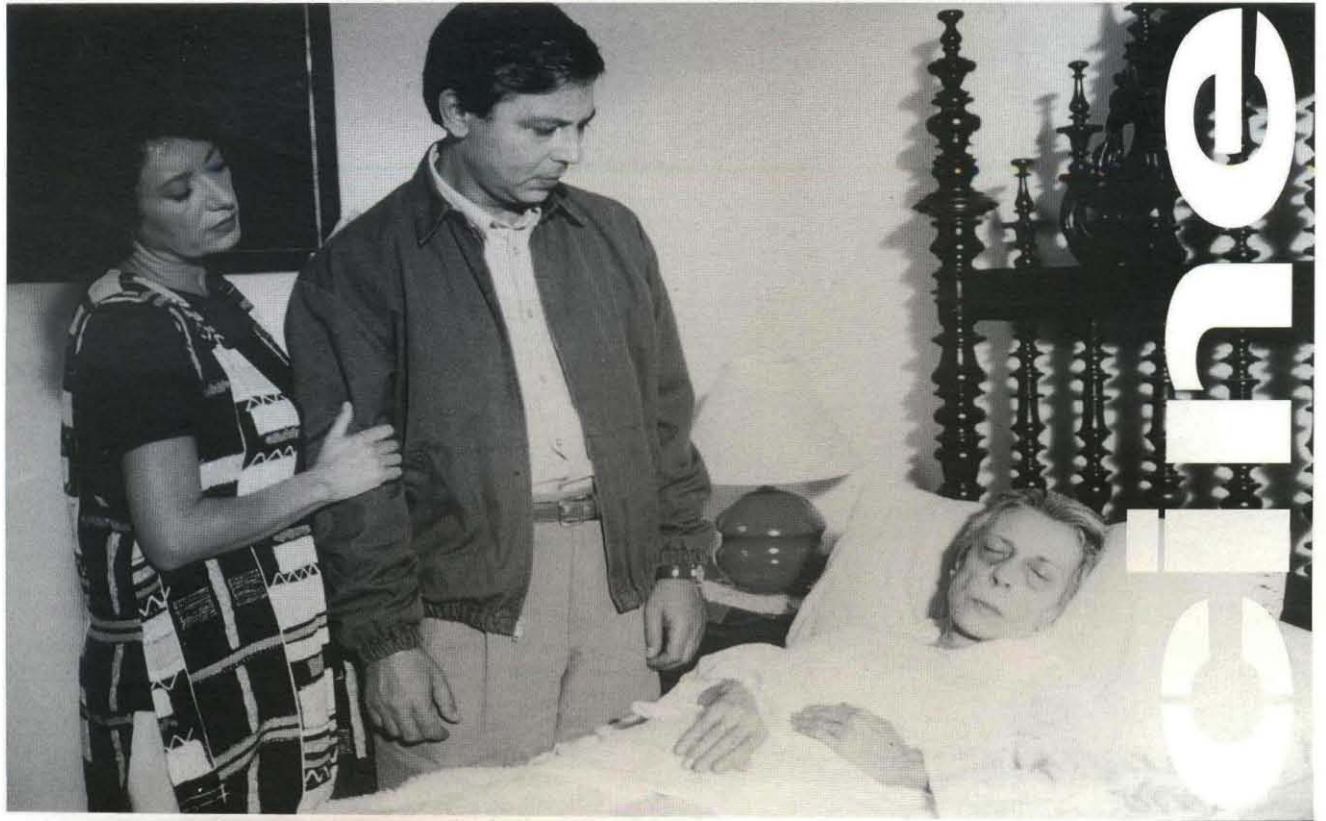
La llamada zeroloto iba a darles esta oportunidad. El estreno escalonado de todas estas películas, en el transcurso de estos dos últimos años, a medida que las productoras, en función de las dificultades habidas, iban terminando los filmes, ha permitido que los espectadores, últimos destinatarios de estas obras, estén en disposición de valorar sobre el resultado de esta insólita experiencia, que ha propiciado la aparición de una serie de películas canarias en el panorama cinematográfico español, a pesar de las críticas al procedimiento empleado para la concesión de las subvenciones y al nulo seguimiento que se ha hecho por parte del gobierno de cada uno de los proyectos.

El resultado de cada filme, muy diferente en cada caso, es fruto de una serie de decisiones personales que cada uno de los realizadores tuvo que tomar en su momento. La principal variable, que condicionó decisivamente el producto, fue la cantidad

inicial recibida para cada proyecto, en la cual tuvo mucho que ver la trayectoria y solvencia profesional de los que estaban detrás de los proyectos (caso de los hermanos Ríos) o del interés del proyecto en sí (las posibilidades de gancho turístico que podía tener la adaptación de la novela de Rafael Arozarena).

Dinero llama a dinero. Y las productoras nacionales, al acecho de una primera partida económica que pudiese enganchar el resto, acudieron rápidamente como coproductores solventes.

Los demás, con una cantidad de dinero a todas luces insuficiente para abordar los proyectos, se vieron obligados a restringir los gastos al máximo y aprovechar los recursos disponibles, es decir, tirar de amigos y familiares, canarios o no, y, en el mejor de los casos, contratar algún técnico o actor medianamente conocidos. En *Piel de cactus*, por ejemplo, se fichó a un director de fotografía cubano, y en cuanto a los actores el protagonista era austriaco y ella era una famosa actriz de culebrones venezolana. Nada que decir: el casting debe ayudar a encontrar los rostros más adecuados y, como en el caso de *La isla del infierno*, eran necesarios ciertos rostros inquietantes.



La contratación de actores conocidos, aunque cara, es una operación rentable, ya que ayuda a estrenar las películas, dentro de un mercado con un competencia feroz con las *majors* americanas. Con la ayuda de un exhibidor local, todas las películas han tenido su estreno y, a excepción de la película de Fernando H. Guzmán, han compartido sala durante varias semanas en algunos cines de las islas. *En algún lugar del viento*, sin embargo, simplemente se exhibió un fin de semana. La súbita muerte del director había dejado la película en la última fase de producción. También había sido la única película, como había sucedido en todas las anteriores de Guzmán, que había sido producida con un equipo enteramente canario, compuesto por las mismas personas. A pesar de los resultados, Guzmán ha demostrado una y otra vez que era posible realizar largometrajes en Canarias, con presupuestos bajísimos. La proyección del filme en un modesto festival de cine catalán, la ha puesto en contacto con otro tipo de público, que ha reaccionado favorablemente. La falta de canales alternativos de distribución impide muchas veces que un determinado tipo

de cine pueda llegar a su público. Con la desaparición de Guzmán, parece que se ha truncado definitivamente esta vía de producción de bajo coste, que podría facilitar el acceso a esta profesión de multitud de cineastas con cosas nuevas que decir, al margen del cine comercial.

La isla del infierno, cuando se estrenó, todavía no había conseguido distribuidor. La corta duración del filme, apenas 80 minutos, con algunas lagunas narrativas de consideración y, sobre todo, la ambigua adscripción a un género determinado, la hacen difícil para su distribución comercial. El filme bascula entre el cine de aventuras y la comedia surreal, sin decidirse nunca por ninguna de estas posibilidades, pero tampoco *Piel de cactus* o *Fotos* son películas que puedan fácilmente clasificarse.

La recepción de *Fotos* en el Festival Fantástico de Sitges desató un sinnúmero de comentarios diversos, especialmente por la insólita aparición de la Virgen en ambientes urbanos actuales, y por el extraño sentido del humor que impregnaba todo el relato, de una forma deliberada o fortuita. En cualquier caso, *Fotos* fue muy

bien acogida por una parte de la crítica nacional ("*se trata de unos de los filmes más personales y originales del reciente cine español*" comentaba el Periódico de Cataluña, a raíz de su estreno) y recibió el Premio al Mejor Guión y una Mención Especial del Jurado "por su voluntad de riesgo y capacidad de provocación y controversia".

Pero tanto *La isla del infierno* como *Piel de cactus* fracasan, por motivos distintos, en el momento de enganchar al espectador. En el primer caso por una ausencia de guión y en el caso de Alberto Omar por un guión excesivamente deshilvanado, a pesar de que fue el resultado de un trabajo de guión en un taller organizado por *Source* del Programa Media de la Unión Europea. Javier Fernández Caldas, que había levantado tantas expectativas, gracias a sus vigorosos y expresivos cortos, como durante el accidentado rodaje en espacios naturales con decenas de extras, trajes de época y escaramuzas con los guanches, llenó a sus acólitos de una furibunda decepción. A pesar de todo, fue la película más vista y resultó un inesperado éxito local, quizás gracias



a una buena promoción por televisión, con un pequeño *trailer* que reunía las mejores imágenes del filme, sin guardarse ninguna. Este proyecto, que inicialmente había sido un documental sobre la venta de nativos de las Islas Canarias en un mercado de Cádiz, acabó convirtiéndose en un largometraje de ficción y, de este modo, hizo realidad un sueño de Caldas: rodar él mismo una de aquellas películas de aventuras de la serie B que tanto amaba. Pero claro, a pesar de que se trata de películas de bajo presupuesto, rodadas en una semana y sin actores de renombre, no estamos en América sino en la periferia de la periferia, y cualquiera de estas películas superan el costo de una producción española media. El rodaje se dilató, como era habitual en los cortos de Caldas, y finalmente el dinero no dio para más, faltando todavía algunas secuencias que rodar. La solución: remontar el material y urdir una mínima historia con los planos existentes. El resultado es consecuencia directa de las condiciones de producción. Aunque también existen otros modelos en la cinematografía europea, de los cuales se podía haber servido, para construir su historia. Otros referentes, que no precisan de grandes andamiajes para remontarnos en épocas pasadas, como las reconstrucciones históricas de los hermanos Taviani, Bresson o Rohmer.

En cambio, Alberto Omar sí se nutre de referentes cinematográficos más europeos, aunque tiene la ventaja de que su película es más actual, o, para ser más precisos, atemporal. Omar parte de su mundo literario, el de sus cuentos. Pero, de una

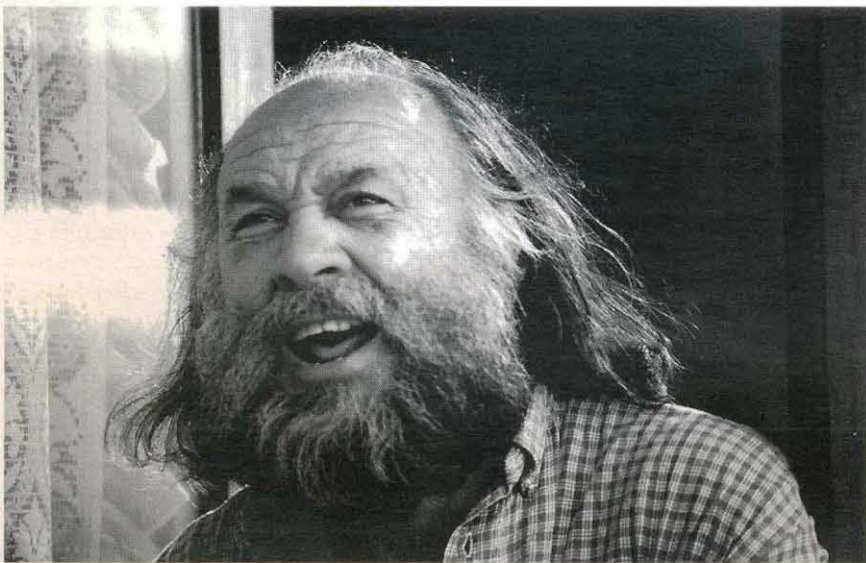


forma inteligente, consciente de que no domina la narrativa cinematográfica, decide por un lado codirigir con un hombre de cine, el director y productor Aurelio Carnero y, en otro orden de cosas, toma prestada una estructura del tipo "una historia dentro de otra", que es al mismo tiempo una forma tanto literaria como cinematográfica, que le permite un cierto margen de maniobra, manteniéndose en terreno conocido. El inicio de la película es muy brillante, a la manera del Resnais de *Mariemad*, con el desarrollo de un relato en dos planos paralelos, a uno y otro lado del escenario de un teatro, la pareja que mira y la pareja que actúa, un mundo reflejo del otro. Este paralelismo tiene su correlato en la historia que cuenta el viejo

artesano, que parece sugerir un interesante equívoco al no saberse en un momento dado quién está contando a quién, qué historia está dentro de la otra. Pero, en todo momento consciente de su propio juego, Omar pone una frase crucial en boca del contador de historias, cuando dice que las historias al final empiezan a crecer y a desarrollarse por su cuenta, que es exactamente lo que le ocurre a la película. Las varias historias, que proceden de una voluntad de adaptación suicida de algunos cuentos de su libro *Contados al atardecer*, empiezan a divergir, y el espectador, cansado de esperar que suceda algo, pierde interés en el desarrollo del film.

De *Flor de cactus*, como también de *Fotos*, nos quedan las imágenes, urbanas y nocturnas, profundamente cinematográficas, de Santa Cruz de Tenerife y de Las Palmas de Gran Canaria, las cuales entran por derecho propio en el imaginario cinematográfico de las islas. Un *travelling* sobre la fachada del teatro Guimerá, por ejemplo, resulta tan cinematográfico como cualquier calle de Nueva York en un filme de Scorsese o Woody Allen.

No sabemos todavía cómo ha funcionado la operación de marketing puesta a punto por SOCAEM respecto al destino de la novela de Rafael Arozarena. No hay lugar en este apresurado artículo para contar los avatares de este proyecto, desde el momento en que, ya hace más de diez años, el colectivo Yaiza Borges obtuvo los derechos de adaptación. Sólo decir que existió un proyecto anterior, a partir de un guión de Lola Salvador, que iba a ser coproducido con Gerardo Herrero, en régimen de coproducción con Alemania, Portugal y España, y ya se tenía el compromiso de distribución en casi todo el mundo pero que, por azares de la política, en aquellos momentos no interesó ("¿Tiene algún interés turístico?"), tuvo a bien preguntar el Presidente del Gobierno Canario, la misma persona que está ahora aupando el Canal Internacional). Como ya en su momento SOCAEM subvencionó la preproducción de la película, realizándose un exhaustivo *casting* que reunió en S/C de Tenerife a todas las actrices canarias aspirantes al papel de Mararía, se convirtió mediante un acuerdo con Yaiza Borges en coproductora, desplegando una curiosa operación, mediante la cual fichó a una serie de personas del cine con un cierto prestigio (el productor Andrés Santana, el director Antonio Betancor), que, aún





trabajando en la península, son canarios, con lo cual se presentaba la película como una película enteramente canaria, sin contar prácticamente con nadie de las productoras canarias a las cuales, por otro lado, se pretendía impulsar mediante las subvenciones.

Sin entrar en polémicas estériles sobre las adaptaciones, estaba claro desde un principio que el perfil de Antonio Betancor no era el adecuado para transcribir la fuerza poética del libro de Arozarena en imágenes ni el simbolismo implícito de la mujer como isla, que recorre la novela de principio a fin, vertebrándola. El guión de Antonio Betancor huye de la adaptación fiel y opta por modernizar la historia, actualizándola para el espectador de los 90, elimina personajes y reunifica otros (el viajero es el médico, el árabe es ahora un inglés), contextualiza el relato (no por casualidad Betancor había adaptado *Crónica del alba* de Ramón Sender, otra novela que transcurría durante la guerra civil), circunscribiéndolo a unos pocos años (eliminando de raíz la evolución de Mararfa y su conversión en la bruja del pueblo, lo cual daba sentido a toda la novela) y reubica escenarios (los turísticos La Geria, la Tierra del Fuego y Las Salinas). Pero la película resulta híbrida y desangelada. El personaje de Mararfa carece de la fuerza necesaria para que podamos creernos que todos los jóvenes se pelean por ella a la salida del baile, a pesar de la buena idea narrativa de que sea el médico el que va recomponiendo los pedazos de la historia. No se entiende la evolución del personaje del médico ni se justifica convincentemente el brutal asesinato del pretendiente (desechando la muerte a manos de todo el pueblo, idea mucho más dramática, y que envolvía a todo el mundo en un halo de culpa). El dramatismo de la muerte del niño se pierde por el estéril esteticismo de la secuencia de Las Salinas, ya que está estructurada más en función del geometrismo visual que por las implicaciones emotivas de los personajes. Resumiendo, en la crítica dominical de El país, Augusto M. Torres la saludaba como un "bello homenaje a Lanzarote". La gente de SOCAEM podía dormir tranquila.

Queda por reseñar la última película de los hermanos Ríos, después de casi diez años desde *Guarapo*, y después de dejar aparcado su proyecto americano de *San Antonio de Texas*, que compondría con



las otras dos una trilogía de la emigración canaria. *Mambí*, a pesar de la opinión de una parte de la crítica, y de sus defectos, que los tiene, es, junto a *Fotos*, lo más interesante que nos ha dejado este período histórico de nuestro cine.

A pesar de que el importe de la subvención fuese la mitad que la otorgada a *Mararfa*, teniendo en cuenta que el rodaje iba a ser casi íntegramente en Cuba, los Ríos aprovecharon la necesidad de coproducir de los cubanos impulsados por las circunstancias económicas que atraviesan, mediante contactos personales con el ICAIC y a la existencia de un cierto acuerdo institucional de colaboración entre los dos gobier-

nos. A pesar de todo, hay que valorar el gran esfuerzo de producción realizado, tratando de buscar un equilibrio, como ya hicieran en *Guarapo*, en la constitución del equipo, entre personal técnico y artístico de las islas y foráneo, y que normalmente viene definido en las cláusulas del contrato entre las varias productoras que intervienen. *Mambí* es, a todas luces, un paso adelante respecto a su anterior trabajo pero, paradójicamente, no ha obtenido el beneplácito unánime del público como en *Guarapo*, ni parece que se vaya a convertir en una película tan popular como aquella, probablemente porque no ha puesto en funcionamiento dispositivos emocionales de identificación que subyacen en el pueblo canario, los cuales hubieran funcionado de muy distinta manera en otro público si *Guarapo* hubiera tenido una distribución comercial fuera de Canarias. *Mambí*, a pesar de que parte igualmente de unos jóvenes canarios que deben salir de las islas (en aquel caso impulsados por circunstancias socioeconómicas desfavorables, en este obligados por la leva), tiene una proyección más internacional y aprovecha además la conmemoración del 98 y los acontecimientos históricos de aquella época, entre los cuales resalta la pérdida de las últimas colonias.

Los hallazgos estilísticos y el tono general de la película, deliberadamente distanciada y fría, quizás hayan contribuido a la modesta acogida del público canario, pero son a mi entender algunas de las virtudes del filme: la brillantez fotogénica de la isla de La Gomera en *Guarapo*, que desvirtuaba la idea general del drama de la emigración es aquí sustituida por una fotografía apagada, de tintes negruzcos y dramáticos, que van con la historia; la falta de definición psicológica del protagonista es estrictamente necesaria para que el personaje pueda adquirir el valor de signo, simbolizando a toda una generación de jóvenes arrastrados a pelear en una contienda política; la estructura zigzagueante del filme, lejos de ser un error, contribuye a crear una sensación de incertidumbre que ayuda al espectador a fijarse en las claves históricas que se plantean, impidiéndole una identificación demasiado simplista con los avatares anecdóticos de la narración. En este sentido, los hermanos Ríos supieron rodearse de un equipo de expertos, especialmente en Cuba, de los que supieron aprovechar las indicaciones en cuanto a vestuario, ambientación,



etc., dentro de las difíciles condiciones de producción, y en el guión colaboraron cuatro guionistas (entre ellos el cubano Rolando Díaz, actualmente integrado dentro de la cinematografía canaria), todo lo cual resultó decisivo para encarar un período histórico tan alejado, espacial y temporalmente, de nuestra realidad actual. La contribución de los autores fue su adscripción genérica al *western*, que Fernando Gabriel Martín ya analizó en el Suplemento *Archipiélago literario* de El día, cuando dice: "la idea de frontera móvil y difusa, la colisión de la razón de los dos bandos, la cultura mestiza, la duda del héroe y su transformación moral, el sentido iniciático de la violencia...", y que podemos comprobar si establecemos paralelismos con *Pequeño gran hombre*, por ejemplo, donde un chico blanco adoptado por los indios se debate a lo largo de los años entre dos culturas; una estructura narrativa que permite contar la historia alternativamente desde los dos puntos de vista en el conflicto.

De las películas mencionadas, sólo *Mambí*, *Mararía* y *Fotos* han tenido una distribución a nivel nacional, por el momento, aunque está a punto de estenarse en Madrid *La isla del infierno*. Está claro que la fórmula empleada, la asociación con productoras nacionales, ha permitido su lanzamiento inicial. Queda por ver cuál va a ser su carrera comercial, en función de su aceptación por los espectadores. Una buena producción implica la venta de la película antes de su realización. Esto lleva a compromisos, que pasa por contratar a actores conocidos que puedan atraer al público.

Las otras tres películas han sido realizadas por productoras locales, una de ellas, la de Alberto Omar, creada expresamente para producir *Piel de cactus*, en asociación con la de Aurelio Carnero. En realidad, detrás de estas productoras no existe una infraestructura industrial, sino tan sólo la figura jurídica que permite esta actividad cinematográfica. Después del gran esfuerzo, emocional y financiero, que se ha tenido que desplegar para hacerlas, ahora falta conseguir el dinero para estrenarlas, seguir invirtiendo tiempo y dinero.

Otra de las disyuntivas que se plantean a cualquier realizador novel, como son en la mayoría de los casos, es la de contar con un guión con gancho. Precisamente, gracias a un guión original, transgresor y moderno, pensado para a un público joven, Elio Quiroga consiguió que una productora fuerte apostara por él. *Mambí* partía con la oportunidad de presentarse como la película del 98, como lo hiciera Ridley Scott con el 500 aniversario de la Conquista. *Mararía*, por otro lado, era el único guión que podía vender paisaje y cultura. Caldas optó por su película de aventuras, pensando en poder convertirla rápidamente en una película de culto. Omar se decidió por una historia



personal, sin concesiones, soñando con un público inteligente. Fernando H. Guzmán prosiguió en su tarea, iniciada en *Donde el cielo termina*, su anterior largometraje, de remontar su fama de cineasta difícil y marginal, buscando la aceptación de un público mayoritario.

Si difícil es hacerse con un primer largometraje, conseguir una segunda oportunidad es poco menos que imposible en un mercado en el que menos de la mitad de las películas españolas llegan a estrenarse con un mínimo de condiciones. Los pases en televisión o su explotación en vídeo, a lo largo de muchos años, van devolviendo una parte del dinero invertido. Elio Quiroga está preparando su segunda película, los hermanos Ríos piensan ya en completar la trilogía. Fresnadillo, por otro lado, está ultimando los preparativos para su primer largo, después del fulgurante éxito de *Esposados*. Pero si los 1500 millones pretendían potenciar las productoras canarias, no lo han hecho por la vía de subvencionar largometrajes, sino repartiendo el dinero en series televisivas, lo cual ha permitido crear el substrato del que va a nutrirse la televisión autónoma como era, a fin de cuentas, su objetivo. Tampoco todo el potencial humano y técnico de las islas han participado. Como directores de fotografía, tan sólo Roberto Ríos intervino en *Un lugar del viento*. Juan Antonio Castaño, que ha hecho la fotografía de los mejores cortos canarios (*Esposados*, *El último latido*, *La raya...*), se tuvo que contentar con rodar una secuencia de *La isla del infierno* cuando el director de fotografía tuvo que marcharse al dilatarse el rodaje... Los actores y actrices canarios, los componentes de los grupos teatrales isleños, se quedaron con las ganas de intervenir en *Mararía*. Incluso el cantautor Pedro Guerra tuvo que marcharse a trabajar fuera para poder componer la música de una película canaria.

