

EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL EN CANARIAS. PROBLEMÁTICA Y PROYECTOS

Domingo Sola Antequera
Tina Calero Ruiz

Problemática

El concepto de *Bien Mueble* establecido en la Ley del Patrimonio Histórico Español de 25 de junio de 1985,¹ compendía un amplio número de manifestaciones cuyo contenido es muy heterogéneo, tanto desde el punto de vista de su configuración física como por su valor cultural. En el artículo Iº y bajo esta denominación se incluyen esculturas, pinturas, arquitecturas lignarias, objetos cerámicos, mobiliarios, piezas suntuarias..., indicándose que *también forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico*. En definitiva, una gran variedad de objetos realizados en los más diversos materiales y trabajados según una amplísima gama de técnicas que, precisamente por su propia naturaleza, se prestan a de todo tipos de manipulaciones, daños o robos, etc.² Estas manifestaciones ocupan un espacio representativo de gran valor y el Archipiélago Canario cuenta -en este sentido- con piezas únicas que constituyen una parte muy destacada del Patrimonio Histórico-Artístico español, pero si bien es cierto que éstas hablan de un pasado y por ello hay que protegerlas, cómo explicarse que no haya ocurrido lo mismo con el patrimonio audiovisual.³ Ello quizá pueda deberse a que no aparece recogido en la Ley de Patrimonio Histórico de Canarias como bien a proteger o, incluso, por entender que es éste un producto industrial por encima de un *bien cultural*. Al respecto, la Ley del 85 -vigente en Canarias, al no estar aprobada una que actúe, ex-profeso, en el territorio insular-, en su artículo 49 entiende que forman parte del Patrimonio Documental *los documentos de cualquier época generados, conservados o reunidos en el ejercicio de su función por cualquier organismo o entidad de carácter público*, entendiéndose por tal -a los efectos de la presente Ley- *toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos*, excluyéndose los ejemplares no originales de ediciones.

El Proyecto de Ley de Patrimonio Histórico de Canarias -en información-, publicado en el Boletín Oficial del Parlamento de Canarias el 31 de julio de 1997, indica que el Consejo Canario del Patrimonio Histórico es el máximo órgano asesor y consultivo del conjunto de las Administraciones públicas canarias, correspondiéndole la tarea de informar el Plan cuatrienal del Patrimonio Histórico del Archipiélago *así como todos aquellos programas que comporten la distribución de financiación autonómica para actuaciones en las diferentes islas*, teniendo representaciones en los Cabildos insulares, ayuntamientos, diócesis y las dos universidades, así como representantes de los museos de titularidad pública y asociaciones de ciudadanos de *reconocida* dedicación a los fines de esta ley;⁴ asimismo otras instituciones consultivas -no claramente identificadas- serían *los Institutos Científicos Oficiales*. Llegados a este punto cabría preguntarse si organismos tales

como la *Filmoteca Canaria o la Fonoteca* -entidad privada dependiente del *Museo Canario*- entran en esta categoría, y de ser así cómo es que -salvo honrosas excepciones- el audiovisual no aparezca recogido en ninguna de sus formas.⁵

En este sentido, el capítulo primero titulado *De Los Bienes De Interés Cultural*, en el artículo 16 del Régimen General, en el punto tercero sólo se declaran de interés cultural *aquellos bienes que ostenten notorios valores históricos, arquitectónicos, artísticos, arqueológicos, etnográficos o paleontológicos o constituyan testimonios singulares de la cultura canaria, procurándose la protección de los restantes bienes integrantes del patrimonio histórico a través de su inclusión en los catálogos arquitectónicos municipales, en el Inventario regional de Bienes Muebles, o en las cartas arqueológicas o etnográficas, según corresponda.*⁶ Y en el punto 4º, al señalar cuáles son los bienes declarados de interés cultural, se indica que se hará atendiendo a la siguiente categoría:

- a- monumentos.
- b- conjunto histórico.
- c- jardín histórico.
- d- sitio histórico.
- e- zona arqueológica.
- f- bien mueble.

Los *Bienes Muebles* aparecen al final de la lista, como una especie de *cajón de sastre*, sin especificar y sin saber dentro de ese nombre genérico qué se incluye exactamente.

En el capítulo 34 se vuelve a recalcar que *aquellos objetos muebles sitos en Canarias que ostenten especiales valores artísticos, etnográficos o históricos, sean de titularidad pública o privada, deberán ser incluidos, previo expediente formulado al efecto, en el Inventario de Bienes Muebles.*⁷ Da la impresión -leyendo el mentado capítulo- que cuando se refieren a éstos sólo se está pensando en pinturas y esculturas, pero nunca en cualquier otro objeto que -como en principio se ha dicho- se engloba en ellos, tales como el patrimonio bibliográfico (ya sean archivos tanto privados como públicos), fotografías, diapositivas o películas, etc. Incluso -podría pensarse- que sólo se refieren casi en exclusiva a los *Bienes Muebles* integrados en un inmueble, preferentemente religioso, o quizás doméstico. Pero el audiovisual, que nosotros entendemos que es tal cosa -desde el momento que es factible de transportar- jamás aparece considerado como tal. Además como *Bien Mueble* que entendemos es, deberíamos plantear su valor intrínseco, bien artístico, etnográfico, histórico ... o, probablemente y como creemos, todos a la vez. Y por otro lado, resulta cuanto menos notorio que nunca se haya realizado o encargado un inventario del patrimonio audiovisual canario, al igual que se hace con los inventarios genéricos sobre los citados *Bienes Muebles*, contenidos en los edificios religiosos, para saber con qué potencial se cuenta. ¿Acaso se conoce que, tres años antes de que Louis Lumière y Pierre Couvier presentasen al público de París, el 1 de mayo de 1936 su documental “en relieve” *Riviera*,

y la comedia *L'Ami de Monsieur*, en Las Palmas de Gran Canaria, Luis Junco Toral, Leopoldo Soto Tavío y el operador Bernardo Monzón Noble, habían desarrollado un sistema semejante *para obtener la proyección cinematográfica en relieve, con películas ordinarias*, fueran o no sonoras, y cuya patente de invención nº 127.323 les fue concedida en Madrid el 20 de noviembre de 1932 por D. Mario Soler Jover, Agente de la Propiedad Industrial.⁸ Pensamos que a estos temas en las islas nunca se les ha reconocido el suficiente valor, y queremos -además- pensar que la escasa importancia que se les ha dado se ha debido más al desconocimiento que a la desidia.

En el anteproyecto de Ley del Patrimonio Cultural de Canarias, redactado entre 1993-94, en el artículo 83, respecto a los bienes culturales, considerados dentro del Patrimonio Etnológico, se incluyen: *el conjunto de fuentes documentales y bibliográficas, en cualquier soporte relativas al folklore, la etnografía y la antropología de Canarias (...)*. Obviamente en este apartado deberían incluirse muchos documentales rodados en las islas así como fotografías -incluso determinadas pinturas- que aparte de su valor artístico, fueran interesantes documentos etnográficos o históricos, porque hubieran captado, unas veces con una cámara otras con los pinceles o lápices, paisajes rurales o urbanos, monumentos y manifestaciones folklóricas o religiosas hoy desaparecidas. Así deberían entenderse, si no estuvieran perdidos, los documentales que José González Rivero rodó entre 1916 y 1929 sobre fiestas religiosas y civiles, ferias, espectáculos, excursiones y paisajes, actos políticos o acontecimientos diversos, que podrían englobarse en cualquiera de los epígrafes enumerados; de igual modo los que trataban sobre la Semana Santa, el Cristo, San Miguel, San Roque, San Cristóbal o el Corpus de La Laguna nos hablarían, mejor que ningún otro documento, de cómo se vivirían esos festejos a principios de siglo, proporcionándonos a los historiadores del arte datos sobre imágenes u otros objetos artísticos hoy perdidos -caso de los referidos documentales de la Semana Santa lagunera, sobre todo teniendo en cuenta que los conventos de la ciudad de Agüere han sufrido numerosos incendios, el último acaecido en 1964, cuando ardió el cenobio agustino, quemándose con él gran parte del patrimonio mueble del edificio-. Estos documentales que hablaban también de actos semejantes en La Orotava, Tacoronte o Güímar,⁹ como decíamos no han llegado hasta nuestros días, pues sólo se conservan 23 minutos de sus documentales, *ninguna de las ocho ediciones de la Revista de Asuntos Tinerfeños y nada de su segunda e inacabada película de ficción, El hombre negro*; desconociéndose, igualmente, el paradero de todo su interesante archivo personal.¹⁰ Este es uno de los grandes problemas con los que se enfrenta el audiovisual en el Archipiélago, pues a la pérdida -casual o intencionada- hay que sumar su mala conservación, aunque en este sentido hemos de señalar que éste es un mal común para gran parte de los *Bienes Muebles* de las islas. En este caso específico el problema se agrava por los agentes destructores que se encuentran en la propia materia y en el ambiente que la rodea; es decir, el soporte fotoquímico o lo que es lo mismo, el celuloide, las imprimaciones y la manera de fijar y lavar la película, elementos -estos últimos- extensivos a la fotografía.

Efectivamente, las sales de plata no expuestas a la luz en la fijación, se convierten en tiosulfato de plata, coloración amarillenta que puede instalarse en la superficie de la película si ésta no ha sido convenientemente lavada, pero si se expone a la luz se oscurece. A todo ello habría que sumar los problemas derivados de los cambios de temperatura y humedad. Es cierto que una película en color soporta peor que la rodada en blanco y negro

las altas temperaturas, pues se decolora más rápidamente, de modo que las temperaturas más bajas favorecen su conservación; además si el soporte es de nitrato, el calor lo contrae, descomponiéndose los diferentes elementos. De esta manera se han perdido muchas películas, pues al no estar convenientemente almacenadas han terminado contaminando a las restantes. Por ello se recomienda que éstas se guarden en latas y se sitúen en estanterías metálicas, ya que las de madera aglomerada producen desprendimientos de gases formaldehídos,¹¹ aconsejándose que la temperatura oscile entre los 10º y 20º -no superando los 20º-, y la humedad se sitúe entre un 25% y un 30% para que afecte lo menos posible al soporte; éste es el gran problema puesto que el denominado *safety film* no termina de solucionar su fragilidad general, ya que debe tener en cuenta muchos y muy diversos aspectos: Tiene que ser transparente, permitir una estabilidad tridimensional, poseer propiedades mecánicas y estáticas, ser lo más ininflamable posible y tener cierta estabilidad química, ya que entre otras cuestiones que afectan a la propia emulsión no debe atraer polvo.

Pero si las oscilaciones climáticas causan graves problemas, no menos fuertes son los que ocasiona la humedad, pues reblandece la gelatina, apareciendo en la superficie de la película hongos, descomposición, manchas en la emulsión y adherencia de las espiras; todos estos males afectan por igual a cualquiera de las técnicas mencionadas, películas, negativos fotográficos o diapositivas. Obviamente un buen soporte -sumado a unas buenas condiciones ambientales- es fundamental para conseguir su perdurabilidad, pero antaño las imágenes eran fotografiadas sobre una cinta de nitrato de celulosa sensibilizada con yoduro de plata -material altamente inflamable que, a partir de 1912 fue sustituido por el triacetato de celulosa; este último fue de uso obligado a partir de 1954 pues no era inflamable y su combustión era más lenta. Las condiciones óptimas están reguladas por unas normativas dictadas por el ANSI (American National Standards Institute) y el ISO (International Standard Organization), clasificándose las cintas en función de su sensibilidad y metraje.¹² En definitiva el film es frágil y puede sufrir múltiples deterioros ya que el celuloide es un material químicamente inestable; por un lado es altamente inflamable, por otro, lentamente, desde su fabricación, inicia un proceso de envejecimiento que puede acelerarse según el grado de conservación y la pureza de los materiales utilizados;¹³ y todos estos problemas existen, como hemos visto, por la propia naturaleza de los materiales fílmicos. Ante la dificultad de localizar y salvaguardar las películas de nitrato, las filmotecas han realizado campañas dirigidas tanto a los ciudadanos en general -especialmente coleccionistas- como a aquellos organismos competentes, poseedores de películas. Una de las primeras en hacerlo fue la Cinematheque Suisse en 1971, consiguiendo tras la publicación de un folleto recuperar varias copias de películas de dicho país que se creían perdidas. En 1976 el National Film Archive de Londres inició un plan llamado *Nitrate Projet 2000*; mediante este proyecto se pretendía recuperar -en el plazo de 24 años- todas las películas de nitrato. El ejemplo fue seguido -en 1982- por el National Film Archive australiano, siendo tal el éxito alcanzado que les permitió recuperar en un solo año más de 100.000 metros de nitrato. Una fórmula semejante, bajo el lema *La Filmoteca recupera nuestros recuerdos* y dentro del denominado *Proyecto Nitrato 2000*, fue puesto en marcha por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana; a través del programa se pretendía que los particulares depositaran en este centro sus películas antiguas, de modo que *pudieran ser preservadas de todo peligro y conservarse en condiciones adecuadas*.¹⁴ Una vez la campaña finalizada no apareció mucho nitrato, pero sí otros materiales caso del Pathè Baby,

donde se encontraron documentos sobre la Guerra Civil o el entierro de Blasco Ibáñez, y todo ello gracias al trabajo conjunto con la televisión autonómica, el Canal 9, que cofinanció una operación que ascendió finalmente a algo más de 20 millones de pesetas.

Es posible que de haber existido este espíritu hace algunos años, los documentales en los que Rivero trataba aspectos varios de la lagunera calle de La Carrera, plaza de San Francisco o catedral durante las fiestas del Cristo no se hubieran perdido, pues a su valor histórico tendríamos que sumarle los de interés urbanístico y etnográfico. También Santa Cruz de Tenerife, La Laguna, La Orotava, Puerto de la Cruz, fueron objeto de su cámara, en especial el Valle de La Orotava y el último de los municipios citados, captado por el ojo del cineasta en los años 20, cuando el Puerto de la Cruz era -todavía- la ciudad dieciochesca *más original del archipiélago*.¹⁵ Por otro lado, de los municipios de Santa Cruz de La Palma, Las Palmas de Gran Canaria, Arucas o de la isla de Lanzarote dejó *vagos* recuerdos;¹⁶ “despertar” esos recuerdos y ayudar a crear una memoria audiovisual es la finalidad que, a lo largo de los primeros meses del presente año de 1998, hasta el mes de julio, ha tenido el programa dirigido, presentado y coordinado por Alejandro Togores en la segunda cadena de Televisión Española en Canarias, *Memoria de nuestras islas*. Utilizando fondos documentales de diversa procedencia, especialmente de NODO, en los diferentes programas se fueron registrando una sucesión de acontecimientos, que aportaban testimonios únicos de la historia, la vida y en definitiva de la cultura de las islas desde los inicios del siglo hasta los años 50, cuando el *boom* del turismo *arrasó* con gran parte de lo autóctono en aras de un mal entendido desarrollo.¹⁷

Pese a todo lo que hemos dicho, el audiovisual, como *Bien Mueble*, sólo ha sido contemplado en el anteproyecto de Ley de Patrimonio Cultural de Canarias ya mencionado, donde por vez primera se recogía que el PATRIMONIO AUDIOVISUAL estaba formado por *todas las expresiones gráficas, sonoras o en imágenes, recogidas sobre cualquier soporte material, sea cual sea el sistema de creación o reproducción de imágenes y sonidos, de la que no consten al menos tres ejemplares en centros o servicios públicos, o uno en el caso de películas cinematográficas*.¹⁸ En este sentido nos preguntamos si deberían aquellas películas que hubieran *usado* nuestros paisajes como *telón de fondo* englobarse en cualquiera de las categorías mencionadas. Entendemos que por un lado ofrecen panorámicas o vistas puntuales de lugares que con toda seguridad han cambiado, están profundamente transformados o en el peor de los casos ya no existen, de modo que son, al margen de su valor artístico, un documento histórico único, aunque el tema desarrollado no tratase, en general, sobre ningún aspecto particular de las islas.¹⁹ Al respecto merece indicarse que en la Ley de Patrimonio Documental y Archivos de Canarias, con fecha de 22 de febrero de 1990, en el título primero al hacer referencia al PATRIMONIO DOCUMENTAL, entiende por documento no la definición dada en la Ley de Patrimonio Histórico Español, sino sólo *el que está constituido por todos los documentos reunidos o no en archivos, procedentes de instituciones o personas que se declaren, conforme a las previsiones de esta Ley*.²⁰ Es decir, sólo se contempla el patrimonio bibliográfico.

En 1980 la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 21 reunión en Belgrado, consideró que las imágenes en movimiento eran *nuevas formas de expresión, particularmente características de la sociedad actual, en las cuales se refleja una parte importante, y cada vez más am-*

*plia, de la cultura contemporánea.*²¹ Como expresión de la personalidad cultural de los pueblos, según la UNESCO, son parte integrante del patrimonio cultural de una nación a causa de su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, alegando -además- que como patrimonio de la humanidad que son *se debe fomentar una cooperación internacional más estrecha para salvaguardar y conservar estos testimonios insustituibles de la actuación humana*. A tenor de lo dicho no entendemos por qué se considera con categoría de *Bien Mueble* a una pintura que refleje un paisaje, un retrato, un interior -da lo mismo- al margen del pintor o a la época en que se pintó, y no se hace lo mismo con la fotografía, el documental o una película que, además en los dos últimos casos, consigue plasmar el movimiento, algo de lo que siempre estamos faltos con las imágenes fijas.

Conseguir que la imagen estática de la fotografía se transformara en imagen en movimiento fue la gran preocupación de los hermanos Lumière, de Edison y de otros tantos inventores y científicos de finales del siglo XIX que, inventando el cinematógrafo, el kinetoscopio y otros muchos artilugios sirvieron de *divertimento* a esa sociedad de fines de siglo. Decía Jacques Aumont que sería paradójico para el cine pretender ser pictórico, habida cuenta de que el cine está más cerca de la imagen fotográfica; no hay traducción posible que haga equivaler la cámara al pincel, la película al cuadro, pero hay equivalencias;²² el cine como arte autónomo suscita el pensamiento y su equivalencia con la pintura, de modo que si esto es así cómo es que todavía el audiovisual no está considerado como tal. Es cierto que la fotografía se realiza a título individual en un laboratorio, y que el cine ha recuperado el concepto de trabajo en equipo, semejante a los que antaño se llevaban a cabo en los talleres de producción artesanal (aunque sea -hoy por hoy- una gran industria). En ese *gran taller* cada persona ejerce su función, de modo que la imagen impresa o proyectada sustituye a las imágenes pintadas o a los grandes relieves. En un gran taller -como los que funcionaban en La Laguna, Garachico o Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XVII- se realizaban labores varias, de modo que si se estaba labrando un gran retablo intervenían desde tracistas a entalladores, tallistas, escultores, pintores y estofadores; era, en definitiva, obra de un colectivo; en este sentido una película lo es también, pues el director es el *maestro mayor de todas las artes*; el director de fotografía es el *pintor o el estofador*, mientras que los *escultores, tallistas, doradores, o pintores* ejercieron -en su momento- el mismo papel que hoy en día interpretan los directores de escena o de efectos especiales; es decir, cada persona ejercería su función, sólo faltaba el sonido que el cine aporta, sobre todo, como es obvio, desde la aparición del sonoro, aunque en el mudo, al igual que en las artes plásticas, la música puede ponerla el espectador -a título personal- según el grado de sensaciones que le produzca la obra, a pesar de que, en las películas silentes ayudara el impenitente pianista que acompañaba todas las sesiones. Efectivamente la música crea el ambiente adecuado, como en el Barroco, donde se ponían en funcionamiento -mediante una serie de recursos- los cinco sentidos para conseguir crear diferentes sensaciones: alegría, felicidad, miedo, terror, tristeza; de esta forma, tanto en uno como en otro caso, dejamos de ser simples espectadores para convertirnos en *protagonistas*, pasando del espacio ficticio al real, y viceversa, con absoluta tranquilidad; la “complicidad” es absoluta; música, canciones y palabras han acompañado a las películas durante su proyección; acompañamientos sonoros que proceden del teatro: actores (esculturas), comentaristas (sacerdotes), instrumentos musicales... La Iglesia del Barroco y la sala de proyección juegan -en este sentido- el mismo papel, aunque el

problema que tuvo el cine intentando sincronizar imagen y sonido, no lo tuvo -por razones obvias- la escenografía barroca.²³

Con frecuencia el historiador del arte debe acudir a la fotografía para reconstruir imágenes perdidas,²⁴ intentando mediante la cámara -plagiando las palabras de Michael Langford- *detener el tiempo*.²⁵ Cuando el 19 de agosto de 1839 se anunciaba en París que Louis Daguerre había descubierto un procedimiento que fijaba *la imagen de la cámara oscura por la acción de la propia luz*, estaba desarrollando un material fotosensible capacitado para registrar una imagen directa; con ello se disponía de un nuevo medio de reproducción que no necesitaba de pinceles, cinceles o gubias. La fotografía constituyó una de las grandes revoluciones del siglo XIX, apareciendo mucho antes de que el cine y la televisión hicieran de la imagen algo cotidiano.²⁶ Pero aunque hoy en día ésta se nos presente ante nuestros ojos de este modo tan normal, sin ella nuestra visión del mundo sería bastante limitada. En este sentido la fotografía es una herramienta científica y un documento de primer orden; un medio creativo por derecho propio,²⁷ como también lo son las películas.

Las postales coloreadas que circulaban por las islas a finales del siglo pasado nos muestran diversos aspectos, tanto de paisajes urbanos como rurales, edificios religiosos o civiles, monumentos públicos, etc., que han desaparecido o han sido variados en su fisonomía;²⁸ es el caso de la que reproduce el *Monumento a nuestra Señora de Candelaria* que fue labrado en Génova por Pasquale Bocciardo en 1778, ubicado en la plaza de su nombre en Santa Cruz de Tenerife. La fotografía nos muestra como era el conjunto antes de que su estructura fuera modificada en 1929, suprimiéndosele la reja que lo protegía y los cuatro *putti* que aludiendo a las cuatro estaciones cabalgaban sobre delfines; igualmente se observa cómo fue trastocado el cubo cuadrado del basamento, sustituyéndose por otro octogonal, perdiendo el conjunto -irremediabilmente- su inspiración berninesca.²⁹ Éste es sólo un ejemplo de los muchos que se podrían utilizar no sólo para “reconstruir” imágenes pasadas, sino incluso para fechar determinadas intervenciones, sobre todo si -como a veces suele ocurrir- se carece del pertinente archivo bibliográfico.³⁰

Desde finales del siglo XVIII los cronistas, historiadores, viajeros y poetas se han encargado de ir describiendo -cada uno de ellos de la mejor forma que sabían- los lugares por los que pasaban o en los que residían. Antonio Pereyra Pacheco y Ruíz y José Agustín Álvarez Rixo respectivamente, con su pluma y sus pinceles -aunque fueran ingenuos dibujos- dejaron magníficos testimonios de lugares tanto de las islas como del extranjero, protagonizando el mismo papel que más tarde plasmarían, con grabados o con fotografías,³¹ aquellos primeros viajeros extranjeros que llegaron a las islas, como Sabino Berthelot,³² Jean Baptiste Bory de Saint-Vincent, Benigno Carballo Wangüemert, Adolphe Coquet, Ellerbeck, George Glas, Alejandro Humboldt, André-Pierre Ledrú, René Verneau, etc. Lo que ellos hicieron en aquellos años, es exactamente lo mismo que a finales del siglo pasado y a principios del actual hicieron fotógrafos y cineastas; si el grabado y las pinturas³³ son objetos artísticos y se les protege convenientemente -por ejemplo, en los museos y exposiciones se recomienda que no sean alteradas las condiciones ambientales de temperatura y humedad, incluso se suele recomendar que no sean determinadas obras cambiadas de ubicación ya que las variaciones climáticas les causarían daño en su estructura- cómo es que las películas están, a veces, amontonadas y los negativos fotográficos,

fotografías y diapositivas indefensos ante cualquier ataque ya sea producto de elementos naturales como causados por su manipulación. Degradar es *descomponer la materia de una manera natural o accidental*, y si bien es cierto que las causas que provocan esta degradación de los objetos hasta hacerlos desaparecer son múltiples, las anteriormente mencionadas son las fundamentales. Al respecto, la ya mentada Conferencia General de la UNESCO, recordó cómo en anteriores convocatorias se habían aprobado diferentes instrumentos internacionales relativos a la protección de los bienes culturales muebles y, en particular, la Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado (1954),³⁴ la Recomendación sobre las medidas dirigidas a prohibir e impedir la exportación, la importación y la transferencia de propiedades ilícitas de bienes culturales (1976) y la Recomendación sobre la protección de bienes culturales ... (1978).³⁵

El trabajo de filmoteca Canaria. Proyectos

Será a comienzos de los años 40 cuando surja un movimiento cultural que dé como resultado la creación de una asociación internacional de los archivos del film; las filmotecas, cinematecas y los archivos cinematográficos se encargarán, a partir de entonces, de velar por la recuperación, conservación y difusión del patrimonio cinematográfico. En este sentido las primeras filmotecas surgidas en Estocolmo (1933), Berlín (1934), Londres (1935), Nueva York (1935) y París (1936) crearon en 1938 la Federación Internacional de Archivos del Film (FIAF), en cuyo seno trabajarán la mayoría de las existentes en el mundo. Su objetivo fundamental vendría a ser la recuperación, conservación, restauración y catalogación de filmes y toda la documentación relacionada con ellos. En España hasta 1978 sólo existía la Filmoteca Española; en la actualidad son apenas una decena, localizadas en otras tantas comunidades autónomas.³⁶ La Filmoteca Canaria se fundó en los 80, y como alguna de ellas dispone de una mínima biblioteca y archivo gráfico, llevando a cabo una programación cinematográfica más o menos regular, dependiendo siempre de su dotación económica.³⁷ En general, la principal preocupación de todas ellas consiste en intentar recuperar las filmografías regionales y proceder -si es posible- a su restauración en colaboración con la Filmoteca Española.³⁸ De todos modos, en el caso de la que nos ocupa, no hay -salvo honrosas excepciones- excesivo interés por parte de los organismos oficiales para realizar dichas tareas de rescate; ni el Cabildo de Tenerife, ni el de Gran Canaria tienen previsto ningún tipo de partida que se destine a este motivo.

La desaparición y el deterioro de gran cantidad de negativos, obliga a intentar la conservación y reproducción de muchas películas a partir de negativos deteriorados o de copias usadas o manipuladas; es por lo que las técnicas utilizadas por las filmotecas deberán ser diferentes a las implantadas en la industria que trabaja con materiales en buen estado. Lo ideal sería que éstas fueran autónomas, desde el punto de vista técnico, y que pudieran llevar a cabo trabajos de reconstrucción y restauración; pero para ello también hace falta la formación de técnicos especializados en la recuperación, conservación y reconstrucción de las películas, y conseguir apoyo social y económico, demostrando su importancia y su rentabilidad como producto de la actividad humana que ha sido realizado en un cierto tiempo y lugar.³⁹

De gran importancia es la cuestión de la formación de futuros profesionales, para lo que deberían hacerse continuados cursos de restauración y conservación de materiales

fílmicos, comenzando por la especialización en trabajo con diferentes negativos, que podría llevarse a cabo en los diferentes laboratorios que hay diseminados por el Estado español. En este sentido, Filmoteca Española⁴⁰ dirige un trabajo seminal que puede ofrecer resultados espectaculares; se basa en que los laboratorios legalmente no pueden destruir los negativos, con lo que la catalogación de todos los que estén allí depositados es fundamental para conocer la riqueza del patrimonio fílmico que se posee;⁴¹ así por ejemplo, en el caso canario, se podrían localizar los originales de la obra de Pepe Dámaso y proceder, por una parte, a una nueva tirada que corrigiera los virados a magenta que comienzan a tener las películas y, por otra, a la digitalización del lamentable sonido original.

Por ello, se deben entender las fonotecas o las filmotecas como lugares que deben generar estas iniciativas a la vez que grandes o pequeños espacios que custodian tesoros documentales, como verdaderos archivos o museos gráficos, siendo necesario para *poderlos desvelar* -como afirma Román Gubern- *saber interpelar a las fotos y leer su texto icónico*; lo que sin duda *constituye también un arte*.⁴²

De esta forma en los estatutos constitutivos de Filmoteca Española, en el artículo 12, ya se establece como prioritaria *la investigación, recuperación y conservación del patrimonio cinematográfico*, siendo necesario para ello contar con un organizado archivo que permita, pues es de lo que se trata, *reunir y catalogar el material y la documentación cinematográfica cuya conservación sea conveniente desde un punto de vista cultural o histórico*.⁴³ En la misma línea, cuando se crea Filmoteca Canaria, en noviembre de 1984, en el artículo II se establece que ésta debe tener entre sus objetivos y funciones fundamentales las siguientes: *Elaboración de un catálogo que inventaríe todo el material fílmico y fotográfico de materiales rodados en Canarias, o bien de temas canarios o de alto interés para el archipiélago*, proyecto que después de 14 años de funcionamiento ha comenzado a llevarse a cabo; *Contratipación del material fotográfico, cinematográfico o en video, necesario para la constitución de los fondos de la filmoteca*, realizado muy parcialmente por el elevado coste que ello supone y los escasos fondos pecuniarios de la entidad; y por último, *la creación de una hemeroteca y biblioteca de cine y audiovisuales, con una sección especial dedicada a las realizaciones canarias*, que es prácticamente una mera utopía, aunque a nivel hemerográfico se estén dando ya los primeros pasos.⁴⁴ Por otra parte, en sus estatutos, en el artículo II dispone, además de lo anteriormente citado, *la realización y edición de todo tipo de estudios y trabajos fílmicos* para cumplir los objetivos propuestos, llegando incluso a sugerir, en disposición anexa, la creación de una fototeca independiente, estando entre sus funciones el *recuperar, conservar, catalogar y archivar todas las fotografías, postales (tanto positivo como negativo) realizadas en las islas por autores nativos, nacionales o extranjeros, con especial referencia al material fotográfico del siglo XIX, principios del XX y anteriores a la Guerra Civil*; de lo que, evidentemente, no se ha hecho nada, estando las mejores colecciones fotográficas de Canarias en manos de coleccionistas privados, lo que imposibilita el fácil acceso para su estudio.⁴⁵

Como puede verse, gran parte de los proyectos nacían de forma inviable, ya que se basaron en un funcionamiento teórico rayano en la utopía. Así pues, quizás entre los documentos más significativos, pues señalaron en su momento las auténticas prioridades de la filmoteca, estuvo el denominado *plan de trabajo*.⁴⁶ En él se entendía que era urgente la restauración y la realización de copias de seguridad de las dos películas canarias de los

años 20, *El ladrón de los guantes blancos* y *La hija del Mestre*,⁴⁷ así comenzaría a establecerse la política de recuperación y restauración,⁴⁸ que se ha basado en la pragmática idea de que según vayan entrando los nitratos canarios así se irán restaurando, independientemente de otras consideraciones, puesto que en el presupuesto anual que les asigna el S.O.C.A.E.M., de quienes dependen, no se desglosa ninguna partida económica para acometer proyectos a medio y largo plazo en este campo, restringiéndoles al máximo las inversiones, por lo que no les queda más remedio que trabajar sobre proyectos específicos, sobre todo cuando como en este último ejercicio únicamente disponen de 16 millones de pesetas que deben destinarse no sólo a las actividades e inversiones sino también a los gastos corrientes.

Por otra parte, en el citado documento se insistía en la idea del catálogo; en la llamada para la recuperación de nitratos y otros materiales audiovisuales; y en la necesidad de establecer colaboración con empresas privadas que dispusieran de fundaciones o actividades culturales, con las que fuera factible mantener acuerdos puntuales.

Así, tras la puesta en funcionamiento se han sucedido diversos planes de trabajo que han venido resultando deficitarios, bien por la desidia de quienes no la financian suficientemente -la mayoría de los casos-, bien por las gestiones de sus coordinadores que cuando se ha podido no siempre han destinado parte de su capital a estas labores. A pesar de ello, se ha podido ir haciendo realidad la lenta recuperación de muy distintos materiales: los cortos de González Rivero, la copia de *Alma Canaria, Tenerife* -documental de 1920 comprado al British Film Institute-, *Tirma*, o la película de Yves Allegret, *Ténériffé 1930*, entre otros. Esta cantidad puede resultar estimable pero pensemos que solamente durante 1992, Filmoteca Valenciana recuperó 29 filmes, restauró en 35mm. 238 y en otros formatos 25, con lo que el número de los trabajos de la canaria es muy bajo, aunque también es cierto que aquí sólo se trabaja sobre audiovisual insular, independientemente de su formato, mientras que en la levantina no tienen en cuenta la procedencia de los materiales aparecidos.

El gran problema, como ya decíamos, es el coste de cada una de estas restauraciones, puesto que en el mejor de los casos, o sea si el nitrato no está muy deteriorado, cada treinta minutos de cinta puede costar alrededor del millón de pesetas; de esta manera las dos películas mudas restauradas costaron cada una entre 3 y 6 millones;⁴⁹ y de la misma forma para su próximo y prioritario proyecto, la restauración de los cortos de Martín Moreno, *Gran Canaria, Teide Gigante* y *Canción del Nublo*, obras de 1946 realizadas para la Drago Films, el trabajo costaría algo más de dos millones de pesetas, para lo que se hace ineludible buscar patrocinadores que alivien la carga. Esta necesidad prioritaria viene además aconsejada por el *Proyecto Lumière* del *Programa Media* de la Comunidad Europea, para el que es imprescindible contar con estas empresas en la cofinanciación de dichos proyectos; así por ejemplo, Filmoteca Española ha reproducido junto a la empresa ISKRA S.A., cuatro documentales de los 20 y 30 rodados en la Comunidad Valenciana; éste es el camino a seguir.

Una vez se han recuperado las cintas son depositadas en Madrid puesto que tiene las únicas instalaciones que disponen de *bunkers* especiales para nitrato;⁵⁰ así cuando se hace un depósito en Filmoteca Canaria siempre se realiza una transferencia del citado depósito

a aquellos archivos para que su conservación sea óptima. Este es un problema añadido en el organismo insular, puesto que a las carencias económicas se une la falta de sede propia y de amplio personal, lo que incide negativamente en sus proyectos y en su funcionamiento, constituyendo además, como indica Andrés Modolell Koppel, coordinador de las actividades de la filmoteca, la gran diferencia entre la importancia, la gestión, los proyectos y la repercusión social de unas y otras.

El segundo de los planes que se pretende llevar a cabo a corto plazo, aparte de la finalización del Catálogo de cine rodado en Canarias en su parte primera, hasta los años 50, es la firma de un convenio de colaboración con Televisión Española en Canarias por el que se harían cargo de todo el material fílmico que el citado ente público posee, comprometiéndose a la rápida recuperación de dicho fondo, que asciende a miles de latas -obviamente dicho acuerdo tendría que firmarse a nivel de Gobierno de Canarias con TVEC-. Incluso y puesto que indirectamente, de una manera implícita como ya hemos visto, todos estos materiales vienen protegidos por la ley de patrimonio, se pretende que desde los organismos competentes se destinen partidas que palien los problemas concretos que puedan ir apareciendo si siguen entrando nitratos.

En definitiva, el nuevo *Proyecto de Ley de Patrimonio Histórico de Canarias* provee de armas para defender este tipo especial de bienes muebles y poderlos transmitir de la mejor manera posible a las generaciones futuras; pero queda muchísimo trabajo por hacer y es preciso darse prisa antes de que los materiales desaparezcan definitivamente: urge la precisa catalogación de éstos, lo que permitiría el exacto conocimiento sobre su estado de conservación y su ubicación concreta; se hace necesario realizar copias de seguridad de todas las películas así como dar solución de continuidad a la restauración de aquellos filmes que se encuentren en peor estado; y una vez esto se haya realizado, proceder a su almacenamiento en condiciones óptimas junto con aquellos objetos históricos que se consideren oportunos, nos estamos refiriendo tanto a la imagen fotográfica y programas de mano como a los diferentes aparatos y artilugios propios de este medio; debe tenerse en cuenta, también, la naturaleza de las cintas a recuperar para que quien trabaje sobre ellas tenga el mayor número de datos posibles sobre su supuesto estado original -por ejemplo, en el caso del mudo los mejores encargos se llevan a cabo en la Cineteca de Bolonia, acogándose a un plan beneficiado por el *Proyecto Lumière*, denominado *L'immagine ritrovata*, que se encarga de limpiar y recuperar estos filmes-; y, por último, es obligado volver a insistir sobre la importancia de los cursos de formación y la cofinanciación de los trabajos.

De otro lado, la implantación de un bien pertrechado archivo y biblioteca dentro de lo que sería una suerte de departamento de documentación, vendría a confirmar la vertiente social que debe tener un organismo de estas características, pues sería labor del mismo controlar las referencias disponibles sobre los materiales a la vez que suministrar toda la información requerida por otros centros del mismo tipo, así como el envío a los medios de comunicación de apuntes sobre todas las labores de la filmoteca puesto que su política debe de ser conocida públicamente, ya que de esta forma se aseguraría el poner al alcance de la sociedad tanto todas sus actividades como las características y el estado de sus fondos, con lo que se facilitaría una conexión, hoy inexistente, entre gestores y público. Todo ello, creemos, llevaría a la identificación con los proyectos y al apoyo de los mismos

dentro de unos sistemas de relaciones que potenciarían, como en cualquier teoría etnográfica, la concienciación del espectador -como hombre, como ser humano- con sus tradiciones culturales y con los objetos artísticos que éstas han ido dejando a lo largo del tiempo como un legado único, irrepetible e irremplazable, que permitiría a partir de consideraciones y posicionamientos éticos y sociales de diversa índole, tomar conciencia de la diferencia de nuestras realizaciones frente a la unidad de lo foráneo como punto de partida para la conservación de las mismas. Porque, parafraseando al maestro Panofsky,⁵¹ *si el cine desapareciese tendría consecuencias sociales catastróficas [...], puesto que en la vida de hoy los filmes son aquello que la mayor parte de las demás formas de arte han dejado de ser, no un adorno sino una necesidad.*

NOTAS

- ¹ Normativa de tercera generación que deriva de la italiana.
- ² MORALES, Alfredo J. (1996): *Patrimonio histórico-artístico. Conservación de Bienes Culturales*. Madrid.
- ³ CALERO RUIZ, Clementina (1996): “Realidad y miseria de los bienes muebles en Canarias. Estado de la cuestión”. *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria. t. II. pp. 307-308.
- ⁴ PL-17” “De Patrimonio Histórico de Canarias” (en trámite). *Boletín Oficial del Parlamento de Canarias*. IV Legislatura. nº 133. 31 de julio de 1997. p. 5.
- ⁵ El Patrimonio audiovisual como parte integrante de los Bienes Muebles sólo ha sido reconocido en el ante-proyecto de Ley de Patrimonio Cultural de Canarias, redactado entre 1993 y 1994, donde en el Título Preliminar: Disposiciones Generales, artículo 2º se indica: *El Patrimonio Cultural de Canarias, parte integrante del Patrimonio Histórico Español, está constituido por los inmuebles y objetos muebles que se encuentren dentro del territorio de la Comunidad autónoma y tengan interés paleontológico, arqueológico, etnológico, histórico, ambiental, paisajístico, artístico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, el patrimonio audiovisual, los yacimientos, conjuntos y zonas arqueológicas, y los sitios naturales, jardines o parques que tengan valor artístico, histórico o antropológico, y todos aquellos elementos, actividades y manifestaciones de carácter material o inmaterial constitutivos del acervo cultural canario.*
- ⁶ Id. Capítulo I: De los Bienes de Interés Cultural. Artículo 16. Régimen General. p. 6.
- ⁷ Id. Capítulo II: De los Bienes Muebles y el inventario regional. Artículo 34. Régimen General. pp. 9-10.
- ⁸ JUNCO, Víctor (1995): “Canarias y el cine. Invención del cine en relieve en Canarias” en *Rosebud*. Revista de Cine. Aula de Cine. Universidad de La Laguna. pp. 7-13.
- ⁹ MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel y FERNÁNDEZ AROZENA, Benito (1997): *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*. Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna. p. 218. Entre las fiestas religiosas de La Laguna recogidas por su cámara destacan las de la Semana Santa en 1916, 1923, 1927; Fiestas del Cristo en 1922, 1923, 1928 y 1930; Fiestas de San Miguel en 1922; San Roque en 1922 y 1923; San Cristóbal en 1923; El Corpus en 1923. También rodó la festividad del Corpus en La Orotava en 1923, así como la fiesta del Cristo de Tacoronte de ese mismo año, o la del Cristo de las Limpias en Güímar.
- ¹⁰ Id. p.21.
- ¹¹ FERNÁNDEZ ARENAS, José (1996): *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Ariel Historia del Arte. Barcelona. p. 163.

¹² Id. p. 101.

Centro Nacional de Investigaciones Científicas. Centro Regional de Publicaciones de París: *Análisis y conservación de los documentos gráficos y sonoros*. Trabajos del Centro de Investigaciones sobre la conservación de los documentos gráficos. 1982-1983. Ediciones del Centro Nacional de la Investigación Científica. París, 1984.

¹³ ORTIZ, Áurea (1995): “Restaurar y reconstruir” en *La imagen rescatada*. Op. cit. pp. 19-20.

¹⁴ Catálogo de la Exposición *La imagen rescatada*. Capítulo dedicado a *La Recuperación*. Op. cit. pp. 77-78. Otras filmotecas y organismos oficiales -por el mismo motivo- han editado libros o realizado programas de televisión; de entre ellos destaca la serie *Lost and Found*, realizada en 1978 por el MOMA de Nueva York, o el que bajo el título *Salvati per voi* llevó a cabo la RAI en 1981.

¹⁵ MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel (1978): *Arquitectura doméstica canaria* (2ª edición). Excmo. Cabildo Insular de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife. p. 31.

¹⁶ MARTÍN RODRÍGUEZ, F.G. y FERNÁNDEZ AROZENA, B. (1997). Op. cit. pp. 218-220.

¹⁷ D. Adán Martín Menis, Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, invitado en el último programa del día 27 de junio, donde se proyectó un interesante documental grabado por NODO en Tenerife en 1946, al ser preguntado al respecto señalaba cómo desde el Cabildo se estaba fomentando la recogida -por un lado- de documentos sonoros, lo que llamaba *recuerdos de voces*, amén de continuar con las ayudas al Aula de Fotografía, creada hace siete años por la misma institución.

¹⁸ Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias: Anteproyecto de Ley del Patrimonio Cultural de Canarias. Capítulo IV: DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL. Artículo 87.

¹⁹ SOLA ANTEQUERA, Domingo (1996): “Cine de papel: Modelos de publicidad indirecta en la prensa canaria de la II República”. *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria. Tomo III. pp. 772-774.

“Quieren filmar una película española en Tenerife”. *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de agosto de 1936.

²⁰ Ley 3/1990, de 22 de febrero, de Patrimonio Documental y Archivos de Canarias. Boletín Oficial de Canarias (2 de marzo de 1990) . nº 27. p. 631. Según esta Ley el patrimonio documental canario estará formado por los documentos de cualquier época, recogidos o no en archivos, recibidos o producidos en el ejercicio de su función por: los órganos de gobierno y administración de la Comunidad Autónoma; el Parlamento de Canarias; los órganos provinciales, insulares y municipales de la Administración Local; las Academias Científicas y Culturales, los Colegios Profesionales y las Cámaras; las personas privadas, físicas y jurídicas gestoras de servicios públicos en Canarias, en cuanto a los documentos generados en la gestión de dichos servicios; las personas físicas al servicio de cualquier órgano de carácter público en cuanto a los documentos producidos o producibles en y por el desempeño de su cargo dentro del territorio de la Comunidad Autónoma Canaria y las empresas públicas radicadas en Canarias.

²¹ *Recomendación sobre la salvaguarda y la conservación de las imágenes en movimiento*. UNESCO, 1980, en el catálogo de la exposición *La imagen rescatada. Recuperación, conservación y restauración del Patrimonio Cinematográfico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995. pp. 25-29.

²² AUMONT, Jacques (1996): *El ojo interminable. Cine y pintura*. Ed. Paidós. Barcelona. p. 188.

²³ Erwin Panofsky aborda este tema, con un planteamiento similar, de la siguiente manera: *Las actividades del actor y del realizador de cine son comparables, respectivamente, a las del artista plástico y el arquitecto.[...] Debería decirse que un filme, llamado a la existencia por un esfuerzo colectivo en el que todas las contribuciones tienen el mismo grado de permanencia, es el equivalente moderno más próximo de una catedral medieval; el papel del productor corresponde, más o menos, al del obispo o del arzobispo; el del realizador al del arquitecto jefe; el de los guionistas al de los consejeros escolásticos que establecen el programa iconográfico; y el de los actores, de los operadores, montadores, al de los hombres cuyo trabajo realizaba la entidad física del producto acabado, desde los escultores, maestros vidrieros, fundidores de bronce, carpinteros y expertos en albañilería, hasta los canteros y los leñadores. Y si habláis a uno de esos colaboradores, os dirá, con una perfecta buena fe, que su tarea es verdaderamente la más importante -lo cual es completamente cierto- si por ello se entiende que es indispensable.*

Esta comparación puede parecer sacrílega, no sólo porque, proporcionalmente, hay menos filmes buenos que bellas catedrales, sino también porque los filmes son comerciales. “Estilo y material en el cine”, Contribuciones al análisis semiológico del film, Fernando Torres Ed., Valencia, 1976, pp. 166-168.

- ²⁴ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1990): “La fotografía como medio de reconstrucción arquitectónica: Plaza de la Candelaria en Santa Cruz de Tenerife”. *VII Coloquio de Historia Canario-Americana (1986)*. Las Palmas de Gran Canaria. t. II. pp. 661-671.
- ²⁵ LANGFORD, Michael (1988): *La Fotografía*. Hermann Blume. Madrid. p.12.
- ²⁶ HUESO MONTÓN, Ángel Luis (1994): “Y al principio fue la fotografía. (La peculiar relación entre fotografía y cine)”, en *La imagen congelada*. Exposición, Fotografía y Cine. Gobierno de Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes. pp. 23-27.
- VEGA DE LA ROSA, Carmelo (1994): “Sensaciones de vida, imágenes congeladas”, en *La imagen congelada*. Op. cit. pp. 19-22.
- ²⁷ JAVIER, Valentín (1994): “Fotógrafos del cine: el foto-fija”, en *La imagen congelada*. Op. cit. pp. 27-31.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, F.G. (1994): “La fotografía cinematográfica” en *La imagen congelada*. Op. cit. p. 41.
- ²⁸ VEGA DE LA ROSA, C. (1996). Catálogo de la exposición *La Laguna. Paisajes de identidad*. Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. Santa Cruz de Tenerife.
- ²⁹ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1961): “Esculturas genovesas en Tenerife”. *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid-Las Palmas, nº 7. pp. 440-445.
- ³⁰ Tal acontece con la tarjeta postal que reproduce el interior de la parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia en el Puerto de la Cruz; en ésta se constata cómo el artesonado que cubre la capilla mayor está *tapado* con cañizo. Según información oral facilitada por el propio “vendedor”, la postal es anterior a 1907 por el diseño del reverso. La fotografía es -por lo tanto- en esta ocasión un documento precioso, pues se sabía que dicha capilla había sido descubierta a principios del siglo XX, pero se desconocía el año aproximado a no existir documentación de la época en el archivo parroquial.
- ³¹ ALLOZA MORENO, Manuel Ángel (1981): *La pintura en Canarias en el siglo XIX*. Aula de Cultura de Tenerife. pp. 231-241 y 86-93.
- MARRERO RODRÍGUEZ, Manuela y GONZÁLEZ YANES, Emma (1963): *El prebendado don Antonio Pereyra Pacheco*. Instituto de Estudios Canarios. La Laguna.
- PEREYRA PACHECO Y RUIZ, Antonio (1809): *Colección de figuras que demuestran los usos y costumbres de la Muy Noble y Leal Ciudad de La Laguna, capital de la isla de Tenerife, y sus campos Suburbios; con algunos templos, y mapas de la misma ciudad*. (manuscrito). Archivo del señor García Hernández Bueno. Güímar.
- Idem: *Noticias históricas del pueblo de Tegueste* (manuscrito). Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Laguna.
- Idem (1819): *Noticia histórica de la erección de la Santa Iglesia Catedral de San Cristóbal de Muy Noble y leal Ciudad de La Laguna de Tenerife* (manuscrito). Biblioteca de Humanidades. Universidad de La Laguna.
- ÁLVAREZ RIXO, José Agustín (1982): *Historia del Puerto de Arrecife*. Excmo. Cabildo Insular de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife.
- Idem (1955): *Cuadro Histórico de estas Islas Canarias de 1808 a 1812*. Gabinete Literario. Las Palmas de Gran Canaria.
- Idem (1994): *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava. 1701-1872*. Introducción de M^ª Teresa Noreña Salto. Colaboración documental Emma Calero Ruiz e Hilda Hernández Molina. Patronato de Cultura del Excmo. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz y Excmo. Cabildo Insular de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. Sebastián (1989): “Las estampas madeirenses de Álvarez Rixo 1812-

1814. *II Coloquio Internacional de História da Madeira*. Funchal.

GARCÍA PÉREZ, José Luis (1988): *Viajeros ingleses en las Islas Canarias durante el siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife.

“Una excursión de invierno a la isla de Tenerife”. *Diario de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 18 de julio de 1887.

CASTRO BORREGO, Fernando (1988): “La isla de Tenerife recreada por los pintores del siglo XIX” en *La pintura canaria del siglo XIX en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*. Caja Canarias. Santa Cruz de Tenerife.

³² VEGA DE LA ROSA, C. (1994): “Las láminas de la Histoire Naturelle de Barker-Webb y Berthelot o los orígenes de la imagen gráfica de Canarias”. *X Coloquio de Historia Canario-Americana (1992)*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria. Tomo II. pp. 881-892.

³³ GARCÍA PÉREZ, J.L. (1982): *Elizabeth Murray: un nombre en el siglo XIX*. Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife.

CALERO RUIZ, Clementina (1990): “El Teide en la plástica del siglo XIX: Luis de la Cruz y Ríos”. *VII Coloquio de Historia Canario-Americana (1986)*. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria. Tomo II. pp. 625-634.

³⁴ MORALES, A. J. (1996). Op. cit. pp. 9-10.

³⁵ AMO, Alfonso del (1995): “Características y Circunstancias del trabajo de Conservación Cinematográfica” en *La imagen rescatada. Recuperación, conservación y restauración del Patrimonio Cinematográfico*. Op. cit. pp. 15-17.

³⁶ Andalucía, Baleares, Canarias, Castilla y León, Cataluña, Galicia, Madrid (Filmoteca Española), Murcia, País Vasco, Valencia, Zaragoza (Aragón).

³⁷ Dotación que, a nivel general, puede provenir de fondos públicos o privados, y ser gestionada, también, desde ambos ámbitos. Por ejemplo, la Filmoteca Vasca es gestionada privadamente y financiada con fondos mixtos, aunque su único ámbito de actuación se desarrolla en las labores de archivo puesto que carece de área de exhibición, que sólo se lleva a cabo puntualmente tras acuerdos con el Festival de San Sebastián. En el caso de la Canaria, su efectivo procede del S.O.C.A.E.M., a quien está adscrita.

³⁸ “Las Filmotecas” en Catálogo de la Exposición *La imagen rescatada ...* Op. cit. pp. 127-131.

³⁹ BRANDI, Cesare (1988): *Teoría de la restauración*. Alianza Forma. Madrid. p. 15.

MACARRÓN MIGUEL, Ana M^a (1995): *Historia de la conservación y la restauración*. Tecnos. Madrid. pp. 13-16.

⁴⁰ Entre el 24 y el 28 de noviembre de 1997 se llevó a cabo un Seminario-Taller de Filmoteca Española, que trataba sobre Recuperación, Conservación, Inspección, Catalogación y Reproducción, desglosándose en las siguientes propuestas, dirigidas por Alfonso del Amo:

Conclusión del inventario de materiales localizados de largometrajes producidos entre 1939 y 1954. Posibilidades de recuperar materiales tras su distribución comercial. Tendencias actuales en el uso de negativos y tiraje de copias para el lanzamiento de la distribución comercial. Relación entre el proceso restaurador y el conocimiento histórico sobre la actividad industrial de la cinematografía. El proceso evolutivo en las técnicas utilizadas para el montaje de negativos en España. Degradación de las emulsiones en color. Influencia de procesados y conservación de copias en almacén. El concepto *copia de archivo* como elemento para la conservación cinematográfica. Estudio de características y posibilidades de conservación de los soportes plásticos utilizados en cinematografía. Posibilidades de conservación de los soportes electrónicos. Glosario de términos técnicos para la conservación y restauración. Reproducción y reintroducción del color en el cine mudo. Incidencias del uso público de los fondos en la conservación de materiales. Gestión de los fondos conservados: problemas legales y administrativos; autorizaciones de uso; propiedad de las restauraciones y reversión de los fondos utilizados.

Y todo ello, como hemos venido diciendo, es prioritario, porque se hace fundamental conocer el funcionamiento de todos los recursos industriales y técnicos de producción de películas. Siguiendo las palabras de Alfonso del Amo en estos cursos: *Desde el principio, los Talleres han insistido en presentar estudios*

y experiencias sobre las características físico químicas y fotográficas de los materiales, sobre la comprensión del lugar que ocupan en la producción de una película, la valoración de su importancia para la conservación y sobre el análisis y clasificación de las lesiones que padecen e, inevitablemente, este proceso de estudio ha acabado por poner en primer término un hecho sencillo y fácilmente comprensible pero continuamente olvidado: los procesos de producción y los materiales que surgen de éstos no son homogéneos, y que para la elaboración de criterios para su conservación es imprescindible un conocimiento estricto de los materiales y las técnicas, de los objetivos industriales y estéticos y de los medios económicos que confluyeron en la realización de cada película y en las cinematografías de cada país.

La historia de la cinematografía está marcada por una constante sucesión de cambios y transformaciones, y no podemos pretender comprenderla como un proceso continuo: si cualquier cambio supone una ruptura, los acaecidos en algo, todavía tan disforme, como la cinematografía, han convertido su historia en una sucesión de rupturas y discontinuidades.

En la actualidad comprendemos que no tenemos un conocimiento firme de cómo se realizan las películas -ni las de ahora ni las del cine mudo-; estamos aprendiendo que los cambios que introduce la industria en los materiales o en las formas de producción pueden imposibilitar absolutamente la reproducción exacta de las películas anteriores a cada cambio, y que al referirnos al conocimiento de los materiales que surgen durante el proceso de producción de una de ellas también tenemos que referirnos al conocimiento de las circunstancias técnicas, industriales, económicas y estéticas que, uno a uno, determinaron todos los aspectos de dichos materiales. (Asociación Española de Historiadores del Cine, *Boletín Informativo*, Julio 1998, pp. 26-27)

- ⁴¹ Lo que si poseen algunas filmotecas son los descartes de rodaje, por ejemplo, la Canaria tiene depositados todos los que ha ido eliminando *La Mirada*, pequeña productora tinerfeña propietaria de los derechos de cintas como *La raya* o *Fuera de juego*.
- ⁴² GUBERN, Román (1994): “La huella del film” en *La imagen congelada*. Op. cit. pp. 14-18.
- ⁴³ *LEY 1/1982 de 24 de febrero*, por la que se regulan las salas especiales de exhibición cinematográfica, la Filmoteca Española y las tarifas de las tasas por licencia de doblaje (B.O.E., nº 50, 27 de febrero. Corrección de errores en B.O.E., nº 251, 20 de octubre de 1983).
- ⁴⁴ *Orden 3 de noviembre de 1984*. Creación de Filmoteca Canaria. B.O.C.A.C., nº 122, 23.11.84. *Real Decreto 3355/83 de 28 de diciembre*, sobre traspaso de funciones y servicios del Estado a la C.A. de Canarias, se transfiere a esta Comunidad la competencia sobre fomento de toda clase de actividades que promuevan la cinematografía, la ayuda a cine-clubs, y entidades culturales cinematográficas, y sobre creación y mantenimiento de infraestructura cultural. Mediante *Decreto 73/84 de 10 de febrero*, del Gobierno de Canarias, se asignaron a la Consejería de Cultura y Deportes las competencias transferidas por el *R.D. 3355/83, de 28 de diciembre*.
- ⁴⁵ *Estatutos de Filmoteca Canaria*. Objetivos, artículo 2. Disposición anexa, artículos I y II.
- ⁴⁶ *Objetivos y plan de trabajo de constitución de Filmoteca Canaria*. Santa Cruz de Tenerife, 26 de febrero de 1985.
- ⁴⁷ De la primera de ellas ya había realizado el Colectivo Yaiza Borges una primera restauración, pero la de la Filmoteca se hizo ya de acuerdo a normas, respetando los planos virados y el color original.
- ⁴⁸ Mucha de la información que se cita sobre el funcionamiento interno de la Filmoteca nos la ofreció amablemente en una entrevista, realizada el 9 de septiembre de 1988, el Coordinador general de dicha entidad, Andrés Modolell Koppel. También nos gustaría destacar la ayuda prestada por Dolores Cabrera, de Filmoteca Canaria, en la localización de diversos documentos legales para su inclusión en el presente trabajo. A ambos, gracias.
- ⁴⁹ La restauración se suele llevar a cabo en unos estudios holandeses, Hague Films, puesto que la relación calidad-precio que ofrecen es muy buena. Por ejemplo, en estos estudios y en el hipotético caso de que apareciera el resto de la producción de González Rivero, habría de gastarse unos 20 millones para recuperarla.
- ⁵⁰ En el caso de la obra de Martín Moreno ya había sido depositada en Madrid por el propio autor. De todas formas es muy difícil encontrarse con nitrato canario; por ejemplo, lo último que ha entrado en Filmoteca Canaria es una cinta muda, incompleta, probablemente de los años 20, en cuyas latas se lee el título de *La*

ruta de la ambición, y donde se desarrolla una trama política muy intensa que no está rodada en las islas ni tiene nada que ver con ellas; cuando aparece algo así, descatalogado, se sacan todos los datos posibles y se envía a Madrid para su estudio.

- ⁵¹ PANOFSKY, Erwin (1974): “Estilo y material en el cine”, *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Fernando Torres Editores, Valencia, pp. 149-169.