

YAIZA BORGES Y LA PREGNANCIA *

BREVE ESTUDIO SOBRE CINCO FILMS OLVIDADOS



FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN



En el periodo comprendido entre 1986 y 1988, tras el cierre del *Cinematógrafo*, Yaiza Borges llevó a cabo la producción de cuatro cortometrajes para el programa de TVEC Cine Canario, una iniciativa debida al por entonces Jefe de Programación de la cadena, Javier Jordán, que, lamentablemente, no tuvo continuidad (de haberla tenido, la deseada infraestructura para el cine en las Islas podría haber sido hoy una realidad, amén del nivel cualitativo de los técnicos que se habrían formado y de las realizaciones que se hubieran llevado a cabo). Estas cuatro películas son, cronológicamente, *El fotógrafo* (Luis Sánchez-Gijón), *Último acto* (Francisco J. Gómez), *Iballa* (Josep Vilageliu) y *Apartamento 23-F* (Aurelio Carnero); a ellas se debe añadir, en función de la fecha de producción y de la similitud de equipos, aunque no perteneciera al programa en cuestión, *Álvaro, mi niño* (Aurelio Carnero y Francisco J. Gómez).

Con motivo de la conmemoración del 25 aniversario del colectivo, todos estos títulos se han podido ver en las Jornadas de Cine Canario, organizadas por las Pirámides de Güímar y en el Festival Internacional de Cine de Las Palmas. Tras el tiempo transcurrido desde su realización (más de quince años), haber accedido a estos films con una visión de conjunto respecto a las realizaciones anteriores de A.C.I.C. y Yaiza Borges —como aconteció en Güímar—, reflexionar sobre ellos y las condiciones especiales de su puesta en marcha y cotejarlos con los materiales posteriores hasta la situación actual, ha arrojado mucha luz sobre lo que fue una experiencia insólita, única e irrepetible, pero, por encima de todo, ha permitido constatar su vigencia, pese al paso del tiempo, y el valor añadido que representan al verse comparados con el cúmulo de cortometrajes actuales (nos referimos a la producción mayoritaria y no tenemos en cuenta las siempre honrosas excepciones). Estas páginas tienen por objeto establecer dónde radica tal vigencia, utilizando para ello las herramientas del análisis textual que, aunque no exhaustivo, nos puede permitir buscar las pautas que hacen inequívocamente “diferentes” estos productos.

La primera consideración, básica, es que las cinco películas tienen en común el mismo equipo de producción y realización, con la única diferencia de que el personal cambia en sus puestos de responsabilidad. Y si esto es aplicable a las categorías que habitualmente son adscritas a la autoría (guión y dirección), no lo es menos —e

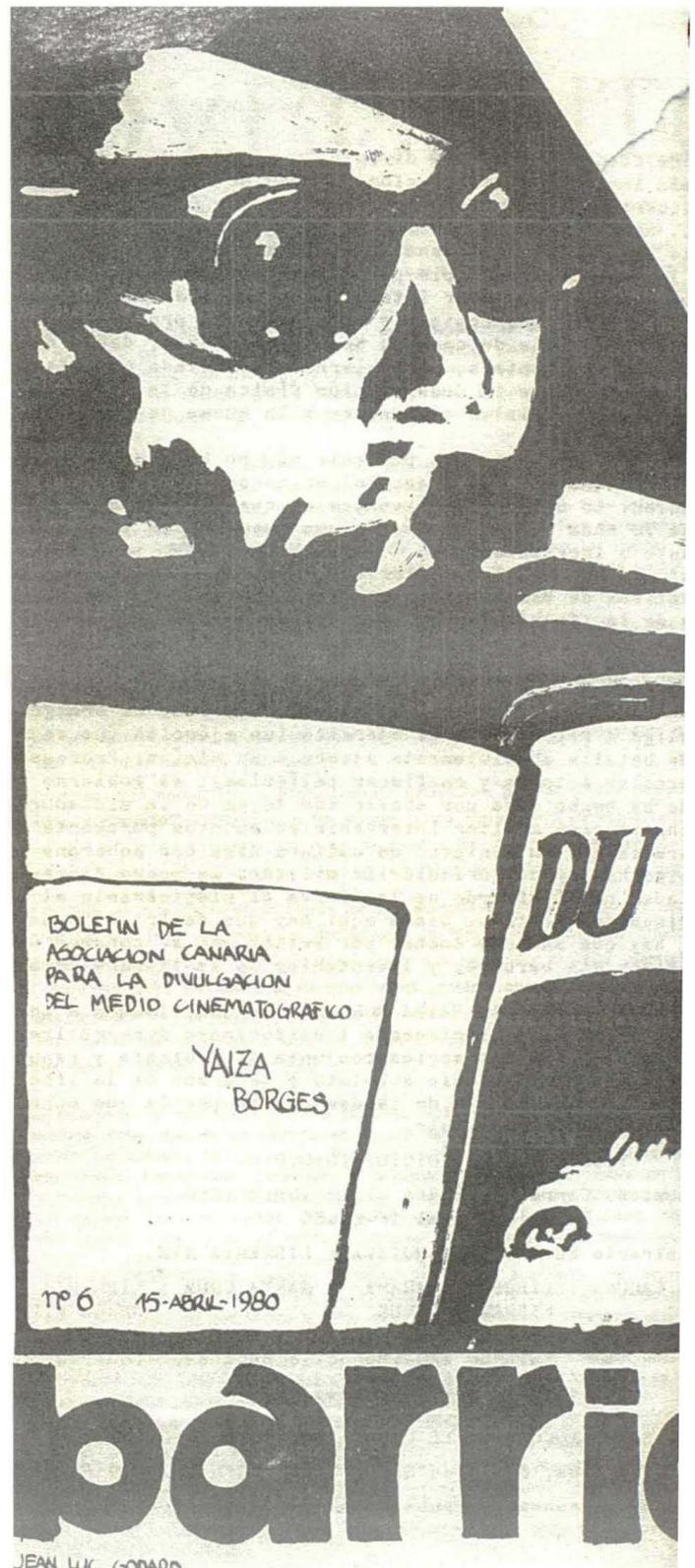


incluso reviste mayor interés— para los puestos de “inferior” relevancia: fotografía, montaje, producción, dirección artística, ayudantes, *atrezzo*, auxiliares, etc. Así, mientras nombres —miembros todos ellos de Yaiza Borges o muy cercanos al colectivo— como Juan Antonio Castaño, Jaime Ramos, Ángeles Alonso, Constantino E. Hernández, Ana Sánchez-Gijón, Juan Franc, Cristo López Rodríguez, Agustín Padrón, etc., ocupan puestos reiterados que les convierten en especialistas en su labor, los guionistas y realizadores de los cortos reseñados se transmutan hacia la producción o como ayudantes de dirección, lo cual es coherente con los objetivos que el colectivo proclamaba como propios en la búsqueda de una infraestructura para el cine en Canarias.

Sin embargo, esta “colectivización” de los mecanismos creativos no da como resultado cinco obras similares, aunque sí tengan algo en común de muy difícil categorización: su *pregnancia*. La razón de este aparente desencuentro hay que buscarla en el carácter al tiempo individual y grupal de Yaiza Borges, donde las personalidades de sus miembros no fueron nunca sojuzgadas por el conjunto. Esto permite que podamos atestiguar diversas vías que se constituyen en auténticos paradigmas:

Construcción de un cine popular: *Álvaro, mi niño* y *Apartamento 23-F*

Predominio de la historia frente a los componentes discursivos (modelo clásico): *El fotógrafo*



Predominio del discurso sobre la historia (oposición al modelo institucional): *Iballa* y *Último acto*

Fuerte contenido ideológico y/o político: *Último acto* y *Apartamento 23-F*

Fijación de componentes históricos: *Iballa* y *Apartamento 23-F*

Metadiscursividad e intervención enunciativa: *Último acto*

Intertextualidad (cine): *Último acto* y, en menor medida, *Apartamento 23-F*

Como puede verse, hay un importante cruce de aspectos que denotan en sí mismos la adscripción de cada realizador a una determinada concepción de modelo fílmico², asumiendo el colectivo por igual unos y otros planteamientos (base de una riqueza expresiva asentada en la pluridiscursividad). De esta forma, podríamos deducir que:

1. Luis Sánchez-Gijón intenta edificar un relato lineal de factura clásica que le sirva como experiencia inicial (ejercicio de estilo),

2. Aurelio Carnero apuesta por un cine social-popular enraizado en la comedia y/o en el predominio del verbo sobre la imagen, situándose en los bordes de la transparencia enunciativa,

3. Josep Vilageliu atiende esencialmente a los aspectos formales (puesta en escena y planificación), vinculándolos a la mostración de un momento histórico, y

4. Francisco J. Gómez desarrolla un discurso ideológico que afecta tanto a los contenidos como al significante, en la medida en que apuesta por la sugerencia y el metalenguaje.

Antes de analizar los films en cuestión, conviene matizar ciertos aspectos contextuales: por un lado, la posibilidad de llevar a cabo estas producciones para TVEC con unos presupuestos económicos medianamente apropiados, dio como resultado rodajes en 16 mm., pero hoy en día sólo se conservan "copias de copias" en Betacam (esto en el mejor de los casos), por lo que hay una considerable pérdida de calidad en las imágenes que podemos visionar con respecto a los resultados iniciales. De otra parte, la adquisición que por aquellas fechas había hecho Yaiza Borges de un equipo que le permitía hacer *travellings* y pequeños movimientos de grúa, es un elemento a tener muy en cuenta a la hora de juzgar la ausencia o no de coherencia en los aspectos formales de los films (pueden resultar un tanto "caprichosos" en *El fotógrafo*, mientras que en *Iballa* o *Último acto* cumplen funciones discursivas). Finalmente, hay que entender la delicada situación por la que estaba atravesando el colectivo, no sólo por el cierre reciente del *Cinematógrafo*, sino por la desesperanza generalizada con que se afrontaba el futuro (origen de tensiones internas) y la falta de madurez en el control de los medios técnicos, que se iría asentando en el transcurso de los rodajes.

Dicho lo cual, podemos proceder al análisis de los films.

Álvaro, mi niño

Breve texto –apenas 11 minutos– que narra la historia de un amor imposible estableciendo como nexo entre los personajes el estudio de una emisora de radio. Su mayor interés radica en la utilización claustrofóbica de un único espacio de reducidas dimensiones (la cabina del locutor) mientras mantiene al resto de personajes en el nivel de “voces acústicas”.

Decíamos antes que se vislumbraba aquí la posibilidad de un cine popular. Este concepto requiere de alguna aclaración: en primer lugar, un cine popular “canario” habría de entroncarse con las costumbres y raíces de la cultura autóctona, lo cual hace el film mediante el planteamiento de una situación propia de las islas (la existencia de una emisora de radio, “Onda Pesquera”, dedicada en exclusiva a los hombres de la mar) y la incorporación de “voces” que no sólo tienen el acento canario sino que denotan su extracción popular en cuanto clase social. En segundo lugar, puesto que no existe una tradición cinematográfica arraigada en las Islas, es imprescindible la búsqueda de unos mecanismos narrativos (tanto formales como en el nivel del relato) orientados a provocar una distancia crítica en el espectador, lejos de los procesos de identificación pero sin negar su capacidad para transmitir sentimientos (es imprescindible la existencia de un “hilo conductor” que conecte con las vivencias colectivas). Finalmente, se trata de un cine que debe partir del imaginario colectivo para, a través de un proceso dialéctico de claro matiz didáctico, retornar a éste constituyéndose en constructor del mismo.

Si ya hemos visto cómo estos requisitos se cumplen en el nivel narrativo, no es menos importante la apuesta formal del film –elemento esencial en todo análisis, puesto que *la forma es el contenido*–. El único personaje “en campo”, el locutor, es un nexo y al mismo tiempo un receptor delegado de la información que se transmite a través de las ondas: la historia de la mujer es “escuchada” por el espectador en tanto que *alter ego* del locutor. Esta omnipresencia protagonista se vehicula con un radical montaje (ejercicio de estilo en este caso) que hace fluir dualmente tecnología (los diversos aparatos) y ser humano (que responde físicamente al avance de la historia por la incorporación de sus reacciones); sin embargo, la explosión de sentimientos se ve cortada (y coartada) por una *distancia* enunciativa manifiesta que tiene que ver con 1) una planificación que “coloca” obstáculos entre espectador y objeto de fruición, y 2) con la vigencia de un fuera de campo que rompe las convenciones espacio-temporales para permitir el cruce de diversas ausencias y del pasado con el presente.

Así pues, *Álvaro, mi niño* es una historia mágica arropada en una perspectiva que se reclama de un cine de la modernidad, aunque no por ello renuncia a las convenciones clásicas; una formalización en el límite que nos permite proponer la etiqueta de “popular” pero nunca de “populista”, y esta diferencia es esencial. La misma concepción se puede rastrear en

Apartamento 23-F

Nos encontramos en este caso con un producto de indudable interés, pero con algunos aspectos fallidos, que nos plantea de forma satírica las vivencias de una serie de personajes “de izquierdas” en la noche del golpe de Tejero; el objetivo autocrítico, que acusa a ciertos grupos de cobardía ante los acontecimientos, se cumple, pero la estructura del film queda un tanto comprometida por la sensación de acumulación (a)lineal de *gags*.

De nuevo nos encontramos con ambientes y personajes perfectamente identificables que entroncan con la perspectiva popular que antes comentábamos, pero la línea argumental sufre constantes quiebras como consecuencia de dos problemas de fondo:

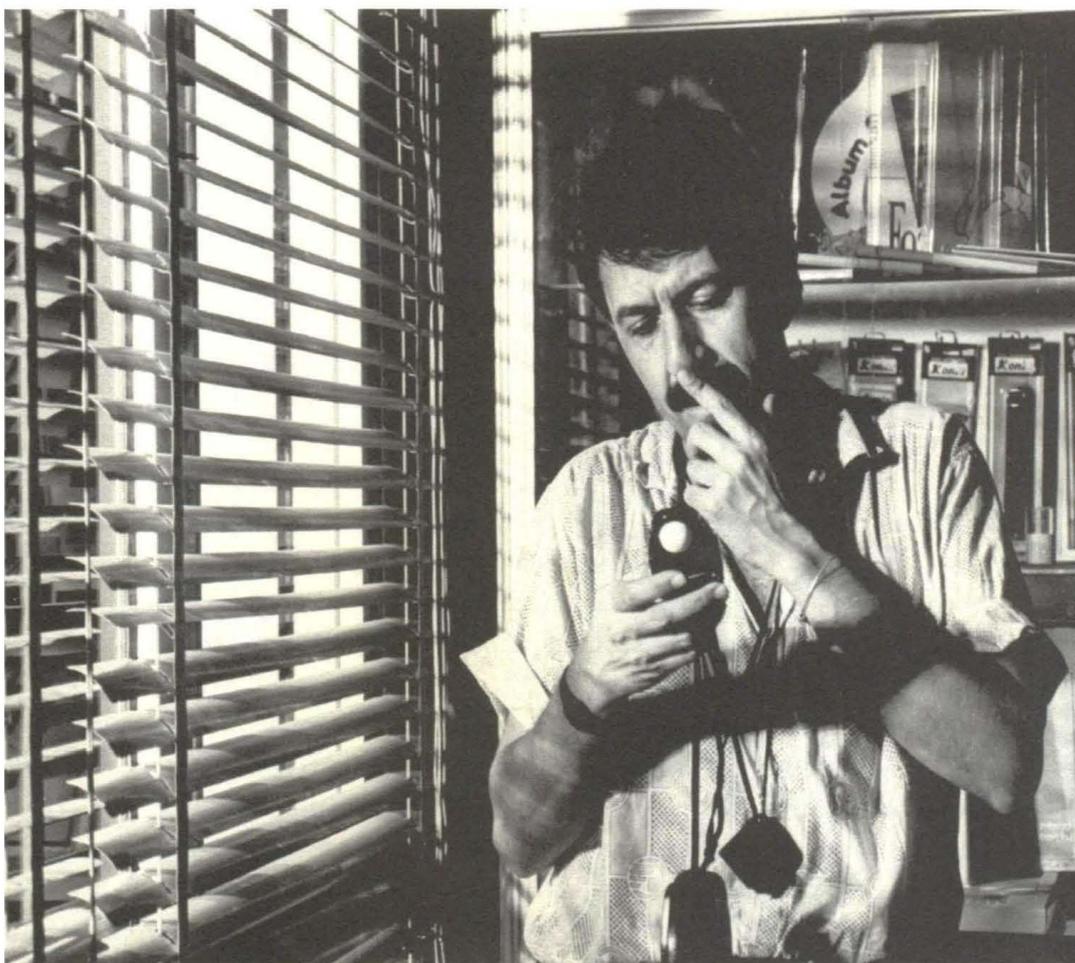
1. La incorporación de un *McGuffin*, que no responde a ningún valor metafórico y que genera una ruptura radical entre la primera y la segunda parte del film, puesto que una vez la amenaza de regreso de la dictadura se ha evacuado por el discurso del Rey, el conocimiento del embarazo y las bromas sobre la vida familiar futura asumen el protagonismo en un afán “normalizador” que no parece tener excesiva vigencia dada la situación de origen planteada.

2. Los problemas acumulados por el montaje. Si en *Álvaro, mi niño* uno de los aspectos más relevantes era la sucesión sintagmática de los fragmentos (oposición hombre-tecnología), en *Apartamento 23-F* ocurre lo contrario por defectos de orden. Así, los tres *travellings* que conectan la presentación de los personajes con la situación en la casa (lugar en que transcurre el resto de la acción) demandan mantener una jerarquía de exterior-interior, público-privado, con lo que se introduciría la *distancia* y, al mismo tiempo, se completaría el mecanismo metonímico (apartamento → localización → universalización). Al alterar el orden, el plus de sentido se pierde.

Otro tanto sucede con el monólogo del homosexual que, lógicamente, debe preceder a la intervención del Rey, ya que su frustración y reivindicación vital obedecen a la desesperación por algo que considera irreversible.

Sin embargo, la inscripción del *McGuffin* y la segunda parte del film, podrían leerse como la desesperanza con que una vida nueva llega al absurdo mundo que construimos y, al mismo tiempo, denunciar las veleidades de un grupo de “izquierdosos” cuando la amenaza ha pasado y vuelven a su “normalidad” cotidiana; la colocación del monólogo tras el discurso del Rey podría entenderse, a su vez, como una llamada de atención sobre la inestabilidad de la democracia y la amenaza constante que pende sobre la ciudadanía. Con esta lectura —que el film, indudablemente, permite— se recuperaría la coherencia global, aunque quedarán pendientes algunos flecos; el problema es que tal interpretación resulta un tanto forzada.

Aun a riesgo de salirnos un tanto del cometido de estas líneas, diremos que otro



El fotógrafo

posible montaje reordenaría los tres *travellings* mencionados, suprimiría el plano de detalle inicial del *McGuffin*, colocaría el monólogo del homosexual antes del discurso del Rey, mantendría durante toda la intervención del monarca el primer término del culo de la etérea Elisa (personaje que nunca se ve en el film) y cerraría acto seguido con el mismo plano final al amanecer que ahora tiene. Esta opción reduciría el metraje a unos veinte minutos, pero, a nuestro modo de ver, quedaría un film compacto y con una carga de sentido mucho mayor, amén de los beneficios estructurales que validarían la dirección de sentido originaria.

De una forma u otra, el resultado final apela hacia un cine en clave tragicómica, con marcada voluntad popular, que, tanto por sus referencias intertextuales (*Yanqui Dandee*, la música o los realizadores que se mencionan) como por su construcción formal, no sobrepasa los límites del clasicismo aunque se sitúe en el filo en algunos momentos.



El fotógrafo

Este es un caso diferente, ya que se respeta la norma del modelo institucional y de lo que se trata es de hacer un ejercicio de estilo. La historia de un fotógrafo que se obsesiona por hacer un reportaje de actualidad sobre el suicidio –lanzándose desde un puente– de cualquier persona, tras haber visto los resultados de un evento similar, es tópica y reviste un interés limitado. Ahora bien, el ritmo conseguido es patente y los efectos de linealización son coherentes, aunque no pueda decirse lo mismo de la utilización de grúas (efectivas pero gratuitas, en la mejor línea del cine hegemónico, para provocar efectos de espectacularización).

El valor de este film hay que situarlo esencialmente en que se trata del primero de los cuatro producidos, lo que nos permite constatar la eficacia de una decisión que apostaba en su día por abordar en primer lugar el trabajo más sencillo y, con él, dotarse de experiencia para los sucesivos retos, mucho más complejos; lo cual no va en detrimento de *El fotógrafo*, ya que los resultados, desde esta perspectiva, son estimables.

Llama poderosamente la atención, en este caso, cómo la voluntad de una puesta en escena impecable actúa en contra de los intereses del film, al desubicar los personajes de su entorno (limpieza excesiva de los decorados –en una parte de ellos–, “modelos” de vestuario poco creíbles, etc.), consecuencia de una voluntad de “diseño” que vacía de significación las situaciones³.

De ningún modo se puede hablar aquí de “cine popular” ni de intereses ideológicos, estamos pura y simplemente ante una historia contada en imágenes; por otro lado, la enunciación es omnisciente –se pretende transparente–, como corresponde al modelo elegido, aunque será bueno señalar que éste es el único de los films en que la transparencia es plena, todos los demás optan, en mayor o menor grado, por refrendar las marcas de la enunciación. Así ocurre con

Iballa

La gratuidad en el uso de la grúa desaparece aquí, donde los movimientos de cámara están plenamente justificados por la propia estructura del film. La conexión con la realidad socio-histórica de las Islas se patentiza en la construcción de un relato sobre un episodio de la ocupación colonial española, pero lo más interesante del film es su concepción formal, muy alejada del modelo hegemónico. Veamos sus características esenciales:

Salvo el plano inicial y final (sobre el agua del mar frente a un acantilado), toda la acción transcurre en interiores concebidos como decorados uniespaciales que relacionan biunívocamente unidades espacio-temporales y escenas-secuencias. Estos decorados responden a una elección estética (habría que buscar el referente en algunos films de Syberberg) que hace gala explícita de la misma condición de “efecto” (notoria construcción del espacio con forillos, telas y cartón).

La equiparación entre escena y secuencia, por unidad espacio-temporal, hace posible que las elipsis se produzcan entre cada una de ellas y que la construcción interna, desde el punto de vista de la planificación, responda al criterio de plano-secuencia, con algunas excepciones que tienen que ver con la reivindicación de una posición más cercana en el eje para la cámara, como efecto de subrayado, pero sin llegar nunca al plano-contraplano del modelo institucional.

Como consecuencia del punto anterior, la sensación que nos producen las escenas es de “cuadros”, en el sentido que estos tenían en el cine de los orígenes y cuyas manifestaciones plásticas más similares las podemos encontrar en las *Pasiones*. Sin embargo, frente al concepto de cuadro primitivo, donde tenían movimiento los personajes pero no la cámara, acontece aquí el doble desplazamiento de ambos, lo que provoca una sucesión de miradas detalladas sobre un conjunto explícito (del plano general a la profundización en aspectos parciales) o implícito (mantenimiento en los aspectos parciales, pero no abandono de la sensación de parte de un todo).

Otra similitud con el cine de los orígenes es la persistencia en la frontalidad de los personajes respecto a la cámara, rasgo éste que comparte casi todo el cine de la modernidad y que se refuerza aquí por la

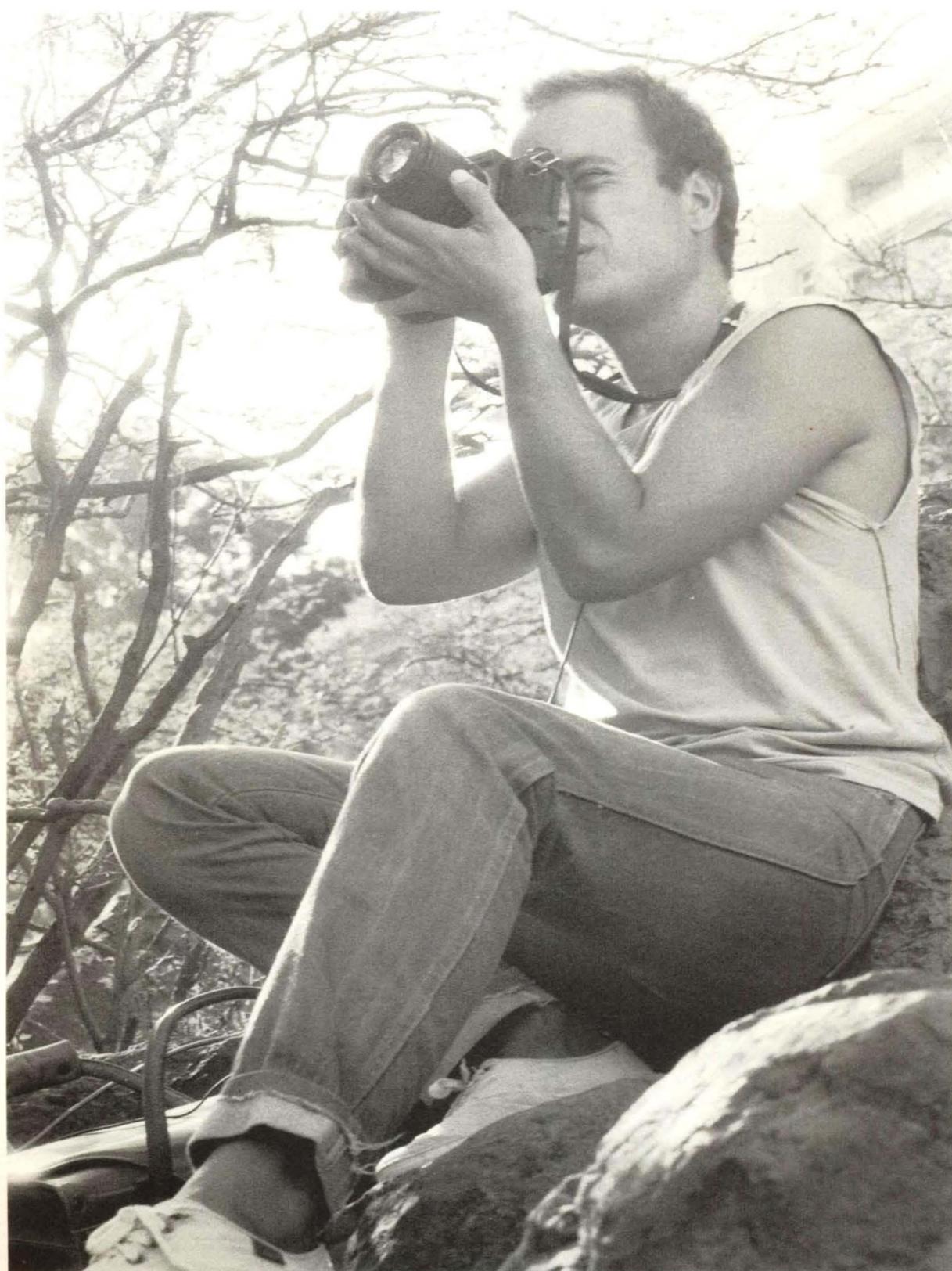
Teatralidad de la puesta en escena, en la que los personajes no dialogan, sino que monologan, desplazándose lentamente en el interior del proscenio (no visible pero garantizado por la estructura antedicha de “cuadros”)

Finalmente, hay que destacar la absoluta carencia de verosimilitud que el film propone, con lo que la mirada espectral deviene fría, pero crítica y distanciada.

Si a todo lo anterior unimos la ausencia de clausura (la película comienza *in media res* y concluye sin cierre, pese a la voz en *off* del narrador), queda patente la búsqueda de una experiencia formal que interviene directamente sobre el lenguaje cinematográfico a partir de zonas de contacto con el teatral, sobre las que reflexiona por su propia construcción.

Último acto

También en la línea de ruptura con el modelo institucional, pero mucho más radical en sus planteamientos, *Último acto* no se limita a narrar una historia, sino que abre perspectivas polisémicas en su interpretación, huye de la clausura narrativa y reflexiona sobre el propio lenguaje cinematográfico. En la *nota a pie de página núm. 1* hemos deshecho la falacia por la que habitualmente se niega la capacidad al autor para juzgar su propia obra. Dicho lo cual, nos consideramos en condiciones de abordar el presente comentario.

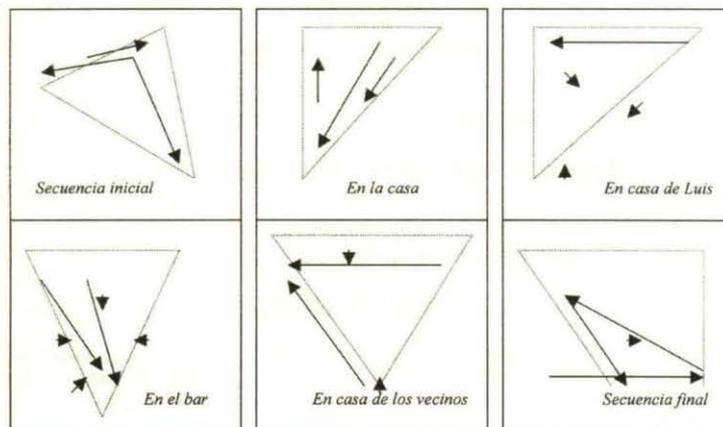


El fotógrafo

La vocación metadiscursiva de *Último acto* se manifiesta desde su inicio mediante la incorporación de una banda sonora que dice textualmente (traducimos del francés): “estoy convencido de que el creador de este mundo fue un ser muy, muy cruel”. Tenemos así una voz enunciativa que se adjudica un *yo* y se autodefine como atea (el creador “fue”, luego ya no existe). La intertextualidad está implícita en el mismo material (música *vs* cine *vs* verbo) como componente-delegación del autor implícito que ya se señala como “mostrador” (escrito y dirigido por...) y explícita por la inclusión de un rótulo que dedica el film a la memoria de R.W. Fassbinder, todo lo cual se constata en la primera secuencia, que coincide en líneas generales con la final de *¿Por qué tuvo el ataque de locura el señor R. Amok?* (*Warum läuft Herr R. Amok*, R.W. Fassbinder, 1970), película en la que un hombre de clase media acaba asesinando a su familia y se suicida a la mañana siguiente en su lugar de trabajo. Con este precedente, podemos pensar en una continuación: la historia del amigo del suicida que intenta averiguar las causas profundas de su muerte.

La secuencia inicial traza también los rasgos formales que serán constantes a lo largo de todo el film y que obedecen a una planificación marcada por los *travellings*—elementos enunciativos— y la *geometría visual*: todos los espacios se delimitan en sus extremos mediante las aristas de un triángulo que son unidas por el desplazamiento de la cámara y/o por planos desde los vértices (casi nunca planos-contraplanos y siempre acusadamente frontales). Así:

Como se puede observar, la secuencia final no cierra la arista del triángulo, pero ello es debido a que hay una prolongación del plano al exterior del espacio (la maqueta), con lo que se conecta privado-público como un todo. Esta geometría, además, se ve reforzada por la disposición de todos los elementos secundarios, cuyos “pesos” se complementan en el interior del plano (radicales escorzos en los que entra casi la cabeza completa, apariciones en movimiento



de un vaso o una mano, figurantes dispuestos en líneas convergentes, luces de las viviendas que juegan como espejos en la maqueta, etc.)

A consecuencia de la frontalidad, los personajes aparecen “pegados” al decorado, salvo en los momentos en que hay planos con un fuerte componente de profundidad de campo, en los que se inscriben elementos de opacidad (sillón) o distanciadores (vasos). La *distancia* es un elemento esencial porque el film no busca en ningún momento la identificación del espectador ni la verosimilitud; es más, mantiene al destinatario en un estado de vigilia crítica: si la acción no parece transmitir información y tampoco es posible la fruición, “algo” en la película tiene que conducir las claves de una interpretación del acto suicida.

Sumado a lo anterior, una interpretación bressoniana del personaje protagonista –absolutamente inexpresivo–, cierra el paso a cualquier posibilidad de asunción de la mirada actancial y el espectador se ve abocado a seguir el acto mostrativo que le propone la cámara y sus movimientos, siendo ahí donde reside su única esperanza de dar sentido a la obra. Pues bien, tal sentido tiene –en nuestro criterio– una doble vertiente: la discursiva y la metadiscursiva.

Por lo que respecta a la metadiscursividad, hay una evidente apuesta por el juego sobre el lenguaje cinematográfico, anulando las convenciones del modelo institucional (esencialmente respecto al eje) pero, al mismo tiempo, presentándose el film a sí mismo como proveedor de códigos, sobre todo en los tres momentos decisivos en que un *travelling* imperceptible (e imposible, aparentemente, en una de las ocasiones) discurre de uno a otro extremo del eje haciendo patente el salto como convención que es así negada, con lo cual el movimiento de cámara genera un recorrido por el que muestra cómo se produce el salto de eje (función didáctica) y, de esta forma, se libera de la norma y aplica al resto del film miradas frontales.

La vertiente discursiva afecta a toda la estructura del relato y está íntimamente vinculada a los aspectos formales. La narración comienza *in media res* y no sólo carece de clausura sino que tiene lugar una apertura discursiva generalizada, en todas y cada una de las secuencias, ya que no parece que la acción avance ni que se acumulen informaciones valiosas para el desarrollo de la trama. En consecuencia, ¿de dónde extraer los contenidos que permitan generar una dirección de sentido para el acto criminal y suicida final? Evidentemente, de la *puesta en escena* y de la *puesta en serie* del film, mediante las cuales se articulan informaciones y relaciones metafóricas.

De una parte, la banda sonora de ruidos está deliberadamente elevada de volumen y nos permite saber del lugar en que viven los personajes (niños jugando en el exterior) y de la actualidad (las noticias de los telediarios –reitera-

das en la casa— siempre son de muertes o amenazas de guerra —curiosamente, están implicados los Estados Unidos e Irak—). La banda sonora musical es una clara intervención enunciativa que “golpea” sobre los cierres y enlaces de secuencia, no para suavizar (objetivo del MRI) sino para marcarlos.

De otro lado, estos nexos dejan ver bien a las claras que el espacio es uno sólo, redecorado, mediante superposición de imágenes entre las que no parece haber cambios significativos. La maqueta final —que no pretende parecer real y en la que se muestra la naturaleza de “colmena” de los edificios—, refuerza esa pregnancia de espacios idénticos: no importa de quién sea cada casa, los cubículos son idénticos; las vivencias, las mismas. El crimen —el acto, en cuanto interpretación de un rol social— debe repetirse. La desesperanza vital de unos seres —todos nosotros— que viven en colmenas, homogeneizados y sin objetivos, fruto de una sociedad de consumo y (des)información, les aboca a la muerte; anticiparse a ese acto extremo, significa liberarse y, en última instancia, no cumplir con los designios de esa sociedad que asume como propia la tarea de predestinar a sus miembros. La presencia de ordenadores al inicio del film y el cierre con los títulos “imprimiéndose” sobre la pantalla, hacen referencia al rol laboral —otra de las cimas del fracaso y frustración individual— que no se reitera a lo largo del film porque la intertextualidad aporta ese dato desde la lejanía del *Amok* de Fassbinder. Hay otros elementos intertextuales, como la voz de Orson Welles (en *Impulso criminal*, mientras la película que el protagonista ve “mentalmente” en el cine es la de la muerte de su compañero y amigo) o la referencia explícita a *Ciudadano Kane*, pero son matices que superan el objetivo de este breve análisis.

Otro matiz que se pierde en la visión actual, por el pase a vídeo, es el tratamiento del color: no hay presencia del rojo salvo en la secuencia final, con lo que se produce un choque psicológico brutal que va ligado directamente a la muerte. Esta experimentación estaba en la base del guión que el autor del film desarrolló en su día junto a Alberto A. Delgado (no filmado hasta el presente), intentando actualizar el mito de Drácula, que tiene en *Último acto* su primera constatación empírica.

Llegados hasta aquí, tenemos los elementos de juicio suficientes para cumplir nuestro objetivo: dilucidar dónde radica la vigencia actual de estos films. Ya hemos anticipado la grata sorpresa que supuso revisarlos recientemente, pero lo cierto es que su valor crece en la medida que las producciones actuales se decantan por la sumisión al modelo institucional, en el mejor de los casos, o por ir en línea con las modas “cutre”, “gag” o “gore” en vigor dentro del mundillo de los aficionados. Entiéndase que el problema cultural añadido de Canarias es muy elevado porque difícilmente los jóvenes cineas-

tas van a poder plantearse obras con contenido ideológico o político –y mucho menos metadiscursivo– si los materiales a que tienen acceso en las salas de las Islas son las producciones americanas de más rabiosa actualidad, un cine de consumo, sometido a la norma, sin otras pretensiones que (dis)traer, es decir, llevar fuera de sí, conducir o (re)conducir –cuando no construir– el imaginario de su público.

Los futuros realizadores de largometrajes conectan con el mundo del cine a través de sus primeros cortos y sacrifican en ellos cualquier planteamiento que saben será mal visto por los hipotéticos futuros productores. Así, hacer un corto significa hoy llevar a cabo una producción audiovisual en línea con lo políticamente correcto y según los cánones del modelo institucional; es una garantía de sumisión, la prueba de que su director está dispuesto a “cumplir las normas”. Por ese camino, entrará en el “reino de los cielos”, que no es otro que el de la mediocridad al uso, rentable o no, pero aceptable por el sistema.

Sumados estos factores, el resultado es lamentable porque se pierde definitivamente la espontaneidad y la experimentación, dos de los parámetros esenciales desde siempre cuando hablamos de cortometrajes. Sin embargo, los films que Yaiza Borges produjo a finales de la década de los ochenta –con todas sus deficiencias, que son muchas–, mantienen su vigor porque:

1) *afectan a las personas* y promueven la capacidad crítica de los espectadores, en tanto en cuanto proponen historias radicadas en su contexto y con fuerza ideológica, en muchos casos sin concesiones;

2) *afectan al cine en Canarias*, puesto que abren caminos para diversas concepciones del discurso fílmico, entre los que destaca una posible salida popular, y

3) *afectan al lenguaje cinematográfico*, ya que, en algunos casos, se postulan abiertamente en contra del modelo institucional y construyen sus propios códigos.

Tenemos, pues, suficientes argumentos para considerar que cuando murió el programa de TVEC *Cine Canario*, y posteriormente el proyecto Yaiza Borges –abandonado siempre por las instituciones–, se abrió una brecha cultural que no se ha cerrado. Aunque los miembros del colectivo sigan adelante en sus diferentes actividades individuales y puedan aportar más o menos relevantes contribuciones a la producción audiovisual de las Islas (desde las productoras nuevas creadas) e incluso a la teoría del cine (desde el campo de la docencia) o a su divulgación (desde la didáctica para escolares), Yaiza Borges reunía una serie de condiciones irrepetibles que, como hemos dicho al comienzo, son indefinibles pero generan *resultados pregnantes*.

NOTAS

* Se agradece a la Generalitat Valenciana, Oficina de Ciencia y Tecnología, la ayuda concedida para llevar a cabo la investigación sobre “Mujeres y cine” (CTI-DIB/2002/263) en la cual se enmarca el presente trabajo.

¹ Vaya por delante nuestra consideración fundamental de que la autoría es una concepción interesada que privilegia el modelo hegemónico, como ya hemos mantenido en *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico* (Tesis doctoral, pendiente de publicación, págs. 81-82): “Para que se dé un “conjunto discursivo” tiene que existir la figura de un ente emisor, representado o no en el mismo. Se suele manejar el concepto de “autor” para adjudicar y etiquetar la procedencia del artefacto estético. Desde nuestra perspectiva, en el lugar del emisor del texto (y del discurso) aparece un ente específico, vinculado con el término “autor”, que sólo podemos utilizar como una etiqueta que sirve el objetivo básico de “entendernos” a través del lenguaje; nuestra opción sólo le considera una simple firma como director que es el “alias” del equipo de producción, como huella en el texto, siendo el verdadero autor el lector, en su proceso de interpretación, al construir un nuevo espacio textual. En tal caso, el autor –primer lector de su propia obra– está perfectamente capacitado para llevar a cabo análisis de sus “creaciones” o artefactos artísticos (tenemos los casos relevantes de Eisenstein, Dziga-Vertov o Kuleshov) y la habitual negación de su capacidad para hacerlo pretende imponer la idea de que el objeto por él generado transmite un mensaje y que sólo él es portador del “sentido” (siendo éste, además, unívoco); en consecuencia, el lector ya no se puede convertir en un intérprete sino que su labor consiste en descubrir el sentido que el autor ha impregnado en el texto, respondiendo a la engañosa pregunta: ¿qué me ha querido decir?. Si, tal como lo concebimos, el lector asume su participación plena y se convierte en creador de un nuevo texto (la lectura), su interpretación poco tiene que deberle a ese supuesto “sentido final”; el llamado “autor” no es sino un primer lector de su obra, y su proceso interpretativo –en el seno del marasmo intertextual– responde a un análisis en un momento y situación dados”.

² Vaya por delante nuestra abierta oposición a las tipologías, por lo que tienen siempre de engañosas, pero se hace necesario su uso para encontrar un lenguaje común en el seno de los contextos teóricos.

³ Algo similar a lo que ocurre, salvando la distancia temporal pero teniendo en cuenta la participación de algunos técnicos comunes, en *Hombres felices* (Roberto Santiago, 2001) y en gran parte de las producciones canarias posteriores al fenómeno Yaiza Borges. El extremo sería el caso de Marararía, pura tarjeta postal que traiciona abiertamente el texto de Arozarena.