

# LA IMAGEN DEL ABORIGEN EN EL CINE RODADO EN CANARIAS. RECREACIÓN Y MITO EN LA GRAN PANTALLA

Ezequiel Herrera Gil  
Filmoteca Canaria

## RESUMEN

Este artículo trata de establecer un análisis en profundidad de la imagen que se ha dado sobre los aborígenes canarios en la gran pantalla. La idea de recrear la imagen de nuestros antepasados es muy anterior a la aparición del cine, siendo por ello que comenzaremos nuestro análisis en el momento en el que comienza a forjarse esa iconografía casi mítica durante los siglos XVIII y XIX. Así, propondremos un viaje por las películas rodadas en Canarias desde la década de los cincuenta hasta los noventa, terminando así en esos años en los que Coalición Canaria gobierna el Archipiélago, momento en el cual la idea del aborigen se difumina cada vez más. Para ello seguiremos un orden cronológico, buscando la relación de dichos filmes con las teorías realizadas sobre nuestros antepasados propuestas por autores como Viera y Clavijo o el francés Sabin Berthelot.

**PALABRAS CLAVE:** cine vs historia, aborigen canario, Guanche, literatura y mito, antropología, Romanticismo.

## ABSTRACT

«Aborigines of the Canary Islands. Myth and Recreation on the Silver Screen». This paper tries to analyze how Canary Islands Aborigines have been shown on the silver screen. This proposal, the idea of representing the ancient natives of the islands, had been set during eighteenth and nineteenth centuries with the works of Viera y Clavijo or Sabin Berthelot. Due to all of this, we began taking into account those models of the past, ending with the last discoveries about those cultures provided by the archeology to redefine how they were and how they lived. Obviously the cinema used this knowledge to make movies about the *Guanches*, mainly during the years where the Archipelago was ruled by Coalicion Canaria, a nationalist political party.

**KEY WORDS:** Cinema vs History, Canary Islands Aborigines, Guanche, Literature and Myth, Anthropology, Romanticism.



## 1. EL ABORIGEN CANARIO EN EL SIGLO DE LAS LUCES Y EN LA LITERATURA ROMÁNTICA

En Canarias, la incorporación del pensamiento ilustrado trastocó de un modo definitivo la concepción de nuestra historia y nuestra cultura. Es en este sentido cuando se hace necesario referirse a Viera y Clavijo, cuya obra, en pleno siglo XVIII, repercutió en el nuevo modo de abordar la historia de las Islas, así como la evolución de su configuración cultural, donde el aborigen ocupó un lugar central.

Desde entonces, la defensa de éste no representa sólo una actitud filosófica o moral, lo que sin duda es patente, sino que además es un ingrediente fundamental en los procesos de identidad histórica de las Islas, tanto desde el punto de vista ideológico como social y político.

Partiendo de ese hecho, como historiadores debemos preguntarnos lo que hubo representado el aborigen para los ilustrados canarios, así como el papel que le asignaron, especialmente el citado autor, en la historia del Archipiélago. El buen salvaje, así lo denominaban, no era más que una visión estereotipada de los modelos ilustrados. Aquel «buen guanche», era el noble y libre atlante despojado de su libertad y de su patria por la ambición del conquistador.

En Viera apreciamos la nostalgia del no-civilizado, una defensa emocional del modo de vida del natural de las Islas. Ésta no estaba tiranizada por el oro y las joyas, suponiendo así que se trataba de un pueblo bárbaro, pero respetable y heroico. Así, el aborigen estaba libre de las pasiones vivas, del lujo, de la avaricia, de la ambición; en cambio, estaba lleno de virtudes morales que evidentemente los conquistadores no tenían.

Por ello, conquistadores y misioneros serán el blanco de las críticas de Viera. Para éste, la historia de la Conquista es la historia de los delitos más monstruosos.

Años más tarde, durante el Romanticismo, tuvo una especial relevancia la forma de contemplar a los indígenas canarios. Su exaltación y el sentimiento patriótico van a ser, entre otros, algunos de sus puntos de referencia. Los guanches más reconocidos, como Tinguaro, Tanausú, Bencomo o Doramas... aparecerán de forma sistemática en la poesía. Se destaca así la nobleza del pueblo guanche, su valentía ante el invasor y el incumplimiento de las promesas de este último.

Una de las historias que entonces se reproducen es la del personaje de Guayrmina, relato en el que el lector puede apreciar cómo se transmite la idea anteriormente expuesta. Es ésta una mujer heroica, mientras que el Adelantado Alonso Fernández de Lugo es un tirano, por ello la princesa canaria no se deja manipular por el amor y las riquezas que el castellano le ofrece, se resiste a perder su nobleza e inocencia. La rebelión de Guayrmina será aplaudida, el Adelantado despreciado. Así se retratan las historias, leyendas o no, de la Conquista, en las cuales la nostalgia por lo primitivo se hace cada vez más evidente.

A partir de este momento los aborígenes ya tienen rasgos físicos y psíquicos identificables, por lo menos así lo afirman algunos autores y además también apuntan a que esas características raciales todavía perviven en nuestros tiempos. Para Sabin Berthelot, escritor francés que vivió parte de su vida en las Islas Canarias, desempeñando incluso el cargo de cónsul francés en Tenerife, las alianzas europeas no habían



hecho desaparecer las características de la raza guanche; ciertamente hubo mezcla de dos razas, pero sus diferentes orígenes pueden establecerse claramente. Además, está convencido de la supervivencia racial de la población aborigen, afirmando que el tipo africano es dominante y que se le reconoce fácilmente en las gentes de los campos e incluso de las ciudades. En la actualidad estudios arqueoantropológicos le dan la razón, puesto que en La Gomera aproximadamente un 50% de la población sigue conservando rasgos de nuestros antepasados indígenas, siendo así la isla que tiene más presente nuestro pasado prehispánico en cuanto a rasgos fisionómicos se refiere.

La descripción de Berthelot aporta la siguiente información:

El mirar de estos insulares no desmiente su buen natural, está lleno de expresión en las mujeres y casi provocativo. Humildes y afables en general, pero en extremo susceptibles; sus ojos melancólicos se animan con el gesto, con una palabra, y descubren todos los movimientos del alma; su semblante lo revela todo a la menor sensación, la alegría brilla por todas partes: es una risa que nada puede contener, todos los miembros se conmueven para acompañar el gozo del corazón; o bien en la desesperación que se exhala en sollozos, buscando quien simpatice con sus penas y atormentándose en su delirio<sup>1</sup>.

Como podemos observar, el texto no recoge las creencias ni el lenguaje del aborigen, pero refiere sus hábitos y sus modales. Para Berthelot el guanche aún vive, para Viera, había muerto. La diferencia entre ambos se establece entre sus principios teóricos y su aparato conceptual; ambos ven masacre y destrucción en la Conquista, pero a Viera le interesan los aborígenes como una manifestación de la universalidad de la naturaleza humana, de los que se pueden extraer enseñanzas morales, mientras que el francés observa esa misma naturaleza desde su dimensión física; el primero busca las luces, la razón, el segundo la morfología, la raza.

En resumen, Berthelot traza en la primera mitad del siglo XIX una nueva imagen del aborigen, en muchos aspectos con el mismo lenguaje de los ilustrados, pero en un discurso en el que el indígena representa, no los orígenes del espíritu y la razón, sino un eslabón en la evolución de las razas humanas. De esta forma, con los citados autores podemos comprobar cómo la identidad aborigen se adapta a la época y a las ideologías imperantes en ese momento.

Una aportación más actual sobre la permanencia de rasgos aborígenes es la de la antropóloga alemana Ilse Schwidetzky (1907-1997), quien trabajó sobre el pasado etnográfico de las Islas, en 1975. Sus investigaciones nos pueden ayudar a analizar la fidelidad del cine a la hora de representar a nuestros antepasados. Schwidetzky nos muestra cómo el hombre guanche presentaba rasgos pertenecientes al cromañóide y al mediterráneo. El primero era de cara ancha y robusta mientras que el segundo la tenía alta y delicada. A su vez, el cromañóide era de cráneo largo y estrecho, lo que le diferenciaba del mediterráneo, de cráneo corto y ancho.

---

<sup>1</sup> ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando, *Indigenismo, raza y evolución. El pensamiento antropológico canario (1750-1900)*. Excmo. Cabildo insular de Tenerife, S/C de Tenerife, 1987, p. 94.



Para obtener pruebas importantes y representativas de la población actual, la investigación se hizo entre escolares. [...] El esquema de investigación comprende, aparte de la edad, lugar de nacimiento, lugar de nacimiento de los padres y oficio del padre, 8 características de medidas y 4 índices, además del color del cabello y de los ojos; 10 características morfológicas, definidas por fotografías y el índice de la intensidad de las huellas dermo-papilares. En total se han investigado 6.814 escolares en 129 lugares correspondientes a las siete islas<sup>2</sup>.

Así, mediante una comparación entre el aborigen canario y el ciudadano isleño actual, se descubre que Berthelot podría haberse acercado mucho a la realidad, convirtiéndose en un pionero de lo que posteriormente antropólogos de varias localidades descubrirían en las Islas.

Según el catedrático de la Universidad de La Laguna Antonio Tejera Gaspar:

la reconstrucción del aspecto físico de la población sólo se puede saber por las referencias de las fuentes escritas. [...] Se ha generalizado la idea de que los habitantes de las Islas eran de gran tamaño, según los informes aportados por los primeros historiadores. Por el contrario, los diversos análisis realizados en los restos antropológicos, ya fuera en las momias o en los huesos largos, han aportado unas alturas que para Tenerife y Gran Canaria podrían establecerse para los varones de 1,64 a 1,66 y para las hembras de 1,53 a 1,55<sup>3</sup>.

Después de manejar estos datos, los escritores del pasado parecían tener un solo objetivo: elevar el estatus histórico de la cultura prehispanica de las Islas, justificando la dignidad de su historia e intentando así introducirse en el proceso evolutivo de las grandes culturas. Será a partir de las investigaciones antropológicas de Schwidetzky cuando podremos ver que lo que nos podría unir con nuestro pasado aborigen serán unos rasgos fisiológicos, pero no aspectos de carácter, factor muy utilizado para crear lo que ya hemos mencionado, una identidad colectiva. En ningún momento se menciona la pervivencia de los valores antes nombrados en la población actual. La antropología pretende ser objetiva; el arte, algo menos.

A partir de esta visión casi romántica, las preguntas abundan y no podemos afirmar que el pueblo guanche fuese ese pueblo feliz que retratan. ¿Podemos dar por hecho que los aborígenes canarios se resistiesen en la lucha ante los conquistadores? A menudo observamos que la imagen planteada es siempre la del buen salvaje con principios, el tópico del héroe que defiende su pueblo. Pero... ¿y si no ocurrió así? ¿Y si todo es un mito burgués que podría haber creado desde tiempos remotos una falsa identidad?

---

<sup>2</sup> SCHWIDETZKY, Ilse, *Investigaciones antropológicas en las Islas Canarias. Estudio comparativo entre la población actual y la prehispanica*, Publicaciones del Museo Arqueológico Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1975, p. 91.

<sup>3</sup> GONZÁLEZ ANTÓN, Rafael y TEJERA GASPAR, Antonio, *Los aborígenes canarios*, Colección Minor, Secretariado de publicaciones Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 1981, p. 53.



La carne, el gofio, la miel de los mocanes y la leche eran sólo para el rico; todos sus frutos eran desabridos y silvestres; el hambre tenía con frecuencia carácter de epidemia; como no eran agricultores, vivían con estrechetez de mantenimiento... y cuando les faltaban las lluvias no faltaban valientes que se ofrecieran como víctimas arrojándose al vacío. Pero en todo este discurso resuena un eco... El verdadero salvaje no es ni libre ni noble; él es un esclavo de sus propias necesidades, de sus propias pasiones;...ignorante de la agricultura, viviendo de la caza, sin previsión de éxito, el hambre siempre le mira a la cara y a menudo le impulsa a la horrible alternativa del canibalismo o la muerte<sup>4</sup>.

Así lo relata en uno de sus textos el historiador Carlos Pizarroso Belmonte<sup>5</sup>, quien vivió durante gran tiempo de su vida en Santa Cruz de Tenerife a finales del siglo XIX y principios del XX. El que fue miembro del Gabinete Científico de Santa Cruz de Tenerife y secretario de la Diputación Provincial considera así que los guanches no eran un pueblo feliz en eterna armonía, tal y como se referían a ellos los autores anteriormente citados. Por lo tanto, nos sobrevuela una duda: ¿por qué luchar contra los conquistadores, cuando éstos proporcionaban esos recursos que les faltaban?

El pensamiento antropológico varía y, como decíamos anteriormente, el camino hacia el origen se nubla hasta ponernos en duda nuestra propia identidad y así hacerlo de la representación del aborigen canario que se ha hecho en nuestro cine. En el último tercio del siglo XIX, averiguar la procedencia de los antiguos insulares rayó la obsesión. El objetivo consistía en la elaboración de una «historia nacional» que diera cuenta del sincretismo racial y cultural de la sociedad canaria. Bajo las coordenadas teóricas de la antropología del XIX, se tenía el convencimiento de que conociendo la procedencia de los guanches se llegarían a tener las claves para comprender su cultura. En la actualidad, la antropología no ha resuelto nada (a pesar de sus grandes investigaciones) y es más influyente lo recreado que lo real. Nos acercamos cada vez más a nuestro origen, pero sigue frecuentando en la ciudadanía una imagen distorsionada, equívoca, o al menos dudosa.

Esto supone un problema historiográfico ya que el pueblo ha bebido de algo que no era estrictamente cierto, viéndose obligado a sumergirse en una especie de «genealogía fantástica» que ligaba a los guanches con alguna ilustre ascendencia. Todas estas ideas, llegan de una forma u otra a la contemporaneidad. En ese siglo XX, donde los estudios antropológicos y la arqueología avanzan y donde la cultura de masas es la predominante, la idea del aborigen canario llega a su cenit. Al culmen de lo inventado, creando una identidad colectiva que no es propia del canario, pero que las generaciones venideras tomarán como suya.

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 105.

<sup>5</sup> Es autor de la obra *Los aborígenes en Canarias*, considerada por muchos como uno de los trabajos más interesantes que se han escrito sobre este tema.



## 2. LA IDENTIDAD CANARIA EN LA CONTEMPORANEIDAD

Entramos en el siglo en el que se desarrolla el cine, el ojo que va a recoger lo que se cuece a su alrededor, retratando la nueva imagen del mundo. Llega el siglo de las imágenes en movimiento y éstas son una poderosa aliada del poder para manipular la realidad y convencer al espectador de que lo que están vislumbrando sus ojos a través de la gran pantalla es absolutamente cierto, real.

En 1927, Abel Gance reseñaría:

La realidad es insuficiente. Una joven llora porque su amante acaba de morir. Su desesperación y sus lágrimas no me bastarán. Con unos medios artificiales, música, pintura, poesía, intentaré derramar en esta alma que sufre realmente el drama que le pido que viva, una gota de arte, una gota de música o de rosa, sonoridad o perfume, contacto de un poema o visión de un cuadro que no ensancharán el campo de lo real, pero que le conferirán el brillante ropaje artístico que la propia vida no es capaz de ofrecerle, y alcanzaremos de este modo una verdad cinegráfica muy superior a la misma verdad humana, mediante la trasmutación estética que el Arte habrá aportado a dicha verdad<sup>6</sup>.

Ha llegado el tiempo de la imagen, de la mentira, de la manipulación, «todos mienten y sabemos que mienten. Mienten los media a través del negocio sensacionalista, el Gobierno y la oposición por la propaganda, mienten las auditorías y los directivos, las firmas de cosméticos, los científicos anhelantes de celebridad, las revistas femeninas, los críticos de arte, los hombres del tiempo...»<sup>7</sup>.

A pesar de los citados estudios antropológicos y los avances en la arqueología insular, seguimos sin aprehender el origen de la verdad. Los nuevos descubrimientos han servido para recrear un mundo mítico ante la necesidad política de ser herederos de una gran cultura. La búsqueda de una identidad colectiva nos ha hecho hacer comercio con algo que tal vez incluso nos pueda ser ajeno.

La imagen rescatada del mundo aborigen y, especialmente, de los iconos materiales e ideales que lo singularizan (obras artesanales) forma hoy parte significativa de las expresiones cotidianas de los canarios. El guanche y el modo en que lo pensamos como ancestro mítico supone una permanente construcción donde cabe todo tipo de usos, que no siempre se atienen a una racionalización coherente de su papel histórico sino que obedece a otros fines mucho más prosaicos.

Estamos constantemente relacionados con un pasado que no siempre va a ser certificado según nuestro conocimiento histórico sino que, con frecuencia, es fruto de la elaboración interesada de un pasado a medida, una nueva historia oficial

---

<sup>6</sup> GANCE, Abel (1927): «¡Ha llegado el Tiempo de la Imagen!», *L'Art Cinematographique*, vol. 11, París, Librairie Félix Alcan, p. 87.

<sup>7</sup> VERDÚ, Vicente, (2003): *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona, Anagrama Colección Compactos, p. 103.



de los aborígenes amparada por intereses políticos y económicos, construyéndose así una identidad para re-pensarnos continuamente a nosotros mismos mediante la implementación actual de nuestro pasado prehispánico. Así, el guanche ocupará un papel central en lo que hoy en día somos, en tanto que los que gobiernan han logrado introducirnos en nuestra conciencia que éste es un referente de prestigio dentro de nuestra sociedad.

Ciertamente, la enorme popularidad que alcanza la deformación identitaria pone de relieve nuestra incapacidad para transmitir conocimiento histórico. Y estamos convencidos de que el problema es cómo hacerlo, aunque sea obvio que el tránsito pasa por que seamos capaces de convencernos sobre la superioridad de la ciencia frente a otro tipo de creencias interesadas y sin base contrastada.

Así podríamos establecer como conclusión alarmante que, en consecuencia, nuestra identidad como colectivo supone un constructo ideológico desprovisto de su contenido. El resultado es que el cómo creemos que somos y fuimos no guarda una relación con nuestro contenido étnico, es decir, al menos el cómo fuimos de una forma objetiva.

En el mundo del arte la objetividad se convierte en el problema a resolver. El arte contemporáneo ha participado activamente en la recreación de una identidad que bebe de esa ideologización nacionalista del arte, que trata de reivindicar las raíces de nuestra cultura jugando con una mera elección estética que se recrea en el gusto por lo primitivo, pero que en ningún caso se basa estrictamente en el conocimiento histórico.

En los años setenta se desarrolla bastante este concepto en el arte indigenista, ya que tras el franquismo existiría un reclamo por una canariedad reinterpretada que había sido ocultada por la dictadura, por lo que el mundo prehispánico ocuparía un lugar central en la justificación de la exclusividad y singularidad de la cultura canaria. La nostalgia por el antiguo campesino y las costumbres más ancestrales de nuestro pueblo se hace palpable en la segunda mitad de la década que nos ocupa, como también había sucedido durante los años veinte.

Esta nueva imagen (el aborigen noble, trabajador, y el campesino luchador) re-creada de nuestra identidad ha sido utilizada por un proceso de mercantilización. Cuando el pasado se representa a través de iconos convertidos en mero reclamo comercial, ese pasado queda reducido a una representación estereotipada cuyo valor de síntesis le permite ocupar una relevancia en el imaginario colectivo con la que es difícil competir.

Asistimos así a una comercialización de la memoria, donde nuestro pasado ha sido sustituido por una selección de iconos-fetiches que identificamos como propios aunque no sepamos su papel en la historia. Valores que dependen más de la fe que del conocimiento.

Sobre los aspectos psicológicos que han imperado en la concepción que se ha concebido sobre el guanche prima la siguiente forma de ser del canario: la humildad, la tolerancia, la tranquilidad y la nobleza, pero sobre todo la dignidad y el apego a la tierra, que supuestamente quedaron demostrados durante la Conquista, rasgos todos ellos positivos que definían a los antiguos aborígenes y que en la actualidad hemos heredado.

Valores y principios de los que resulta tremendamente difícil asegurar su certeza y durabilidad. El cine canario beberá de todo esto, representando al aborigen tal y como el pueblo lo asume, a través, eso sí, de lo que nos dicta el arte y la imagen





proyectada interesadamente por nuestros gobernantes. Por lo tanto, hemos elaborado una iconografía «propia», creando una mitología de personajes legendarios a los que les damos valor y vigor histórico, pero que no deja de ser una copia especular de lo que ya hicieron los antiguos griegos con algunos de sus mitos. Los helenos en los tiempos de Homero y Hesíodo necesitaban un panteón heroico con el que identificarse, al igual que a día de hoy sucede en la sociedad canaria. Los aborígenes atléticos y fornidos no son más que un regreso a los tiempos de Aquiles, Apolo o Herakles, iconos que representaban ideas y valores con los que el ser humano querría identificarse. La valentía y el coraje del héroe Aquiles, la persistencia de Herakles en sus doce trabajos o la belleza ideal del dios Apolo. A diferencia del griego, que utilizaba a los dioses y héroes para explicar los acontecimientos naturales, el canario sólo ha recreado este panteón para tener un pasado «glorioso», creando unos personajes con identidades similares para lograr así crear un sentimiento común en la sociedad insular. El valor, el trabajo, la nobleza, la humildad o la honestidad son algunas de las características que representan a los aborígenes canarios.

Al igual que los aspectos psicológicos que fijamos en nuestros antepasados, los aspectos físicos también han jugado un papel muy importante en cuanto a la recreación de la imagen de éstos. Siempre parece haber estado interesado en mostrar al aborigen como imagen heroica del antiguo isleño, en un mundo donde se crean personajes, leyendas, cuentos, ficciones e historias de las que beberán las futuras generaciones, por lo que la caracterización cobra mayor valor, independientemente de su fidelidad histórica.

Beneharo o Bencomo son algunos de los guanches esculpidos en Candelaria, localidad del sureste tinerfeño, por José Abad. El escultor canario ofrece allí un catálogo de hombres fuertes, altos y vigorosos que mantienen sus pelos largos ondeando a los vientos alisios, mecidos con suavidad por éstos, como si de trasuntos de Zeus se tratase. Cuerpos atléticos como dioses griegos, pero vestidos como africanos, con pieles de animales y armas hechas con ramas y otros elementos de la naturaleza. El silbo gomero resulta ser un superpoder y la lucha canaria la más noble de las artes del enfrentamiento cuerpo a cuerpo.

En esta etapa de la contemporaneidad, no hemos hecho caso a la ciencia. ¿Para qué? Nuestro origen real quedaría reflejado de mano del arte y la cultura, en las pinturas de José Aguiar o en la obras de Felo Monzón<sup>8</sup>. Otra cosa son los estudios universitarios o las publicaciones científicas, que apenas han sido tenidas en cuenta en el cine, especialmente a partir de los años de la transición política, cuando los jóvenes cineastas insulares intentaron guiar a sus espectadores por este neblinoso y complejo dilema: mito o realidad, qué representar.

---

<sup>8</sup> Escultor de Las Palmas de Gran Canaria (1910-1989). Estuvo comprometido con su pueblo en la elaboración de su arte. Sus esculturas reflejan sus ideas sobre los aborígenes de Gran Canaria, tomando así partido en defensa de las libertades y derechos de los hombres y mujeres de su tierra a través de su obra.





### 3. RECREACIÓN Y MITO EN LA GRAN PANTALLA

Nuestro análisis partirá de tres periodos históricos bien diferenciados: el franquismo, la transición democrática y los tiempos de gobierno en solitario de Coalición Canaria, partido conservador y nacionalista insular. El estudio de producciones de estas etapas de nuestra historia reciente podrá echar luz sobre cómo ha ido cambiando la imagen del aborigen al son del conocimiento y, especialmente, de los intereses de los gestores políticos y culturales de turno.

*TIRMA* (LA PRINCIPESSA DELLE CANARIE), (PAOLO MOFFA, 1954)

Durante la dictadura el cine en Canarias se vio perjudicado, no sólo en cuanto a posibles inversiones, sino también en la asistencia a las salas, que decayó notablemente. Hay que recordar la presencia constante de la censura, que, actuando como un guardián, «protegía» a los espectadores, que utilizaban el cine como una vía de escape, de películas que dañaran su moral y su recta conducta. En una cultura de la miseria, como comenta Gonzalo Paves,

el cine se convirtió en una válvula de escape de una realidad social y moral dolorosa, amarga y oscura. El cine permitió a los canarios de la época evadirse de su triste y mezquina cotidianidad hacia mundos imaginados, viviendo emociones y sueños ajenos<sup>9</sup>.

Es en este contexto cuando surge *Tirma*, constituyendo «la mayor mentira cinematográfica jamás contada», o al menos así lo expresaba el crítico y periodista Enrique Lages Ferrera; y bajo nuestro juicio no le falta razón. Esta película es un buen ejemplo de esa difícil relación entre la realidad histórica y la ficción. Las obras cinematográficas, tanto si están basadas en hechos reales como si no, revelan al espectador de forma premeditada, o inconsciente, muchos de los rasgos que determinan el sentir de un pueblo o el carácter de una sociedad. Pero en este filme, la mayor parte de los canarios que participaron en esta coproducción hispanoitaliana no se sintieron identificados con el retrato que se hizo de la conquista de Gran Canaria, al igual que tampoco con su imagen del pueblo guanche.

Nos enfrentamos a un género cinematográfico que en muchas ocasiones utiliza la historia para manipular y añadir a la realidad ese toque dramático que le hace falta a la vida. Se trata, así, de un cine que transgrede realidades que, en la mayoría de los casos, sitúan al espectador en contextos espacio-temporales, incluso geográficos, inidentificables. La pretendida espectacularidad, aun cuando los medios sean limitados, marca el carácter pretencioso de estos films. Están caracterizados por rodajes en exteriores, grandes masas de figurantes que dan lugar a secuencias

---

<sup>9</sup> PAVÉS BORGES, Gonzalo (2000): «Consumidos por los sueños: la exhibición cinematográfica en Canarias», *Revista de Historia Canaria*, núm. 182, Departamento de Historia e Historia del Arte, Universidad de La Laguna, La Laguna, p. 295.



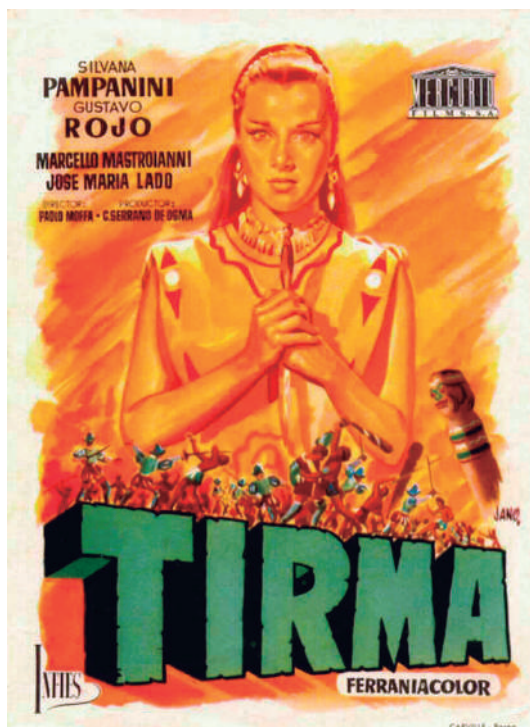


Figura 1. Cartel de la película *Tirma* (1954).

en las que la acción se sucede sin tregua. Las pretensiones historicistas son escasas, hasta tal punto que lo único que es fiel a ella son los paisajes.

Por si fuera poco, la transgresión se multiplica cuando se intenta adaptar una mentira a otra mentira y dar como resultado el mayor engaño posible. Antes de pasar al análisis de dicho film, es imprescindible hacer referencia al texto que inspiró la *Tirma* de Paolo Moffa. Se trata de la obra literaria del escritor nacido en Las Palmas en 1904, Juan del Río Ayala, quien afirma en el prólogo de su novela: «Nuestro fin primordial es presentar algo de carácter didáctico [...] acerca de una cultura ancestral que supervivió, aislada, en medio del Atlántico, hasta que Castilla [...] viniera a dar al pueblo canario el primer aldabonazo de la civilización cristiana»<sup>10</sup>.

Hay que tener en cuenta el protagonismo del drama amoroso, imperante tanto en la obra de Ayala como en la de Moffa, lo que nos ofrece un primer error histórico, ya que no tenemos constancia de que Hernán Pérez de Guzmán (personaje

---

<sup>10</sup> DEL RÍO AYALA, J. (1990): *Tirma*. Cultura viva de Canarias. Edirca S. L., Las Palmas de Gran Canaria, p. 9.



Figura 2. Escena romántica entre Guayarmina (Silvana Pampanini) y Hernán Pérez de Guzmán (Marcello Mastroianni) en la película *Tirma* (1954).

principal, junto a su amor, Guayarmina) haya intervenido en esa última fase de la conquista de Gran Canaria. La adaptación al cine hará que dicho romance alcance una fuerza aún mayor, convirtiéndose en el eje temático del filme.

Según Dolores Cabrera Déniz en su artículo *Historia versus cine: Tirma o la falsa «crónica» de la conquista canaria*, la obra de Ayala nos aproxima con gran exactitud a costumbres, leyes y modos de vida de los primitivos canarios. Sin embargo, según la misma autora, existen varios errores en la obra literaria de referencia, como por ejemplo el desconocimiento de la geografía canaria.

En el poema, los personajes de *Tirma* parecen recorrer el territorio isleño como si en él las distancias no presentasen dificultad alguna. Este tipo de errores influyen, evidentemente, en la adaptación cinematográfica, estableciendo así un desliz dentro de otro. Pero aun así, la reconstrucción del pueblo aborigen, gracias a un cuidado hábitat (cuevas naturales y artificiales, viviendas...), lo mismo que los materiales utilizados, las actividades económicas, los alimentos y la elaboración de los mismos, la vestimenta, la jerarquía social, los órganos políticos, las armas empleadas y la utilización del propio lenguaje, logran que pasemos por alto ese romance inexistente que se produce entre Arminda (y no Guayarmina) y Hernán Pérez de Guzmán, cuya historia no deja de ser un acto de pederastia, pues en la obra de Ayala, ésta era una niña de corta edad, 10 años aproximadamente.

Así, inconscientemente, el filme recoge un acto velado y solemne de pederastia, aunque aquí las diferencias en edad no se aprecien tanto como en la obra literaria, por razones obvias de censura.

En el filme y en la obra de Ayala, se nos presenta este romance como una versión canaria de *Pocahontas*, donde subyace una misma idea: representar la rendi-





Figura 3. Un extra (aborigen canario) para la película *Tirma* (1954).

ción de la isla de Gran Canaria a los castellanos, la tierra de los indios algonquinos, en la actual Virginia, a los ingleses en el clásico de Disney. El distanciamiento entre la conclusión de este proceso histórico y la de la obra del escritor insular es considerable, pues éste último, como con posterioridad lo hará el director P. Moffa, ha de dar buen término al idilio amoroso, centro de la función, entre D. Hernán y la princesa canaria.

Lo interesante es que, a diferencia de otros muchos textos, aquí la Conquista no se presenta como algo nefasto, destructivo, sino que resulta un proceso evangelizador y civilizador por parte de los castellanos, olvidándose la importante desestructuración del mundo aborigen que el proceso de conquista y transculturación trajo consigo.

Cuando el proyecto pasa a convertirse en una coproducción con Italia la fidelidad histórica se nublara aún más y más, cada día que transcurra el rodaje. El alma de un pueblo, en este caso materializada en su historia, no debe ser un impedimento al buen rendimiento comercial del filme, o eso suponían los ocho guionistas que tuvo la cinta, lo que provocaría que la película de Moffa se alejara cada vez más del poema de Juan del Río Ayala.

Comenzando por la imagen mostrada del aborigen canario en la película, son evidentes los anacronismos encontrados, pues para diferenciar el estatus de cada integrante de la tribu, la película retrata a los guanches-soldados con una estética más bien propia de tribus indias norteamericanas, con cortes de pelo tipo mohicano. Igual ocurre con los cuerpos de dichos aborígenes, éstos altos, con poco pelo en la cabeza, fuertes y vigorosos, sin protección, se diferencian de los integrantes de la nobleza canaria, con el pelo crecido y con armadura de lujo. No parece haberse hecho un análisis etnohistórico serio.

La vestimenta de los personajes, sobre todo de los actores que interpretan a los canarios, está llena de anacronismos evidentes si atendemos a diversas fuentes, entre ellas al ingeniero italiano Torriani y sus crónicas de lo que vio en las Islas:

Los canarios vestían telas de hojas de palmera tejidas junto con junco [...] con éstas hacían ciertas faldillas, más o menos como las romanas, y se las ceñían por encima del talle [...] Después con algunas pieles de cabras blancas, muy bien preparadas se vestían el busto [...] Este traje [...] se acompañaba en nobles con el pelo largo, y en los villanos con cabeza afeitada<sup>11</sup>.

En el filme de Moffa sólo los nobles canarios y los castellanos aparecen vestidos, los otros, los «salvajes», aparecen con unos «calzones» hechos de algún tipo de piel de animal, al parecer de cabra, aunque en la película se puede apreciar en los interiores de las cuevas, donde viven los aborígenes, pieles de tigre o leopardos que decoran dichos espacios; elementos ornamentales que nunca existieron entre los antiguos canarios.

También es algo desafortunada la caracterización de nuestra protagonista, Guayarmina. La bella italiana Silvana Pampanini, la estrella del filme, no podía aparecer como se cubrían «realmente» las mujeres de su condición:

con pieles preparadas [...] y con ellas, como con un traje talar, se cubrían desde el cuello hasta los pies. Los pelos se los trenzaban con juncos en lugar de cintas y los dejaban caer libremente sobre los hombros [...]<sup>12</sup>.

Silvana tenía que mostrar su bello cuerpo atlético de la forma que fuera; por ello, las diferencias son evidentes. Cuando debería aparecer tapada hasta el cuello, Guayarmina aparecía ligera de ropa, salvo en la escena en la que luce una corona, distintiva de su condición real. Es éste uno de los mayores anacronismos del filme, pues junto con la corona se exhiben en sus ropajes gran cantidad de accesorios de metal (pendientes, brazaletes, collares...), cuando en la prehistoria insular se carecía de ellos, algo característico del mundo prehispánico en las Islas. De igual forma los escudos de los guanches estaban hechos de la madera de drago y no de metal

---

<sup>11</sup> TORRIANI, L. (1998): *Descripción de las islas canarias*. Santa Cruz de Tenerife, Goya ediciones, p. 107.

<sup>12</sup> Ídem.





Figura 4. Guayarmina y el guanarteme asistiendo a una lucha canaria de su tribu en *Tirma* (1954).

como aparece en el filme. También sucede lo mismo con los arcos, flechas y hachas, habiendo constancia de que sus armas eran mucho más rudimentarias:

[...] una especie de bastones cortos, a manera de maza [...] otros como espontones aguzados, cuya punta quemaban para hacerla más resistente, y en ella ponían también un cuerno de cabra muy agudo [...] Pero a pesar de tener todo esto, sus armas más diestras eran las piedras [...] que tiraban tan diestra y fuertemente que siempre acertaban el blanco [...] <sup>13</sup>.

En el caso de los escenarios naturales, grandes protagonistas de la historia, resultan lo más fidedigno del largometraje de Moffa. Hay un gran uso de ellos, espacios rocosos, costeros y bellos, lo que provocaría, lógicamente, la ausencia de construcción de decorados.

Hay una secuencia, en la que el papel del paisaje es determinante en la puesta en escena, utilizado de una manera solemne para presentar el entierro del guanarteme. Resulta dudoso si el proceso fúnebre que se aprecia en la película se ejecutaba de esa manera o no, pero lo exótico del paisaje para los ojos de los extranjeros está conseguido y el realismo de éste es el único elemento reseñable de esta gran farsa cinematográfica.

Por último, cabe destacar cómo el interés de los guionistas deforma hasta límites extremos el pasado histórico de un pueblo. Así, *Tirma* se reduce a un romance ficticio, en su búsqueda de espectacularidad y siempre al servicio del entretenimiento, entendido éste como sinónimo de recaudación en taquilla. Así, el drama se encuentra incluso en la caracterización de los personajes, caso de Faycán y Bentejuí. El primero, el sacerdote

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 109.



de la tribu, a pesar de ir representado como un hechicero, imagen tópica en el cine, es el causante del mal del pueblo, un injusto juez de los extranjeros y el conspirador en la muerte de su guanarteme, quien representaría el lado positivo de la tribu, el personaje benefactor y pacífico. Aún mayor es la desvirtuación que sufre la personalidad histórica de Bentejuí, el cual se caracteriza por ser el antihéroe, en lugar de lo contrario. Bentejuí dejó constancia de su valor cuando gritó *¡Atis Tirma!* («*Viva la Montaña sagrada*») antes que rendirse ante los castellanos. En cambio, en la representación de la película de Moffa, tiene una presencia molesta, ya que constituye el lado negro del triángulo amoroso.

Se nos presenta así a un hombre ávido de poder, cómplice del asesinato del padre de la mujer que ama (el guanarteme) y dispuesto a interferir en la misión «pacificadora» y «altruista» de los castellanos, a quienes se les justifica la matanza y destrucción de un pueblo por venganza.

Finalmente muere pero, a diferencia de quien es honrado por su pueblo, éste acaba convertido en el antihéroe de quienes luchan contra los invasores. Propuesta insólita ya que, históricamente, se suele ennoblecer a este líder guerrero que resistió militarmente la conquista castellana de Gran Canaria.

*CRÓNICA HISTÉRICA: DE LA CONQUISTA DE TENERIFE* (EQUIPO NEURA, 1974)  
*E IBALLA* (JOSEP VILAGELIÚ, 1987)

Curiosamente, cuando los españoles consiguen nuevas libertades, como la de expresión, económicamente el cine en Canarias se ve muy afectado. Por estos años se desencadenaría una profunda depresión mundial en el sector de la exhibición cinematográfica. No existieron realmente producciones canarias; el terreno de la exhibición estaba al servicio de los distribuidores, sin ninguna preocupación cultural, mientras que estaba copado por multinacionales. El beneficio así era exportado y no reinvertido en la construcción de una infraestructura industrial para el cine en Canarias.

Existieron además factores que afectaron también al séptimo arte, como por ejemplo la profunda inestabilidad económica derivada de la alarmante subida de los precios de los carburantes a partir de 1973. También, el definitivo asentamiento en las Islas de la televisión a finales de los años sesenta y, por último, la aparición del fenómeno de los videoclubs que, desde principios de los ochenta, comenzaron a competir directamente con las salas cinematográficas.

*CRÓNICA HISTÉRICA DE LA CONQUISTA DE TENERIFE* (EQUIPO NEURA, 1974)

En *Crónica histórica de la conquista de Tenerife* encontramos una particular visión de este acontecimiento. Una parodia que, al mismo tiempo, resulta una ácida crítica. ¿Pero una crítica a qué? ¿A la actualidad que vive en esos momentos Canarias o a la historia recreada de la ocupación de las mismas?

Obviando la fidelidad que puede haber en la caracterización de los guanches, lo importante en esta crónica de casi veinte minutos es el trasfondo que contiene. El vehículo que prima es la parodia, la sátira propia de los años de una democracia







balbuciente. Esa cultura *underground*, desarrollada plenamente en esos años, tenía como objetivo hacer frente a una realidad que el franquismo había ocultado. Eran tiempos de crisis económica, lo cual no era impedimento para desarrollar una crítica social de manera satírica para reírse de nuestras desgracias.

Desde el arranque del corto, apreciamos que se trata de una broma, pero no de mal gusto ya que afina muy bien ese humor autoparódico que cae en gracia, no sólo por la voz en *off*, también por la imaginería propuesta. Se nos trata como asistentes de un espectáculo cómico absurdo, pero enriquecedor por el trasfondo que subyace en él.

Un ejemplo de esta propuesta rayana en el cinismo es la escena en la que una voz en *off* nos dice lo siguiente: «Los bellos castellanos para perpetuar el hecho construyen un torreón, orgullo de Tenerife que disfruta de un limpio aire, del sol y de la costa isleña». En ese momento el torreón de las palabras se convierte en la refinería de Santa Cruz, metáfora de una realidad que se nos tapa con leyendas y mitos.

Así sucede con la mayoría de las imágenes de la crónica, donde no se nos muestran los paisajes paradisíacos y claves de la conquista de la Isla. La capital consumista, reducida en esa nube irreal, se entremezcla con los espacios del norte de la Isla, donde originalmente transcurriría la acción.

La cinta propone el siguiente mensaje: con la llegada de los castellanos hemos absorbido su vida y sus costumbres y lo que nos han impuesto esta gente de «afuera» no es más que la pérdida de nuestros valores. Por otra parte, esta crónica histórica propone una crítica a las leyendas creadas en torno a nuestra historia reciente y pasada.

Entre todo este panorama surge la productora Yaiza Borges, entre cuyos objetivos fundacionales estaba educar en y con la imagen. Tarea ésta bastante compleja entre un público con escasa cultura cinematográfica y muy poco acostumbrado a ver cine de calidad.

Su actividad y dinamismo fueron envidiables, organizando actividades muy diversas, unas vinculadas con aspectos didácticos (cursillos, coloquios, conferencias, programas radiofónicos, publicaciones...) y otras con la producción (cursos, rodajes de cortos, medimétrajes y largometrajes, etc.), aunque en los años ochenta el proyecto fuera perdiendo fuerza hasta desaparecer.

El Yaiza Borges partió con la noble ambición de ofrecer el mejor cine a un público más exigente y crítico, ofreciendo películas en versión original subtitulada. Con los beneficios que obtendrían irían conformando una industria destinada especialmente a hacer cine en Canarias. Pero el proyecto Yaiza Borges se desvaneció; el selecto material filmico produjo unos ingresos insuficientes incluso para cubrir los gastos que ocasionaba el traslado de las películas desde la Península. Las ayudas y subvenciones no llegaron nunca...<sup>14</sup>.

La producción quedó limitada a una reducida y costosa lista de realizaciones sin que se pudiese consolidar una productora propia.

---

<sup>14</sup> SOLA ANTEQUERA, Domingo, y CABRERA DÉNIZ, Dolores en el artículo *El cine según Yaiza Borges, un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la transición en Canarias. Exhibición y producción*. p. 10.

Este mediodmetraje fue realizado en el año en el que miembros del colectivo Yaiza Borges se encontraban trabajando para TVEC (Televisión Española en Canarias), para fomentar el desarrollo de la producción. Así, se plantearon la realización de una serie sobre figuras y personajes de las Islas que irían desfilando en capítulos periódicos, seriados y continuados con un carácter eminentemente documentalista, pero con la particularidad de que se tendrían que filmar y sonorizar vida, pensamientos, modos y costumbres de figuras y personajes altamente representativos de la comunidad canaria. *Iballa*, una de las elegidas, presentó enormes dificultades; una de ellas fue la de cómo poner en marcha los complejos escenarios que se necesitaban, al igual que los largos planos secuencia, que exigían una cámara perfectamente insonorizada, factores determinantes en el retraso de su realización. Aunque finalmente se rodara completamente en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna.

La película planteaba como historia un romance entre el señor feudal Fernán Pezraza y la gomera Iballa, acontecimiento sucedido durante el largo proceso de la conquista de las Islas, en el siglo XV; de nuevo eligiendo como eje argumental una historia de amor.

Nos encontramos, a diferencia de *Tirma*, con un film más humilde, tanto en gastos de producción como en contenido e, incluso, narrativamente hablando; pero también es evidente que su escenificación es igual de manipuladora que la anterior.

La interpretación teatral de los actores le da el énfasis que le falta ante la ausencia de paisajes exteriores. El drama se concentra en el diálogo y es aquí donde se sitúa la riqueza de *Iballa*. El filme se aprovecha de una base histórica teñida de leyenda, cuyas fuentes pudieron ser las siguientes:

1. *La tradición oral* que aún pervive en La Gomera, la cual, enriqueciendo y fantaseando la historia, ha abastecido de información a las fuentes de otros autores más modernos, como Wölfel, Tejera Gaspar, Darías Padrón o Rumeu de Armas... Éstos últimos han contrastado esta información con otras más antiguas.
2. *Crónicas e informaciones históricas*: autores como Torriani, Abreu Galindo en los siglos XV y XVI, Viera y Clavijo en el XVIII y, en el XIX, Chil y Naranjo y Millares Torres, entre otros, han sido claves en este sentido.
3. *La literatura*: Juan del Río Ayala y Manuel Mora Morales han sido algunos de los escritores que han utilizado esta leyenda para elaborar sus propias obras. En estos casos, la oralidad y un no pequeño subjetivismo han servido para novelar las circunstancias y han formado sobre el relato histórico uno legendario influenciando a futuras generaciones.

El testimonio oral que conserva la tradición gomera sigue hablando de la muerte de un señor despótico a manos de unos indígenas, pero las causas y las circunstancias de la muerte se han desdibujado, acomodándose ahora a las mentalidades cambiantes de otra época ya muy distante a aquélla en que los hechos ocurrieron y, naturalmente, recreando (como ocurre siempre con la literatura oral), según el sentir y entender de una colectividad interesada.





Figura 5. Hupalupo y parte de su «ejército» aborígen en una escena de *Ibala*.



Figura 6. La joven Iballa en un acto espiritual, esperando la llegada de su amado Hernán Peraza.

La Iballa que suele representarse en la literatura es la mujer que al pueblo gomero le hubiera gustado que existiera: casta, honesta, fiel, recatada con su prometido Pedro (Autacuperche), obediente con las leyes de sus antepasados, sumisa hija de Hupalupo<sup>15</sup>, que encarnaba todas las virtudes de la raza, altiva y guerrera con el conquistador y desdeñosa con el extranjero. Pero no es ésa la Iballa de la historia: lo cierto es que el amor apasionado del conquistador se vio correspondido siempre con iguales sentimientos por su parte; los amores entre ambos no fueron un escarceo momentáneo y pasajero, sino un romance duradero; lo cierto es que ella se entregó a Peraza con la misma pasión con que él la buscaba y que la actitud de Iballa desencadenó el malestar creciente de los gomeros, lo que provocaría la tragedia, de tan funestas consecuencias para su propio pueblo.

Seguimos bebiendo de la antigüedad clásica, ya que nos encontramos aquí con una versión indígena de Helena de Troya, la cual por un romance acaba provocando una guerra entre sus paisanos y los conquistadores. Pura leyenda que se coloca en un escenario histórico.

*LA ISLA DEL INFIERNO* (JAVIER F. CALDAS, 1998)  
*Y LOS GUANCHES* (TEODORO Y SANTIAGO RÍOS, 1996)

A comienzos de los años noventa, tanto la distribución como la exhibición cinematográfica en Canarias se encontraban en manos de sólo unos pocos empresarios que actuaban casi en régimen de monopolio. La presencia de multicine no

<sup>15</sup> Aborígen canario padre de la joven Iballa que participó como líder en la rebelión de los gomeros en 1488 para asesinar a Hernán Peraza.

garantizaba una rica variedad de películas, siendo normal que nos encontremos con la misma película proyectada en diferentes cines. Apenas hay producción propia y algunos filmes no se llegan a estrenar «misteriosamente» en el Archipiélago, tal y como comenta el ya citado Gonzalo Pavés:

Así, resulta envidiable la posición del público canario de los años veinte, treinta, cuarenta o cincuenta que, aún cuando gozaba de los productos cinematográficos con cierto retraso, tenía la posibilidad de elegir entre una oferta mucho más amplia y variada y, por consiguiente, estaba mucho más al tanto de lo que, cada temporada, se ofrecía a los espectadores de todo el mundo por las principales cinematografías nacionales<sup>16</sup>.

Parece que las esperanzas del Yaiza Borges se disolvieron pronto, aunque por otra parte estamos en unos años en los que el escaso cine canario intenta encontrarse a sí mismo, intenta buscar algo de autoría.

### *LA ISLA DEL INFIERNO* (JAVIER F. CALDAS, 1998)

El género de esta película cambia constantemente, ya que a medida que transcurre la historia, ésta parece ser una película de aventuras, una comedia o un drama histórico; incluso se puede apreciar una parte documental cuando se describe el poblado guanche, casi con descripción caligráfica y con cierto rigor antropológico, especialmente en lo que pudo haber sido el modo de vida y las costumbres de los aborígenes canarios.

Aun así, la puesta en escena presenta algunos anacronismos importantes. Estamos totalmente de acuerdo con Domingo Sola cuando afirma que se puede observar bastante arbitrariedad en la elección del diseño de vestuario. Así, mientras los ropajes de los guanches estuvieron a cargo de El Alfar (prestigioso taller de recuperación de tradiciones vernáculas), el de los castellanos fue realizado por Carlos Nieves (conocido diseñador de moda y trajes para reinas de carnaval), lo que muestra, como poco, por un lado el intento de verosimilitud histórica en el caso de la vestimenta aborígen, mientras que por el otro una libertad creativa que prima la espectacularidad frente al rigor. Aunque a lo mejor se trataba precisamente de eso, de diferenciar lo máximo posible a estos dos mundos, el salvaje y el civilizado.

Narrativamente la película carece de ritmo, le falta el tono típico de una película de aventuras. Aunque quizá esto sea lo menos importante cuando nos enfrentamos a la muy subjetiva recreación histórica que propone y que nos introduciría en un debate estéril. Nos encontramos otra vez con ese juego entre el mito y la leyenda durante los acontecimientos de la Conquista, que sólo funciona bien al introducirnos en los espacios naturales de la Isla, donde no seríamos justos si no reconociéramos imágenes pregnantes, fuertes hallazgos visuales, que sobreponen al

---

<sup>16</sup> PAVES, Gonzalo, en *Revista de Historia Canaria*, núm. 182, Universidad La Laguna, 1993, p. 301.



Figura 7. Cartel de la película *La Isla del Infierno*.

espectador de la debilidad de un guion que a pesar de lo indicado en los títulos de crédito, nunca contó con asesoramiento histórico.

Por otra parte, la caracterización de los antiguos canarios en esta película es mucho más creíble que en *Tirma* o que en la demasiada teatral *Iballa*, con escasas excepciones, todo lo contrario podemos decir del pequeño grupo de castellanos que llega de manera casual a la Isla tras arribar en África en busca de huevos de avestruces.

En varias escenas, el espectador canario se verá reflejado en cuanto a la representación de las costumbres aborígenes canarias. En una de ellas se muestra la imagen de la Virgen de Candelaria, aunque no es más que una copia de la escultura original que muchos historiadores consideran perdida. Tal y como aparece en el filme, la antigua y original escultura de la Virgen de Candelaria era una talla blanca, de estilo gótico, con un niño en brazos y, una pequeña vela y una candela (de ahí el nombre de Candelaria). Sacerdotes de la iglesia de Santa Úrsula, en Adeje (municipio de la isla de Tenerife), junto con historiadores del arte, caso de la profesora Clementina Calero, afirman que este templo posee la imagen más antigua de estas características que se conserva en la Isla. Imagen que los antiguos guanches de la isla de Tenerife cuidaban y protegían en una cueva, llamada la cueva de San Blas, lugar donde reposaba la Virgen para «escuchar» los rezos del poblado aborigen. Este



Figura 8. Escena del capitán dialogando con parte de su tripulación en una escena de *La Isla del Infierno*.



Figura 9. Imagen de la talla original de la Virgen de Candelaria.

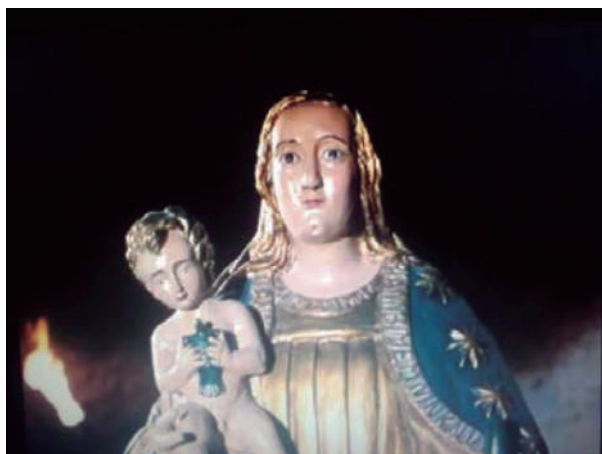


Figura 10. Recreación de la Virgen de Candelaria en un fotograma de *La Isla del Infierno*.



ritual se recoge muy bien en *La Isla del Infierno* cuando el protagonista, el joven Antón Guanche, enseña las costumbres de los insulares al capitán.

Esta secuencia a la que hacemos mención está llena de escenas costumbristas. Una de ellas, la del ritual, parece adaptarse a la perfección a esa hipótesis sobre la veneración a dicha imagen. En otra se retrata correctamente los juegos de lucha de los guanches. El joven Antón le muestra al capitán las virtudes que éstos poseen en la lucha, el manejo del palo o la buena técnica al lanzar una piedra. Sin apenas escudos, los antiguos guanches contaban con estas herramientas para la batalla, lo que Caldas reproduce a la perfección.

Incluso, y no sabemos si intencionadamente, los aborígenes poseen una estructura ósea delgada, alejada de los cuerpos atléticos de *Tirma*, debido quizás a esa hipótesis alternativa que planteaba Pizarroso cuando aseguraba que los alimentos ricos en proteínas no eran tan abundantes para la mayor parte de la sociedad aborígen.

### LOS GUANCHES (TEODORO Y SANTIAGO RÍOS, 1996)

«El que vive en los campamentos» o, lo que es lo mismo en bereber, «zanata». Famoso hallazgo arqueológico, una piedra con una inscripción en líbico bereber, que responde a tal nombre, fue la responsable de volver a interpretar y a repensar nuestro pasado. Al mismo tiempo fue también la que motivó que el Gobierno de Coalición Canaria decidiera subvencionar y promover este documental dirigido por los hermanos Ríos, que contó con todos los parabienes para haberse convertido en la más fiel representación de los modos de los antiguos canarios. «Ésta era la vida de los guanches», afirmaba la voz en *off* casi al finalizar la cinta, para lo que se contó con el asesoramiento de Rafael González Antón, director por entonces del Museo Arqueológico de Tenerife, más tarde Museo de la Naturaleza y el Hombre (MNH), que supervisó la representación de costumbres, vivencias, ritos religiosos, prácticas funerarias, objetos cotidianos, etc.

El espectador, además, se ve cautivado por las hermosas imágenes tomadas en los espacios naturales de las Islas, al igual que por la recreación de los guanches, mucho más creíbles que en películas anteriores. Aunque teniendo en cuenta su procedencia norafricana, apenas reconocemos rasgos bereberes en los protagonistas de la cinta. Contradicciones ni siquiera aclaradas con rotundidad por la arqueología contemporánea.

Otro aspecto sobre el cual todavía no hay unanimidad es el de los ritos funerarios. Como ya adelantábamos cuando hablábamos de *Tirma*, éstos han despertado siempre especial curiosidad y muchas dudas en cuanto a cómo se llevaban a cabo, especialmente la momificación o mirlado, el proceso de desecación del cuerpo.

No han quedado escritos sobre los rituales funerarios, sólo a través de lo que algunos cronistas y viajeros pudieron interpretar y, especialmente, gracias a los descubrimientos e investigación arqueológica se han podido barajar hipótesis de lo que pudieron haber sido.

En el caso de este documental se nos presenta el rito funerario como un acto sagrado, al cual se le debía máximo respeto. Los hermanos Ríos retratan muy





bien el embalsamamiento de los aborígenes fallecidos. El mirlado necesitaba de un trabajo muy laborioso, el cual era realizado por hombres o mujeres dependiendo del sexo del muerto. Solamente miembros de alta jerarquía en la sociedad insular, tanto en Tenerife como en Gran Canaria, gozaban de este privilegio. Algunas de estas momias aún se conservan en la actualidad en museos como el de la Naturaleza y el Hombre en Santa Cruz de Tenerife, sirviendo de objetos de estudio.

En cuanto al mismo hecho de la conservación del cadáver, las fuentes varían de argumentos y no hay un conocimiento exacto sobre el proceso. Tal cual se aprecia en *Los Guanches* (extracción de vísceras del cadáver, limpieza a través de grasas de animal, desecación, etc.), pudo haber sido en el pasado, según algunas crónicas e incluso también según la opinión de la ya citada Schwidetzky, quien afirma que esa práctica se realizaba solamente en algunos cadáveres.

Antonio Tejera Gaspar afirma que este proceso pudo haber sido «manipulado» contemporáneamente para hacernos creer que había puntos de conexión entre los antiguos canarios y los egipcios faraónicos, argumento que volvió a esgrimirse tras el fiasco de las mal denominadas Pirámides de Güímar, que resultaron no ser otra cosa que secaderos:

La momificación de los cadáveres entre la población aborigen de las Islas Canarias se usó como argumento para encontrar paralelismos con el antiguo Egipto; sin embargo los procedimientos de momificación no fueron idénticos, por cuanto el vaciado de vísceras se realizó en escasas ocasiones y el cerebro no se extrajo nunca, en contraste con aquélla<sup>17</sup>.

Por otra parte, al comienzo de la obra se nos informa que lo que vamos a ver a continuación es la recreación de lo que pudo haber sido la vida de los guanches antes de la llegada de los castellanos. Pero, curiosamente, durante todo el documental no deja de afirmarse rotundamente, una y otra vez, que lo que vemos fue tal y como se nos cuenta. Es evidente, de todas formas, que el asesoramiento científico ofrece resultados mucho más fiables que los de las películas basadas en mitos, leyendas, tradiciones orales, literatura o crónicas posteriores a la Conquista; por lo tanto, todo ello la convierte en la más fiel a nuestro pasado aborigen.

¿Qué propósito había detrás de este documental? ¿Había unos intereses políticos, partidistas? Todo el material se nos presenta en un tono melódico, con connotaciones paradisíacas propias de un lugar que parece que no volveremos a recuperar, como también perdimos al buen salvaje tras la Conquista castellana. Quizás ese sentimiento de exaltación nacionalista lata en todas las escenas del documental. Lo peor en este planteamiento fue la recepción del público ante una nueva recreación de su pasado, que percibe como cierta, sin ni siquiera plantearse si ha sido manipulado una vez más, como ya habrá ocurrido con anterioridad.

Un documental financiado por un gobierno nacionalista debe ser, como poco, tendencioso, pues mostrará su filiación con la ideología dominante. Si la zanata fue

---

<sup>17</sup> GONZÁLEZ ANTÓN, Rafael y TEJERA GASPAR, Antonio, *Los aborígenes canarios*. p. 167.





Figura 11. Grupo aborigen en una escena del documental *Los Guanches*.

un *fake*, un objeto descontextualizado del que se dudó de su procedencia y de su carta de naturaleza, pudo ser sólo la punta del iceberg de un programa orquestado por Coalición Canaria para formar una nueva conciencia colectiva, o lo que es lo mismo, una nueva identidad nacional que fuera asumida, cual Síndrome de Estocolmo, por la mayoría de los habitantes del Archipiélago, que acabarían entendiéndolo como propio.

En este sentido, si no hemos sido capaces de captar y de ponernos de acuerdo sobre la esencia del canario, parece absurdo pedirle a la gran pantalla que cumpla ese cometido.

Haciendo una recapitulación final, la imagen aborigen ha quedado cuando menos muy difuminada, tanto por las crónicas como por las investigaciones arqueológicas. Se pone en duda todo nuestro origen, lo mismo que lo que siempre habían mantenido como cierto la tradición y los mitos y creencias populares. La fisonomía, el carácter, las costumbres, los iconos..., todo ha formado parte de unos conocimientos que se han manejado de diferente manera según el signo de los tiempos.

Las crónicas de los viajeros, las más consultadas, han sido las fuentes primordiales para imaginar y modelar el carácter del aborigen canario, cayendo en la trampa de que partimos de documentos que tienen mucho más de literatura que de ciencia.

Hemos visto que en el cine también ese juego que confunde mito y realidad está latente en las representaciones e interpretaciones sobre los antiguos canarios. Así, mientras que en *Tirma* apenas se recurre a las fuentes históricas, interesándose solamente por el relato literario, en el caso de *Los Guanches* sí existe un respeto a lo que pudo haber sido nuestro pasado, basándose su puesta en escena en los conocimientos arqueológicos contemporáneos y no simplemente en los textos «romantistas» del pasado.



En definitiva, lo que hemos querido plantear es cómo la imagen del aborigen varía, tanto en las fuentes para su estudio como en la gran pantalla, existiendo cierta libertad a la hora de recrearlo, especialmente en el arte y en el cine, siendo éste último un solo verdugo más de los tantos que han manipulado nuestra historia y nuestros valores, sean estos los que hayan sido.

## BIBLIOGRAFÍA

- CABRERA DÉNIZ, Dolores (1996), «Historia versus cine: Tirma o la falsa 'Crónica' de la conquista de Canari», *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.
- ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando., *Indigenismo, raza y evolución. El pensamiento antropológico canario (1750-1900)*. Excmo. Cabildo insular de Tenerife, S/C de Tenerife, 1987.
- GANCE, Abel (1927), «*Ha llegado el Tiempo de la Imagen!*» en *L'Art Cinematographique*, vol. 11, París, Libraire Félix Alcan.
- GONZÁLEZ ANTÓN, Rafael, TEJERA GASPAS, Antonio, *Los aborígenes canarios*, Colección Minor, Secretariado de publicaciones Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 1981.
- SCHWIDETZKY, Ilse, *Investigaciones antropológicas en las Islas Canarias. Estudio comparativo entre la población actual y la prehispánica*, Publicaciones del Museo Arqueológico Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1975.
- PAVÉS BORGES, Gonzalo (2000) «Consumidos por los sueños: la exhibición cinematográfica en Canarias», en *Revista de Historia Canaria*, núm. 182, Departamento de Historia e Historia del Arte, Universidad de La Laguna, La Laguna, 2000.
- DEL RÍO AYALA, J., *Tirma*, Cultura viva de Canarias. Edircsa S. L., Las Palmas de Gran Canaria, 1990.
- SOLA ANTEQUERA, Domingo y CABRERA DÉNIZ, Dolores (2002) «El cine según Yaiza Borges, un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la transición en Canarias. Exhibición y producción», *Revista de Historia Canaria*, núm. 184, La Laguna.
- TORRIANI, L., *Descripción de las islas canarias*. Goya ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1978.
- VERDÚ, Vicente, *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Anagrama Colección Compactos, Barcelona, 2003.

### PÁGINAS WEBS

[http://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar\\_contenidos.php?idcat=2&idcap=10&idcon=179](http://www.gevic.net/info/contenidos/mostrar_contenidos.php?idcat=2&idcap=10&idcon=179).

