



ESPECULACIÓN URBANA Y CINE DE DENUNCIA. SANTA CRUZ DE TENERIFE EN LOS AÑOS 70 A TRAVÉS DE LA MIRADA CRÍTICA DE MANUEL TAURONI

URBAN SPECULATION AND INVESTIGATIVE FILMS. SANTA CRUZ DE TENERIFE IN THE 70'S UNDER THE WATCHFUL EYE OF MANUEL TAURONI

Domingo Sola Antequera *

Cómo citar este artículo/Citation: Sola Antequera, D. (2017). Especulación urbana y cine de denuncia. Santa Cruz de Tenerife en los años 70 a través de la mirada crítica de Manuel Tauroni. *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2016), XXII-063. <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10006>

Resumen: Manuel Tauroni, cineasta amateur canario de los 70, desarrollaría su labor, principalmente, en el campo del documental en su vertiente más popular de filiación social. Su obra supuso una llamada de atención sin parangón sobre los problemas generados por la especulación urbana en la capital tinerfeña y sus consecuencias. Este trabajo profundiza en su cine para subrayar su valor como documento histórico y colocar la figura del realizador como una de las más importantes de su periodo en las Islas.

Palabras clave: Cine Amateur, Cine Canario, Manuel Tauroni, Cine de denuncia, Urbanismo, Santa Cruz de Tenerife

Abstract: The amateur filmmaker Manuel Tauroni worked in the Canary Islands during the 70's. His cinema was actually related to the Social Documentary and the Investigative Films genres, and his movies were about the urban speculation and the subsequent transformation of Santa Cruz de Tenerife. This paper tries to explore the characteristics of his films and give value to Tauroni as one of the most important directors of his time.

Keywords: Amateur Films, Canary Islands Cinema, Manuel Tauroni, Investigative Films, Urbanism, Santa Cruz de Tenerife

VALORACIONES PREVIAS

Tras el fin de la Dictadura franquista los cineastas amateur canarios comenzaron a mostrar, especialmente en las pantallas de las islas capitalinas, toda una serie de imágenes cuyas temáticas pondrían en tela de juicio la supuesta placidez de la vida insular. Este hecho, impensable e imposible en los años precedentes, dará inicio en el Archipiélago a un cine de denuncia que pretenderá convertirse en arma arrojada de quienes, cámara en mano, creen posible la transformación social y la lucha activa ante las desigualdades económicas en una época marcada por profundos cambios estructurales.

Será así cómo el compromiso político dé sentido a la praxis de un grupo de realizadores insulares, especialmente de aquellos cercanos a la Asamblea de Cineastas Independientes de Canarias (ACIC), opuesta en su manera de afrontar la práctica cinematográfica a la

* Profesor Contratado Doctor. Departamento de Historia del Arte y Filosofía. Sección de Geografía e Historia. Facultad de Humanidades. Universidad de La Laguna. Campus de Guajara. 38205. La Laguna. Santa Cruz de Tenerife. España. Teléfono: +34 922317778; correo electrónico: dsola@ull.edu.es Profesor de Historia del Cine y Director de *Latente. Revista de Historia y estética del audiovisual*, editada por el Servicio de Publicaciones de la U.L.L.

Agrupación Tinerfeña de Cine Amateur (ATCA); dos de las asociaciones de cine no profesional más importantes y activas en la segunda mitad de los años 70. Estamos en un momento en el que se quisieron poner las bases temáticas, así como crear infraestructuras, para un futuro cine canario gracias, entre otras, a la Federación Canaria de Cine No Profesional, que había tenido su origen en el Primer encuentro de Cineastas No Profesionales Canarios, celebrado en Playa del Inglés entre el 15 y el 18 de julio de 1977, siendo promovido por el Grupo de Cineistas Amateurs de Las Palmas.

Esta efervescencia no habría sido posible si desde la década anterior no hubieran venido celebrándose eventos como el Festival de Cine Aficionado de Teror, y los certámenes de Cine de Lanzarote y el Internacional de los Nuevos Valores Cinematográficos de Las Palmas; o en la siguiente, el Regional Santa Cruz de Tenerife de Cine Amateur, el Regional de Cine Amateur “Día Universal del Ahorro”, organizado por la Caja General de Ahorros de Canarias, o el de Cine Amateur de Arucas, entre otros. Todo ello favorecería la aparición de una generación de gente joven con amor al cine, con conocimientos sobre la construcción de discursos audiovisuales y con vocación creativa, en palabras de Javier Gómez Tarín, uno de los realizadores implicados¹.

En cambio, en este proceso apenas tuvo importancia el cineclubismo, al contrario de lo que había ocurrido en otras regiones del país, al menos por lo que respecta a la formación cinematográfica de los implicados que, en general, era bastante deficiente. Aunque, por otra parte, quien sí lo tuvo fue la revista *Cinema 2002*, que en sus páginas recogería una ingente información sobre cine no profesional, así como insólitas declaraciones de carácter social de gran parte de los realizadores involucrados. Además, en esta publicación colaboraría Antonio Casanova, miembro de la ATCA.

En este contexto desarrollaría su labor Manuel Tauroni, principalmente en el campo del documental de vertiente más popular y de filiación social. Su pertenencia al Tagoror Insular de Cine de Tenerife le empujó a proyectar sus trabajos en numerosos foros, pues el grupo, coordinado por Manuel Villalba, intentaba que su propuesta creativa llegara a un público lo más amplio posible para que resultara efectiva en su compromiso y denuncia.

Tras unos comienzos titubeantes, la obra de Tauroni se va a decantar por evidenciar los graves problemas que sufrían los barrios de la capital tinerfeña, especialmente los más periféricos y desasistidos. Su obra es un grito desesperado por la pérdida de los signos de identidad en aras de la especulación urbana, mientras que, en cambio, otros compañeros de viaje, caso de Roberto Rodríguez o Juan Cruz Ormazábal, sólo lamentarían con sus filmaciones un pasado extinto al que consideraban casi arcádico. Este hecho revaloriza su cine, convirtiéndolo en un documento único y excepcional para reflexionar sobre los cambios que afrontaría Santa Cruz de Tenerife tras el proyecto de reforma de la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana de 1976, que cambiaría su fisonomía para siempre, y que se continuaría con el PERI (Plan Especial de Reforma Interior) de 1982, ambos todavía vigentes diez años más tarde.

Es por ello que sus cortos documentales sobre María Jiménez (*Y lo llaman María Jiménez*, 1976); San Andrés (*Una gaviota llamada esperanza*, 1976); Barranco de Santos (*La ruta del barranco de Santos*, 1975); Los Lavaderos (*Líneas paralelas*, 1976) y Los Llanos (*La Leyenda de Santa Cruz*, 1977); ofrecerán un conjunto de imágenes que permitirá entender mejor este proceso histórico. (Imagen 1)

¹ GÓMEZ TARÍN (2011), p. 155.



Collage Filmografía de Manuel Tauroni. Filmoteca Canaria.

Gran parte del cine de Tauroni, luchador incansable por el reconocimiento de la labor de los cineastas no profesionales de los 70, parece vincularse con ese cine de denuncia que aún naciendo en las proyecciones de la ATCA, en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, supo encarnarse en algunos de los postulados más radicales de la ACIC, pues como bien apunta Josep Vilageliú, *algunos cineastas fueron asumiendo una especie de responsabilidad histórica y cambiaron el eje de la cámara para grabar el contraplano. De la visión bonita de las islas (su colorido, las fiestas, los bailes, las tradiciones) al abandono de sus campos y de sus barrios. A partir de un momento dado, no era tan importante la técnica o la estética como los contenidos. Se propugnaba un cine pobre, asumiendo el tercermundismo de las islas, y un cine popular, ligado a los intereses y necesidades de las capas populares*².

La ACIC había tomado como punto de partida la declaración de intenciones que vertieron los participantes en las IX Jornadas de Cine de Orense, celebradas en 1976, donde se entendía el cine como un instrumento de la lucha ideológica en mano de las capas más populares de la sociedad, explotadas históricamente por el sistema. La propuesta quería vincularse con la creación de un modelo de cine canario que, un año más tarde, en 1977, daría lugar a una obra que asumía su modelo de representación de la realidad canaria y que exhibía un título esclarecedor: *Hacia un movimiento por la cultura popular canaria*. Obra colectiva sobre el festival homónimo celebrado poco antes en La Isleta, con la que la ACIC abogaba por la unidad entre todos los realizadores para llegar a crear lo que ellos entendían como auténtico cine canario.

Todo ello tomó forma en su *Manifiesto*³, donde se aclaraba que para construirlo debía hacerse a través de la *discusión sistemática y la profundización en las realidades socio-económicas y políticas de nuestro contexto local*, afirmándose que:

² Cfr. VILAGELIÚ (2014).

³ O'SHANAHAN (1976), s/p.

— No admitimos el arte por el arte, es decir, el formalismo vacío de todo contenido [...] la obra de arte siempre estará ligada de alguna forma -directa o indirecta- a la realidad socio-política-económica en la que el artista se encuentra inmerso.

— No admitimos el arte parcial, en tanto en cuanto el artista no existe más que en relación con el mundo en el que vive, y ya su forma de vivir implica una forma de posición dentro de la lucha de clases -motor de la historia-.

— No admitimos por tanto la reiterada libertad del artista, en su sentido tradicional de que el artista es libre de hacer lo que quiera (lo que en definitiva sería libertad de alienación y no de creación). Sólo es verdadero “arte”, en nuestra opinión, aquel que refleja la realidad histórica que rodea al artista de una forma correcta, es decir, de la que resulta del análisis exhaustivo de las circunstancias socio-económicas-políticas por parte del artista, quién deberá ser libre, eso sí, de elegir la forma que mejor le parezca para expresar su análisis de la realidad.

— La construcción de un auténtico cine canario es la creación de un cine portavoz de las realidades y alternativas de las clases oprimidas del Archipiélago.

A raíz de estas palabras no resulta difícil entender que el debate teórico y programático estuviera servido. Las discusiones y la polémica fueron constantes, además de necesarias, para llegar a buen puerto, denostando todas las propuestas contrarias por el camino. Pero a pesar de las críticas recibidas por aquellos que no quisieron o pudieron participar de esta manera de entender el cine y la vida, el diálogo presidió el día a día de la asociación y la autocrítica fue una constante en su funcionamiento, una manera de trabajar ajena a la cultura insular de aquel momento.

Por ello, el citado *Manifiesto* concluía de la siguiente manera:

Consideramos altamente positiva la discusión abierta y permanente con otras cinematografías, movimientos y representantes de los mismos. Señalamos que todos nuestros planteamientos son abiertos y, en consecuencia, susceptibles de modificación. Ésta vendría dada por la relación dialéctica que se estableciera en cada momento entre los autores y las masas y por las relaciones con otros movimientos cinematográficos.

Es, por tanto, bastante evidente que el cine que propone la ACIC no sólo debe ser testimonio de la realidad, sino también servir como constructo de la identidad nacional, como campo de lucha ideológica y, por ende, como voz del pueblo. En definitiva, había que hacer filmes que supusieran el fin de la dependencia cultural, un cine dialéctico al servicio de las masas, un cine como vida.

Este paradigma es constatable, por ejemplo, en los trabajos de dos de los fundadores de la ACIC, Manuel Villalba Perera y Eduardo Hernández, quienes firmaban bajo el seudónimo de “Grupo H.P.” un cine de denuncia que evidenciase los problemas de los habitantes de las Islas, tanto en el campo, como en la pesca o en las principales ciudades del Archipiélago. Sus cintas fueron un retrato de la marginación social, del tercermundismo, de la paradoja que enfrenta a las postales de colores del turismo con la realidad del resto de sectores de la economía canaria. Su *Pregón del agro. Caserío del Palmar (1975)*, obra seminal de la pareja, quiso evidenciar el abandono sistemático y metódico del campo isleño, así como la ausencia de una planificación real de los recursos naturales y medioambientales. Obviamente, optaron por registrar esta denuncia *a través de imágenes de pueblos abandonados y prácticamente en ruinas, donde la soledad es la protagonista principal gracias al éxodo rural y a la emigración hacia las capitales del Archipiélago*⁴.

⁴ SOLA ANTEQUERA (2015), p. 87.

De esta manera la ACIC había sembrado la semilla de la confrontación, de la dialéctica, especialmente en la isla de Tenerife, mientras que en Gran Canaria este proceso autocrítico vendría de la mano de las muestras de cine canario-americano de la Casa de Colón de Las Palmas y del Primer Encuentro de Cineistas No Profesionales Canarios en Playa del Inglés, así como por el citado el Grupo de Cineistas Amateurs de la capital grancanaria, desde donde se propuso la creación de una federación que integrase a todos los realizadores isleños.

Este caldo de cultivo es el que se encontraría Manuel Tauroni y en el que se vería de alguna forma inmerso cuando en aquellos años realizase las cintas de las que hablaremos más adelante.

EL SANTA CRUZ DE TENERIFE ANTERIOR A LOS PLANES DE ORDENACIÓN DE LOS 70 Y 80

Durante gran parte del siglo XX, especialmente hacia la mitad del mismo, Santa Cruz era una ciudad que había crecido de una manera poco ordenada, con una gestión municipal bastante permisiva que había tolerado que los límites urbanos se llenaran de barrios marginales carentes de las necesarias infraestructuras, que prosperarían sin las necesarias políticas municipales sobre vivienda pública y que estarían caracterizados por el predominio de la autoconstrucción.

Este proceso, como bien indica Luz Marina García, no solo solucionaría los problemas de alojamiento de la capital sino que, además, *proporcionó una mano de obra urbana y barata*⁵, que no comenzaría a regularizarse hasta 1987, cuando se puso en marcha la Ley sobre Sistemas de Activación de urbanización diferida.

El resto de la ciudad viviría un desarrollo caótico similar sin que ésta se preparase para una futura ordenación racional del territorio, hecho especialmente luctuoso si tenemos en cuenta que el número de habitantes crecería exponencialmente a partir de los años 40 y, de manera sustancial, en los 50. Este fenómeno explicaría tanto el auge de la urbanización marginal como el crecimiento de los barrios interiores y la ocupación de nuevas bolsas de suelo que se mantuvieron vírgenes hasta entonces.

En 1956 se aprobaría la Ley del Suelo que, en palabras de Carmen M. González Chávez, *aseguraba el control del mismo* con la creación de la Gerencia de Urbanismo, los mecanismos de expropiación forzosa y la creación de suelo urbano municipal, bien por transformación o por reconversión del mismo de manos tanto de la administración pública como de la empresa privada.

Las propias limitaciones de la normativa, que era contravenida por la municipalidad en aras de satisfacer a la iniciativa privada, hizo necesaria la reforma de la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana de 1976, que como bien indica de nuevo González Chávez se encaminaría hacia *la descongestión del suelo urbano, a la creación de dotaciones urbanísticas, al equipamiento comunitario, al saneamiento de barrios insalubres, y a la resolución de problemas de estética y de circulación*⁶.

Hasta que todo ello pudiera llevarse a cabo, el Ayuntamiento pondría en marcha diferentes Planes parciales que afectarían a los barrios marginales de la capital, como el de Cabo-Llanos (1959), el del Barrio de San Andrés y Las Teresitas (1961) o los de Los Gladiolos y Ofra (1963); que completarían el Plan General de Ordenación Urbana (PGOU). Plan que había sido aprobado de manera provisional en 1955 tras su redacción por los arquitectos Luis Cabrera y Rumeu de Armas, aunque no sería hasta doce años más tarde, en 1967, cuando vería la luz definitivamente.

⁵ GARCÍA HERRERA (2005), p. 10.

⁶ GONZÁLEZ CHÁVEZ (2007), pp. 190-191.

En este caso, la labor del PGOU sería encontrar bolsas de suelo económicas para levantar en ellas viviendas baratas para gentes con escasos recursos, mientras que el resto de sus indicaciones iban dirigidas a realizar una reforma interior de carácter claramente burgués⁷.

Parecería que prácticamente hasta la implantación de esos planes, Santa Cruz hubiera crecido de una manera espontánea, especialmente por lo que respecta a sus barrios marginales, siendo así que la nueva realidad social de la capital, con la afluencia masiva de nuevos habitantes, modelaría en cierta medida el paisaje urbano resultante del proceso, integrador pero no claramente vertebrador.

La respuesta de la municipalidad ante este hecho estuvo más encaminada a crear lo que se ha dado en denominar como “suburbios verticales” (Santa Clara, San Pio X), bastante económicos en su ejecución, que a llevar a cabo las medidas necesarias para articular la periferia y dotarla de infraestructuras básicas, como pudiera ser el pavimentado, la iluminación y el alcantarillado. Aún así estos barrios se han consolidado mayoritariamente a lo largo de los años, manteniendo un perfil de ocupación alta, de manera general, así como una ubicación o bien cercana a las laderas de los barrancos que enmarcan la capital, o bien en las prolongaciones de la misma hacia el suroeste y San Andrés.

Estos emplazamientos, prácticamente subdesarrollados a comienzos de los 70, serán los que inspeccione con su cámara Manuel Tauroni, desentrañando sus miserias, su abandono, pero también el carácter amable de sus gentes. (Imagen 2)



Plano de Santa Cruz de Tenerife. *Lineas paralelas*, 1976.

⁷ GARCÍA HERRERA (2005), p. 66.

EL CINE DE MANUEL TAURONI PADRÓN

Tauroni, que había vivido de primera mano las constantes disputas entre los realizadores no profesionales que a mitad de los 70 exhibían en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, siempre se mostraría equidistante a las propuestas artísticas de los miembros del ATCA y al cine-denuncia de los de la ACIC, aunque su obra, trufada de referencias sociales y con vocación popular, estuvo siempre más cerca de los segundos que de los primeros.

Paco Dorta, cineasta y amigo del realizador, se refería a él como un artista amateur del pueblo, quizá porque como miembro del Tagoror Insular de Cine de Tenerife y siguiendo los intereses de la asociación, quiso exhibir sus cortos en todos los foros posibles, desde certámenes a cineclubs, pero también en cualquier asociación de vecinos si de esta forma conseguía darlos a conocer y generar conformidad o disenso sobre sus planteamientos y el valor de sus imágenes.

El Tagoror, coordinado por el ya mentado Manuel Villalba, quería que sus experiencias se extendiesen a otros ámbitos artísticos, a otros creadores y, sobre todo, a docentes para que llevaran el amor por el cinematógrafo a los centros educativos, tanto a colegios como institutos. En sus propias palabras se hizo *tratando de romper las élites y el concepto de grupos que aquí priva tanto, en aras de lograr unos resultados más positivos y más amplios*.

Sus comienzos tras la cámara le llevaron, en 1975, a rodar *Fiestas de Invierno*, un reportaje sobre los carnavales de ese año. Un mediometraje de apenas 45 minutos sin ninguna imagen imperecedera, un aséptico panorama de iconos carnavaleros desfilando delante del objetivo que en nada harían presagiar hacia dónde se dirigirían sus pasos a partir de ese momento. Con el siguiente, *La ruta del barranco de Santos*, realizado ese mismo año, se alejaría de la postal turística para adentrarse, cada vez más de una manera clara, en su propia versión del cine de denuncia. Es así como comenzó su itinerario por los barrios marginales de la capital tinerfeña, convirtiendo su máquina de súper-8 en un ojo acusador, en memoria presente de los problemas acuciantes de la ciudad, lo que los mudaba en insólitos protagonistas de un cine necesario y reivindicativo. Y esto, como apuntaría Josep Vilageliú, hace que su mirada transforme sus películas en *documentos imprescindibles de la historia de la ciudad*⁸.

Este cine social, cercano a los intereses de la ACIC, aunque siempre se mantuviese al margen de ella, podría emparentarle con otros realizadores no profesionales con los que compartía pantallas, tiempo y ciertos logros personales. Sin duda, Roberto Rodríguez, Juan Cruz Ormazábal o Francisco Alonso Siliuto, coetáneos de Tauroni, presentan en su cine elementos en común.

En el caso de Roberto Rodríguez su acercamiento a la temática social va a ser constante puesto que el realizador palmero siente la necesidad de ser un cronista de su tiempo, un cronista de la vida en las Islas. Su obra ha sido catalogada como “cine testigo”, “cine de rescate” o “cine de lamento” pues se centra en retratar las manifestaciones isleñas que han desaparecido o están a punto de desaparecer, razón por la que el propio realizador denomina a sus materiales como “cine popular canario”. En una entrevista que le hace Antonio Rosado en 1977 sus intereses quedan meridianamente claros:

Conoce a fondo las tierras del Archipiélago, los lugares más olvidados, las costumbres autóctonas, y en estos conocimientos y en su buena documentación y memoria profundiza para montar sus guiones, con meticulosidad y paciencia. Quiere a sus islas y sus ojos brillan de alegría cuando habla de ellas, y de todas esas cosas que la mayoría de los isleños están rele-

⁸ VILAGELIÚ (2014).

gando al pasado, cubriéndolos con la capa del modernismo, de la despreocupación, de la inconsciencia y del desprecio⁹.

A pesar de estas palabras, las cintas de Rodríguez, casi dos centenares, no pueden entenderse como un cine de denuncia sino como una reflexión sobre la pérdida. Una pérdida de efectos nostálgicos, lo que dota a su obra de un valor añadido desde el punto de vista histórico, antropológico y etnográfico, y lo diferencia de la de Tauroni. En lo que si presentan un enfoque similar es en no utilizar su discurso como un arma política, lo que los aleja de la ACIC, aunque sí como un referente identitario.

Por su parte, Juan Cruz Ormazábal, documentalista algo mayor que el anterior, muestra ocasionalmente intereses antropológicos, como en *Barrunto del guanche*, y lamentos nostálgicos, caso de *Dolor de isla*, en donde expone metafóricamente el sufrimiento de ésta: la sequía, los niños de la calle, la pobreza del agro,... En definitiva, subraya el aislamiento natural e histórico de las Islas como una temática referencial de su cine, pero sin el pulso reivindicativo necesario y sin ánimo de confrontación política.

En cambio, Francisco Alonso Siliuto sí participaría de las mismas preocupaciones que Tauroni, lo que habla de la estrecha conexión entre los realizadores de su generación. En su obra reconocemos la preocupación por el entorno que le rodea, por los estragos de la modernidad, así como un claro sentimiento de canariedad. Y lo hace desde el sufrimiento de quien contempla la Isla pero sin dogmatismos, con una manera de narrar sencilla y directa, pues el mensaje debe ser entendido sin ambages. Según Antonio Rosado *nos invita a que miremos lo que nos rodea con otros ojos y que nos pongamos en marcha para proteger lo que aún existe. Se trata de un cine social que entra en contacto directo con unas realidades, las revela, y las trae a nuestra consideración, proponiéndonos una reflexión sobre el tema tratado*¹⁰.

A pesar de ello y del carácter etnográfico de algunas de sus cintas -*El zurrón del gofio*, por ejemplo- y de denuncia de otras -*Moribundia*, sobre el abandono del charco de San Ginés, en Arrecife-, también prefiere plantear historias de lectura algo más críptica y contradictoria, como en *Contrapunto*, que en su conjunto son reflexiones sobre la destrucción de todo lo que nos rodea. Este hecho le convierte en uno de los realizadores más singulares de la ATCA, granjeándole esta forma de entender la praxis cinematográfica más de un enfrentamiento, sin que por ello abandonara la agrupación para acercarse a la mucho más beligerante ACIC.

Estas indicaciones sobre otros cineastas no profesionales coetáneos a Tauroni muestran cómo existía, a mediados los 70, un caldo de cultivo común a partir del que se vertebraron distintos modelos de representación de la realidad, con mayor o menor acierto y con una muy diferente pericia artística y capacidad narrativa.

En el caso que nos ocupa, el realizador no sólo elevará un grito sordo por la pérdida de los signos de identidad en aras de la especulación urbana, sino que lo hará tras una cámara de escritura caligráfica y con una mirada detallista y minuciosa que retrata con claridad el proceso de transformación de la capital tinerfeña desde los 70 en adelante, conformando documentos de incalculable valor y de primer orden para historiadores y urbanistas.

Referíamos unos párrafos más arriba que *La ruta del barranco de Santos* supuso su primera incursión en un cine de carácter social. Inicialmente la cinta propone un simple recorrido por su cauce a través de los siete puentes existentes en el momento del rodaje, comenzando por el de La Concepción para acabar en el más reciente, el de Javier del Loño Pérez, que une el Barrio de la Salud con el de Salamanca, una vez que el de Molina hubiera sido cegado. Cuando parece que nos va a ofrecer un recorrido aséptico, tras pasar el puente de

⁹ ROSADO (1977a), s/p.

¹⁰ ROSADO (1977b), s/p.

las Asuncionistas, comienza a mostrarnos las chabolas y cuevas habitadas de las laderas del barranco o las mujeres que utilizan el pequeño caudal del mismo como un improvisado lavadero, con una cámara que se detiene a fotografiar la miseria del entorno, la suciedad de la depresión, el inesperado basurero de sus laderas y los destartados corrales, sin ninguna higiene, que se distribuyen por doquier. A pesar de ello el discurso de Tauroni solo resalta la belleza de los puentes, los valores de la ingeniería, las localizaciones singulares, pero evita subrayar con las palabras del locutor las imágenes que nos muestran la podredumbre que subyace en el “subsuelo” de la ciudad. Quizá el final de la dictadura resultaba una losa insalvable para mostrarla de una manera diferente. (Imagen 3)



La ruta del Barranco de Santos, 1975.

Un año más tarde, en 1976, sus intereses van a ser otros y su discurso se tornará mucho más radical. En *Líneas paralelas*, realizado bajo el amparo de Atlántico Films, usa por única vez en esta serie de cortometrajes a un actor, Falo Peña, que a través de un viaje sin palabras por el corazón de Santa Cruz nos descubrirá una doble realidad. Un viajero se baja del ferry “Ciudad de La Laguna” en el puerto capitalino, cogiendo a continuación la línea 8 para dirigirse al barrio de Pino del Oro. Una vez allí la cámara se deleita en lentos contrapicados y sutiles paneos de los edificios levantados en el siglo pasado en uno de los barrios de expansión de la burguesía santacrucera, donde no solo se construyeron dos hoteles emblemáticos -el Quisisana, obra en 1901 de Enrique Wolfson y, casi al mismo tiempo, el Pino del Oro; el primero transformado con el tiempo en un colegio y el segundo desaparecido a comienzos de los años 60-, sino donde la clase alta alzaría sus palacetes, de ahí el nombre que se le dio al barrio -De los Hoteles, más tarde Las Mimosas-. La cámara, casi siempre en plano subjetivo, se convierte en los ojos del visitante, que tras dejar atrás el Mencey se topa con un cartel que indica “Prohibido el paso”, escrito sin la hache intercalada, que dará paso a una de las zonas más deprimidas y atrasadas del centro santacrucero, Los Lavaderos.

Recordemos que en ese año el Ayuntamiento había puesto en marcha el Plan de Barrios de 1976, que proponía el acondicionamiento de infraestructuras para estos suburbios periféricos, comenzando por el pavimentado de sus calles y el alcantarillado.

Este barrio, junto con los Llanos y algunos otros convertidos en suburbios del extrarradio, presentaba un largo abandono que venía desde décadas atrás, como señalaba un informe de la Comisión de Obras del Ayuntamiento de 1948¹¹, siendo la autoconstrucción el común denominador de este emplazamiento situado en las laderas del Barranco de Ancheta, en el límite oriental de la ciudad.

El cortometraje se pasea así por un barrio que parece inane, si no fuera por un par de chicas que nos encontramos al llegar a una esquina o por un viejo que a la entrada de una casucha pide limosa. Entre pendientes con escaleras a punto de sucumbir, calles sin pavimentar, basura, chabolas de paredes y techos de planchas de metal y uralita, insalubridad y abandono, solo parece destacar la fachada del edificio levantado en 1839 y que dio nombre a la zona. Ese fue el año en que la familia Suárez donaría unos terrenos a la municipalidad con la condición de que éstos fueran públicos; siendo así cómo surgieron los lavaderos, que fueron utilizados como tales hasta los años 70 del pasado siglo, para en 1982 pasar a convertirse en una sala de exposiciones. (Imagen 4)



Los Lavaderos. *Líneas paralelas*, 1976.

La cinta termina contraponiendo imágenes de ambas realidades que se yuxtaponen, una oculta por la otra, mientras en off oímos: *Líneas paralelas son aquellas que por mucho que se prolonguen jamás se llegarán a encontrar.*

¹¹ Archivo Municipal. Legajo nº 683, documento 13. Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

En *Y lo llaman María Jiménez...* comienza con un similar juego de pares, pero en este caso lo que contrapone es la belleza natural de la zona alta del valle con su desembocadura, donde el barrio aparece sumido en el mayor de los abandonos. Su origen se remontaba al siglo XIX, surgiendo frente al Bufadero, tras una pequeña casa de comidas que avituallaba a los camioneros que se dirigían hacia San Andrés y que regentaba una tal María Jiménez, cuyo nombre se ha perpetuado en la memoria.

A diferencia del silente corto anterior, en éste la voz en off es constante, funcionando como un sentido lamento por la situación en la que se encuentra el barrio, comenzando por el único edificio señorial que se había levantado a la entrada del mismo, en 1890. Nos referimos a la Casa Miramar, construida por Mr. Brown, y que se encontraba cayéndose a pedazos cuando la cámara de Tauroni la retrata, preguntándose en voz alta: *¿Por qué nadie la arregla?*

A partir de ese primer momento, las imágenes de inmuebles clandestinos, chabolismo y, en definitiva, de distintos tipos de autoconstrucción, que incluso ocuparían la entrada de las cuevas de las laderas, se presentan ante la pantalla en un barrio de calles sin asfaltar, sucio, de basura amontonada y sin apenas higiene. El alcantarillado no funciona pues los dos pozos negros con los que se cuenta están cegados, mientras que un tercero prometido por el Ayuntamiento no termina de construirse. Además, ni siquiera cuenta con agua corriente, sino con dos pozos, propiedad de una comunidad, de los que solo muy pocas familias se beneficiaban, mientras que el resto tenía que abastecerse con cubos y mangueras.

Pero no son sólo los problemas de insalubridad pública los que denuncia el realizador sino muchos otros, por ejemplo la ausencia de un colegio con medios básicos para la enseñanza, con un patio de recreo lleno de clavos y de cristales rotos, que en más de una ocasión provoca en los niños un corte imposible de curar, puesto que tampoco se cuenta en la localidad con un médico, con una farmacia y ni tan siquiera con un puesto sanitario. (Imagen 5)



Y lo llaman María Jiménez, 1976.

Todo este retrato de la marginalidad, la dejadez y el abandono, contrasta con la alegría de sus gentes que, ajenos a su miseria, se reúnen para celebrar las fiestas del patrón del barrio haciendo las tradicionales alfombras de flores y arena. Es de esta forma cómo la religión, de una forma u otra, siempre hace acto de presencia en la obra de Tauroni. Las referencias a ella son constantes a través de festejos, imágenes, ermitas, capillas o cruces -algunas de fundación-, y lo hace yuxtaponiéndolas al fenómeno de la miseria extrema, como si ésta fuera la puntual tabla de salvación, el clavo ardiendo al que se aferran sus habitantes ante la dejadez municipal.

El cortometraje termina con Tauroni haciéndose unas preguntas sin aparente respuesta: *¿qué pasa con los problemas del barrio? ¿se solucionarán? ¿es cuestión de pensarlo más?* La situación vital de María Jiménez sería similar a la de los restantes barrios periféricos que habían surgido, por distintos motivos, en los barrancos del este de Santa Cruz, caso de Valleseco -por trabajadores en la construcción del Muelle Sur- o el Barrio de la Alegría - por los que lo hacían avituallando de carbón a los barcos-.

Como hemos explicado, a partir de este momento el realizador cada vez será más incisivo en sus opiniones y su cine será una constante denuncia social. El tercero de los cortos del 76 fue *Una gaviota llamada Esperanza*, filmada de nuevo para Atlántico Films. Tras los títulos de crédito la cámara abre sobre San Andrés, con la playa de las Teresitas de fondo, mientras la locución declama: *Infierno, gloria y en el medio el purgatorio... Un purgatorio disfrazado de barrio.*

San Andrés constituye el barrio más oriental en la línea de costa de Santa Cruz -unos 8km-, habiendo surgido como un pequeño núcleo rural dedicado a la agricultura y a la ganadería, que a partir de los años 50 del pasado siglo comenzaría a sufrir un proceso de transformación socio-económico, tanto por el mayoritario trabajo de sus moradores en las obras del puerto, como por los de parcelación de los terrenos en manos de la iniciativa privada. Recordemos que durante mucho tiempo la principal conexión del barrio con la capital sería marítima, pues la carretera se terminaría en 1939 después de cincuenta años de obras. El intento de convertir, a partir de los 60, a las Teresitas en la playa de Santa Cruz tras la desaparición de las que salpicaban el litoral hizo que en 1976, el Plan Especial, proyectara la autovía que actualmente lo conecta con la capital. En 1961, en el Plan de Ordenación del barrio se había propuesto la conversión del entorno en una especie de zona de balneario, con edificios frente a la playa, uso residencial de la ladera y la creación de un pequeño centro turístico, todo gracias a la expropiación de terrenos que generarían, una importante tensión social y pondrían, en cuestión la legalidad de las actuaciones municipales. A comienzos de este proceso es donde se sitúa la narración de Tauroni¹².

Estamos ante su obra más nostálgica, con continuos guiños al pasado perdido: a los restos del antiguo muelle ya desaparecido, a los viejos del lugar, al ajado chorro donde los mayores se abastecían de agua pues la red no la llevaba hasta sus hogares, a las barcas desvencijadas que esperan en algún momento volver al mar,... Mientras subraya cadenciosamente este lamento, la cámara intercala los precarios asentamientos de la ladera, arracimadas en torno al barranco, sin tan siquiera escaleras de acceso o vías pavimentadas, y lo poco que vemos ha surgido de la iniciativa individual¹³.

En el centro del barrio la situación no se muestra muy diferente, las mismas calles donde apenas se puede circular, abandonadas, sin asfaltar y entre ellas los niños como esperanza de futuro, que juegan despreocupados en medio de un panorama desolador, pues como apunta la locución: *los viejos tienen las gargantas secas de tanto pedir ayuda.* (Imagen 6)

¹² DE CÓZAR ESCALANTE y SÁNCHEZ GARCÍA (2004), pp. 31-37.

¹³ GARCÍA HERRERA (2005), p. 234.



La nostalgia del pasado. *Una gaviota llamada Esperanza*, 1976.

Entre la nostalgia y la denuncia el escaso metraje transcurre hacia el final, donde se teme por la transformación de San Andrés en un lugar marcado por salas de fiesta y una presumible prostitución que se antoja posible por el incipiente turismo -tras la construcción de algunos apartamentos diseminados entre la masiva autoconstrucción-, cambiando radicalmente el perfil de un lugar marcado por la pesca y la agricultura. Y es que la urbanización planteada en el Plan de Ordenación contaba con el rechazo de los vecinos, especialmente por la propuesta del traslado del cementerio que llevaría los restos de sus ancestros lejos del lugar donde vivieron, así como por los intentos de expropiación masiva.

Al final, tras pasear entre el abandono y la desolación, entre signos religiosos -cruces de fundación- y lamentos de los más viejos del lugar, la cámara levanta el vuelo para seguir a una gaviota que se antoja en la voz en off como un símbolo de esperanza.

Un año más tarde, en 1977, Tauroni emprendería la realización del último de los cortometrajes que nos ocupa, *La leyenda de Santa Cruz*. Es esta quizá su obra más lacerante, lo que se nos indica desde los títulos de créditos donde se opta por usar unas fotografías en blanco y negro que muestran el miserable barrio de Los Llanos, en el límite occidental del litoral capitalino. Un barrio originariamente de pescadores y de trabajadores muy humildes que cambiaron las primitivas chabolas por pequeñas viviendas autoconstruidas sin ninguna comodidad, algunas conformando ciudadelas, que en el momento del rodaje estaban en franca decadencia, cuando no en el suelo entre una notoria insalubridad. Entre ellas se encontraba la Ermita de la virgen de Regla en total abandono a pesar de haber sido restaurada en 1945, sin ni siquiera techumbre y rodeada de basura.

El barrio siempre había sido un ejemplo de lo poco desarrollados que habían quedado aquéllos situados en la margen izquierda del barranco de Santos, barrera física durante mucho tiempo insalvable y, por tanto, elemento segregador para Cabo-Llanos. Ambos son perfecta muestra de los denominados “barrios de urbanización marginal”.

La municipalidad decidiría expropiar los terrenos para llevar a cabo el Plan de Reforma Interior y reurbanizar toda la zona con proyectos que pretendían convertirla en un centro económico y financiero, así como en una nueva zona de ocupación residencial. Desde los años 50 comenzaría de esta forma un goteo incesante que fue trasladando a sus moradores hacia nuevas residencias en otras zonas periféricas de reciente construcción o bien hacia los ya citados suburbios verticales de San Pío X y Santa Clara. Es así como en solo dos décadas se convirtió en un barrio fantasma, viéndose obligados sus habitantes a perder sus signos de identidad muy alejados del mar, de la pesca, de sus labores artesanales y de su lugar de culto, al que han seguido asistiendo anualmente para celebrar el día de su patrona. (Imagen 7)



Vista del barrio de Los Llanos. *La Leyenda de Santa Cruz*, 1977.

Este último cortometraje es el único que introduce un narrador, cuyo texto aparece firmado por Adrián Alemán, contando además como foto fija con José M^a Juárez; y tras arrancar con una panorámica aérea sobre la ciudad y el puerto, un zoom nos coloca a la orilla del mar mientras escuchamos: *Se encuentra pudriéndose lo que antiguamente fue el barrio de Los Llanos. Ahora son zonas de despojo y miseria, de desolación y controversias, de aprobación de planes urbanísticos que no se cumplen. Marginación. El barrio de Los Llanos ya es una leyenda.*

Desde ese momento la cámara se convierte en los ojos de quien asiste a la desaparición de las pocas casas que quedan en pie en medio de los escombros y de unos pescadores que arreglan sus barcas con la mirada ausente y sin esperanzas en el futuro. Como siempre, los niños juegan despreocupados, a veces descalzos y sucios, siendo la viva imagen de la felicidad en medio de la miseria, la única esperanza ante el abandono. (Imagen 8)



Niños, esperanza de futuro. *La Leyenda de Santa Cruz*, 1977.

Tauroni no da respiro, y el texto de Alemán tampoco, culpando a la gestión municipal de todos los males pues es imposible no hacerlo en un barrio que muere entre *charcos* y *basura*, con un *aire butanizado*, gracias a la vecina Refinería, cuya costa ha cambiado su perfil y su horizonte, al estar llena de escombros, y su playa ha desaparecido para convertirse en una artesa de detritos y basura. Por todo ello, como dice Alemán: *el hombre de este barrio ha perdido su casa, su ilusión, su iglesia y también perdió su rabia*. (Imagen 9)



Desolación en la costa. *La Leyenda de Santa Cruz*, 1977.

Es así como estos seres marcados por el mar y ninguneados por el destino quedan como vestigios de un pasado y signos de un presente que les ha arrebatado todo. Uno de ellos parece

transformarse en una roca de sal, petrificado, mientras Tauroni cierra la narración con un plano fijo de su rostro, el de un hombre privado de todo, de un oficio que se pierde, de unas maneras de vida que ya no existen, lo que acaba subrayando el valor antropológico de la cinta y la denuncia ante la destrucción de los sistemas de vida tradicionales en aras de la modernidad.

Los filmes obtuvieron diferentes galardones en los festivales del momento: *Una gaviota llamada Esperanza* fue 4º accésit en el I Certamen Nacional de Cine Amateur de La Laguna, a pesar de que la prensa dijera que al documental le *invalida solamente la falta de información y una cierta incongruencia de planteamientos*¹⁴. Y lo llaman María Jiménez junto con *Líneas paralelas* participaron en la I Muestra de Cine Canario de la Caja General de Ahorros. Por último, *La leyenda de Santa Cruz* fue medalla de bronce en la II Muestra Canario-Americana celebrada en Las Palmas de Gran Canaria.

El que se premiaran estas películas de trasfondo social y cercanas al cine de denuncia animó, a muchos otros realizadores, a seguir trabajando en esta línea que tan buenos resultados estaba cosechando.

De esta forma, no sólo el cine de Tauroni asumiría una importante responsabilidad histórica sino que su figura aparecerá frecuentemente en prensa, tanto referenciando nuevos rodajes como interviniendo en diferentes polémicas, de las que nunca se escondería defendiendo constantemente a sus compañeros de viaje, así como, arduamente el término no profesional frente al de amateur. Sin duda uno de los cineastas más interesantes y comprometidos de su generación; y unos documentales que siguen siendo impecables e impactantes.

BIBLIOGRAFÍA

- DE CÓZAR ESCALANTE, J. M. y SÁNCHEZ GARCÍA, J. (2004). "Planeamiento urbanístico y procesos sociales deliberativos: La playa de las Teresitas en Santa Cruz de Tenerife". En SÁNCHEZ GARCÍA, J. (ed.) *Toma de decisiones políticas y colectivas del suelo*. Fundación César Manrique.
- GARCÍA HERRERA, L. M (2005). *Santa Cruz de Tenerife, la formación de la ciudad marginal*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea. Santa Cruz de Tenerife.
- GOMÉZ TARÍN, F. J. (2011). "El cine canario al otro lado de la una industria. Un frustrante sueño de infancia". En CARNERO HERNÁNDEZ y PÉREZ-ALCALDE, J. A. (Edit.). *El Cine en Canarias (Una revisión crítica)*. Madrid: Filmoteca Canaria-Festival Internacional de Las Palmas de Gran Canaria. T&B Editores.
- GONZÁLEZ CHÁVEZ, C. M. (2007). *El diseño de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife en la etapa contemporánea*. Serie Historia/2. Estudios y ensayos. La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- O'SHANAHAN, A. (1976). "Manifiesto de los cineastas independientes canarios". *La Provincia*. Las Palmas de Gran Canaria. 25/7/1976.
- ROSADO, A. (1977a). "Roberto Rodríguez. El Cine Rescate". *Diario de Las Palmas*. Las Palmas de Gran Canaria. 21/5/1977.
- ROSADO, A. (1977b) "Cineastas canarios. Francisco Alonso Siliuto". *Diario de Las Palmas*. Las Palmas de Gran Canaria. 12/2/1977.
- SOLA ANTEQUERA, D. (2015). *Como el ojo en el corazón del poeta. El fenómeno cinematográfico en Canarias en el último cuarto del siglo XX (1975-1998)*. Tesis Doctoral (inédita). Universidad de La Laguna.
- VILAGELIÚ, J. (2014). "M. Tauroni. Un cineasta amateur del pueblo". *En pos de la ballena blanca*. 2/11/2014. Disponible en Pdf: <http://enposdelaballenablanca.blogspot.com.es/2014/11/m-tauroni-un-cineasta-amateur-del-pueblo.html>
- <http://www.lagunamensual.es/index.php/component/k2/item/817-filmoteca-rememora-el-cine-canario-de-los-70-con-la-proyeccion-de-tres-peliculas-de-manuel.tauroni>

ARCHIVOS

Archivo Municipal. Legajo nº 683, documento 13. Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

¹⁴ Disponible en pdf en <http://www.lagunamensual.es/index.php/component/k2/item/817-filmoteca-rememora-el-cine-canario-de-los-70-con-la-proyeccion-de-tres-peliculas-de-manuel.tauroni>

