

# El cine ya no es mi sala oscura

Sergio Alberto Henao



Javier Restrepo C. Sin título (Mujer fumando en ventana). Grafito sobre papel. 70 x 100 cm. Sin fecha.

15

Alguna vez le escuché decir a Luis Alberto Álvarez que, con la irrupción del Betamax, del VHS y de las tiendas de alquiler, el cine se volvería un asunto doméstico; es decir, que se podría ver cualquier película en la sala de la casa con casi todas las condiciones de un teatro —sobre todo en definición fotográfica y sonido y en disposición a la carta—, como si se contara con un proyector manipulable a placer. Para la época, finales de los años 80, esta visión no era nada fácil de predecir. Hablamos también de que la hechura, la realización esta-

ría más cerca de muchos aficionados que anhelaban poder contar su propia historia con su estilo y gusto: cine a la carta y cine a voluntad. Hoy sabemos que la predicción se cumplió con lujo de detalles, pues hasta con la cámara de un teléfono celular se hace el registro de muchos documentales.

Con el acceso masivo a las pantallas caseras de alta definición, es verdad que casi la totalidad de las condiciones características del cine, como lo conocimos hace tiempos, como

la oscuridad intimista y el sonido de alta resolución, se pueden trasladar a ellas, de tal modo que se pueden apreciar las texturas, las densidades y los colores, así como vivir las sugerencias sensoriales que estas cromatografías, de la mano de un teatro en casa, administrado adecuadamente, puede transmitir.

Estas nuevas condiciones están provocando actualmente que las salas de cine pierdan un gran porcentaje de las personas que las frecuentaban y que han pasado a ver mucha parte de la cartelera de estrenos en la propia sala de su casa, rodeados de grupos de amigos o de la familia. Sin embargo, parte de esta situación, también es necesario reconocerlo, es ocasionada por la baja calidad del cine que se produce.

No obstante, para el año pasado, en Colombia, y en algunos otros países, se reporta con entusiasmo un aumento en los porcentajes de espectadores en las salas. En efecto, según la revista *Semana*, el público de las salas de cine en Colombia aumentó un 8% respecto al 2015 y “a nivel mundial, el recaudo de taquilla, según ComScore, ascendió el año pasado a 40.000 millones de dólares. Estados Unidos, Canadá y China dominan el mercado, con el 45% de las cerca de 150.000 pantallas que hay en el planeta”.<sup>1</sup>

Al margen de estas excelentes noticias para los exhibidores y los productores del gran mercado de cine hollywoodense o cine de masas, no se puede negar que la calidad temática y estética de las producciones que abarcan estas cifras dejan mucho que desear. Para la muestra, en Colombia, el año pasado salieron al mercado 41 películas nacionales que representan el 13 % de las 316 que se exhibieron comercialmente, según informa la misma revista. Y entre las producciones más taquilleras del año pasado, además de *El paseo 4*, están *El coco*, con 1,15 millones de asistentes, el *Agente Nero Nero 7*, *Uno al año no hace daño 2*, *Usted no sabe quién soy yo*, entre otras. A ellas hay que

sumar el documental *Colombia Magia Salvaje*, que sigue siendo el más visto con 2.3 millones de asistentes. Todas, producciones en las cuales el humor al estilo “acción impro”, es decir, el humor cuya base son las situaciones inconexas, unidas forzosamente en una historia que termina siendo más bien inverosímil y absurda, es el gran gancho de atracción para un público novelero y poco exigente. En otras palabras, son producciones sin un relato verdadero, cuya trama se encadena sin una dialéctica, al estilo de los cuentachistes, en un realismo amañado y sin alma. Los semiólogos españoles Francisco Gómez e Iván Bort lo denunciaban en el 2009:

Asistimos a un panorama de crisis de ideas donde las secuelas, las precuelas, los *remakes*, las parodias, los pastiches, las adaptaciones, las trilogías y las sagas copan el cine que se estrena en el circuito hollywoodense actual —y en casi todo el mundo, por ende— y que dista mucho de resultar para el espectador la experiencia que suponía en otros tiempos. [Y se evidencia]... asimismo que la preocupante falta de ideas y de propuestas mínimamente rupturistas en el cine hegemónico actual se erige en un hecho incontestable.<sup>2</sup>

Y no parece que se equivoquen, pues al mirar a la carrera la cartelera de los últimos diez o más años, encontramos títulos como *Avatar*, *Rápido y furioso I, II, III, IV, V, VI*, *Misión imposible I, II y III*, *Piratas del Caribe* con sus secuelas, *Juego de tronos*, *Harry Potter*, las secuelas de *Batman*, *Capitán América*, *El hombre araña*, las secuelas de *Superman*, *Linterna Verde*, *Dory*, *El conjuro 2*, *Comando suicida*, etc., títulos eminentemente comerciales, en los que no se propone una observación seria de los temas de la realidad ni del ser humano contemporáneo, sin perspectiva de sí mismo, absorbido viciosamente por la inmediatez de las redes sociales y por la falta de reflexión y autocrítica.

Bien vale observar el contraste entre el número de espectadores que fueron a ver *El abrazo de la*

*serpiente* (340.881), nominada al Óscar; *Los nadie* (22.314), “que se llevó el premio del público en la semana de la crítica en Venecia” y *Todo comenzó por el fin* (9.085), “dirigida por Luis Ospina y proyectada en Toronto”, por mencionar apenas tres filmes “de los que se podrían considerar cine de autor — que participaron en festivales internacionales —” con las más vistas en el país como *El coco* (1.154.386) o el *Agente Nero Nero 7* (733.807), *Uno al año no hace daño 2* (723.385), *Usted no sabe quién soy yo* (637.903) y *El paseo 4* (564.372).<sup>3</sup> Se puede confirmar aquel diagnóstico que señala al cine actual como falto de ideas y a un público cada vez más indiferente para asistir a otro tipo de cine que no sea de exclusivo entretenimiento. Se comprende también que la mención de los premios no alcanza a hacer suficiente ruido frente a estrategias de publicidad poderosamente invasivas en los medios para aquellas producciones.

En el balance se confirman al calco las afirmaciones de los investigadores españoles: hacen falta ideas para un cine más original y menos predecible y mezquino en sus temas y fórmulas. En el cine mundial se le apuesta a lo conocido y probado una y otra vez. ¿Hay crisis de temas? ¿O de guiones? ¿O de guionistas? Quizás la respuesta estaría más bien por el lado de los productores (los que ponen el dinero), quienes no arriesgan su inversión en nuevas propuestas y cuyo marketing y publicidad requiere a veces el triple del costo de la misma producción, tal cual un aparato industrial para poder llamar la atención del público.

Estos comportamientos del sistema y de la industria hacen que aquella franja de público que pide otro tipo de historias, o de tratamiento para contarlas, haya estado buscando en otros espacios y formatos como el de la televisión pública o por suscripción.

Al parecer, se trata de una tendencia a nivel mundial, en la que una parte de la producción cinematográfica en el mundo se ha ido tras-



Javier Restrepo C. *Arco de triunfo, Ingrid Bergman.*  
Acrílico sobre tela. 110.5 x 60 cm. 2005.

ladando al formato de la televisión, pues en este nicho se está posicionando una oferta que encuentra respuesta en unas audiencias cuyas características han sido claramente identificadas. Así parecen reconocerlo estudiosos del fenómeno audiovisual:

¿Hay una crisis de ideas en el cine *mainstream* contemporáneo? ¿Se está, de alguna manera, comprando el éxito contra reembolso? ¿Asistimos a la muerte del relato en pos de la especta-

cularidad del arte-facto como en el cine de los orígenes? O, en última instancia, ¿ha muerto el cine? Son muchas las voces que desde hace algunos años, y coincidiendo precisamente con su reciente centenario, han reflexionado acerca de este hecho intentando dar respuesta a estas cuestiones. Si bien es evidente una mutación tanto a nivel discursivo como espectacular, y aspectos como la digitalización o la influencia de las nuevas tecnologías han aparecido con asiduidad, no se ha estudiado tanto en profundidad la hibridación e imbricación que en la actualidad el cine experimenta con otros discursos como la televisión o la publicidad.<sup>4</sup>

De todos modos, existe un público que acostumbraba asistir a las salas a ver historias procedentes de directores y lugares alternativos al circuito de los grandes estudios de Hollywood, producciones europeas, asiáticas y del medio Oriente o, en menor medida, de origen latinoamericano, que durante los últimos treinta años tuvo la oportunidad de observar y descubrir culturas distantes, pero interesantes, distintas a la estadounidense, ese público que cultivó estéticamente una mirada sobre una variedad de temas y tratamientos honestos y cercanos a sus motivos existenciales y que formó una sensibilidad frente a este tipo de cine.

[...] hacíamos una referencia a la “negación de cualquier alteridad”; esto es, a la condena a un espacio de exhibición específico de otro cine en un escenario convulso producto de la generación y propagación indiscriminada de un discurso “incapaz de cuestionar o mover a la reflexión”, en donde “no hay tiempo para el pensamiento” e “importa lo que es igual siempre”. Tal vez resida justo ahí, en la familiaridad, el reconocimiento, en la sensación de pertenencia, todos ellos términos psicosociales, el germen a partir del cual debemos empezar a plantearnos el porqué del despreocupado estancamiento creativo global del cine hegemónico contemporáneo.<sup>5</sup>

Mucho de ese público busca actualmente estas opciones en los canales de la televisión por suscripción. Así parecen reconocerlo las gran-

des productoras como Sony o Warner, cuyos medios de televisión por cable (HBO, FOX, Netflix, entre otros) han contribuido a la consolidación de un formato existente hace tiempos: la serie de televisión. Desde el año 2000, las series de ficción televisiva han estado ofreciendo producciones cuyas historias han ido captando la atención de más espectadores y adaptando a un público a su estilo narrativo diferido en capítulos.

Lo interesante de este auge es que, ya desde los años 70, la BBC adaptaba historias en este formato narrativo con series tan famosas como *Yo Claudio* (1974) y *Poldark* (1977), exhibidas en nuestra televisión nacional en la década de los años 80. En este canal también es posible acceder a series más recientes de la BBC, como *El alcalde de Casterbridge* (2001) o *The Village* (2012), por mencionar sólo dos de ellas, en las cuales se evidencia una gran preocupación y cuidado en los aspectos técnicos, formales, estéticos y literarios.

Se subraya, en ese auge en la televisión internacional, una apuesta más decidida desde la inversión de recursos y la adaptación al lenguaje cinematográfico y a su sistema de producción y montaje, pleno de riqueza semiótica y de sugerencias visuales. Una apuesta caracterizada por un eclecticismo formal que introduce cierta renovación estética, con elementos cercanos a la Nueva Ola Francesa y al Neorealismo italiano como la estructura narrativa y la construcción temática y moral de los personajes, con historias de la gente común, con temas insólitos y sin un rating predecible, como *Desperate Housewives* (2003) y *Six Feet Under* (2004), hasta historias surgidas de la dinámica cotidiana de Gran Hermano y de la secuela de los realities de finales de los años 90 con su moral en transición, como *Prison Break* (2005) y *Lost* (2004).

Al respecto, dice Bort Gual:



Javier Restrepo C. *Lana Turner, Vía láctea* 1948. Acrílico sobre tela. 80 x 100 cm. 2002.

Hasta hace poco, tiempo hablar sobre la pequeña pantalla era hablar sobre el hermano pequeño, y más bien tonto, del cine. Nadie pone en tela de juicio que el cine es un arte, no hablemos ya de la literatura. Pero si se osaba a realizar esa misma valoración sobre las series de televisión se corría el riesgo de parecer poco menos que un loco. No cabe olvidar que siempre se le ha llamado la caja tonta. Sin embargo, los tiempos han cambiado y en la actualidad estas afirmaciones parecen haber pasado a la historia. De hecho, empezamos a hablar de la televisión como el medio donde se consiguen la calidad y libertad de las cuales carece el cine.<sup>6</sup>

O, como dice el periodista Pedro Vallín: “Hay consenso sobre la calidad de la ficción televisi-

va de EEUU, cuya ambición y sutileza empujan hoy a las del cine”.<sup>7</sup>

En este sentido, las series de televisión dramáticas norteamericanas del nuevo milenio recogen muchos de sus aspectos formales y narrativos, subvirtiendo algunos de ellos, y retroalimentándolos nuevamente, en un escenario que se convierte en un atractivo y sugerente objeto de estudio.

Inclusive, recientemente la televisión colombiana ha contado con algunos títulos realizados bajo el mismo criterio de cine hecho para televisión, como *El doctor Mata*, aquella historia dirigida por Sergio Cabrera y emitida en

2014, basada en los textos periodísticos de José Joaquín Ximénez y en la obra de José Antonio Osorio Lizarazo, que recrea la vida de ese personaje y la década de los años 40 en Bogotá, con un resultado técnico, fotográfico y de puesta en escena de la época sobresaliente, y que aún se puede ver en YouTube. Pero no todo es color de rosa en esta tendencia, pues de la misma manera que asumen esta apuesta y propuesta, con producciones nacionales que formalmente incluyen esta forma de contar algunas de sus historias, también han flexibilizado los límites morales de algunos de sus personajes, como sucedió con *El patrón del mal* (2014) de Caracol Televisión, cuyo efecto final se confunde en la ambigüedad de la apología o del escarnio con que los espectadores pueden terminar apreciando al protagonista. Actualmente se presenta una polémica similar con la adaptación de la biografía de alias Popeye, el sicario lugarteniente de Pablo Escobar, y voces reconocidas acusan a la programadora de maniquea y codiciosa, por la forma en que se termina ensalzando a un asesino confeso de más de trescientas personas y se le convierte en estrella de farándula a la vez que ofende el dolor de las víctimas de aquella época del narcotráfico. Según una nota de la revista *Semana*, para el crítico Omar Rincón, al margen del enfoque de la narración, “las narcoseries son ‘buenísimas’ en actuación, fotografía, producción, ritmo y lenguaje. Cuentan con un altísimo nivel de producción y están hechas en óptica de cine. Responden además a una dinámica que consiste en mostrar al público a personajes con los que se pueden sentir identificados y por eso son tan exitosas. De hecho, Alias J.J. tiene una inversión aproximada de 150.000 dólares por capítulo. ‘Todos llevamos un narquito dentro’ —aseveró Rincón—. El narcotráfico es nuestro relato nacional [...]”.<sup>8</sup>

Algunas características de estos cambios ya habían sido identificadas como propias de la telenovela clásica y tradicional, cuyos personajes nacen de la estructura novelesca del si-

glo XIX, usados fundamentalmente para desarrollar el ritmo del melodrama, o de las series épicas norteamericanas de los años 50 cuyos principales exponentes podrían ser la novela folletinesca de aventuras y, en la literatura, Dickens, Balzac o Pérez Galdós, de tal modo que cada capítulo presenta una fragmentación narrativa, una ambientación realista contemporánea y un tratamiento temático para las audiencias mayoritarias.

Precisamente, al ser la actualidad el gran motivo de algunas de estas series, tienen su referente inmediato en la memoria fresca de los espectadores: las temáticas de las series norteamericanas así lo demuestran, con temas de nuestra posmodernidad, de moral indefinida, con un realismo o neorealismo en los que se plasma el último escándalo del poder (o de la cúpula tras el mismo), o de las intrigas de la política internacional y los intereses transnacionales en el Medio Oriente y su problemática terrorista, cuando no de los detalles de alguno de los casos policiales recién aparecidos en la prensa que han conmocionado a la ciudadanía, o del poder y la corrupción mezclados como una mafia más en toda sociedad, o de los detalles más íntimos y sórdidos de la convivencia en una cárcel, en series como *West Wings*, *Scandal*, *House of Cards*, *The Good Wife*, *The Sopranos*, *NCIS*, *CSI*, *Breaking Bad*, *Homeland*, *Orange is the New Black*, *Narcos*, y un largo etc.

Series de los años 70 como *The Waltons* (1974-78) o la *Familia Ingalls* (1977-82), recreaban una vida en la arcadia, un mundo en construcción y una sociedad idealmente armónica en los que la maldad y la vileza humanas no estaban presentes aún, o si aparecían, como en *El virginiano* (1963-73), *El fugitivo* (1962-1970), *Bonanza* (1957-1973), *Kung Fu* (1972-77) eran siempre vencidas por la nobleza, la bondad, la rectitud y la decencia de los protagonistas, valores humanos y buenas costumbres que se hacían patentes como gran tema de fondo con el que las sociedades de la época debían perfi-

lar su moraleja y no se admitía, ni se sospechaba siquiera, que en la pequeña pantalla podría verse algún día la ambigüedad moral de Susan Delfino (*Desperate Housewives*) o de Dexter Morgan (*Dexter*) que han servido de prototipo para la aparición de posteriores personajes protagonistas como Walter White (*Breaking Bad*). Las series de la edad dorada de la televisión son artefactos culturales que nos hablan de los rasgos, necesidades e inquietudes de la sociedad contemporánea; como nos plantea Mario García de Castro, “la televisión se eleva como termómetro de las incertidumbres del poscapitalismo”.<sup>9</sup>

Por su parte, la oferta europea de series apela a otras temáticas menos crudas y posmodernas y no deja de interesarse por la adaptación de grandes obras literarias o de contar historias más cercanas a los géneros clásicos de una sensibilidad más sutil y de ritmo menos vertiginoso, quizás más conservador y medido en sus efectos para la audiencia, con clásicos policiales y detectivescos como las series inglesas *Padre Brown*, basada en los cuentos sobre el mismo personaje de G. K. Chesterton pero ambientada a principios del siglo xx; *Downton Abbey*, cuya trama hace la puesta en escena de las particularidades de la clase alta victoriana en medio de la campaña inglesa; *Ripper Street*, serie policíaca de ambientación de finales del siglo xix, cuyo motivo es la variada expresión de la delincuencia en los bajos fondos londinenses contemporáneos de Jack el Destripador, y *Wolf Hall* en la que se recrean las intrigas palaciegas de Thomas Cromwell mientras se consolida la Reforma protestante en la Inglaterra del siglo xv.

En otros casos, se cuenta con series como *Ainsi soient ils* [*Así sean*, en español] (2016) de la estatal francesa TV5, que narra las intrigas de una Iglesia contemporánea venida a menos gracias a los escándalos de malversación de fondos y de abuso de menores, desde la realidad de cinco novicios en St Etienne, que a pesar de todo



Javier Restrepo C. Sin título (Mujer recostada fumando).  
Lápiz sobre papel. 34,5 x 43 cm. Sin fecha.

alcanzan a ordenarse para luego encontrarse de frente con una realidad demasiado cínica para la vocación y la fe, aún juveniles, de estos protagonistas. Aun países como Finlandia ofrecen actualmente series como *Tellus*, *Una segunda oportunidad*, cuya temática propone una reflexión más comprometida con la problemática ecológica y el voluntarismo de los jóvenes que encuentran en ella una causa proterrorista como medio de protesta y llamado al mundo, con las contradicciones que tal combinación acarrea. Países tan exóticos, para nuestra mirada de televidentes, como República Checa (*Los misterios de Kveta*), Bélgica (*Profesor T*), Noruega (*La vida dura*), Suecia (*Wallander*) también parecen haber encontrado en las nuevas variantes de producción y exhibición la posibilidad de trascender sus fronteras a través de la pantalla chica.

Canales como Film&Arts, TV5 y Eurochannel, poco ofertados, por demás, en las parrillas de los servidores de cable, son el medio permanente de exhibición de muchas de estas series. “Si el cine quiere retratar al hombre, la serie habla de la sociedad”, afirma Pedro Vallín, a propósito de las ventajas con que cuenta la serie en el manejo del tiempo respecto del cine. Y es que la verdadera riqueza de las series radi-

ca no sólo en el realismo y compromiso con el relato verosímil de sus peripecias sino en que casi todas tienen como valor agregado, respecto de aquellas series de clásicos héroes monográficos y de cartón paja —que no se despeñaban ni cuando se caían a un precipicio ni sufrían ninguna contrariedad en el logro de sus objetivos heroicos ni mucho menos padecían debilidades ni contradicciones psicológicas o existenciales—, que en cada capítulo se presentan varias líneas de relato en un desarrollo coral de las historias, con los temas de cada personaje de la serie, tratados y llevados siempre de manera integral y la profundidad psicológica requeridas; es decir, de un modo que Mijaíl Bajtín denomina como dialógico y polifónico, en el que los personajes y temas cruzan sus visiones y se confrontan dialécticamente.

De acuerdo con el panorama actual, el cine probablemente se seguirá viendo en la gran pantalla como acto de comunión de consumo de las masas, máxime allí donde se cuenten aquellas historias de consumo orientado por el marketing y por la industria del entretenimiento masivo; y, en menor medida, también será el lugar donde se puedan ver otras historias locales o regionales cuyos temas reflejarán los rasgos y tramas de las sociedades que decidan confrontar parte de su historia, pero será la televisión el lugar donde, cada vez con cada vez mayor fuerza, se podrán apreciar historias más íntimas de temas y personajes cuyo heroísmo y/o decadencia humana podrá ser observado con exquisitez de cirujano por las nuevas audiencias que están aprendiendo a decodificar y a apreciar un lenguaje audiovisual más rico que cuenta, ya no sólo con el legado del lenguaje cinematográfico, sino con el tiempo y la morosidad del relato multiplicado en visiones y voces sobre la misma realidad, con abundancia de planos y acción y ritmo narrativo dinámico, de fácil diégesis, riqueza visual y descriptiva en los detalles de composición de costumbres de contexto de los personajes y de los escenarios que se recrean. En

otras palabras, televisión orientada a sectores más específicos de públicos alfabetas visuales, con capacidad de decodificación y semiosis de cada plano.

## Referencias

- 1 “Las salas de cine baten récords de taquilla”, en: *Semana*, 29 de enero de 2017, disponible en línea: <http://www.semana.com/economia/articulo/ingresos-del-cine-en-2016/513520>.
- 2 Gómez, F. y Bort, I. (2009). “Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada”, en: *Enlace. Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, enero-abril, pp. 26-27.
- 3 “El consumo de cine en Colombia, en niveles históricos”, en: *Arcadia*, 5 de enero de 2017, disponible en línea: <http://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/cine-en-colombia-cifras-resumen/61415>.
- 4 Gómez, F. y Bort, I., óp. cit., p. 28.
- 5 *Ibíd.*, p. 28.
- 6 Bort Gual, I. (2010). “De los créditos a los *openings*: quiebras y derivas de las partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas del nuevo milenio”, en: *Memorias Comunicación y desarrollo en la era digital. Congreso AE-IC 3, 4 y 5 de febrero*, Málaga, Asociación Española de Investigación de la Comunicación / Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga, disponible en línea: <http://fama2.us.es/fco/congresoaeic/450.pdf>.
- 7 Vallín, P. (2007). “La televisión mata al héroe. Las nuevas formas de narratividad seriada”, en: *La Vanguardia*, 4 de noviembre, p. 52.
- 8 “Alias JJ: ¿la historia contada desde el lado equivocado?”, video en: *Semana*, 8 de febrero de 2017, disponible en línea: <http://www.semana.com/nacion/multimedia/polemica-por-serie-sobre-la-vida-de-popeye/514801>.
- 9 García de Castro, M. (2003). “Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995 y 2000”, en: *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, N.º 14, vol. 8, Bilbao, pp. 151-167, disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=646388>.

**Sergio Alberto Henao** es Magíster en Literatura Colombiana y Especialista en Hermenéutica Literaria. Se desempeña como docente de cátedra en la Universidad de Antioquia. Escribió este texto para la *Agenda Cultural Alma Máter*.