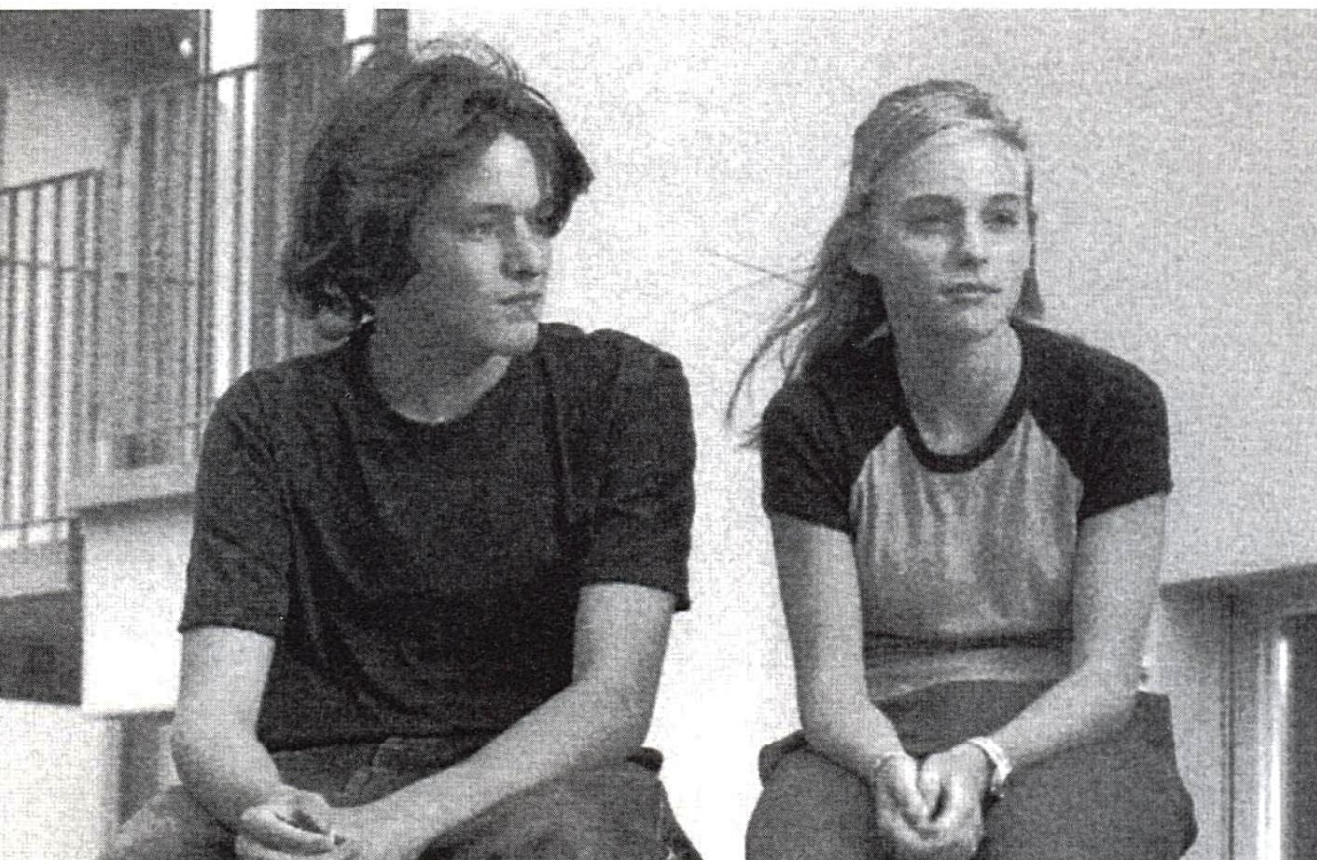


EL FESTIVALITO, UN FESTIVAL DEL BORDE



CINE

JOSEP M. VILAGELIU



Para una de las proyecciones al aire libre se había habilitado una estructura metálica que sustentaba una inmensa pantalla blanca, en una hondonada junto al cráter del volcán de San Antonio. A mitad de la noche, un viento cálido empezó a soplar con denodada fuerza. Al poco rato, la imagen luminosa proyectada sobre la pantalla inició una asombrosa mutación, las figuras se deformaban hasta extremos hilarantes, perdiendo el encuadre parte sustancial de sus contenidos, que salían despedidos hacia la oscura inmensidad que rodeaba a los asombrados espectadores. Finalmente, la estructura cedió y la pantalla fue absorbida por la oscuridad.

Era a finales de julio de 2004 y se celebraba en Canarias la tercera edición del Festival Internacional de Cine Digital Isla de La Palma. Varios filmes de ficción y documentales, tanto largometrajes como cortometrajes, rodados ex-

mé, representante de la cultura urbana *underground* francesa con la que los responsables más directos de El Festivalito se sienten muy identificados. El público votó los mejores filmes canarios recogidos en la sección *San Borondón*, un nombre, el de esta isla fantasmal que algunos navegantes creyeron vislumbrar a lo largo de los siglos, con el que se trata de definir el carácter esquivo del cine canario. Finalmente, otro jurado premió las cintas rodadas durante el transcurso del festival, en la sección estrella: *La Palma rueda*.

ESTE FESTIVAL NO ES UN FESTIVAL

Conocido como El Festivalito, en relación a cómo es todo de pequeño en la isla, lo primero que habría que decir es que no se trata de un festival al uso. Si no fuera excesivo, hasta podríamos asegurar que no se trata en absoluto de un festival. Sólo, en todo caso, en lo que la palabra connota en cuanto a fiesta. Pero tampoco una fiesta del cine, como sí son los demás festivales, sino un lugar cuyo ambiente general podríamos considerar como festivo, un espacio de buen rollo, con proyecciones, excursiones en catamarán, comilonas, y rodajes, rodajes y rodajes. Como decía el director del Festivalito, en un momento de desánimo, lo único que funciona es *La Palma rueda*: Se invita todos los años a veinte realizadores y a veinte actores. Disponen de cinco días para realizar sus obras. Su filosofía es el “cine exprés, cine rápido, cine urgente, cine inmediato, cine de guerrilla... cine”. El primer día, y para evitar que acudan con ideas preconcebidas, se descubre el lema al cual tendrán que referirse con sus cortos, y también las reglas del juego, ya que de esto se trata en principio, con la entrega de premios al final, una carrera contrarreloj, de carácter lúdico, en la que se establecen unas condiciones iguales para todos.

DECÁLOGO DEL FESTIVALITO

CINE DIGITAL. El Festivalito cree en la revolución digital, en creadores que experimenten en sus películas con el lenguaje cinematográfico a través de una nueva estética, una nueva narrativa y nuevas estructuras de producción.

CINE JOVEN. Cine fresco, rebelde, inspirador.

CINE DEL MUNDO. Las más diversas culturas unidas en una isla, compartiendo un mismo lenguaje.

CINE AL SOL. Las películas se proyectan en los cines, en un volcán, en la playa, y en las calles y plazas.

CINE LÚDICO. Festival significa fiesta, por eso las actividades paralelas son tan importantes como las proyecciones.

CINE DE GUERRILLA. Se desafía a los directores invitados a que cada uno escriba, ruede y edite un cortometraje durante la semana del festival.

CINE INQUIETO. Búsqueda sin descanso de historias que no hayan sido contadas, y diferentes maneras de contarlas y mostrarlas.

CINE AL DESNUDO. Sin artificios, sin alfombras rojas, sin máscaras ni corazas.

CINE EN LA CALLE. El cine es de todos y para todos.

CINE UTÓPICO. Una convivencia cultural. Un laboratorio de experimentación cinematográfica. Aislados del resto del mundo, en una isla que invade y te cautiva: La Palma. Una experiencia vital que te cambia para siempre.

En El Festivalito creemos en una forma diferente de hacer y de ver el cine,
... de celebrar un festival de cine

No hemos inventado nada. El arte se reinventa a sí mismo.

El Festival Internacional de Cine Digital Isla de La Palma enarbola de entrada un Decálogo de Buenas Intenciones, con el que se presenta en sociedad. Pretende así diferenciarse de la mayor parte de festivales. Cualquier nuevo festival que se precie debe buscar este punto de distinción que lo destaque del amplio espectro de festivales cinematográficos que muchas ciudades se empeñan en organizar para que, de este modo, el nombre de su ciudad brille en el firmamento mediático. Pero frente a una serie de especificidades, como lo de cine digital, joven y del mundo, absolutamente imprescindibles en nuestra concepción actual del cine, se cuelan adjetivos políticamente no tan correctos, con ecos de mayo del 68, que Bertolucci quiso actualizar, revisándolos, en su último film, sacándolos de la postración, por no decir descrédito, en los que habían caído.

Un decálogo así nos hace sonreír de entrada, pensando en el efímero *Dogma 95* que Lars von Trier impulsó junto a otros cineastas daneses, que planteaban un compromiso ético frente al cine, oponiéndose a la oleada de películas con efectos mediante un cine desnudo, la aceptación de 10 reglas casi monacales, un voto de castidad que garantizaba la consecución de la verdad, la vuelta a la emoción del cine primitivo, la inocencia perdida.

Podríamos pensar que el Decálogo de El Festivalito, con su reivindicación de las posibilidades del formato digital, entendiendo por ello la casi

infinita posibilidad de manipulación de la imagen mediante efectos digitales, se halla en el polo opuesto a la renuncia expresa de los cineastas daneses a cualquier artificio que altere el celuloide impresionado, pero si no nos atenemos a la letra sino al propósito que anima a los cineastas, en contextos tan disímiles como los que nos ocupan, el del cine danés, con una larga tradición cinematográfica en la que brilla el maestro Dreyer, y el que emerge de una isla perdida en el Atlántico, sin ningún referente conocido (a no ser el rodaje de unas pocas películas en los años 80 de corte fantástico y una exigua producción independiente en los 70 en formatos subestándares), descubrimos enseguida una voluntad de sobresaltar el espíritu acomodaticio de una profesión demasiado pendiente del favor del público, por no hablar de la obsesión por los premios, las subvenciones y el éxito y reconocimiento personal.

Y mientras el Dogma limita, el Decálogo de El Festivalito trata de abordar lo ilimitado, invitando a la experimentación a ultranza, a la búsqueda de las historias que nunca fueron contadas, a hacer visible lo invisible, a dejarse llevar por el misterio de la isla. Los daneses prometen el advenimiento de la gracia a través de la penitencia. El Festivalito promueve la orgía purificadora. Al cine Dogma se le reconoce por una cámara inquieta que interroga a los actores, por la búsqueda a ultranza de una emoción verdadera que surge inopinadamente de la tensión del rodaje. Los cortome-

trajistas de *La Palma rueda* bucean en distintas aguas y se deben a particulares concepciones estilísticas. Y no obstante, ambos acaban encontrándose en algún punto de su desarrollo. La premura del rodaje, las condiciones de producción, iguales en principio para todos los participantes, condicionan el resultado final, aconsejando la cámara en mano, desestimando la iluminación artificial, no por falsa sino por una cuestión práctica, sustituyendo el guión de hierro por la improvisación, esperando que surja, de improviso, la chispa, acercándose al cine dogma en un quiebro imprevisto de ambas concepciones del cine.

Sabemos qué ocurrió con el tan cacareado *Dogma*, algunos lo saludaron con vítores y otros sospecharon una encubierta operación de marketing internacional. Consiguieron, eso sí, la atención universal, y sobrevivieron varios films rodados con gracia que reanimaron el panorama internacional, incitaron a cineastas de otras latitudes a rodar acogidos alegremente a las limitaciones del decálogo mientras los artífices del nuevo cine, incluido el mismísimo Trier, renunciaban a sus diez mandamientos con gran regocijo.

QU'EST-CE QUE LE CINÉMA DIGITAL?

Si se me permite jugar con el título del libro fundamental de André Bazin, evitando polemizar con su particular defensa del plano secuencia, deberíamos preguntarnos también, ¿qué es el CINE DIGITAL? Por un lado, los redactores del Decálogo dejan claro que



no han abandonado la idea de hacer cine, no ceden a la tentación de engullirlo en la iconoesfera del audiovisual, un término que va ganando terreno en esta carrera solapada por enterrar al cinematógrafo de una vez por todas (la muerte del cine, que ya cantara Rosellini años ha, tan anunciada desde hace algunas décadas, el cine como arte del ya superado siglo XX que renace de sus cenizas). El cine simplemente cambia de formato. Ya experimentó sucesivas transformaciones, desde aquel celuloide inflamable, tan poco flexible en su pigmentación a las caricias de la luz, hasta las películas ultrasensibles que permitieron el rodaje en extremas condiciones lumínicas, la luz de velas y los neones de las escenas nocturnas.

En el *Manifiesto* con el que El Festivalito emergía en julio de 2002, sus promotores ya se desmarcaban de la palabra vídeo, considerando que esta designación se halla más cerca del mundo de la televisión que del cine.

Anunciaban una revolución digital, con la que entienden una nueva forma de concebir el cine¹.

Vivimos un nuevo cambio tecnológico, que implica una nueva revolución de lo decible, ¿es que la fotografía digital no es fotografía? El cine digital ofrece novedosas posibilidades aún por explorar. Y no estamos hablando de la pueril modificación de los parámetros de luz y color, la solarización o el efecto estroboscópico, la ralentización o aceleración del movimiento que ya el cine experimentó mediante la truca, ni tampoco de la división de la pantalla en varios encuadres simultáneos que, en *El estrangulador de Boston*, Richard Fleischer desarrolló en 1968 para contarnos una historia desde varios puntos de vista simultáneos para acrecentar el suspense. O quizás sí de todos ellos, porque lo que permite el cine digital es llevar todos estos efectos tan caros y

difíciles de realizar al alcance de cualquier ordenador doméstico.

Al anteponer la palabra cine, tratan de desmarcarse igualmente del videoarte. No se trata de hacer florituras con la imagen, de dejarse llevar por los meandros de la esencia misma de la imagen digitalizada, en oposición a la textura fotográfica. También el cine, ya desde sus orígenes, fue tentado por el cine cine —sólo imágenes en movimiento, puro ritmo— y abrió un abanico de posibilidades donde cabía el cine poesía y el cine ojo, más inclinado a lo real, rechazando de plano la obligación de contar historias. En El Festivalito se pide que se cuenten historias, pero no las de siempre, no de la misma manera. Al añadir la palabra digital, parece que no se refieren tanto a un sistema de captación de la imagen como a un modo mental de encararse con el problema, no hablamos de tecnología sino de estética, lo digital como una llave que abre otros mundos, nuevas posibilidades de relacionarnos con lo real.

El cineasta se encuentra, ante esta nueva tesitura, en la obligación de replantearse todo su arsenal expresivo, abandonando sin ambages los modelos de representación institucional consensuados por la práctica fílmica y que se presentan como únicos posibles. El cineasta digital se encontrará en una situación parecida a la vivida por toda una generación de cineastas

neoyorkinos en los años sesenta, con la aparición de las nuevas cámaras de 16 mm. y equipos reducidos de filmación, cuyo lema era repartir cámaras cinematográficas a todos aquellos que las necesitaran para su propia expresión y rodar cualquier cosa que se les ocurriera, naciendo así el Nuevo Cine Americano, creado, como cuenta Jonas Mekas, por una treintena de amigos, conocido más tarde como cine *underground*, con cintas tan imposibles como la que registraba las siete horas de sueño de un hombre, el rodaje de las hojas de un guión en vez de llevarlo a cabo, la contemplación de la aleatoria combustión de una serie de fotografías sobre un hornillo o una sucesión ininterrumpida de cine familiar. Pero primero crearon una cooperativa, la *Film Makers Cooperative*, en la que todos pudieran ayudarse para la realización de los films y su posterior distribución, al margen de las grandes productoras y de los circuitos convencionales de exhibición. Nadie quedaba excluido, ¿quiénes eran ellos para aceptar o excluir un posible nuevo cineasta? Evitaron en un principio las discusiones estéticas o teóricas que pudieran cercenar de algún modo la expansión de un nuevo cine que con su práctica iba naciendo y desarrollándose, un cine que no podían definir porque de él lo desconocían todo. En su diario, Mekas se pregunta qué extraña criatura ha estado



construyendo y alimentando en sus columnas². En cuanto a la aceptación por parte del público, expresa que “el cine *underground* no conseguirá nada a través del éxito con el público. La popularización disminuye la belleza”. Vana esperanza, los trovadores del cine, como Mekas los definió, acabaron teniendo éxito entre la novísima generación y las grandes productoras olieron el dinero y quisieron apropiarse de algunos talentos, integrarlos en el sistema.

¿Qué hay de aquel cine cuyo desarrollo fue tan fulgurante como su caída? Hace unos días, recorriendo el barrio antiguo de Barcelona, descubrí una cinta con cuatro horas de filmes de Brakhage asomándose tímidamente en el escaparate de un establecimiento cuyo propietario debía ser un cinéfilo superviviente de la pasión de aquella época. El conocimiento de todo este cine de los sesenta, ahora en el olvido, que halló una vía de penetración en Europa a través de los pequeños cines londinense de la periferia a los que uno debía hacerse socio para adquirir el derecho de entrada, y en los que al mismo tiempo se daba a conocer a Buñuel más allá de nuestras fronteras, evitaría a las generaciones actuales de cineastas digitales el esfuerzo de reinventar lo ya experimentado y poder aplicar su energía creadora por otros caminos quizás no tan transitados por las sucesivas vanguardias.

Quizás no sea baladí señalar que el artífice de El Festivalito y actual director del mismo, se formó en Nueva York, en la *New York Film Academy*, rodando allí dos cortos en los que se percibe el hálito de la experimentación que constituye el atractivo más singular de esta gran metrópoli, en la que pulula la fauna más estrambótica del planeta (y que, desdichadamente, se ha convertido en la excusa para una cruzada sangrienta). José Víctor Fuentes rodó allí dos cortometrajes, *Girl of the rain* (2000), al amparo de la NYFA, y *Welcome to Disneylandia* (2001), con una productora independiente mejicano-neoyorkina llamada “La Triunfadora”, ambas en 16mm. y con la colaboración inestimable de una compañía productora latina, la *Family*, con sede en el barrio de Williamsburg de Nueva York, aplicando los postulados del “*cine de guerrilla*, donde lo que menos importa es no tener dinero”³. Entre Nueva York y Madrid, José Víctor ya había constituido su propia productora, la “Máquina de Coser”, asumiendo el carácter artesanal de su cine. En relación a este desconcertante nombre, Richard Lester dedicaba su film *Help*, con los Beatles como protagonistas, a la máquina de coser, en alusión al dispositivo fílmico que permite, aprovechando el defecto óptico llamado retención retiniana, el milagro del cine.

Durante su permanencia en Madrid, mientras estudiaba en varias escuelas de cine de la comunidad, había rodado varios cortos entre 1997 y 1999, y en el 2000 consiguió dar el salto definitivo al lugar de donde procede lo mejor y lo peor del cine mundial, allí hace contactos y consolida grandes amistades que le van a servir, y mucho, para el futuro Festivalito de cine digital que, en aquellos momentos de avidez creativa, ni siquiera existía como idea en ciernes. Se sentía cineasta al acariciar la versátil cámara de 16 mm., símbolo del cine independiente, y despreciaba, por aquel entonces, el formato digital.

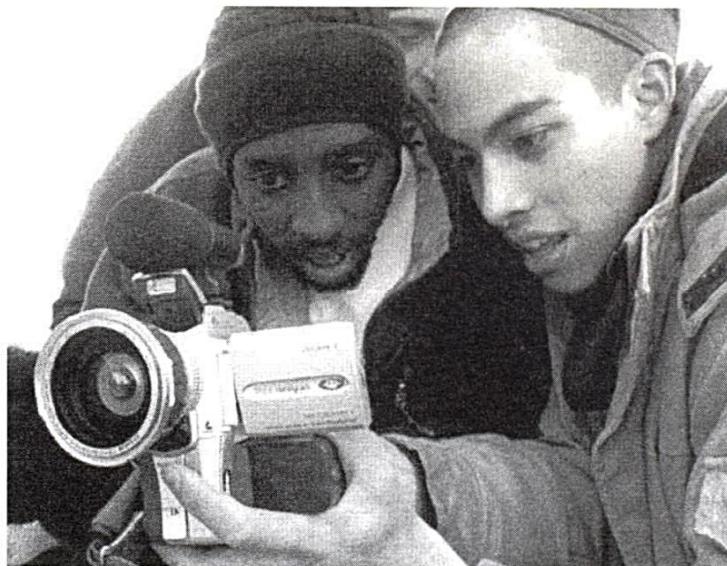
Podríamos pensar de JoseVíctor como un adalid del cine marginal, sin embargo lo encontramos en 1999 realizando reportajes monográficos sobre Canarias para el Canal Canarias (Canal Satélite Digital), o como guionista y reportero de calle para el *magazine* televisivo *Caliente Caliente* de la TVA en el 2000. En su currículum aparece como Ayudante de Cámara, Jefe de Sonido, Director de Arte, Ayudante de montaje en *AVID*, Actor y Figurante, Guionista, Meritorio de Dirección, Script y Ayudante de Producción en diferentes cortos realizados a caballo entre Madrid, Nueva York y La Palma. Es, quizás, esta formación integral e indiscriminada, la que inspira el concepto de cineasta que se exige en *La Palma rueda*, alguien que sea al mismo tiempo guionista, director, cámara y editor, retomando la práctica amateurista de los setenta, en la que no existía la división del trabajo en oficios que define la producción industrial de películas.

La frescura de *Girl of the rain* y la desfachatez de *Welcome to disneylandia* cobran cuerpo en el diseño de El Festivalito, territorio por el que JoseVíctor se desliza como si la organización de un evento de estas características, por más modesto que se pretenda, no tuviera nada que ver con él, desempeñando el papel de pasota que uno de los cineastas invitados caricaturizó en una de las cintas realizadas durante la semana, y que él mismo aceptó interpretar. En ella, un director busca ansioso la idea para su corto, le presentan a un gurú (JoseVíctor) y éste, a su vez, como Groucho Marx en *Sopa de ganso* (1933), se dirige a un niño de cinco años para que le dé la respuesta. Durante el festival, cuando alguien le planteaba un problema, contestaba invariablemente: "Apáñate". ¿Era este, en el fondo, el lema del Festivalito: búscate la vida? Pues de alguna forma, sí.

BÚSCATE LA VIDA

El día 24 al mediodía nos acercábamos felizmente satisfechos al mostrador de la compañía Binter, cuando una mala noticia ensombreció nuestro ánimo: una ola de calor impedía que las naves se elevasen de la pista, lo que ampliaba el catálogo de meteoros adversos que afectan los vuelos entre islas en el aeropuerto de Los Rodeos.

Adiós a nuestras esperanzas de llegar puntualmente a la sesión inaugural del Festivalito en el Teatro Chico. Allí estábamos, varios actores, dos miembros del jurado y una periodista de Radio El Día, asegurando por lo menos la salida para el primer vuelo del día siguiente. A pesar de lo que decía nuestro nuevo billete, seguimos a Laly hasta el mostrador de embarque y tras un intercambio de informaciones con



Revista Festivalito, 2004

la azafata vimos cómo nuestras maletas se desplazaban por la cinta y nosotros corríamos hacia el control de la policía, siguiendo al parecer un guión preestablecido y que nosotros atribuíamos al director del festival, como si con aquellas carreras y sustos y todos los acontecimientos caóticos que siguieron fueran parte del programa: la sospechosa aparición de un peligroso cortaúñas en uno de los bolsos, nuestra llegada sin nadie que nos recibiese... hasta que apareció Junior, que compartía la responsabilidad de dirigir el espectáculo de la gala con la de taxista, y en el trayecto nos hizo un resumen apresurado de lo que estaba a punto de acontecer una hora más tarde, explicándoles a los actores que nos acompañaban en el interior de aquel coche que corría presuroso por el túnel, enfilando los primeros edificios de Santa Cruz de La Palma, cuál iba a ser su papel en la *performance* inaugural, y al mismo tiempo y por el móvil iba dando las últimas recomendaciones al resto del elenco que le esperaba en el minúsculo escenario del Teatro Chico.

El espectáculo del espectáculo no pudo ser más elocuente: tras un *meeting* transgresor en el que los actores guerrilleros profririeron gritos contra las alfombras rojas y dispararon sobre el cine de oropel, subieron las escalerillas uno tras otro los responsables políticos y económicos que sustentan El Festivalito, manteniendo eso sí el tono displicente en la denuncia de los lapsus de sus antecesores por olvidarse de su contribución pecuniaria a la noble causa del cine joven y digital. Tras esta surreal inmersión en El Festivalito y el rescate de nuestras maletas depositadas en un camerino, nos trasladaron en una guagua hasta el otro confín de la isla, serpenteando en la noche por los altos de Cumbre Nueva, cruzando El Paso y dejando en el descenso a nuestra derecha las luces de Los Llanos de Aridane, en cuyos multicines iban a realizarse las proyecciones, hasta la llegada ya muy tarde al único Hotel de Puerto Naos, sede del festival, donde nos esperaba la última sorpresa de la noche: un exiguo cóctel que nos obligó a recorrer la población dormida en busca de papeo, a la estela del director del Festivalito que, cual Moisés, nos invitaba a cruzar el desierto de los Tártaros.



¿Entendieron a José Víctor Fuentes los veinte directores seleccionados, la otra veintena de actores allí presentes, los miembros del jurado que se habían acercado al hall del hotel donde se iban a establecer las reglas de juego de *La Palma rueda*, los periodistas invitados, más los entusiastas que se habían añadido al grupo oficial y que por sus propios medios se habían acomodado en el hotel o en las poblaciones cercanas para presenciar, acompañar y colaborar con los cineastas, captaron la esencia del Festivalito, las intenciones subyacentes, lo que se esperaba de todos y de cada uno?

DÉJATE LLEVAR... O NO.

O mejor, déjate seducir por la isla, aléjate del hotel, aventúrate por sus caminos, piérdete con el coche de alquiler que te hemos proporcionado, respira con el paisaje, siente la isla, sus playas, sus barrancos, la tierra quemada, enarbola la cámara, capta el instante, únete con tus actores, que también ellos sientan contigo, que escuchen el silbido del viento, el crepitar de la tierra caliente,

que vibren con la isla en la descomposición cristalina de la imagen digital.

No eran estas las palabras pero probablemente sí los pensamientos de José Víctor en la multitudinaria reunión de bienvenida en el, luego lo averiguamos, único lugar donde se podía estar al resguardo de la ola de calor que se avecinaba y que pesó en la marcha del festival, modificando el resultado esperable de los cortos a realizar, contraviniendo en alguna medida las directrices emanadas de aquel discurso fundacional, donde se marcaban ítems espaciotemporales mensurables, como la duración máxima de cuatro minutos de cada trabajo, condicionada por el tiempo disponible para su proyección el día de la clausura, y la preferencia de exteriores de la isla, ceñida a los deseos no explicitados del Cabildo de promocionar turísticamente las bellezas naturales, un estigma que ha acompañado al cine canario desde los años veinte⁴, pero que en este caso se ajustaban a los deseos de José Víctor de que los cineastas se dejaran llevar por el sentido de la aventura innato a cualquier creador, arriesgarse estéticamente y vitalmente, filmar en la cuerda floja sin un guión que te sustente, olvidarte, qué utopía, de que tu corto deba gustar a los colegas, a unos críticos que van a juzgar tu obra, a los responsables de las subvenciones, a los técnicos de Canal Plus que puedan seleccionar tu corto para su exhibición en multidifusión porque la técnica que has desplegado cumple los re-

quisitos de calidad requeridos por la cadena de pago.

El temporal de viento caliente se enseñoreó del Valle de Aridane y en especial del pueblo de Puerto Naos durante casi tres días, causando daños en la agricultura. Un aire tórrido mantuvo atrincherados a la mayor parte de los cineastas de *La Palma rueda*, confinados en sus habitaciones y conviviendo con los turistas que se albergaban en el hotel y que presenciaban, con una sonrisa benévola, el ir y venir de actores más o menos conocidos y la presencia de muchas personas con cámaras de vídeo de más empaque que las que se suelen ver en los establecimientos turísticos, con sus idas y venidas, y no precisamente a la piscina, reuniones apresuradas y recorridos relámpago por la isla, primero para las localizaciones y luego ya con los actores, en los coches de alquiler que la organización del festival ponía a disposición de los realizadores. Se convertía de este modo la isla en un plató improvisado. A las pocas horas, desde zonas muy alejadas entre sí, los palmeros intercambiaban anécdotas sobre repentinos rodajes en playas más o menos recónditas, en calles y plazas de las principales poblaciones, de búsquedas de armas de fuego, silla de ruedas, cañas de pescar, botas de agua de color rojo y otros improbables cachivaches requeridos por la trama, sin contar las hormigas de tama-

ño mediano capaces de remontar los muslos de una chica y provocarle un orgasmo incontrolado, que una directora requirió, o el permiso de rodaje en la pista del aeropuerto cuyo costo era absolutamente incompatible con el espíritu de *la Palma rueda* y que le costó el corto al director de *Mararía*. La diferencia generacional, y también cómo no la disparidad entre divergentes sistemas de producción, desalentó a Antonio Betancor, excusándose en que “Sentados al borde de la mañana con los pies colgando”, lema este año inspirador de los cortos, era precisamente el título de su primera película rodada en 1978, por lo que, aducía, esta película ya la había hecho. Sin atreverse a salir del hotel, Daniel Guzmán buscaba la inspiración por los pasillos. Andrés Koppel intentaba repetir la fórmula que ya había experimentado el año anterior con buenos resultados, crear una situación y rodar con varias cámaras lo que fuese sucediendo (Antonia San Juan se había pegado un buen susto cuando le dijeron que a su compañero le había ocurrido algo, mientras las cámaras crepitaban a su alrededor).

Fuera, el aire se había vuelto irrespirable, los alrededores de la piscina estaban desiertos. Desconocían que el alcance del temporal era limitado, restringido únicamente a la zona del valle. Algunos valientes regresaban por la noche después de un rodaje



tranquilo en otras playas, pero la mayoría se decidió por rodar en el interior de los propios apartamentos escenas tan tórridas como el viento que no dejaba de ulular en el exterior mientras retumbaban las sólidas estructuras de los techos acristalados del hotel. Mario Iglesias decidió repetir por entero su rodaje en una plaza de Los Llanos, al cesar repentinamente el viento el miércoles por la noche. Los cineastas, y también los turistas, salían a la calle. La piscina del hotel se llenó de niños y de cámaras. Rai García buscaba una selva y también a un niño para su corto antibelicista, la selva la encontró en Los Tilos, al otro lado de la isla. Guzmán sólo necesitaba un muro donde encaramar a sus dos personajes. Una joven actriz se lamentaba que todos querían desnudarla, a pesar de la recomendación de José Víctor por evitar el síndrome de “mujer desnuda saliendo del mar” al que tantos cineastas varones se veían

tentados y que se había convertido en un cliché.

El viernes apenas se vio a nadie en el hotel, los más rezagados rodaban los últimos planos, la mayoría se habían parapetado en la Sala de Senderismo, donde se habían instalado los ordenadores para la edición y postproducción de los cortos, y en la que pernoctaban Carlos de Cos y Chedey Reyes (que presentó *Bandera azul*, un plano subjetivo playero de 6 minutos donde los efectos digitales cobraban un aspecto muy cómico, en la sección de creación canaria), para asesorar y ayudar a los realizadores menos curtidos en la edición digital. También habían desaparecido los más de treinta colaboradores que conforman esa pequeña familia que constituye el núcleo del Festivalito, perdidos en los pasillos y en las habitaciones con aire acondicionado del hotel (cuando funcionaba) y conectados los unos con los otros mediante

el auxilio de los móviles, en la sala de los multicines volviéndose locos con la cantidad de formatos distintos con los que se habían presentado las películas a concurso o preparando la siguiente proyección nocturna en alguna de las playas⁵. Los autores del cortometraje *Los putos amos*, que se presentaba a concurso, y a quienes todo el mundo conocía ya como “los putos amos”, auxiliaban a los cineastas en los efectos digitales y la titulación. Algunos directores, que habían traído sus propios ordenadores, no se movían de sus habitaciones. En el restaurante, a diferencia de los primeros días, sólo se veían turistas. Ya nadie se extrañaba al encontrarse con Antonia San Juan en el ascensor o ver a Pablo Carbonell recién levantado con los ojos vidriosos, que se aprestaban a visionar el material grabado, obligados a reducir el metraje a cuatro escuetos minutos, o a Yukata Tsuchiya, el realizador japonés, caminando junto a su compañera, silenciosos ambos, tan delgado él, ataviada ella de “Lolita gótica” como en su largometraje *Peep Tv Show*, donde lucía un traje tipo “casa de la pradera”, sorprendiéndonos de continuo con su flotador de patitos que no abandonaba nunca.

En El Festivalito cualquiera puede intercambiar sus roles. Así, no fue extraño ver a directores e incluso a algún miembro del jurado en pequeños papeles, y actores rodando sus

propios cortos, animados por una extraña fiebre creativa que se apoderó de unos y de otros. Por primera vez se presentaban trabajos fuera de concurso, realizados a la sombra de los directores invitados, con cámaras prestadas y aprovechando los tiempos muertos de los actores entre rodaje y rodaje, como si al Festivalito, de tan marginal, le hubiera surgido un *off Festivalito*, y que no obstante fueron exhibidos durante la clausura del festival.

MIRANDO HACIA ATRÁS

El Festival de Cine Internacional de Las Palmas de Gran Canaria dispone de un presupuesto generoso. Se proyectan casi cien películas en el corto espacio de una semana en varios cines simultáneamente, se celebran foros y debates, cada año el festival edita varios libros relacionados con los diversos ciclos, se invita a las estrellas más rutilantes. En marzo de 2002, en plena gestación de un festival a realizar en otra de las islas del archipiélago canario, una de las más pequeñas, con un presupuesto de apenas diez millones, varios de los artífices del nuevo festival recorrían las salas del Auditorio Alfredo Kraus, haciéndose consideraciones sobre los relativos tamaños de uno y otro festival, hasta que a Virginia se le ocurrió decir que claro, que el suyo no era más que un festivalito. Esta feliz ocurrencia, fruto de una simple constatación, dio al traste con los otros posibles nombres del festival,

dente y gracioso. El Festivalito, inspirada seña de identidad.

Apenas un año antes, José Víctor recalaba en festivales alternativos con sus películas neoyorkinas bajo el brazo, montando su propia performance sobre el escenario en la que arrastraba una taza de váter emulando a la protagonista de *Welcome to Disneylandia*. En agosto de 2001, acompañado esta vez por José Antonio González, un colega que ahora dirige la sección San Borondón de cine canario en El Festivalito, vivieron una experiencia trascendental para lo que había de ser el diseño de su propio festival, en Kelibia, Túnez. Allí se celebraba el *Festival International Du Film Amateur*, proyectándose las películas sobre un muro de piedra, una verdadera pantalla de cemento, con butacas al aire libre. A los participantes se les reunía en un complejo de apartamentos y se les organizaba excursiones para un mejor conocimiento de la vida del país. Como consecuencia, se daban las condiciones para una mejor relación entre los cineastas invitados. Dos meses antes, en junio, había participado en una experiencia similar en Lisboa, en *The Academic Look Internacional Film Festival: The Misterious Other*, donde se privilegiaba la convivencia entre los cineastas de diversos países. En alguno de estos lugares empezó a oír hablar de un Festival en Badalona donde se instaba a los realizadores a rodar un corto a partir de un lema. Eran ideas sueltas que iban pugnando por emerger en forma de una especie de festival a realizar en Canarias. Pero quedaban hilos sueltos. Cuando vio *Lumière y compañía*, este peculiar homenaje al nacimiento del cine realizado en su centenario, donde se pidió a una serie de prestigiosos directores que rodasen un corto con la misma duración y técnica similar a la de aquellas películas fundacionales, comprendió que podían rodarse películas de una forma inmediata, sin los condicionamientos de una producción que a veces llega a pesar sobre el rodaje, y que esta libertad de acción podía alumbrar una nueva narrativa. En uno de sus viajes a La Palma participó en dos cortos de Luis Hernández, *Pa' casa* y *La Cena*, en formato Mini DV, llevando la cámara. El resultado no llegaba a los tres minutos, pero había sido rodado en apenas un par de horas y editado en menos de un día.

UNA NUEVA NARRATIVA

¿Dónde encontrar films, en formato digital, que respondiesen a estos difusos criterios sobre una nueva forma de hacer cine? ¿Realizar películas en vídeo digital supone siempre la consecución de una estética novedosa?

Al principio tuvieron que echar mano de amigos y de Internet. Los amigos te llevaban a otros amigos y así uno iba navegando, de teléfono en

mentos radicales, de éticas y de estéticas. En la red se superponían festivales más o menos marginales, nombres que te llevaban a otros nombres, de directores desconocidos y de películas inencontrables. Muchas de ellas, las más prometedoras, ni siquiera tienen existencia legal. El primer año fue un poco de aventura. Una aventura económica, ya que se partía de un presupuesto real de veinte kilos que se iban a cubrir con los diez que prometió el Cabildo Insular de La Palma⁶, el primer organismo que respondió con entusiasmo a la presentación, por parte de JoseVíctor y la también cineasta palmera Mercedes Afonso, de un proyecto ya estructurado, a pesar de que los presupuestos ya estaban cerrados. Y una aventura conceptual, pues faltaba concretar esta idea de lo digital en unas obras diseminadas por todo el mundo que, teóricamente, encarnaban esta idea.

Para ilustrar la heterodoxia del pensamiento de JoseVíctor, un pensamiento que trataba de inculcar en sus colaboradores más próximos, me mostró en una ocasión un cómic de una corriente renovadora del manga japonés y me comentó que la narrativa de este cómic encajaba perfectamente en lo que él denominaba cine digital, era cine digital a pesar de estar dibujado, ya que no desarrollaba una acción sino que se demoraba en la exposición de sentimientos, dejándose llevar por la propia dinámica de los encuadres. Si esto es así, ¿una película rodada en 35mm. podría ser la expresión de lo que él llama cine digital? Difícilmente, ya que el rodaje en 35 mm. presupone casi siempre una producción que de por sí condiciona el resultado. En cambio, la utilización del formato digital tampoco conduce obligatoriamente hacia un film que El Festivalito pudiese enarbolar como ejemplo de cine digital. Hay muchos directores que utilizan el vídeo digital para reducir costes o para conseguir una determinada textura, pero el resultado no se diferencia sustancialmente del cine que se exhibe comercialmente en las salas. Lo que El Festivalito selecciona es el tipo de cine que muy difícilmente podría pasar la censura de lo decible que la propia industria del cine impone, como una moda que domina el mercado en cada momento.

LO QUE SE VIO

Hasta ahí la teoría, las reflexiones sobre la especificidad de un “cine digital”, las buenas intenciones de los festivales frente a la selección de los filmes. Los festivales prestigiosos van siempre a la caza de films en estado de gracia, en busca de la pureza perdida, y desde hace algunos años han pre-

tenido mañana cinco cines perifericos, y aunque no se ha agotado el filón del cine iraní y algunos directores “descubiertos” por los festivales occidentales como Yimou ya han alcanzado la categoría de clásicos, han empezado a poner los ojos en otras cinematografías como la coreana, en la que ya destaca Kim Ki-Duck por su *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* (aunque yo prefiera la fría violencia de *La isla*). Pero festivales más modestos, y guerrilleros, como El Festivalito, deben mirar hacia otro lado, espigar en los estrechos márgenes que deja la industria, donde pueden florecer extrañas flores de la podredumbre.

Si bien la calidad de los documentales fue muy alta respecto al valor de los contenidos (la lucha de los grupos antiglobalización en cinco continentes; la situación en Sudáfrica tras la lucha antiapartheid; el secuestro de la candidata a la presidencia del partido “Oxígeno Verde”, Ingrid Betancourt, en Colombia⁷), ninguno de ellos se arriesgó a salirse de la fórmula plenamente establecida del documental canónico, que les hubiera permitido expresarse con mayor complejidad. Casi todos mantenían un punto de vista unívoco, que impedía el contraste con otras realidades.

De los pocos largometrajes de ficción que se exhibieron en los Multicines Millenium en Los Llanos de Aridane, tan solo tres participan en algún grado de este estado de efervescencia del lenguaje prometido. *Peep Tv Show* (2003), la película japonesa de Yutaka Tsuchiya, se interroga respecto al estatuto de lo real mostrado en televisión a partir de la reiterada emisión del atentado del 11 de septiembre y la imagen de las torres desplomándose. Voyeur compulsivo, el andrógino protagonista de esta cinta se aposta en medio de la gran ciudad de Tokio intentando sorprender, de una forma totalmente aleatoria, un destello de vida, que luego colgará de la red. ¿Hasta qué punto una imagen cualquiera puede dejar de ser mera representación para convertirse ella misma en verdad?

Frente a la saturación visual del realizador japonés, el peruano Gami Orbegoso opta por el poder de la palabra en *Nada que perder* (2004), un largometraje de más de dos horas de duración producido por la actriz catalana Teresa Güell y de la que también es responsable del guión, la fotografía, la edición y la música. La preeminencia de primeros planos de los rostros de los personajes confiere a la cinta un carácter claustrofóbico, que subraya el ambiente malsano que rodea una sórdida historia sobre actores en paro, dispuestos a cualquier

cosa para sobrevivir en un mundo cruel y competitivo. Provisto de su pequeña cámara DVcam, Gami escapó del hotel desde el primer día en busca de una cabeza de playa, con su peculiar método de improvisación con los actores. Para Gami, el montaje en el ordenador es el momento crucial de la creación del film, allí es donde va construyendo el sentido de su obra a partir de un mínimo guión, gracias a la versatilidad de los programas de edición, que permiten probar infinitas posibilidades de articulación de fragmentos de las tomas.

La estadounidense Julie Talen va más allá de una mera experimentación con el vídeo, agotando las posibilidades plásticas de transformación de la imagen realista, sin dejar por ello de contar una historia. En *Pretend* (2003) desarrolla en apenas 80 minutos un nuevo lenguaje gráfico basado en una vertiginosa utilización de pantallas dentro de pantallas, siendo la fragmentación la base de su estilo visual, un procedimiento que ella denomina *narrative multiframe*. Narra una historia bastante simple con una complejidad extraordinaria gracias a la mostración simultánea y sistemática de varias acciones que coadyuvan al cuerpo central del film: múltiples puntos de vista de una misma acción (la posibilidad de contemplar a un personaje al mismo tiempo filmado en primeros planos y planos generales), el punto de vista de varios personajes simultáneamente, varias acciones paralelas que se despliegan al mismo tiempo, diversas alternativas de una misma acción o la simultaneidad de una acción real y otra imaginada son algunas de las posibilidades puestas en cuadro.

Julie Talen, periodista y ensayista cinematográfica, había trabajado en guiones para Gillian Armstrong, Paul Verhoeven y Robert Altman y no empezó a interesarse por la narrativa de varios canales hasta que vio una instalación de vídeo de Juan Downey en 1981, intuyendo inmediatamente sus posibilidades. Este tipo de instalaciones utilizan varios proyectores de vídeo que lanzan imágenes sobre pantallas contiguas que el espectador, con toda libertad, trata de relacionar, buscando un sentido unificador a las imágenes de las diversas pantallas.

Antes de realizar su propio film, en el que aplicaría estos conceptos, desarrolló su teoría en varias revistas, recurriendo al concepto de la ética de la ambigüedad formulado por Simone de Beauvoir⁸, que

plantea cómo incrementar las posibilidades de libertad del ser humano. Según esta pensadora, es necesario experimentar profundamente nuestra interdependencia fundamental con el otro, sintiéndonos al mismo tiempo entidades separadas.

Simone de Beauvoir descubre en la literatura su capacidad única para simular una experiencia de conectividad de subjetividades separadas. Durante el proceso de lectura, una verdad se convierte en mía sin dejar de ser “otro”. Julie Talen lo aplica en *Pretend*: La pantalla se desdobra en otras muchas, inscribiéndose dentro de su marco y al mismo tiempo abriendo diversas posibilidades narrativas, que interactúan como si se tratase de distintas subjetividades. Al tratarse de un efecto poco realista, el espectador mantiene su estatus independiente, sin dejarse absorber por la pantalla.

Cuenta este film las terribles consecuencias de una mentira, la de una niña que pretende impedir la separación de sus padres, haciéndoles creer que su hermana pequeña ha sido secuestrada. Su ingenuo plan consiste en abandonar a la niña en medio del bosque, dar la alarma y, pasado el sobresalto inicial, regresar al bosque para recogerla, pero al día siguiente, cuando ya todo el país está buscando a la niña, descubre aterrorizada que su hermana ha desaparecido, quizás para siempre.

La multipantalla nos ofrece, al principio del film, la posibilidad de contemplar al mismo tiempo a las cuatro



personas que conforman la unidad familiar, tras la discusión de la pareja que desencadena el drama y de la que las niñas son testigos, cada una de ellas en su propio mundo, recapacitando sobre sus consecuencias. En otros momentos, la acción de un mismo personaje es vista en su totalidad desde varios puntos de vista, permitiendo al espectador la observación de las expresiones de su rostro durante todo el tiempo (en un montaje tradicional se inserta un primer plano de vez en cuando, alternando los primeros planos y los planos generales). Talen permite a veces que el espectador pueda identificarse con uno u otro personaje, pero manteniendo una distancia como espectador objetivo, que debe valorar la información suministrada por cada canal e interpretar el sentido cambiante de cada yuxtaposición.

Hasta ahí, el procedimiento no va más allá de lo ya experimentado por Abel Gance (*Napoleón*, 1928), Richard



Fleisher (*El estrangulador de Boston*, 1968) o Brian de Palma (*Femme fatale*, 2002), que ya visualizaron varios punto de vista de una misma situación en pantallas contiguas, en general para desarrollar un efecto de suspense, o en la más reciente película de superhéroes firmada por Ang Lee (*Hulk*, 2003), donde se trata de emular la estructura en viñetas de los cómics, e incluso en la utilización de multipantallas en algunos programas de televisión, que exhiben con total impudor los sentimientos encontrados de varios personajes de la telerealidad.

A Julie Talen no le interesa tanto la verosimilitud del relato, o mantener a toda costa un efecto realista en la narración, como ampliar el espectro de lo decible mediante la descomposición de la imagen: Cuando la niña regresa a la casa tras dejar a su hermana en el bosque, las pantallas ofrecen varias alternativas de cómo los padres pueden

reaccionar frente a la revelación del secuestro; al dispararse la noticia, el número de pantallas empieza a multiplicarse a medida que distintos testigos han visto a diferentes camioneros que coinciden con la descripción de la niña; cuando su hermana ha desaparecido definitivamente, la angustia y la falta de sentido de los acontecimientos se expresan plásticamente mediante la descomposición de la propia imagen en píxeles.

Talen nos ofrece al mismo tiempo distintas alternativas, mezclando diversas realidades en un collage donde las multipantallas cambian constantemente de tamaño, lugar y textura como en una partitura musical, convirtiéndose a veces en una pintura en movimiento. Incluso gracias a este procedimiento expresivo, el argumento acaba bifurcándose en varias alternativas narrativas (la niña aparece al día siguiente, la niña no llega a aparecer nunca), pero en ambos casos la niña arrastrará el trauma de la desaparición, condicionando toda su vida.

Julie Talen estuvo con nosotros en El Festivalito y nos regaló un corto realizado in situ con las mismas características estilísticas de la pantalla *multiframe*: en una pantalla apaisada, situada en la parte superior del cuadro, unos jóvenes presencian la proyección de *Pretend* en los multicines de Los Llanos; al mismo tiempo, otras tres pantallas situadas en la parte inferior nos ofrecen el espectáculo de sus cuerpos retozando en la cama, gozando tanto en pareja como



formando un trío. Mediante esta combinación, Talen aúna el placer escóptico de la cinefilia con los placeres de la carne.

Una última consideración. El cine digital no está planteado para ser degustado en las pequeñas pantallas de los televisores sino que adquiere su razón de ser con el tamaño de una pantalla de cine. Las multipantallas de *Pretend* son un buen ejemplo. También lo son de este nuevo cine que El Festivalito alumbra. Aquella noche, en el cráter del volcán de San Antonio, cuando un viento arrebatador se llevó por delante la pantalla de cine, durante la proyección de una película convencional, aunque firmada por uno de los directores invitados al festival, la propia naturaleza colaboraba en el derrumbe de un cine que ya ha perdido su razón de ser, dejando a los cineastas a oscuras. Aquella proyección, lejos de constituir un percance, en la larga serie de desastres que hacen del Festivalito un regocijante caos, iluminaba de alguna forma el camino a seguir, constituyéndose en metáfora de este acontecimiento único en Canarias.

NOTAS

1. *Manifiesto*, Catálogo del I Festival Internacional de Cine Digital Isla de La Palma, del 27 de julio al 3 de agosto de 2002.
2. MEKAS, Jonas (1975): *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine americano*, Editorial Fundamentos, Madrid, pág. 13.
3. FUENTES, José Víctor (2002): "La chica de la lluvia. Programación", *Cuadernos del Ateneo de La Laguna* nº13, La Laguna, pág. 101.
4. Para más detalles, Enrique Ramírez Guedes, "El orgullo de la firma", en *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico*, T&B editores y Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, Madrid, 2004.
5. He ahí algunos nombres: Virginia Park, encarnando el espíritu del Festivalito y apoyando a José Víctor Fuentes en todo momento, y su hermano Andrés Park, desplegando su energía en varias direcciones; Melo Junior, ya más relajado, después de haber aglutinado a los diversos grupos de rodaje, procurando que ningún actor quedase desplazado; Julieta Martín, cerebro de la estrategia mediática del festival; su hermana Carlota, luchando con las pequeñas y las grandes cifras y en la inextricable madeja de los aspectos jurídicos, ayudada de su otro hermano Nereo Martín; el diseño gráfico de Luis Hernández, el realizador de *La cena*, codo con codo con Esther Azpeitia; la coordinación en La Palma de Santiago González y Juan Pablo Pérez, que organizaban las proyecciones al aire libre en los lugares más insospechados; José Antonio González y Alejandro Nadal, responsables de las películas, los invitados, los rodajes y montajes de *La Palma Rueda*; y tantos otros, como Alberto Plágaro, cuya misión era coordinar a los integrantes de uno de los jurados y nos consiguió no sé cómo un sólido trípode en un momento de apuro y en unos pocos minutos. También habría que hablar de la ausencia de la realizadora Mercedes Afonso, subdirectora del festival en la primera edición junto a José Víctor, pendiente ahora de otros proyectos cinematográficos.
6. Y a los que se ha sumado en años posteriores la Consejería de Turismo del Gobierno de Canarias, CajaCanarias, SOCAEM, los Ayuntamiento de Los Llanos de Aridane y de Santa Cruz de La Palma, el Patronato de Turismo de La Palma, así como la colaboración desinteresada de multitud de personas y otras entidades privadas.
7. *The fourth World war* (E.E.U.U., 2003) de Richard Rowley y Jacqueline Soohen; *When de war is over* (Sudáfrica, 2002) de Fraonços Verster; *The kidnapping of Ingrid Betancourt* (E.E.U.U., 2003) de Victoria Bruce y Karin Hayes.
8. Para un mayor desarrollo de esta teoría, ver en <http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n47oconnor>