

Prólogo (para un viaje sin equipaje)

Francisco Javier Gómez Tarín*

2003

Índice

1 Matices sobre el texto	2
2 Matices sobre la evolución histórica	3
3 YAIZA BORGES, en femenino	12

No resulta fácil escribir el prólogo para el texto de un amigo que habla de experiencias compartidas. Tampoco lo es encontrar un título adecuado. ¿O sí? Es 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); el título, pues, surge por sí mismo (¿cuál mejor que “prólogo”, puesto que cuanto sigue es una sucesión de espacios – ora rellenos por palabras, ora elípticos – que corresponde al lector completar?). Así, hablar de YAIZA BORGES se convierte en un ejercicio hermenéutico sobre el pasado y también en una catarsis personal que apunta hacia la colectiva.

ALBERTO GUERRA ha escrito buscando la constatación, el dato, la fecha, la organi-

*Miembro fundador de Yaiza Borges. Dpto. Teoría de los Lenguajes. Universidad de Valencia

zación cronológica de los eventos, pero el pulso de sus sentimientos le traiciona una y otra vez permitiendo que de entre las líneas surja la vivencia, la sensación, el deseo (esa *verdad* y *goce* de que antes hablaba). También ha escrito un libro incompleto que recorre un espacio de tiempo truncado en 1986, coincidiendo prácticamente con la mítica fecha de cierre del CINEMATÓGRAFO YAIZA BORGES y no con la nunca finalizada disolución del colectivo. ¿Es esto casual?, ¿requiere el texto una ampliación que desvele los avatares posteriores? En mi criterio, no existe tal carencia: por un lado, las páginas que siguen son fieles a la fecha en que el autor trabajó sobre los hechos (el *narrador* se sitúa en un *hoy* que no es otro que 1986); por otro, la trayectoria de YAIZA BORGES viene marcada con claridad y su futuro es perfectamente deducible, pero el evento del cierre de la sala es en sí mismo un fin porque para muchos - no sólo espectadores, sino también miembros del grupo - el colectivo se identifica con ella y toda crisis posterior tiene 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 ca-

rácter experimental), y 3) la vía pragmática (profesionalización e incidencia en el sector audiovisual con producciones de signo industrial y/o comercial).

Puesto que no nos interesan aquí los acontecimientos posteriores a 1986 (otros habrán que se ocupen de ellos), regresemos al texto de ALBERTO GUERRA. Decía más arriba que el *narrador* se sitúa en un hoy concreto; he aquí cómo se desvela en todo trabajo *aparentemente científico* la presencia de un ente que mantiene una relación de exclusión respecto al texto, pretendiendo su naturalización por la vía de la tercera persona y la propia desaparición física (exactamente igual que acontece en el discurso del cine hegemónico); pues bien, el autor, en este caso, se implica en el texto mediante referencias directas a su condición de miembro del grupo, por la inclusión de juicios de valor y, sobre todo, por la propuesta abierta de mecanismos de superación de los problemas del colectivo que no obedecen a una reflexión sobre datos empíricos sino a una posición personal y subjetiva (el camino de la producción como vía alternativa). Podría pensarse que, en un ejercicio textual de marcado carácter universitario, debería primar la objetividad, pero, como ya he comentado en otros lugares, no hay discurso –ni relato– sin punto de vista y todo punto de vista está afectado por la subjetividad; la Historia, pues, no es sino una historia contada por alguien, desde algún lugar (físico e ideológico) y con fines específicos de orden persuasivo. ALBERTO GUERRA se sitúa en su texto temporal y espacialmente (es decir, se contextualiza), proclama su condición de miembro del colectivo y explicita sus fines: *arrojar luz sobre algunos de los caracteres de la cultura contemporánea canaria*.

Pero no se trata aquí de glosar el libro ni de loar sus aciertos –que son muchos– sino de puntualizar algunos aspectos en los que, lógicamente, no se produce el acuerdo y, fundamentalmente, de arrojar algo de luz sobre la etapa previa a la existencia de YAIZA BORGES, no vivida por el autor *desde dentro*. De esta forma pretendo recuperar la condición autocrítica de que siempre ha hecho gala el colectivo –sé que ALBERTO GUERRA coincidirá en ello conmigo– y desvelar matices sobre un momento intempestivo previo a su creación en que toda acción estaba necesariamente condicionada por la lucha contra la dictadura.

1 Matices sobre el texto

Como el lector podrá comprobar, abundan en las páginas escritas por ALBERTO GUERRA las referencias al *fracaso*. Aparece así, afortunadamente, la *traición* que antes refería al proyecto empírico, al lenguaje del dato y de la constatación, porque habla el desencanto y, a través de él, un incómodo e inevitable sentimiento de frustración. Los calificativos de “*aventura fracasada*”, las reiteraciones del término e, incluso, las expresiones “*línea estratégica (equivocada como se comprobará)*” o “*lamentable error*” (por no intentar la práctica fílmica), revierten en una sistemática negación de los avances del colectivo (antes y durante la existencia de YAIZA BORGES) que se ve comprensiblemente cegada por la frustración vivida en lo personal.

Una pregunta clave nos ayudará a transmutar la acepción del registro *fracaso*: ¿sabían las individualidades que formaron el colectivo que su proyecto revestía el carácter de una utopía? La respuesta – contundente – ti-

ene por necesidad que ser afirmativa. Lo sabían porque edificaron sobre cada frustración una nueva propuesta más ambiciosa, porque pretendían dar alternativa a TODA la situación del cine en Canarias, porque avanzaron.... sólo mediante la utopía es posible el progreso en una sociedad que amalgama y homogeneiza a sus miembros a la baja, donde la sumisión es la única vía para conseguir prebendas. Por ello, YAIZA BORGES se enfrentó siempre a los poderes establecidos, porque su esperanza se revestía de utopía, pero le capacitaba para dar pasos significativos (ahí están los logros para constatarlo, y la existencia hoy de la *Filmoteca Canaria* no es el menor de ellos).

Puede que tanto la A.C.I.C. como YAIZA BORGES fueran proyectos avanzados a su época (en el texto de ALBERTO GUERRA se puede comprobar cómo la experiencia del colectivo aparece como única en el contexto del Estado), pero siempre se avanza sobre las cenizas de quienes “aparentemente” fracasaron antes (¿qué sería el cine hoy sin visionarios como LUMIÈRE, MÉLIÈS, SMITH, GRIFFITH, EISENSTEIN, MURNAU, STROHEIM, BUÑUEL, GODARD, y tantos otros?). No es el término fracaso el que define los cruces de camino de las utopías; quizás frustración, desesperanza, desencanto, pero nunca fracaso. Fuera de la sumisión al sistema, se construye desde la destrucción, desde la dispersión y el caos.

Por todo ello, es comprensible que el autor señale que “*esta arrogante postura de superioridad moral revertiría en abiertas oposiciones y serios obstáculos a sus razonables fines*”, dando por hecho que las ayudas públicas no llegaron nunca como consecuencia de tal altivez, de ese no-ceder, de ese no-callar. Se sugiere, de esta forma, que una

actitud más razonable hubiera tenido consecuencias positivas, olvidando - precisamente por la inmersión personal en lo hechos - que el proyecto del colectivo no podía en modo alguno ser asumido por el sistema, toda vez que su voluntad democrática sobrepasaba en exceso las concesiones que los poderes estaban (y están) dispuestos a llevar a cabo. No podemos olvidar que YAIZA BORGES apuntaba hacia un cine diferente, hacia un discurso abierto y democrático que se enfrentaba con el modelo hegemónico y con la industria audiovisual en manos del “amigo americano”, hacia la creación y consolidación de unas estructuras autóctonas. Todo ello formaba parte de la utopía, pero, sin tales perspectivas, el colectivo no hubiera tenido ninguna razón de ser.

2 Matices sobre la evolución histórica

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 mi-

embros 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. Tal como indica ALBERTO GUERRA, “*el subdesarrollo cultural, y especialmente el desconocimiento del hecho cinematográfico, predominante en nuestro entorno isleño ha sido un factor determinante del nacimiento de esta alternativa, disgregada en proyecto cultural y proyecto industrial*”. Falta en esta frase añadir, si el autor me lo permite, el coste cultural y social que conforma el autoengaño permanente de un entorno social que se mira a sí mismo con orgullo y que carece de toda *capacidad autocrítica*, factor éste - tercero - que se constituye en otro de los elementos esenciales que acompañan todo el proceso y que está en la base de muchos de los enfrentamientos dialécticos de la época.

El encuentro de las individualidades desde muy diversas procedencias tenía necesariamente que darse en un espacio cerrado donde ver buen cine era prácticamente imposible, donde las películas se cortaban a mitad para hacer demenciales descansos, donde los cineastas se regodeaban en pastiches pseudo-turísticos, familiares o en relatos primados por la belleza de las imágenes, donde *hacer cine* (gran interrogante) –o arte, o cultura, en general-, parecía no tener nada que ver con los acontecimientos reales que se producían en las calles (hablamos de principios de los setenta, cuando la dictadura se resquebrajaba y la responsabilidad ciuda-

dana afloraba en las manifestaciones, las huelgas, los compromisos para acabar con el mal endémico de tantos años de opresión). El cruce, pues, era inevitable. Nuestro conocimiento mutuo se produjo en los entornos universitarios (cine club), en los encuentros del Círculo de Bellas Artes y en los Certámenes de la Caja de Ahorros; así, algunos que procedíamos de la Península y que habíamos recalado en Canarias por razones profesionales (JOSEP VILAGELIÚ y yo mismo) comenzamos a intercambiar teorías y experiencias con compañeros de las islas (ANTONIO JOSÉ SÁNCHEZ-BOLAÑOS, JUAN PUELLES, ALBERTO DELGADO y, más tarde, CONSTANTINO HERNÁNDEZ, MANUEL VILLALBA, FERNANDO GABRIEL MARTÍN, JOSÉ MIGUEL SANTA-CREU, AURELIO CARNERO, etc.) que se ahogaban en un lugar donde imperaba el modelo institucional y la autocompasión (traducida en ese *mirarse el ombligo* que antes señalaba). Algo similar ocurrió poco después con JUAN ANTONIO CASTAÑO y PEP MOLÍ, que habían llegado para hacer el servicio militar y acabaron implicados totalmente.

Recuerdo bien que uno de los puntos de incidencia fue hacer crítica cinematográfica a través de la prensa, pero esto se convirtió en una tarea imposible debido a la amenaza constante de las empresas exhibidoras de retirar su publicidad si las películas eran mal calificadas; así pues, una censura evidente fue poder hablar sólo de los filmes de calidad (muy escasos) y otra, la de la época, considerar tabú cualquier expresión prodemocrática o reivindicativa. Ni que decir tiene que nuestras firmas eran acalladas en un periódico para pasar a otro y repetir allí el mismo proceso. Pero, con todo, nuestras voces fueron

lo suficientemente fuertes como para aglutinarnos y esbozar una tímida posición crítica sobre los males endémicos de la cultura cinematográfica del archipiélago. En consecuencia, no es de extrañar que ALBERTO GUERRA se queje en su texto de la muerte anunciada de la crítica cinematográfica.

Otra cuestión importante que subraya el autor conviene citarla textualmente: “*Ahora podemos registrar estas proclamas [se refiere a la sucesión de manifiestos y declaraciones de la A.C.I.C. y/o de sus miembros] como obsoletas declaraciones teórico-estéticas, identificadas claramente con un momento histórico de potente auge del nacionalismo militante, de raigambre marxista-leninista. Afortunadamente, pocos años después, al formar Yaiza Borges, no sólo desapareció casi por completo cualquier alusión ideológica en el nivel estético, sino que incluso adoptaron la imagen de la ambigüedad y de la libertad de expresión artística que tanto habían rechazado, por considerarla falsa y reaccionaria*”. Obviamente, no puedo compartir los matices (*obsoletas declaraciones, afortunadamente desapareció*) porque son fruto de un mecanismo de descontextualización, pero ponen el dedo en la llaga al imbricar planteamientos ideológicos, políticos, teóricos y estéticos, en cuya base están algunos de los errores estratégicos de los intentos de consolidar una alternativa previa a la existencia de YAIZA BORGES, tema éste sobre el que debemos profundizar porque es uno de los aspectos menos conocidos de aquellas fechas y, claro está, no es posible llegar a él a través de las hemerotecas.

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 desencanto (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, es el momento histórico el que impone las prioridades.

Se daban en el seno de la A.C.I.C. confluencias de intereses estéticos, teóricos y socio-políticos que llevaban en sí mismos el veneno que habría de acabar con el colectivo una vez asentada la pseudo-democracia a la muerte del dictador. Arte y libertad son dos palabras que quedaron vaciadas de sentido en los años 70. ¿Qué arte?, ¿qué libertad?... Estábamos ante un debate teórico que estaba herido en su origen por el gran abismo ideológico entre las partes. Es un hecho que las sociedades avanzan a través de la confrontación - y esto siempre fue una premisa en el seno de la A.C.I.C. y ante otros colectivos -, como el lenguaje: a la dialéctica se opone la dialogía, *la palabra es la palabra del otro*¹:

Los contextos no permanecen uno junto al otro sin hacerse caso mutuamente,

¹ V. N. VOLOSHINOV, *Marxismo y filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1993.

sino que se encuentran en un permanente estado de intensa e ininterrumpida interacción y lucha. [...] En la realidad, un acto discursivo o, más exactamente, su producto el enunciado, no puede ser reconocido como fenómeno individual en el sentido exacto de la palabra ni puede ser explicado a partir de las condiciones psicológico-individuales o psicofisiológicas del sujeto hablante. El enunciado tiene carácter sociológico. [...] El centro organizador de cada enunciado, de cada expresión no se encuentra adentro, sino afuera: en el medio social que rodea al individuo.

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 vida²). 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 pasado³ : como pie-

² IMBERT, GERARD, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*, Madrid, Akal, 1990

³ BENJAMIN, WALTER, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

zas de museo, se encerraban entre las cuatro paredes de sus Círculos mágicos. La polémica, en 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 cumple 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 habrá necesariamente que volver.

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.

En el libro *Un siglo de producción de Cine en Canarias*, coordinado por SERGIO MORALES Y ANDRÉS MODOLELL, hay un tratamiento irregular de los distintos periodos comentados, quizás debido a la autoría diversa o por el apresuramiento en dar crédito a los medios de comunicación para plasmar el momento histórico (de todos es sabido la falta de fiabilidad de la prensa de aquellos días, incluso más que la de hoy); así, CLAUDIO UTRERA, mirando hacia atrás desde su reflexión sobre los años 80, escribe:

No había términos medios: unos convertirían la práctica fílmica simplemente en una trinchera y otros en un instrumento al servicio del más abominable de los preciosismos de postal. Naturalmente, en ninguno de los dos casos, el cine canario salió medianamente beneficiado, a pesar de los cantos de sirena que algunos críticos han querido entonar sobre aquellos “gloriosos” años fundacionales.

La prueba irrefutable es el prolongado parón que sufrió la actividad cinematográfica en las islas tras el prometedor aluvión de “lumberas” que nos invadió durante los agitados años de la transición. Esta situación de continua hostilidad entre las facciones que integraban en aquel tiempo los diversos colectivos de cineastas y que, por ejemplo, llevó a la A.C.I.C. (Asamblea de Cineastas Independientes Canarios), antecedente más o menos próximo de Yaiza Borges, a redactar un airado manifiesto en el que se exigía (sic), entre otras cosas, el control inmediato por parte de la Administración de las salas de exhibición del Archipiélago, llegó a desvanecer seriamente la expectativa de un cine canario cohesi-

onado, riguroso y dispuesto a afrontar con realismo y perspectiva de futuro los verdaderos problemas que impedían su desarrollo. Los resultados no se hicieron esperar: de los numerosos cineastas que se sumaron al “boom”, más del setenta y cinco por ciento colgó definitivamente las cámaras y el otro veinticinco restante, resignado, supo aguantar al pie del cañón el advenimiento de una nueva clase política que supo conectar, aunque muy superficialmente, con los problemas que, a escala regional, más preocupaban al sector.

Este texto se explica a sí mismo y da mucha información implícita sobre sus pretensiones, amén de la manipulación evidente y el desconocimiento de los hechos. Pero hay una conclusión imprescindible: nunca hubo conexión ni interés mutuo entre los cineastas de Las Palmas y los de Tenerife (el maniqueísmo definitivamente instalado y no solo desde las perspectivas carnavaleras). Cierto es que hubo un parón, más aparente que real; cierto también que la A.C.I.C. no dio muestras palpables de afrontar el discurso cinematográfico en su esencia hasta *La tarjeta de crédito* (film colectivo claramente avanzado a su fecha de producción). Ahora bien, no podemos olvidar *El encierro* (A.C.I.C.), o *La mugre* (DOMINGO LUIS HERNÁNDEZ), o *Los barrancos afortunados* (JOSEP M. VILAGELIÚ), y tampoco *Surcos* (GRUPO HP, 1976)

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 Ca-*

narios, 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.

¿Son tiempos tan lejanos?... Más de un cuarto de siglo nos separa de una efervescencia total del cine mal llamado independiente, toda vez que la independencia no es posible⁴; en este tiempo, se ha impuesto totalmente el imperio del cine comercial, los costes de producción han aumentado hasta hacer inviable cualquier proyecto que no esté financiado institucionalmente (y las instituciones propugnan indiscutiblemente la reproducción de su visión de mundo a través de los aparatos ideológicos de Estado⁵), el debate teórico se ha cercenado. Y esto, que ya anticipábamos, conviene repetirlo una y otra vez con la misma constancia que el bombardeo cotidiano de los medios de comunicación nos lleva de la mano hacia la corrección política de modos e ideas.

Contrariamente a la opinión de CLAUDIO UTRERA, los tiempos de la A.C.I.C. sí fueron fundacionales, aunque lamentablemente generasen frustración y sensación de fracaso a sus miembros cuando la transición y las contradicciones arrastradas a lo largo de los años -y no las polémicas teóricas- les abocó a la disolución; una disolución necesaria, por-

⁴ NARBONI, J. ET COMOLLI, J. L., "Cinéma / idéologie / critique", en *Cahiers du Cinéma*, núm. 216, París, Oct. 1969.

⁵ ALTHUSSER, LOUIS, *Lenin y la Filosofía*, Barcelona, Ediciones de Enlace, 1978.

que los parámetros políticos habían cambiado y la lucha ideológica variaba. Es decir, el periplo de la A.C.I.C. estaba cumplido y había que entrar de lleno en los planteamientos discursivos propios del lenguaje cinematográfico, cuyo fruto sería *La tarjeta de crédito* (1977) firmada por JUAN PUELLES, ALBERTO DELGADO, JOSEP M. VILAGELIÚ Y FRANCISCO J. GÓMEZ. Tal como indica VILAGELIÚ en su trabajo sobre el cine de los 70 en Súper 8, alguien llegó a decir de esta película que "no era cine"; pero, curiosamente, *La tarjeta de crédito* conectaba con el cine independiente deconstruccionista de la época y se avanzaba a los parámetros habituales del cine español en muchos años, sin referencias previas (hoy sería fácil hablar de influencias de GUERIN o KIAROSTAMI, pero en aquel momento estos autores apenas habían comenzado su andadura).

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, única sala estable que ha tenido Santa Cruz de Tenerife de material en versión original y de calidad durante un periodo ininterrumpido de más de cuatro años.

Casi todos los cineastas de aquellos días siguen vivos y pueden dar fe de cuanto aconteció, cada uno desde su punto de vista. Es el historiador el que debe sopesar sus infor-

maciones, pero contar con la mayor cantidad posible de ellas. El problema es que, en la mayor parte de los casos, no está aconteciendo de esa manera y se acude una y otra vez a la prensa de la época (falsa y viciada). 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”.

¿Libertad?...¿Cómo enfrentarse a los *mass media*?, ¿puede un ciudadano o grupo de ciudadanos poner en marcha una emisora de televisión y competir con los grandes grupos? Teóricamente sí, pero no en la práctica (a fin de cuentas, sería una competencia desigual). No, no son las ideologías las que compiten por el poder, sino que el poder se ha convertido en un fin en sí mismo. En un mundo tan plano, ¿qué podemos aprender de la fogosa época de los 70?... La *re-*

sistencia.... La resistencia⁶ como mecanismo esencial. No hablamos en abstracto; es una necesidad que se manifiesta esporádicamente una y otra vez: si entonces fue el cine militante en latinoamérica y el marginal e independiente en Europa, hoy son los esbozos de DOGMA o las producciones no sometidas al sistema. Son pequeñas islas en un lago de luz que se intenta abrir paso en el inmenso abismo de las sombras; son los KIAROSTAMI, los GODARD, los ANGELOPULOS, los HANOUM, los HANEKE, los STRAUB, los DARDENNE... son los independientes americanos también, con actos de fe aislados... son los españoles como GUERIN o ERICE... es la resistencia francesa ante el imperio americano...

De los 70 hemos de aprender que la polémica sobre el sentido del cine no se cerró, ha permanecido abierta y debe proseguir; pero también hemos de aprender que hay espacios para la alternativa, que son posibles los circuitos marginales o paralelos, que podemos pensar en la distribución en DVD (hasta que una reglamentación sistémica la haga inviable), que las tecnologías digitales abaratan los costes y es posible trabajar con ellas en un espacio de libertad más amplio. Y todo esto lo hemos de aprender porque no sólo está en juego el cine en el seno del mundo de la cultura, está en juego nuestra sociedad entera y nuestra propia identidad como pueblo. O eso, o reunirnos en los únicos restaurantes que quedarán en pie: los MacDonalds.

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 *or-*

⁶ DELEUZE, GILLES, “Tener una idea de cine”, en *Archipiélago*, núm. 25, Barcelona, otoño 1995.

den por el propietario, temeroso de que irrumpiese allí el *orden*. Ese orden era la fuerza, pero hay otro orden, el del caos, que genera esperanzas. 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*), 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 y cuyas actas aún no han sido publicadas, se intenta una aproximación veraz al contexto sobre el que actuó YAIZA BORGES y se vislumbran las consecuencias directas de su utópico empeño. 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 el

los su origen y este es un logro no despreciable. DOMINGO SOLA escribe en la *Coda* del texto antes citado:

“Obviamente, la escasa repercusión de sus propuestas en los estamentos políticos del archipiélago fue clave para explicar el fracaso de su proyecto. El colectivo lo atribuyó a sus propios errores, cuando en mayo de 1986 se vieron obligados a cerrar su buque insignia, el “cinematógrafo Yaiza Borges”. En ese momento, haciendo autocrítica, escribieron: *La agonía ha sido larga y el cierre, crónicamente anunciado [...] Las causas: esa autosuficiencia en el pretendido saber cinematográfico, incluso en el orgulloso exhibicionismo de honradez y generosidad, tan molesto e inadecuado para las convenientes relaciones públicas en nuestro mediocre entorno cultural [...] Pero no sólo hay que culpar a las instituciones políticas sino también a nuestros medios de comunicación, porque sigue sin existir una crítica cinematográfica en la prensa tinerfeña y ninguna orientación en la programación televisiva regional [...] Y ya saben, corren malos tiempos para la lírica, y las personalidades líricas son muy susceptibles cuando sufren los embates de lo que ellos estiman como incompreensión [...] En fin, a pesar de todos los defectos, francamente, los hechos demuestran que la aventura emprendida por el YB ha sido un lujo para Canarias y un lujo en el subdesarrollo no tiene desgraciadamente razón de ser. Un epitafio sin desperdicio, digno de su compromiso con la realidad cultural del archipiélago, llevado hasta sus últimas consecuencias”.*

No es bueno mitificar, pero sí sacar a la

luz aspectos de la realidad que en su día permanecieron ocultos. Ni que decir tiene que los errores fueron abundantes y ha sido difícil asumir muchas de las contradicciones que entonces se produjeron. El nacimiento de YAIZA BORGES en 1978 es la continuidad necesaria de un afán unificador, democrático y colectivo, que tuvo sus orígenes en la A.C.I.C. e incluso antes, cuando un grupo de amigos se reunía para discutir sobre cine-cultura-ideología-mundo-vida. La militancia, en los años más conflictivos, fue un lastre que algunos debimos echar por la borda para poner en primer término aquello que de verdad era significativo en nuestras vidas: el amor al cine; pero, no nos engañemos, también fue un hábito de esperanza que nos inscribió en un contexto que no sólo estaba en transformación sino que debía ser transformado con nuestra participación (debíamos sentir que estábamos allí). Cuando ALBERTO GUERRA habla en su texto de la defensa de la *ambigüedad* - otro de los parámetros esenciales que caracterizan a YAIZA BORGES -, no constata un cambio sino un resultado lógico que procede de la decepción acumulada en torno al contexto socio-político; ambigüedad, sí, para enfrentarse a un mundo que sigue siendo distinto al que todos deseamos, y que siempre lo será... ambigüedad como base para la *resistencia*. No somos ni fuimos ambiguos sino que resistimos y - congratulémonos - seguimos haciéndolo.

3 YAIZA BORGES, en femenino

No quisiera concluir este largo prólogo al libro de ALBERTO GUERRA sin abordar uno de los aspectos que sus páginas no desvelan: la razón que se oculta tras la denominación

del colectivo. Dice el autor que los fundadores declaran que tal nombre *es femenino, es canario y suena bien*. Esto, si bien es cierto, no deja de ser una ingenuidad, salvo que desmenuemos el contenido real de tales consideraciones.

El primer ejercicio hermenéutico consiste en traer aquí los parámetros que han caracterizado al colectivo a lo largo de tantos años e interpretar su significado a la luz de la asunción del nombre: *amor al cine, contextualización, autocritica, ambigüedad y resistencia*, reclaman un sexto concepto que sólo ha aparecido disimuladamente cuando hablaba más arriba de la A.C.I.C. Para encontrarlo hay que retroceder al momento en que, una noche de otoño de 1978, AURELIO CARNERO, JUAN PUELLES, ALBERTO DELGADO, JOSEP VILAGELIÚ, PEP MOLÍ, JUAN ANTONIO CASTAÑO y yo mismo, tomábamos unas copas -como tantas otras veces- y charlábamos amigablemente en la vivienda de uno de nosotros sobre la necesidad de encontrar un nombre que nos identificara cuando concluyéramos el rodaje de *Anabel (off side)*. Tales reuniones eran habituales y su carácter esencialmente lúdico (la teoría no está reñida con la fruición). Aparece, pues, el sexto parámetro: el *goce* (lo lúdico, el disfrute, el juego).

Ahora sí hemos obtenido una definición plena de YAIZA BORGES: un colectivo, como suma de individualidades, fuertemente inscrito en su contexto (la sociedad canaria) con voluntad de incidir sobre él en todos los aspectos referentes al cine (producción, distribución, exhibición, teoría y docencia); un grupo, a su vez, cuyo amor al cine le lleva a mantener un proceso dialéctico constante de discusión y autocritica (sobre sí mismo y sobre el entorno) que le aboca a la asunción de

una posición de resistencia frente a lo sistémico (el cine hegemónico, los poderes establecidos) y, por ende, a una ambigüedad plagada de contradicciones en el terreno ideológico que se vive siempre como tránsito; una suma de voluntades, finalmente, que sólo pueden concebir su práctica social y cultural a través del ejercicio del goce personal, disfrutando con lo que hacen y haciendo aquello con lo que disfrutan.

Se entiende, pues, la toma de una serie de decisiones con respecto al nombre:

- El colectivo debe tener nombre y apellido. Al individualizarse, propone un juego (carácter lúdico) y una pregunta sempiterna que jamás será contestada.
- Puesto que todos los participantes en esa reunión son hombres, el nombre debe ser de mujer, evidentemente, pero canario: Yaiza es uno de los más hermosos. Se produce así el enraizamiento (contextualización).
- Sin embargo, siguiendo el trayecto de lo local a lo universal, el apellido debe atender a cuestiones de las que el colectivo tiene vocación de aprendizaje: la incidencia sobre el lenguaje, la dialéctica, la magia, la imaginación... BORGES es un buen ejemplo para todo ello y, a través de él, el amor a lo imaginario (el cine), la ambigüedad, la resistencia, la autocrítica, el ejercicio de la utopía y el imperio de los sueños sobre la triste realidad cotidiana.
- El resultado suena bien, es cierto. Hay musicalidad, ritmo, cierta poesía con misterio implícito... Sobre todo, se produce el desprendimiento de las indivi-

dualidades y la constitución de una entidad nueva en la que pueden disolverse (goce y verdad se reencuentran).

Quizás no fuera exactamente así como aconteció (la mente y la bebida traicionan los recuerdos), probablemente hubieron otros muchos factores que desencadenaron este nombre (privados y colectivos), seguramente hubieron miradas de complicidad, pero todo esto no tiene importancia alguna desde el momento en que YAIZA BORGES comenzó a existir y esa era una necesidad imperiosa que se satisfizo en aquellas horas.

Lejos de la *boutade*, el carácter femenino del colectivo es un hecho trascendental y quisiera, abordando este aspecto, concluir este prólogo a un libro incompleto que es una parte esencial de la vida de cuantos vivimos la experiencia.

El cine forma parte del conjunto de los *aparatos ideológicos de Estado* (ALTHUSSER) y como tal cumple su función de reproducción ideológica a través de la construcción y consolidación de determinados imaginarios colectivos. La sexualidad, como naturalización del sexo, como discurso sobre la imbricación de lo biológico con lo experiencial, siempre ha estado presente en el cine con una mirada esencialmente masculinizada; la representación de la mujer ha venido siendo funcional para el orden normativo de *lo femenino*. Si bien algunos títulos aislados comienzan a plantear dudas sobre la concepción naturalista del género, el cine está hoy por hoy lejos de abordar esta problemática y sigue presentando a hombre y mujer como dualidad de lo masculino / lo femenino, independientemente de algunas obras significativas en que, al menos, se defienden con valentía las opciones homo-

sexuales (que -digámoslo- no implican en sí romper el constructo masculino / femenino como discursos de poder / sumisión).

Es el individuo el que debe decidir su estatus y no la imposición social. Y, ¿qué es ser hombre o mujer?.. El resultado de tecnologías, un molde prefabricado para producir objetos serializados (género); es la interpe-lación ideológica la que impide el cuestionamiento al naturalizarse como discurso de la cultura, de la naturaleza. El mismo nombre nos condiciona desde el nacimiento, dándose como una dimensión natural; todos repetimos y reforzamos el género. No podemos ni debemos creer el discurso de ser hombre o ser mujer, hay que cruzar las fronteras y establecer otra definición.

La diferencia biológica se ha convertido en algo socialmente reconocido. Se dan una serie de categorías que se suponen fundadas en la naturaleza del cuerpo y los rasgos biológicos llevan consigo papeles sociales, roles. No es suficiente hablar de diferencia en términos de sexo (hombres vs mujeres); la diferencia sexual no explica otras diferencias mucho más importantes que están en la propia complejidad de la sociedad: los discursos que construyen el imaginario social tienden a constituir sujetos funcionales; limitándonos al sexo, se pierden de vista muchas implicaciones ideológicas. El Sujeto no es ya el Sujeto, como centro de acción y decisión, es un *Subjectum* (ALTHUSSER), que elige libremente su propia sujeción, reforzada mediante los aparatos ideológicos de Estado.

Hay una realidad pero para comunicarla es necesaria una representación (un lenguaje). El género es una parte esencial de esa representación. Esto implica que el género es en sí mismo una tecnología y al mismo tiempo los aparatos ideológicos son tecnología del

género; produce comportamientos (produce, construye) y al tiempo es el efecto de otras tecnologías. Cada individuo, al reconocerse en una categoría, asume todas sus funciones, pese a que ningún objeto concreto es el referente; lo es el lenguaje, la propia representación; el lenguaje es una representación imaginaria también, es mediación (y limitación), por tanto, va construyendo el imaginario de cada cual, al margen de la verdad y la esencia, sean estas cuales sean (desde luego inalcanzables sin esa mediación).

La posición social de los seres humanos no depende del factor biológico, sino de elementos de poder. Incluso, según BUTLER, el sexo no existe, es una naturalización del género, puesto que es la pretensión de dar por sentado que existe algo previo al género, a la construcción social. El sexo no es natural, ni objetivamente medible. La biología no es otra cosa sino discurso; la diferencia no tuvo nunca por qué ser significativa, fueron los discursos quienes aplicaron esa significación. El pensamiento occidental nos ha empujado a pensar que hay una sustancia en las cosas (una objetividad), cuando no hay sino construcciones a través del lenguaje que separan los seres humanos en categorías según roles sociales (el sexo es un invento funcional a esa jerarquía): función productiva + función reproductiva. Eso es lo fundamental, el cuerpo es secundario.

Visto así, hemos de reivindicar el concepto de contradicción (y también el de *resistencia*). La sociedad es intrínsecamente conflictiva, está escindida; cada sujeto tiene en su seno un poder y un valor, víctima o verdugo, según la relación en que se encuentre con el resto; no es posible la identidad, no hay tal conjunto homogéneo definible por una experiencia de subordinación.

Hoy en día, la complejidad de las relaciones de clase y la división del trabajo han generado una nueva escala de valores, también funcional para el sistema, capaz de retroalimentarle, que mitifica la competitividad y rebaja el trabajo a la categoría de la subsistencia (de la necesidad), empobreciendo toda dinámica social.

La penetración de los discursos es un elemento esencial para la consolidación de ese imaginario que precisa el poder; la espectacularización desdibuja la percepción, proponiendo lo virtual como real. Es el propio hecho de una representación de la mujer lo que lleva en sí mismo la aceptación de una dualidad hombre / mujer; al decir *mujer*, estamos aceptando su oposición a hombre y desvinculando el término de otras posibles acepciones que no conlleven el sexo biológico como exponente de su identidad: persona, ser humano, ciudadano. Mujer no puede ni debe ser una categoría, pues, si lo es, entrará en el juego de dominación / sumisión y resultará funcional para reproducir la hegemonía ideológica.

Quisiéramos poder decir que no hay hombres y/o mujeres, sino seres humanos con la capacidad para definir sus opciones vitales y la dignidad para romper la espiral de poder a que se ven sometidos constantemente y en la que se les exige otro tipo de definiciones: ser dominador o dominado (masculino / femenino). El discurso cinematográfico puede ser un vehículo eficaz para rechazar la actual situación, pero no podemos ignorar que el aparato industrial (su mirada masculina) lo impide.

Pues bien, si lo masculino - en el seno de las tecnologías sociales en que nos vemos inmersos - se equipara con los niveles discursivos, hay un discurso cinematográfico hege-

mónico (dominador), narrativizador, que impone la impresión de realidad y la mirada espectral en aras de la identificación y la construcción de imaginarios colectivos. Esa no es la mirada del goce, ni de la ambigüedad, ni de la resistencia, YAIZA BORGES no puede asimilarse a esa concepción del discurso (sea producido o transmitido).

Puesto que hay dos tipos de discurso, el que enmascara el ente enunciador (cerrado) y el que lo marca (abierto), YAIZA BORGES sólo puede alinearse con el segundo, y, puesto que hay dos lugares prioritarios en la producción discursiva, el del origen (que impone una dirección de sentido) y el de la lectura (polisémico), el colectivo se refrenda también en el segundo en este caso. Quiere esto decir que la mirada sobre la realidad que lleva a cabo YAIZA BORGES no puede en modo alguno ser masculina porque esto implicaría la reproducción de lo establecido y el colectivo siempre ha hecho gala de proponer alternativas; en otras palabras, la resistencia aspira a la quiebra del poder y el poder es - desde el punto de vista de las tecnologías del género- masculino.

Mirada, pues, como actuación sobre la realidad - producción de sentido a través de los discursos teóricos - pero también generación de artefactos audiovisuales: las escasas producciones de YAIZA BORGES se han caracterizado siempre por distanciarse del lenguaje hegemónico, institucional, y proponer un texto abierto con marcado carácter alternativo (cuestión esta que ha seguido posteriormente en la mayor parte de las producciones individualizadas de sus miembros). En tanto en cuanto la sociedad mantenga los actuales estatus genéricos, podemos decir abiertamente - y con orgullo - que la mirada (contextualizada) de YAIZA BORGES es fe-

menina, y, al decir mirada, nos referimos al conjunto de su actuación en el ámbito de la sociedad canaria.

Concluyo aquí estas líneas, que prologan el imprescindible trabajo de ALBERTO GUERRA, constatando, como él, que la implicación personal incide en la certeza parcial sobre las frases escritas, pero, al mismo tiempo, reivindicando la duda constante y lo efímero de los valores sabidos por reales. Detrás - por debajo - del texto está el valor real de las palabras y ese no es otra cosa que el del amor - también femenino, pues no dominador - por un proyecto que no puede morir en tanto no llegue a puerto y este fin, por utópico, jamás acontecerá; en consecuencia, habremos conseguido convertir a YAIZA BORGES en un ente inmortal del que seguimos participando gracias a ese vínculo invisible e intangible que nos une y separa a un tiempo.