



DEBATES TEÓRICOS Y PROGRAMÁTICOS: LAS DISPUTAS IDEOLÓGICAS EN EL SENO DE LOS COLECTIVOS CINEMATOGRÁFICOS AMATEUR DURANTE LOS AÑOS 70 EN CANARIAS

THEORETICAL AND PROGRAMMATICAL DEBATES: IDEOLOGICAL ARGUMENTS WITHIN THE AMATEUR FILM COLLECTIVES IN THE CANARY ISLANDS DURING THE 70'S

Domingo Sola Antequera *

Cómo citar este artículo/Citation: Sola Antequera, D. (2020). Debates teóricos y programáticos: las disputas ideológicas en el seno de los colectivos cinematográficos amateur durante los años 70 en Canarias. *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2018), XXIII-067. <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10463>

Resumen: A mediados de los años 70 en Canarias se vivió una efervescencia en el ámbito del cinematógrafo absolutamente inusitada. Las islas capitalinas se inundaron de proyecciones de cineastas amateur que intentaban ofrecer una imagen diferente a la postal turística que siempre se había vendido del Archipiélago. Por primera vez el cine se convertía en un arma en manos de los realizadores para hacer reflexiones en torno a la realidad social de las Islas y sobre política e incluso identidad, en medio de una marea nacionalista de izquierdas. Asimismo, los colectivos cinematográficos insulares —ACIC, ATCA— debatieron en sus programas sobre la praxis fílmica, la utopía estética o el compromiso político, lo que provocó fuertes luchas internas y fracturas dentro de los mismos. Este trabajo trata sobre esos debates internos que fueron públicos a través de la prensa.

Palabras clave: Canarias, Cine amateur, Debates teóricos, ACIC, ATCA.

Abstract: In the mid 70's there was a cinematographic boom in the Canary Islands. Tenerife and Gran Canaria were flooded by plenty of amateur filmmakers movies that tried to change the touristic and unreal appearance of the Islands. For the first time cinema became a weapon in their hands to think about doing films related to social reality, politics or even identity issues while a tide of left nationalism was set on the Archipelago. It was a dream to strive for. Additionally, the cinematographic collectives —ACIC, ATCA— debated about film praxis, aesthetic utopia or the political commitment, what caused strong internal fights and fractures within them. This paper deals with those theoretical debates trying to unravel the process.

Keywords: Canary Islands, Cinema Amateur, Theoretical Debates, ACIC, ATCA.

Indago sobre mi propia identidad interrogando las piedras,
practicando una nueva lectura, creando un alfabeto con mis incisiones.

Tony Gallardo

Es evidente que los filmes se han convertido en una herramienta que nos permite interpretar determinados procesos históricos y especialmente entender, desentrañar, elementos claves de las colectividades que los produjeron. En el caso que nos ocupa, el de las Canarias

* 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. Tenerife. España. Teléfono: +34 922 317778; correo electrónico: dsola@ull.edu.es



de la segunda mitad de la década de los 70, las películas que se llevaron a cabo nos permiten, sin duda alguna, rastrear las conexiones entre la sociedad insular de aquellos años y el cine surgido como respuesta a sus necesidades y anhelos.

Es por ello sumamente atractivo el estudio de cómo en ese momento colectivos cinematográficos, códigos narrativos militantes, reflexiones sobre la identidad, discursos nacionalistas, indefinición política y una particular reconstrucción del pasado se fueron conformando de una manera no siempre satisfactoria. Estamos ante un proceso con limitaciones, como gran parte del cine de aquellos años, que debemos ilustrar tanto por lo que cuenta como por lo que oculta, indicativos ambos del tipo de sociedad que lo puso en marcha y de la cual fue reflejo.

Desde el punto de vista estético la década de los setenta en el Archipiélago no puede sustraerse de las circunstancias políticas y sociales que se dieron en la España del Tardofranquismo, fundamentalmente marcada no solo por la llegada de la democracia sino por el auge de los nacionalismos, lo que culturalmente tuvo en las Islas una especial significación.

La utopía estética y el compromiso político, por tanto, dieron sentido a la praxis de los creadores canarios de esos años, identificándose con un proyecto de modernidad estética que todavía no se había marchitado. Ejemplo de ello fue la redacción del “Manifiesto de Canarias” —más conocido como de El Hierro—, pues a pesar de su carácter reduccionista revelaba el entusiasmo de un grupo de artistas e intelectuales que creyeron en la necesidad de rescatar del olvido algunos elementos simbólicos de la cultura aborígen, introduciendo un mensaje de inspiración marxista en medio de unas experiencias plásticas claramente nacionalistas y reivindicativas, una manera de legitimar el origen autóctono de nuestra cultura y de buscar un lenguaje propio a partir de referentes locales que sirvieran para comunicar mensajes universales de índole social y cultural.

En medio de este magma creativo surgieron diferentes colectivos cinematográficos en las islas capitalinas a la sombra del comunicado final leído en las *IV Jornadas de Cine de Ourense*, en 1976, en el que se definía lo que se entendía por “cines nacionales”, concibiéndolos como un instrumento de lucha ideológica. Es por ello que decidieron sumarse al proyecto generando algunos documentos de gran interés, caso del Manifiesto de la ACIC, que abría el debate teórico y programático en el seno del mismo y mostraba las diferencias, al menos en sus puntos de partida, con el resto de asociaciones.

Intentaremos desentrañar el alcance de los mismos, su contribución y su imbricación en un proceso mucho más global y dominante desarrollado bajo el paraguas de las políticas culturales llevadas a cabo en el Archipiélago durante aquel tiempo.

REIVINDICANDO OTRA MIRADA: LA UTOPIA NACIONALISTA

Tanto en las artes plásticas como en el cine se intentó legitimar una visión diferente del mundo. La eclosión del nacionalismo de izquierdas tuvo, en este sentido, un valor fundamental pues prestó atención a aquellos aspectos que apreciaran, inspiraran o tuvieran especial relación con la cultura prehispánica, entendiendo la etnicidad como un elemento vertebrador y organizador de la diferencia¹.

Es así como con la democracia se explota la reivindicación del “guanchismo” y la africanidad de las Islas —su vinculación histórica con el mundo bereber—. Si, por una parte, el pueblo demanda conocimiento histórico², por otra, el movimiento independentista también se aferrará al mismo de la mano del MPAIAC (Movimiento por la Autodeterminación e Independencia del

¹ ESTÉVEZ (1985).

² GARI-MONTLLOR (1992), p. 15.

Archipiélago Canario), liderado por Antonio Cubillo, de quien también dependerían las FAG (Fuerzas Armadas Guanches) y el DAC (Destacamentos Armados Canarios).

La cuestión canaria fue por tanto un problema candente en estos años, espoleado por el conflicto saharauí, por la causa cubillista en Argelia y por la aprobación de los estatutos de autonomía. Canarias, por cercanía, sufrió tremendamente las consecuencias de las luchas entre Marruecos y el Frente Polisario. Las limitaciones del acuerdo pesquero entre España y Marruecos obligaron a algunos barcos canarios a pescar ilegalmente con banderas marroquíes y a sufrir ametrallamientos y secuestros por parte de ambos bandos. El problema autonómico se replantea con fuerza en 1977, tras las elecciones donde la UCD gana de forma aplastante³.

Todo ello va a propiciar que se genere un clima propenso a que se produjesen profundos cambios sociales que iban a tener su reflejo en el ámbito de la cultura y que trabajarían para separar y subrayar lo propio frente a lo impuesto, lo canario frente a lo foráneo, ahondando en el aislamiento que conllevaba la propia insularidad. La idea consistía en crear un patrón psicológico de confrontación y diferencia frente a España y a un modelo político con todavía rémoras del pasado colonial.

Es en este momento cuando, en palabras de Josep Vilageliú⁴ se le imponga a los cineastas canarios la “tarea de levantar un nuevo imaginario, más acorde a lo real. Había que alejarse de las telarañas de la ideología dominante que nos impedía ver lo que teníamos delante de nuestros ojos y crear una nueva mirada, encuadre a encuadre, a golpe de manivela”.

Por ello, la experiencia artística en aquellos años estuvo totalmente marcada por el signo de la política. En el campo de las artes plásticas Tony Gallardo será la figura en torno a la que se aglutinarán una serie de jóvenes artistas, entre los que destacarían Juan Luis Alzola, Juan Hernández, Juan José Gil o Leopoldo Emperador, quienes pusieron en marcha “Contacto 1”, un proyecto de experimentación de la vanguardia incluyendo acciones participativas y audiovisuales, siendo presentado en abril de 1975 en el Instituto Tomás Morales de Las Palmas de Gran Canaria. En Tenerife la sala Conca se convertiría en el centro aglutinador de estos artistas, caso de Fernando Álamo, Ernesto Valcárcel, Cándido Camacho, Gonzalo González o el citado Juan Hernández. Pero no solo fue un trabajo de galerista sino de un grupo de críticos que se dieron cuenta que algo estaba cambiando en el arte insular tras la labor pionera de grupos como LADAC, Espacio, El PA-SO o Nuestro Arte, en definitiva del Informalismo y del Expresionismo abstracto de los 50 y 60.

Al final de la década algunos de estos artistas introdujeron el nacionalismo en su mensaje de inspiración marxista como elemento reivindicativo. El citado “Manifiesto de El Hierro” fue el documento programático donde parte de su ideología halló su plasmación política. Martín Chirino y Manuel Padorno, que hasta entonces habían desarrollado toda su producción en Madrid, jugaron un papel decisivo en la redacción del texto. Un documento que a pesar de su carácter reduccionista e incluso simplista —visto con cierta perspectiva—, revela el entusiasmo de un grupo de artistas que creyeron en la necesidad de rescatar del olvido algunos elementos híper-simbólicos, emblemáticos y referenciales de la cultura aborigen. Hoy podríamos rebatir la mayoría de sus puntos, pero en su momento tuvieron una significación muy importante en paralelo con el debate teórico que se mantuvo en el ámbito del cine amateur insular.

Es en este sentido en el que se inscriben las realizaciones de aquellos años, a pesar de su frágil heterogeneidad, tanto a nivel de filiación política como de estructuras narrativas. Así, los filmes empezaron a desarrollarse cual instrumento de ésta, ofreciendo una visión mucho

³ VILLARMEA (2013), p. 16.

⁴ VILAGELIÚ (2018), p. 40.

más ajustada de la realidad que la típica postal folklórica del NO-DO que idealizaba la vida en las Islas. Obviamente se rechazaba el cine como puro divertimento, como objeto de consumo, como proyección de una ideología burguesa y, por tanto, el modelo industrial derivado de todo ello. De alguna forma se hacía con aquel que copiaba las maneras hollywoodenses por considerarse absolutamente alienante, acrítico, pero también se hacía lo mismo, con similar vehemencia, con el modelo de cine de autor que proclamaba *Cahiers du cinema*. La cámara se convertía así en un apéndice solidario de los cineastas y, por tanto, de las aspiraciones sociales del pueblo.

En el punto séptimo del “Manifiesto de El Hierro” podemos leer al citado grupo de artistas canarios pronunciándose de manera muy similar:

Nos declaramos plenamente solidarios con las reivindicaciones de las masas canarias. No creemos en una cultura al margen de las luchas sociales del pueblo. Autonomía, democratización de la cultura, libertad de creación y protagonismo popular son las herramientas con las que haremos nuestra auténtica revolución cultural.

Las conexiones son bastante claras y, aunque pareciese un documento programático que podría ser asumido mayoritariamente, fue duramente desmontado desde el momento en que vio la luz⁵. No tenemos sino que aprender el “Contramanifiesto” firmado por Carlos E. Pinto y Octavio Zaya para darnos cuenta de ello, de que el debate y la confrontación estaban servidos⁶.

...de resto los puntos más calladamente políticos del Manifiesto no tendríamos por qué rechazarlos si no vinieran a ser las pruebas tácitas de un claro oportunismo que, al amparo de un proceso social, político y económico como el nuestro, pretende hacer suyo el cultural.

Es evidente que Pinto y Zaya se dieron cuenta de que no había una clara continuidad entre el mundo aborigen y ellos mismos, entre la “legitimidad del origen autóctono de nuestra cultura” y los actuales canarios, por lo menos desde una justificación que pivotaba sobre supuestos políticos y antropológicos; aunque bien es cierto que lo que realmente habían intentado era poner las bases a un lenguaje propio a partir de referentes locales que sirviera de vehículo para comunicar mensajes universales de índole social y cultural. La búsqueda del pasado resultaba un medio para interactuar con la Modernidad desde la insularidad, una toma de conciencia que los ubicaba en el mundo reforzando su propia e insólita, en ocasiones, propuesta y personalidad. Sin duda, el aislamiento venía a reforzar su singularidad, proyectándolos hacia el futuro.

Las espirales, el “Afrocan” de Chirino, “Magmas” de Gallardo o los “Héroes atlánticos” de Dámaso, postulaban la africanidad del Archipiélago. El primero afirmaba⁷ que “todo arte que es verdadero implica una revolución”, pues definía “la libertad creadora del artista como individuo”, mientras que el último de ellos ponía por primera vez rostro a la tragedia del aborigen, culminando ambos el proceso identitario que había arrancado con fuerza en los años 50.

Como decíamos unos párrafos más arriba, estas discusiones acerca de la canariedad y del compromiso social que el arte debía adquirir en los años de la Transición, encontraban su réplica en las producciones amateur, en el violento enfrentamiento de grupos como las ATCA

⁵ ABAD (2001).

⁶ CARREÑO (2003), p. 253.

⁷ CHIRINO (1977), p. 109.

—*Agrupación Tinerfeña de Cine Amateur*— y ACIC —*Asamblea de Cineastas Independientes de Canarias*—, e incluso en las páginas de la crítica cinematográfica en los diarios insulares.

Hacia mediados de los años 80 esta búsqueda cambiaría de signo pues se perdería ese anhelo de cambio social, absolutamente reivindicativo, para que el yo asumiera el lugar de nosotros. Como indica Ángeles Abad comienza entonces una etapa de fuerte individualismo, sin artistas cercanos entre sí, lo que haría realmente complicado, cuando no sospechosa, cualquier tentativa de nacionalizar el arte⁸.

Fueron, por tanto, muy pocas las utopías artísticas grupales de carácter político que se mantuvieron a lo largo de los 80. El consumo normalizado de las propuestas artísticas más innovadoras hizo que grupos como *Contacto I* se disolviera en los últimos años de la década, aunque es innegable que dejaron un legado de códigos simbólicos y recursos que servirían una y otra vez para resucitar puntualmente “la canariedad en los futuros conflictos de adhesión a la Unión Europea y en los rebrotes colectivos de las celebraciones nacionalistas”⁹.

Este contexto favoreció extraordinariamente que el cine en el Archipiélago se antojara también como un arma contra-sistema, bien atacando sus mecanismos de producción, comunicación y consumo, o bien apostando por el compromiso social y político asociado a la lucha de clases en medio de una marea nacionalista y progresista. De alguna forma el cineasta actuaba como historiador, como “corresponsal de guerra”, como reportero de un momento irreplicable en la historia de su tierra, de su nación.

Rosenstone¹⁰ cita a Gaston Kabore cuando éste afirma que “los filmes son instrumentos que nos permiten afirmar nuestra identidad y luchar contra el imperialismo cultural, como contra la opresión política y económica”. Es evidente que estas palabras retrataban perfectamente el mensaje ético, incluso moral, de gran parte del trabajo de los realizadores canarios de los 70, cuyas obras pudieron funcionar como metáforas de la realidad circundante.

Canarias no fue un hecho aislado pues en todo el Estado, con la llegada de la España de las autonomías, se abrió una brecha por donde se colaría un cine preocupado, de distinta manera, sobre su lugar de origen, sobre la región, lo que favorecería la injerencia de la política en el cine, ya no como parte del aparato censor sino como parte de los apoyos en forma de subvenciones que ayudaban a levantar nuevas y singulares cinematografías en diferentes lugares de este país.

Este modelo productivo necesitó de diferentes estrategias de difusión al margen de las industriales, fue entonces cuando pasó a exhibirse en asociaciones culturales y de vecinos, centros sociales, cineclubs universitarios o en círculos de Bellas Artes.

Como decíamos con anterioridad, el cine encontró en el nacionalismo de izquierdas —posteriormente conservador—...

...uno de los sistemas más fáciles de asimilar, pues despierta las emociones y los instintos y no demanda grandes cosas del intelecto, alimenta y se alimenta de verdades, imaginadas o no, acerca del pasado con tal de que vengan envueltas en sonidos y palabras apropiadas (...) Esto es porque la nación entra por los ojos y por los oídos¹¹.

Y no sólo hablamos de la imagen, recordemos la edición en 1976 por el grupo folklórico Los Sabandeños de “La cantata del Mencey Loco”, basada en el poema “La tierra y la raza” del poeta tinerfeño Ramón Gil-Roldán, que había visto la luz por primera vez en 1919. Sus

⁸ ABAD (2001), p. 119.

⁹ VILLARMEA (2013), p. 20.

¹⁰ ROSENSTONE (1997), p. 129.

¹¹ SORIA (2001).

versos, sublimados al ser cantados, exaltaban la raza, la resistencia y el amor a la tierra y a los ancestros, convirtiéndose en un pilar icónico y sonoro de la por entonces flamante identidad antropológica canaria.

*Oíd la doliente historia
de Beneharo, el de Anaga,
el Mencey desventurado
que enloqueciera de rabia
al perder la libertad
de su estirpe y de su patria*

Este trabajo conforma un buen ejemplo de cómo en el imaginario colectivo lo popular se confunde y se convierte en lo nacional, en un ejercicio metafórico de enfrentamiento contra el opresor. Pongamos otro más cercano en el tiempo salido de la pluma de Elfidio Alonso Quintero, quien acabaría militando en Coalición Canaria. El periodista escribe un himno para los terreros de lucha, popularizado igualmente por Los Sabandeños, en el que se hace gala de las cualidades humanas y deportivas de nuestro pueblo, de la nobleza y espíritu de unidad de los canarios, frente a quienes quieren disolverlo en el magma de la contemporaneidad para desposeerlo de sus signos de identidad y convertirlo en otra colonia cultural.

*Canario lucha
como lucharon los guanches
Lucha canario
desde el mar hasta la cumbre
Canario lucha
dentro y fuera del terrero
Lucha canario
para que nadie te tumbe...*

Este proceso, en el que estaba en juego la identidad y la resistencia a/en los epígonos de la Dictadura, tuvo un momento especialmente significativo con la muerte de Javier Fernández Quesada, estudiante de biología grancanario que sería “asesinado” a manos de la Guardia Civil en la puerta de entrada al hall del edificio central de la Universidad de La Laguna, el 12 de diciembre de 1977. El joven participaba en una protesta estudiantil en apoyo a las reivindicaciones de una huelga general llevada a cabo por los trabajadores de Transportes de Tenerife S.L., del sector del frío y de la industria tabacalera, recibiendo disparos de un miembro de la benemérita, que había cargado sobre los manifestantes con munición real y no únicamente disuasoria.

El caso nunca llegó a ser juzgado debido al sobreesimio de la causa en la jurisdicción militar. Este hecho supuso un revés importante a las aspiraciones de quienes esperaban un juicio justo, a lo que se unirían las declaraciones de Luis Mardones Sevilla, gobernador civil de Tenerife por entonces, que declararía que no estaba demostrado quien había efectuado el disparo.

Esta muerte, junto a las de Bartolomé García Lorenzo y Antonio Padilla, miembros del MPAIAC abatidos por la policía y, de nuevo, la Guardia Civil, fueron muestras de cómo el franquismo continuaba tras la muerte del dictador, al menos de facto, pues seguía existiendo un régimen de “terror” que practicaba detenciones y juicios —cuando los había— sin claras garantías democráticas, torturas, etc.. y que convertía en daños colaterales a víctimas inocentes de esa barbarie. Ante este status político gran parte de la población comenzaba a asumir que resultaba legítima cualquier tipo de resistencia, incluso la armada, de ahí la fuerza del Movimiento liderado por Cubillo y, en definitiva, del movimiento independentista canario.

EL CINE DE LOS 70 EN CANARIAS: REIVINDICANDO LA TIERRA

En todo este proceso el cinematógrafo encontró su razón de ser: reivindicar la cultura autóctona, la virtud de la alteridad. En palabras de Vilageliú¹² había que intentar definir el tipo de películas que hacían e imaginar el que tenían que hacer en el futuro inmediato en un proyecto de cine nacional.

Para Santos Zunzunegui¹³, éste debería partir de la reflexión sobre la propia realidad, para de esa manera constituirse como...

...generador de unas señas de identidad (...) que revitalice las prácticas y actitudes que se han visto negadas en aras de la unidad estatal (...) y que de cuenta en mayor o menor medida de las particularidades lingüísticas, sociales o culturales de la comunidad nacional.

En este punto arrancan las preocupaciones de los cineastas no profesionales de los 70 en las Islas, con la necesidad de acabar con la imagen estereotipada del Archipiélago que falseaba realidades sociopolíticas muy complejas en aras de favorecer a la omnipresente industria turística.

Por este motivo el trabajo de los realizadores se convertirá en un ejercicio militante que ocasionaría múltiples enfrentamientos. Evidentemente gran parte de la polémica que se iba a suscitar en la década tenía que ver entre quienes apostaban por un cine revolucionario en forma y fondo y entre quienes, aun manteniendo cierto discurso político, postulaban que los filmes debían ser entendidos con claridad por los espectadores, sin ello el fin no estaría asegurado. Entre medio de ambas posturas había una tercera que apostaba por la total independencia entre el contenido y el continente, desmarcándose de la necesidad de posicionarse ideológicamente, lo que rápidamente les consagró un rechazo generalizado. En definitiva había realizadores para los que la cámara era un instrumento de lucha y resistencia, y otros para quienes era una prolongación de su propia vida.

Desde 1976, tras la “Declaración sobre los cines nacionales”, quedaría patente que se vivía un proceso en el que éstos intentarían convertirse en un instrumento de concienciación identitaria, al menos si hablamos de militancia hasta la segunda mitad de los años 80, pues el panorama cambia con la llegada al poder de los nacionalistas en 1993 de la mano de Manuel Hermoso Rojas.

El francotirador debe dar testimonio de una realidad que pueda posibilitar la reproducción y constatación de hechos que (...) en un futuro pueden servir para contextualizar realidades particulares que definirán la historia de estos años.

Estas palabras pertenecen al *Manifiesto de Almería* —1975—, que se había también conformado en otro punto de partida articulador de lo que se iba a definir como cine militante, aquel que formaba parte activa de la lucha de clases. El modelo que de él emanaba suponía una obvia referencia para los realizadores canarios que, en cierta medida, conformaron su actividad formando parte de colectivos, cuyos miembros podían actuar de manera anónima o todo lo contrario, como el caso en Tenerife del Yaiza Borges.

Trabajar en uno de ellos eliminaba la autoría burguesa del cine comercial pero, sobre todo, diluía responsabilidades, siendo una opción crítica frente al sistema, así como un signo de cierta insubordinación:

¹² VILAGELIÚ (2018), p. 40.

¹³ ZUNZUNEGUI (1985), pp. 311-312.

El Régimen podía tolerar el trabajo de un artista díscolo y rebelde (presentando ese gesto como uno de tolerancia) pero no las experiencias del trabajo colectivo, donde participaban multitud de agentes difusos —lo que impide el control de sus actividades— y en el que la responsabilidad se diluye (lo que permite a sus autores eludir las acciones represivas¹⁴).

A pesar de ello, en el caso de las Islas y quizá por la efervescencia del propio proceso, que favorecía la actuación en primera persona aún dentro de los colectivos, nadie se ocultó detrás de ellos. O quizá fuera porque el movimiento amateur en Canarias fue más tardío que en otras regiones del país, comenzando de manera efectiva en La Palma de mano de Jorge van de Valle, creador de Palma Films.

Su compromiso social y cultural con las Islas y sus gentes podría ser una razón aún más evidente. Recordemos cómo los trabajos de Josep Vilageliú y Francisco Javier Gómez Tarín, dos de los realizadores más activos de aquellos años, sufrieron un claro ejercicio represivo mientras mostraban la vergonzosa realidad que se vivía en Canarias. Esta situación generaba una evidente paradoja pues si bien, por un lado, la crítica les exigía a los cineastas que mostraran sin tapujos la realidad social del Archipiélago, por otro, los censores rechazaban cualquier cinta que consideraran sospechosa de atacar al sistema, lo que provocaría la necesidad constante de hilar muy fino, de leer entre líneas e incluso directamente de esquivarlos —físicamente hablando—.

El primero de ellos explicaba recientemente que fueron momentos en los que debían preguntarse por el tipo de obras que debían realizar, “un cine pegado a la realidad socioeconómica” en la que vivían, “un cine que revelase esta realidad y reventase los clichés que habían conformado el imaginario de Canarias”¹⁵. No se puede ser más claro.

Como decíamos más arriba, la crítica iba a jugar un papel fundamental en todo este proceso, pues no sólo arrojaba a los cineastas sino que a través de sus textos en la prensa local orientaba sus trabajos. No se trataba de hacer un mero análisis de los filmes, ni siquiera de hablar sobre si existía o no cine canario, cuestión sempiterna e irresoluble de la cinematografía insular, sino profundizar sobre la necesidad y la urgencia del mensaje en un marco sociopolítico que se entendía crucial para el Archipiélago. Había que dar testimonio de lo que estaba ocurriendo antes de que la desmovilización fuera un hecho y las discrepancias acabaran dinamitando lo conseguido, como unos años más tardes sucedería.

Independientemente del juicio de valor que hagamos —y antes de entrar en otras consideraciones—, el gran legado que nos queda de todo ello es que realmente se trabajaba con la idea en mente de que era posible convertir al cine en un arma arrojadiza, que eran capaces de intervenir políticamente a través de él y, sobre todo, de que estaban convencidos de que podrían cambiar el destino de la nación o al menos la deriva de los acontecimientos.

El 13 de noviembre de 1975, apenas una semana antes de la muerte del dictador, el periódico *La Tarde* publica las conclusiones de unas mesas redondas que habían tenido lugar en relación al Cine Regional en Canarias. Lo que en ellas se debatiría resulta bastante significativo si queremos subrayar, como planteábamos al comienzo de este epígrafe, que existía una necesidad seminal, la de reivindicar la canariedad como sentido último de todo el proceso creativo.

Este cine debe servir de alguna manera a las inquietudes que demanda una cultura popular, haciéndolo inteligible, claro y diáfano, a la vez que debe huir de todo intelectualismo inútil. (...) Otro tema digno de resaltar es el de la lengua vernácula o

¹⁴ GARCÍA-MERÁS (2007), p. 19.

¹⁵ VILAGELIÚ (2018), p. 40.

autóctona que como elemento propio del acervo canario debe ser potenciada en cualquier oportunidad, evitando por todos los medios falsearlo con un acento castellano, que no define realmente las peculiaridades de la idiosincrasia canaria.

Un año más tarde y en análoga línea reivindicativa volvemos a leer en el mismo rotativo a Josep Vilageliú¹⁶, catalán de origen, que por aquel entonces apenas llevaba un tiempo viviendo en Tenerife, hacer unas declaraciones que demuestran hasta qué punto el mensaje había calado incluso en aquellos realizadores que poco tenían que ver con el acervo, la cultura y las tradiciones de las gentes del Archipiélago. “Lo prioritario es la búsqueda de la realidad, de la verdad del pueblo canario”, leemos de su pluma, “al cual los cineastas canarios pertenecen y al cual se deben”, para más adelante continuar:

La específica forma será a los ojos de los demás la específica forma de ser de los canarios. La realidad está en el fondo de los barrancos, en los pueblos ignorados, en los barrios de nuestras ciudades, allí donde este cine se va a ver. Hay mucha gente que quiere ser oída, que está ansiosa de que le pregunten. La realidad está dentro de cada uno de nosotros.

Estas palabras de autoafirmación podrían ser compartidas por la mayoría de sus colegas tras la cámara pues, es evidente, que el acercamiento hacia la realidad canaria conllevaba, ineludiblemente, una mirada hacia el pasado que permitiera reinterpretar el presente. En ello entraron en juego tanto elementos históricos como mitológicos, desarrollando propuestas a partir de ellos que carecieron de una perspectiva crítica. Este hecho derivaría en las siguientes décadas en un proceso impuesto que no permitiría ser cuestionado.

Como afirma Domingo Garí-Montllor¹⁷, la necesidad, tras 1976, de conocimientos sobre el pasado favoreció que uno de los elementos clave en la creación de “cultura popular canaria” fuera la figura del guanche, “bien para oponerse o bien para reivindicarle”, en cualquier caso, como ha planteado Fernando Estévez, ese elemento siempre ha estado presente.

Por tanto, si el cine y el arte necesitaron de la nación en los 70, el elemento popular y la cultura aborigen se constituyeron como elementos clave. Dos décadas después esa identidad habría sido rediseñada y reformulada por los diferentes gobiernos regionalistas y nacionalistas en Canarias, que aparecerían en escena desde mediados de los años 80 y especialmente en los 90, con el ascenso al poder de Coalición Canaria.

En este sentido, nos parece una obviedad que tras esos años se consiguiera transmutar lo nacional en lo popular como constituyente base de la identidad. Cualquier institución del Archipiélago ha usado la cultura popular como medio de promoción de todo lo que pueda resultar identitario, dirigiéndose necesariamente hacia los jóvenes, grupo sustancialmente permeable y maleable hacia la retórica nacionalista.

Por tanto, la revalorización del nacionalismo canario tuvo mucho que ver con la búsqueda de unas señas de identidad prehispanicas que el paso del tiempo había mutilado. El cine servirá, de esta forma, como una plataforma vehicular tanto para la denuncia social como para que se desarrolle uno de los temas principales de ese pensamiento, el “guanchismo”, pues el indígena se constituyó a la vez como nosotros y el otro, como la alteridad y la norma. Conocer su pasado supondría conocernos a nosotros mismos y, por ende, nos permitiría interpretar nuestro presente desde otra perspectiva que mostrara la tensión entre lo autóctono y lo foráneo, entre las bondades de la tierra y la perversión de lo impuesto, en una dialéctica

¹⁶ VILAGELIÚ (1976).

¹⁷ GARÍ-MONTLLOR (1922), p. 25.

constante. De nuevo Fernando Estévez¹⁸ nos recuerda que “el guanche no fue casi nunca un problema del pasado sino del presente y del futuro”.

Así, los filmes debían servir para dar testimonio de la realidad pero también como constructo de la identidad nacional, como sistema pedagógico y como voz de las clases oprimidas. Un cine al servicio del pueblo, como extensión del proyecto vital, que pusiera fin a la dependencia cultural.

La propuesta confirmaba cómo ambos entes, cine y sociedad, no constituían ámbitos de intervención diferentes y distantes, sino que formaban parte de la misma lucha, de ahí la fijación para que forma y contenido fueran de la mano. Un paradigma constatable en muchos de los trabajos de los realizadores de la época, especialmente de los pertenecientes a la ACIC.

DEBATES TEÓRICOS, DISCURSOS PROGRAMÁTICOS: LA NECESIDAD DE LA PALABRA

A principios de 1974 nacería en Santa Cruz de Tenerife la Agrupación Tinerfeña de Cine Amateur. Un año más tarde su presidente, Teodoro Ríos, siendo entrevistado sobre las actividades del grupo y sobre las motivaciones que habían propiciado la creación del mismo, contestaba lo siguiente:

Nuestra intención es mantener un continuo contacto con todas las islas, para lograr el mayor desarrollo del cine amateur y configurar la posibilidad de una expresión cinematográfica canaria, con base real en nuestro mundo, en nuestras costumbres, en nuestra historia¹⁹.

No es que existiera un decálogo fundacional ni un manifiesto expreso, pero el mayor de los Ríos hacía propia la responsabilidad histórica de quienes trabajaban tras la cámara en el entorno de la ATCA. De alguna forma colocaba los contenidos por delante de la técnica o de la estética, traicionándose así mismo, pues como diría Vilageliú, “se propugnaba por un cine pobre, asumiendo el tercermundismo de las Islas, y un cine popular, ligado a los intereses y necesidades de las capas populares. Se miraba mal a los artistas”²⁰.

Estas palabras dejaban entrever que las discusiones y la confrontación se habían instalado en el seno de la agrupación pues no todos participaban de las mismas. De hecho la radicalización entre sus miembros resultará clave para que se produzca una escisión en el colectivo, entre quienes iban en la línea de las palabras del realizador catalán y quienes querían hacer un cine libre en toda la extensión de la palabra, sin ataduras sociales, formales o ideológicas.

Los principios que defendía el ATCA fueron los siguientes:

1. *Fe ciega en el cine como arte y como medio de comunicación.*
2. *Promoción y fomento del cine no profesional en Tenerife y Gran Canaria.*
3. *Fomentar la formación de una Filmoteca Canaria.*
4. *Estimular la creación de secciones de cine en diferentes zonas y lugares de las isla (centros culturales y parroquiales, clubs, centros de enseñanza...), que sirvan como plataforma de conocimiento del cine no profesional.*
5. *Conectar el cine que se hace en las islas con el nacional e internacional.*

¹⁸ ESTÉVEZ (1987), p. 15.

¹⁹ RÍOS (1976).

²⁰ VILAGELIÚ (2014).

6. *Invitar a todo realizador —perteneciente o no al ATCA— a exhibir sus películas, invitación que se hace extensible al público en general, tanto como a asistentes a los visionados como a los coloquios.*
7. *Atender en la medida de sus posibilidades, todo tipo de consultas y sugerencias.*
8. *Programar periódicamente charlas y coloquios sobre temas de interés general.*

A nadie se le escapa que, a pesar de las buenas intenciones (defensa y promoción del cine, creación filmoteca,...), el texto resultase demasiado tibio para los tiempos que corrían, sobre todo si tenemos en cuenta lo expuesto en el “Manifiesto de El Hierro” y los modos combativos de las propuestas de cine militante. Es posible que el uso y abuso del documental más tradicionalista en los primeros tiempos de su creación tuviera la culpa. De hecho, la puesta en marcha del *I Certamen Regional de Cine Amateur*, de mano de la ATCA, intentaría poner fin al modelo más complaciente para buscar obras de mayor compromiso y calado social.

Este aperturismo estuvo también en la base de las disputas en el seno de la agrupación, que fueron cada vez más continuos y dolorosos, especialmente entre Francisco J. Gómez Tarín y los Hermanos Ríos, que se vieron atacados sin piedad por su escaso compromiso político. Estos últimos lo recuerdan así:

Los debates en la sala del Círculo de Bellas Artes se hicieron agrios y violentos, incluso se estuvo a punto de llegar a las manos. Se politizó toda creación artística y algunos cineastas empezaron a colgar las cámaras, preocupados por esta virulencia y por la crítica ácida que apareció en la prensa con sus nombres y apellidos. Se intentó imponer un cine con consignas que algunos cayeron en la trampa de seguir sin entender, obligados por el ambiente creado, consiguiendo sólo el fracaso²¹.

Pero la postura de Gómez Tarín tenía una razón de ser, pues muchos de estos encontronazos surgían especialmente tras los continuos problemas con la censura que les llevaba a radicalizarse en sus posicionamientos, haciendo necesaria la creación de un cine más comprometido y, obviamente, más combativo. Aún así, con la aparición del Equipo Neura —Alberto Delgado, Fernando G. Martín, Juan y Fernando Puelles— se atisbó una “tercera vía” creativa que iría más allá de la creación de filmes socializados y politizados, como se venían haciendo, sino de una manera de entender la práctica fílmica en la que en la subversión recayera la razón de su existencia, lo que se hizo patente en “Crónica histórica, la conquista de Tenerife” (1974). Un obra que fue presentada en el *III Certamen de la Caja de Ahorros* y que supuso un antes y un después en la manera de enfrentarse a la creación cinematográfica en las Islas.

Este continuo disenso propició el nacimiento de la Asamblea de Cineastas Independientes Canarios, la ACIC, en enero de 1976. En ella se situaron quienes consideraban el cine como una herramienta política, mientras que hastiados por el enfrentamiento los Ríos decidieron comenzar una andadura en solitario, independiente, creando su propia productora —la Ríos Producciones, con la que filmarán toda su producción en la segunda mitad de los 70—.

Con todo ello, tres años después de su nacimiento, la ATCA se diluiría dejando la chispa prendida, tomando la ACIC el relevo —gracias, en parte, al Equipo Neuro y al Grupo H.P., que se habían desgajado de la agrupación—. De esta forma, en enero de 1977, en la prensa se podía leer una nota de la Sección de Cine del Círculo de Bellas Artes, firmada por Antonio Salgado, en la que intentaba desmarcarse de los acontecimientos e indicaba como la primera había quedado expulsada de una sección que había ayudado a poner en marcha.

²¹ RÍOS y RÍOS (2011), pp. 166-167.

1. *La ATCA no existe como agrupación representativa de la Sección de Cine.*
2. *Que podrá existir en el seno de la Sección de Cine en el momento en el que sus posibles componentes suscriban un manifiesto que defina claramente sus fines.*
3. *Que actualmente la sección de cine agrupa a realizadores independientes y a miembros de la ACIC.*
4. *Que dicha Sección de Cine está abierta a todos los grupos que en el futuro se formen siempre que suscriban un programa de principios.*

Esta defunción y la insistencia en que cualquier interesado por pertenecer a la misma debía tener un claro discurso programático parecen cuestiones significativas. Por tanto, los enfrentamientos dialécticos supusieron el definitivo abandono del cine familiar, costumbrista, de postal, que algunos habían mantenido, para ser sustituido por otro más marginal, militante y alternativo. De alguna forma supone un abandono del amateurismo —término que llega a desecharse— replanteando un cine de reconquista y definición de la propia identidad.

Juan Puelles y Antonio José Bolaños presentarán los objetivos de la recién nacida Asamblea en un artículo de prensa que se titulará “Cine del pueblo canario para el pueblo canario”, aparecido en *La Provincia* en agosto de 1976.

Por eso un grupo de cineastas se ha reunido en la ACIC, para hacer un cine que sea distinto del que siempre hemos visto, un cine pobre, igual que nuestras islas. Películas que quieren enseñarnos la pobreza y la incultura del pueblo canario, las injusticias, los sufrimientos y la explotación que siempre ha vivido este pueblo y sobre todos sus trabajadores²².

Además, ambos realizadores explican las razones por las que se crea la Asamblea, surgida tras el *IV Festival de Cine de la Caja General de Ahorros de Tenerife*, pues durante el transcurso del mismo se mostraron las discrepancias ideológicas que esgrimían los diferentes grupos de realizadores presentes en la muestra, las diferencias entre los miembros del ATCA, de la agrupación de Las Palmas y la de Lanzarote y, por otro lado, las opiniones de un grupo de cineastas independientes. Mientras los tres primeros hacían un cine de aficionado, de postal y costumbrista, pero desligado de la realidad socio-política de las Islas, con una estética academicista, los últimos mostraron una definición mucho más clara de sus objetivos, rechazando de pleno la alternativa anterior. Ante la imposibilidad de entenderse será entonces cuando se plantee la creación de la ACIC, que intentaba superar las provocaciones meramente estéticas exigiendo un posicionamiento ideológico claro, como no podía ser de otra manera tras la muerte de Franco.

Para ello la Asamblea asumió el comunicado final leído en las *IV Jornadas de cine en Ourense*, donde se definía el ejercicio cinematográfico como un instrumento de lucha ideológica de las masas explotadas de las diferentes nacionalidades, quedando marcada la producción y los textos de la misma por esta definición de base que les llevaría a exhibir su proyecto ideológico y estético por distintas localidades de las Islas, de La Orotava a El Paso, y a caseríos tan alejados como Masca o Las Carboneras. Para ello propusieron circuitos de distribución alternativos y paralelos.

En 1976 formaban parte de la ACIC el Equipo Neura, el Grupo HP, Francisco Javier Mangas, el Colectivo de la Cruz Santa, el Calpul Granma, el Colectivo Canario de Creación Artística para la Autogestión Cultural (CODA), Fernando H. Guzmán, Luciano de Armas,

²² PAÑELLA (1976).

Antonio José Sánchez Bolaños y Francisco J. Gómez Tarín. Por tanto, un número importante de realizadores se había escindido de la ATCA y otros tanto se habían sumado al proyecto.

A diferencia de la Agrupación, desde el momento de su nacimiento la palabra iba a ser uno de los pilares del proyecto pues formaba parte indisoluble de la acción. Los textos que algunos de sus integrantes vuelcan en la prensa alimentaban constantemente el debate, aún así entendieron como necesaria la redacción de un *Manifiesto* que condensara sus intereses y sus estrategias de difusión del proyecto. Condensaremos a continuación sus puntos más importantes:

1. *Entendemos que no se puede hablar de un CINE CANARIO en este momento, debido a la falta de coherencia y profundidad de los filmes realizados hasta el presente. Suscribimos el punto primero del comunicado final de las IV XORNADAS DE CINE EN OURENSE...*
2. *Solamente llegaremos a construir un CINE CANARIO a través de la discusión sistemática y la profundización en las realidades socio-económicas y políticas de nuestro contexto local. Denunciamos la manipulación que sobre los medios de comunicación ejerce la ideología dominante...*
3. *Debemos buscar las formas de expresión a partir de su adecuación a la praxis cinematográfica. Quiere esto decir que el proceso de realización de nuevos films nos irá dando las pautas de lo que puede constituir un auténtico CINE CANARIO. Un cine inmerso en su realidad y condicionado por la misma, con una temática concreta, enraizada en el contexto.*
4. *Estamos firmemente convencidos de que el cine que se haga en las islas debe ofrecer una alternativa que se oponga al cine que nos viene impuesto (...) que está abiertamente al servicio de la ideología dominante. (...) Los propietarios de los cines no tienen ninguna opción alguna en la elección de los films y, como consecuencia, nos vemos obligados a permanecer en el analfabetismo cinematográfico...*

EXIGIMOS:

1. *La total independencia de los locales con respecto a las distribuidoras*
2. *La supresión inmediata del NO-DO y la proyección de cortometrajes realizados en las Islas.*
3. *La libre creación de los cine-clubs.*
4. *La implantación en las Islas de la Filmoteca Nacional.*

.....

DECLARAMOS:

1. *NO ADMITIMOS EL ARTE POR EL ARTE, es decir el formalismo vacío de todo contenido. El arte siempre resultará de un equilibrio dialéctico entre forma y contenido, lo cual significa que 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.*
2. *NO ADMITIMOS EL ARTE PARCIAL, en tanto en cuanto el artista no existe más que en relación con el mundo en que vive, y ya su forma de vivir implica una forma de posición dentro de la lucha de clases (motor de la historia)...*
3. *NO ADMITIMOS POR TANTO LA TAN REITERADA LIBERTAD DEL ARTISTA en su sentido tradicional de que el artista es libre de hacer lo que quiera (lo que en definitiva será libertad de alienación y no de creación). Solo 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, quien deberá ser libre, eso sí, de elegir la forma que mejor le parezca para expresar su análisis de la realidad.

4. LA CREACIÓN DE UN AUTÉNTICO CINE CANARIO ES LA CREACIÓN DE UN CINE PORTAVOZ DE LAS REALIDADES Y ALTERNATIVAS DE LAS CLASES OPRIMIDAS DEL ARCHIPIÉLAGO

Como podemos ver, el manifiesto recogía extensamente el posicionamiento del grupo tal y como había ido desgranándose previamente en los textos individuales de Gómez Tarín, por poner solo un ejemplo. Es así como el debate teórico y programático se ponía en marcha, siendo constantes las discusiones y la polémica, que a la postre se tornarían en necesarias para orientar las diferentes propuestas, dejando otras por el camino.

Lo cierto es que, a pesar de las críticas recibidas por quienes no participaban de esta manera de entender el cine y la vida, el diálogo presidió el día a día del colectivo. Además, la autocrítica era un elemento indisoluble del debate, algo difícil de encontrar en la creación cinematográfica de aquellos años.

Fernando G. Martín en un texto de 1980²³, “Hacia un cine canario. La alternativa latinoamericana” ofrecía una lectura con cierta perspectiva admitiendo cómo la gran mayoría de los que se acercaron al fenómeno artístico en aquellos años se sintieron muy próximos a la postura de la ACIC. Contribuir a acabar con el sistema y la ideología dominantes hacía necesario un cine profundamente crítico, portavoz de las reivindicaciones populares. Por ello, quienes se animaron a la realización se encontraron con un proyecto común que les cargaba de razones.

El Manifiesto, firmado en agosto de 1976 seguía con más principios y propuestas:

(...) la misión de un auténtico CINE CANARIO hoy sería la de ofrecer una alternativa a la actual situación de las islas, poniéndose al servicio de las clases oprimidas en su irrenunciable proceso histórico. (...) En consecuencia, optamos por un cine de y por el pueblo y nos comprometemos en la alternativa de un cine popular, que solo puede ser entendido como:

1. *Inmersión del autor en los problemas reales del pueblo, profunda investigación y vivencia de los mismos. Como consecuencia: realización del film en el que se plasme esta realidad.*
2. *Abordar la tarea inmediata de formación teórica de las masas a través de un cine didáctico y condicionado en todo momento por la realidad.*
3. *Entendemos que esta formación teórica será adquirida precisamente en el proceso de exhibición de los films (...) Sólo podemos entender este punto como un permanente proceso dialéctico entre los autores y las masas (asumiendo cada parte su función de educador-educando).*
4. *Compromiso de los autores en su tarea de formación teórica de las masas...*
5. *Dotar a cuantos los precisen de la tecnología adecuada y poner nuestros medios a su servicio.*
6. *Acudir a la realización de films a cualquier lugar que nos sea solicitado...*
7. *Deben ser creados circuitos de distribución estrechamente ligados a las clases populares. Entendemos esta distribución como perpendicular y no paralela, en tanto en cuanto su objetivo es precisamente incidir sobre los medios de comunicación alienantes....*

²³ MARTÍN RODRÍGUEZ (1980).

Asimismo creemos imprescindible que la proyecciones vayan precedidas de una presentación de los propios autores, a ser posible, y a su fin se proceda a entablar un coloquio entre todos los asistentes (...), con el se contribuiría a:

1. *La participación en la línea seguida por los autores de las capas populares.*
2. *La comunicación abierta entre los asistentes.*
3. *La posibilidad de abordar colectivamente los temas de fondo y sus causas profundas.*
4. *La posibilidad de buscar colectivamente las alternativas adecuadas a nuestra realidad cultural, social, económica y política.*

Por último, y tras incidir un punto tras otro en las mismas cuestiones desde varias perspectivas, el manifiesto termina con dos últimas indicaciones:

8. *Debemos proceder a una total colectivización de los medios técnicos entre los componentes de la Asamblea. Esto nos lleva directamente a señalar el interés de que los guiones sean sometidos a discusión previa a su estructura definitiva antes de su rodaje. No obstante, este punto queda optativo para los miembros de la Asamblea.*
9. *Consideramos altamente positiva la discusión abierta y permanente con otra cinematografías, movimientos y representantes de los mismos. Señalamos que todos nuestros planteamientos son abiertos y, en consecuencia, susceptibles de modificación. Esto vendría dado por la relación dialéctica que se estableciera en cada momento entre los autores y las masas (...) y por las relaciones con otros movimientos cinematográfico²⁴.*

Si hacemos una lectura en conjunto del Manifiesto resulta absolutamente cristalino y directo en cuanto a los intereses y las intenciones de la ACIC: cine como testimonio de la realidad, cine como constructo de la identidad nacional, cine como sinónimo de lucha, cine como sistema pedagógico, cine como voz de las clases oprimidas, como voz del pueblo, cine como equilibrio dialéctico entre forma y contenido, cine al servicio del pueblo, cine que ponga fin a la dependencia cultural, cine como extensión de la vida, en definitiva. Esta poliédrica propuesta confirmaba cómo el cine y la sociedad no constituían ámbitos de intervención distantes, sino que formaban parte de la misma lucha programática.

En general y si dejamos de lado las cuestiones estrictamente cinematográficas, funciona en paralelo con la mayoría de los puntos del *Manifiesto de El Hierro*. De esta forma las artes plásticas y el cine entendían la praxis de una manera similar, con objetivos comunes y con un mismo destinatario.

Hay dos cintas que son paradigmáticas en este sentido: *Pregón del agro, caserío del Palmar* (1975), del Grupo HP —Eduardo Hernández y Manuel Villalba Perera— y *Surcos*, un año posterior y de los mismos realizadores. La primera servía como pretexto para evidenciar el abandono metódico y sistemático del mundo rural en las Islas, la marginación social y la ausencia de una planificación real de los recursos naturales y medioambientales; mientras que la segunda reflejaba el primitivismo de las explotaciones agrícolas y su dependencia de los comportamientos climáticos. Ambas mostraban una Canarias tercermundista lejana del paraíso turístico de postal.

²⁴ El texto se reproduce completamente en DIERCKX y GARCÍA (2000), pp. 97-102.

Gómez Tarín²⁵ ponía una pega al modelo, pues las declaraciones fundacionales del grupo asustaban a determinados aficionados al audiovisual, a aquellos que apostaban por el axioma arte/libertad.

Arte y libertad son dos palabras que quedaron vaciadas de sentido en los años 70. ¿Qué arte? ¿Qué libertad?... El debate teórico estaba herido en su origen por el gran abismo ideológico entre las partes. ¿El cine como arte, cuando es un puro valor mercantil?, ¿la libertad del primer mundo gracias a la muerte del tercero?... ¿y no hay un tercer mundo imbricado en el primero?... Las sociedades avanzan a través de la confrontación, como el lenguaje.

Este motor que funcionaba a través del enfrentamiento, como indica el texto anterior, se vería lastrado por las altísimas expectativas generadas por sus miembros, que nunca se cubrieron, así como por unos resultados limitados. En la prensa se podía leer casi a diario el clima de crispación y, a pesar de que fue un movimiento democrático, el colectivo desaparecerá por la injerencia de la política en el cine, o dicho de otra manera, por poner por encima la primera del segundo.

En palabras del mismo realizador, “las acusaciones a la ACIC de hacer política son ciertas, evidentemente (lo que habría que preguntarse es qué hay de malo en ello), hoy las palabras han perdido su valor”²⁶. Mientras esto sucedía, desde la ATCA se seguía defendiendo una postura equidistante pues, como se recoge en una entrevista a Roberto Rodríguez, “el cine es arte, libre expresión, por lo tanto cada cineasta debe expresarse de acuerdo con sus ideas y su sensibilidad, y éstas deben respetarse”²⁷. Estas declaraciones, hechas a finales de 1976, demuestran claramente cómo no había ninguna posibilidad de llegar a un entendimiento entre ambas agrupaciones.

Este sentido de lucha y pertenencia hizo que la unidad fuese “uno de los objetivos básicos de la ACIC, dispuesta a disolverse en el seno de una entidad que garantizara un planteamiento democrático y firme ante las instituciones para conseguir la infraestructura necesaria para el cine en Canarias”²⁸. De este fénix calcinado renacería, siguiendo sus principios, el *Colectivo Yaiza Borges* en 1979, mientras que quienes se mantuvieron en la ATCA o bien dieron el salto al cine profesional o directamente colgaron la cámara. Por otra parte, antes de que esto sucediera, en el seno de la propia ACIC el disenso llevó a una nueva escisión, en este caso del denominado *Taller de Cine Canario*, en donde estuvieron implicados Juan Puelles y Paco Nóbrega.

Según Teodoro y Santiago Ríos²⁹, la revolución que propugnaba la ACIC no llegó a ningún lugar porque fue, salvo excepciones, más teórica y utópica que práctica. Aunque sea como fuere y “se mire como se mire, en ese primer grupo nació el embrión del cine en las Islas”.

El final de la década, antes de que la desazón se instalara en el colectivo, fue bastante positivo pues en la “I Muestra de Cine Canario” obtuvieron premio Luciano de Armas, Antonio Bolaños, Francisco J. Gómez Tarín y Domingo Luis Hernández, todos ellos integrantes del mismo, aunque muchos de los proyectos que se habían planteado quedaron sin ver la luz, siendo algunos asumidos por el *Yaiza Borges*. De todas formas, las muestras de cine canario americano celebradas en la Casa Colón de Las Palmas de Gran Canaria o el “I Encuentro de Cineistas No Profesionales Canarios”, celebrado en Playa del Inglés en abril de 1977, fueron lugares donde se pudo seguir viendo los ejercicios de autocrítica de la ACIC,

²⁵ GÓMEZ TARÍN (2002), p. 2.

²⁶ GÓMEZ TARÍN (2011), p. 158.

²⁷ VILAGELIÚ (2000), p. 326.

²⁸ GÓMEZ TARÍN (2011), p. 138.

²⁹ RÍOS y RÍOS (2011), p. 167.

que llegaron a plantear la necesidad de crear una federación que agrupase a todos los realizadores no profesionales del Archipiélago.

El ciclo creativo finalizaría en los primeros 80 ya que, por un lado, la temática social empezaría a dar síntomas de agotamiento y, por otro, se dio el paso hacia la profesionalización gracias, en parte, al apoyo de Televisión Española en Canarias. Tenerife seguía siendo la isla más proclive al conflicto permanente, incluso a la hora de intentar levantar la “Asamblea Insular de Tenerife”, subdelegación de la Federación Canaria de Cine No Profesional.

Como ocurrió en otros ámbitos de la vida cultural y política, la unión que había traído la lucha soterrada se desintegró en un sinfín de opciones, en un abanico de individualismos, unas veces milagrosamente unidos en la utopía colectiva, y más habitualmente desunidos por intereses contrarios³⁰.

En definitiva, si echamos una mirada hacia atrás el amateurismo partió a finales de los 60 de los más sencillos modelos de cine familiar para de ahí pasar a un cine de postal paisajista, folklórica y costumbrista que mostraba la naturaleza y la idiosincrasia del agro insular. Hacia mitad de los 70, con los miembros de la ATCA ya trabajando, este modelo se sustituye por uno que propone obras de carácter social, mucho más acorde con el signo de los tiempos. Esta tendencia se vertebraría en dos, una con cintas de carácter subversivo y otra, mayoritaria, cercana a lo que podría ser el realismo social en las Islas, adaptado a las peculiaridades de sus habitantes y que desembocaría en una práctica fílmica entendida como prolongación de la experiencia vital y, como ya hemos visto, en una herramienta para la lucha política – recordemos aquello de “cine del pueblo canario para el pueblo canario”.

Por otra parte, hacía finales de la década y a comienzos de la siguiente, ese cine social pierde interés y los realizadores comienzan a ser, tras el fin de la ACIC, mucho más libres para retratar no sólo la realidad circundante y su problemática, sino también su propio mundo interior y sus referentes expresivos y creativos, surgiendo un cine de tintes oníricos, trascendente y absolutamente personal que nada tendrá que ver con lo realizado hasta ese momento, aunque siga siendo un ejemplo más de que desde perspectivas muy diferentes se sigue haciendo una búsqueda identitaria. En este caso resulta una indagación interior que ofrece otras lecturas ya no tan politizadas ni dependientes del modelo nacionalista explotado años atrás.

En definitiva, estos modos que los cineastas isleños tuvieron de entender la realización cinematográfica se superpusieron entre sí, escalonándose en el tiempo, y se cuestionaron, como hemos intentado exponer, con una vehemencia y arrebató tal que nunca hemos vuelto a vivir en este Archipiélago. Fue la crónica en imágenes de la fuerza y la necesidad de la palabra, del debate como recurso narrativo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD GONZÁLEZ, A. (2001). *La identidad canaria en el arte*. San Cristóbal de La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria/Cajacanarias/Gobierno de Canarias.
- ANÓNIMO (1975, 13 de abril). “Conclusiones de las mesas redondas en torno al Cine Regional en Canarias”. *La Tarde*.
- ANÓNIMO (1975, 3 de noviembre). “Los propósitos de la Agrupación Tinerfeña de Cine Amateur”. *Hoja del Lunes*.

³⁰ VILLARMEA (2013), p. 33.

- CARREÑO CORBELLA, P. (2003). *Escritos de las vanguardias en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea.
- CHIRINO LÓPEZ, M. (1977). Pintadera de siete puntos. *Guadalimar*, 20.
- Declaración sobre los Cines Nacionales. *IV Jornadas de Cine de Ourense*, 1976.
- DIERCKX, I. y GARCÍA, K. (2000). “Cine Canario”... un espacio abierto. San Cristóbal de La Laguna: Cuadernos del Ateneo de La Laguna.
- ESTÉVEZ GONZÁLEZ, F. (1985). Etnicidad y nacionalismo en Canarias. *Revista del Oeste de África-ROA*, 1-12.
- ESTÉVEZ GONZÁLEZ, F. (1987). *Indigenismo, raza y evolución: el pensamiento antropológico canario (1750-1900)*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.
- GARCÍA-MERÁS, L. (2007). El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981). *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 4, 16-41.
- GARÍ-MONTLLOR HAYEK, D. (1992). *Los fundamentos del nacionalismo canario*. S/C de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria: Ed. Benchomo.
- GÓMEZ TARÍN, J. (2002). El cine no profesional en Canarias (años 70): De la ACIC a Yaiza Borges o Un lago de luz en un abismo de sombras. En RUIZ ROJO, J. A. (Coord.), *En torno al Cine Aficionado. Jornadas de Cine de Guadalajara*. Guadalajara: Diputación Provincial.
- GÓMEZ TARÍN, J. (2011). El cine canario al otro lado de la industria. Un frustrante sueño de infancia. En A. Carnero y J. A. Pérez-Alcalde, *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. Madrid: T&B Editores/Filmoteca Canaria/Festival Internacional de cine de Las Palmas de Gran Canaria.
- Manifiesto de Almería, 1975.
- Manifiesto de la ACIC. Enero 1976.
- Manifiesto de El Hierro, 1976
- MARTÍN RODRÍGUEZ, F.G. (1980). *Hacia un cine canario: la alternativa latinoamericana*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias.
- Nota de prensa. *Sección de Cine del Círculo de Bellas Artes*. Antonio Salgado. Enero 1977.
- ORTEGA, L. (1975, 19 de enero). “Entrevista a Teodoro Ríos”. *El Día*.
- PAÑELLA, R. (1976, 1 de agosto). “Cine del pueblo canario para el pueblo canario”. *La Provincia*.
- RÍOS, T y RÍOS, S. (2011). ATCA (Asociación Tinerfeña de Cine Amateur). En CARNERO, A. y PÉREZ-ALCALDE, J. A., *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. Madrid: T&B Editores/Filmoteca Canaria/Festival Internacional de cine de Las Palmas de Gran Canaria.
- ROSENSTONE, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel: Barcelona.
- SORIA NÚÑEZ, J. (2001). La música popular en la construcción de una identidad nacional en Canarias. *II Congreso Mondo Pop: Música, medios e industria en el siglo XXI*. Madrid: Universidad Complutense.
- VILAGELIÚ PONSA, J. (1976, 17 de febrero). “El cine o el desentrañamiento de la realidad: notas paralelas a la creación de un cine canario”. *La Tarde*.
- VILAGELIÚ PONSA, J. (2000). Los años 70: la década del super-8. *Revista de Historia Canaria*, 182.
- VILAGELIÚ PONSA, J. (2014). M. Tauroni, un cineasta amateur del pueblo. Recuperado de <http://enposdelaballenablanca.blogspot.com/2014/11/m-tauroni-un-cineasta-amateur-del-pueblo.html> (15 de mayo se 2018).
- VILAGELIÚ PONSA, J. (2018). Como viví la movida. *Alisios. Revista del Audiovisual Canario*, 1, 38-41.
- VILLARMEA LÓPEZ, A. (2013). Teodoro y Santiago Ríos. Un breve *affair* con el cine amateur de los Setenta. *Latente. Revista de historia y estética del audiovisual*, 11, 9-53.
- ZUNZUNEGUI DIEZ, S. (1985). *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.