

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/305681882>

Pintores que juegan con el cine. Puesta en escena y decorados de cuatro artistas canarios que participaron en producciones cinematográficas durante el siglo XX.

Article · June 2015

CITATIONS

0

READS

23

1 author:



[Yavé Medina-Arencibia](#)

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

3 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

SEE PROFILE

Pintores que juegan con el cine. Puesta en escena y decorados de cuatro artistas canarios que participaron en producciones cinematográficas durante el siglo XX

Yavé Medina Arencibia

Investigador en formación - Departamento de Arte, Ciudad y Territorio de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen en español:

La comunicación propuesta pretende contribuir al conocimiento del fenómeno de la participación de los artistas plásticos en el cine durante el siglo XX, tomando como referencia a cuatro pintores canarios (Carlos Monzón, Carlos Morón, Sergio Calvo y Pepe Dámaso) que en momentos distintos de dicha centuria participaron de forma activa y experimental en la creación fílmica sin haber tenido antes una formación previa.

Palabras clave:

Cine, pintores, decorados.

Abstract:

The proposed document intends to contribute to the understanding of the phenomenon of the participation of painters in cinema in the twentieth century, with reference to four canaries painters (Carlos Monzón, Carlos Morón, Sergio Calvo and Jose Damaso) at different times century who participated actively and experimentally in the film without having had previous training before.

Key words:

Film, painters, decorated.

1. Introducción

“Al inventarse el cine las nubes paradas en las fotografías comenzaron a andar”
(Gómez de la Serna, 1945)

Esta mítica greguería de Gómez de la Serna resume en tan sólo trece palabras lo que supuso el nacimiento del cine para la Historia del Arte, pues a partir de entonces se alcanzó un nuevo hito en la representación de la realidad: por primera vez se logró la captación de imágenes en movimiento. Lo que explica que numerosas personalidades creativas se sintieran atraídas por este nuevo género artístico. No hay más que recordar, por ejemplo, a Salvador Dalí o Andy Warhol, que desde la óptica de sus posiciones recurrieron a él para buscar nuevas expresiones de comunicación y de contacto con el espectador.

Y ello es lo que vamos a tratar en este escrito, centrándonos en la realidad concreta que supuso la relación que los artistas plásticos canarios han tenido con el séptimo arte. Ésta ha sido una cuestión que no se ha tenido bastante en cuenta en la Historiografía del Arte Canario, a pesar haberse desarrollado una gran cantidad de trabajos de investigación desde los años ochenta del siglo pasado donde el cine es el principal objeto de estudio, tanto desde el punto de vista de su génesis y distribución como de producciones y críticas.

Lo que proponemos es un análisis de dicha relación en tres momentos distintos de la Historia del cine canario, tomando como referencia tres hitos cinematográficos: *La hija del mestre* (1927), *Tirma* (1954) y la denominada *Trilogía de Agaete*, compuesta por *La Umbría* (1975), *Réquiem para un absurdo* (1979) y *La Rama-Collage* (1988); donde participaron de forma activa los artistas Carlos Luis Monzón Grondona, Sergio Calvo, Carlos Morón y Pepe Dámaso, respectivamente.

En ningún momento es nuestra intención abordar la importancia de estos *filmes* desde un punto de vista técnico sino reflexionar sobre la relación entre los creadores plásticos canarios y las múltiples posibilidades de experimentación que las artes escénicas les han ofrecido ya que es el campo que estamos investigando en nuestra tesis doctoral todavía en curso.

Con ello esperamos mostrar una nueva perspectiva sobre los artistas que trataremos en este estudio, así como reconocerles su posición dentro de la Historia del cine canario.

2. Carlos Luis Monzón Grondona y *La hija del Mestre*

Comenzamos este análisis con la película *La hija del Mestre* [Fig. 1], una de las primeras creaciones netamente canarias en el mundo del celuloide, encuadrada en el contexto general del nacimiento del cine y su paso gradual desde el mudo hasta el sonoro.

La mayoría de los investigadores coinciden en que la representación de imágenes en movimiento en las Islas Canarias datan desde 1896 (Carnero Hernández, 2011). En este año no sólo se proyectan las imágenes, a partir de un kinetoscopio traído por un palmero desde Cuba, Miguel Brito Rodríguez, sino que también tuvo lugar el primer rodaje en las Islas de la mano de uno de los operadores de los Hermanos Lumière, dando lugar a la película *Mujeres isleñas de Tenerife abasteciendo carbón a barcos de la escuadra*, exhibida en México y hoy desaparecida, tan sólo un año después de que aquéllos patentaran el cinematógrafo. Este aparato, llegó a las Islas en 1897, de la mano de un madeirense, João Anacleto Rodrigues, que lo había presentado antes en las Islas de Madeira y Azores. A partir de entonces, comenzaron a establecerse las primeras infraestructuras de salas estables de proyecciones de cines y se sucedieron los rodajes, primero por empresas o agentes foráneos y, luego, por emprendedores locales. Ello hizo que el cine se convirtiera y se consolidara de forma paulatina en una de las principales actividades de ocio y esparcimiento de la sociedad canaria hasta la actualidad.



Figura 1

Sin embargo, a pesar de esta precocidad, y de los importantes intentos de crear una industria de producción cinematográfica propia, predominaron los rodajes llevados a cabo por producciones extranjeras (Martín, 2010). En parte esta situación se explica porque no existió un apoyo procedente de las autoridades políticas isleñas que estaban más interesadas en utilizar el cine como instrumento de propaganda para potenciar el turismo en vez de crear una industria competente. Así predominaron los documentales que mostraban el paisaje de las Islas o el trabajo en el campo y en el comercio, fomentando una

5
1
0
2
P
E
C
L
A
H
I
C

visión de Canarias de Islas Afortunadas con el fin de difundir la idea de que eran un espacio aún sin explotar desde distintas actividades económicas. Es por ello que hay que reconocer a la iniciativa privada como la única que intentó en este momento crear una industria Audiovisual en el Archipiélago canario no llegando a prosperar a causa de los pocos beneficios aportados (Carnero Hernández, 2011).

Es en este contexto donde nació la productora *Gran Canaria Film*, que le encargó al artista plástico, especializado en escenografía y con una formación propia del siglo XIX, Carlos Luis Monzón Grondona (1887-1959) la dirección cinematográfica de una película. Antes se lo habían ofrecido al también pintor y escenógrafo Néstor Martín-Fernández de la Torre, pero declinó la propuesta. Aquél decidió que fuera la adaptación de la zarzuela costumbrista *La hija del Mestre* de Santiago Tejera Ossavarry (Betancor, 2000), dando lugar a una película muda con un “fondo de música emplasto posterior a su realización” (Platero, 1977: 14). Así que el cometido de Monzón Grondona no se limitó simplemente a dirigir sino que él mismo se encargó de seleccionar la obra a transformar, de guionizarla y de las tareas de maquillaje y vestuario, siendo rodada, tras seis meses, en 1927 y estrenada al año siguiente en el *Royal Cinema* de Las Palmas de Gran Canaria (Betancor, 2000).

Realmente, esta práctica de recurrir a un escenógrafo de teatro para que dirigiera y/o participara en la creación de una nueva película no era nada nueva dentro de mundo cinematográfico ya que desde sus inicios tuvo la necesidad de justificar su carácter artístico y para ello se acercó al teatro tomando de él algunos elementos (Vilches et al. 2001). Así se entiende que muchos de los primeros grandes cineastas recurrieran a los profesionales de la escena y que incluso algunos de los grandes directores de la primera etapa llegaron a esta industria del cine desde el oficio escénico (Heras, 2002).

Con lo que quedaría contextualizado que fuera nuestro artista el elegido para participar en la creación de la película ya que cine y teatro, aunque medios distintos, compartían en sus inicios los mismos recursos humanos: creadores de textos o guiones, directores y equipos actorales. Por lo que era lógica su cooperación en esta película porque como escenógrafo que había dirigido alguna obra teatral ya tenía conocimiento de muchos aspectos relacionados con la concepción de textos a interpretar, dirección de actores, maquillaje y confección de decorados y vestuario. Aunque eso no significa que tuviera conocimientos del medio cinematográfico puesto que ignoraba numerosas técnicas que hubieran mejorado la calidad final de la cinta. Y ello lo reconoció años después del estreno de la película, cuando en 1958 concedió una amplia entrevista en el que narraba las anécdotas del rodaje y en el que afirmó que era consciente que se enfrentaba a un medio totalmente distinto al teatral y del que apenas tenía conocimientos:

“(…) – ¿Por qué fuiste tú el director de “La hija del Mestre”?

(...) *Canarias Film* quería hacer algo de más envergadura y beneficio, y se dirigieron sus componentes a Néstor, y éste me señaló a mí como el hombre que en él iban buscando.

– Y tú aceptaste.

Sí. Me expusieron su proyecto a realizar una película de largo metraje y a mí me gustó aquello.

– ¿Pero tú, jamás habías visto “hacer” cine?

En absoluto. Pero ya digo que me gustó y me metí en el lio con grandes ilusiones. Les dije: ¿Por qué no hacemos una cosa canaria? Aceptaron y yo me acordé enseguida de la “*La hija del Méstre*”, zarzuela muy popular del maestro Tejera. No consideraba yo difícil su interpretación, y la trama transcurría toda en San Cristóbal. Hacer de “*La hija del Mestre*” una película pensé que no podía resultar muy costoso ni complicado. Y sí empresa de éxito. (...)

– ¿Empezarías por hacer una adaptación?

Desde luego, el cine no es teatro. No era posible llevar a la pantalla “*La hija del Mestre*” tal y como su autor la había concebido para el teatro. La acción que en el escenario se ocultaba obligadamente tras el diálogo no se le podía escamotear al espectador de cine. Es decir, el argumento de “*La hija del Mestre*” teatro tenía muchas calidades cinematográficas. Escribí una sinopsis y luego una especie de guión; a mi manera, pues si bien había visto muchísimas películas, te confieso que en mi vida había tenido un guión de cine ni nada relacionado con su técnica y confección. (...)” (Moreno, 1958: 10).

Es razonable, pues, que nuestro artista no estuviera solo en esta aventura, sino que tuviera el apoyo y el conocimiento cinematográfico de otros individuos que desarrollaron una participación activa en la película, como Francisco González González, *alma mater* de la productora, colaborador del guión junto a Monzón Grondona y actor de la cinta. También fue importante en el proceso creativo de la cinta José González Rivera (Martín y Fernández Anzorena, 1997) que acudía tan sólo los fines de semana desde Tenerife para rodar y se encargaría de montar parte de la película tras su finalización. Su importancia es capital porque es considerado el primer y más destacable cineasta canario tras la creación de la tinerfeña productora *Rivero Film*, autora del *El ladrón de los guantes blancos* (1926), que junto con la película que tratamos, constituye otro de los primeros largometrajes canarios.

De este modo, y con todos estos agentes creativos, *La hija del mestre* [Fig. 2.] se rodó fundamentalmente en exteriores sin apenas modificaciones, utilizando los barrios históricos de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, Vegueta, y Triana, y en el barrio mariner de San Cristóbal. Lo que convierte a la cinta en una importante fuente para conocer el estado de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en 1927. También es verdad

que algunas escenas de interiores se rodaron en el plató existente en la ubicación física de la productora teniendo que enfrentarse a algunos problemas técnicos, como la existencia de un solo foco (Betancor, 2000).



Figura 2

Todo estos datos nos evidencian el carácter experimental de esta película y también nos explican la disparidad de las críticas una vez transcurrido su estreno (Betancor, 2000). Por un lado, reconocían la labor que habían desarrollado sus integrantes y por eso consideraban de forma positiva el resultado final. Pero, por el otro, admitían las deficiencias técnicas que la cinta ofrecía. A pesar de ello, la película fue proyectada en varios cines de la ciudad y se reprodujo en distintos pueblos de la Isla mas constituyó un verdadero fracaso económico que significó que fuera la única película de su productora.

En resumidas cuentas, y dejando patente que *La hija del Mestre* constituye un reflejo consustancial del interés de la sociedad canaria desde fechas muy tempranas por el mundo del celuloide, el trabajo de Monzón Grondona en ella prueba su carácter abierto; quien, aunque poseía una formación eminentemente decimonónica al margen de la vanguardia, a la edad madura de cuarenta años decidió experimentar nuevos medios artísticos donde ponerse a prueba y crecer como artista siendo, al mismo tiempo, reflejo de una práctica habitual dentro de la primera etapa del cine que se estaba dando fuera de las fronteras de las islas.

3. El binomio Calvo-Morón en *Tirma*

Después de la Guerra Civil española y la consecuente dictadura de Franco, el cine se convirtió en un instrumento de control de las libertades y comportamientos de toda la sociedad española aunque al mismo tiempo constituyó para ésta una auténtica válvula de escape de las difíciles situaciones de penurias y prohibiciones.

En el caso de Canarias, además, continuó sin existir una industria cinematográfica y se mantuvo la utilización del cine como maquinaria publicitaria de cara al turismo por parte de la política oficial, favoreciendo las producciones peninsulares y extranjeras que emplearon el territorio isleño para el rodaje de numerosas películas aprovechándose de las infinitas posibilidades que ofrece el paisaje canario para numerosos géneros, como el fantástico, el histórico o las comedias propias del destape tardofranquista (Martín, 2010).

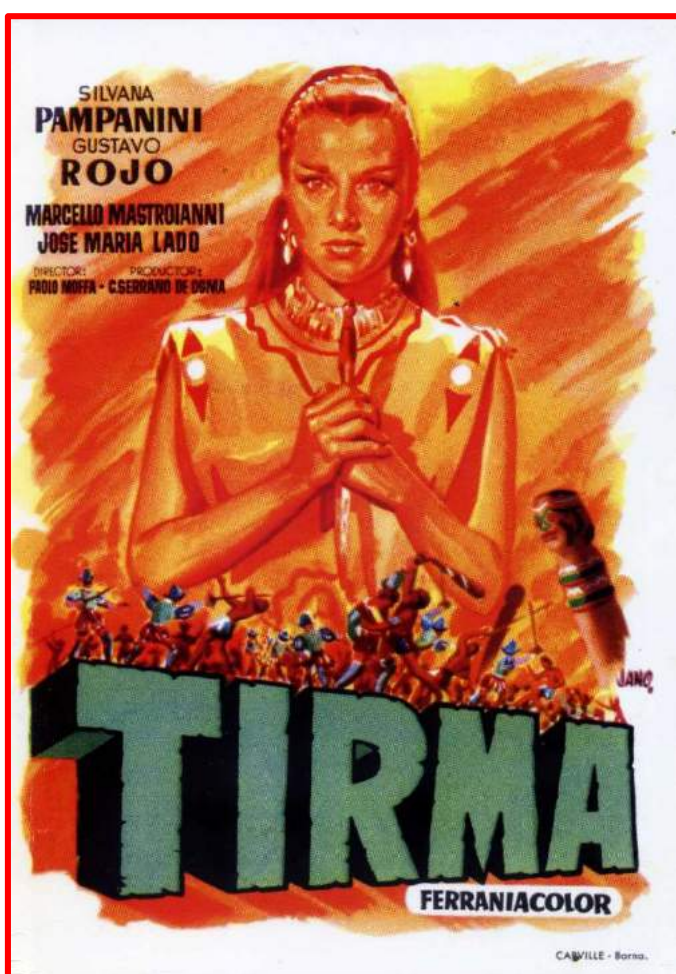


Figura 3

En este ambiente debemos encuadrar la gran superproducción de la década de los cincuenta: *Tirma, o La principessa delle Canarie* [Fig. 3], que supuso uno de los mayores acontecimientos que conmocionaron a la sociedad grancanaria en la década de los cincuenta. Resultado de una coproducción del grupo español INFIES y del italiano *Film Costellazione*, estuvo protagonizada por Silvana Pampanini, Gustavo Rojo y Marcelo Mastroianni y dirigida, primero, por Carlos Serrano de Osma y, luego, por Paolo Moffa.

No es nuestra intención señalar la evolución de su producción desde su gestación hasta su estreno en los cines porque numerosos investigadores lo han hecho antes de nosotros, pero sí señalar que su génesis se inserta en el éxito que durante el Régimen de Franco tuvo el género histórico a partir del éxito en 1948 con *Locura de Amor* y que en 1951 ya mostraba signos de agotamiento tras el fracaso comercial de *Alba de América* (España, 2011).

Rodada en color a través del sistema italiano de *Ferraniacolor*, se basó en una adaptación libre de la obra teatral del escritor canario Juan del Río Ayala con el mismo

nombre que se había estrenado años atrás y cuya sinopsis tenía como telón de fondo la conquista de las Islas Canarias por parte de la Corona Castellana y el enredo amoroso entre una indígena canaria, hija de la máxima autoridad política de la antigua civilización, y un conquistador castellano. El resultado final fue una cinta que aunque pretendía encuadrarse dentro del género del *péplum*, acabó pareciéndose más a un *western*. Ello explica el fracaso en taquilla de la película y las críticas que recibió debido a los anacronismos históricos y fallos narrativos del resultado final (Aranzubia, 2004).

Es evidente que la producción de este *film* no fue genuinamente canaria, aunque lo que nos interesa es que en el tiempo de rodaje en suelo isleño fueron dos relevantes artistas canarios, Sergio Calvo (1920-2010) y Carlos Morón (1921-1999), los encargados oficiales del aspecto visual de la película si atendemos a los cargos de bocetistas [Fig. 4], decoradores, figurinistas y atrezistas que ostentaban conforme a los datos que aporta el documento de relación del equipo técnico y artístico de la película (AGA, caja 36/04736), llegando a cobrar por ello un total de 21.000 ptas., según la tabla de gastos de productora española (AGA, carpeta 36/03542). Ambos eran los más importantes escenógrafos teatrales grancanarios de después de la contienda civil, llegando a ser, en el caso de Calvo, discípulo del artista polifacético Néstor Martín-Fernández de la Torre (Almeida Cabrera, 1987) uno de los más excelentes escenógrafos españoles que colaboró en la modernización de la escena española durante el primer tercio del siglo XX (Medina Arencibia, 2014). Aunque desconocemos cómo llegaron a formar parte del equipo de producción, probablemente fuera a través de la mediación de Río Ayala, con quién ya había trabajado Calvo como escenógrafo en la puesta en escena de su texto en el Teatro Pérez Galdós en 1949.



Figura 4

Lo importante de su participación radica en la característica principal del género del *péplum*, que además de ambientarse normalmente en el período de la Antigüedad Clásica, se le otorga una importancia superior al decorado, vestuario y figuración sobre el resto de los elementos que conforman una producción (Aranzubia, 2004). De modo que dentro del equipo técnico, la posición de ambos era destacable, pues aunque es verdad, como recoge la prensa la época, que arribaron a la Isla desde la península italiana un importante cargamento de elementos escénicos (Diario de Las Palmas, 1954) y de vestuario (Falange, 1954) para el rodaje de la película, no todo el componente visual pudo importarse por varios motivos, en el que destaca la perenne improvisación que existía en las producciones españolas, acusadas en este caso por las miles dificultades que surgen cuando se rueda en exteriores.

Además, se sigue explicando al mismo tiempo el peso de nuestros artistas en la cinta el hecho de que sus funciones fueran las razones fundamentales por las cuáles se amplió el presupuesto para la finalización de la película. En un principio se había estimado, una vez realizado el acuerdo de coproducción, que cada una de las productoras pagarían el cincuenta por ciento de total y que estimaban en 9.000.000 ptas. Pero debido a numerosos imprevistos, se acordó incrementar el presupuesto a 13.500.000 ptas. por cada parte (Aranzubia, 2004). En el documento de la productora española donde se justifica este incremento (AGA, caja 36/04736), se aportan un total de cuatro razones, siendo tres de ellas cuestiones relacionadas con el decorado y el *atrezzo*: la construcción de un galeón, de un poblado aborigen en la colina de Tejada [Fig. 5] y de un campamento castellano en la Playa de Maspalomas. La cuarta razón fue la ampliación del tiempo de rodaje y los gastos que ello conlleva para atender a todo el personal técnico y artístico.



Figura 5

Según Aranzazu (2004), parte de estas nuevas construcciones ya se tenía en cuenta en el guión definitivo. Por lo que opina que pudiera ser un intento de maquillar gastos de cara a posibles ayudas de las instituciones. En cualquier caso, y dado que es difícil contrarrestar tal afirmación, nuestros artistas tuvieron que hacer frente a la construcción de un castillo en cartón piedra, destinado para el campamento castellano en Maspalomas y cuyo resultado final es similar al actual *Castillo de La Luz* de la capital grancanaria; de un poblado aborigen en la cumbre de Tejeda (desestimando la propuesta de Calvo de rodar en cuevas naturales) con techumbres de pino y eucalipto, paredes de piedras con un enorme portón que marcaba la entrada (Arencibia, 2011); y la recreación de una carabela que, aunque en un principio, y según la prensa, se pretendía usar el galeón *Santa María* construido para la película *Alba de América*, se estipuló que nuestros artistas transformaran un barco del siglo XX en una carabela del siglo XV, realizado en tan sólo 28 días y con una financiación de 300.000 ptas., para rodar escenas en el interior del mismo y también el desembarco de los conquistadores (L.J.R., 1954).

No cabe duda que, tanto por el presupuesto como por el decorado, estamos ante una gran producción de la época que movilizó y paralizó a la sociedad grancanaria de la época durante los casi cuatro meses que duró el rodaje, desde mediados de junio hasta principios de septiembre de 1954; siendo muchos de ellos colaboradores sin experiencias previas a través de su participación como figurantes de los cientos que se requirieron y respondiendo a las necesidades que la productora solicitaba. Junto a ello, tampoco debemos olvidar los numerosos puestos de trabajos que generó, pues había que llevar a cabo tareas de carpintería, herrería, sastrería, zapatería, peluquería, maquillaje, transporte y especialistas locales (Arencibia, 2011: 21).

Sin embargo, a pesar de todo este despliegue cinematográfico, la cinta fue un total fracaso puesto que supuso numerosas pérdidas para Serrano de la Osma y su productora, no llegando a recuperar el dinero invertido debido a la descoordinación que existió entre ambas productoras desde el rodaje y que se agudizó a la hora de llevar a cabo el montaje final de la cinta, pues los italianos eliminaron escenas que supusieron un elevado coste y que no llegaron a aparecer (Platero, 1981). En este sentido, cabe destacar que realmente no existió un montaje único (Aranzuba, 2004) porque al efectuado a finales de 1954, le sucedieron otros dos más antes del estreno comercial en 1956 en los *Cines Avellaneda* y *Capital* de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, antes de pasar la censura, y luego en Madrid, Barcelona y Santa Cruz de Tenerife (Aranzuba, 2004). Lo que explica que la cinta pasara al olvido hasta que la Filmoteca Canaria encontró en 2005 una copia en su versión española que editó en un DVD en 2011 con la intención de subrayar la importancia de la película dentro de la Historia del cine canario.

En cualquier caso, desde nuestra reflexión, lo que debemos resaltar es que la producción del *film* exigió a Sergio Calvo y Carlos Morón una presentación maquillada de la imagen del paisaje prehistórico canario donde recrearon el pasado de las islas de una

forma anacrónica y que no se correspondía con la realidad que se atestiguan en las fuentes relacionadas con la antigua civilización canaria (Cabrera, 1996). Aun así colaboraron para demostrar las posibilidades del paisaje canario como plató natural cinematográfico, pues gran parte de la cinta fue rodada en exteriores, donde se recurrió al paisaje endémico para recrear la idea de isla virgen e inexplorado, asociando a ello los conceptos de aventuras, paraíso y espacios naturales sin modificar por la mano del hombre europeo antes de las conquistas modernas.

4. El Agaete cinematográfico de Dámaso

La creación de la Comunidad Autónoma de Canarias en plena Democracia española supuso por primera vez en la Historia del cine canario que los poderes públicos apoyaran al séptimo arte a través de varias acciones: la constitución de la Filmoteca canaria (1984), la dotación de subvenciones (importante fue la de 1989), el desarrollo de festivales de cines y la definitiva consideración del cine como arte al incluirse como asignatura en los planes de estudio de la carrera de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna dando lugar a un apogeo de investigaciones cuyo objeto central era el cine. Sin embargo, como contrapartida, se produce una progresiva desaparición de los cines tradicionales y de empresarios locales a favor de las multisalas nacionales.

Podemos decir que fue un momento en que la producción netamente canaria retoma nuevamente su andadura para establecer la naciente producción audiovisual canaria que hoy conocemos, comenzando en los setenta a través del cine *amateur* para profesionalizarse en la década siguiente generando numerosas realizaciones filmicas y el despegue y reconocimiento de los diferentes cineastas canarios. Cabe destacar que continuó la utilización de las Islas como decorado natural por parte de producciones nacionales y extranjeras (Martín, 2010), potenciándose incluso al facilitarse mejoras fiscales para competir con otros mercados.

A pesar de todo, lo que nos interesa es ese cine *amateur* de los setenta y que debe de entenderse como resultado del ambiente de libertades que se desarrolló tras el final del franquismo en el que se reivindicaban los inherentes derechos individuales que durante aquel periodo de nuestra historia fueron silenciados. Y debido a ese carácter, debemos de reconocer la utilización de los más modestos medios técnicos, como la utilización casi mayoritariamente de las cámaras Super-8, o las excepcionales en 16 mm, que provocaban problemas técnicos “para sincronizar la banda de sonido por la escasa anchura del fotograma” (Martín, 2010: 253-254).

Ello explica la producción cinematográfica del pintor Pepe Dámaso (1933-), limitada a tres películas: *La Umbria* (1975), *Réquiem para un absurdo* (1979) y *La Rama-Collage* (1988) que forman una único tejido cinéfilo cuyo denominador común es la ambientación y el decorado en torno a su pueblo natal: Agaete. A pesar de que él fuera el director y productor [Fig. 6], es importante destacar que como *amateur* y carente de los

conocimientos técnicos (Platero, 1981), estuvo ayudado en sus dos primeras incursiones cinematográficas (rodadas en 16 mm.) por Ramón Saldías, como cámara y montador con la misión de “dar forma filmica a las imágenes concebidas por la creatividad de Dámaso” (Pavés, 2014:39), y por Agustín del Álamo, como colaborador en las tareas de la adaptación de los guiones cinematográficos; mientras que en *La Rama*, nuestro artista contó con el apoyo financiero y técnico de TVEC, siendo producto de las mejoras que experimenta el cine canario en los ochenta.

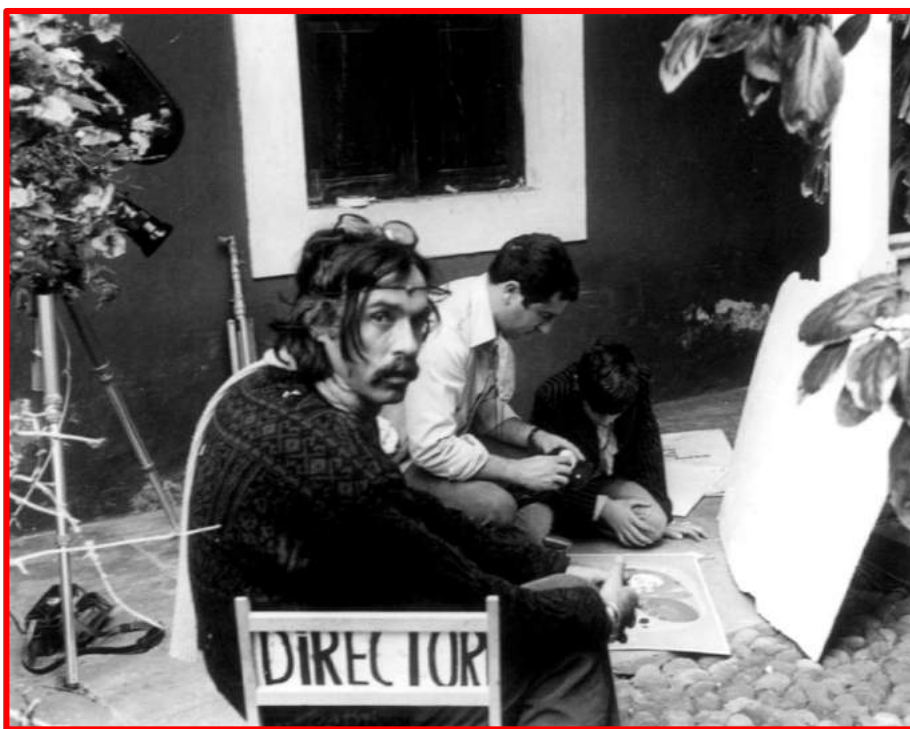


Figura 6

No cabe duda que mencionar a Dámaso es sinónimo de provocación y de ruptura con la tradición artística. Su labor dentro del arte canario está ampliamente reconocida por la abundante bibliografía que existente sobre su vida y obra. Además, no es nuestra intención desgranar las características de sus películas, para lo cual remitimos a los estudios de Gonzalo Pavés, sino recalcar que en ellas no vamos a encontrar desacuerdos entre su quehacer artístico sino una continuación de las mismas preocupaciones sobre las que ha reflexionado toda su vida: la idea de la muerte, del sexo y del entorno vital en el que nació. Él mismo lo ha afirmado años después justificándose de la siguiente manera:

“He abordado diferentes técnicas porque me divierte y excita investigar en las diferentes técnicas plásticas (...) Mi experiencia cinematográfica refrenda todo lo que estoy diciendo. El artista plástico de verdad tiende a la imagen. Yo me doy cuenta que el cine podía ser un medio para expresarme como la pintura y, sobre todo, cuando quieres contar una historia, ya que con el medio cinematográfico

puedes hacerlo mejor. (...) Es un complemento a mi visión plástica que me ha dado un gran resultado.” (Luján, 2013: 178 y 181)

De este modo, la muerte en sus películas está en la trama de las dos primeras. En *La Umbría* [Fig. 7], basada en la adaptación teatral del mismo nombre del poeta y autor dramático Alonso Quesada, es el resultado de una enfermedad incurable que asola a una familia bien avenida de principios de siglo XX. En *Réquiem para un absurdo*, cuyo guión fue escrito a partir de la historia oral de la sociedad culeta, es el resultado de la intolerancia

de una sociedad hacia las personas que aman a personas del mismo sexo en la represa década de los cuarenta del anterior siglo.

Por su parte, las cuestiones pasionales y sexuales están en las *performance* y *happenings*, en ocasiones incoherentes o surrealistas, pero que enfatizan la trama que llevan a cabo los distintos personajes en estas películas cuando el clímax argumental está llegando a su punto más dramático. En el caso de *La Umbría*, se puede ver cuando una de las protagonistas intenta escapar de su destino fatal hasta el mar mientras los fantasmas de sus antepasados la violan simbólicamente (Pavés, 2014). En *Réquiem* [Fig. 8], los personajes absurdos que aparecen durante la película, sin aparente lógica en la trama, dominan la escena tras el final trágico del protagonista realizando sensuales danzas báquicas y la aparición del ángel de la muerte tras haber degollado a un carnero (Pavés, 2014).

Además, en ambas películas, esas referidas cuestiones a la muerte y lo sexual es enfatizado con escenas donde Dámaso muestra sus propias obras pictóricas que intercala entre secuencias, como algunos lienzos de la

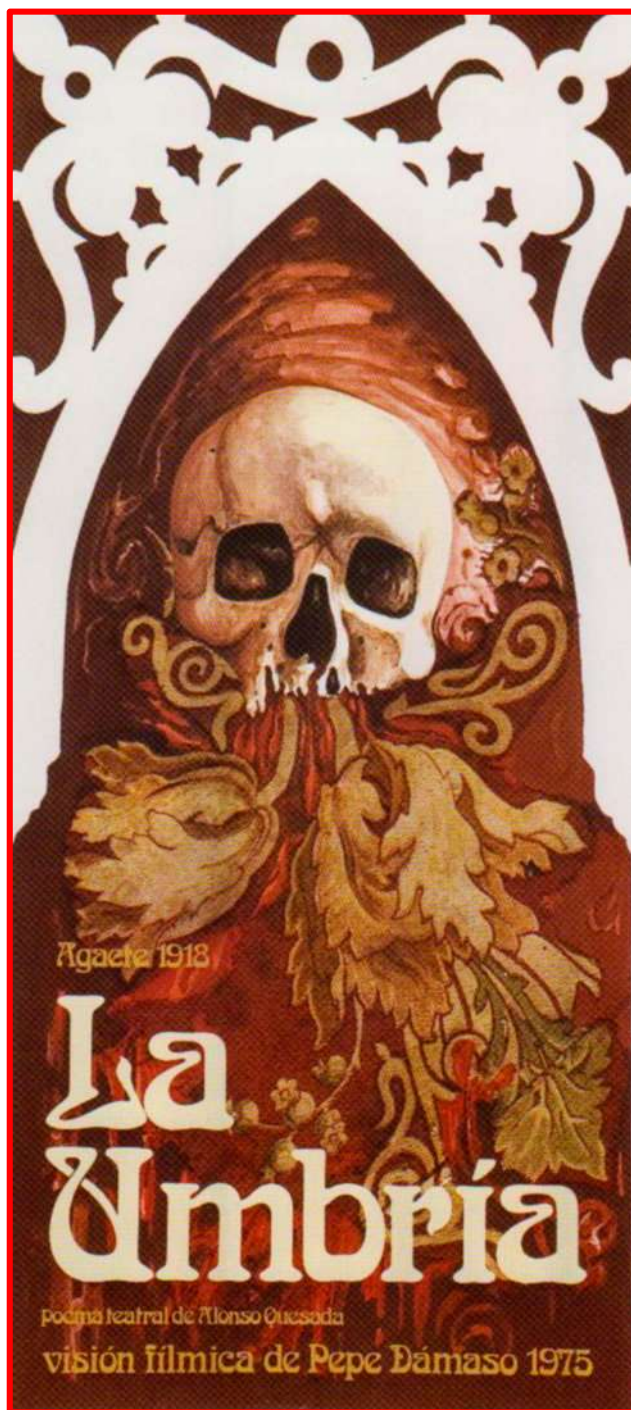


Figura 7

serie *Juanita* (1965), de *La Umbria* (1975) o *La muerte puso huevos en la herida* (1969), entre otras.



Figura 8

Y Agaete, pueblo costero al oeste de Gran Canaria donde nació Dámaso, en el que sus gentes, paisajes y geografía son fundamentales para conocer toda su producción, es el lugar físico que sirve como el decorado en el que transcurre toda la acción de las tres películas sin apenas modificaciones aunque estén ambientadas en distintas épocas. En la adaptación de Quesada, la trama se rodó en la actual finca hotelera *Casa Longuera* de la

5
1
0
2
P
E
C
L
A
H
I
C

familia Manrique de Lara de estilo neogótico y ambientada en los primeros años del siglo XX. *Réquiem* tiene como telón de fondo distintos lugares del centro histórico del pueblo de los años cuarenta, en el que tiene un especial protagonismo la *Iglesia Matriz de Nuestra Señora de la Concepción*, en el centro histórico del pueblo. Por último, en *La Rama*, enmarcado dentro del género documental, lo importante es el *Océano Atlántico* que baña a este pueblo y que también tiene una singular participación en las anteriores.

Sin duda alguna, lo destacado en Dámaso, y que lo diferencia de los anteriores artistas, es que reconoce el valor y potencial del cine como medio para comunicar su esencia y aportación al mundo del arte no dejando de lado en ningún momento la importancia de su producción pictórica. Ello explica, al mismo tiempo, su recurso viscontiano de recreación de la obra de Roger Van der Weyden, *El Descendimiento de la Cruz*, en *La Umbría*, o la importancia que otorga al *Tríptico de Nuestra Señora de las Nieves*, de Joss Van Cleve, en *Réquiem para un absurdo*. También se desemeja de ellos porque aparece en las cintas, primero de una forma indirecta, pero luego en *La Rama* como auténtico protagonista, como si se tratase de un autorretrato para dejar constancia a la posteridad de su existencia y de su valía como artista. Misma posible intención que, según la catedrática en Historia del Arte, María de los Reyes Hernández Socorro, hizo Van Cleve en el *Tríptico de Nuestra Señora de las Nieves*. Según ella, éste artista viendo la lejanía del encargo, se autorretrataría en la figura de San Antonio Abad con el mismo fin que tuvo el artista canario, con la diferencia que el de Flandes pretendía limitarlo a una isla lejana que se encontraba en medio del Atlántico mientras que Dámaso pudiera haberlo hecho para testimoniar su presencia al mundo atendiendo a la facilidad del medio cine para reproducirse.

5. Conclusiones

Llegados a este punto podemos justificar que la presencia de los pintores en la Historia cine canario es relevante porque participaron en todos los momentos y los hitos filmicos que tuvieron lugar en ella.

Ahora bien, aunque todos llegaron del mundo de la escenografía (práctica común en el nacimiento del cine) y partieran de obras teatrales para crear su cine, cada uno utilizó este medio de forma distinta. Si Monzón Grondona recurrió a él para experimentar sobre un medio artístico que se encontraba a años luz de su formación ochocentista, Morón y Calvo simplemente participaron en él para atender un encargo mientras que Dámaso fue el único que lo usó en su propio beneficio aprovechándose de él para difundir su obra así como recurrir a otro género artístico para seguir profundizando en sus preocupaciones.

Además, todos ellos utilizaron el espacio natural de la Isla de Gran Canaria como plató natural en sus distintas producciones destacando la valía del territorio isleño, no sabemos si de forma consciente o no, como lugar idóneo para el rodaje cinematográfico debido a la variedad de paisajes que en las Islas se desarrollan, potenciando en cada caso

visiones distintas, maquilladas en el caso de *Tirma*, reambientadas en *La Umbría* o sin modificación alguna en *La Hija del Mestre*.

Sin embargo, lo que debemos tener presente en todo momento es que la participación de estos artistas en este género artístico ha sido puntual. Ellos no tenían intención de desarrollar una carrera en el cine, más que nada porque así lo manifestaron en vida ya que carecían de los conocimientos técnicos y porque, en realidad, tampoco les interesaba más que por el hecho tantear y satisfacer una mera curiosidad personal ante un nuevo arte que había nacido en el siglo XX.

En definitiva, esperamos que a partir de ahora se les reconozca a Monzón Grondona, Calvo, Morón y Dámaso su importancia en el devenir del cine canario ya que participaron en producciones que hoy día se reconocen como vestigios fundamentales del desarrollo del cine en el Archipiélago Canario. Al mismo tiempo confiamos en que sirva para remarcar la significación que ha supuesto las artes escénicas en la producción de los artistas plásticos canarios y que esperamos seguir aportando más luz sobre esta relación cuando finalicemos nuestra tesis doctoral.

6. Referencias:

Archivo General de la Administración, Cajas 36/04736 y 36/03542.

Anónimo (1954) “El Estierre trajo el material para el rodaje de la película *Tirma*” en *Diario de Las Palmas*, 27 de mayo de 1954, 7.

Anónimo (1954) “Cine” en *Falange*, 03 de junio de 1958, 3.

L.J.R. (1954) “El jueves se hará a la mar la carabela de *Tirma* para firmar en Maspalomas las escenas de desembarco en *Diario de Las Palmas*, 16 de agosto de 1954, 3-4.

Moreno, M., (1958) “La hija del Mestre” en *Diario de Las Palmas*, 25 de junio de 1958, 10.

Aranzubia, A., (2004) *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*. Tesis doctoral. País Vasco, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad del País Vasco.

Betancor Pérez, F., (2000) “La <<Gran Canaria Film>> un exponente del auge cinematográfico grancanario en la década de 1920”, en *Revista de Historia Canaria*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

Cabrera, D., (1996) “Historia versus cine: *Tirma* o la falsa crónica de la conquista de Canarias” en *Actas XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.

Carnero Hernández, A., (2011) “La producción audiovisual en Canarias” en Carnero Hernández, A. et al. (2011): *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*, Las Palmas de Gran Canaria, T&B Editores.

C I H A L C E P 2 0 1 5

Díaz Bethancourth, J., (1996) “Gran Canaria como decorado cinematográfico. Moby Dick (1954-55) en *Actas XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.

España, R., (2011) “Perdidos en Gran Canaria. La accidentada gestación de Tirma, conocida en Italia como La Principessa delle Canarie (1954)” en España, R., y Roca Aren- cibia, L., *Tirma*, La Laguna, Impulso Records. Texto que acompaña a la edición del DVD publicado en 2011.

Heras, G., (2002) “Mestizajes y contaminaciones del lenguaje cinematográfico con el teatral” en *XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor.

Hernández Socorro, M. de los R., (2015) “El retablo flamenco de Nuestra Señora de las Nieves de Agaete. Una nueva mirada sobre San Antón” en Viña Brita, A. et al., *Azúcar y Mecenazgo en Gran Canaria. El oro de las Islas, siglos XV-XVI*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria-Casa de Colón.

Luján, J.A., (2013) *10 paseos con Dámaso*, Madrid, Mercurio Editorial.

Martín, F. G., (2010) “El cine en Canarias (1896-2010) en González, F.; Vega C. y Martín, F.G., *La multiplicidad de la imagen. Multimedia, fotografía y cinematografía en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias.

Martín, F. G. y Fernández A., (1997) *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*. La Laguna, Ayuntamiento de La Laguna.

Sánchez Noriega, J.L., (2006) *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos*, fotografía y televisión. Madrid, Alianza Editorial.

Pavés, G., (2014) “El cine no es sino un juguete enorme. Un nuevo tríptico para Agaete” en Galante Gómez, F. J. et al., *Encuentros. Dámaso y el tríptico de Agaete de Joos Van Clave*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.

Platero, Carlos (1977) “La Hija del Mestre, génesis de una película canaria” en *Aguayro*, número 89, Julio 1977, pp. 13-16.

(1988): *El cine en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca.

Roca Aren- cibia, L., (2011) “Una conquista legendaria” en España, R., y Roca Aren- cibia, L., *Tirma*, La Laguna, Impulso Records. Texto que acompaña a la edición del DVD publicado en 2011.

Vilageliu, J. et al. (2004) *En pos de la Ballena Blanca*, Las Palmas de Gran Ca- naria, T&B Editores.

Vilches, F. et al. (2001) *Anales de la literatura española contemporánea. Número monográfico: teatro y cine. La búsqueda de nuevos lenguajes expresivos*, Volumen 26, Colorado, [Society of Spanish and Spanish American Studies](http://www.societyofspanishandspanishamericanstudies.org).