

EL CINE CANARIO AL OTRO LADO DE LA INDUSTRIA UN FRUSTRANTE SUEÑO DE INFANCIA

Francisco Javier Gómez Tarín
Dpto. Ciencias de la Comunicación
Universitat Jaume I. Castellón

1. INTRODUCCIÓN.

Cuando Aurelio Carnero me encargó unas páginas sobre el mal llamado cine canario de las décadas 60 a 80, pensé por un momento –gajes del nefasto empirismo que domina la investigación universitaria en estos momentos de construcción de *curricula* profesionales a medida– que debía acercarme a montañas de información, hemerotecas y autores que han tratado el tema; en fin, que debía buscar un cierto grado de objetividad a través de la investigación. Quizás fue un momento de deformación profesional que a punto estuvo de arruinar este texto marcándolo a fuego con la supuesta etiqueta de cientificidad (uno de los mayores daños que, hoy por hoy, se le está haciendo a la Institución Docente en este país, por su perversión).

Afortunadamente, me impuse a mi mismo como lema algo que ya escribí en el prólogo al libro de José Alberto Guerra Pérez que editó la Filmoteca Canaria en el año 2004¹: “...una cuestión de perspectiva: si dejamos de lado la tan cacareada *objetividad* y la búsqueda del dato empírico, hacemos posible que la pluma fluya desde el corazón (subjétivamente), que es la única forma de acercarse a la *verdad* y al *goce* (en términos barthesianos, que no debemos obviar nunca cuando nos referimos a un texto)”. Con esta premisa, construí las páginas que siguen y que no pretenden ser “toda la verdad” sino tan solo una parte, la personal, por vivida en propia carne (obviaré el espíritu, que solamente interesa a los beatos y podrán llevárselo a su tumba con todos mis parabienes).

No voy a discutir aquí si hay, hubo o habrá un “cine canario”. El título obedece a una delimitación previa: la distancia frente al cine comercial. De lo que aquí pretendo hablar es de un cine hecho al margen de los mecanismos industriales y comerciales, de un cine hecho por afición e incluso por placer, de un cine hecho al margen del sistema (y, en ocasiones, enfrentado a él). De ahí las fechas, nada casuales, que tienen que ver con la ebullición que en nuestro país se producía frente a un entorno cultural claramente hostil: la férrea y despreciable dictadura franquista.

Pero, discúlpeme el lector si defraudo sus expectativas, las páginas que siguen no van a caminar por el sendero de la historiografía, ni tampoco por el del análisis textual (mi trayecto habitual al enfrentarme al audiovisual), sino por

¹ GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, “Prólogo para un viaje sin equipaje”, en GUERRA PÉREZ, José Alberto, *Yaiza Borges: aventura y utopía*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Viceconsejería de Cultura y Deportes. Dirección General de Cultura. Filmoteca Canaria, 2004, págs. 13-37.

el de la reflexión global sobre una época que, lamentablemente, se ha ido paulatinamente sumiendo en el olvido (interesado).

Y también quiero poner de manifiesto un problema adicional: es sintomático, aunque triste, que el acercamiento global más sensato que se ha llevado a cabo sobre este tipo de cine en Canarias (al menos hasta donde tengo conocimiento y, por supuesto, dejando de lado las investigaciones en el seno de la docencia universitaria, que pocas veces ven la luz pública) provenga de una persona que no es canaria, y ni siquiera española.² Esto dice mucho de muchas cosas.

Podrá objetarse que hay otro texto, el de Morales y Modolell,³ que hace un recorrido global muy interesante con la colaboración de diferentes autores y revisa cronológicamente la situación del cine en Canarias; pero este libro es más amplio en el material que abarca y, por otra parte, en lo que concierne a lo que aquí estamos comentando, incorpora no pocas ligerezas o peticiones de principio pocas veces contrastadas (las hemerotecas no son el lugar para buscar la información cuando se dispone de los protagonistas en vida).

Por supuesto, hay también una infinidad de artículos que abordan aspectos parciales y construyen, en su suma, una excelente documentación: textos de Josep M. Vilageliú, de Fernando Gabriel Martín, de Domingo Solá, de Claudio Utrera, del mismo Aurelio Carnero y de muchos otros. Parecería que todo está dicho, pero se sabe bien que a mayor conocimiento, mayor conciencia de lo mucho que queda por conocer. Lejos de mi mente, pues, satisfacer cualquier tipo de tentación holística.

Partiremos de la base de una situación socio-cultural de la España de los 60, que no podría en modo alguno ser ajena a lo que ocurría en Canarias, para abordar *grosso modo* los tres parámetros esenciales que vertebran el concepto *cine* en ese “otro lado” sobre el que pretendemos reflexionar: el de la didáctica (enseñanza del cine), el de la praxis (realización cinematográfica) y el de la teoría (crítica y publicaciones), haciendo especial hincapié en el segundo de ellos.

2. LOS 60 FRENTE A LA DICTADURA.⁴

Las décadas 60 y 70 supusieron en España una eclosión de productos fílmicos enraizados en la lucha contra la dictadura cuyo estudio no sólo es fundamental para mantener la amarga memoria de una situación de opresión y totalitarismo, sino también para arrojar indirectamente luz sobre el momento presente en que hablamos una vez más, aunque en otros términos, de *resistencia*. La historiografía fílmica ha cometido un error de peso al ocuparse

² DIERCKX, Isabelle y GARCÍA, Katia: “*Cine Canario...*”, un espacio abierto, Cuadernos de Cine del Ateneo de La Laguna, La Laguna, 2000.

³ MORALES QUINTERO, Sergio y MODOLELL KOPPEL, Andrés (EDS.), *Un siglo de producción de cine en Canarias*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Servicio de Cultura, Las Palmas, 1997.

⁴ Este capítulo forma parte del texto de ARNAU ROSELLÓ, Roberto y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, “De la militancia a la radicalidad formal: reivindicación de quince años de cine oculto (1964-1979)”, en *LATENTE (Revista de Historia y Estética del Audiovisual)*, num. 3, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2005. Págs. 37-54.

en sus reflexiones de los materiales que han cruzado la barrera de la “licencia de exhibición”; es decir, al entender como “productos cinematográficos” única y exclusivamente aquellos que cumplen determinadas condiciones de formato y exhibición pública. Es un fenómeno reconocido que gran parte de los materiales de carácter social rodados en la década de los 60 lo fue en formatos subestándar (16 mm., súper 8 mm.) y que, en un porcentaje importante, jamás obtuvieron –ni solicitaron– licencias de exhibición. ¿Niega esto su existencia o importancia en el contexto sociocultural de la sociedad española de la época?

En el 45 Festival de Cine de Bilbao, Zinebi, del año 2003, el espacio *Las brigadas de la luz, vanguardia artística y política en el cine español (1967-1981)*, ofreció una muestra de 62 títulos (31 cineastas o colectivos diversos). Del catálogo del Festival queremos destacar dos citas que entroncan perfectamente con los conceptos sobre los que aquí queremos reflexionar:

Se produjeron películas *ilegales* (clandestinas) y películas formalmente *legales* pero sometidas a todo tipo de censuras administrativas, sindicales, económicas, ministeriales o, incluso, militares. Así, todas las obras a considerar en un ciclo como el que ahora se presenta son, casi sin excepción, ilegales y, por la propia naturaleza del régimen franquista, aparecen simultáneamente, y en idéntico paradigma político, films que testimonian luchas populares y films que se plantean su propósito de ruptura política como ruptura de los modos de representación dominante (pág. 106)

Y, más adelante, con la firma del Comisario de la Retrospectiva, Julio Pérez Perucha:

Iniciado ya a través de preliminares experiencias en 1967, este proteico y apasionante movimiento se desplaza sobre dos ejes. Por una parte, la impugnación de los mecanismos formales, significantes y retóricos de todo el abanico de fórmulas del cine dominante y convencionalmente industrial o de mercado, postulando que luchar contra el sistema (franquista y/o capitalista) comenzaba, en los dominios de la cultura y el espectáculo (o sea, de la ideología), por atacar sus mecanismos de comunicación y consumo; y que, desde esta perspectiva, la elección de materias referenciales no era decisiva. Por otra, el eje que postulaba que había que conferir a todo tipo de intervención política cinematográfica antifranquista un baño de realidad que restituyera y recuperara para la experiencia del espectador las crecientes luchas populares que se estaban llevando a cabo; y que este cine que se pretendía de intervención directa debería mirar principalmente a la accesibilidad y legibilidad inmediata de sus proposiciones, dejando experimentos “formalistas” para ocasión más propicia y menos trufada de urgencias (pág. 110)

Tenemos claramente abiertos dos frentes decisivos: la obligación de rescatar del olvido materiales *i* o *alegales*, independientemente de su formato de origen, y la quiebra teórica producida por dos visiones contrapuestas que pueden resumirse en una sola: *¿para qué hacer películas?*. Ese “para qué” no sólo tiene como respuesta un objetivo socio-político-cultural, fruto de la lucha antifranquista, sino que contamina el “por qué” y el “cómo” de los discursos.

No vamos aquí a encontrar respuestas, ni lo pretendemos. Queremos, eso sí, abrir una línea de investigación que consideramos imprescindible y podemos –y debemos– formular hipótesis de trabajo. Todo este texto no hace otra cosa sino promover tal voluntad. Para ello hemos de situarnos en el

momento histórico concreto en que tiene lugar una ruptura generacional, que el franquismo no puede en modo alguno controlar, en el que muchos ciudadanos viven experiencias colectivas muy similares, tales como:

- Nacimiento de una vocación inequívoca orientada hacia las libertades y hacia la democracia, que en muchos casos desemboca en la militancia política y sindical. Los partidos, clandestinos, acogen en su seno un número significativo de jóvenes dispuestos a cambiar el curso de la historia. Las discrepancias ideológicas se disuelven en la existencia de un enemigo común al que hacer frente.
- Demanda cultural que, no cubierta por el entorno social, obliga a mirar hacia más allá de nuestras fronteras (publicaciones, viajes, intercambios de todo tipo). En este terreno, el cine se constituye en refugio para muchos (aunque manipulados y mal doblados, los materiales americanos llegan con cierta fluidez y el comienzo de las exhibiciones de cine de “arte y ensayo” pretende enmascarar el mal endémico de fondo).
- Fruto del punto anterior, creciente proliferación de cine-clubs por toda la geografía del país, sobre todo urbana y fundamentalmente con raíces en las Universidades. La Federación de Cine Clubs se constituye, además, en un ente con capacidad para la distribución de películas importadas directamente de otras nacionalidades.
- Relación cada vez mayor entre el asociacionismo cultural y el social. Muchos cine clubs se implantan en asociaciones de vecinos y/o parroquiales.
- Emergencia paulatina, pero siempre creciente, de los movimientos reivindicativos de todo tipo, lo que facilita el conocimiento de luchas obreras y movilizaciones populares que, no informadas en los medios, buscan otras vías de comunicación.

La enumeración podría continuar, pero creemos haber incluido aquí los puntos esenciales sobre los que edificamos las hipótesis que promovemos. Como puede verse, el compromiso social y político va parejo al interés por la cultura (el cine, en particular, en el caso que nos ocupa); por ello, parece razonable estimar que un número considerable de cineastas –o con vocación de llegar a serlo– tomasen las cámaras como aparatos propicios para sustentar la lucha popular. La perspectiva, en un primer momento, sólo pudo ser reivindicativa, y es comprensible que así fuera.

Pero hay otra serie de factores no desdeñables:

- El relativamente bajo coste de los laboratorios, de las cámaras y de los negativos. Incluso películas en 35 mm. se abordan como producciones colectivas, en régimen cooperativo, a lo que hay que añadir la proliferación de equipos en 16 mm. y, sobre todo, en Súper 8 mm.
- La dualidad militancia-afición al cine, que lleva consigo una inmersión plena en la problemática social con aportación de informaciones de “primera mano” y una visión diferente del contexto.
- El compromiso político, cada día más radical, que obliga a desprenderse a los cineastas de visiones edulcoradas radicadas en el

formalismo e impregna a los proyectos de una voluntad de inmediatez y efectividad imposible de encontrar en el cine de la “legalidad”.

- El compromiso cultural, que hace posible a los cineastas entrar a formar parte del debate teórico que se vivía a nivel europeo, al que contribuirían enormemente los cine clubs y las publicaciones más carismáticas que iban apareciendo en el depauperado panorama español. La controversia entre *Cahiers-Cinéthique* se reproducía a otros niveles en España, creando una contradicción insalvable entre la necesidad de una revolución formal y la premura de otra de carácter social y político que demandaba prioridad.
- La utilización de las producciones, legales o no, como desencadenantes de actos colectivos de carácter reivindicativo, cuando no directamente orientados hacia la movilización directa (casos de materiales más cercanos a las posiciones de extrema izquierda)

Hechos agua los mitos del *Nuevo Cine Español*, de la *Escuela de Barcelona* y de la *Tercera Vía*, no sólo nos encontraríamos ante una situación en que la censura se reforzaba e impedía que materiales novedosos vieran la luz, sino que los nuevos cineastas tuvieron enormes dificultades para llevar a cabo sus proyectos, mientras que los que habían podido filmar alguna que otra película que llegó a distribuirse, se vieron abocados a engrosar el campo de la alegalidad, cuando no de la ilegalidad (es muy significativo el ejemplo de Pere Portabella, pero vienen a la mente otros nombres, como Alfonso Ungría, Ricardo Franco, Augusto Martínez Torres, Paulino Viota, Jordi Cadena, Llorenç Soler, Alvaro del Amo, Iván Zulueta, etc.) Se trata de la punta de lanza de un movimiento social imparable que busca otros medios para expresarse y comunicarse.

Contamos, pues, con una serie de elementos desencadenantes y una situación atípica (en el resto de Europa las condiciones eran muy diferentes) cuya suma da lugar a un momento histórico irrepetible y a la proliferación de alternativas –que no modelos alternativos– encajadas en una etiqueta tan efímera como “cine independiente”, con un valor cualitativo muchas veces discutible, pero con una voluntad de resistencia ciertamente relevante.

Hoy es un buen momento para estudiar aquella época con nuevos ojos: 1) porque los materiales, incluso en formatos subestándar, todavía pueden ser rescatados y digitalizados; 2) porque la inmensa mayoría de los protagonistas –equipos de rodaje, cineastas, responsables de partidos políticos en la clandestinidad– siguen vivos, sean cuales sean sus ocupaciones actuales, y pueden arrojar una luz inestimable sobre su experiencia pasada (téngase en mente que la prensa no es válida, habida cuenta la censura y los intereses dominantes de aquellos días).

Pero es que, además, la mirada no-emocional desde la lejanía temporal, permite abordar cuestiones teóricas de un calado esencial:

- La vigencia o no del término “documental” y la supuesta representación de la realidad, puesto que una gran parte de aquellos materiales, por las prioridades sociopolíticas, obedecieron a modelos habitualmente etiquetados como “documentales”. Nuestra hipótesis de

partida, siguiendo a Gauthier,⁵ iría en la línea de plantear un *método de producción documental* antes que admitir la vigencia del término *documental*, que no consideramos permita una distinción eficiente entre los modelos ficcionales.⁶

- Una segunda reflexión teórica debería contribuir a la definitiva destrucción del mito dual forma-contenido. Para ejemplificarla, no sólo habría de partirse del análisis de las producciones audiovisuales de esos años (cuestión que sería válida con cualquier otro tipo de materiales), sino que debería enfrentar las posiciones de los propios cineastas con las directrices políticas emanadas de los partidos en la clandestinidad y las diversas vinculaciones militantes. La primera cuestión, en este sentido, sería recabar información de autores y responsables políticos, de tal forma que pudiera cotejarse la evolución de sus posiciones.
- La tercera cuestión, y la más importante, apuntaría a la demostración de la otra gran hipótesis que formulamos: en líneas generales, la influencia de los partidos políticos fue nefasta desde el punto de vista de las estructuras formales cinematográficas. Este punto merece una explicación más detallada por nuestra parte, que desarrollamos a continuación.

El establecimiento de una serie de prioridades, a la hora de elaborar materiales audiovisuales, conllevaba, en muchas ocasiones, un abandono de la discusión teórica en aras de la “accesibilidad” de lectura para un supuesto público ávido de información veraz sobre las movilizaciones. Inevitablemente, los partidos políticos contagiaban sus líneas de actuación hacia sus militantes y, cuando el cineasta era a su vez un miembro del partido, se veía en la obligación –razonable, todo hay que decirlo– de anteponer la línea política marcada a sus veleidades sobre aspectos teóricos y/o discursivos.

Insistimos en que este es un hecho razonable y el cineasta no tiene que justificar de ningún modo cualquier tipo de renuncia a que se hubiera sometido. Pero, desde otra perspectiva, la de los dirigentes de los partidos, el asunto ya no es tan “razonable” porque apunta hacia la ausencia de cultura audiovisual y, casi siempre, hacia la reiteración de los códigos dominantes, con la supuesta excusa de que se trataba de los mecanismos discursivos conocidos y asumidos por el público en general (léase la población o el pueblo).

Desde nuestro punto de vista, y no nos cansaremos de decirlo, la *forma es el contenido*; es decir, los mecanismos discursivos conllevan planteamientos ideológicos; el cambio del héroe fascista por el héroe revolucionario no da como resultado, *per se*, el carácter revolucionario de un film; muy por el

⁵ GAUTHIER, Guy, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995.

⁶ Posición que hemos expuesto en GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, (Tesis doctoral, en CD-ROM), Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003; y en GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, “Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad”, en *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 2004, pp. 63-70.

contrario, la contaminación significativa promueve la lectura dominante en ambos casos y el discurso hegemónico se retroalimenta.

Dicho lo cual, también hemos de decir que se trata de una hipótesis no contrastada y que los materiales audiovisuales legales e ilegales de las décadas 60 y 70 en la España del último aliento dictatorial pueden ser una fuente riquísima de validación de la misma. Y aunque así no fuera, son una parte destacada de la historia que nos ha tocado vivir que no podemos, en modo alguno, dejar en el olvido; si lo hiciéramos, más tarde sería un eslabón perdido en una cadena multisignificante que ya no podría ser recuperado.

3. LOS 60 Y CANARIAS.

El contexto anteriormente comentado, no era muy diferente en la Canarias de los años 60 y 70, aunque sí es cierto que debemos situarnos en la primera parte de los años 70 para encontrar las primeras “desestabilizaciones”. Las reivindicaciones, la necesidad de libertad, las organizaciones clandestinas, bullían también en las islas, pero la cultura avanzaba a pasos muy lentos porque, hay que decirlo, la idiosincrasia del canario de aquellos días le había fortalecido hacia dentro y había revestido con un caparazón nacionalista la siempre necesaria autocrítica; quiere esto decir que las argumentaciones críticas solían ser mal recibidas cuando estaban orientadas hacia las producciones isleñas (en el ámbito de cualquiera de sus manifestaciones artísticas y/o populares). Esto no era exclusivo de la comunidad canaria, por supuesto, ni debe entenderse como algo negativo, si se alzan voces que reivindican la reflexión, pero era un elemento de retardo en los procesos; otro tanto –en negativo esta vez– pasa hoy en día en la comunidad valenciana (a los votos me remito), donde las voces no se alzan y los nefastos resultados a la vista están (que nadie pueda pensar que ejerzo el chauvinismo de la distancia, porque esta segunda parte me afecta directamente).

Pues bien, la aparición de cámaras de costes asumibles a nivel individual y de formatos asequibles, permitió que proliferasen los cineastas amateurs (no entraremos ahora en la oportunidad o no de tal denominación) y, lógicamente, la salida más normal para que viesan la luz pública sus producciones no era otra que los círculos sociales o asociaciones profesionales (Círculo de Bellas Artes, Asociación Fotográfica, etc.). Nada que objetar a estas actividades, por supuesto.

Con la aparición de películas cada vez más arriesgadas, que comenzaban a plantearse los mecanismos expresivos del cine, que se iban separando de un cine de características abiertamente familiares (que debiera ser de uso individual y de puertas para adentro), empezó un primer conflicto entre “mostradores de vivencias personales y/o folclóricas” y “constructores de discursos ficcionales y/o documentales” (abandonamos así etiquetas que pueden llamar a engaño). Pero, en una primera etapa, esta disonancia fue muy productiva porque cineastas con orientación hacia lo familiar se fueron decantando más y más por hacer sus experimentos. Este no fue un fenómeno que se diera en Canarias exclusivamente sino en todo el estado español.

Al mismo tiempo, apareció otro tipo de cineastas, habitualmente gente joven con un importante amor al cine, con fuertes conocimientos de la construcción de discursos audiovisuales y con vocación creativa. En el seno de este tipo de

autores, también había una doble vía: aquellos que se limitaban a generar discursos y los que integraban esta cuestión en un contexto más amplio de luchas sociales y reivindicaciones políticas a las que era imposible ser ciegos en aquel momento histórico. Por supuesto, una tercera vía la conjugaría la confluencia entre ambas partes.

Con un mapa de estas características, más pronto que tarde se había de producir el “asalto al palacio de invierno” y estos nuevos cineastas, más politizados, intentarían hegemonizar los procesos en tales sociedades, intentando así hacerse con un caparazón que les protegiera de la censura local, siempre férrea. Así de sencilla fue la inercia que llevó a la aparición de materiales cada vez más lejanos del amateurismo y de lo familiar, y cercanos al cine como fenómeno discursivo.

Traducido a Canarias, se hace imprescindible añadir otros dos factores: la aparición de críticas-crónicas especializadas en la prensa local y la proliferación de premios de entidades y corporaciones tales como las Cajas de Ahorro. Es fácil entender que la crítica se ensañara con cierto tipo de materiales (no digo cine) que siguen exhibiéndose en los “círculos *ad hoc*” y, al mismo tiempo, formara parte de los jurados que, cada vez más, irían premiando en los certámenes las producciones más arriesgadas. Todo esto conllevaría polémicas, actitudes poco democráticas (la sistemática expulsión de los críticos de los periódicos) y voces airadas que reivindicaban la muy cacareada “libertad del arte”. Ni qué decir tiene que tal reivindicación sería un clamor al unísono si la libertad individual y colectiva estuviera garantizada, pero no podía serlo en las épocas de oscuridad, de ahí que “mirar hacia otro lado” no pudiera ser asumido por los cineastas más reivindicativos.

Hablaré de aquello que he vivido más de cerca, dejando de lado cuestiones que me son lejanas.

4. LA POLÍTICA Y EL CINE.

Con la participación en certámenes, en las islas y fuera de ellas, algunos nombres comenzaron a tener cierta relevancia y repercusión mediática. Dejaremos fuera los concursos que propiciaban un tipo de cine etnográfico, que ya aparecen en los años 50, y estimaremos que los certámenes de Arucas (1970-1975), Teror (1961-1963), Santa Cruz de Tenerife (con diversas denominaciones, desde 1972 hasta 1980) y Las Palmas (1972 y otros aislados), fueron los más relevantes. Surgieron así nombres como los de Teodoro y Santiago Ríos o Fernando H. Guzmán, que posteriormente verían incluso algunas de sus películas comercializadas en las salas cinematográficas.

La muerte del dictador -en su cama, para nuestra vergüenza, que nos liga al presente a través de la infausta figura de Pinochet y la tragicómica de Bush y sus acólitos- no trajo consigo la democracia de forma automática y en muchos hizo mella la desilusión y el desengaño (por otra parte, tantas veces repetido posteriormente). El grito sojuzgado, retenido, hacía explosión en el interior de los ciudadanos; el debate ideológico tenía que abrirse camino y lo hacía en el deporte, en la cultura, en las asociaciones, en los foros relegados a un margen del poder, que, impertérrito, vigilaba y castigaba (permítanos Foucault hacer uso de su paternidad nominativa). La indiferencia no podía en modo alguno ser

un camino aceptable en 1975. El cine era un vehículo tan válido como cualquier otro para abrir espacios de libertad. Y muchos amaban el cine o, más que amar, hacían de él el sentido de sus vidas.

En Enero de 1976, nació la *Asamblea de Cineastas Independientes Canarios (A.C.I.C.)*. Los incendiarios manifiestos de la A.C.I.C., sin duda populistas e insuficientes (vistos con la distancia que el tiempo nos permite), elevaron el tono de la polémica. La *Asociación Tinerfeña de Cine Amateur (ATCA)*, que agrupaba al resto de cineastas de Santa Cruz, veía tambalear los cimientos de su concepción tantas veces promulgada: *El arte es libre*. Los enfrentamientos dialécticos fueron múltiples, y ello pudo ser la simiente de un nuevo cine. Con todo, se hizo patente que no se podía seguir con la postal y el autoengaño del cine familiar (la palabra *amateur* desaparecería enseguida para ser sustituida por otras muchas: alternativo, marginal, independiente, militante...). En el manifiesto de la A.C.I.C. podemos leer (1-8-76):

El cine que hasta el momento se ha hecho -y se sigue haciendo- en las islas va, en las más de las veces, por el mismo camino que el cine comercial; es decir, refleja directa o indirectamente la ideología dominante y, por tanto, no hace referencia a la auténtica realidad del pueblo canario.

Este párrafo podría seguirse rubricando hoy en día. Las declaraciones programáticas: *No admitimos el arte por el arte, no admitimos el arte parcial, no admitimos la reiterada libertad del artista*, etc., asustaban a una cómoda clase de aficionados al audiovisual -que no al cine, y este es un parámetro esencial-, aferrados a su sempiterna canción axiomática de arte y libertad. Y no es que no tuvieran algo de razón, pero, evidentemente, era el momento histórico el que imponía las prioridades.

Arte y libertad son dos palabras que quedaron vaciadas de sentido en los años 70. ¿Qué arte?, ¿qué libertad?... El debate teórico estaba herido en su origen por el gran abismo ideológico entre las partes. ¿El cine como arte, cuando es un puro valor mercantil?, ¿la libertad del primer mundo gracias a la muerte del tercero?... ¿y no hay un tercer mundo imbricado en el primero?... Precisamente esa lucha es la que genera el cambio y el avance. El proceso que vivimos en la España de los 70 no fue un advenimiento paulatino de la democracia como ente liberador de nuestros males (a fin de cuentas la democracia no es sino otro aparato ideológico de Estado, un recurso de la ideología dominante para seguir imponiendo su concepción de mundo y de vida)⁷. En un momento histórico en que se abrían espacios mínimos para la libertad, la cultura nadaba contracorriente, intentando desembarazarse de la herencia monolítica de la etiqueta artística.

Algunos, aferrados a la concepción sacral y cultural de arte, no eran capaces de vislumbrar que la llegada de la fotografía y posteriormente del cinematógrafo habían hecho pedazos el mundo del pasado⁸: como piezas de museo, se encerraban entre las cuatro paredes de sus Círculos mágicos. La polémica, en

⁷ IMBERT, GERARD, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*, Madrid, Akal, 1990

⁸ BENJAMIN, WALTER, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

tal caso, no sólo era inevitable, sino necesaria, porque los espacios de poder debían ser redistribuidos y la concepción del cine como industrial cultural (mercantilizada), puesta en entredicho.

Parece contradictorio regresar hacia el pasado, como si un impulso nostálgico nos atrajera hacia él. A fin de cuentas, no estamos hablando de grandes películas, magistrales resultados de una concepción cinematográfica diferente o novedosa. Nada de eso. Pero tampoco hablamos del pasado en abstracto: el presente no se diferencia excesivamente de aquellos años si lo observamos desde la perspectiva de una necesaria *resistencia* al dominio implacable de la mercantilización. Frente a la dictadura, se produjo un cierto grado de unidad; la democracia ha conseguido desunir... ¿quién triunfa en ese decurso?: La industria de Hollywood no sólo ha impuesto definitivamente su comercio, sino también su estética ensoñadora y un imaginario colectivo que nos lleva a la asunción de códigos y modos del medio. Arropados en ese manto (que no es sino un abismo de sombras) los cineastas de hoy, ávidos de nombre y etiquetándose bajo la profesionalización, muestran y demuestran que son capaces de reproducir los esquemas, que los códigos han sido correctamente asumidos... que son políticamente correctos (esto, lógicamente, les abre las puertas de la subvención oficial, sin la cual hoy en día es poco menos que imposible hacer cine en nuestra Europa del Euro). ¿Quién dijo que la censura ya no existía?, la más eficaz es la económica y se ejerce sin escrúpulo alguno en nuestras sociedades “avanzadas”.

Los miembros de la A.C.I.C., con su carga de ideologización y militantismo, eran personas de su época, e intentaron resistir a una envoltura social dispuesta a deshacerse de todo aquello que le inquietara. Pero también estaban dispuestos siempre al diálogo, aun a sabiendas de que de la lucha nace un nuevo día (lo que les honraba, porque la lucha es agotadora y en el camino se van quedando los mejores). El cine y la sociedad no son estructuras distantes, forman parte de un mismo todo, inseparable (algo así como el fondo y la forma, la enunciación y el enunciado) y por ello de las cenizas de la A.C.I.C. habría de nacer el proyecto Yaiza Borges, ente colectivo del que se cumplió en el 2003 el veinticinco aniversario y que ha supuesto un faro para muchos de los cineastas canarios, pese a su desmembración –que no desunión- a los pocos años (1978-1987), aspecto sobre el que volveremos de inmediato.

De aquellos días han habido múltiples trabajos publicados, casi siempre limitados. Fueron muchas las películas que se hicieron y no importa su formato. No es aquí el momento ni el lugar de reseñar nombres y títulos, baste con remitir al lector a textos documentados tales como *Los años 70: La década del Super 8*, de Josep M. Vilageliú; “*Canarias*”, en *Cine Español, una historia por autonomías*, de Fernando Gabriel Martín y Enrique Ramírez Guedes (PPU, Colección Centro de Investigación Film-Historia, Madrid, 1998); *Política y cultura cinematográficas en Canarias: el proyecto Yaiza Borges*, de José Alberto Guerra (Revista de Historia Canaria, 2000); o *Cronología y características de las producciones audiovisuales de Canarias*, de Isabelle Dierckx y Katia García, con la colaboración de Irène Dupuis, ya mencionado antes.

Las reuniones de la A.C.I.C. eran un foro de **discusión** y **autocrítica**, un elemento éste casi siempre ajeno en los ambientes culturales de las Islas. Y fue precisamente la falta de autocrítica generalizada lo que impidió que la

proyectada *Federación de Cineastas Canarios*, que agruparía a los de todo el Archipiélago, se consolidara, pese a su fundación en Septiembre de 1977. La unidad fue uno de los objetivos básicos de la A.C.I.C., dispuesta a disolverse en el seno de una entidad que garantizara un planteamiento democrático y firme ante las instituciones para conseguir la necesaria infraestructura para el cine en Canarias.

La muerte de la A.C.I.C. no fue tal. Renació más tarde en Yaiza Borges (no podemos olvidar que prácticamente todos sus miembros son fundadores de Yaiza Borges, y sus actividades fueron desde un principio las preconizadas por la A.C.I.C.: sesiones públicas de cine forum, exhibición de material no habitual en las Islas, producción profesional, etc.) y con este colectivo llegaría la propuesta de Ley de Bases para el Cine en Canarias (1980), la de la creación de la Filmoteca Canaria (1982), y el *Cinematógrafo Yaiza Borges*, sala estable que tuvo Santa Cruz de Tenerife de material en versión original y de calidad durante un periodo ininterrumpido de más de cuatro años.

El cine de los años 70, incluso en un formato inferior, intentó ser -casi siempre sin conseguirlo- un cine de resistencia frente al sistema (y el sistema es la propia industria cinematográfica también); de ahí su paralelismo con el momento actual. Las acusaciones a la A.C.I.C. de hacer política son ciertas, evidentemente (lo que habría que preguntarse es qué mal hay en ello); hoy las palabras han perdido su valor, gracias a los procesos de homogeneización a nivel internacional; ya no se habla de derechas o de izquierdas (ahora se insultan mutuamente los candidatos apoyando sus improperios con términos como “comunista” o “conservador”, relegados al ostracismo ideológico), tampoco se habla de “clases”, o de “ideología”, sino de “grupos sociales” o “mentalidad”; el éxito de la globalización no es exclusivamente económico, está consiguiendo cambiar nuestros propios parámetros de vida, nuestra concepción de mundo. El imaginario colectivo ha sido fracturado, deformado y recreado a la medida de las intenciones de “los de siempre”.

La A.C.I.C. se reunía en mesones y bares populares; allí las discusiones subían de tono y en más de una ocasión eran llamados al *orden* por el propietario, temeroso de que irrumpiese allí el otro *orden*. Ese orden era la fuerza, pero hay otro orden, el del caos, que genera esperanzas.

5. LA APARICIÓN DE YAIZA BORGES.

Tras el amateurismo voluntarista de la A.C.I.C. y sus polémicas, a través del puente de *La tarjeta de crédito*, llegó Yaiza Borges, colectivo que evolucionó desde la práctica asociacionista del cine-club (el primero de ellos llegó a contar con más de 2.000 asociados) a la organización de Semanas de Cine en versión original, sin abandonar nunca la producción –objetivo esencial muchas veces relegado por las imposiciones económicas–. Surgieron así proyectos cinematográficos de carácter independiente frustrados (*Anabel “off side”*, 1979) e inconclusos (*Fuencisla*, 1980), pero la necesidad de “intervenir” llevó al grupo a constituirse en sociedad e intentar competir en el terreno de los buitres del comercio (muerte, pues, anunciada, pero no por ello menos heroica y con una validez que descubrimos hoy, con el paso del tiempo).

En *El cine según YAIZA BORGES: Un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la Transición en Canarias*, texto con el que intervino el

profesor Domingo Sola Antequera en el pasado congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), celebrado en Valencia, se intentaba una aproximación veraz al contexto sobre el que actuó Yaiza Borges y se vislumbraban las consecuencias directas de su utópico empeño.

Yaiza Borges *intervino* sobre el carácter industrial del cine y sus relaciones con el poder establecido desde diversos frentes:

- *Distribución y Exhibición*: Gestionó una sala de exhibición (*Cinematógrafo YAIZA BORGES*) en Santa Cruz de Tenerife donde se llevó a cabo una programación estable de calidad en versión original. Al tiempo, distribuyó parte de esos materiales por el conjunto del archipiélago, bien mediante la organización de eventos (Semanas de “Arte y Ensayo”) o con cierta asiduidad (*El Almacén*, en Lanzarote). Pretendió sin éxito rescatar la sala *Numancia* ante su cierre anunciado y gestionó parcialmente otra sala en La Laguna.
- *Didáctica*: Organizó seminarios, publicó revistas periódicas (*Barrido*) e incluso tuvo un programa de radio. Impartió cursos y seminarios, pero, sobre todo, promovió la implantación en BUP de una asignatura opcional sobre el lenguaje cinematográfico para lo que desarrolló todo un programa que aún hoy en día permanece en vigor en algunos centros.
- *Producción*: La gran asignatura pendiente del colectivo, aunque a lo largo de aquellos años vieron la luz algunos materiales audiovisuales:

1983. “CARNAVAL 83” (Video U-MATIC) 60 min. (Colectivo)

1985. “CARNAVAL EN LAS PALMAS” (Video U-MATIC) 22 min. (Colectivo)

“BAJO LA NOCHE VERDE” (Video U-MATIC) 180 min. (J. Vilageliú)

“THE END” (Video U-MATIC) 40 min. (Colectivo)

1986. “EL FOTOGRAFO” (16 mm.) 25 min. (Luis Sánchez-Gijón Cañete)

“ALVARO, MI NIÑO” (16 mm.) 11 min. (Aurelio Carnero y Francisco. J. Gómez)

1987. “TRES GENERACIONES Y MEDIA” (16 mm.) 33 min. (Francisco. J. Gómez)

“ULTIMO ACTO” (16 mm.) 35 min. (Francisco J. Gómez)

1988. “APARTAMENTO 23-F” (16 mm.) 30 min. (Aurelio Carnero)

Los dos primeros, de carácter comercial, aunque con hallazgos estilísticos indiscutibles, condujeron al rodaje de *Bajo la noche verde* en unas condiciones de financiación por suscripción popular que se desvelaron poco efectivas y crearon un bache trágico para la puesta en marcha de posteriores proyectos del colectivo. Así, no es de extrañar que *The End* se corresponda con el cierre de la sala de exhibición, a modo de manifiesto doloroso sobre una experiencia que **nunca** contó con el apoyo de las instituciones, tal como se desvela en el *dossier* final publicado por el colectivo (también titulado *The End*) y que, en un retórico acto circular, remite al fundacional *Libro Negro de Yaiza Borges*, en el que desde su origen se fijaban los objetivos (cumplidos sólo parcialmente).

El resto de filmes fueron fruto de un acuerdo con TVE-C para el programa *Cine Canario* que, de alguna forma, levantó la herida moral del grupo al permitirles hacer cine (su gran deseo desde siempre) en unas condiciones de libertad que hoy no serían imaginables.

Ni las intervenciones en el Congreso de Cultura de Canarias ni la publicación de una Ley de Bases para el Cine en Canarias, fueron escuchadas por los organismos públicos, aunque, en honor a la verdad, hay que decir que

la aparición de la Filmoteca Canaria tiene en ellos su origen y este es un logro no despreciable.

La trayectoria de Yaiza Borges vino marcada con claridad y su futuro era perfectamente deducible, pero el evento del cierre de la sala fue en sí mismo un fin porque para muchos –no sólo espectadores, sino también miembros del grupo– el colectivo se identificaba con ella y toda crisis posterior tenía ahí su necesario punto de anclaje. Si buscamos el *después de*, basta con un recorrido en torno a las individualidades que formaron en su día Yaiza Borges y la constatación de su sempiterna vinculación al cine por 1) la vía teórica (docencia y publicaciones), 2) la vía teórico-práctica (realizaciones de carácter experimental), y 3) la vía pragmática (profesionalización e incidencia en el sector audiovisual con producciones de signo industrial y/o comercial).

No puede entenderse la existencia de Yaiza Borges sin el proceso que conduce a su creación por parte de una serie de individualidades que, durante años, trataron de constituir colectivos que hicieran bueno el lema *la unión hace la fuerza*. La heterogeneidad no era un obstáculo en tanto en cuanto se dieran dos parámetros esenciales: el amor al cine y la inserción en un contexto socio-político en constante transformación. Tales individualidades no pretendían ser testigos mudos de esos cambios sino intervinientes y/o protagonistas de los mismos.

Amor al cine (la leyenda que rezaba en el afiche de Yaiza Borges pregonaba su condición de *locos por el cine*) y **contextualización**: dos cualidades que acompañan la trayectoria de todos y cada uno de los miembros del colectivo antes, durante y después de su presencia social, y que explican no sólo su comportamiento radical sino también la constante producción de textos teóricos. Lo que les separó de otros cineastas del momento, e incluso de otros movimientos asociativos, no es la diferencia de planteamientos estéticos (que también) sino la falta de capacidad de estos grupos para ser parte de la historia cotidiana de las islas.

6. CINE CANARIO Y MALES ENDÉMICOS.

A la luz de cuanto antecede, podría pensarse que solamente en Santa Cruz de Tenerife se daban estas actividades y grupos de cineastas, pero no es el caso. Proliferaban en todo el archipiélago, aunque Santa Cruz era el núcleo con mayor relevancia, sobre todo por su incesante actividad teórica (manifiestos y textos *ad hoc*) Por ello, es de justicia traer a colación los nombres de Jorge Lozano Van de Walle, Luciano de Armas, Equipo Splash, Pepe Dámaso, Miró Mainou, Equipo 1001, Antonio Rosado, Damián Santana, Ramón Saldías y tantos otros que, desde las islas menores (sobre todo La Palma) y desde la de Gran Canaria también desarrollaban su labor creativa.

Algunos de los nombres que intervenían en grupos o individualmente, eran a su vez comentaristas en los periódicos locales. Precisamente, la actividad escrita fue uno de los elementos que propició la polémica y que hizo posible la repercusión de un tipo de discurso totalmente sojuzgado en su época. Tales comentaristas (no me atrevo a calificarles de críticos, habida cuenta del medio en que ejercían) hablaban en sus columnas tanto del cine en general como de lo que acontecía en Canarias en particular, por lo que no es de extrañar que formaran parte como jurados en algunos de los certámenes y esto constituyera, asimismo, un elemento clave en el desarrollo posterior de las alternativas

estéticas. En este apartado es de justicia recordar a José H. Chela (lamentablemente fallecido), José Miguel Santacreu, Fernando Gabriel Martín, Claudio Utrera, Antonio Rosado, etc... (me incluyo en uno de los puntos de este etcétera). También conviene señalar que algunos de los que en aquellas fechas escribíamos en la prensa, fuimos siendo expulsados de uno y otro periódico precisamente por la actitud crítica ante las películas más insulsas que se realizaban y, sobre todo, por la negativa a comentar positivamente siempre los estrenos (si se hacían críticas negativas, las empresas editoras se veían amenazadas con el corte de la publicidad)

Pero en el año 1975, a raíz de su participación como invitados en el *IV Certamen Día Universal del Ahorro y I Semana del Cortometraje de Santa Cruz de Tenerife*, los críticos Diego Galán y César Santos Fontela, sin duda agradecidos por las atenciones recibidas, publicaron en revistas de la Península una serie de glosas sobre lo que denominaron el *boom del cine canario*. La repercusión no se hizo esperar y, para vergüenza propia y ajena, el entonces excelente Festival de Cine de Autor de Benalmádena, dirigido por Julio Diamante, invitó a algunos cineastas a exhibir allí sus obras. Afortunadamente –en todos los sentidos– el Festival coincidió con la muerte del dictador y solamente se visionaron algunos títulos.

Es cierto que a nadie le amarga un dulce y que para cualquiera es grato verse invitado a un Festival, sea cual sea su contenido, pero para aquellos de nosotros que conocíamos tanto el Festival como su trayectoria, los materiales rodados en Canarias no solamente no reunían la calidad adecuada sino que podían resultar un insulto a la inteligencia. La ceguera de muchos cineastas, intentado incluir a todo coste sus obras en la lista, fue uno de los peores daños a aquella incipiente voluntad de hacer un cine autóctono. La irregularidad del Festival, que tuvo que suspender las sesiones durante un par de días, evitó el escarnio.

Poco a poco, el “subidón” descendió adecuadamente y las aguas volvieron a su cauce. La ferocidad de las críticas siguió de puertas para adentro, que es donde siempre debió haber estado y donde realmente era constructiva. El término “cine canario” fue viéndose cada vez más relegado y las aspiraciones adquirieron otros niveles.

Si estos no fueran suficientes males endémicos, habría que añadir que, poco a poco, los miembros de los grupos más combativos, vinculados a organizaciones políticas, fueron discrepando más y más de tales formaciones en cuanto a su concepción de la cultura (visual o general) y distanciándose de ellas, provocando así la quiebra de los colectivos y poniendo sobre la mesa la necesidad de caminar hacia otro tipo de acuerdos y/o agrupamientos (de ahí la idea de la Federación de Cineastas Independientes, frustrada, y, más tarde, la aparición de Yaiza Borges, absolutamente desvinculada de cualquier dependencia política, aunque fuertemente ideologizada, ya que las ideas no dependen de las militancias)

Al tiempo que en La Laguna aparecía en una primera fase el cine club de *Yaiza Borges* (1980), que daría pie más tarde al *Cinematógrafo Yaiza Borges* (1982), comenzaba en Las Palmas el cine club *Lumière* (1984) y en Lanzarote el Centro creado por César Manrique *El Almacén* (1974), donde también se proyectaron películas distribuidas en las islas por Yaiza Borges entre 1982 y 1984. Los esfuerzos se canalizaron más y más hacia el visionado de materiales de calidad procedentes de otras cinematografías o con escasa distribución, y

menos hacia la realización, que quedaba relegada a un segundo plano sobre todo por dificultades económicas.

7. LO QUE UN DÍA PUDO SER.

Pero no todo había de ser negativo. En el año 1983, uno de los directivos de TVE en Canarias, Javier Jordán, tuvo la brillante idea de poner en marcha un programa en el que pudieran verse los materiales rodados en las islas y que en torno a ellos llegaran invitados de la Península para establecer un animado debate. El punto de partida no podía ser otro que la recuperación del film mudo *El ladrón de los guantes blancos* (José González Rivero, 1926), una vez restaurado por la Filmoteca Española. Con este primer programa, arrancó una serie del mismo, presentada por Claudio Utrera y Alberto Omar, en la que se visionaron materiales de diversos cineastas canarios y se debatió con ellos. En 1984 hubo una segunda fase, también con materiales existentes.

Pero el proyecto de Javier Jordán era mucho más ambicioso y, así, convocó a los cineastas que habían participado en las dos fases anteriores para que presentasen propuestas de guión para realizar las correspondientes películas con unos fondos determinados y que pudieran ser emitidas en la siguiente fase del programa televisivo. Este fue un claro revulsivo para la situación del cine no profesional en Canarias, toda vez que, por fin, era posible asumir una producción relativamente seria y con una garantía de exhibición pública. Con estos planteamientos, tras una selección de las propuestas (se presentan 35 guiones y la serie sería, como es habitual, de 13 capítulos, aunque se llegó a un total de 18 coproducciones con TVEC), es como se llevan a cabo las filmaciones y son emitidas en la siguiente fase de *Cine Canario* (en dos bloques: 1988 y 1989) Las películas se ruedan en 16 mm., y son las siguientes (me he permitido colocarlas alfabéticamente, según los títulos, para no herir ningún tipo de susceptibilidad):

- *Alvaro, mi niño* (Aurelio Carnero y Francisco J. Gómez, coproducción: Yaiza Borges)
- *Apartamento 23 F* (Aurelio Carnero, coproducción: Yaiza Borges)
- *Bah* (José Hernández Moralejo)
- *Calvario, tocata y fuga de un ataúd* (Sergio Hernán, coproducción: Cabildo Insular de Gran Canaria)
- *Compramos gente* (Elio Quiroga)
- *Cuestión de tiempo* (Elio Quiroga)
- *El fotógrafo* (Luis Sánchez-Gijón Cañete, coproducción: Yaiza Borges)
- *El sueño* (Ramón Rodríguez, coproducción: Cabildo Insular de Gran Canaria)
- *En el mar vuelvo a nacerme* (Enrique Lópiz)
- *Érase una vez* (Luciano de Armas)
- *Estatuas de sal* (Emilio Arribas, coproducción: Formatos)
- *Iballa* (Josep Vilageliú, coproducción: Yaiza Borges)
- *La Rama Collage* (Pepe Dámaso)
- *La ruleta rusa* (Rosario Domínguez Cárdenes, coproducción: Cabildo Insular de Gran Canaria)

- *Mi hermano* (Fernando Pérez Rodríguez, coproducción: Cabildo Insular de Gran Canaria)
- *Preludio* (Ramón Santos, coproducción: Mari Carmen Cortés)
- *Tres generaciones y media* (Jorge Naval, coproducción: Yaiza Borges; realización: Francisco J. Gómez)
- *Último acto* (Francisco J. Gómez, coproducción: Yaiza Borges)

El paso cualitativo que supuso el programa dirigido por Javier Jordán, como tantos otros proyectos de calidad, murió en los pasillos de la televisión, en las disputas internas, en los presupuestos y las instancias de poder... Su visión de futuro no tuvo el eco adecuado en los responsables de apoyar tales proyectos.

Más tarde, cuando aconteció la expansión del virus “zeroloto”, salieron de debajo de las piedras muchos “productores” y “directores” curiosamente empadronados en Canarias. Se hicieron algunas películas, pero nada tuvo continuidad. Claro que, esa es otra historia...

Valencia, octubre de 2010.