

LA MIRADA INSACIABLE: EL CINE DE JOSEP M. VILAGELIU

Joaquín Ayala

RESUMEN

El cineasta de origen catalán Josep Vilageliu Ponsa ha desarrollado gran parte de su carrera como cineasta en las Islas Canarias, una presencia constante a lo largo de las últimas cuatro décadas que atraviesa los momentos más relevantes de la historia del cine canario moderno. Desde la eclosión del movimiento cineísta vinculada a los primeros concursos de cine amateur hasta sus más recientes obras enmarcadas en el emergente fenómeno del cine leve, pasando por su esencial participación en los diferentes aspectos que englobó la experiencia del colectivo Yaiza Borges, su trayectoria se nos muestra hoy como un ejemplo de militancia y coherencia con los principios ya presentes en sus primeros cortos: una constante reflexión sobre los límites del lenguaje cinematográfico, un afán experimentador y una incansable obsesión por la imagen.

PALABRAS CLAVE: Vilageliu, cine canario, amateur, experimental, cortometraje.

ABSTRACT

Catalan film-maker Josep Vilageliu Ponsa has developed an important part of his career in the Canary Islands, thus becoming a constant figure in the last four decades and both a witness and an agent in the most important moments and events that set the evolution of Canarian modern cinema. Vilageliu was an active participant in experiences as crucial to the history of film-making in the Canary Islands as the «cineist movement» linked to the first contests of amateur authors, or the essential enterprise carried out by the group Yaiza Borges. Likewise, his most recent works may be related to the so-called «light cinema». Therefore, his is an example of commitment and coherence with principles which were already exposed through his first short films: the constant consideration of the limits of film language, a yearning for experimentation and an indefatigable obsession with image.

KEY WORDS: Vilageliu, Canarian cinema, amateur, experimental, short films.

Comenzaré advirtiéndole que he conocido a varios *Vilagelius*: primero conocí al apasionado cinéfilo, luego al generoso divulgador del lenguaje cinematográfico, al mentor e incansable indagador del cine canario y, por último, al cineasta. Y hago mención de este hecho porque esta cronología resultó significativa a la hora de enfrentarme a la escritura de este texto. Me explico: no es frecuente que alguien



conozca a un director antes que sus películas; ni que alguien con quien has compartido tantas conversaciones, proyectos e ilusiones no te imponga su obra a las primeras de cambio. Josep y yo compartimos, creo, esa reposada actitud que ha permitido que mi acercamiento a sus películas haya pasado previamente por él mismo. Le considero alguien cercano, pero a pesar de ello nunca me ha pedido que escriba sobre sus películas, no he estado en ninguno de sus rodajes y debo de ser de los pocos de su círculo de amistades que no ha salido o colaborado en alguna de sus películas. La ocasión de abordar un conocimiento más profundo de su cine y la reflexión que ha generado han llegado simplemente cuando tenían que llegar.

Antes de acometer el análisis de algunas de sus principales películas, creo necesaria una somera contextualización del autor y su obra. Vilageliu llega a Tenerife en el año 1973, trae tras de sí sus vivencias *cinclubistas* y un puñado de cortos (entre los que había algún proyecto inconcluso) rodados —a caballo entre los años 60 y primeros 70— en el caldo de cultivo de la extraordinaria efervescencia de la llamada Escuela de Barcelona, movimiento que reunió a directores de la talla de José María Nunes, Jacinto Esteva, Joaquím Jordà, Pere Portabella, Vicente Aranda, Jaime Camino, Ricardo Bofill y Jorge Grau, entre otros.

No tardará mucho en conectar con la cinefilia local y tras su paso por la célebre ACIC (Asamblea de Cineastas Independientes Canarios), participa en la creación del colectivo Yaiza Borges, en el que se mostrará desde los primeros momentos como uno de los miembros más activos y osados. En esa década rodará, entre obras colectivas o de autoría personal, doce títulos, sobre algunos de los cuales volveremos posteriormente. Cerrada ya la etapa de exhibición del Yaiza Borges, lo que no supone ni mucho menos —como han defendido algunos— la desaparición del colectivo y su influencia, Vilageliu rodará aún a finales de los 80 dos títulos importantes en su filmografía.

Los 90, a su vez, vendrán marcados por dos circunstancias: la primera, la decisión de rodar una trilogía formada por *Venus vegetal*, *La ciudad interior* y *Ballet para mujeres* y, la segunda, el parón que supuso para su obra los aires de profesionalización del sector que generó el espejismo de la subvención audiovisual de Miguel Zerolo.

A finales de esa década, Vilageliu decide jubilarse de forma anticipada y esa mayor disponibilidad de tiempo, unida a un cambio sustancial de las condiciones de trabajo con la aparición de una nueva generación de actores y técnicos dispuestos a colaborar en su modelo de cine, hacen que su producción aumente de forma notable y que pueda dedicar más tiempo a otras actividades relacionadas con el cine. En la década siguiente, la de los años 2000, rodará casi un título por año y a veces hasta dos.

Se trata, pues, de una filmografía la suya que se extiende a través de nada menos que cuatro décadas de cine en Canarias. Su nombre es una constante intergeneracional; un verdadero monumento a la constancia.

En las páginas que siguen intentaré acercarme a esta amplia obra, centrándome por una parte en los títulos que arbitrariamente me interesan más y, por otra, en los temas y obsesiones que subyacen en el conjunto de su cine. Para ello evitaré tratar el cine de Vilageliu desde una perspectiva, la historiográfica, ya suficientemente frecuentada en la bibliografía sobre el cine canario. Frente a ella propondré

una mirada menos historicista y sí más analítica que nos ayude a deslindar, en la medida de lo posible, su obra de las circunstancias y avatares que la rodearon. No se me escapa que, sobre todo en sus primeras etapas, dicha tarea no es fácil, por cuanto muchas de sus películas vienen marcadas por la omnipresente sombra de la indispensable toma de posición político-ideológica propia de la época, lo cual —debo aclarar— no es ni bueno ni malo en sí mismo, pero sin duda lastra a menudo los atisbos de expresión personal que, en definitiva, es lo que me interesa rastrear en esos primeros años de su labor como cineasta.

UNA BELLA Y DENOSTADA PALABRA

Un caso emblemático de palabra, inocente a priori como todas, pero zarrandeada por los vientos de cada época es la bella *amateur*. Será incluida, por fin, en la futura vigésimo tercera edición del DRAE. Como ilustración de uno de sus sentidos: «Dicho de alguna actividad que se practica o realiza de manera no profesional», se incorpora significativamente el ejemplo *Cine amateur*, un definitivo, aunque tardío, espaldarazo a una palabra que intermitentemente ha aparecido y desaparecido del léxico cultural, arrastrando una penosa historia de tabúes y eufemismos. Su hermosa acepción original «el que ama», se vio empañada pronto por el término *amateurismo*, de tono ya algo peyorativo que, en ocasiones, se ha usado para calificar un trabajo descuidado, incompleto o malo. El sinónimo con el cual se trató de suplirla, *no profesional*, se mostró pronto mucho más inexacto e insatisfactorio. ¿Cobrar por un trabajo significa hacerlo mejor?, ¿el mismo señor que trabaja iluminando o editando profesionalmente se convierte en aficionado cuando lo hace sin cobrar?, ¿la pasión, si no es remunerada, implica descuido?, preguntas retóricas que descalifican en sí mismas este debate de apariencia baladí, aunque relevante. Esa falsa dicotomía, que enfrenta como posturas antagónicas a los cineastas amateurs y a aquellos que dan el paso a la profesionalización, durante años dejó su huella entre las gentes del cine canario, generando pequeñas guerras intestinas y desviando a menudo la atención del verdadero enemigo del colectivo: los problemas de difusión y conservación del cine hecho en Canarias, el escaso reconocimiento del cine como hecho cultural, la deficitaria formación técnica y artística; en definitiva, la casi absoluta falta de apoyos de las administraciones públicas.

Vilageliu y su obra encarnan, en cierto modo, ese debate y la dificultad de establecer límites precisos entre tanta indefinición terminológica (y a veces hasta moral). Su trayectoria lo convierte en paradigma del amateur, en tanto en cuanto nunca ha dependido de sus trabajos cinematográficos para subsistir. Sin embargo, a lo largo de su vida, ha trabajado o colaborado con muchísimos profesionales del cine en Tenerife, ha realizado algunos encargos para productoras audiovisuales y ha filmado películas para ellas en régimen de coproducción con instituciones públicas. No creo, por todo ello, que se pueda hablar de él, o si queremos ser más precisos, de sus películas, reduciéndolas a la etiqueta de no profesionales, como tampoco creo que, después de casi cuarenta años de aportaciones al cine de estas Islas, se le pueda considerar un simple aficionado.



Dejando a un lado las trampas de la personalización, lógicas por otro lado en un ámbito tan reducido como el de las Islas, creo que es hora ya de rehabilitar el término *amateur*, no tanto destinado a calificar a personas concretas como a una determinada actitud ante el cine que, pese a quien pese, ha existido y existirá. Y aun a riesgo de caer en una simplificación queriendo huir de otra, me atreveré a proponer una definición de esa *actitud amateur*. Para ello citaré antes a Francisco Javier Gómez Tarín (otro de los fundadores del colectivo Yaiza Borges) en su desconcertante prólogo al libro editado en conmemoración de vigesimoquinto aniversario de la creación del grupo¹. En él, para culminar una posible categorización de las características del colectivo (suma de individualidades, actitud crítica, voluntad de cambio, amor al cine, posición de resistencia), afirma que se trata de «una suma de voluntades que solo puede concebir su práctica social y cultural a través del ejercicio del goce personal, disfrutando con lo que hacen y haciendo aquello con lo que disfrutan». También Johan Huizinga, el célebre medievalista, señala en su *Homo Ludens*: «podemos decir, por tanto, que el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada ‘como sí’ y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual»².

He aquí nuestra propuesta: el cine *amateur* sería aquel en el que la pasión por rodar (que se supone a cualquiera que se pone tras las cámaras) se apoya por encima de cualquier otra motivación en el goce personal y el componente lúdico. Resulta pertinente, además, recordar que el término *negocio* deriva de los étimos latinos *nec* y *otium*, es decir, lo que no es ocio, y que *otium* era lo que se hacía en el tiempo libre, sin esperar a cambio ninguna recompensa y, por lo tanto, claramente diferenciado de lo que se hacía por dinero. Por supuesto, no pretendo decir con ello que haya nada negativo o criticable en el afán de ganar dinero con el cine o en las legítimas pretensiones de todo aficionado que se proponga convertirse en profesional, pero tampoco es tolerable por más tiempo el descrédito que el *amateurismo* ha tenido que sufrir por aquellos que se han sentido falsamente amenazados por su opción.

ÉPICA DEL SUPER8

Ya en su primer año en las Islas, 1974, Vilageliu rodó tres películas: *Diagrama*, *La estatua y el perro* y *Preludio*. La primera de ellas es un corto que parte de un guión bastante absurdo, algo recargado de simbolismos y con una estructura de mon-

¹ GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. «Prólogo para un viaje sin equipaje», en *Yaiza Borges, aventura y utopía*, José Alberto Guerra Pérez, Francisco J. Gómez Tarín, Yaiza Borges. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Filmoteca Canaria, 2004, p. 32.

² HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 26.

taje paralelo (interior-exterior) a la que no se le saca todo el partido que debiera. Aun así, su metraje contiene momentos de gran inspiración, como el juego de reflejos de los protagonistas que sirve de fondo a los créditos o el uso de los primeros planos reforzados por la ambientación en penumbra de la habitación del matrimonio.

La estatua y el perro, por su parte, surge curiosamente de la relación establecida con Eduardo Camacho, la primera persona del mundillo cultural tinerfeño que Vilageliu conoce al llegar a la isla. En aquel momento, Camacho dirigía una compañía de actores sordos, *Los ambulantes*, que a la sazón estaban poniendo en escena la obra de Alberto Omar cuyo título da nombre al film. Más allá de sus imperfecciones —dura 55 minutos y se hace algo larga, se cambia demasiado de escenarios y estos funcionan irregularmente—, hoy nos parece un interesantísimo intento de poner en relación los medios del teatro y del cine. La tradicional decisión del teatro adaptado de desteatralizar la obra dándole aire, se contradice aquí por la determinación de mantener los figurines de Pepe Dámaso y por una puesta en escena muy de la época con la cámara dando vueltas alrededor de los actores. La relación cine-teatro es, en cualquier caso, fructífera. Los actores, aun imbuidos de cierto aire teatral, son bastante naturales en su actuación y la cámara se recrea en el diálogo establecido entre los espacios y sus rostros vociferantes, lo que hace pensar en un implícito homenaje passoliniano, por ejemplo en la escena rodada en las ruinas de El Porís de Abona.

Lo más interesante de la película me parece, sin embargo, la capacidad del super8 de dotar de aliento épico a la hazaña de filmar. Ejemplo de ello son los planos que acompañan a los créditos iniciales, en los que Vilageliu filma a la troupe durante su gira por La Gomera y en los tiempos muertos del rodaje. El cine de las últimas décadas nos ha acostumbrado a relacionar las imágenes del super8 con los momentos más íntimos, con lo doméstico, en cierto modo, con el tiempo de la felicidad. No sé si esa condición previa afecta hoy a nuestra visión de las imágenes iniciales de *Estatua y el perro*, pero lo cierto es que me parecen particularmente vivas, latentes, autoconscientes de la aventura que registran.

Otro ejemplo, en mi opinión especialmente logrado, lo constituye *Preludio*, una miniatura que suele ser olvidada por los comentaristas de la época y que, sin embargo, ilustra como pocas el espíritu de mis reflexiones. *Preludio* se rueda en La Palma, durante un viaje de trabajo a la isla. A Vilageliu le llama la atención la majestuosidad de un drago situado junto a la casa de una finca abandonada. Decide filmarlo y azarosamente se introducen en la filmación tres chiquillas que jugaban en las inmediaciones. Vilageliu las convierte en protagonistas improvisadas de la cinta. Se recrea en filmar su sorpresa inicial y su progresivo desparpajo. Le cede la cámara a una de ellas y deja su firma en la película apareciendo en el plano junto a las dos restantes y el drago. Durante doce minutos, las sonrisas y los juegos conviven con la arquitectura rural y la frondosa vegetación del lugar. En afortunada colaboración con el azar, un plano movido marca el principio y el final de ese encuentro, sugiriendo una condición onírica (o si se prefiere premonitoria: unos años después nacerán las tres hijas de Vilageliu). Antes, un último y bellísimo plano nos muestra a las niñas que abandonan el lugar por un camino que, dejándonos atrás, nos recuerda que hemos sido simples visitantes temporales de ese paraíso.



NECESIDAD DE RODAR

Después de la época dorada de los 70, en la que Vilageliu rodó al menos una película por año, comienza la nueva década marcada por la fundación del colectivo Yaiza Borges y lo que ello supuso de ruptura con la forma de hacer cine en el decenio precedente. Aparece el vídeo como nuevo soporte de filmación y la aventura colectiva, tan fructífera en campos como la exhibición, la crítica e incluso la divulgación pedagógica, lo es menos en la práctica fílmica que se ve frenada por los miedos y desconfianzas que genera todo proyecto individual tras el fracaso que supuso *Anabel (Off Side)*, rodada en 1979, poco después de la creación del colectivo. En ese contexto es en el que Vilageliu decide echar a andar el rodaje del guión de *Bajo la noche verde*. Han sido cinco años de frenética actividad, pero algunos de los miembros del colectivo, con Vilageliu a la cabeza, creen que es hora de dar respuesta a la necesidad de rodar.

Nace, pues, *Bajo la noche verde* (1984), asfixiada por sus propias expectativas: demasiadas cosas que decir, demasiadas esperanzas depositadas en el proyecto, demasiadas voces queriendo imponer su visión de las cosas. Al leer los comentarios y críticas sobre la película, de la época y posteriores, uno se pregunta hasta qué punto no se ha sido injusto con ella, atribuyendo de paso a su fracaso el de las utopías y aspiraciones del momento. Es cierto que se mezclan demasiadas tramas paralelas, que algunos personajes resultan caricaturescos en su esquematismo, que sus pretensiones de condensar todas las inquietudes de la época devienen más en confusión que en certera mirada; pero también lo es que, mejor que muchas contemporáneas suyas, la película de Vilageliu logra acercarnos con fidelidad al clima emocional del momento.

En cualquier caso, Claudio Utrera, aun cuando critica de forma inclemente el conjunto de la cinta, señala ya de forma acertada sus principales méritos³. Según este crítico, es evidente que Vilageliu se mueve mejor en el terreno de las relaciones humanas, de los conflictos morales, en el del erotismo. La trama supuestamente principal, con aire de *thriller* político y trasfondo de corrupción y lucha ecologista, se nos presenta hoy como una extraña envoltura, algo naïf y acartonada, de la única historia que en realidad respira en su seno. El médico partidario de la medicina alternativa, su deserción frente a los colegas defensores de una medicina social, su individualismo enfrentado a las encrucijadas morales que generan sus relaciones emocionales y de camaradería, mantienen hoy el ritmo e interés de una película con la que la crítica ha sido, a menudo, demasiado severa⁴.

³ Utrera, Claudio: «1979-1997. Años de búsqueda y expectación», en *Un siglo de producción de cine en Canarias*, coord. Sergio Morales Quintero y Andrés Modolell Koppel, Cabildo de Gran Canaria, 1997.

⁴ En el citado artículo Claudio Utrera le dedica adjetivos como deshilvanado, plano, monótono, impenetrable, plúmbeo o fatigoso.

Vista a la luz del cine posterior del director, *Bajo la noche verde* ya adelantaba temas que resurgirán en las películas integrantes de la trilogía de los 90 o en títulos más recientes como *En los arrozales* (2008) o *A la deriva* (2009). Concretamente, el triángulo amoroso planteado entre el acupuntor, su mujer y una amiga, y en cuyo retrato es palpable el talento de Vilageliu para dotar de tensión erótica a sus personajes, nos remite a influencias de la *Nouvelle vague* y, más concretamente, a los triángulos amorosos de *Jules et Jim* (1962), de François Truffaut o *La Maman et la Putain* (1973), de Jean Eustache. El triángulo de *Bajo la noche verde*, como los de aquellas, también acabará de forma dramática e ilustra de forma inmejorable los límites del sueño libertario pequeñoburgués. La pose teórica de la pareja abierta se pone a prueba y su verdadero rostro queda al descubierto. El triángulo amoroso es solo posible para los verdaderos marginales que no entienden de posesiones, como ha expuesto espléndidamente Sébastien Lifshitz en *Wild Side* (2004). Para los protagonistas de *Bajo la noche verde*, progres en transición hacia el inevitable aburguesamiento, el triángulo se muestra al final como una fantasía contrapuesta a la certeza que ya enunció uno de los personajes de la magistral película de Truffaut: «Sabemos que en el amor la pareja no es el ideal, hemos intentado algo mejor, pero ninguna solución es mejor».

Su siguiente título importante, *Iballa* (1987), es de entre las películas de Vilageliu la que más hace tambalear el concepto de cine amateur entendido como *de aficionados*. Me cuesta pensar en un trabajo más profesional que este. El esfuerzo escenográfico fue admirable, la puesta en escena y la planificación impecable, el guión, mucho más ajustado que en otras ocasiones y, las actuaciones, encabezadas por Antonio Abdo que interpreta a Hernán Peraza, bastante mejores de lo habitual. La película formaba parte del grupo de medimétrajes, que tras la crisis que supuso el cierre del Cinematógrafo, produjo el colectivo Yaiza Borges, en coproducción con TVE en Canarias. Los guiones que superaban un proceso de selección previo, veían apoyada su producción y finalmente se emitían en el programa Cine Canario que dirigía Javier Jordán. El mayor desahogo económico que ello supuso permitió el uso de cámaras de 16 mm, lo que a su vez conllevaba la obligación de plantear un rodaje mucho más planificado y sin lugar para la improvisación o las intuiciones azarosas tan habituales en muchas de las filmaciones de Vilageliu.

Llama la atención, además de su laborioso rodaje, posible solo gracias a ese monumental esfuerzo colectivo, la libertad y frescura con que se aborda este episodio de la conquista. La condición universal del relato prima aquí sobre las muchas trampas en las que hubiera podido caerse (maniqueísmo, demonización de los conquistadores, idealización de los aborígenes, tópicos sobre la crueldad de los castellanos y la nobleza de los aborígenes). Afortunadamente, en esta ocasión fue vencida la tentación tan frecuente en el mal guión de querer contarlo todo. La ambientación nocturna, las luces contrastadas, los escenarios laberínticos que recrean los montes y barrancos gomeros, colaboran para reforzar el drama interior en que se ven inmersos los personajes. *Iballa* no trata en ningún momento de ser una fiel recreación de un episodio más o menos legendario de nuestro pasado: trata más bien de proponer una variación más del eterno teatro del deseo, la ambición y la crueldad humana. Por eso, tiene poco que ver con el resto de las películas que han recreado nuestra



conquista —en general, olvidables— y más con un tipo de cine contemporáneo suyo de directores como Manoel de Oliveira, *El zapato de raso* (1985), o Eric Rohmer, *Perceval le Gallois* (1978). Como en estas, la fricción entre la puesta en escena y los elementos teatrales desnudan el relato, despojándolo de todo lo que no le es esencial. Resulta ejemplificadora la secuencia en la que Hernán Peraza y el emisario real atraviesan el bosque al encuentro de Iballa: en un mismo decorado de enrevesados árboles de laurisilva, Peraza y sus hombres recorren una y otra vez sus meandros, bajo los silbos aborígenes y la magnífica música de reminiscencias folclóricas. A Vilageliu le bastan los pocos planos de esa escena, que parecen repetirse una y otra vez, para ilustrar de manera inmejorable la sensación de condena, de tragedia anunciada que define el conjunto de la película.

BÚSQUEDAS Y ENCUENTROS

En una tendencia que se verá confirmada en otros momentos de su trayectoria, Vilageliu tiende a alternar su modo de acercarse al cine. Después del rodaje hiperplanificado de *Iballa*, el director se refugia en la libertad que le proporciona el vídeo para enfrentarse a su siguiente proyecto. *Venus vegetal* (1992) supone la primera entrega de la trilogía que durante los años 90 surgirá de su colaboración con el guionista Manolo China. Este proyecto volverá a convertir a Vilageliu en referente en las Islas de un tipo de cine que hace hincapié en la exploración de nuevas formas de expresión visual y convierte a la mirada y su capacidad de dotar de sentido poético al mundo que le rodea en principal centro de interés. La primera entrega de la trilogía es para mí la menos lograda de las tres, pero tiene el mérito de iniciar una vía de trabajo que se mostró pronto fructífera. En primer lugar, creo que Vilageliu encontró entonces una solución, que ya se entreveía en *Iballa*, para la incomodidad que le generaba el componente narrativo de su cine. El interrogante que se plantea es: ¿cómo contar historias sin que me interesen las historias? La respuesta parece encontrarla Vilageliu en el *Hitchcockniano* «*macguffin*», esto es, la invención de una excusa argumental que en realidad carece de relevancia por sí misma.

El «*macguffin*» de *Venus Vegetal* es la reducida trama que parte del diario de un artista desaparecido y del interés de su hermano, también artista, por comprender, a través de sus escritos, el verdadero motivo de su ausencia. Lo interesante es cómo esta excusa, que adquiere forma de investigación, se convierte en reflejo casi simétrico de la propia búsqueda del director. En palabras de Fernando Gabriel Martín, se trata de «un film sobre la búsqueda de respuestas o, cuanto menos, de propuestas»⁵. El propio Vilageliu ahondará en esa misma idea unos años después, cuando comente acerca de su cine: «Lo que yo expreso es difícil de conseguir en un cine

⁵ GABRIEL MARTÍN, Fernando, «La creación repensada. Notas sobre el film *Venus Vegetal*», en la revista *Disenso*, núm. 3, 1992, p. 56.

narrativo, porque se está más pendiente del guión. Diría que es un cine de propuestas, intento crear emociones. Un cine antinarrativo que busca más la esencia que el relato»⁶.

En su diario, Alfredo, el artista desaparecido que protagoniza *in absentia* la película, muestra su insatisfacción por la imposibilidad contemporánea de transformar la carne en estética, tal y como habían logrado los maestros antiguos con su pintura. Por lo tanto, la indagación del hermano del pintor no es sino un eco de la verdadera pérdida y, de nuevo, de la búsqueda que genera. La simple carnalidad ya no basta y es la mirada la que deberá ser rehabilitada en un esfuerzo incierto. De este modo, el cine de Vilageliu se interroga a sí mismo sobre la posibilidad de preservar ese legado alquímico: ¿puede realmente la mirada-cámara devolver su trascendencia a lo real? La respuesta, que toma cuerpo en la propia película, como no podría ser de otro modo, no es categórica, sino precaria.

En la segunda entrega de la trilogía, *La ciudad interior* (1993), se consolida la tendencia ya apuntada en *Venus Vegetal* de plantear el rodaje como un proceso abierto a la elaboración de materiales heterogéneos. Si en los orígenes de la última estaba la posibilidad de rodar un documental sobre la gestación de una exposición de fotografía y durante su filmación dicha intención inicial se transformó en otra cosa, en la nueva película de Vilageliu, serán varias las circunstancias que irán haciendo que el rodaje derive en una u otra dirección. Espacios como las ruinas de la iglesia de San Agustín o las pirámides de Güímar (antes de convertirse en parque temático), exposiciones contemporáneas al rodaje, conversaciones... cualquier cosa es susceptible de convertirse en parte de la película.

El tema que planea sobre toda la película es el de la pérdida de identidad de los artistas autoexiliados (cuestión candente en la época por el traslado a la península de importantes figuras intelectuales isleñas a finales de los setenta y principios de los ochenta). El hermano del pintor desaparecido, un personaje superviviente de *Venus Vegetal* aunque interpretado ahora por Alberto Omar, vuelve de su exilio y, a la vez que intenta recuperar a su hermano, se reencuentra con la ciudad y los amigos de antaño. Dos afortunadas metáforas sustentarán sus peripecias: la primera transita los pasadizos secretos que unen la ciudad interior del protagonista —sus crisis y temores— con la verdadera ciudad, La Laguna, cercana y ajena al mismo tiempo, que adquiere de este modo estatuto de escenario poético⁷. La segunda relaciona a nuestro protagonista con el mito de Ulises y sus compañeros de viaje. Estos, tras el regreso a la patria del héroe, le reprochan el trato desigual que han recibido de Circe. El tiempo se ha detenido en la isla y nuestro viajero, mientras adquiriría su

⁶ Entrevista de Manuel Almeida para *La Gaceta de Las Palmas*, 20 de diciembre de 1995, p. 20.

⁷ La más militantemente lagunera de entre las películas del director fue seleccionada, en 2009, por la Filmoteca de Castilla La Mancha para formar parte de un ciclo de proyecciones con películas realizadas en las trece ciudades españolas merecedoras de la categoría de Patrimonio de La Humanidad.

nuevo rostro, no ha podido impedir que sus camaradas fueran transformados en cerdos. Esta sugerente versión introduce la parte final del medimetraje y la vertiente más onírica del mismo. En ella, encontramos la secuencia, especialmente memorable, en la que los cinco amigos recorren, entre el sueño y el extravío, las monumentales pirámides sureñas. El desarraigo, parece decirnos Vilageliu, puede desguarnecer al viajero, hacerlo más vulnerable al canto de las sirenas.

El mismo esquema de indagación se mantendrá en *Ballet para mujeres* (1995), la última integrante de la trilogía. La película nos presenta a un director de cine que reúne a sus colaboradores más directos para empezar a trabajar en un nuevo proyecto: un filme sobre la mujer. Un motivo escurridizo, indefinido y peligroso por cuanto sitúa a los protagonistas masculinos en los bordes del abismo situado entre la estulticia y el tópico. Se trata de la más ambiciosa y compleja de sus obras y quizás, por ello mismo, la que concita más adhesiones o rechazos entre sus espectadores. Se la ha definido como autoparódica, pero no estoy del todo de acuerdo. Para hablar de parodia haría falta el componente de burla que aquí no encuentro. Ni siquiera los hombres de la cinta, convertidos en peleles ante la superioridad femenina, son satirizados más allá de sus patéticos esfuerzos por apropiarse de la mujer a través de categorizaciones banales. Creo más preciso el uso del término autorreflexión, en la medida en que un Vilageliu, más maduro y seguro de sus herramientas expresivas, nos propone con el *Ballet* una tercera variación, que reelabora y resume las dos anteriores. La búsqueda de respuestas presente en las dos primeras adquiere en la tercera un perfil menos agónico y más sereno. Los protagonistas ya no se enfrentan al arte con actitud trascendente. Sin el peso negativo de nostalgias y traumas, en *Ballet para mujeres* la indagación está aprendiendo por fin a referirse un poco de sí misma⁸.

Como ya pasara en *Venus Vegetal*, en *Ballet para mujeres* se reivindicará sin tapujos otro de los componentes fundamentales del imaginario del director, la mujer, o para ser más exactos, la mujer mirada, deseada, interpretada. Los tres protagonistas masculinos deambulan por un espacio cinematográfico habitado únicamente por féminas. Su insensato intento de definir las parece chocar con un aparente silencio femenino que no es tal. La voz de las mujeres no es aquí otra que su propia presencia física, erótica e imponente. En cierto modo, podría decirse que el círculo se cierra y Vilageliu logra reconquistar la carnalidad perdida al principio de la trilogía. Bastante culpa de este acierto recae en la audacia y equilibrio con que el director consigue anuar con este fin las distintas disciplinas convocadas: la espléndida música de Enrique Guimerá, las coreografías de Helena Berthelius y la delicada fotografía de Jaime Ramos. El onirismo de los números coreográficos o la escena del prostíbulo están entre los momentos más afortunados de la película y se constituyen finalmente en logrados ejemplos de erotismo trascendente.

⁸ Magnífico nos parece en este sentido el alegre final enmarcado en la no menos alegre secuencia de la chuletada.

UN NUEVO CICLO (SIGLO)

A pesar de que Vilageliu no ha dejado de rodar durante las últimas cuatro décadas (es decir, durante toda su vida adulta), el momento de mayor crisis de toda su trayectoria se produce justo después del estreno de *Ballet para mujeres*, paradójicamente una de sus películas más conseguidas y con mayor repercusión mediática. Desde el año del estreno de esta, 1995, hasta que ruede *Luna Park* (2004) pasarán casi diez años en los que se limitará a filmar encargos o pequeños documentales.

Los motivos habrá que buscarlos, una vez más, en cuestiones coyunturales y no en un posible agotamiento de su incansable espíritu amateur. El cambio de escenario que supuso la publicación en 1994 por parte de la Consejería presidida por Miguel Zoloro de una orden por la cual se destinaban 1.692,5 millones de pesetas para el desarrollo de la realización de vídeo, televisión y cine en Canarias. Dicha orden supuso un revulsivo sin precedente del sector, pero sus efectos benéficos llevaron asociados otros de carácter no tan positivo. Las productoras audiovisuales aparecían por doquier, los artistas y técnicos cobraban dignamente por primera vez en muchos años, el sueño de la profesionalización de una incipiente industria en las Islas se dibujaba esperanzador en el horizonte. Pero la bonanza económica pasó para no volver, dejando tras de sí la engañosa sensación de que lo que en ningún caso se podía hacer era volver atrás, a aquellos años 70 y 80 de militancia y amateurismo. Ahora, o se era profesional o no se era nada. En palabras de Vilageliu: «Tras el bajón que siguió al chute económico de la 'zeroloto', extinguida hasta la última peseta de la primera y última macro inyección económica al audiovisual desde una entidad pública, los cortometrajistas canarios tuvieron que replantearse sus estrategias»⁹. Este paisaje de postespejismo obligó a los cineastas canarios a irse fuera, refugiarse en tareas más o menos relacionadas con el cine o a esperar épocas mejores. Este último será el caso de Vilageliu, que tendría que esperar a que condiciones más adecuadas abrieran de nuevo un hueco al tipo de cine que él ha decidido hacer.

Dicho contexto cobró forma por fin en la confluencia de varias circunstancias. La primera de ellas es la aparición de espacios o eventos que volvieran a acoger a este tipo de cine: la recuperación del Concurso de Cortos de Cajacanarias, otros certámenes de cortos que empiezan a florecer en bastantes lugares de las Islas, la creación del Festivalito de La Palma y, asociado a todos ellos, el fenómeno de la aparición de una nueva generación de cortometrajistas favorecida por la reducción de costes que suponen las nuevas tecnologías aplicadas al rodaje.

Como ya he mencionado, Vilageliu aprovecha este tirón y se reincorpora al escenario audiovisual canario con su participación en la edición del Festivalito de 2004. Además, este comienzo de etapa se verá reforzado por el surgimiento de una nueva edad de oro cinéfila. La consolidación del Festival de Cine de Las Palmas de

⁹ VILAGELIU, Josep M. «Del super8 a la imagen digital: normativos y heterodoxos frente a la revolución tecnológica», en *En torno al cine aficionado, Actas del III Encuentro de Historiadores, Terceras Jornadas de Cine de Guadalajara*, Diputación Provincial de Guadalajara, Madrid, 2005.

Gran Canaria y el auge del DVD permiten conocer al aficionado insular el mejor cine contemporáneo. Este último elemento no es tan irrelevante como podría parecer. No hay que olvidar que Vilageliu, ya desde los años 70, se había posicionado al lado de aquellos cineastas que, lejos de ensimismarse en su propio trabajo, se mantenían atentos al cine más vanguardista de su época. Pues bien, una de las características principales de su cine es que dicha curiosidad por conocer las nuevas corrientes, el cine hecho por los cineastas más innovadores y sus aportaciones al lenguaje cinematográfico no ha mermado en absoluto con los años. Como entonces con nombres como Jancso, Makavejev o Syberberg (por nombrar a tres autores del momento), hoy su obra se construye en parte a partir del diálogo establecido con la obra de cineastas como Nabuhiro Suwa, Claire Denis, Jaime Rosales, Won Kar Wai o clásicos de la modernidad como Antonioni, Rosellini o Resnais.

En la década que acaba de terminar, el cine de Vilageliu se impregna, pues, de algunos de los temas y modelos del cine del momento. Si su obra en los 90 venía marcada por el hilo conductor de la búsqueda, en varias de sus películas de los últimos años, este componente activo que definía a sus personajes se verá sustituido por el tema de la incomunicación y la soledad. Ello tendrá reflejo en su mirada y en su cámara, que se volverán algo más pasivas, como puede verse en el uso de largos planos secuencia en los que la cámara se mantiene inmóvil o en el uso de la profundidad de campo y el off, que adquieren un mayor protagonismo. En esta línea se encuadran títulos como *Quédate conmigo* (2008), *A la deriva* (2009) o *Reflejo en rojo* (2010).

Otros recursos que evidencian plenamente la contemporaneidad del cine de Vilageliu son su empleo cada vez más sutil de la elipsis y sus experimentos con la ilusión y sus relaciones con lo real. En la práctica totalidad de sus últimas películas la progresiva depuración narrativa, que prescinde de todo diálogo o secuencia que no sea esencial, le ha llevado a profundizar en el uso con fines expresivos de elementos fantasmagóricos, como las reminiscencias, las apariciones o incluso los reflejos. Hasta en el caso de *En los arrozales* (2008) —la más narrativa y en cierto modo la más convencional de las películas filmadas en esta década— la ilusión se hace presente en el juego de espejos narcisistas que sustenta la nueva comunicación a través de las webcams.

Pondré dos ejemplos para ilustrar este aspecto. En un momento de *A la deriva*, dos soledades que se suman —los personajes interpretados por Gara Mora y Miguel Ángel Rábade— aparecen sentados en un coche después de que sus respectivas huidas los hayan hecho encontrarse. El coche está aparcado frente a un aeropuerto, en uno de esos lugares donde las parejas llevan a cabo sus intercambios de fluidos o reproches. Ambos personajes siguen con la mirada a un avión que despega. En el plano siguiente el hombre mira de reojo a la mujer y a continuación mira hacia el otro lado, marcando la dirección de un lento travelling que nos lleva hasta otro coche donde dos jóvenes se besan apasionadamente. El hombre mira de nuevo a la mujer, y en contraplano, esta le devuelve la mirada. La convención haría esperar que lo siguiente que veamos sea a él acercándose a ella para besarla. Sin embargo, lo que vemos es el rostro del amante que ella ha abandonado esa mañana. Será él el que intente acercarse para acariciarla y el que finalmente renuncie a hacerlo con gesto de

impotencia. La secuencia se cierra con un plano de la pareja original simétrico al del principio. De nuevo sus miradas seguirán a otro avión que despega. Sin diálogos, con una exquisita planificación de los recursos, se nos permite adivinar que no va a ser una simple historia de amor la que unirá finalmente a nuestros protagonistas.

Los reflejos adquirirán particular protagonismo en el segundo de nuestros ejemplos. *Reflejo en rojo*, la última película de Vilageliu rodada antes de la publicación de este texto, retomará la interesantísima senda abierta por *A la deriva* y, antes de ella, por *Fantasma* (2006). La trama se nos presentará construida sobre elipsis; solo sabemos que una pareja decide citarse en el museo de una ciudad, ubicado en un antiguo palacio. No se menciona ni su pasado ni su futuro. El tiempo, como los personajes del corto, parece condenado a vagar por los pasillos del viejo caserón apresado por la luz que ilumina las estancias. Con ecos de Resnais y de Suwa, Vilageliu inunda las salas del lagunero Palacio Lercaro con las más variadas refracciones. En el plano estructural, con una película que se mira en otras, dos parejas que se observan a sí mismas en dos estadios de un destino implacable y un edificio que alberga fantasmas que se proyectan en el presente. En el plano formal, nuestro director, con la inestimable ayuda de Ramón Santos —responsable aquí de la fotografía— da rienda suelta a sus intuiciones y acierta al entablar con el espacio un provechoso diálogo. Los reflejos de los protagonistas en las vitrinas del museo y sus vislumbres en las ventanas, multiplican la intensidad de la representación, amplificándola. La película se constituye así en un teatro de luz, en el que los reflejos, que irremediablemente imponen distancia a los personajes, parecen encarnar el verdadero drama.

Recuperando una de las ideas ya apuntadas, creo que solo el placer de rodar y su componente lúdico permiten explicar la anómala condición que sustenta el cine de Vilageliu: anclado en un modelo de espíritu amateur durante cuatro décadas, es, sin embargo, capaz de reinventarse en cada uno de sus ciclos, ajeno al cansancio y al desánimo, abriéndose a nuevas tendencias, explorando otros recursos. Independientemente de las filias o fobias que despierte su obra, esta capacidad suya de subsistir le confiere la dignidad de un paradigma, y lo hace ya merecedor de un lugar en la historia de nuestro cine.

Recientemente, uno de los críticos más influyentes de la actualidad, Adrián Martín¹⁰, hacía referencia a la conveniencia de repensar los conceptos de cine regional —que no localista— y cine internacional —que no universal. Venía a defender la necesidad de preservar a los cineastas con voces concretas, con formas de hacer cine diferenciadas del modo canónico que suponemos internacional y que a menudo no es sino un conjunto de convenciones destinadas a facilitar la circulación comercial de las películas (lo que paradójicamente las aleja de lo universal por su artificio). Puede que su urgencia por filmar, su tendencia a usar métodos de rodaje cada vez más *leves* y las limitaciones propias de este tipo de producciones hagan que las películas de Vilageliu resulten irregulares y, a menudo, imperfectas, pero lo que

¹⁰ MARTÍN, Adrián. «Lo regional y lo internacional», en *Cahiers du Cinema España*, núm. 41, p. 21.



es incontestable es que en todas ellas se hace patente la inequívoca presencia de su mirada. *Vai e vem* (2003), el testamento fílmico de João César Monteiro, concluía con un largo primerísimo primer plano del ojo del director, en una bellísima reivindicación de esa mirada autorial que se rebela contra un mundo de homogeneidad consumible. La mirada de Vilageliu, también militante en esa línea combativa que resiste los cantos de sirena de los modelos imperantes, desea siempre de explicar el mundo que la rodea, acomete ahora, insaciable y abierta, el inicio de su quinta década como cineasta.

Fecha de recepción: enero-2011; Fecha de aceptación: marzo-2011.

