



JOSÉ DÁMASO. UN PINTOR TRAS LA CÁMARA

JOSE DAMASO. A PAINTER BEHIND THE CAMERA

Gonzalo M. Pavés*

Cómo citar este artículo/Citation: Pavés, G. M. (2016). José Dámaso. Un pintor tras la cámara. *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana* (2014), XXI-012. <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9494>

Resumen: No fueron las películas rodadas por José Dámaso una aventura desconectada o aislada del resto de su producción artística. El cine que practicó fue un ejercicio meditado, fruto del deseo expresado desde muy temprano por el artista agaetense de encontrar un medio que le permitiese construir la obra de arte total. Esta necesidad expresiva le llevó a construir una trilogía fílmica singular y única en el panorama del arte contemporáneo español. Iniciada con *La Umbría* (1975), adaptación de la obra teatral homónima de Alonso Quesada, la continuó con la arriesgada *Réquiem para un absurdo* (1980) y la cerró con *La Rama* (1987). A pesar de rodar en 16mm y haber tenido una difusión limitada, el interés de este tríptico cinematográfico reside en la singularidad de la experiencia y el modo en el que su obra fílmica se encuentra perfectamente articulada con el resto del discurso artístico de este pintor grancañario.

Palabras clave: José Dámaso; Alonso Quesada; Agaete; La Umbría; La Rama

Abstract: The films created in the 70's and 80's by Jose Dámaso, born in Agaete in 1934, weren't really an isolated creative adventure, totally disconnected from his work in other art fields. Filming movies was one of Damaso's inner desires, long time seek by the painter. Damaso wanted to create an all-embracing artwork and thought that cinema would be the perfect medium to achieve this creative goal. This expressive need push him to film a movie trilogy –*La Umbría* (1975), *Réquiem para un absurdo* (1980) and *La Rama* (1987)– were the history and people of his native place –Agaete, a small village in the northwest of Grand Canary– were the main characters. Despite being filmed in 16mm and had a limited distribution, the special interest of Damaso's cinema is its singularity and the way it worked jointly with the rest of his artistic work.

Keywords: José Dámaso; Alonso Quesada; Agaete; La Umbría; La Rama

Lo primero que quiero decir es que tengo pesadillas.
En los setenta y cinco años finales de mi vida, el sueño
me atormenta. Mis sueños no han sido nunca plácidos,
han sido siempre atormentados y no sé por qué, porque mi vida
no es así. Debe ser el subconsciente que se me revela en
el sueño, y que insisto y persigo el espacio casi surrealista.
Sueños misteriosos, casi agónicos, de persecución, de espacios
imposibles, de tortura casi. No puedo pensar en los sueños del deseo,
en los sueños de las ideas. Aceptar la realidad me cuesta.

José Dámaso en *Iter in semet ipsum* (Miguel G. Morales, 2009)

EN TIERRA EXTRAÑA

Solo una enorme curiosidad creativa puede explicar su aventura. Cuando a mediados de la década de los setenta, José Dámaso decidió probar fortuna en el campo del cine con la realización de tres películas dedicadas a su localidad natal, Agaete, se adentraba en una tierra fascinante, pero totalmente extraña

* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte. Universidad de La Laguna. Calle El Garabato, nº 2, portal 3, viv. 12, 38107. Santa Cruz de Tenerife. España. Teléfono:+34 922317628; correo electrónico: gpavores@ull.es

para él. Esta trilogía compuesta por *La Umbría* (1975), *Réquiem para un absurdo* (1980) y *La Rama* (1988) constituye uno de los capítulos más interesantes y singulares de la historia del cine en Canarias entre otras cosas porque, detrás de la cámara, el artista nunca dejó de ser pintor. Su incursión en el mundo del cine fue fruto de una necesidad expresiva que lo impulsaba a explorar nuevos territorios. Buscando la obra de arte total Dámaso tropezó con un medio que le abría nuevos horizontes:

Siempre he apostado por un arte total en el sentido de no encasillarme en una determinada forma de expresión. Un «arte total» donde tiene cabida tanto la creación pictórica como la escultura, el diseño, el cine o la literatura¹.

Naturalmente no fue Dámaso el primer artista en darse cuenta de las posibilidades expresivas del cine. En ese sentido su pulsión creativa se entronca con la experiencia llevada a cabo por otros artistas contemporáneos desde prácticamente el alumbramiento del cine por los hermanos Lumière. Sobre todo en la década de los veinte fueron notables los ejemplos de creadores que, desde las vanguardias artísticas, arribaron a las aguas todavía casi vírgenes del cine. De esta manera, aquel artilugio que captaba el movimiento fue utilizado por algunos miembros de la vanguardia para expandir sus objetivos artísticos. Fernand Leger, Man Ray y Marcel Duchamp lo hicieron con varios filmes experimentales con los que empujaron los límites expresivos del medio fílmico hasta lugares inimaginables por los cineastas de aquella época, otro tanto ocurrió con el pintor y arquitecto Walter Ruttmann y, por supuesto, también Dalí coqueteó con el cine a través de Buñuel.

Mucho más cercano y, probablemente mucho más influyente en la voluntad de José Dámaso de desembarcar en el cine para José Dámaso, fue la figura de Andy Warhol. En los años sesenta, el pintor norteamericano, miembro destacado del movimiento Pop Art, había sorprendido a la crítica y al público con varias cintas rodadas en 16mm. Sin embargo, el cine que alumbrará Dámaso será muy diferente. En las películas más conocidas de Warhol –*Sleep* (1963), *Kiss* (1963), *Blow Job* (1964), *Empire* (1964) o *Eat* (1964)– el tiempo y espacio tenían una continuidad absoluta. Son cuadros filmados donde la cámara asiste pasiva, siempre desde la misma posición, a los acontecimientos cotidianos y banales. Warhol no tenía vocación de narrador, quería romper las barreras perfectamente estructuradas del cine de ficción, perfectamente estructurado, olvidándose del lenguaje audiovisual, en cambio Dámaso siempre quiso construir sus propias historias:

Hago cine por[que] el pintar muchas veces me frustró en lo que la pintura tiene de limitado cuando se trata de contar una historia y el cine en ese caso es muy amplio y está abierto a muchas posibilidades por su medio de expresión².

De alguna manera el pintor de Agaete llegó al cine movido por el mismo impulso que, años antes, le había llevado en la pintura a abandonar la abstracción para abrazar la figuración. El informalismo que practicaban sus amigos César Manrique y Millares, un día se le quedó estrecho y “yo me daba cuenta de que necesitaba la realidad, que el realismo era mi medio de expresión. Entonces me replegué en mí mismo y fue cuando más auténtico fui”³. La íntima imbricación del cine con la realidad favoreció ese acercamiento. Fue algo casi natural. Permitía al artista seguir explorando ese camino de introspección que tan buenos resultados le había dado en el plano pictórico. Los elementos puramente autobiográficos encontraron un nuevo cauce para entreverar la ficción cinematográfica con las mismas imágenes obsesivas que previamente habían colonizado la obra *damasiana*.

Ese trasvase se vio favorecido por varios factores. En primer lugar porque José Dámaso cuando se acercó al mundo del cine, a mediados de los años setenta del siglo pasado, ya era un artista curtido con varias décadas de trabajo intenso a sus espaldas. Su obra pictórica había ido adquiriendo un peso específico que era difícil de obviar y que tampoco quiso nunca Dámaso dejar atrás. Sus indagaciones en torno

1 ALMEIDA. (1995), p. 28.

2 RIVERO. (1980), p. 5.

3 Así lo reconoce el propio Dámaso al inicio del documental *Iter in semet ipsum* (Miguel G. Morales, 2009).

a ciertos temas recurrentes como la marginación, especialmente en la serie dedicada al personaje de *Juanita* (1965), la muerte, con el conjunto de obras que pintó bajo el título “*la muerte puso huevos en la herida*” (1969) o el erotismo bellamente tortuoso como ocurre en “*Sexoquemado*” (1974) conseguirán aflorar también en su cine creando imágenes o atmósferas inquietantes, pero al mismo tiempo enormemente sugestivas. Y un segundo factor a tener en cuenta, es su desconocimiento de la gramática audiovisual. Es cierto, y es un elemento no baladí, que el artista contaba ya con una notable experiencia en el campo de la escenografía teatral⁴, pero Dámaso, aunque cinéfilo empedernido, conocedor de la obra de los cineastas más influyentes de aquellos años, no estaba al tanto de la técnica cinematográfica. Sin embargo, para él ese desconocimiento nunca fue un problema, antes al contrario, siempre manifestó que la singularidad de su cine estribaba precisamente en esa falta de experiencia en el campo cinematográfico:

Efectivamente, donde he tropezado con más obstáculos en mi corta carrera cinematográfica es en la técnica; de ahí que deposite gran parte de mi responsabilidad sobre la obra en el operador, al que dirijo según mi propia intuición artística, lo que no quiere decir, necesariamente, que menosprecie ese factor tan importante. Ahora bien, de lo que no me cabe la menor duda es de que lo que se aprende, en el sentido estrictamente didáctico de la palabra, es el dominio del lenguaje; ésa es una cuestión que obedece, según mi criterio, exclusivamente a la mayor o menor sensibilidad y sentido de la narración que tenga el cineasta. Tarde o temprano, la técnica se acaba por aprender, aunque si la aprendes “demasiado bien” puede que corras el peligro de que te termine por dominar y acabes por estandarizar tus películas⁵.

El artista miraba el cine con ojo de pintor, viendo en él una parte plástica que podía suplir muchas otras cosas que cualquier otro cineasta no tenía:

Al momento de plantearme el cine como medio de expresión fui perfectamente consciente de que iba a contar con algo que no cuentan otros nuevos realizadores, o sea, un enorme y dilatado bagaje plástico que me aseguraba, al menos, una cierta cobertura artística, una determinada seguridad frente a un nuevo lenguaje que, al mismo tiempo, tiene importantes concatenaciones con el pictórico⁶.

Es un hecho. Sin la estrecha colaboración con Ramón Saldías en sus dos primeras películas, cinematográficamente, la obra de Dámaso no hubiera sido igual. Fue el trabajo detrás de la cámara y en la mesa de montaje de este director de fotografía vasco, el que las dotó de una estimada solidez visual. Recuerda Saldías, a propósito de su relación creativa con el artista, que “José tenía muy claro el tipo de película que quería hacer y por mi parte debía asumir la responsabilidad de compenetrarme con él, tema que corresponde al que tiene que usar los pinceles cinematográficos”⁷. En cierto modo su misión en estas dos producciones fue la de dar forma filmica a las imágenes concebidas por la creatividad de Dámaso,

4 La experiencia teatral de José Dámaso se remonta a los años cincuenta cuando irrumpe en los escenarios de Gran Canaria y Tenerife con montajes que se alejaban de las tendencias costumbristas y folklóricas que entonces imperaban en las islas. Alberto Omar, para una entrevista al artista en el 2002 en El Sauzal, hizo una interesante recapitulación de la relación del pintor con el teatro: “En 1956: *Oír crecer a las palomas* -poema dramático de Manolo Padorno, (con dirección del propio Pepe Dámaso); del 59 son *El parque se cierra a las ocho*, de Martín Iniesta (con dirección de Óscar Yanez) y *Escorial de Ghelderode* (con dirección de Ricardo Lezcano); del 65 es *Después de la caída* de Arthur Miller (dirigida por Jesús Aristu); del 69 *Ceremonia por un negro asesinado* de Arrabal (dirigida por Alberto Omar Walls en el Paraninfo lagunero); en el 71, un *Otello* de Verdi en el Pérez Galdós, precisamente con las presencias de Mario del Mónaco y María Oran; en el 72: *Travestí o el marinero cotidiano de la serpiente*, de Antonio Zaya; en el 73, *La estatua y el perro* de Alberto Omar Walls (con la dirección de Eduardo Camacho: representación con la que se inauguraría el Teatro-Laboratorio El Almacén de Arrecife en el 74). Lógicamente, muchas otras colaboraciones en carteles de obras... luego, posibles montajes, como el de *Llanura* de Alonso Quesada y las puestas en escena de los ballets de Silvia Ibars en el 54, *Oeste Africano* en el 69; Gladys Alemán en el 70, Gelu Barbu en el 71 y el 80, *Africanos* del 71 y 74, *Iguaya* del 86, *Pájaros de días líquidos* del 88 y *Miserere* del 94.”

5 UTRERA. (1980), p. 57.

6 *Ibidem*.

7 SALDIAS. (2003), p. 1.

evitando en lo posible los errores frecuentes cometidos por aquellos que desconocen el abecedario del lenguaje audiovisual. De esta manera hubo entre ambos un fluido entendimiento. El pintor explicaba los planos, los componía, y Saldías los ejecutaba diligentemente, corrigiéndolo sólo cuando veía que, por falta de *racord*, chocaban unos con otros. En cierto modo, fue un instrumento más en las manos del artista, que por otro lado, siempre reconoció la labor imprescindible del director de fotografía de sus dos primeras cintas:

Es que yo cuento una historia, no puedo estar pendiente de la interpretación, de mi guión, etc., y encima tener la cámara. Además todos los defectos que yo pueda tener y mi falta de experiencia a nivel cinematográfico, ahí está Ramón Zaldía [sic], mi cámara, que los piropos se los lleva él, porque mis películas podrán haber críticas, pero de la técnica nunca pueden haber dicho nada. Es una técnica pobre porque no tengo mucho dinero, pero técnica tal como está retratada a la medida todos los piropos se los lleva Ramón⁸.

Pero no es sólo la urgencia expresiva del propio Dámaso la que explica su incursión en un campo que le era totalmente ajeno. El contexto social y político también jugó un papel determinante. A mediados de los años setenta, se comenzaba a vislumbrar, todavía con trazos imprecisos, una nueva época para el país. El final de la larga y sofocante dictadura favoreció los deseos de alcanzar una plena libertad creativa hasta ahora cercenada por la represión y la censura. Es en el tardofranquismo cuando se produce un auténtico *boom* del cine amateur en las islas. Un acontecimiento que, por su efervescencia, amplitud y ambición, fue totalmente sorprendente. Nunca antes, en la historia del cine hecho en Canarias, se había registrado un suceso parecido:

Un auge inusitado de realizadores de películas en formato subestándar (casi 80 cineastas, que llegaron a hacer más de 200 películas en pocos años), ríos de tinta en la prensa (noticias puntuales, debates, entrevistas, críticas, declaraciones, cartas al director) y un contacto directo de los cineastas con su público tanto en los lugares donde se proyectaba normalmente como en los barrios y pueblos⁹.

Pero además desde la transición, en sintonía con lo que estaba sucediendo en otros territorios de la Península, “*se generaliza un sentimiento de canariedad*”¹⁰, que se expresa con vehemencia en todos los campos de las artes y en el cine no fue una excepción.

Con el fin de reconstruir esa identidad perdida, la mayoría de esta “nueva ola” de jóvenes cineastas canarios utilizaron, pese a sus numerosos inconvenientes técnicos, los formatos más asequibles que tenían a su alcance (8, Super-8 o 9mm), sólo unos pocos —ese fue el caso de José Dámaso— se atrevieron a rodar en 16 mm. Fue el cine de los amateurs un cine artesanal e individualista en donde una única persona, casi sin colaboración externa, se encargaba de la elaboración del guion (si lo había), de la dirección, el montaje y la sonorización de su obra. Por supuesto este movimiento nunca fue homogéneo, ni coherente en sus planteamientos ideológicos, ni tampoco en los creativos. La historia de su nacimiento y desarrollo está salpicada de momentos luminosos, pero también fue algo penosa en algunos aspectos. La división y el fundamentalismo abonaron el terreno para las discusiones bizantinas y las polémicas estériles debilitando, a la postre, el vigoroso nervio con el que esta generación de cineastas había irrumpido en el aletargado ambiente cultural de las islas.

Fue en este marco en el que Dámaso comenzó a plantearse la posibilidad de hacer su propio cine. Su aventura cinematográfica, desde luego, se vio propiciada por este clima ávido de experiencias nuevas, pero el pintor, sin dejar de reconocer el valor y la creatividad de los cineastas canarios del momento, siempre estuvo presto a marcar las diferencias que lo separaban del resto del grupo. Con motivo de la obtención del segundo premio en IV Jornadas de cine Independiente organizado por el cineclub Antena

8 ROSADO. (1980), p. 32.

9 VILAGELIU. (2000), p. 315.

10 MARTIN. (2011), p. 253.

de la E.T.S. de Ingenieros de Telecomunicaciones de Madrid con *La Umbría*, Dámaso señalaba claramente cuál era el lugar que ocupaba. Su *opera prima* era, a su juicio:

El primer intento válido para construir un cine trascendente desde Canarias. El cine aficionado ha conseguido ya unas cotas de calidad insoslayables: los hermanos Ríos y otros tinerfeños ha visto premiadas internacionalmente sus producciones. *La Umbría* va incluso más allá; a medio camino entre el cortometraje y el largo, es un película con defectos y virtudes, y a mí me importan más las virtudes que sus yerros¹¹.

Hay en este pasar de un campo al otro del arte un último factor que favoreció este salto del artista agaetero. Según Luis Ortega fue el propio Manrique, defensor del protagonismo que debía tener el artista en todos los campos sociales, el que lo animó en sus intervenciones en otros terrenos estéticos. Fue César el que se erigió primero en valedor de Dámaso como escenógrafo y figurinista, después como del fabulador de ritos y fiestas y finalmente como cineasta¹².

UN PINTOR TRAS LA CÁMARA

En un momento anterior se ha señalado la singularidad del caso de Dámaso en la pintura contemporánea española. Su acercamiento al cine es un caso, sino único, sí muy peculiar. Su planteamiento de partida fue novedoso, sin duda. Dámaso quería contar historias, pero siempre partiendo de su experiencia pictórica y, también hay que señalarlo, vital, de testimonio vivencial. Sobre estos dos polos, su plástica y su vida, el artista grancañario construyó sus relatos filmicos salpicando la ficción con notas biográficas que, de manera sutil, se hilvanaban con los argumentos. En cierto modo, sus películas se asemejan a las sorprendentes composiciones del pintor manierista Giuseppe Arcimboldo que hay que leer detenidamente para ver más allá. Son una cosa, pero también muchas otras más. Cuando en su trilogía Dámaso cuenta la malhadada historia de la familia Linares en *La Umbría*, el trágico suicidio de Perico en el *Réquiem* o la frenética vitalidad de la fiesta en *La Rama*, en realidad lo que ofrece, agazapados entre muchas veladuras, son los apuntes sobre celuloide de su propio retrato. Se está pues ante un tipo de cine experimental, marcadamente autobiográfico y, lo que es más interesante, autorreferencial¹³.

Si el cine de autor defendido por las vanguardias cinematográficas de los sesenta aspiraba a convertirse en un medio de expresión personal de las experiencias, de las ideas, miedos y obsesiones del director, sin lugar a dudas podemos afirmar que Dámaso cultivó este tipo de cine. Detrás de su trilogía está, fundamentalmente, el ojo del pintor. Su universo plástico contamina su obra cinematográfica de una manera sustancial. Aunque su intención nunca fue la de convertir sus películas en testimonios directos de su vida, lo cierto es que en su trilogía no sólo está presente, como se ha visto, su nervio creativo, también su persona. No son un hilo continuo, son retazos, elementos que, a veces imperceptibles, conectan con la personalidad del artista. Quizá nunca fue voluntad consciente de Dámaso, pero sus ideas y emociones, las experiencias vividas se le escapan entre los dedos y terminan aflorando impetuosas entre los movimientos de la cámara. Dámaso además reelabora, a partir de su pueblo natal, un marco geográfico propio. Agaete aparece convertido, a la manera de Gabriel García Márquez, en un espacio legendario y Dámaso, sin negar “*que es su pueblo y su historia, se eleva por encima de sus propios episodios y los traduce al lenguaje universal del arte*”¹⁴. El artista tiene claro que, es en ese escenario único, donde se encuentran las raíces que lo explican. En los filmes de Dámaso nada ocurre más allá de los límites de su localidad natal. El mundo exterior, incluso el más cercano, está envuelto en la nebulosa de la distancia. A Las Palmas capital sabemos que huye de la tuberculosis Lázaro, el hermano mayor de *La Umbría*; Madrid es para los espectadores sólo un lugar remoto en el que Tomás, el mejor amigo de Perico, estudia

11 BARRERO. (1976), p. 12.

12 ORTEGA ABRAHAM. (1993), p. 51.

13 Ver PAVÉS. (2014), pp. 38-44.

14 MARTÍN DE GUZMÁN (1979), p. 3.

medicina. Es precisamente el protagonista de *Réquiem* el que se erige como comentarista de la historia y de la geografía local. En sus largos monólogos abunda la información sobre diversos acontecimientos históricos relacionados con la villa. El paisaje físico de Agaete, como se ha visto, lo determina todo. Es telón de fondo principal de su universo cinematográfico.

José Dámaso siempre fue un cineasta al margen, atípico, inclasificable, con poco o nada en común con los otros compañeros directores, mucho más jóvenes que él, de aquellos años. Él mismo se encargó de que así fuese. Quizá por esta razón jamás persiguió el éxito comercial, siempre quiso hacer cine desde sí, desde su propia plástica. Es esta una actitud nueva que lo separa y, en cierto modo aísla, del resto de la producción canaria amateur de aquellos años, pero que al mismo tiempo suscita toda una serie de cuestiones relativas a la concepción del cine, a sus presupuestos artísticos y a sus referentes cinematográficos. Frente a los intensos debates que desangraban el movimiento del cine amateur en Canarias acerca de si los realizadores debían o no estar comprometidos social y políticamente con sus obras, su idea era hacer un cine “pobre”:

Películas que podrían llamarse «del detritus», de las sobras, como pinturas hechas con los trapos, como aquello de los años 50, mi obra de aquella época, incluso con el óleo, ya hacía una pintura austera. Y lo que yo quisiera es que el público viera ese elemento pobre, ese cine pobre pero rico en contenido, en querer decir muchas cosas¹⁵.

Este planteamiento de partida está en sintonía con la búsqueda iniciada por los neorrealistas italianos desde la posguerra y cuya antorcha, aunque con mayor radicalidad expresiva, fue retomada por las vanguardias cinematográficas de los años sesenta. Despojados de adornos, rompiendo con los temas y las formas del cine comercial, este cine desnudo trataba de contraponer la verdad ante el artificio. En su concepción original la trilogía perseguía, como veremos, ofrecer un fresco histórico de la historia de este pueblo de la comarca del noroeste grancanario. No obstante, como ocurre con el resto de su producción artística, su cine también es fruto de un aluvión de influencias. No es extraño pues, que el pintor de Agaete siempre reconociera el influjo que en él ejerció la obra de cineastas como Luchino Visconti, Federico Fellini o Pier Paolo Pasolini. Desde luego en Dámaso hay mucho del último Visconti, esa etapa que se inicia con *El gatopardo* (*Il Gattopardo*, 1963) y que “toma como punto de partida sus propias vivencias y sentimientos expresados por medio de personajes en los que el autor se «se reconoce» y por inequívocas evocaciones de su pasado familiar”¹⁶. El pintor se reconoce en ese cine más solemne y más sombrío, sobre el que constantemente aletea grave la sombra de la muerte. Quizá de las tres películas que componen su trilogía, la más claramente viscontiana sea *La Umbría*. El tono del drama teatral concebido por Rafael Romero en el que se narra la decadencia de una familia burguesa, víctima de la tuberculosis, lo conecta con la lenta descomposición vital y moral de los personajes que Visconti retrata en *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*, 1969), *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971), o en *El inocente* (*L’Innocente*, 1976). Como el palacio del príncipe Fabrizio de Salina en *El gatopardo* o la mansión romana del profesor de *Confidencias* (*Gruppo di Famiglia in un interno*, 1973), la casona neogótica de los Linares en el valle de Agaete es el testigo, de un “mundo que parecía inmutable pero que era, como todos, efímeros. Y que hoy se presenta como irremisiblemente perdido”¹⁷.

Es bien conocido que el sexo y la muerte han sido temas recurrentes y que han ido de la mano en toda la obra plástica de José Dámaso. Afirmaba Thomas Mann, citando a Platón, que “quien ha contemplado la belleza con sus propios ojos está consagrado ya a la muerte”. Eros llega a Tánatos sólo a través de la verdadera esencia de las cosas. Hacia la muerte pero siempre para la vida. No hay nada trágico u oscuro, la muerte en sus creaciones es “más panteísta, más llena de vida, incluso me atrevo a decir que es una muerte alegre. Mi sentido de la muerte es mágica, trascendida”¹⁸. Detrás de los huesos descarnados

15 ROSADO, *ibidem*.

16 MIRET JORBÁ. (1984), p. 148.

17 MIRET JORBÁ. *op.cit.*, p.142

18 ALMEIDA, *ibidem*

sólo “*algo de una grande, inmensa belleza*”¹⁹. De alguna manera la feracidad del artista grancanario ha articulado su discurso plástico bajo esta premisa y, de forma pertinaz, introspectiva, despojada de prejuicios, ha vuelto una y otra vez sobre sus pasos para reflexionar sobre una idea del amor y de la muerte que nada a contracorriente. Danza la muerte en sus lienzos, hechizada por la vida y el rojo luminoso de la sangre. La calavera se convierte en un motivo iconográfico incansablemente repetido en sus composiciones, pero que como ocurre en el arte popular mejicano “*no presenta connotaciones pesimistas, sino que alude a la exaltación de la vida, por lo tanto no debe entenderse su pintura como una vanitas*”²⁰. Aparecen de este modo, aquí y allá, los cráneos rodeados de flores y burbujas, cráneos seminales, cráneos ardiendo en deseo, cráneos alumbrados por la leve luz tamizada por el delicado encaje de unos visillos.

Era algo previsible, casi inevitable, que estos elementos icónicos, omnipresentes en la obra plástica de Dámaso, terminarían permeando su filmografía. Convendría saber si esta filtración de temas y motivos fue coherente con los planteamientos expresados en la pintura. No hay duda de que sobre los personajes de las dos primeras películas de la Trilogía sobrevuela, omnipresente, la muerte. Esa presencia puede explicar tal vez el interés que el artista tuvo en llevar a cabo estos proyectos. Hay en esa fascinación de Dámaso por la muerte un halo romántico que compartía con Rafael Romero. Al autor teatral también le obsesionaba la muerte y en casi toda su obra aparece como tema primordial o accidental. Para el poeta era la muerte hermosa, como la paz, la luz, como la “*eterna amada*”²¹. En *La Umbría* los ecos del romanticismo se encuentran también en la presentación del paisaje de Agaete, bello desde el mar, agreste y rudo tierra adentro, y en algunos elementos que, envueltos en cierto aire de misterio, recuerdan los relatos góticos del siglo XIX: una casa encantada y decadente, la maldición de la enfermedad que ha recaído sobre sus propietarios y la presencia de ese elemento sobrenatural, inexplicable, que la obra y en la película está encarnado en los espectros. La historia se sitúa en 1918, no obstante hubiera sido posible ambientarla a principios del siglo anterior. Neogótica es el estilo arquitectónico de la hacienda donde viven, diezmados por la tuberculosis, los diezmados miembros de la familia Linares. La vieja Demetria y sus sobrinos, resignados y de riguroso luto, esperan el cumplimiento de un destino malhadado. La muerte se ha enseñoreado de la casa señorial como una amenaza persistente y cierta. Fuera bulle la vida de los labriegos, el agua de la fuente de Las Rosas y el mar que lame sensual las arenas negras del puerto de Las Nieves.

No obstante se advierte además en él algo del Visconti neorrealista de *La tierra tiembla* (*La terra trema*, 1948), Dámaso conformó el reparto de sus dos primeros relatos no recurriendo a actores profesionales sino a las gentes de Agaete. *Para mí*, declaraba Dámaso a propósito del rodaje de *Réquiem*:

Es como una norma intransigente la de rodar con mis paisanos, además de que sitúo la acción en Agaete mismo, y quiero que sea como un documento. Intervienen datos históricos muy reales²².

En relación con el reparto, hay un rasgo que lo emparenta con el Fellini más grotesco. También como el cineasta de Rímimi gustaba Dámaso escoger para su reparto a gente ordinaria, vulgar, de rasgos físicos acentuados, casi caricaturescos. Esto está muy patente en los actores y actrices escogidos, por ejemplo, para encarnar los espectros de *La Umbría* como fueron la mujer albina, de larga y rizada melena blanca o la muchacha dulce de mirada extraviada, o también en algunos de los singulares paisanos de Agaete que encarnaron los “*absurdos*” de *Réquiem*. Precisamente en ésta su segunda obra es donde mejor se aprecia la influencia de otro los grandes cineastas italianos: Pier Paolo Pasolini. La forma en la que Dámaso combina las imágenes y los sonidos conectan con el recurso narrativo personal desarrollado por el propio Pasolini y que denominaba “*pasticchio*”, por el cual el relato era el resultado de la mezcla, en términos aparentemente contradictorios, de un conjunto amplio y variopinto de materiales visuales y

19 MEDINA. (1969), p. 26.

20 CASTRO BORREGO. (1982), p. 298.

21 DE LEÓN CABRERA. (1989), pp. 62-63.

22 ROSADO, *ibidem*.

sonoros. No sólo es notable esta discrepancia en la conversación que se establece entre las imágenes y la banda sonora de *Réquiem*, sino también entre los distintos fragmentos musicales escogidos para componer ésta. La música y los efectos sonoros son empleados por el pintor-cineasta de tal manera que crean en el espectador, acostumbrado al habitual uso descriptivo y atmosférico de estos elementos, un efecto de extrañamiento. Incrustada entre el asalto de los comunistas a la iglesia y el relato de la violación de Rosa existe una secuencia que ilustra el empleo de Dámaso de este recurso “pasoliniano”. Se describe en ella, a modo de parodia, la irreverente consagración del vino por un borracho en la barra de un bar de mala muerte. Observados por el padre de Perico y sus camaradas comunistas, el ebrio oficiante se mofa del ritual que acompaña la celebración de la eucaristía. Mientras se escuchan los primeros compases pertenecientes al *sanctus* del *Réquiem de Guerra* de compositor Benjamin Britten sobre los que se superponen el recitado burlón de fragmentos de plegarias en latín con diálogos inconexos y apenas audibles. Esta libre conjugación de piezas audiovisuales salpica toda la película desde los títulos de crédito iniciales hasta su conclusión constituyendo uno de los rasgos más atrevidos y experimentales del conjunto de la filmografía de Dámaso.

Así su cine es ficción, sueño y recuerdo. A ratos se presenta neorrealista, a ratos surrealista. Esta alternancia de estilos tan contradictorios se manifiesta claramente en la estética dual que Dámaso eligió para su *Réquiem para un absurdo*. Mientras que la historia central de Perico se opta por una narración sobria, lineal, en blanco y negro, donde las inesperadas intermisiones se presentan en color. Esta aparente incongruencia plástica la explicaba el autor de la siguiente manera:

Es deliberada. A ver si me explico. Yo he jugado al revés. El color parecía hasta hoy la realidad. La parte real de mi historia está en negro, el melodrama —que diríamos— es la auténtica realidad y están en negro. El absurdo, que es lo irreal —repito—, está en color. La vida de color es falsa²³.

Esta dicotomía puede resultar sorprendente sin embargo resulta coherente con lo practicado por el artista en su obra pictórica.

Yo siempre he sido muy ecléctico. Los críticos en general se despistan mucho. (...) En todas mis creaciones hay un lado real pero junto a otro que le da una cierta trascendencia. Aunque en mis creaciones yo siempre procuro huir de lo cotidiano —consciente de que parto de esa cotidianidad—, me horroriza la vulgaridad de lo que da el día a día, con sus cosas mezquinas y lo trasciendo con un sentido bien poético, bien mágico o trascendente²⁴.

Esta exploración de las difusas fronteras que separan la vigilia del sueño ya había sido experimentada en el cine por Luis Buñuel, sobre todo, a partir de *Los olvidados* (1950). Es precisamente la exploración de esta vía abierta por el cineasta aragonés uno de los elementos más interesantes, a nuestro juicio, de la obra cinematográfica del pintor de Agaete²⁵. Si bien es verdad que Dámaso siempre se ha reivindicado más “viscontiano” que otra cosa y que la figura de Buñuel —no su obra— le produce sentimientos ambivalentes, en *La Umbría*, como ocurre en *Viridiana* (1961), convirtió la cena de los espectros en un *tableau vivant* a partir de una obra de Roger van der Weyden. Buñuel utiliza el recurso como

23 ZAYA (1980), p. 12. No obstante esta utilización del blanco y negro para los relatos realistas y el color para los fantásticos no es algo novedoso. Aunque pueda resultar sorprendente Hollywood, hasta bien entrada la década de los cuarenta, mantuvo esta misma concepción. El blanco y negro se asociaba con la realidad, el color con lo irreal. Consecuentemente sólo utilizaba el color para las producciones musicales, el cine fantástico y los filmes animados; el blanco y negro, por el contrario, estaba reservado para todo lo demás. Un ejemplo perfecto de esta paradójica utilización de la fotografía en color y en blanco y negro es *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939).

24 ALMEIDA. (1995), p. 28.

25 Ya esta influencia con Buñuel la advirtió José Luis Gallardo en una columna de opinión publicada en la prensa de Gran Canaria a raíz de la emisión en TVEC de *La Umbría* y del posterior coloquio, moderado por Alberto Omar, que contó con la presencia, además del propio Dámaso, de César Manrique, el crítico Claudio Utrera y el realizador Antonio Drove. Gallardo con acertada vehemencia señalaba que si “el cine de Dámaso es surrealista —como bien apuntó César Manrique— lo es, sin lugar a dudas, por el hilo conductor que le une al autor de *Un perro andaluz*”. [Ver GALLARDO. (1983), p. 8.]

una parodia macabra, Dámaso como una enristecida alegoría, pero el guiño de complicidad del pintor canario al cineasta aragonés está ahí de manera indiscutible²⁶. Sin duda para Dámaso la crónica de lo real es importante, pero no puede evitar la tentación de asaltar por sorpresa esa narración y acuchillarla con multitud de digresiones de carácter onírico. Como él mismo confesó en relación a su primera obra cinematográfica: “*Yo solo quise hacer, con algunos rasgos surrealistas, un auténtico documento*”²⁷. Y efectivamente, esos elementos de carácter surrealista aparecen en toda su obra cinematográfica. Existen en *La Umbría*²⁸ como ocurre con esa inquietante figura desnuda, interpretada por el propio artista, que deambula de espaldas, mientras un cráneo seco anida en su cuello sería otro buen ejemplo de ellos, pero también, de una manera más evidente y brutal, en todos esos femeninos “absurdos” que, de manera perturbadora, salpican el relato trágico de *Réquiem*²⁹. Sin subrayar en exceso la naturaleza dramática de los sucesos históricos narrados, el guion de Dámaso y Agustín del Álamo recreaba:

Un rico universo surrealista, en el cual el sentimiento de la muerte y el erotismo, dos de las constantes más obsesivas en toda mi obra creadora, fuera el “leit motiv” que sostuviera la estructura dramática del filme. Pero, al propio tiempo, por medio de esa misma atmósfera surreal intenté una especie de catarsis para liberarme de algunos de los fantasmas de mi juventud³⁰.

Ni siquiera su tercera película se puede considerar *stricto sensu* un documental. Se trataba más bien de un ensayo cinematográfico en el que Agaete se convirtiera en un lugar donde se palpase “*un aire surreal, entre la tradición y la locura del trópico*”³¹ que propiciaba este juego de espejos distorsionados entre lo real y lo fantaseado. La intención, por tanto, no era tanto la descripción aséptica de la fiesta sino la representación de “*la rama soñada por mí*”³².

De la denuncia acerada de *La Umbría* y *Réquiem*, Dámaso pasó a la exaltación y a la fiebre lírica que traspasa *La Rama*, de la mirada acidulada y combativa de las dos primeras entregas a una crónica vibrante, *sui generis* y muy tamizada por la mirada del artista, de la fiesta mayor de su localidad natal. En cualquier caso, este singular tríptico cinematográfico constituye un legado es justo y necesario reivindicar. Decía Saldías, con vehemencia y con toda la razón que:

Dámaso no es un cualquiera, es un artista reconocido, avocar a la destrucción un mural suyo (me refiero a las películas como tal) es negar la cultura de un pueblo, cortar las raíces intentan-

26 Existe información contradictoria acerca de la participación del poeta Ángel Sánchez en la elaboración del guion de *La Umbría*. Por sendas publicaciones sabemos que el escritor estuvo vinculado, de alguna manera, al proyecto. En septiembre de 1974 publica en la revista *Aguayo* un artículo significativamente titulado “*La Umbría al cine. Se abre un guion*” y, tan sólo unos meses más tarde, un segundo texto, esta vez en *Fablas*, bajo el título de “*La Umbría: un guion cinematográfico (nota preliminar, fragmentos y secuencias gráficas)*”. Pese a que Dámaso no reconoce esta colaboración, hay elementos que indican todo lo contrario. Por ejemplo, escribía Ángel Sánchez en su escrito para *Fablas*: “*Otras de las invenciones para la película ha sido de carácter crístico. La idea de convertir un principio de hemotisis de Gabriel en un descendimiento me vino por derivación asociativa en la tensión pasional de las secuencias espectrales anteriores. (...) A partir de esta idea compuse imágenes de Salvadora inclinada sobre Gabriel, levándolo de la silla para envolverlo en la cortina, mientras Marta y Gertrudis levantan sus pies y lo envuelven, formando un descendimiento crístico que, forzoso es decirlo, era un homenaje a la VIRIDIANA de Buñuel*” [SÁNCHEZ. (1975), p. 58.]

27 TALAVERA ALEMÁN. (1977), p. 7.

28 La vinculación de la primera película de Dámaso con el movimiento liderado por Breton también fue señalado por MARTÍN DE GUZMÁN. (1975), p. 12.

29 Ver PAVÉS (2014), p. 42. Siguiendo el recurso utilizado ya en *La Umbría*, algunos de estos “absurdos” fueron utilizados por el artista para hacer pequeños homenajes secretos a la obra de artistas que, por un motivo u otro, habían llamado su atención. Un ejemplo muy claro es el guiño que hace al cuadro titulado “*el ángel herido*” (1903) del pintor simbolista finlandés Hugo Simberg. Cuando Perico y un labriego trasladan el cuerpo del extranjero de Guayedra hasta el pueblo, Dámaso inserta la figura de un ángel cabizbajo que, con los ojos vendados y sentado en una parihuela, sostiene unas trémulas flores blancas. La deuda pictórica en este plano es muy clara.

30 UTRERA, *ibidem*.

31 ORTEGA ABRAHAM, *op. cit.*, p. 28.

32 OMAR WALLS, *ibidem*.

do que nada emerge. Las películas de Pepe Dámaso fueron un grito en la soledad de las islas, grito que nadie se preocupó de escuchar, quizás no lo oyeron³³.

Tal vez ha llegado el momento de prestar más atención.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, J. (1995, 7 junio). “Dámaso o un paseo por el amor y la muerte”, en *Diario de Las Palmas*, p. 28.
- BARRETO, L.L. (1976, 21 mayo). “José Dámaso, el rito del cine”, en *La Provincia*, p. 12.
- CASTRO BORREGO, F. (1982). “Las artes plásticas después de la Guerra Civil” en *Historia del arte en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, pp. 262-311.
- DE LEÓN CABRERA, C. (1989). *El teatro de Alonso Quesada*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- GALLARDO, J.L. (1983, 16 agosto). “La Umbría de José Dámaso: en el hueco de Buñuel”, en *La Provincia*, p. 8.
- MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1975, 17 diciembre). “Las dos Umbrías”, en *La Provincia*, p. 12.
- MARTIN DE GUZMÁN, C. (1979, 11 agosto). “En torno a José Dámaso. La Lógica del absurdo”, en *La Provincia*, p. 3.
- MARTIN, F.G. (2011). “El cine en Canarias (1896-2010)”, en *Historia cultural del Arte en Canarias: La multiplicidad de la imagen. Multimedia, fotografía y cinematografía en Canarias*. X.
- MEDINA, T. (1969, 19 abril). “Mis conversaciones canarias. El sorprendente pintor José Dámaso”, en *La provincia*, p. 26
- MIRET JORBÁ, R. (1984). *Luchino Visconti. La razón y la pasión*. Barcelona: Ediciones Fabregat.
- OMAR WALLS, A. (2002, mayo). “Entrevista al pintor Canario José Dámaso” en <http://www.albertoomarwalls.com/bibliograf%C3%ADa/entrevistas/> [último acceso: 26 junio 2014]
- ORTEGA ABRAHAM, L. (1993). *Dámaso*. Biblioteca de Artistas Canarios. XXI, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- PAVÉS, G.M. (2014). “El cine no es sino un juguete enorme. Un nuevo tríptico para Agaete” en *Encuentros. Dámaso y el tríptico de Agaete de Joos Van Cleve*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria. San Martín Centro de Cultura contemporánea, pp. 38-44.
- RIVERO. (1980, 18 mayo). “José Dámaso. Segunda película”, en *El Eco de Canarias*, p. 5.
- ROSADO, A. (1980, 14 mayo). “Estreno inminente de «Requiem para un absurdo». Nueva película de José Dámaso”, en *Diario de Las Palmas*, p.32
- SALDIAS, R. (2013, 29 junio). “La Umbría, Réquiem... el cine de Pepe Dámaso”, comunicación personal, pp. 1-6.
- SÁNCHEZ, A. (1977, septiembre). “La Umbría al cine. Se abre un guion”, en *Aguayro*. 55, pp. 4-5.
- SÁNCHEZ, A. (1975, enero-febrero). “La Umbría: un guion cinematográfico. Nota preliminar, fragmentos y secuencias gráficas”, en *Fablas*. 62-64, pp. 57-67.
- TALAVERA ALEMÁN, D. (1977, 27 enero). “Dámaso, La Umbría, Agaete”, en *Diario de Las Palmas*, p. 7.
- UTRERA, C. (1980, junio). “Cine nacionales. Réquiem desde Canarias”, en *Cinema 2002*. 64, pp. 56-57.
- VILAGELIU, J.M. (2000). “Los años 70: La década del Super-8”, en *Revista de Historia Canaria*. 182, pp. 315-328.
- ZAYA, A. (1980, 22 mayo). “José Dámaso habla sobre *Réquiem para un absurdo*”, en *La Provincia*, 22 mayo 1980, p. 12.

33 SALDÍAS, *op. cit.*, p. 6.