

Lo viejo y lo nuevo: cortometrajes canarios para un nuevo siglo

[Primer Festival del Cortometraje CajaCanarias]

JOSEP M. VILAGELIU

Inútil a estas alturas proseguir la polémica entre cuento y novela, ahora actualizada en relación al cortometraje. En el mundo del cine, más pragmático, sólo resta establecer el límite sobrepasado el cual, un corto deja de serlo para entrar en el territorio del mediometraje, ese lugar habitado por las obras malditas de algunos creadores que no se dejaron avasallar por la dictadura de los formatos ni de los géneros.

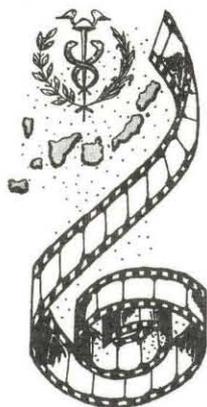
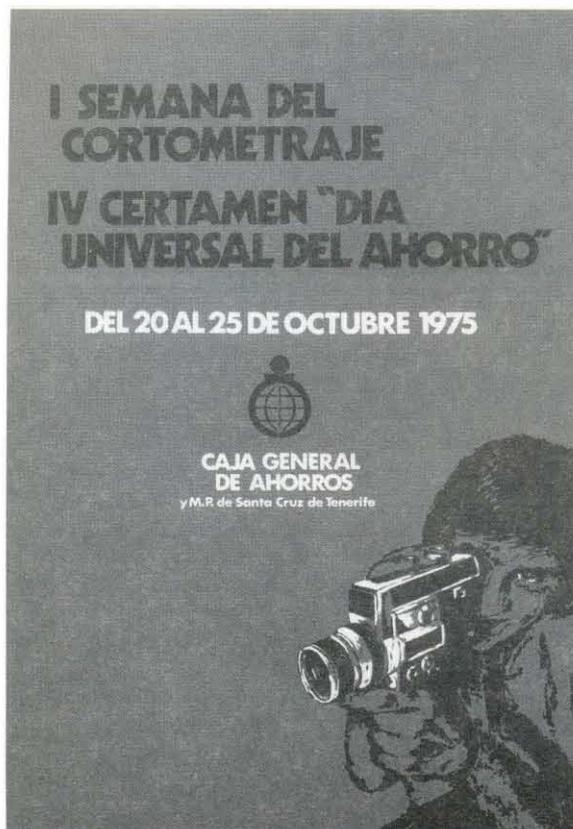
Si bien algunos escritores perseveraron en el cuento, sin dejar por ello de ser grandes escritores, el cortometraje es un estadio de paso, un trámite para incorporarse sin dilación a la nómina de aquellos que dirigen películas, que son las que, como todo el mundo sabe, se proyectan en los cines, pueden alquilarse en los vídeo-clubs o bien engrosan las videotecas de los amantes del cine. Son los directores de cine. Los otros, los que se quedaron en el camino, se consideran, como mucho, directores de cortos.

Pero son categorías coyunturales. El cortometrajista tuvo sus momentos de gloria. La negativa de distribuidores y exhibidores para complementar las sesiones de cine, por cuestiones meramente económicas, hicieron mella en la voluntad de experimentación de los directores. La aparición del vídeo digital, acompañada de canales impensables hasta ahora para la exhibición de películas, como es el internet, que favorece además las obras en pequeños formatos, ha hecho estallar el dique de la contención.

Hasta ahora mismo, se había establecido una separación tácita entre cine y vídeo, el primero servía para contar historias mientras que el vídeo era un campo de creación y experimentación formal, como si existiera una imposibilidad de salirse de las normas para los que no querían abandonar el celuloide, o se considerase denigrante entre los videocreadores vertebrar una mínima historia mediante la cámara de vídeo.

Para unos y para otros se instituyeron festivales y muestras. Pero estas fronteras, como tantas otras, han empezado a disolverse, y ya se admiten, aunque en apartados distintos, cortos realizados indistintamente en cualquier formato en un proceso imparable de equiparación y ya no son sólo algunos francotiradores los que realizan largometrajes comerciales en vídeo digital, posteriormente kinescopado a celuloide para su proyección en salas, a la espera de la nueva generación de cines equipados con proyectores de señal de vídeo de alta definición, que derribarán





CIRCULO MERCANTIL

LAS PALMAS

PRIMER CENTENARIO DE SU FUNDACION

(1879 - 1979)

I FESTIVAL DE CINE NO PROFESIONAL

BASES

Agosto 1979

definitivamente la hegemonía de la película con soporte fotográfico, tal como nos lo legó Lumière.

En mayo de 2002, CajaCanarias reanudó su encuentro anual con el cine canario, interrumpido desde 1982, año en que se celebró la VI y última *Muestra de Cine Canario*, aunque dos años más tarde, en 1984, trataran de ponerse al socaire de los nuevos tiempos y convocaran un primer *Certamen de Video*, cuyo premio quedó desierto y no tuvo continuación. Junto a otras convocatorias, organizadas por entidades culturales¹ y comerciales², la publicación anual de las bases de las muestras de cine de la Caja General de Ahorros de Canarias convocaba al total de los cineastas canarios en activo y era un punto de referencia obligado desde el primer certamen en 1972, con un seguimiento pormenorizado en la prensa ("La Tarde" y "Hoja del lunes") de las películas presentadas y la obligada valoración de los críticos respecto a los galardones. Cuando tras una ardua discusión se convino a sustituir la palabra *amateur* por *no profesional*, el certamen pasó a denominarse *Muestra de Cine Canario*, a partir de 1975, dentro de una *Semana del Cortometraje*.

Ante la ausencia de un cine profesional en Canarias, el cine era el que era, producto artesanal en formatos *subestandar* (8mm., Super 8 mm. y 16 mm. para los que podían permitírselo), pero conectaba con un público entusiasta que llenaba los salones de las diversas entidades donde se exhibía, y los cineastas, enfrentados en interminables discusiones dialécticas pero organizados en diversas asociaciones, eran invitados por barrios y pueblos de las islas para que proyectaran sus cortos, aprovechando las fiestas patronales o incluidas en semanas culturales.

En 1983, Televisión Española en Canarias realizó una maniobra de acercamiento hacia los cortometrajistas canarios, con la puesta en marcha de un programa dedicado al cine canario, en el que se invitaba a los cineastas para que mostraran una de sus obras y debatieran con otros invitados su trabajo. Para ello se realizó una selección de los materiales, incluyendo tanto películas rodadas en Super-8 como en 16 mm., algo totalmente inusitado, dado el control de calidad exigido por la cadena de televisión. Tras esta primera fase, que duró dos años, el director del programa Javier Jordán se puso en contacto con los cineastas que habían participado en la primera fase de aquel experimento, para exponerles la posibilidad real de una coproducción con TVE en Canarias, ya que su intención era impulsar el cine canario desde la delegación canaria de la cadena estatal, tal como se había realizado en otros países. Para ello, los cineastas

tenían que constituirse en productoras independientes, con el fin de poder participar como coproductores, aunque finalmente la propiedad de las películas acabó en manos exclusivamente de la cadena, que hizo con ellas lo que le vino en gana, emitiéndolas varias veces, negándose a facilitar a la recién creada Filmoteca Canaria una copia de las mismas y finalmente destruyendo materialmente las cintas, que acabaron en un vertido de escombros en cualquier lugar de la isla, en una operación de limpieza en los almacenes, después de que televisión española decidiera cerrar el departamento de 16 mm. y pasarse exclusivamente al vídeo. Consuela un poco pensar que estas cintas puedan hallarse en compañía de la copia de *L'âge d'or* que, según cuentan, acabó en los cimientos de un edificio en construcción de Las Palmas

Cuento esta pequeña historia, olvidada por muchos, porque ahí se enterraron también muchas expectativas. Los cineastas canarios demostraron que se podía contar historias con cierta solvencia, siempre que existiese una mínima capacidad de producción, aunque en realidad lo único que puso la delegación de TVE en Canarias fue una exigua cantidad de dinero, a todas luces insuficiente comparada con otras coproducciones a nivel estatal, el material de 16 mm. reversible (y no negativo, como hubiera sido deseable, lo que impedía el tiraje de copias), la postproducción y la labor de algunos técnicos, mientras que la capacidad organizativa y los demás medios materiales de producción tuvieron que ser improvisados por las pequeñas productoras que se formaron, entre ellas la de la cooperativa Yaiza Borges en Tenerife, que llevó a cabo todas las producciones en esta isla, gracias al sentido práctico de los cineastas que habían constituido esta cooperativa. El ingente esfuerzo material de los cineastas canarios, que no obtuvieron ningún beneficio en la producción de las películas, y que ni siquiera cobraron por su trabajo, esperaba tener su recompensa en una tercera fase que no llegó nunca a materializarse, ya que la promesa era seguir colaborando con el ente en condiciones más ventajosas, que mejorarían el resultado final, no sólo gracias a una producción más adecuada a las necesidades de la ficción (actores, decorados, figuración...) sino por la experiencia conjunta que irían adquiriendo cineastas y actores.

Ha transcurrido el tiempo, surgió una nueva generación de cineastas, se constituyeron productoras a la sombra de las expectativas originadas por la expansión del audiovisual en Canarias, que han ayudado a muchos cortometrajistas a realizar sus primeras producciones, los Cabildos de Gran Canarias y de Tenerife institu-

yeron talleres de formación de técnicos, la Escuela de Actores de Canarias incluyó una asignatura de interpretación para cine y las Escuelas de Formación Profesional empezaron a crear un nuevo excedente de parados en la rama de imagen y sonido.

Tras el bajón que siguió al chute económico de la "zeroloto"³³, extinguida hasta la última peseta de la primera y última macroinyección económica al audiovisual desde una entidad pública, aunque fuese por error (iba destinada inicialmente a crear la televisión canaria, que surgió poco después en medio de una conmoción política) y de magros resultados (unos pocos y aislados largometrajes y una vasta profusión de programas para las televisiones que nadie ha visto), los cortometrajistas canarios tuvieron que replantearse sus estrategias. Algunos se marcharon a Madrid, otros tuvieron que replegarse hacia otras actividades relacionadas con el cine, pero también ha surgido una nueva hornada de jóvenes entusiastas a los que ha pillado la última revolución tecnológica, una nueva manera de hacer cine sin la dependencia económica de los grandes estudios, que no evita, sin embargo, la cuestión crucial de la divulgación de sus producciones.

Existen, eso sí, multitud de foros y de muestras de cine, como el Foro de Cine Canario del Festival Internacional de Cine de Las Palmas o la Semana de Cine Canario en las Pirámides de Güímar en Tenerife, así como pequeños festivales de cine que algunos ayuntamientos ven como rentables dentro de su gestión cultural, pero que no resuelven el problema de la exhibición normalizada de los cortos. De este modo, la sociedad canaria, pendiente de lo que pueda ver en la televisión, desconoce la existencia de estos cineastas.

Este *Primer Festival del Cortometraje Caja-Canarias*, que recoge la mayor parte de las producciones canarias de los dos últimos años, nos va a permitir un análisis de la situación. Se trataría de establecer una topología de los cortos canarios realizados en este lapso de tiempo, lanzar una sonda a vuelo pluma, establecer afinidades, tendencias, adscripciones genéricas, descubrir las preocupaciones temáticas y estéticas de los nuevos cineastas, considerar los filmes como textos, más allá de consideraciones valorativas, más allá de sus autores (es un tú a tú del film desplegado como texto ante la mirada del espectador), sin dejarse engañar por la variedad de los formatos (16mm. hinchado a 35mm., 35 mm., vídeo digital kinescopado, y toda la gama del vídeo, incluido el doméstico VHS), o las duraciones (desde 2 minutos a media hora), ver cómo la suma de todos los cortos configura un

único texto: el cine canario, definido precisamente por todas las posibilidades que se han dado cita en el concurso: películas realizadas íntegramente en Canarias por autores canarios y no canarios, y películas realizadas por canarios fuera de las islas, como es el caso del cineasta y director teatral portuense Carmelo Castilla que realizó toda su labor cultural en Talavera de la Reina, el de la tinerfeña Isabel Coll, que entre los años 2000 y 2001 ejerció como profesora de guión en organismos públicos dependientes de la Junta de Andalucía y a partir de 2001 ha fijado su residencia en Madrid para llevar a cabo sus proyectos cinematográficos, como el escritor y guionista palmero Nicolás Melini, que ha realizado su primer corto en Madrid, o el grancanario José Víctor Fuentes, que consiguió poner en pie dos proyectos de cortometraje en Nueva York, tras finalizar sus estudios en la New York Film Academy.

Primera sorpresa: el número de cintas presentado. Se esperaban muy pocas películas, de tal modo que los organizadores decidieron abrir el campo a cualquier tipo de producción canaria, independientemente del formato, temática o género, siempre que no rebasase la media hora, con el fin de beneficiarse del mayor número de cintas a concurso. Pocos días antes de finalizado el plazo, sólo se habían inscrito seis o siete trabajos. A última hora se agolparon el resto de los participantes, hasta la cifra de treinta y cinco cortos, no sólo rodados en distintos formatos, cine o vídeo, sino pertenecientes a dos adscripciones genéricas consideradas antagónicas, documental y ficción. Como el Festival iba dirigido a cineastas naturales o residentes en Canarias, se recibieron cortometrajes producidos tanto por canarios en diversos lugares de la península como por peninsulares residentes en las islas, abarcando todas las posibilidades y desbaratando cualquier tipo de definición limitadora respecto de la canariedad de las cintas presentadas.

Podía pensarse que la producción en Canarias se había estancado: como las subvenciones del SOCAEM llegan a cuentagotas, el productor Luis Adern tiene colapsados algunos cortos realizados en 16 mm. desde hace algunos años, perdidos en algún laboratorio peninsular o abandonados momentáneamente a la espera de los dineros. La productora La Mirada, que atesora los mejores cortometrajes canarios y los más premiados a nivel estatal, anda a la espera después de la aventura de su primer largometraje. Los cineastas que triunfaron con sus cortos en la década anterior se autoexilian en Madrid, soñando con el largometraje, o en su propia tierra, organizando talleres de cine, rehaciendo una y

otra vez equipos de trabajo que les ayuden a realizar el nuevo corto mientras van pagando las deudas de sus anteriores trabajos, acudiendo como jurados a la moda de los festivales de cortometrajes (Arona, CajaCanarias, Festival de Las Palmas...) como si ya fueran cineastas consagrados con uno o dos cortos en su haber o incrementando la lista de cineastas de un solo largo.

En efecto, entre uno o dos cineastas veteranos (como es el caso de Juan Ramón Hernández, realizador de TVE en Canarias desde 1982 o de Guillermo de La Guardia, que ya colaboró en la serie de Cine Canario para TVE en Canarias en los años 80), la mayor parte de los cortometrajistas que han participado en este festival destacan por su juventud, con una o dos obras en su haber, pero con una labor ingente en cuanto a diversas colaboraciones en otros rodajes, como operadores de cámara, guionistas o auxiliares de dirección, así como su participación en talleres, seminarios y cursos relacionados con el cine⁴. Nos encontramos pues con un recambio generacional, con la diferencia respecto a los anteriores cortometrajistas, en su mayoría autodidactas, de que han realizado estudios en diversas escuelas de cine a nivel estatal⁵, que están haciendo sus prácticas o que, habiéndolas realizado, se encuentran con la disyuntiva de formar equipos de trabajo para afrontar sus producciones. También nos encontramos con alumnos de Formación Profesional⁶ que, durante sus prácticas más o menos remuneradas en las televisiones locales de estos pagos, han aprovechado su estadía para realizar allí la postproducción de sus cortos. Otros llevan ya varios años en la producción de series de documentales para diversas televisiones hasta que se han decidido a realizar obras más personales. Sorprende la presencia de cineastas con una formación musical, que han accedido al mundo del audiovisual a través de la realización de vídeo-clips o documentales relacionados con la música.

Algunos de los cortos presentados a concurso constituyen prácticas de aprendizaje en los talleres de cine a nivel local o en las escuelas de cine en la península. En el primer caso los directores acreditados en algunos cortos aparecen acometiendo diversas funciones en las producciones de sus compañeros. Otros cortos se habían presentado en otras muestras y festivales, habiendo ya recibido algunos premios y distinciones.

Exhibidos en cinco tardes, ante un público que variaba cada día de composición y número, amigos los más de algún componente de los equipos responsables de cada corto, con el predominio manifiesto de chicos de la ESO que desembarcaban en el salón de actos para ver su

corto en pantalla grande, justo el tiempo para mandarse a mudar tras los aplausos inevitables, ausentes estos en aquellas películas huérfanas de amigos por haberse rodado fuera de la isla que acogía el evento, una exhibición, como digo, marcada por la arbitrariedad, la muestra tal cual de las cintas presentadas, sin un trabajo previo de selección, que las hubiera filtrado y, ¡ay!, me hubiera impedido disponer de todos los datos.

Primera consideración: me viene a la cabeza la muestra de vídeos que en los primeros momentos de la sala "El Tanque" el colectivo catalán OVNI ofrecía a los desamparados espectadores que nos atrevíamos a cruzar el ominoso umbral practicado en el costado de un tanque de la refinería de petróleo, superviviente de la especulación inmobiliaria del nuevo suelo recuperado para la ciudad, un muestrario heterodoxo e inverosímil de lo ecléctico, en un doble movimiento de acercamiento a realidades vergonzantes y de osado experimentalismo sin objeto, dejándonos embrujar con el sonido reverberante que crepítaba en la estructura metálica, resbalando en la cubierta circular durante unos segundos de más, convirtiendo aquellos vídeos ya de por sí experimentales, en una exhibición fulgurante, enfebrecida, más propia de la liturgia teatral que hace únicas estas manifestaciones, al otro lado del espejo del conformismo de nuestra exánime vida cultural, pero me viene a la cabeza sólo para desmentirla, para considerar la muestra de cortos canarios, en oposición a aquellos vídeos, como algo ajeno, como si algunos trabajos fechados hace ya algunas décadas tuviesen todavía la actualidad más rabiosa y en cambio, los cortos recién vistos, contemporáneos de este artículo, se me antojen antiguos, ya vistos o conocidos, incapaces de establecer un mínimo vínculo con el espectador, generador de un íntimo diálogo. Recuerdo también que en aquella muestra enciclopédica, se reservaba un pequeño espacio para las producciones canarias, y se repetía entonces, igual que ahora, un continuo trasiego de espectadores, visitantes ocasionales de la catedral de muros, arbotantes y columnatas de remaches y planchas de acero, en pos de la virtual manifestación del arte de sus amigos que aquella albergaba durante unos instantes de efímera gloria.

Se me dirá que no es pertinente la semeblanza, que los vídeos de creación han conquistado un espacio ajeno a las necesidades narrativas de otros creadores. No tengo nada contra la necesidad palpitante de contar, simple y llanamente, una historia. Los primeros pioneros así lo entendieron, más allá de la reproducción de lo real (Lumière) o la construcción de un imaginario (Méliès), pero cuando unos y otros, funda-



mentalistas del vídeo o del cine, parecen dispuestos a darse la mano, aparece el *Festivalito de Cine Digital* y abre otro guetto, donde no están invitados los demás.

La palmera Mercedes Afonso y el grancañario José Víctor Fuentes, de los que hablaremos aquí por los cortos que presentaron al concurso de CajaCanarias, aparecen acreditados como directores de este festivalito palmero. En el entretanto, Mercedes Afonso imparte un curso de guión en la Escuela Eduardo Westerdahl de La Laguna y se crea el colectivo de cine *Gabinete Miguel Brito*, que también participa en el festivalito, así como actores pertenecientes a la Escuela de Actores de Canarias. Y también: miembros de esta misma escuela participan en un programa de humor para la Televisión Española en Canarias, algo que no debería ser remarcable si no fuera porque es la primera vez que se realiza un programa así, en un pub de La Laguna, como si fuera un directo, patrocinado además por la delegación de cultura de un Ayuntamiento. Síntomas todos de una aceleración de lo audiovisual, un acrecentamiento de su importancia a nivel sociocultural, donde cabe señalar la feliz reunión de actores y cineastas, y el acercamiento

de las televisiones, agentes de la revalorización del cine en otras latitudes, y de otros agentes sociales. Subrayo la participación de los actores canarios, eternos invitados a participar en proyectos marginales sin ninguna contracompensación económica, pero marginados, en cuanto la máquina industrial se pone en marcha, por aquello de que, al no ser conocidos más allá de las fronteras insulares, no ofrecen el gancho indispensable para obtener un puesto honorable en el ranking de la taquilla.

¿Qué nos ofrece el cine canario, atendiendo a lo visto en el concurso? Rodadas en cine o vídeo, hay un predominio por la ficción, las cintas experimentales siguen reservadas para la Bienal que organiza el Cabildo de Gran Canaria desde hace unos años, como si no tuvieran nada que ver con el corto, como si el corto tuviese su razón de ser en contar una pequeña historia, concentrada en pocos planos. Como por desquite, se han colado dos cortometrajistas especializados en el documental, y de ellos habrá que hablar, porque tampoco ellos han sabido aprovecharse de un formato económico para deambular por derroteros poco transitados, en la difícil tarea de reconstruir la realidad, reproduciendo en cambio estructuras ya fijadas por el documental más estereotipado que impiden de entrada un contacto novedoso con lo real.

Y empiezo quizás con lo más chocante, las películas que se liberan del corsé de lo verosímil para explorar territorios más huidizos de lo real, siguiendo la estela de lo fetasiano en una descripción desplazada del paisaje canario que nos lo devuelve más virginal y despiadado.

La finalmente premiada *La tierra desde la Luna* (2001) de la palmera Mercedes Afonso es un film intimista, que se abre en clave poética al misterio de dos hermanos y a la mudez de ella, la que decide no crecer, no incorporarse al mundo. Son dos seres fundidos, dependientes uno del otro, o los dos lados de un mismo ser, inmerso en la lucha en la adolescencia: ella quiere seguir siendo niña, él debe sacrificar al niño que fue para poder crecer. Ella deberá morir para que él pueda sumergirse en la vida, sumergiéndose en las aguas dentro de un sueño recurrente, resuelto de una forma muy naif.

El film está repleto de sugerencias plásticas (los fundidos, el sueño...) y de objetos simbólicos (los regalos, el globo terráqueo, el móvil de planetas en el techo...), en un contexto costumbrista (la casa, la madre de ambos, el ritual del cumpleaños). Las distintas perspectivas del relato, anunciadas en el título, se evidencian en el texto del film mediante los picados desde los planetas colgados del techo, marcando la distancia desde la que la película se cuenta, ahondando

en el extrañamiento de los personajes, también en la dualidad de los dos hermanos: pasado y futuro, dentro y fuera (de la casa, de uno mismo), lo real y lo onírico, que estructuran el relato. Mediante una puesta en escena cadenciosa, en la que priman las miradas y los silencios, se crea una densa atmósfera de opresión, al ocurrir toda la acción en el interior de la casa excepto los sueños que se desarrollan en el espacio abierto de una playa, expresando el ambiente, algunas veces claustrofóbico, y el aislamiento, que confieren un determinado carácter a los habitantes de la isla de La Palma y, por ende, a sus producciones culturales, lo que nos llevaría a esbozar las características diferenciadoras, si existen, de un cine palmero, tinerfeño o grancañario.

Fábula (2000), de David Baute y producida por Ríos Producciones, se abre con un prólogo simbolista que anuncia la apertura de un cuento (para niños) cruel, y que da paso a un mundo mágico, propio del cuento que se anunciaba, donde se interroga a una radiante bola de plasma. La bola, distorsionadora de lo real para dejar ver lo verdadero, despliega una típica historia de encuentros y desencuentros, chico conoce chica, en el espacio de un parque, donde la pareja, de extracción social antagónica, se engañarán mutuamente. A su alrededor, Baute representa a una sociedad condicionadora cuando no represora de esta relación incipiente, frustrando su desarrollo, mediante una puesta en escena carnalera, en la que se dan cita guardias civiles, putas y monjas, con un efecto de extrañamiento que recuerda las pinturas oníricas de Delvaux, con esa mujer evanescente, aquí vestida, avanzando por calles habitadas por seres que han sufrido algún tipo de desplazamiento en su cotidianidad, respecto a su profesión, a su actividad o a su pertinencia.

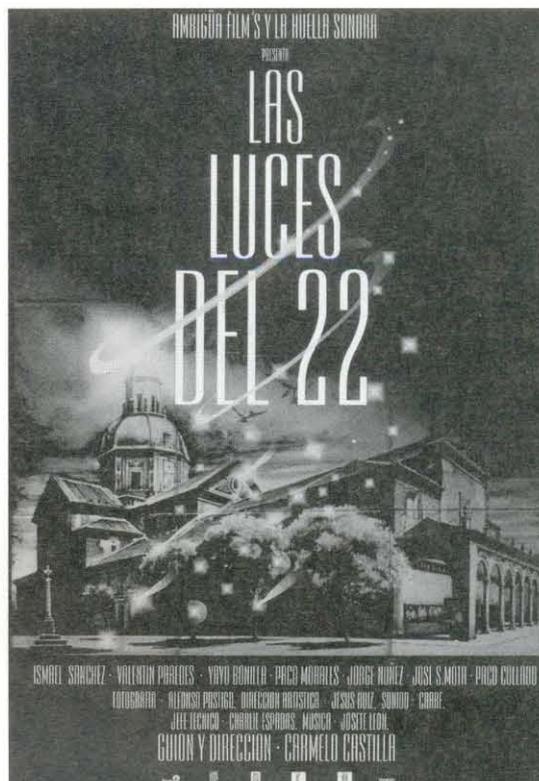
El argumento de *El sueño del ermitaño* (2001), primer corto del realizador de televisión Juan Ramón Hernández, se despliega en un espacio ilógico, una zona desértica limitada por un lado por el mar y por el otro por la silueta de unos apartamentos abocetados en la lejanía, del cual no puede sustraerse la protagonista, una joven mujer que, adormecida en la suave pendiente de una duna sobre una toalla playera, se despierta a una realidad de tintes pesadillescos donde objetos, elementos del paisaje o diversos animales adquieren visos amenazadores. En el desierto, a pleno día, los objetos sobresalen del fondo, la realidad se densifica mediante tensiones visuales que se despliegan sobre la superficie ondulada de una tierra aún no hollada por el hombre. Sobre este fondo simbólico, como una placa fotográfica no revelada, los personajes,

aún sin nombre y por lo tanto sin un significado preciso, inauguran una acción en principio muy primaria, que empuja al espectador hacia delante en busca de un asidero, de una explicación, acompañando a la joven mujer en su exploración de un universo que quizás, antes incluso de los títulos de crédito, antes del primer fotograma proyectado en la pantalla (y por lo tanto perteneciente al universo del espectador), fuese un lugar cotidiano, una playa cerca de unos apartamentos donde se puede tomar el sol despreocupadamente.

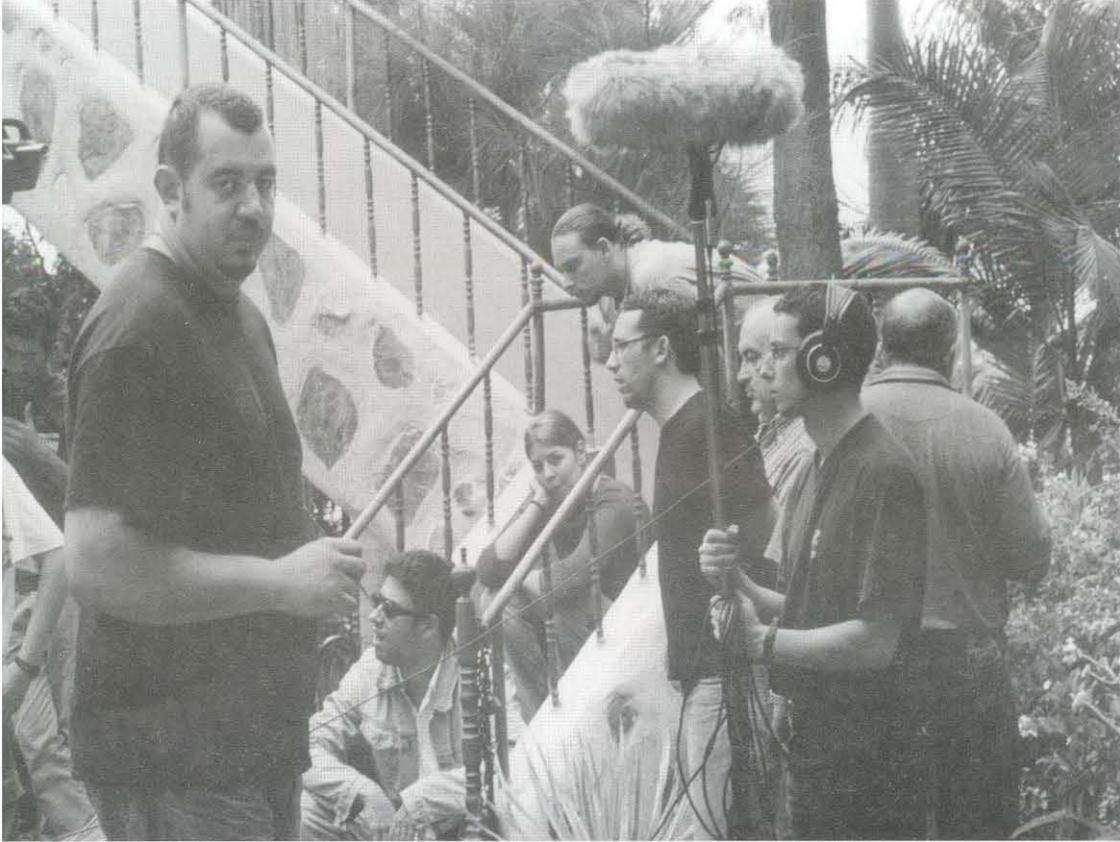
El primer plano del film nos pone sobre aviso: un escarabajo emerge de la oscuridad a la luz saliendo de la arena (la arena, un suelo no demasiado sólido, esponjoso, que conforma un paisaje cambiante, que esconde secretos, que sepulta vidas, engulléndolas), seguido por un primerísimo plano de un ojo semicerrado de la mujer, que nos invita a sumergirnos (en sentido inverso al del pequeño escarabajo, de la luz a la oscuridad) en el territorio asimismo ominoso y resbaladizo de los sueños. A partir de aquí todo es posible. La acción en fuga de la mujer desplegará ante el espectador una red de significados, poniendo en marcha un dispositivo de extrañamiento consistente en la aparición pautada de seres inverosímiles: el extraño hombre, de rasgos añiados, que la asusta inicialmente y provoca la huida, el buey de connotaciones mitológicas, los seres enroscados en los árboles como serpientes, el ermitaño que arroja sus visiones apocalípticas, anunciando la llegada de la bestia (y que retrospectivamente teñirá de significado las anteriores criaturas), del anticristo.

Este desierto que ahora es edénico, contiene a una Eva acorralada, tentada por la serpiente, y a un Adán-niño que pretende salvarla, pero también es un territorio habitado por personajes que son ecos del cine de Buñuel y de Fellini, sombras proyectadas sobre el tapiz immaculado del desierto, trasunto de la propia pantalla blanca en la que se inscriben formas cinematográficas que resultan opacas finalmente, ya que la amenaza no se explicita nunca, ni existe sentimiento alguno de pecado: la mujer joven exhibe una esbelta figura sin implicaciones sexuales que pudiesen hacerla objeto de deseo de ninguna de las criaturas que pueblan su horizonte, ni del espectador, que repta con ella, ajeno a sus preocupaciones, secuestrado por la belleza plástica de los encuadres y los elegantes movimientos de plano que nos la muestran como una desvalida heroína y la inscriben una y otra vez en medio del laberinto sin forma ni salida que es el corto.

En contraste a estas cintas más preocupadas por aspectos formales, se presentó *Las luces del 22* (2000), del recientemente fallecido cineas-



ta Carmelo Castilla, que guarda no pocas concomitancias con *Tres cartas* (2001), el corto de José M. Gil. Ambas están rodadas en la península, y pertenecen a este tipo de películas que se apoyan en el trabajo actoral, en el texto que los actores dicen, más que en el propio texto cinematográfico. Ambas están rodadas en blanco y negro y se centran en personajes en el declive de sus vidas, replanteándose su pasado. En ambas, curiosamente, los espectros del pasado se aparecen a los vivos, en un caso para disuadir a un viejo profesor del suicidio, como en el clásico de Frank Capra *¡Qué bello es vivir!*, en el otro para rellenar un vacío —la carta en blanco que el padre ausente dirige póstumamente a sus tres hijos—, una aparición que resulta inútil finalmente, resuelta mediante un ingenioso diálogo a tres: el espectro del padre conversando a la vez, como un jugador de ajedrez, con cada uno de los hijos en tres lugares apartados de la casa, subrayando la imposibilidad del reencuentro de la unidad familiar rota. Sorprendentemente, *Tres cartas* mereció la atención de los críticos convocados, destacándola con el Premio de la Crítica, quizás atendiendo a su perfecta estructura y al buen hacer



de los actores, algo que está muy alejado de la mayoría de los filmes rodados en Canarias.

Pero el mayor contingente de cintas se encuentra entre aquellas cuyo tema es la representación de la violencia. Son ficciones generalmente estereotipadas, a la estela del cine comercial, tanto formalmente como en sus argumentos, y que no aportan casi nada a lo ya dicho.

La última excursión (2001), de Juan Francisco Padrón, destaca por una brillante fotografía que ayuda a revelar minuciosamente el absurdo desarrollo de una espiral de violencia, que implica a una inocente unidad familiar durante una excursión al monte. Bajo la atenta supervisión del director cubano Rolando Díaz, por ser el resultado de un taller de guión promovido por el Cabildo de Gran Canaria, como otra demostración de la necesaria escuela de cine que sólo los Cabildos insulares ponen en marcha de forma improvisada, el corto plantea muy eficazmente la evidencia de la débil capa de civilización que recubre nuestra cotidianidad, donde la ejemplar conducta de un padre de familia por hacer desaparecer a un peatón que ha arrollado en la carretera y que amenazaba el feliz desarro-

llo de unas vacaciones bien merecidas, acaba contagiando de sadismo el comportamiento de los hijos y del resto de la unidad familiar, que se suman alegremente a la eliminación de los fortuitos testigos que van encadenándose uno tras otro. Esta violencia impregna al propio filme, tanto en el forzamiento de los encuadres como en la contundencia del montaje, pero la reiteración de las situaciones termina deshaciendo las intenciones iniciales, que no obtienen mayor desarrollo.

Arte facta (2001), del actor Jaime Falero, es una incursión esperpéntica en la mansión habitada por un ogro de aspecto manso que atrapa a sus no muy inocentes víctimas en un ceremonial de sangre, con guión de David Galloway, guionista a su vez de *Mujer en el espejo* (2001), de Olaf González, un relato corto que desarrolla una única unidad de acción marcada por una inútil exhibición de violencia y un final sorpresivo, si cabe, durante la espera de rescate de un secuestro.

Curiosamente es éste también el tema de *La razón de la violencia* (2001), de Víctor Moreno Rodríguez, que relata las consecuencias de una confusión en la elección de la víctima de otro

secuestro, en un registro trágico-cómico que se pretende distanciador. Las intenciones de su director se hallan ya inscritas en el título y para ello extiende una trama criminal en la que una mujer se erige como el cerebro de la operación, imponiéndose sobre sus aliados poderosos (los dueños de la casa, a quienes despacha a tiro limpio) y sobre los pusilánimes delincuentes de poca monta que han sido contratados para llevar a cabo la parte más trabajosa de la acción (el secuestro en sí y la definitiva desaparición del cuerpo del delito, enterrándolo bajo tierra). Este esquema se plantea como el reverso en paralelo de una muy otra realidad social, mediante un dispositivo que distorsiona uno por uno los elementos puestos en juego en una trama de estas características: una sociedad que se constituye para llevar a cabo una actividad lucrativa, aunque criminal, para lo que contratan a unos operarios que no saben llevar a término un simple encargo y acaban filosofando sobre la vida y la muerte abocados a la tumba que están abriendo con su sudor; la protagonista resulta ser una mujer sin escrúpulos, dura e insensible en contraste a los dos apocados delincuentes, que mata a bocajarro a un inocente como a una mercancía ya sin valor, llevando al límite la moral del liberalismo económico. Atendiendo a la verosimilitud del relato, se juega con el equívoco de una célula terrorista de ETA, que podría actuar no se sabe dónde, desubicando al cabo la acción del film.

Yonky (2001), el otro corto presentado por Olaf González, constituye otra pequeña unidad de acción como en *Mujer en el espejo*, sin ningún desarrollo narrativo (y digo esto sin valor peyorativo). Sitúa a una yonky en una sala de un museo de arte, superponiendo la brutal expresividad de las pinturas con el sufrimiento de la chica enganchada a la droga, encerrada entre cuatro paredes que invocan la locura de un psiquiátrico. La presencia de un brutal policía establece otro nivel de significación sin mayor desarrollo.

Nunca más (2000), de Aarón Jesús Melián, es el relato de una muerte anunciada, la de un joven delincuente a manos de la policía, que se estructura mediante un flash-back estableciendo una línea causal que conduce inexorablemente desde la

droga y la posesión de armas a la muerte accidental de una joven dependiente y al castigo moralizador correspondiente. Todo ello desde la mirada de su amigo, que puede, ayudado por la poesía, romper la cadena de su destino. Resalta el formato panorámico, muy poco usado en vídeo, la elección del blanco y negro y una puesta en cuadro que demuestra grandes conocimientos de composición, para un trabajo fin de curso de los alumnos de Formación Profesional de La Guancha.

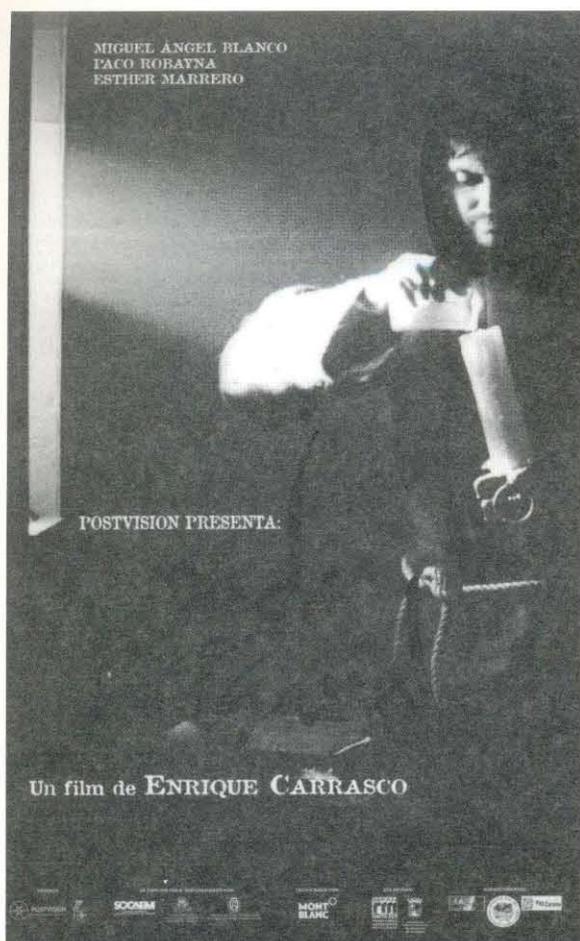
Sesión mortal (2001), de Juan Diego González, escenifica un caso de posesión múltiple a partir de una inocente sesión de güija, que acaba lógicamente en una sucesión de asesinatos a cual más sangriento e inútil.

Lunar de sangre (2000), de Luna García Escribano, construye una confusa historia a base de continuos flash-backs, que tratan de ubicar las raíces del mal en un episodio de guerra.

Carta al señor Arrabal (2001), de Vicente Elorduy Puertes, participa del gusto por la sangre y las muertes violentas, en una delirante historia dominada por la codicia. Los títulos de crédito, a semejanza de los de *Seven*, el despertar en la cama junto a una mujer despedazada como en *Barton Fink*, acercamientos violentos de la cámara para subrayar lo evidente o sucesivos congelados de la acción en un mismo plano, fruto de la voluntad manierista del editor, evidencian un saqueo del cine contemporáneo, característica por otro lado de los jóvenes cineastas que tratan de emular el cine que consumen.



Sesión mortal, de Juan Diego González Hernández



Pecado original (2001), del periodista Enrique Carrasco, otra producción de Luis Adern⁷ en 16mm. y blanco y negro, que opta por la representación de un cuento gótico de tintes sombríos, con una textura granulosa agudizada tras el hinchado final a 35mm., con algunos primeros planos que recuerdan las películas mudas de Dreyer. Contrasta sobremanera la parte rodada en decorado, que pretende ser realista y resulta poco creíble, con las escenas de exteriores, que recrean un mundo irreal, donde se materializan los demonios interiores, y llega a palpase el terror, como si de un documental se tratase. La represión de los deseos libidinosos de los frailes en el interior de la ermita se adapta bien a la contención de los encuadres, constreñidos por la escasez de espacio, pero el cuerpo de la joven, víctima inocente, no seduce la mirada del espectador y el dispositivo de identificación, esencial en el *fantástico*, no acaba funcionando. Sorprende

la utilización del bosque de laurisilva, un escenario natural único en el mundo, capaz de transformarse en el mejor de los decorados posibles gracias a unos focos y a un poco de humo y que hubiera hecho feliz a James Whale, a Terence Fisher o a George Romero.

Los documentales presentados a concurso, que se deslizaron ante la mirada de los espectadores en medio de tal derroche de hemoglobina al no haberse diferenciado genéricamente, destacaron por su mirada límpida y pausada, como supervivientes de un cine muy antiguo. Fueron, no obstante, pobres propuestas, cuyo interés está muy lejos de los documentales que David Baute ha rodado en el Sahara y en Guatemala.

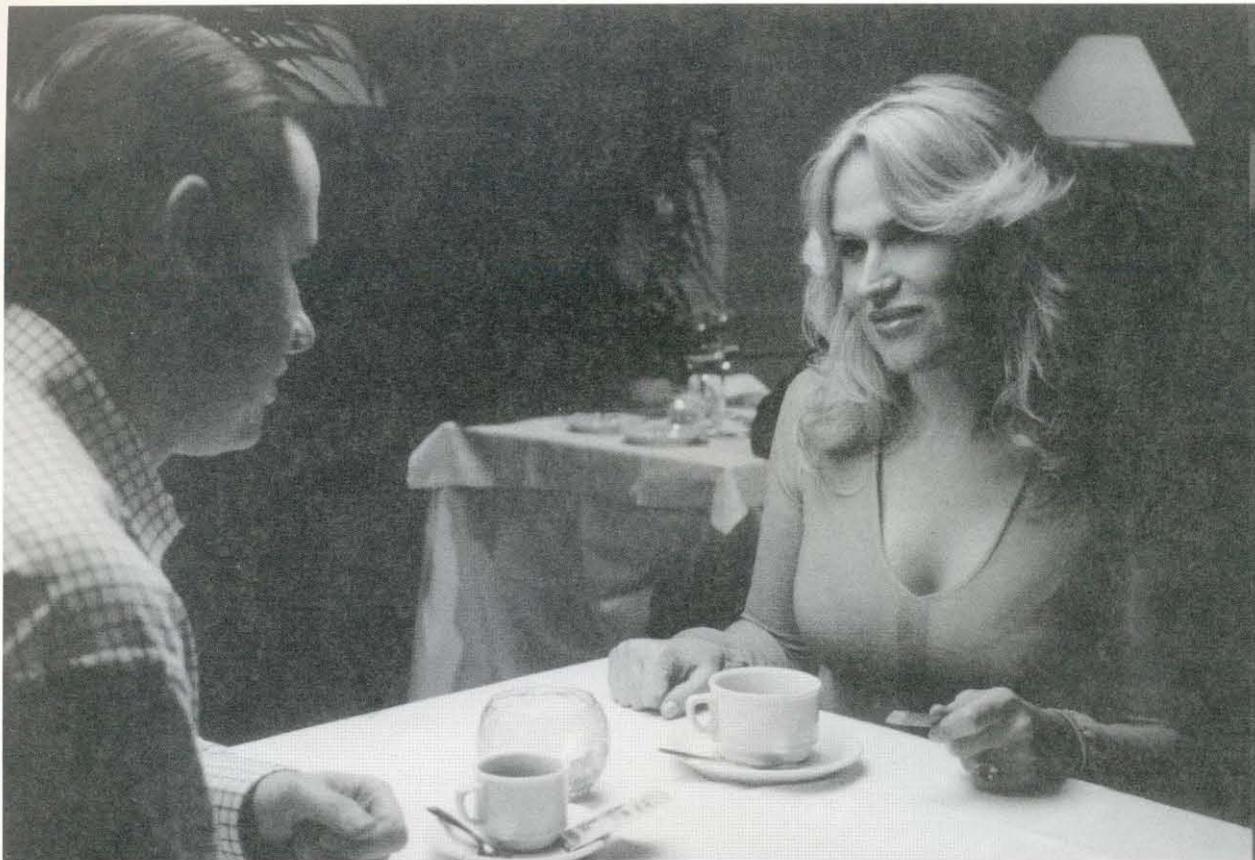
El viejo y el Lago (2001), de Miguel G. Morales, un barroco ejercicio que contrapone la gran personalidad de un viejo cubano, sumergiéndose en sus recuerdos, con la serenidad de un lago, que también guarda sus secretos en el fondo de sus aguas.

Tras el telón (2001), de Víctor Moreno, una serie de entrevistas con los diversos personajes que intervienen en la producción de una obra teatral.

Y cuatro propuestas de Guillermo de la Guardia: *Miradas de orgullo* (2001), sobre la lucha de la comunidad *gay* en Las Palmas; *Aprendices de operadores* (2001), sobre el oficio de director de fotografía en las películas; *El juego de la guerra* (2000), sobre las estrategias del juego del ajedrez; *Y el paraíso... porque no queremos* (2000), estructurado a partir de un largo monólogo del poeta Panero, internado en un psiquiátrico de Las Palmas, del que lograron secuestrarle durante unas horas para que dijera todo lo que se le ocurriese, sin ningún tipo de indicación. Visualmente desaliñado, contrasta con el formato televisivo de sus otros trabajos, y constituye una especie de *action painting* de la palabra, un fragmento de realidad sin pulir, en el que acaban tomando protagonismo el aire, el agua y las rocas del fondo del encuadre, un grito de libertad que toma su valor cuando la verja de la clínica mental se cierra detrás del poeta.

Otro pequeño grupo de obras se decantaban por la reflexión sobre el propio medio cinematográfico:

V.O. (2001), de Antonia San Juan, donde la actriz, delante y detrás de la cámara, parte del monólogo, un terreno que conoce muy bien dada su experiencia en café teatros durante años, un monólogo que precisa del otro, del que escucha, para hacerse cinematográfico, un (falso) contrincante frente al que pueda crecerse, que le sirva de excusa para hablar en voz alta sobre el arte de la interpretación, la forma cómo un actor

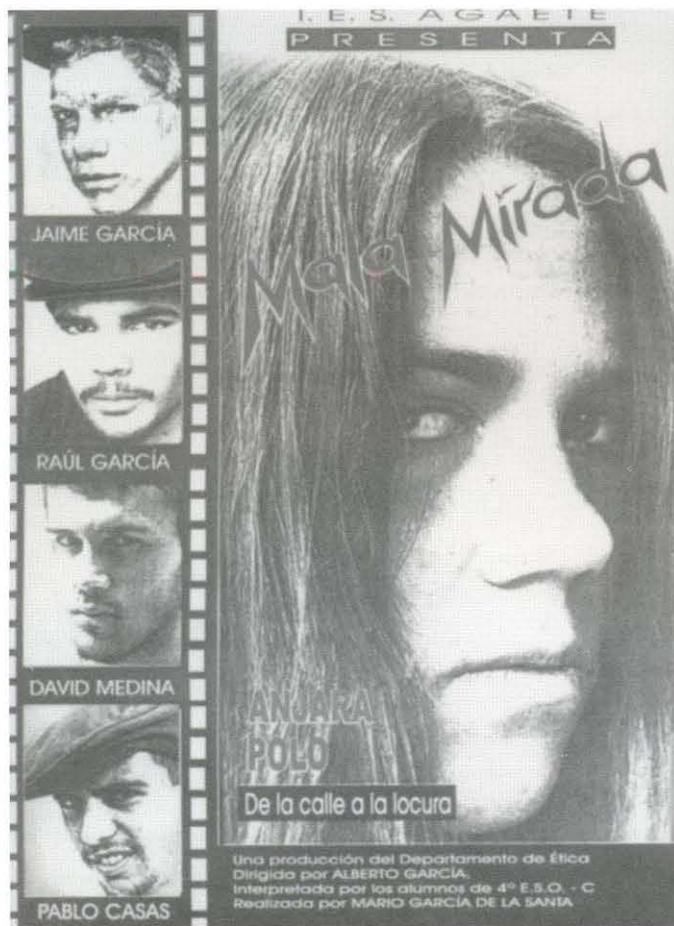


debe comunicarse con su público, proyectándose visceralmente sobre él hasta desenmascararlo, constituyendo así un ingenioso dispositivo que convierte a ese otro en un representante del público al que se dirige para hacer más evidente su tesis, un personaje que había acudido a un bar de copas para charlar de cualquier cosa, de las bondades de la versión original sobre el doblaje, por ejemplo, y que acaba siendo sometido a una demostración in situ de las virtudes de una saludable interpretación que desnuda tanto al actor como a su público, víctima propiciatoria a la que devora. *V.O.* es una demostración de las dotes de Antonia San Juan como actriz, pero que también desvelan a una directora preocupada igualmente de aspectos formales, lo que se demuestra en un movimiento de cámara envolvente, en un momento crucial de la película, cruzando al otro lado de la línea que delimita el eje de campo, una línea invisible que no debe cruzarse nunca según la ortodoxia cinematográfica, para establecer un nuevo vínculo entre el plano/contraplano de las dos personas enfrentadas en una mesita del bar para hablar, en principio, de cualquier nadería propia de estas situaciones.

El ensayo (2000), de Nayra Bethencourt, es una curiosa cinta que encadena, en paralelo, dos microrelatos: una pareja que pasea y una pareja que baila, ensayando una correlación entre movimiento y sentimiento en el baile, en la que el cine es precisamente quien puede desvelar su sentido oculto.

Buscando a Hitchcock (2001), de Guillermo Ríos, es una práctica de la escuela de cine. Rodada en Madrid, el futuro guionista y director de cine se representa a sí mismo en el instante previo de escribir el guión de la práctica de rodaje, no dudando en ponerse bajo la advocación de Alfred Hitchcock como si de un santo se tratase. Con un mínimo de elementos, sin moverse apenas del lugar donde espera recibir la inspiración de su maestro, pone en escena diversos momentos puramente hitchcockianos, esas imágenes que han pasado a amueblar parte del imaginario cinematográfico de una determinada generación de cinéfilos, de la que, creíamos, había quedado excluida la nueva hornada de jóvenes cineastas.

Mirar es un pecado (2001), del guionista y escritor Nicolás Melini, es su primer corto detrás de la cámara, donde se interroga por el estatuto



de lo real (curiosa preocupación para un creador de historias), mediante la yuxtaposición de materiales diversos, procedentes de una cámara de vídeo digital y de la más doméstica high 8, con un tratamiento especial de kinescopado a 35 mm. en un formato perfectamente cuadrado que deforma mínimamente, alargándolas, las figuras. El formato cuadrado provoca un sentimiento de extrañeza inicial, que contrasta con la voluntad documentalista de las imágenes en el seguimiento de un personaje zigzagueante, pendiente de una llamada telefónica que dé cuenta de la muerte de su padre en la distancia. El film nos sitúa en un territorio resbaladizo, sin pautas que guíen nuestra mirada. Sólo nos queda ser espectadores de la mirada –perdida, interrogativa– del protagonista, que busca en el rostro de personas mayores, tan solitarias como él, el asidero que le falta para anclar su sentimiento de pérdida. La muerte irrevocable deja paso a un ritual familiar, tomado con una cámara casera, produciendo en

el espectador una doble sensación de realidad. El corto finaliza con un insólito plano tomado desde el interior de un escaparate, cámara en mano: la pareja protagonista recorre el campo visual, de derecha a izquierda, ajenos a la cámara que les está filmando. El sujeto de la mirada hasta el momento (ese personaje que miraba en la primera parte, observando lo que ocurría a su alrededor, y que durante la fiesta familiar le veíamos mirar por el visor de la cámara doméstica, interponiendo un instrumento entre la realidad y él), es ahora objeto de otra mirada, una mirada inquisitiva, marcada por el temblor del encuadre, en la que se manifiesta la mirada del director del film, esa mirada que en la mayoría de los filmes se oculta y que aquí se desvela, insertándose en la historia mediante la inclusión de la fecha en el encuadre (el 12 de octubre de 2000). O puede ser también la mirada del espectador, mirando a través de la pantalla del escaparate de la tienda, al otro lado del espejo, interrogándose todavía por el extraño efecto de realidad que ha experimentado a lo largo de estos pocos minutos.

También se presentaron varios vídeos que se caracterizan por la edad de los actores y dejan intuir la edad de todo el equipo técnico: chicos de instituto dispuestos a jugar a ser cineastas, con la ilusión y la inocencia adecuadas para la empresa, ayudados por una tecnología que pone en sus manos cámaras y ordenadores capaces de una edición casi profesional, aunque carentes de una mínima formación sobre sintaxis cinematográfica. Este es el caso de *Mala mirada* (2000), del pedagogo Alberto García Miranda, que ha realizado un trabajo de investigación histórica con los alumnos de 4º Curso de ESO en el I.E.S. de Agaete, poniendo en escena cómo se desarrollaba la vida de los estudiantes en este mismo instituto durante el franquismo, con un mayor cuidado por el vestuario y la parafernalia fascista que por la composición de los planos.

Paulino, Claro y yo (2000), del profesor de piano Moisés González de la Rosa, es otro corto de alumnos de instituto, en este caso en Güímar, realizado con grandes dosis de humor, en medio de una historia descabellada. En cambio, *Acetileno* (2000), de Luis Jiménez Delgado, es un intento de documentar la cotidianidad de la vida de los jóvenes en forma realista, a partir de una simple anécdota, una excursión que un grupo de amigos emprenden a una mina abandonada y que termina abruptamente, aunque no consigue ir más allá de los estereotipos en este tipo de cine.

Finalmente comento algunas películas de interés que no entran en ningún apartado anterior:

Efecto secundario (2001), de Isabel Coll, una cineasta tinerfeña ligada tangencialmente al

colectivo Yaiza Borges, que tuvo que buscarse la vida en Sevilla profesionalmente y ha conseguido realizar sus cortos allí. Comedia, o drama si se quiere, con un solo personaje, que condensa en pocos minutos una cierta condición de urbanita, aquel que instalado en una gran ciudad, acaba prisionero de la misma, encerrado en su apartamento con sus propias neuras y paranoias, seducida y violada por una personificación de la publicidad de una salchichas.

El humor del destino (2001), de Víctor Moreno, no es más que un divertido ejercicio de escuela rodado en Madrid, sin mayor trascendencia. En este sentido, es mucho más interesante *La caja de Pandora*, también rodada en Madrid, en la que demuestra una madurez en el tratamiento del lenguaje del cine y que, lamentablemente no presentó al Festival.

Un matrimonio bien avenida (2000), de la granadina Inma Rodríguez, es una producción de La Mirada y constituye la primera incursión de esta productora en el mundo de la animación con plastilina, en un picante cuento para adultos ambientado en el siglo XVIII. Juan Antonio Castaño ilumina las maquetas y mueve la cámara mediante intrincados desplazamientos como si se tratase de actores reales en un plató. El resultado es un mágico tapiz de embarazadas imágenes.

La cena (2001), del palmero Luis Hernández Gómez, con la colaboración de José Víctor Fuentes, explota las posibilidades expresivas de la edición digital, en un intenso corto de dos minutos, mientras que *El hobby*, del también palmero Pelayo Pérez, desarrolla de modo naturalista la ejecución de un robo intrascendente en una juguetería, con gran parsimonia y detalle.

Dejo para el final *The girl of de rain* (2000) y *Welcome to Disneylandia* (2001), las dos películas que el grancañario José Víctor Fuentes rodó en Nueva York con una cámara de 16mm. y en blanco y negro. Siguiendo los postulados estéticos del cine de guerrilla⁸, influido por el cine que se hace en esta ciudad y por el equipo técnico que le acompañó en tal aventura, ambos cortos están impregnados de la frescura y la libertad expresiva propias del cine *underground*. Rodadas en inglés, con el telón de fondo de la ciudad de Woody Allen, la cámara sigue a los personajes en su itinerancia, el montaje es abrupto y la puesta en escena estiliza de forma nada naturalista ciertos comportamientos que podemos encontrar en la calle ("rutina surrealista", la llama él). En el primer film se nos cuenta la típica historia de un encuentro amoroso en las calles del East Village y cómo esta relación surge, se desarrolla y se descompone alrededor de una cama, encerrada la pareja durante un tiempo indefinido (el de la historia) en una habitación. En la segunda, la



afortunada ganadora de un suicidio en directo en un concurso de máxima audiencia, arrastra un váter por las calles. No sé de qué forma estas cintas pueden representar al cine canario, si se admitieron es porque las reglas de juego así lo permitían, pero José Víctor ha llevado otros aires a la isla de La Palma, ya que entre viaje y viaje, está llevando a cabo experiencias de rodaje en tiempo real de dos horas de duración, que pretenden recoger "la rutina surrealista de todos los días". Algunos cineastas de aquí deberían

tomar nota que el cine se escribe de muchas maneras y no precisamente la que impone el cine hollywoodiense o la que propugna Canal Plus. La asunción de unas reglas siempre implica una descarnada comparación con el modelo, además, nadie se ha hecho rico haciendo cortometrajes, entonces, ¿para qué dejarse llevar por el síndrome de *Operación Triunfo* cuando hay tantas posibilidades expresivas abiertas y uno es dueño de sus propios medios de producción?

En cualquier caso, se demuestra que alrededor de un evento cinematográfico, se trate de una muestra de vídeo digital, de un taller de cine, de unas jornadas de discusión e intercambio de ideas o de una filмотeca virtual⁹, allí donde se den las condiciones para que se junte un grupo de personas entusiastas, es muy posible que surja un movimiento que ayude a poner en marcha proyectos cinematográficos, como ha sido el caso del *Gabinete Miguel Brito*, que surgió tras unos talleres de cine impartidos por Mercedes Afonso en La Laguna y cuyos componentes han participado muy directamente en la gestión del festivalito de cine digital, un festival en sintonía con el cine más actual, el más inquieto a nivel de lenguaje, ligado a las últimas tecnologías, las que van a permitir romper el último dique de la difusión a través de internet. Paralelamente, desde las altas instancias oficiales, se intenta promover un tipo de cine que pueda representar a Canarias en los foros nacionales e internacionales, instrumentalizado por las subvenciones que cada año publica la Viceconsejería de Cultura y Deportes a través de SOCAEM en las modalidades de largometraje, escritura de guión y cortometrajes. En este apartado se valorará “el carácter innovador del proyecto”, pero también la trayectoria del guionista y realizador, así como la antigüedad de la empresa productora, su presencia en Festivales y la obtención de galardones. El presupuesto reservado para cine es inadecuado e insuficiente para poner en pie una industria inexistente, frente a la sangría que ocasiona una obsoleta televisión canaria, que no ha prestado una mínima atención de cortesía a los cortometrajistas canarios, continuando aquella idea que tuvo en su día TVE en Canarias y que se truncó en su mejor momento, dejando la miel en los labios de los cineastas. Entre este cine oficial y el cine de guerrilla propugnado por José Víctor Fuentes, se abre un arco de posibilidades en el que entran muchos cines posibles los que se vieron en esta primera edición del Festival de Cortometrajes de CajaCanarias y todos aquellos que están enterrados en la mente y el corazón de muchos cineastas maniatados por las imposiciones de las modas, que dictan aunque solapadamente el cine que ha de hacerse en cada momento.

NOTAS

¹ *Certamen Regional Santa Cruz de Tenerife*, organizado por la Sección de Cine Amateur y Fotografía del Círculo Deportivo Cultural *Tres de mayo* en 1971, *Certamen Provincial de Cine Amateur en Las Palmas*, organizada por la comisión de Fiestas de la Naval en 1972, *Festival de Cine Amateur de Arucas*, patrocinado por la Caja Insular de Ahorros y que llegó hasta seis ediciones entre 1970 y 1975, la *Muestra Canario-Americana de Cine no Profesional*, subvencionada por el Cabildo de Gran Canaria y organizada por el Aula de Cine de la Casa de Colón entre 1976 y 1980

² El *Concurso Maya de Cine Amateur*, que organizó la Sección de Cine del Círculo de Bellas Artes en Tenerife, en 1974, patrocinado por una tienda que ofrecía a los aficionados materiales cinematográficos.

³ En la Orden 1726 de 4 noviembre de 1994 se destinaban 1.692,5 millones de pesetas para el desarrollo de la realización de vídeo, televisión y cine. Ver en Domingo Sola Antequera, *Hacia el despegue del audiovisual en Canarias*. Revista de Historia Canaria n°182, La Laguna, 2000.

⁴ Cursos de guión en los talleres de cine del Cabildo de Tenerife con Rolando Díaz y Lola Salvador; cursos de dirección con Javier Fernández Caldas; curso de cine con Enrique Carrasco en la Escuela de Actores de Canarias; idem. *Bases de interpretación para cine y televisión* con Andrés Koppel.

⁵ Escuela Superior de Artes y Espectáculos (TAI) de Madrid; Ciencias de la Información (rama imagen) en la Universidad Complutense de Madrid; Escuela de Cine y Televisión Séptima Ars de Madrid; Escuela Internacional de cine y TV de San Antonio de Baños; Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña; New York Film Academy.

⁶ En la modalidad de *Técnico Superior de Realización de Audiovisuales y Espectáculos*.

⁷ En realidad, la productora Postvisión presentó tres cortos: *La razón de la violencia*, *Pecado original* y *El cumpleaños de Carlos*, que fue rechazada por haberse presentado fuera de plazo. Esta película, en la que Luis Adern participó como co-productor, aunque se rodó íntegramente en Tenerife y con un equipo casi exclusivamente canario, ha recibido 28 premios en varios festivales, tanto nacionales como internacionales.

⁸ “donde lo que menos importa es tener dinero. Para el cine de guerrilla lo fundamental es la comunión de todo el equipo técnico con la idea del guión. Bajo presupuesto, pero altos niveles de producción”. José Víctor Fuentes en *La chica de la lluvia* Programación. Incluida en este mismo número.

⁹ El director Javier Fernández Caldas ha promovido, con la colaboración del Cabildo de Tenerife, la elaboración de una filмотeca virtual, donde pueden colgarse cortos de pequeño formato: www.cortos-canarios.com.