

# ENTREVISTA CON TEODORO Y SANTIAGO RÍOS

Atala Nebot Álvarez

## RESUMEN

Entrevista con Teodoro y Santiago Ríos, cineastas canarios de vital importancia en el panorama audiovisual de nuestras islas y presentes en todos los acontecimientos que en dicho medio se han producido en los últimos veinte años. Los hermanos Ríos nos acompañan en esta retrospectiva acerca de su trayectoria dentro del medio audiovisual, recorrido que comienza en la etapa amateur para desembocar en la creación de la primera productora en Canarias en el año 1975, y posteriormente dar a luz el primer largometraje sonoro canario en la historia de nuestra cinematografía. De todo esto y también de las dificultades acontecidas hasta llegar a conseguir sus objetivos, hemos hablado con los Ríos, que reflexionan sobre el pasado y el futuro, desvelándonos algunos de sus últimos proyectos.

PALABRAS CLAVE: Teodoro Ríos, Santiago Ríos, cine, Islas Canarias, cine amateur, ATCA.

## ABSTRACT

An interview with Teodoro and Santiago Ríos, canarian film makers that have played a fundamental role in the insular audiovisual scene and have been present in all major film events during the past twenty years. In the interview, the Ríos Brothers revise their professional history, from the days of their amateur film making to the establishment in 1975 of the first local film production company.

They produced the first feature film in contemporary canarian history. The Ríos Brothers reflect on difficulties encountered in the past, the actual state of the local film industry and also talk about future projects.

KEY WORDS: Teodoro Ríos, Santiago Ríos, Cinema, Canary Islands, Amateur Cinema, ATCA.

## ENTREVISTA

Teodoro y Santiago Ríos son, sin lugar a dudas, pioneros en todo lo que al mundo audiovisual en Canarias se refiere. Así, fueron los primeros en hacer un cine amateur de calidad, obteniendo un gran número de premios ya desde ésta, su primera etapa, como atestiguan films como *Talpa* o *El Aleph*. También actuaron como precursores con la decisión tomada en 1975 de montar una productora en las islas, algo completamente inaudito hasta aquel momento. Sin duda, este hecho abrió el camino del mundo audiovisual en nuestras islas ya que, tras los hermanos Ríos y su



productora, la primera en Canarias, muchos otros optaron por seguir el mismo camino, de manera que hoy abundan en nuestro territorio insular este tipo de empresas. Sin embargo, el valor pionero de estos dos hermanos va mucho más allá, y sin duda pasarán a la Historia del cine por haber sido los autores de la primera película sonora, con actores y temática canaria. Es un hecho innegable que *Guarapo* ha quedado grabada a fuego en nuestro acervo cultural como el primer film canario y, de hecho, hemos comprobado que aún a día de hoy la primera película que se nos viene a la memoria a la hora de enumerar películas canarias es ésta. Podemos afirmar entonces que el cine canario arrancó con *Guarapo* y que el público isleño tiene conciencia de ello. Siguiendo en esta línea de abrir nuevas puertas, Teodoro y Santiago Ríos realizarán también *Mambí*, la primera coproducción canario-cubana en lo que al ámbito del largometraje se refiere, pues existía un único antecedente, medimetraje en este caso, que había sido rodado por Rolando Díaz y que llevaba el título de *El largo viaje de Rústico*.

Y es que, Teodoro y Santiago Ríos son, como ellos mismos afirman, «saltadores». Unos cineastas precursores y perseverantes que han abierto todo tipo de posibilidades e ilusiones a los que venimos detrás, haciéndonos creer que es posible el gran sueño de hacer cine aquí. Además, y a pesar de todos los obstáculos que han tenido que salvar, estos hermanos cineastas con todos sus trabajos han logrado siempre un alto reconocimiento y cierto éxito en taquilla. Tienen en su haber infinidad de premios por su calidad y carácter innovador dentro del audiovisual. Es por eso que hemos querido entrevistar a Teodoro y Santiago Ríos, que nos han tratado con total respeto y cercanía, algo que desde estas páginas les queremos agradecer.

### ¿Cómo y por qué empezaron a interesarse por el mundo del cine?

Teodoro Ríos: Procede de la sensibilidad artística de nuestro padre y nuestra madre. Mi madre desde muy pequeña siempre quiso hacer teatro y participó en la Escuela de Arte y también con sus padres en una cosa familiar. Y nuestro padre por el tema pictórico. Lo que se sabe menos es que a mi padre le interesaba una barbaridad el cine y llegó a pintar sobre celuloide una película de dibujos animados, fotograma a fotograma, que se llegó a poner en La Palma.

Santiago Ríos: Y aquí en el Recreativo.

T. R.: Aparte, allá por 1948 mi padre compró una camarita Kodak con la que rodaba películas de 8 mm., con mucha gracia, con un sentido artístico y un sentido del encuadre muy bueno para la época y que se veían mucho en casa. Y eso fue quedando en nosotros, de forma que Santi comenzó a interesarse por los estudios de cine, cosa que antes era una tremenda complicación. Y yo, por otro lado, la parte de la cámara, de expresión fotográfica, que me interesó mucho. Entonces ambos, paralelamente, nos interesamos por el cine.

S. R.: También un tío nuestro, Santiago Ríos, que era actor, influyó en nosotros. Tras la guerra, Santiago Ríos se fue para Cuba, puesto que había nacido allí junto con nuestro padre y es allí donde hace su carrera profesional en la década de los 50, convirtiéndose en la figura más importante de la radio, cine y televisión en Cuba.



**Y cinematográficamente, ¿qué influencias tenían ustedes? ¿Hacia donde miraban? Porque desde el principio, digo yo, si el cine les gustaba tenían que tener alguna...**

S. R.: No, no somos cinéfilos. Esa enfermedad no la padecemos. A mí me gustaban las películas de Antonioni, Bergman, Pasolini, como a todos los de nuestra generación; cine de Arte y Ensayo, en el Cine Numancia. Y después películas en general, aunque yo tengo un referente: *Doctor Zhivago*. Yo siempre digo que si tuviera que salvar una película de un incendio, yo salvaba *Doctor Zhivago*. Lo que pasa es que una película de pronto te gusta mucho porque hay unas connotaciones de cómo tú estabas ese día, qué sentías, qué pasó allí...

**Por lo tanto, no tienen un referente como por ejemplo Trueba que dice que Billy Wilder es su Dios.**

S. R.: No, no. A mí me gusta mucho Kubrick, porque me parece que es un tipo versátil. *El Resplandor* me parece una obra magistral. De niño me gustaba mucho *El hombre menguante*. Luego *La mosca*, que tampoco la conocía nadie hasta que llegó aquí y hace unos 10 o 15 años se hizo una nueva revisión. La primera versión de *La mosca* la vi en Cuba.

**¿Y Teodoro?**

T. R.: Siempre me encantó el cine, me sigue encantando. Yo estoy muy influido por el western (aunque no sea estrictamente un western, puede decirse que nuestro *Mambí* es un western). Y también me gusta mucho el cine fantástico.

**Pero ustedes donde se nutren de cine es en Cuba, en su más tierna infancia.**

S. R.: Sí, sí; yo creo que sí. Mi padre decía: «el cine es movimiento», y es curioso porque lo oigo cuando estoy rodando y tengo que decidir un plano. Entre una cosa estática y una mano que se mueve, escojo la mano. Aunque a Bergman no le vas a decir que el cine es movimiento...

**Sí, pero Bergman o Antonioni son excepciones.**

S. R.: Cuando veo a cortometrajistas que se la quieren montar de Bergman, de Pasolini, de Antonioni, yo siempre les digo: ¿qué tenemos? Tengo comprensión o tengo sensación. Si no tengo comprensión, dame sensación. Entonces, de pronto, resulta que su película no me emociona ni un solo instante por más esfuerzos que hago. Y luego no la entiendo y tampoco la entiende el realizador. Entonces ¿qué es lo que tengo? No tengo nada. Solamente se queda la soberbia. Le dices: mira perdona, prepárate un poquito antes porque no estás preparado para ser Pasolini. Porque para hacer eso tienes que serlo. Es como a veces se da en arte abstracto, que hay gente que no sabe dibujar y escoge el camino del arte abstracto precisamente para huir de la representación figurativa. Por eso Picasso es grande, porque con 14 años hacía unos retratos, unas composiciones clásicas increíbles. Y el tipo cuando rompe, investiga.

T. R.: Rompe con conocimiento.



¿Cómo fueron los primeros pasos, la entrada en el cine amateur? ¿Creen que hubiese sido lo mismo sin el impulso del concurso de la Caja de Ahorros?

T. R.: Bueno, la entrada fue con una propuesta de Santi de adaptar una obra de Juan Rulfo. Con anterioridad habíamos hecho *Alucinaciones* como contacto con el medio y a continuación, y ya para el primer certamen en el que participamos nosotros (que era el Segundo Certamen de la Caja de Ahorros), decidimos hacer una adaptación de Juan Rulfo, *Talpa*, totalmente cinematográfica, por intuición, por conocimientos artísticos. Y así nos lanzamos de una forma bastante inocente a construir cine en Súper 8, con la tremenda dificultad que aquello encerraba porque en la época hacer un largometraje o cortometraje de ficción en amateur era muy raro; lo más eran documentales. Nos metimos de lleno y de una forma inocente en ese tema. Yo aporté mis conocimientos y mi cámara y Santi hizo la adaptación. Entramos a saco, rodamos, además sonorizamos, metimos diálogos en directo que era una pericia absoluta...

¿En directo?

T. R.: Bueno, no. Doblados. Pero digamos que lo metimos directamente al aparato de Súper 8, de proyección. Es que sonorizar era difícilísimo. Había que tratar de encajar imagen y sonido y si salía mal había que borrar todo y empezar de nuevo. Nosotros además mezclábamos y poníamos música de fondo.

La película fue un machaque impresionante en aquellos días del inicio del 8 mm. Nos daban las noches enteras trabajando. Nos daba el amanecer, pero claro, aquello significaba algo. Pero al terminar la obra no sabíamos ni lo que entregábamos, que era algo normal y le sigue pasando a cualquier director de cine de hoy en día porque el cine es así. Y cuando ves el primer *copión* es el desánimo más grande.

Pero bueno, con aquella obra nos presentamos al concurso de la Caja, ganamos y aquí la gente se sorprendió, comenzando unas críticas positivísimas. Salió una obra en Súper 8 que nadie se esperaba, correctamente hecha, una trama que se puede seguir y una buena línea argumental. Para la época, el rodaje está perfectamente realizado, la iluminación...; un alarde cinematográfico.

**Pero eso no fue fruto de una casualidad, me refiero a que el contexto que se vivía era el del interés por el cine.**

S. R.: Claro, *Talpa* nos llevó a Radio Nacional de España, a una entrevista con Luis del Olmo y cuando le dijimos que la película había costado unas 7.000 pesetas de entonces, nadie se lo podía creer, porque era todo esfuerzo personal. Los costes fueron el material y la comida. Todo esto da un campanazo aquí. A raíz de este asunto se empieza a hablar. Nosotros y todos los cineastas que están a nuestro alrededor empezamos con el interés por el cine, todos concentrados en el único certamen importante, que fue el de la Caja. Y se empieza a hablar entonces del boom del cine canario.

¿Y este interés motiva que, allá por 1973, nazca el ATCA (Agrupación Tinerfeña de Cine Amateur)?

T. R.: Efectivamente. Por ese interés al año siguiente hacemos una adaptación de Jorge Luis Borges, *El Aleph*, que fue más complicada todavía porque era todo de noche.



**Sí, es que ustedes desde el principio fueron más profesionales en todo, atreviéndose con adaptaciones de obras literarias...**

T. R.: Nosotros vimos que esto funcionaba y nos dijimos que por ahí podíamos ir. Entonces se crea el ATCA, después se abre la sección de cine de la Casa Colón, en La Palma estaba Lorenzo Van de Valle, también había gente en Lanzarote... Es decir, hubo un movimiento regional y después también íbamos a los pueblos a hacer nuestras proyecciones porque antes había menos posibilidades que ahora. Pues eso dio ese movimiento que se concentró en el Círculo de Bellas Artes y la creación de la Sección de Cine. Las proyecciones de los jueves por la noche se llenaban, la gente salía por la escalera desbordada, no había espacio.

**Sin embargo, el cine amateur de la época era el gran saco donde todo se metía, había cine familiar, cine con un poco más de aspiraciones, más artístico...**

T. R.: Es cierto, había de todo. Había películas de bodas, bautizos pero también había un toque artístico en algunos films, pero es que esto era muy amplio.

S. R.: Recuerdo a Luciano Armas, que era un hombre al que le gustaba viajar y presentar sus películas, pero en el ATCA se le indicaba «...quita un poco de lo familiar y presenta lo que es un documental de viaje». Había un esfuerzo y un empeño.

T. R.: También estaba Roberto Rodríguez que hacía mucho documental de La Palma. Había gente que estaba sinceramente interesada en el cine, pero a partir de 1974, cuando el grupo va caminando, se inicia un sector, un movimiento politizado.

**Se refieren al ACIC (Asociación de Cineastas Independientes Canarios) que en cierta manera les acusaba de ser cómodos y poco comprometidos políticamente.**

T. R.: Exacto. Pero nosotros tuvimos una lucha con la censura que librábamos directamente. Todas las películas tenían que pasar por la censura. Siempre teníamos que proyectar las películas que se iban a poner el jueves siguiente y se tenía que decir si se podía ver o no. Y era una lucha por distraer al censor. Porque mientras estábamos proyectando nosotros lo distraíamos, le dábamos conversación y así la película pasaba y lográbamos colarla en el Círculo de Bellas Artes. Sobre todo, entre otras cosas, películas que presentó Javier Gómez: películas que traía, digamos, muy políticas, que exaltaban lo independentista. Valenciano pero con esa ideología.

S. R.: Pero nosotros ahí estábamos, defendiendo sus películas, para que en el Círculo se pudiera ver de todo; la expresión de todo aquel que quisiera hacer cine porque ése era nuestro planteamiento.

**Entonces, ¿cómo vivieron ustedes personalmente la creación del ACIC?**

S. R.: Que por cierto, estaba llena de peninsulares.

T. R.: Lo que pasa es que siempre esta gente tenía que ir contra alguien y ese alguien éramos nosotros porque éramos los que más despuntábamos. Entonces se inicia un ataque despiadado por parte de lo que después se convirtió en Yaiza Borges. El ataque era tan feroz contra una gente que lo único que quería era enseñar sus obras, que parecía que había hecho, no sé, largometrajes y que esto era a un nivel...



como si fuera la crítica del *New York Times* con la última producción de Roman Polanski. Una cosa impresionante.

Entonces claro, esta gente se espantó y colgó la cámara. Hacían que la gente colgara la cámara. Nos quedamos prácticamente solos. Tanto fue así que hasta Roberto Rodríguez, tan atacado, intentó hacer una película...

S. R.: Cine político.

T. R.: Cine político creativo. Es que fue una cosa terrible.

### ¿Eso provocó el fin del ATCA?

T. R.: Bueno, empiezan con ese ataque, la gente empieza a colgar la cámara, es decir, un desastre. Comienza a desmoronarse la Asociación porque eran broncas con ATCA y la gente no estaba dispuesta a pelearse. «¿Por qué tenemos que pelear? Yo sólo quiero hacer cine». Pero de repente se le dio una importancia al cine político trascendental, capaz de derrotar al gobierno y tumbar a Franco. Aquello era una ridiculez espantosa.

### Pero es que se enfrentaban al conservadurismo de ATCA...

T. R.: Puede que la tendencia inicial, porque era así, fuera aquella. Pero eso no quiere decir que el Círculo de Bellas Artes no estuviera abierto a cualquier expresión.

¿Dónde aparece que nosotros luchamos con la censura para que pasara la película de Javier Gómez, dónde aparece? ¿Lo dice alguien? No. Es que no les interesa decirlo porque ellos tienen que buscar un enemigo para poder tomar protagonismo.

¿Cómo cobramos protagonismo? Enfrentándonos a éstos, porque si entramos ahí, en lo que ellos proponen, sólo somos uno más. Y eso tenían que hacerlo a través de la política y a través de un enfrentamiento con nosotros. Entonces de pronto nos encontramos que empieza a atacarnos gente sin razón.

### Pero es que ustedes mismos realizaron *El país de los hombres azules* sin ninguna connotación política en un momento en que realmente se vivía una situación políticamente convulsa que se prestaba a una mayor implicación.

T. R.: Muy bien. Entonces nosotros queríamos hacer un documental a lo *National Geographic*, y no nos dejaron porque teníamos que hacer un documental político. «¡Que nosotros queremos hacer un documental a lo *National Geographic*! ¡Que no entramos en ese asunto!». Es decir, no entramos porque no nos dio la gana.

### Porque consideran que el arte no tiene por qué ser político.

T. R.: Exactamente. Y nadie me obliga a hacer nada de eso. Nosotros queríamos hacer un documental sobre el Sáhara y no entrábamos en nada más. Por eso lo llamamos *El país de los hombres azules* y no otro título que tuviera otras pretensiones.

### Como *Frente Polisario* o algo así...

S. R.: Eso lo primero y lo segundo es que si hubiésemos intentado hacer eso no lo hubiésemos podido hacer, porque nosotros hicimos un documental que fue censu-

rado, mirado con lupa. Es que nosotros nos comprometimos a hacer un documental etnográfico porque aquél iba a ser un documental como los de *National Geographic*, porque nuestro interés era hacer documentales bien hechos, profesionales y hacer largometrajes profesionales. Nos interesaba nuestra profesión desde ese aspecto. No era política.

**Por tanto, ustedes desde el primer momento tienen claro que no eran cineastas políticos.**

T. R.: Claro, no era política. «¿Tú quieres hacer política? Pues apúntate a un partido. Nosotros no queremos hacer política». Somos artistas porque nuestra tradición familiar es artística y nosotros queríamos hacer un documental como los de *National Geographic*, y luego hacer un largometraje el día de mañana.

S. R.: Lo gracioso del caso es que la película es censurada, tuvimos que quitar algunas cosas. Pero nosotros la pusimos en el Círculo de Bellas Artes y la película fue comprada por TVE. Fue nuestro primer trabajo profesional porque era una película profesional. Nosotros hicimos aquello que nos costó dinero y teníamos que venderlo a una televisión. Y teníamos un compromiso con TVE y ese compromiso al final se cumplió, ¡y menos mal que la compraron porque, si no, no hubiésemos podido arrancar ni con la productora! Era un trabajo profesional, comprado por TVE para emitirse en el programa documental de los jueves y no entendíamos por qué nos estaban atacando de esa forma. Pues este documental, que sí se ve en el Círculo de Bellas Artes y que fue tan criticado, es prohibido justo un día antes de su emisión y no se retransmite, habiendo sido ya anunciado en cartelera y todo. Se convierte en materia reservada, prohibida. Llega una orden franquista que dice que no se puede poner.

**Bueno, pero la ACIC sí que tenía ese talante radical.**

S. R.: Pues no. Vilageliú es un tipo que estaba en el asunto y se fue al ACIC con pena porque la verdad es que nosotros fuimos un poco los que le introdujimos en este mundo.

T. R.: ¿Te vas dando cuenta qué irracional? Pues eso sigue todavía. Esa irracionalidad hacia nosotros sigue, tanto es así que nos acabamos de ir de la ACEPA. Con lo cual, volvemos a hacer lo mismo por tercera vez, porque ya nos fuimos de la AEPAC, que fue la primera asociación que fundamos, y fue tanta la guerra y la persecución que no me dejaban hacer nada como presidente. Y me fui.

**¿Ustedes mantuvieron después contacto con lo que fue el Yaiza Borges o acabaron decepcionados?**

S. R.: Yo te voy a decir una cosa; había películas buenísimas que ponían pero yo dije que no pisaba el Yaiza Borges y no lo pisé. Nunca entré en la sala. Lo dije y lo cumplí, hasta que desapareció. Pero nosotros no es que tuviéramos resentimientos. Imagínate, habíamos fundado nuestra propia productora en diciembre de 1975. No nos veas ahora como los pobrecitos a los que hicieron daño. Lo único es ser consecuente y yo no pisé el Yaiza Borges. Y luego ahí es donde aparecen Mengue, el director de fotografía, y Ana Sánchez-Gijón, los que producen la película *Hombres*



*felices*. Ellos aparecen en el seno del Yaiza Borges. Te quiero decir con esto que había gente buena, pero yo no lo pisé.

**¿Ustedes son conscientes de que tras todas las discusiones que tuvieron en su etapa amateur por hacer un cine preciosista luego, en los largos, cuando ya son profesionales y no tienen que dar explicaciones a nadie, sí que hay una implicación política? ¿Esto es producto de esas discusiones, como tal vez Roberto Rodríguez, que intentó hacer algo político? ¿Es algo inconsciente o perfectamente premeditado?**

S. R.: No, no. Es todo consciente. Lo que tú no puedes hacer es ir contra el pueblo, pero hacer *El Aleph*, de Jorge Luis Borges, o *Talpa* de Rulfo no es ir contra el pueblo. Ahora, si nosotros hablamos de la emigración clandestina, qué voy a hacer, ¿ir contra el pueblo? No, porque esa historia tiene una vinculación con nuestra sociedad y tú ahí pues te decantas. Bueno, lo que dice la película (*Guarapo*) «Hasta donde quieras llegar». Javier Gómez la hubiese hecho distinta, por supuesto.

T. R.: ¿De qué hablamos? De lo que sabemos, que es la emigración. ¿Y cuál es nuestro tema? Una cosa que nos choca mucho porque vinimos de La Habana, de vivir allí los años importantes, los años 50, que son el referente hoy dentro y fuera de Cuba. Pues cuando vinimos aquí, nos encontramos con una sociedad atrasada completamente, de poca autoestima, que piensa que lo de fuera es siempre lo mejor... Así, nosotros nos empezamos a dar cuenta del sentimiento que había aquí y eso unido a nuestra historia es nuestro tema: la identidad, la autoestima.

**Se me ocurre al hilo de lo comentado acerca de la diferencia temática entre sus cortos y largometrajes si ustedes son de los que opinan que el cine amateur o el cortometraje es para aprender y muere en sí mismo. Lo digo porque hay autores que creen que el cine amateur tiene infinitas posibilidades y que uno puede estar metido en eso toda su vida.**

T. R.: Sí, es un camino previo.

S. R.: Pero depende, porque hay gente que trabaja en un banco o en otra cosa y no va a montar una productora. Lo que quiero decir es que me parece una vía aceptable.

T. R.: Naturalmente.

S. R.: Mira, nuestro padre fue pintor y se ganó la vida desde muy joven pintando y él nunca tuvo ningún otro trabajo sino pintar y dibujar. Y sacó adelante a la familia, con tres hijos, sólo con eso. Nunca quiso ni dar clases ni trabajar en nada. Pintar era su profesión. Pero hay mucha gente que pinta pero trabaja en un banco y eso a mí me parece una vía respetable.

**Pero la decisión de montar la productora como medio de vida, ¿cómo surgió? ¿Fue por querer desmarcarse de todo aquel ambiente combativo, de los enfrentamientos con ATCA, etc.?**

T. R.: No, no, nada que ver. Yo empecé a ver que podía haber un camino profesional porque hice Publicidad y Relaciones Públicas y estaba muy relacionado con la gente de publicidad. Y entonces pensé que por ahí podía haber una salida. Vimos



un camino y entonces se lo comenté a mi hermano. Con mucho riesgo y no menos esfuerzo decidimos apostar por que en Canarias hubiera una productora de cine, que en esos momentos no había. Estaba Ramón Saldías que en Las Palmas hacía algunas cosas. Él trabajaba en TVE y en sus ratos libres hacía algunos trabajos, pero nosotros nos lanzamos al vacío a montar una productora.

**Pero se plantearían el hecho de que podían tener dificultades...**

S. R.: Sí, de hecho hubo muchos apuros económicos.

T. R.: Porque sigue siendo Canarias. El único pastel que había era la publicidad. Pero en aquel momento ibas a montar una productora y la gente se asustaba y te decían que estabas loco. Pues mira, lo decidimos y parece que somos saltadores, porque saltamos al vacío entonces, nos saltamos al vacío con *Guarapo*, con *Mambi* y no sé si seguiremos saltando al vacío pero al menos eso nos sirvió para algo.

**El debate sobre la existencia o no de un cine canario llegó a ser en aquellos años realmente agotador. ¿Que responderían hoy a la tan manida pregunta sobre qué les sugiere el término cine canario?**

T. R.: Hay que hacer obras, mientras no se hagan obras no habrá un cine canario; es lo que dijimos entonces y también ahora.

**Pero es que ahora hay obras hechas.**

S. R.: Pero no nos son suficientes. Aún no son suficientes y menos en un espacio de tiempo tan largo. Llevamos veinte años con esto, desde antes de *Guarapo*, que si hay cine canario, que si es cine hecho en Canarias y me parece una discusión bizantina. Nosotros decimos lo mismo que antes. Si no hubiera la ceguera de la política cultural que impide que la gente aquí pueda hacer las cosas, con una TV que no te da cancha para que salgan series de televisión, para que los escritores, los directores, los actores, puedan tener su camino. Sin eso no se hacen largos y cuando se hacen es por la *Zeroloto* y toda esta locura, entonces ¿cómo quieres hacer una obra? Como dijo Teo, si no hay obras no se sabrá si existe cine canario.

T. R.: Por ejemplo, el cine vasco ha destacado porque ha habido ayudas desde hace mucho tiempo y también el cine catalán.

S. R.: Lo que sí creo es que cuando hagamos muchas películas, si somos unas islas que estamos a 2.000 kilómetros de Madrid, en la costa africana, que siempre hemos mirado a América, resulta que de ahí tiene que salir una estética, de alguna manera, en mayor o menor medida, porque nuestra propia situación geográfica debe influir. Pero si no se hacen películas...

**Bueno, pero es que aquí entramos también en otro tema, a mi modo de ver bastante triste, que es que en Canarias se juega mucho al descrédito, y eso perjudica a los artistas en todos los terrenos.**

T. R.: Claro, tienes razón. Eso es producto de la baja autoestima. Tú te consideras inferior y el que está al lado tuyo tiene que ser inferior también y como eso está generalizado, ése es el efecto que produce.



**Reconocen, pues, que existe ese sentimiento y que lo han sufrido.**

T. R.: Sí, sí.

S. R.: Es el complejo de inferioridad que es una de las constantes de lo que nosotros hacemos; reafirmación de las personas. Ése era el reto. *Guarapo* significaba poner a un héroe canario por primera vez en la pantalla, al mismo precio que vale ver a *Indiana Jones*. Y ése fue el reto, pero la gente no se rió y aquello generó una corriente; nombres de *Guarapo* lo llevan perros, lanchas, bares. Creó un reforzamiento de autoestima, por otro lado, los actores dijeron, «yo puedo estar al lado de Juan Luis Galiardo». Siempre han podido estar, lo que pasa es que no se lo creían. Aquello fue como una especie de choque cultural que hizo que se creara ilusión. Que ya las autoridades culturales se encargarían de destruirnos hasta pasar once años para hacer *Mambí*.

**Pero *Guarapo* marcó el punto de inflexión del cine canario, eso es indiscutible, fue el primer largo. ¿Eso no les abrió las puertas?, ¿por qué tardan once años en hacer *Mambí*?**

T. R.: Efectivamente. Un día nos dijo alguien:0 «Muy bien, muy bien lo que han logrado, ahora agárrense los machos». Porque sale otro sentimiento que es la envidia.

**Es decir, les pusieron obstáculos.**

T. R.: Sí. Nos costó un disparate, no remontábamos el riesgo que asumimos, que finalmente se logró cuando pasó un tiempo. Pero no fue lógico, todas las sesiones se llenaban, se aplaudía y la gente se implicó con el producto. Y eso tiene que ser razón más que suficiente para que dijeran «a éstos hay que seguir apoyándolos; a éstos y a los que están metidos en el cine». Pues no nos reconocieron nada.

S. R.: Pero luego vete por ahí y notas la ilusión que generó, un 99% de la gente te decía que tenía la película en vídeo, había un proceso de identificación de gente que quería eso, verse representadas y nosotros tuvimos la satisfacción de lograrlo.

T. R.: No podíamos creerlo, por un lado un apoyo popular tan grande y por otro, la insensibilidad absoluta de las autoridades.

**Porque llegaron a pensar que se le iban a facilitar las cosas, claro.**

T. R.: Absolutamente. Además la película fue nominada para los premios Goya. Pues eso, que era efectivamente cierto lo que me dijo aquel señor que es muy versado aquí en política, en la sociedad canaria, «agárrense los machos, no se lo van a perdonar». A base de insistir seguimos estando aquí y seguimos dando que hablar. Entonces tiene que suceder un hecho como el de la televisión autonómica y los dineros salen para que se haga otra barbaridad. A continuación del éxito de *Guarapo* ¿quién se beneficia? Nosotros no; ni *Mararía* de Yaiza Borges, que querían levantar entonces; ni *Espiritistas de Telde*, de los Barreto que también estaba ahí. Si se hubiese dicho «ahora podemos hacer tres o cuatro producciones canarias y luego otras dos o tres», entonces sí hubiese salido el cine canario. Pero no, todo eso se frustró. ¿Por qué? Porque vinieron los tiburones. Alberto Vázquez Figueroa le abrió las puertas a productoras italianas y a Giovanni Bertolucci, que aprovecha el Bertolucci, aunque no tiene nada que ver con Bernardo, sino que es un señor que tiene una productora en Italia, que hace cine de todo tipo y

que es un tiburón. Y entonces viene y dice que como es tan exitoso el cine canario, vamos a hacer la obra de Alberto Vázquez Figueroa *Océano*. Para *Guarapo* nos dieron 25 millones, que fue, aproximadamente, una cuarta parte del coste total de la película. Y después, para la serie *Océano*, dan 400 millones. Por tanto, se paraliza todo. Por esa razón no sale *Mararía*, ni *Espiritistas de Telde*, ni nuestro *San Antonio de Texas*. Bueno, nada de eso sale, sino la venta del Bertolucci de turno que era una trampa y una mentira y dan 400 millones a una serie B que ya sabes lo que ha pasado con ella.

**Sí, un auténtico desastre, llena de «metidas de pata» sobre los mitos canarios. Creo que la pasaron por la TV Canaria.**

T. R.: Sí, la pasaron y no tuvo ninguna repercusión. Es que es una cosa infumable.

**Pero tras *Guarapo* el proyecto era *San Antonio de Texas* y además estaba el guión cerrado.**

T. R.: Sí, incluso nos subvencionaron primero para el guión.

**¿Y entonces cómo es que de ahí se pasa a *Mambi*? ¿Qué pasó?**

T. R.: Pues por *Océano*, pasa por *Océano*. *Océano* paralizó todo el cine.

**Sí, pero ¿por qué cuando vuelven a hacer un película van a *Mambi*?**

T. R.: El guión de Texas está todo en inglés y nos vamos a *Mambi* porque necesitábamos aire fresco. Estábamos asfixiados y esa película se había trabado. No salía de ninguna forma y era muy costoso y como necesitábamos aire fresco buscamos otra idea. Ya había habido contactos con Cuba, lo que facilitaría el rodaje, lo abarataría, lo haría posible y entonces nos fuimos a una película de 250 millones que fue posible hacer y que parece de 500.

S. R.: Y entonces falta la otra película para conformarse, casi sin querer, la trilogía. La idea era hacer una película en cada siglo sobre la relación del canario con América. Emigración forzosa por los militares; el otro era emigración clandestina y *San Antonio* en el siglo XVIII con el tributo de sangre.

**Por tanto una trilogía contada cronológicamente a la inversa.**

S. R.: Sí. Entonces tendremos *San Antonio*, que yo creo que la haremos. Teo no lo tiene tan claro, pero yo tengo la sensación de que lo haremos y eso cerrará la trilogía de la relación de Canarias con América.

T. R.: Él habla con el corazón y yo lo acompaño en la locura, lo que pasa es que yo soy más práctico. Lidio más con los productores y de dónde se sacan las perras, ésa es mi labor y eso está muy complicado. Ahora mismo el guión está en inglés en EEUU, en la Columbia, y en español lo tiene Televisa en México y han quedado en respondernos y todavía no lo han hecho. Se han pasado de tiempo y es el momento de llamarles ya. Si hay una respuesta positiva por parte de esta gente y hay un cierto interés, ya podemos empezar a hablar de que esto podría ser posible. Si no hay respuesta positiva, esto no se hace.



S. R.: Sí, pero la cosa sería rodar en México.

T. R.: Sí en México sería más barato rodar, pero estamos hablando de una película de 2.000 millones. En EEUU sería de bajo presupuesto; allí sería barata. Pero no hay capacidad para una película histórica de este tema que no interesa en España. Al cine histórico, lo pudimos ver con *Mambí*, es complicado sacarle rendimiento y entonces no hay una productora que entre con nosotros en este tema. Salvo que se haga en inglés, en EEUU, y ellos sí son capaces de hacer cine histórico y de venderlo incluso en otros países. En otros países *Mambí* interesó mucho, en EEUU, en Miami estuvo un mes en cartelera y hubo debates. En Los Ángeles estuvo en el Festival de Cine y la gente estaba interesada por el tema; en Francia nos han llevado por un montón de festivales, con conferencias sobre el tema histórico y el 98. Y en España se escondió la cabeza debajo de la tierra porque no se podía hablar del desastre del 98. Y nosotros hablamos. Los únicos directores españoles que han tratado el tema con seriedad y directamente. Nadie se ha atrevido a hablar del 98 en España.

S. R.: Sólo se habló de Lorca, puesto que era el centenario de su nacimiento.

T. R.: Y nosotros fuimos los únicos que nos atrevimos y lo hicimos desde el punto de vista del canario, porque nuestro personaje es de aquí y se plantea cuál es su identidad porque tiene más en común contra los que va a pelear que con quienes lo reclutan, que es un ejército decimonónico, gastado e imperialista que ya no iba a ningún sitio.

**Una curiosidad; los carteles de *Mambí* y *Guarapo* no es que sean exactamente iguales pero...**

T. R.: ¡Te diste cuenta!

**¿Quién los diseñó? ¿Fue casualidad?**

S. R.: Créeme una cosa. En medio de lo que supone hacer una película, que cuando llegas a rodar estás agotado por el guión y por diferentes historias, cuando de pronto nos llega el cartel y vemos que es una pareja...¿Te refieres a eso?

**No, no. Es todo absolutamente. Las letras, la pareja, la división del espacio... Siguen los mismos parámetros. Por eso preguntaba si fue premeditado.**

T. R.: Es gente distinta quienes realizan los carteles y con diez años de diferencia. Naturalmente equipo nuevo, otra gente. No tuvo nada que ver. Nosotros nos sorprendimos, nos dimos cuenta después. Estábamos con los diseñadores del cartel, lo que pasa es que ellos no nos preguntaban. Sí nos planteaban cosas, nos enseñaban bocetos... A lo mejor nosotros en el subconsciente íbamos dando un visto bueno que nos llevó a algo que después nos sorprendió, que era el parecido de los dos carteles. Es muy curioso que lo hayas visto porque nadie más nos lo ha dicho. A lo mejor el subconsciente, pero conscientemente nada, nos sorprendió. Pero ya era demasiado tarde cuando salió. Si hubiéramos podido hacer algo lo hubiésemos hecho. De habernos dado cuenta de eso, hubiésemos corregido el cartel.



**Siguiendo con los carteles..., el cartel de *Mambí* es muy sugerente pero luego no hay nada de nada.**

T. R.: Eso entroncaría con por qué hemos puesto una negra. Y parece que si en el cartel se ve una negra es que tiene que haber sexo. Y entonces eso fue una cosa a la que nosotros dijimos no. Pues no. Porque además nosotros lo hacemos con un tremendo cariño y respeto hacia ese país que conocimos y del cual fuimos súbditos, y después nos vinimos aquí. Aunque no nacimos allí fuimos cubanos durante un tiempo. Nosotros admirábamos aquel país y lo respetábamos. Y estamos, naturalmente, en contra del racismo y la manipulación sexual. Ésa es la historia, un poco ese morbo que se estila tanto en España. Es que nosotros tenemos una visión exterior. Nosotros no nos consideramos españoles en muchos sentidos.

**Claro, ustedes son mambises...**

T. R.: Sí, sí. De todas formas, hay que tener en cuenta que estamos hablando de un individuo del siglo XIX y bueno, las cosas eran de diferente forma, se daba un enamoramiento más platónico y se daba porque se daba menos acercamiento entre los enamorados.

S. R.: Yo lo que digo es que si existe la elipsis para qué tienes que enseñar nada. Prefiero insinuar que se acuestan. Es que cuando veo, a veces, las películas americanas que llegan y se acuestan, primer plano de la mano que pasa por aquí, y llegan un poquito más... ¿Cuántos fósforos tengo que sacar para que se entienda que estoy encendiendo un fósforo? Con uno vale; pues se besan y después hacen el amor, no nos engañemos. Yo no tengo nada contra el cine erótico pero es que eso es otro género.

T. R.: Es que aquí el sexo se pone como un valor porque el españolito es un reprimido sexual, se pone como un valor comercial y a eso es a lo que nos negamos y así bien claro te lo digo, nos negamos a esa historia. Curiosamente, mi hijo Guillermo, que acaba de hacer un corto tenía una escena de cama y la hizo más leve y contenida porque no era necesario. Pero estoy seguro que un chico de la Península hubiese puesto un escena sexual fuerte y larga, pero es que la historia no va por ahí. Mi hijo Guillermo se ha dado cuenta, ha sido coherente. Eso no importa, lo importante es el trabajo de la actriz; no por hacer una escena de cama el film va a ser más exitoso.

S. R.: Pero haces el truco para reclamar. Si tú haces *La Bestia*, aquella película húngara, ¿te acuerdas? El monstruo erótico aquél. Era una película de Arte y Ensayo. Aquello fue una bestialidad, las mayores barbaridades eróticas, incluso rozando lo pornográfico. Pues era una obra maestra.

T. R.: O *El manantial de la doncella*. Famosísima la violación.

**Pero en esa película no se ve nada.**

T. R.: No, pero la violación fue muy dura. Aquello para el momento fue de impacto.

S. R.: Para el momento, pero es que en ese momento tú estás haciendo una película de eso, estás haciendo género, que es un género tan aceptable como otro. Nosotros tenemos una comedia preparada, que no sé si se hará alguna vez, donde es un poquito bestia y se van a ver algunas cosas más explícitas.

Pero es que el cartel de *Mambí* insinúa de forma engañosa algo que después no ocurre porque parece que ella está desnuda y realmente no lo está.

S. R.: No, pero ¿por qué dices eso? Nosotros no hemos manipulado nada. La actriz no está desnuda.

No, ya sé que no lo está, pero lo sé después de ver la película, porque en el cartel parece que sí. Se ha tomado el momento de después del intento de violación de Ofelia, en el que tras el forcejeo su camisa ha sido desgarrada. El fotograma tomado (que es un fotograma real del film) queda difuminado por el fuego que rodea a la pareja (motivo efectista realizado a posteriori para la realización del cartel) y dicho fuego se confunde con la camisa que queda oculta detrás de éste, dando la impresión de que ella está desnuda. No sé si me expliqué...

S. R.: ¡Ya lo veo! Sí, sí, tienes razón. Jamás lo ví así porque claro, ¡yo sabía que ella llevaba ropa! ¡Qué cosa! ¿Tú lo ves, Teo?

T. R.: Sí. Ahora sí. Yo es que pensé que estaba viendo el fuego de la pasión que también podría interpretarse como el fuego de la guerra, pero sí, es verdad. No fue intencionado, pero sí que parece estar desnuda... ¡Nos estamos quedando viejos! Ya estamos como esa gente que interpreta lo que quieren decir las películas y lo que tal director quiso decir con tal cosa... ¡Nos estamos quedando viejos, Santi!

S. R.: Es que no me lo creo. Es totalmente cierto...

**He de suponer por esta reacción que esto tampoco fue consciente...**

T. R.: No, no. De verdad. Lo estamos viendo ahora.

S. R.: Sí, ¡qué divertido! Me gusta esto de que te descubran cosas...

**Bueno, volviendo a los largos, la emigración es una constante en sus films, ¿no temen encasillarse?**

S. R.: No, porque con *San Antonio* cerramos la historia. Sería la trilogía y punto, además al ser una en cada siglo son circunstancias totalmente distintas: emigración clandestina, reclutamiento y forzosa por tributo de sangre.

**¿Y qué hay de nuevos proyectos? ¿Finalmente sale la historia de Gelu Barbu? Lo comento porque como se publicó en el periódico...**

T. R.: Sí, ha salido en la prensa. Se nos ha propuesto por parte de Gelu y del propio autor de la biografía de Gelu, Antonio Pita, que esto puede ser convertible en un largometraje. Estamos en estos momentos leyendo la biografía y efectivamente este hombre tiene una vida muy apasionante y están muy interesados desde Las Palmas, que no es la primera vez que pasa porque ya nos propusieron para el premio Canarias de Comunicación desde el Cabildo de Gran Canaria. Pues ahora se nos solicita para esto y estamos como muy interesados.

**¿Y lo ven factible?**

T. R.: Lo vemos factible. De momento es mejor ir por fases. No conviene tirar demasiado lejos porque se puede trincar. Estamos en la fase en la que vamos a ver si podemos inicialmente levantar un apoyo para hacer un guión basado en la biografía escrita por Antonio Pita y con ese guión y las versiones que hagan falta, veremos si surge una obra cinematográfica. Una vez eso esté planteado, entonces ya se presupuestaría y se vería si están todos de acuerdo para poder levantar el proyecto. De todas formas nosotros estamos trabajando por nuestra cuenta desde hace algún tiempo en otro proyecto que se llama, de forma provisional, *El vuelo del guirre*, estamos trabajando en la sinopsis y en el guión.

**Entonces tienen otros proyectos.**

S. R.: Sí. Todo antes que quedarnos con los brazos cruzados.

**Para terminar ya, una pregunta difícil: ¿Creen que en Canarias llegará un momento en que se pueda hacer cine de una forma fluida sin que sea necesario irse fuera? Porque yo creo que si no es ahora que estamos viviendo un momento de brutal interés por el cine, que existe tanta gente, tantas ganas... Si no es ahora...**

T. R.: Ésa es nuestra lucha. Que se pueda hacer cine sin salir de aquí. Porque además aquí hay gente, mucha juventud interesada y por ahora las opciones son o que se hagan unos frustrados o que se vayan fuera. Pero es nuestra lucha, sí. Esperemos que se pueda algún día...