

# El cine no profesional en Canarias (años 70): De la A.C.I.C. a Yaiza Borges

O

## Un lago de luz en un abismo de sombras

Francisco Javier Gómez Tarín\*

Habrán pasado cerca de dos años desde que nos dejó MANUEL VILLALBA PERERA. Otros dos años antes habíamos perdido a FERNANDO H. GUZMÁN. Dos hombres buenos. Dos hombres que amaban el cine e intentaron expresarse a través de él; pero, mientras FERNANDO H. GUZMÁN no renunció jamás a su particular visión del audiovisual, referenciada siempre en el arte escénico, incluso a sabiendas de su lucha contracorriente como francotirador del séptimo arte, MANUEL VILLALBA nos dejó una exigua filmografía siempre en compañía de CONSTANTINO HERNÁNDEZ -cuya amistad les unió hasta el fin- bajo el ascético rubricado de GRUPO HP.

Sus tres películas, filmadas en Super 8 mm., dan fe de un momento histórico que abrió una esperanza donde la desolación tendía a universalizarse. *Pregón del Agro, Caserío del Palmar* (1975), *Surcos* (1976) y *Confesiones del ciudadano EME* (1977): 1975, 1976, 1977, tres años esenciales. 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 tra-

gicómica 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. MANUEL VILLALBA PERERA no era un hombre indiferente a su contexto, no sólo fue un hombre bueno, fue también un ciudadano de su tiempo, y eso quedó patente en sus películas; veía con su mirada atenta e intentaba expresar, comunicar sus sensaciones. No participó nunca en las duras polémicas del momento -estériles según algunos-, pero supo estar en

---

\*Universidad de Valencia

el lugar que le correspondía. Cuando, en Enero de 1976, nació la *Asamblea de Cineastas Independientes Canarios (A.C.I.C.)*, el GRUPO HP se integró en ella, fue fundacional.

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 parece indiscutible que 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.

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?... Las sociedades avanzan a través de la confrontación, como el lenguaje: A la dialéctica se opone la dialogía, *la palabra es la palabra del otro*<sup>1</sup>:

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

<sup>1</sup> V. N. VOLOSHINOV, *Marxismo y filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1993.

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<sup>2</sup>). 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 pasado<sup>3</sup> : como piezas 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 pro-

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

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

dujo 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 cumplirá 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.

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 filmica 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 “lumbreras” 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 cohesionado, 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), donde nos encontramos de nuevo con MANUEL VILLALBA.

MANUEL VILLALBA no sólo fue un hombre bueno, también fue un hombre sensible. Las polémicas, los enfrentamientos, no iban con él; estuvo y no estuvo en la A.C.I.C.; acudía a algunas de las reuniones, disfrutaba con las discusiones teóricas y apoyaba las iniciativas de fomentar la creación de cineclubs y exhibir en los pueblos y barrios de las islas las escasas películas realizadas, pobres y estéticamente raquílicas. Porque 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 conse-

guir 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 posible<sup>4</sup>; 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 propugnarán indiscutiblemente la reproducción de su visión de mundo a través de los aparatos ideológicos de Estado<sup>5</sup>), 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 no las polémicas teóricas- les abocó a la disolución; una disolución necesaria, porque 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. VILAGE-

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

<sup>5</sup> ALTHUSSER, LOUIS, *Lenin y la Filosofía*, Barcelona, Ediciones de Enlace, 1978.

LIÚ Y FRANCISCO J. GÓMEZ. Tal como indica VILAGELIÚ en su trabajo sobre el cine de los 70 en Super 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 KIORASTAMI, pero en aquel momento estos autores no 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 Fimoteca 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.

MANUEL VILLALBA fue un hombre bueno, fue un hombre sensible, y fue un testigo de su época. Y como testigo, una *fuerza*. Una fuerza de la que pudo manar el río de información necesario para hacer justicia a la década de los 70. El problema actual de los historiadores del cine en Canarias es que se basan en documentación impresa, donde van a encontrar exclusivamente parcialidad e interés (no podemos olvidar las presiones a que diariamente estaban sometidos los periodistas, amenazados por las salas de exhibición si editaban críticas negativas y relega-

dos al silencio por “consejo” de algún cineasta *amateur* con cargo en la Asociación de Prensa).

Y hay muchas más fuentes, porque, afortunadamente, 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 informaciones, 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.

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 impropiedades 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 gru-

pos? 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 *resistencia*... La resistencia<sup>6</sup> 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 KIORASTAMI, los GODARD, los ANGELOPULOS, los HANOUM, los HANEKE, los STRAUB, los DARDENNE... son los independientes americanos también, con actos de fe aislados (*The Bitch Blair Project*) e incluso el LYNCH de *The Straight story* (el sistema tiene huecos) ...son los españoles como GUERIN o ERICE... son 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

<sup>6</sup> DELEUZE, GILLES, "Tener una idea de cine", en *Archipiélago*, núm. 25, Barcelona, otoño 1995.

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 reunimos 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 *orden* 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. Cuando MANUEL VILLALBA nos dijo adiós (y cuando lo hizo FERNANDO H. GUZMÁN), se fue con él una parte del recuerdo colectivo que tenemos la obligación moral de rescatar, porque, aunque no es cierto que el pasado se pueda repetir, sí lo es que nos enseña. Y mucho.

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 cinemato-*

gráfica 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.

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. (A. CARNERO Y FCO. J. GÓMEZ)
- 1987. “*Tres generaciones y media*” (16 mm.) 33 min. (FCO. 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 Fimoteca Canaria tiene en ellos su origen y este es un logro no despreciable.

Podríamos comentar otras múltiples facetas del colectivo (colaboración con el Festival Ecológico del Puerto de la Cruz, rescate de películas como *El ladrón de los guantes blancos*, etc.) pero baste concluir reproduciendo la *Coda* del texto antes citado de DOMINGO SOLA:

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.*

Recientemente, el film *Mararía* ha contado con la participación en la producción de YAIZA BORGES, puesto que tenía que hacer uso de la subvención concedida por el Gobierno Autónomo y el colectivo era poseedor de los derechos sobre el libro de AROZARENA. Los resultados no son en modo alguno los deseados por el grupo, hasta el punto que es manifiesto su criterio de que *Mararía* no se ha llevado aún a la pantalla y que es un empeño pendiente. Por otro lado, una mirada hacia el pasado que rescata fragmentos de las películas inconclusas de YAIZA BORGES y cuestiona el supuesto cambio social acontecido, puede encontrarse en la metarreflexión *La estructura de la ficción* (XAVIER GÀRIN, 2000).

El cine que está más allá de la industria y que voluntariamente apela al sentido de una resistencia efectiva es *un lago de luz en un abismo de sombras*. Por ello, cerramos esta breve reflexión con una larga cita obligada de GILLES DELEUZE:

*En un primer sentido, la comunicación es la transmisión y la propagación de una información. Ahora bien, ¿qué es una información?. No es muy difícil, todo el mundo lo sabe, una información es un conjunto de consignas. Cuando se os informa, se os dice lo que se supone que debéis creer. En otras palabras, informar es hacer circular una consigna. Las declaraciones de policía son llamadas precisamente “communiqués” (partes). Se nos comunica información, se nos dice lo que se supone que estamos en disposición de, o debemos, o aparentamos, creer. Incluso no creer, sino hacer como si se creyera. No se nos pide creer, sino comportarnos como si creyéramos. Eso es la información, la comunicación, y fuera de las consignas y su transmisión, no hay información, ni comunicación. Lo que equivale a decir que la información es exactamente el sistema de control. Es evidente y ello nos concierne particularmente hoy en día.*

*Entramos ciertamente en una sociedad que se puede llamar una sociedad de control. Un pensador como Michel Foucault había analizado dos tipos de sociedades bastante cercanas a la nuestra. A unas las llamaba sociedades de soberanía, a las otras, sociedades disciplina-  
rias.*

[...]

*La obra de arte no es un instrumento de*

*comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte no contiene la menor información. En cambio, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Ahí, sí. En calidad de acto de resistencia, la obra de arte tiene algo que hacer con la información y la comunicación.*

[...]

*El acto de resistencia tiene dos caras. Es humano y es también el acto del arte. Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, ya sea bajo la forma de una obra de arte, ya bajo la forma de una lucha de los hombres.<sup>7</sup>*

<sup>7</sup> DELEUZE, GILLES, “Tener una idea de cine”, en *Archipiélago*, núm. 25, Barcelona, otoño 1995.