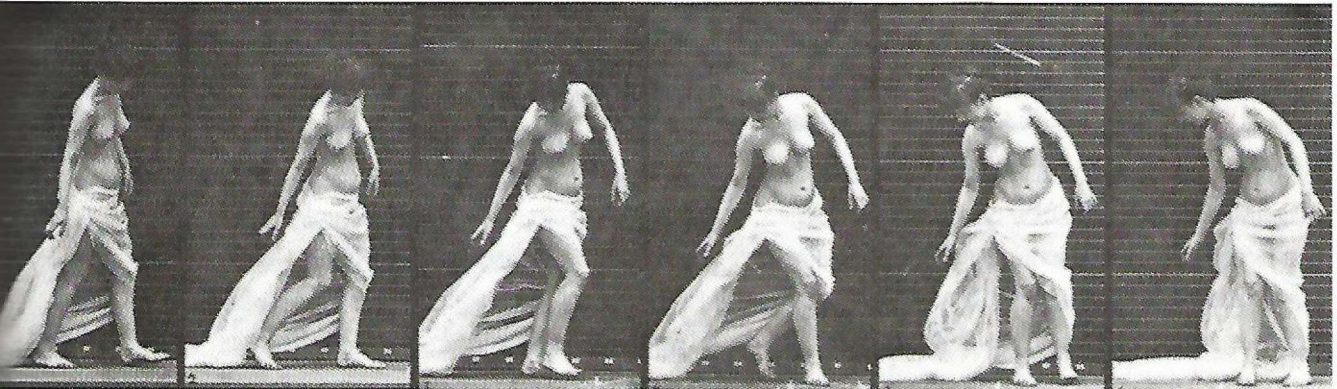
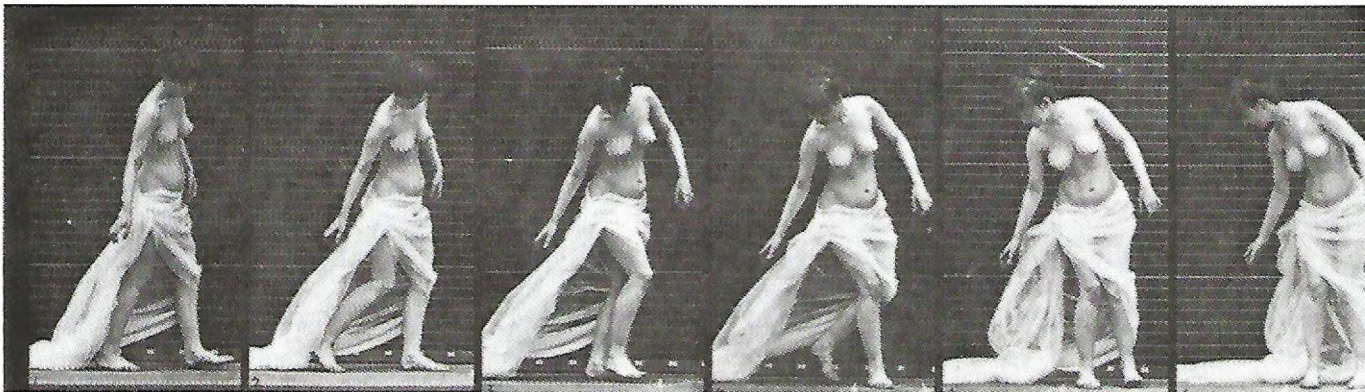


Del cine amateur al cine profesional



El cine es la vida a veinticuatro cuadros por segundo

69



Eadweard Muybridge, fotografías

Luis Eduardo Mejía Duque

Resumen

El artículo hace una algunas reflexiones sobre el cine en Antioquia, a partir de una crónica histórica sucinta sobre éste, que le sirve para contextualizar una serie de criterios que plantea para crear una escuela de cine universitaria que tenga en cuenta las especificidades de nuestro medio y evite los errores del pasado.

Abstract

Some considerations are made regarding cinema in Antioquia, starting with a short historical description. Based on them, a series of criteria are put in context, for the creation of a school of cinema in the University, which takes the specific conditions of our environment into consideration and avoids some mistakes made in the past.

Si los siglos xv y xvi los podemos caracterizar por el Renacimiento, expresado en la pintura y ejemplarizado en la *Gioconda*, de Leonardo o el *Juicio Final*, de Miguel Ángel; si el advenimiento de la burguesía al poder con la Revolución Francesa se expresa en Delacroix, con *La libertad guiando al pueblo* o si el siglo xix lo caracteriza el Impresionismo, podemos, sin miedo a equivocarnos, decir que el siglo xx está caracterizado por la poética de la fantasía, construida con la invención del cinematógrafo.

Como todos los inventos, el cine es la consecuencia de un cúmulo de descubrimientos previos, articulados con unas condiciones sociales y culturales. Primero nace la fotografía, como consecuencia de la burguesía en el poder. Su arribismo para emular la tradición monárquica del retratismo los lleva a buscar formas más económicas de tener su imagen inmortalizada. Con el invento de la fotografía se llega pronto a tener un negativo transparente que termina en acetato de celulosa como soporte y a descubrir que el negativo de un negativo es un positivo. Ya entonces está inventado el cine; ahora sólo es cosa de entender que, como lo hiciera Edward Muybridge, una secuencia de fotos tomadas una tras otra, al ser reproducidas igualmente, generan la sensación de movimiento. Esto lo comprenden simultáneamente varios ingeniosos inventores que para nada pensaban en crear un mecanismo al servicio del arte.

Mientras expiraba el siglo xix, simultáneamente Tomás Alba Edison en los laboratorios Black Maria en los Estados Unidos y los hermanos Lumiere en Marie de Montreuil en la región parisiense luchaban por hacer práctico el invento que el fisiólogo francés E. T. Marey había realizado para ver en movimiento unas pocas imágenes: el revólver fotográfico. Es en 1895 cuando Louis Lumiere da a luz la famosa linterna mágica, el primer equipo de registro y reproducción cinematográficos. De manera que el advenimiento del siglo xx, que es recibido con pompa en la famosa exposición mundial de París, nace de la mano de la cinematografía, pero ésta tardará algunos años para desarrollarse como lenguaje.

Antioquia, región enclavada en los Andes y alejada geográficamente de ese París iluminado por artistas de diferentes latitudes, recibe el siglo xx de manera bien diferente en muchos aspectos, pero paradójicamente el cinematógrafo llega en el lomo de una mula y con las primeras películas de los hermanos Lumiere: Jesús el Sordo Salazar recorre los recodos de las regiones conocidas como la colonización antioqueña, ejerciendo mientras hay luz su oficio de fotógrafo ambulante y reuniendo en las noches a las gentes de los pueblos, para permitirles, por un cuarto de real, maravillarse con el invento que conmocionaba las latitudes “civilizadas”: el cine. Creo, hasta donde he podido investigar esta historia, que fue el primer cinematógrafo que vino a Colombia.

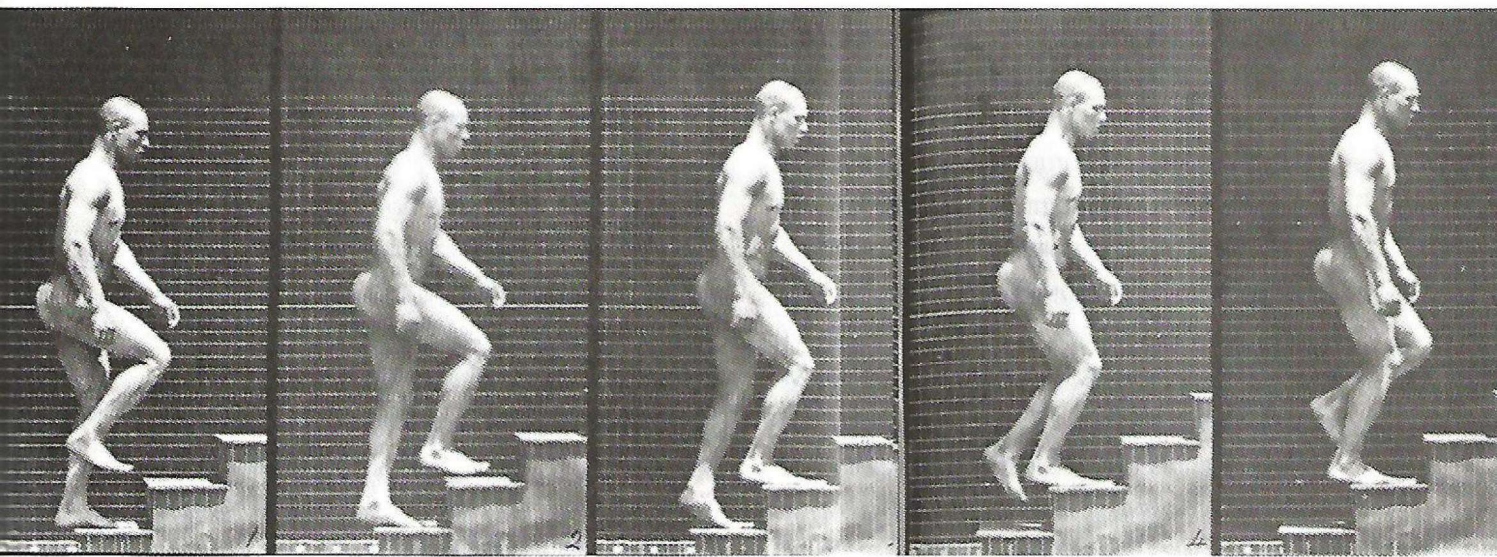
Rápidamente el poder político de la provincia de Antioquia se desplaza desde Rionegro hasta Medellín y para el comienzo de los años veinte ya existe aquí un grupo de hombres y mujeres adinerados que no se conforman con asistir a las salas de cine, sino que deciden hacer ellos su propia película. Es así como en 1925 sale a la luz quizás el más ambicioso proyecto cinematográfico que se ha concebido y realizado en la ciudad: *Bajo el cielo antioqueño*, que tuvo al frente a don Gonzalo Mejía, pionero de terquedad visionaria y empuje de empresario, que con la dirección de Arturo Acebedo, uno de los famosos hermanos Acebedo, no sólo sacó adelante el proyecto, sino que lo concibió como una empresa, una empresa que recuperó la inversión y dejó ganancias a sus impulsores.

Con el paso del tiempo, fue creciendo en los antioqueños el deseo de hacer cine pero, paradójicamente, con este creciente número de realizadores o por lo menos de personas deseosas de serlo, fue desapareciendo el criterio de mirar el cine como industria. Fue también en Medellín donde se creó Procinal, por los años cincuenta, empresa en la que Darío Valenzuela, Camilo y Guillermo Isaza, Luis Aníbal Muñoz y muchos otros terminaron perdiendo sus patrimonios, en el empeño de realizar un largometraje —labor quijotesca—, sobre el descubrimiento de

América. También en Medellín don Jorge Rodríguez concibió una de las empresas que más trabajó por el cine en Colombia, Cinesistemas, pero salvo los devaneos de sus hijos Nevardo y Hugo, que realizaron algunos cortos y permitieron que muchos de los que ahora trabajamos en esto hiciéramos nuestras primeras películas, esta empresa se dedicaba a la realización de comerciales para cine y televisión, pues a la sazón —estoy hablando de los años sesenta y setenta— ya el cine colombiano como industria había caído en el descrédito. Fue también un antioqueño, don Santiago Mejía, quien fundó y durante muchos años absorbió con su patrimonio las pérdidas de Bolivariana Films, el único laboratorio que había en el país, que si bien estaba ubicado en Bogotá era creación y esfuerzo de antioqueños.

Ya para entonces han corrido ochenta años del siglo veinte y con ellos el aumento de hombres y mujeres antioqueños que asumen el cine como for-

occidental entre el choque emocional y el análisis psicológico, y la confrontación intelectual de los pensadores franceses, entre metáfora y narración. Acerca de esta última, el crítico cinematográfico Efim Dobin dice: “La poesía no puede existir sin la prosa, la metáfora sin la narración no puede proporcionar una imagen integral del hombre”. Y en esa imagen del hombre, llevada al terreno de la imagen poética tejida en una narración, el cine se ha configurado como el arte del siglo xx. Extraña paradoja retórica: el cine nace de la fotografía, pero durante buena parte del siglo xx ésta no es aceptada en los círculos del sanedrín del arte. Aquí quiero traer una reflexión de Susan Sontag: “La fotografía tiene la dudosa reputación de ser la más realista, y por ende la más accesible de las artes miméticas. De hecho, es el único arte que ha logrado cumplir con la imponente y secular amenaza de una usurpación surrealista de la sensibilidad moderna, mientras la mayor parte de los candidatos



Edward Muybridge, fotografías

ma de expresión artística, algo que en el contexto mundial hace mucho rato que se ha consolidado, después de haberse acuñado, para denominarlo, la expresión “el séptimo arte”. Ya se han superado las candentes discusiones que se dieran en la configuración del cine soviético, en torno a la “prosa” y la “poesía” en el cine, o la confrontación racionalista

opcionados ha abandonado la carrera”. Esa calificación de realista no ha sido más que un adjetivo descalificativo para negarse a reconocerla como técnica con la cual se puede hacer arte. Y he aquí la paradoja: mientras la fotografía era negada en el mundo de los artistas, considerada un arte menor, el cine, que nació bajo su sombra, tuvo pronto ese reco-

nocimiento; la narración como mecanismo para construir una imagen poética, la posibilidad de concretar las fantasías que acompañan el pensamiento humano en lo que podemos llamar la poética de la fantasía. Y en nuestro medio, la región antioqueña, ese interés surgió desde los mismos comienzos del cine y ha crecido hasta hoy de manera inusitada.

¿Cómo entender entonces que Antioquia, región que tiene desde hace doscientos años una Universidad como la nuestra, no haya respondido a tiempo creando una escuela de cine donde la construcción de esa imagen poética tenga acogida desde el acontecer artístico?

Desde hace varios siglos en la ciudad de Medellín han florecido los talleres en los que se enseña pintura y se aprende la escultura, y hemos tenido escuelas y conservatorios de música. Pero el cine se ha desarrollado en nuestro medio por el esfuerzo de algunos que han tenido la posibilidad de viajar a otras latitudes para estudiarlo, o por empíricos que con gran esfuerzo y mucha dosis de buena intención han enfrentado las dificultades propias de inventar lo que ya está inventado. La construcción de la poética cinematográfica, que como arte debe alimentar la conformación del perfil cultural de un pueblo, no ha sido atendida a tiempo por nuestras universidades.

Desde hace varios años diferentes universidades en la ciudad han pensado en crear una escuela de cine, pero muchas han sido las razones para que el proyecto no se concretara. En unos casos, la errada creencia de que el cine se enseña a través de la compra de equipos costosos. Lo importante del cine es la formación intelectual que tiene que acompañar al artista cuando decide construir esa imagen poética que le da a su obra el carácter de arte, así como el conocimiento técnico que debe solventar el producto final, para lograr que el receptor del mensaje pueda ser atrapado por el discurso poético. Los equipos se alquilan. En otros casos, la causa del fracaso ha sido la ambición de crear escuelas que calquen los procesos de otras latitudes, de sociedades ricas y con necesi-

dades culturales y estéticas que, aunque tengan valor universal, son plasmadas desde referentes imaginarios colectivos diferentes a los nuestros.

Al detectar esa carencia de artistas que quieran usar el cine como medio de expresión, debido a falencias en su formación, la Facultad de Artes de nuestra Universidad de Antioquia se lanzó el pasado año 2002 a la tarea de construir una Escuela de Cine.

Ahora, la pregunta crucial: ¿cómo construir entonces una pedagogía del cine? La respuesta a esta pregunta es difícil de encontrar, pero estoy seguro de que el resultado terminará siendo simple:

Para nosotros, en la Escuela de Cine, lo primero es construir una metodología que capacite a los realizadores en las posibilidades de trabajo que ofrece nuestro medio. Queremos formar artistas que cuando ejerzan su oficio lo puedan hacer con la versatilidad que exige la oferta de equipos disponible, que puedan enfrentar la filmación con cámaras modernas o con aquellas que tienen años de trabajo, que comprendan que la recursividad técnica es la forma de afrontar algunas carencias de equipos. Esta necesidad nace desde la misma concepción del guión. Desarrollar un conocimiento que privilegie el contenido conceptual sobre la demanda de equipos y parafernalias, que si bien contribuyen a la calidad del cine, nos pueden llevar a una trampa peligrosa de las artes que tienen un componente técnico: quedarnos en la forma y descuidar el contenido que, como la botella de Klein, tienen la parte de afuera pero carecen de interioridad.

El segundo punto que rige el diseño pedagógico de nuestra Escuela de Cine es la solidez de la formación técnica. “Que la musa me sorprenda trabajando”, solía decir Pablo Picasso. El acto creativo tiene que ser el resultado del estudio y la seriedad en la aproximación al conocimiento. Esa falsa imagen de que el arte se aborda desde la bohemia ha llevado al fracaso a numerosos artistas talentosos. El cine se debe afrontar como industria y para ello es necesario que las técnicas que participan de una película sean

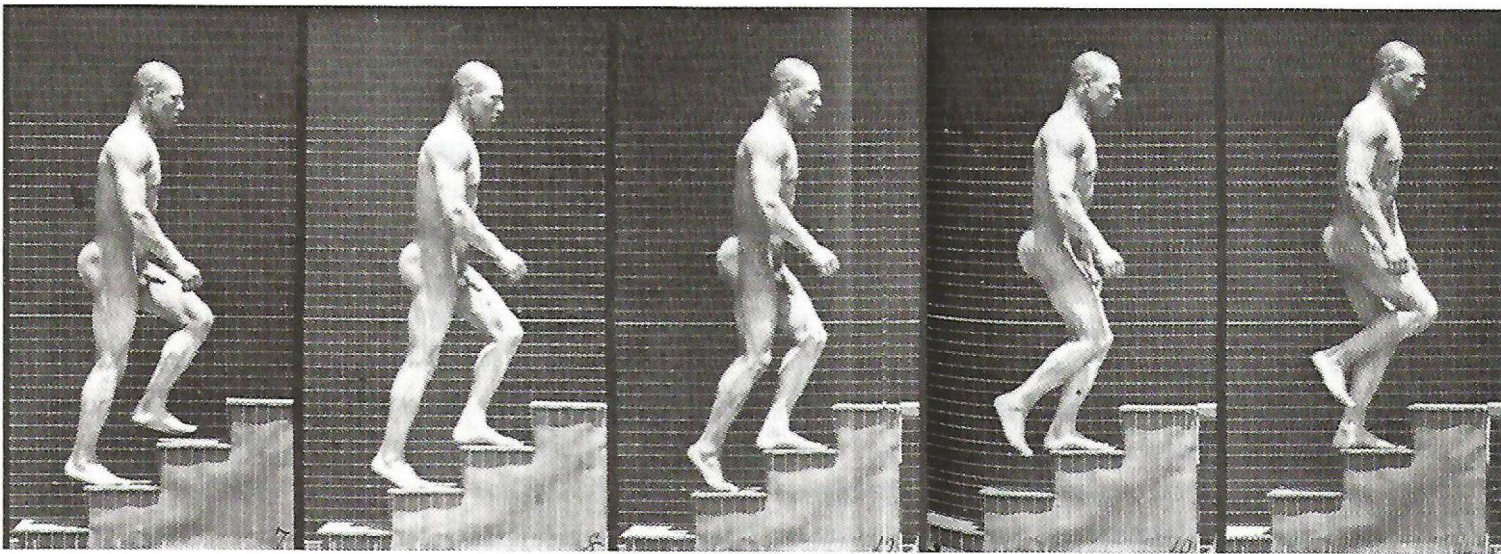
invisibles. Como titulara Jean Claude Carriere su conocido libro *El film invisible*, una buena técnica aplicada al cine es aquella que no se ve, que no se escucha, que no se percibe, y para que no se vea debe ser perfecta. En una buena película debe primar el relato, pero en el cine colombiano la técnica muchas veces es deficiente. Es allí donde se ha generado esa idea desventurada, pero muchas veces cierta, de que en nuestras películas el sonido es malo o que la fotografía tiene un sabor a principiante, y ello porque son las dos técnicas que más fácilmente detecta el espectador desprevenido. Pero, ¿qué decir del guión?, ¿qué del montaje?, aspectos éstos que es más difícil calificar pero que se expresan en lo más simple del hecho cinematográfico: el público las considera simplemente películas malas. Por suerte, en los últimos tiempos se ha roto este sino en nuestro país con algunas películas y ello no es más que la confirmación de que, si la técnica está bien tratada, el éxito es más fácil.

Y es que el cine debe atraer público. Ello es indispensable por dos razones: la primera, porque, como industria, es lo que garantiza que quienes inviertan enormes sumas de dinero puedan recuperarlo y al hacerlo permitir que se continúe el proceso, y la segunda, que no debemos olvidar que el cine, como la pintura, en sí mismo no es arte, es técnicas, y con él se puede o no hacer arte. Así como no es un artista aquel hombre que se gana la vida pintando paredes con brocha gorda, y con su misma materia un artista elabora su discurso plástico en un cuadro, el cine, en manos de un artista, se convierte en arte. Y un artista, cuando elabora una obra, lo hace para que sea observada, para que sea leída; dicho en otros términos, es indispensable, para que haya arte, que se dé el intercambio activo entre la obra y el receptor. Ese acto comunicativo es una característica de todas las obras de arte y quienes hacen arte saben, desde hace muchísimos años, que se debe manejar esa relación emisor receptor con una limpieza técnica que no entorpezca la recepción del mensaje.

Muchas veces he escuchado a realizadores locales quejarse de la falta de apoyo, argumentar que la imposibilidad de continuar con sus trabajos se debe a que no les compran sus películas terminadas. Nada más equivocado: si una película, en cine o video, tiene calidad, siempre encontrará un nicho de mercado, una empresa distribuidora interesada en su producto, un canal de televisión que lo adquiera, pero no podemos pedir que trabajos de mala factura técnica sean comprados, sólo porque se han hecho con esfuerzo. Para un espectador, nada importan las dificultades del proceso; lo que cuenta es la calidad con que se expone el relato.

Basados en ese principio, en la Escuela de Cine se ha diseñado un currículo que, teniendo claro que el artista debe profundizar en sus conceptos intelectuales, busca hacer énfasis especial en los aspectos técnicos. Formar buenos fotógrafos, sonidistas que conozcan la técnica y la pongan al servicio de la narración, montajistas que enriquezcan la narración con ritmo, productores que posibiliten la financiación de una película, directores que sepan contar sus historias y modelar a sus actores, guionistas que conozcan la dramaturgia y ordenen con encanto los diferentes elementos de un relato, y, sobre todo, personas que sepan conformar equipos de trabajo, porque el cine es creación colectiva por excelencia. Ese objetivo lo habremos logrado cuando se haga una película en la que los espectadores salgan hablando del relato, no quejándose de la técnica; retomando las palabras del maestro Carriere: cuando la técnica sea invisible.

El tercer punto que rige este diseño pedagógico del que hablo es más trascendental y juega un papel fundamental en un país como el nuestro, de gran pluralismo cultural, pero amenazado por la copia de patrones foráneos y enfrentado en una guerra fratricida que tiene origen, entre otras cosas, en la intolerancia: la conformación del perfil cultural nacional. Para nadie es nuevo que el cine como hecho artístico o no, tiene capacidad de llegar a masas enormes de



Eadweard Muybridge, fotografías

74

población. Este punto es tan importante para nosotros en la Escuela, que quiero detenerme un poco y hacer una reflexión histórica.

Ante todo, el cine es un pacto secreto de complicidad entre el generador del mensaje y el espectador. Cuando vamos a cine lo asumimos inconscientemente. Aceptamos como válido aquello que se nos propone: que el perro hable, que la nave viaje en el tiempo, que el héroe vuele y sea sensible a la kriptonita. Nos ubicamos en el umbral del conocimiento cartesiano, para aceptar una metáfora como hecho válido, la fábula como un *composser* del tiempo, en los términos en que Humberto Eco plantea la fabulación. En otras palabras, nos alejamos del significado, para soslayar nuestro discurso por los acertijos del significante imaginario, o significante colectivo, que suelen construir las sociedades posmodernas.

El lenguaje del cine ha cambiado, pero el cine no ha cambiado como lenguaje. La gramática ha elaborado, paralelamente a la literatura y sobre todo, consecuentemente con la tecnología audiovisual, unos paradigmas sobre los cuales se construye una narración. Es mucho lo que se ha analizado acerca del papel del cine y la televisión en la formación del inconsciente colectivo de las comunidades. Para el

caso vale recordar su gran fuerza como medio de neocolonización y su anverso, en la formación de la identidad cultural de un pueblo.

En ese pacto secreto que se establece entre realizador y espectador aparece un vicio secreto, un Onán del ego: me voy a identificar con el bello, con el inteligente, con el protagonista. Si tenemos ese pacto de fabulación, entonces yo puedo entrar en el juego y vamos a asumir que yo, como espectador, soy el protagonista, el héroe o el villano. Yo estoy dentro de la película, soy yo quien triunfo o cobro venganza. El cine propuso diferentes arquetipos de héroe, cada uno de ellos con una ideología troqueladora. Uno de los éxitos que tuvo el negocio del cine de Hollywood fue sin lugar a dudas el género *Western*, las películas de vaqueros. De audiencias masivas, ha sido un próspero negocio.

En nuestros países en desarrollo, el público del cine se divide en tres clases. Una minoritaria, de aquellos que comprenden a la perfección la lengua en que es hablada la película extranjera. Otra, la que sabe leer con rapidez y puede comprender los subtítulos del film, y la tercera, la compuesta por esa masa subyugada, vergüenza para América Latina, los anal-fabetas, para quienes está vedado el derecho a ver cine si no está hecho en su propia lengua.

Durante mucho tiempo, el público de analfabetas fue cubierto por dos grandes productores que llenaron aquellas salas que sólo programaban en español: los argentinos, con sus películas que emulaban la factura europea, y que muchas veces encontraron en el tango una forma de lograr una taquilla masiva, y los mejicanos, que recurriendo a algunos elementos de su propia cultura, que los hacía aparecer como construyendo una identidad propia, realmente cifraban su mensaje en hacer una copia del éxito comercial del género *western* y construyeron, bajo el seudónimo de Pancho Villa o el legendario Zapata, un paquete de películas para los espectadores de América Latina que no sabían leer.

En esta masa de analfabetas, que creció en nuestra América por tantos años, germinó el estilo de las películas mejicanas. Héros prototipos, imitación de esos superhombres que ha proyectado como arquetipos la cultura norteamericana, que, al igual que el sueño americano, han servido como ideal de vida. Pero en el caso del cine mejicano los elementos que se tomaron fueron especialmente remembranzas comerciales de su guerra de liberación o simples melodramas, donde actuaban cantantes bien parecidos que se batían por el amor de una mujer entre caballos, rancheras y balas. Fue este arquetipo el que se modeló en el inconsciente colectivo de estos segmentos de la sociedad, que por años muchos fue mayoría.

El papel del cine en la formación del perfil cultural colombiano es bien especial. Años atrás fueron comunes los proyccionistas de cine que viajaban de pueblo en pueblo, mostrando sus películas por unos céntimos. Pero este oficio de proyccionista ambulante era una empresa, y como tal en cada sitio se mostraba aquella película que era esperada por el público: antes las mejicanas y más tarde las de artes marciales. Cada película de éstas afirmaba esa cultura de violencia, venganza y machismo, que con fondo de rancheras cautivó a las gentes.

En Colombia se da un fenómeno que, creo, aún no hemos mirado desde la perspectiva de la cultura y de la formación de nuestra ahora triste identidad cultural; el narcotráfico. Por primera vez, y esto nunca se pensó en los análisis de lucha de clases, un segmento de bajos recursos económicos, muy bajo nivel educativo y con una cultura de cine mejicano, de la noche a la mañana se ve llena de dinero. Y sí, sus costumbres eran las de las películas mejicanas. Las músicas andina y caribe empezaron a ser desplazadas por la de los mariachis. El amor se conquistaba con rancheras y se vengaba con sangre. Los caballos se convirtieron en símbolo de poder y las reinas de belleza, en trofeos de machos, exhibidas en sus casas a la manera en que María Félix era ostentada por sus maridos en las películas mejicanas. Quizás no nos hemos detenido lo suficiente a pensar el papel que tiene el cine en la formación del pensamiento social.

Entrando en el terreno de la narratología, en estos casos se deja de tener lectores ideales o implícitos, como los considera Wolfgang Iser, para pasar, usando su lenguaje, a lectores virtuales, a metalectores; lo que tiene repercusiones sociales que van más allá de la simple lectura de diversión.

Como nos lo inmortalizara Stevenson, en cada uno de nosotros hay un Mr. Hyde, aunque siempre exhibimos ese exterior de Dr. Jekyll. Sabemos que el cine, como mensaje comunicativo, como narración, tiene diferentes lecturas. Me remito nuevamente al maestro Eco, para reflexionar en torno a la relación que hemos hecho entre el cine mejicano y la subcultura del narcotráfico. Este análisis lo hemos planteado desde la perspectiva del "Lector Modelo", aquél que se limita a leer lo que allí dice, el lector modelo que recibe sólo el mensaje que se le envía. Pero quiero lanzar esto como reflexión, creo que en nuestra construcción cultural la carga de fantasía mágica que nos aporta el sincretismo ha construido un segmento muy grande de lectores que hacen de "Lectores empíricos".

A propósito del lector empírico recordemos a Eco:

“El lector empírico puede leer de muchas maneras, y no existe ninguna ley que le imponga cómo leer, porque a menudo usa el texto como un recipiente para sus propias pasiones, que pueden proceder del exterior del texto, o éste mismo se las puede excitar de manera casual”.

Si reconocemos aquello de que la fábula tiene una estructura que es traducible también a otro sistema semiótico y que en el caso del cine los diferentes lenguajes que a su vez lo configuran se potencian en una analepsis, que ha sido usada con frecuencia por quienes conjugan la fábula y la trama para configurar ese universo de fantasías y pactos implícitos entre lectores y creadores que llamamos dramaturgia, entonces, estaremos acercándonos a reconocer que la lectura de los mensajes, la intencionalidad de las narraciones, tiene que consultar con el inconsciente colectivo que perfila las culturas, para que, quienes nos preocupamos de construir en el cine nuestro discurso, atinemos a lograr una narración que tenga identidad, un manejo de códigos que retome los simbolismos propios de nuestras culturas y razas y que nos permita moldear esa dicotomía social que nos exponía Cooper con brillo en los sesenta cuando nos pregonaba su conocida *Razón y violencia*, forma moderna y más abstracta de recordarnos al Dr. Jekyll y Mr. Hyde.

Construir un cine nacional es diferente de construir con el cine una identidad nacional. Con lo primero se consolida una industria que ayudará a que los directores interesados en hacer cine de autor manifiesten su discurso, pero es en lo segundo, en la

construcción de una identidad nacional, donde se debe implementar el trabajo de fomento de las instituciones oficiales y no gubernamentales, para permitir que se dé la búsqueda de ese perfil cultural.

Y es aquí donde tiene que jugar un papel preponderante la universidad pública y donde la Escuela de Cine de la Facultad de Artes ha cifrado muchos de sus esfuerzos actuales: formar artistas que, además de tener una buena educación técnica, sepan amoldarse a las realidades del cine en un país con limitaciones y que conciban el cine como una industria, que estén en capacidad de comprender el sentido ético de su acto creativo, el papel tan importante que juega su mensaje en la configuración del perfil cultural nacional. Pero esta labor apenas empieza. Con el apoyo de las demás instituciones universitarias, de los diferentes sectores productivos, con el soporte de la sociedad civil, consolidaremos el proceso, pondremos sobre el tapete las reflexiones en torno a la formación en el cine de los realizadores que se acerquen a él, para entregar sus conocimientos o recibirlos de otros colegas. En pocas palabras, el éxito de este proyecto debe ser el resultado de una unión de fuerzas en busca de una industria cinematográfica colombiana, con calidad, seriedad y alto contenido artístico, y para lograr esto hemos asumido en la Escuela de Cine una metodología en la que interactúa permanentemente la teoría con la práctica. Porque estamos convencidos de que es en el conocimiento donde se modela el pensamiento pero es en la praxis donde se construye la identidad de un artista, y sólo la articulación de estos dos hechos permite a un ser humano transitar hacia la sabiduría, tan necesaria para que ejerza su papel en el arte.

