



Padre Jiménez, Barrio Egipto, Bogotá (1961)

ALLÁ LAS CÁMARAS Y ACÁ LOS PROYECTORES

Mauricio Durán Castro*

Acerca de los motivos de nuestro cine colombiano, de su falta de motivos o motivaciones, y de los motivos de su gran ausencia.

«Si se le permitiera, el cine sería el ojo de la libertad. Por el momento, podemos dormir tranquilos. La mirada libre del cine está bien dosificada por el conformismo del público y por los intereses comerciales de los productores. El día que el ojo del cine realmente vea y nos permita ver, el mundo estallará en llamas»

Luis Buñuel

* Arquitecto, profesor, crítico de cine y director del Cineclub de la Universidad Central.

La ley del más fuerte

Tomando esta reveladora frase del libertario y anarquista aragonés como axioma para interpretar la historia del arte cinematográfico, nos encontramos ante los movimientos oscilantes de un péndulo y su recorrido dialéctico entre la originalidad poética y la serialización industrial. Entre una fuerza vital que como una llama quemaría con su luz nuestra retina revelándonos la belleza y, del otro lado, la fuerza de la costumbre de un público adormecido y complacido por los mecanismos del marketing de los productores. Para Buñuel esta lucha, en la que el verdadero autor no puede claudicar, está momentáneamente perdida y confía tal vez en un mejor mañana con un público más exigente.

Hace más de treinta años, Jean Renoir decía que «la historia del cine -y sobre todo la del cine francés, durante el último medio siglo-, es la historia de la lucha del autor contra la industria»¹. Para este francés, la batalla había obtenido sus logros, al menos con el reconocimiento del «autor»; sin embargo, soñaba todavía con un utópico «cine artesanal» en que el autor, como el pintor o el escritor, se «expresara directamente» a través de su cámara. Más pesimista en su visión de la historia del cine, el alemán Fritz Lang respondía a una entrevista de 1957: «hoy califico el cine como industria. Y pensar que podría haber sido un arte». Revelando una vez más la tragedia del artista sometido por la industria o silenciado por su anticonvencionalismo y su rebeldía. Los nombres de esta lista de héroes trágicos del siglo XX, componen un extenso martirologio que la industria reconoce sólo para amedrentar a quien se atreva a luchar contra la corriente. Pero, también, es grande el número de hechos afortunados en que los artistas lograron dejar su huella personal o poema, a lo largo de metros de cintas de celuloide fabricadas en serie por Eastman, Pathe o Fuji. Esta historia emblemática del arte en el siglo XX, es decir, del arte industrial, revela la cruel paradoja con que esta herramienta de expresión y su inmenso poder liberador de la realidad, se convierte en una máquina que somete y condiciona a sus operarios y productos a la monótona reproducción industrial. Los mecanismos de la ilusión: el poder de este arte subyugado a su condición industrial.

El costo de producción de cualquier película debe tener un mínimo respaldo económico que la obliga inmediatamente a acondicionarse a un resultado final, prote-

giendo los intereses de sus inversionistas que no son otros que el mayor mercado posible. Los experimentos expresivos arriesgan el mercado masivo, se alejan del gusto friamente modelado de su público: de la standarización. pero a pesar de esta dura ley que gobierna la industria cinematográfica, entre la inmensa mercancía producida en sus fábricas sobresalen muchas de las más importantes obras de arte del siglo XX. Películas que incluso retratan con dolor, ironía o autoburla, el fabuloso pero triste «mundo del cine». A través de personajes como la decadente Norma Desmond -insignia de un tiempo donde el buen cine se reconocía al margen de sus razones comerciales-², Hollywood ha mostrado su verdadera condición, muy diferente a la imaginería con que el público suele vestir y desvestir a sus stars. La gran industria del cine mundial ha sido en verdad fabricante de desencantos monstruos -ya sean sus estrellas o películas-, creaciones de un Dr. Frankenstein con afán de lucro. Engendros que caminan en dos prótesis: una diseñada para producir dinero y otra que no deja de expresar su dolor. Por las venas de su industria circulan los intereses comerciales al lado -o en contravía- de los torrentes poéticos. En su cabeza gobiernan las razones de la serialización y el mercado, mientras su corazón late gracias a la magia ancestral que entretenía a los hombres de las cavernas.

Tercer mundo de un mundo en desequilibrio

Al tercer mundo le ha tocado comer lo servido y consumir lo producido por la industria del primer mundo. Dentro del «equilibrio económico» mundial se le ha otorgado el papel -no protagonista- de ser mercado, consumidor y público pasivo. Los productos y películas del primer mundo nunca han sido concebidos pensando en los deseos del tercer mundo; sin embargo, han terminado colonizando nuestros sueños. Somos un mercado que ni siquiera ha podido escoger su mercancía, ésta nos ha sido impuesta y ha moldeado nuestros gustos y deseos. En el mejor de los casos no hemos sido más que público abonado para las producciones de los países desarrollados, cuando no se ha atendido, exclusivamente, hacia los norteamericanos obedeciendo a intereses económicos entre los gobiernos de turno y las casas representantes de Hollywood. Según el teórico y cineasta cubano Julio García Espinosa: «A nuestras tierras llegó primero el proyector y este resultó infiel a los intereses de la producción nacional»³. Para las nacientes industrias de Pathe o Edison, Latinoamérica fue

mercado o exóticos paisajes antes que competencia, a pesar de ser fuente de inagotable riqueza en temas y talentos. De esta manera hemos aprendido a reconocer nuestra imagen en las pantallas, por los estereotipos fabricados en Hollywood antes que por nuestras cinematografías. Hasta qué punto la lascivia del macho mexicano, el alegre hedonismo carioca, el trágico dandy gaucho, son caricaturas made in Hollywood que hemos empezado a creernos, como las del revolucionario cubano o del narcotraficante colombiano.

Al intentar realizar un cine latinoamericano no se ha podido evadir esta condición de desequilibrio y colonización. En principio se explotó el folklor, luego unas pocas industrias se desarrollaron con delirios de grandeza nacional, más tarde se comprometió con su propia realidad para «descolonizarse» y finalmente, vuelve a ser tentado por el inevitable modelo hollywoodense. Aprovechando el sonido para explotar el éxito de expresiones musicales como el tango y la ranchera, Argentina y México industrializaron su cine en busca del mercado latinoamericano. Los tres países siguieron aportando los oídos para escuchar a Carlos Gardel o Pedro Infante, los ojos para llorar y soñar con Libertad Lamarque o María Félix, las bocas para reír con Luis Sandrini o Cantinflas. Para la industria mundial del cine -incluidas Argentina y México-, la inmensa población latinoamericana no ha dejado de ser más que un público fácil de complacer. Esta situación, protegida por los exhibidores y los gobiernos, ha sido la gran aliada de las industrias extranjeras y la enemiga principal de las producciones nacionales. Los acuerdos «obligados» se han hecho siempre por la «vía legítima» de la ley de la oferta y la demanda, fríamente aplicada a las producciones culturales. La venta a ciegas de «lotes de películas», las obligaciones de exclusividad con el proveedor o los porcentajes sobre la taquilla, son típicos en las negociaciones entre los exhibidores y las majors de Hollywood. Negocios no muy distantes de las artimañas e intrigas de alguna película de «gansters».

Por motivos parecidos, en Colombia, después de una interesante producción durante el período mudo, el cine nacional desapareció. Las industrias pioneras de los Di Doménico o los Acevedo, que combinaban la exhibición con la producción, se vieron obligadas a abandonar ante los costos que implicaba adecuarse al sonoro y ante la competencia de la nueva «Cine Colombia», que se dedicaba, exclusivamente, a la importación y exhibición de cine

básicamente norteamericano. En adelante, la inconstante aventura del «cine nacional» ha estado protagonizada por quijotes que terminan siempre en la bancarrota, la cárcel o el exilio, dada la falta de una industria estable. Si para Buñuel, Renoir o Lang, la industria ha sido el enemigo gigante de su creatividad, para los cineastas colombianos la carencia de ésta ha sido su frustración profesional. La ausencia de estos tristes mecanismos que impulsan la dialéctica entre arte e industria, ha hecho imposible el surgimiento de nuestra cinematografía.

Después del panorama industrial del cine mexicano, argentino y brasilero de mediados del siglo -Hollywoods latinoamericanos-, las nuevas generaciones intentaron el «cine de autor». Durante los sesenta el «nuevo cine» se enfrentó a estos modelos industriales para realizar obras más personales, pero también mucho más marginales. Del compromiso social y político surgieron las propuestas estéticas del «otro cine» mexicano, del «cinema novo» brasilero, del «cine liberación» del cono sur, del cine de la revolución cubana, del indigenista boliviano, etc. Una diversa cinematografía continental que, apoyándose en los principios «neorrealistas», se adecuó a sus propias necesidades de denuncia, descolonización, liberación. Pero su público fueron los festivales europeos donde llamó la atención de críticos y especialistas, sin lograr interesar a los mercaderes del cine en nuestro continente. El «autor» sin la industria canceló la posibilidad de acercarse a su público; un cineasta latinoamericano se afana hoy por decirlo todo en su primera oportunidad, pues, como en Macondo, «las estirpes condenadas a cine años de soledad no tienen una segunda oportunidad sobre la tierra». Además de algunas «obras maestras» y «talentos frustrados» que aparecen, abruptamente, diseminadas en un vasto territorio que los desconoce, su panorama es: un público olvidado y perdido, patrimonio fílmico reciclado, empresas privadas o estatales quebradas, equipos cinematográficos en venta, leyes de apoyo al cine nacional incumplidas descaradamente y estudios cinematográficos de Churubusco cerrados. De los premios y aplausos a Rocha, Gutiérrez Alea, Solanas, Sanjinés o Leduc, al paulatino desmonte de empresas como Embrafilms, Foncine, ICAIC o Focine, mientras el público asiste a su acostumbrada dosis de la cartelera comercial.

Un cine imperfecto pero vivo

El colombiano es un cinen a veces soñado con una poderosa imaginación que casi iguala a nuestra realidad, y otras veces el sueño de una gran industria pero con esporádicos resultados. Tras precarios intentos de industrialización, a principios de los años sesenta nuestro cine se contagió de la «fiebre de autor» que infectaba al continente. El ejemplo «neorrealista» y, un poco menos, el de la «nueva ola», sirvieron de inspiración a películas como *El río de las tumbas* (1964) de Julio Luzardo, o *Raíces de piedra* (1961) y *Pasado Meridiano* (1965) de José María Arzuaga, que quedan como los mejores intentos de un cine en busca de su propia identidad. A final de esta década y principio de los setenta esta tendencia al argumental se orienta hacia los documentales de encargo o los de denuncia política. Entre estos dos fuegos sobresalen la sinceridad de la obra de Gabriela Samper como también la de Marta Rodríguez y Jorge Silva y, de manera más irreverente, la autocrítica de los jóvenes formados en el «Cineclub de Cali»: Luis Ospina, Carlos Mayolo y Andrés Caicedo.

Dentro del contexto de un cine que se ha acomodado a las oportunidades brindadas por la necesidad de producción estatal o privada, hay que resaltar la valentía, ingenio, talento y «pasión por el oficio» de Mayolo y Ospina en sus documentales *Oiga vea* (1971), *Cali de película* (1972) y *Agarrando pueblo* (1978), donde se hace cine a la vez que se critican ciertas tendencias facilistas de un «cine oficial», o las de un cine de denuncia que ha degenerado hasta la «pornomiseria». En el mediometraje -entre argumental y documental- *Agarrando pueblo*, no sólo se mostró por primera vez el cine nacional al desnudo y enviciado, sino que también significó un alto en el camino para dar lugar a la reflexión antes de emprender una nueva etapa. Se trató aquí de los vicios adquiridos bajo la tutela proteccionista de un Estado que dicta leyes pero no las vigila, ni las administra. Desde 1972 se había puesto en práctica la «ley del sobreprecio» que obligaba a los exhibidores a mostrar un cortometraje nacional en cada proyección de película extranjera y a aumentar el costo de la boleta para pagar por porcentajes al productor, al distribuidor y al exhibidor del corto. Gracias a este mercado cautivo -es decir a la paciencia del público-, la producción de cortometrajes aumentó considerablemente y muchos cineastas se prepararon para incursionar en el largometraje. Pero también gracias a la falta de control fiscal y de calidad, muchos exhibidores se quedaron con el dinero y mu-

chas producciones se conformaron con «fórmulas» de cine «oficialista» o de cine de «denuncia» descaradamente comercial. Así, al final de la década, Mayolo y Ospina pusieron el dedo en la llaga, pero poco importa ya que su película no era de «sobreprecio» y pocos la vieron. Sin embargo, el gobierno de turno decidió incentivar aún más la naciente industria cinematográfica y en 1978 creó la compañía de fomento cinematográfico «Focine». Pero, realmente, si existió en estos años un interés por la industria del cine nacional fue por motivación personal y privada, aunque sin intenciones de autor, ni compromisos estéticos o políticos. Gustavo Nieto Roa surgió del sobreprecio para financiar, producir y vender sus largometrajes en nuestro país. Realizó en 1973, *Aura o las violetas*; en 1977, *Esposos en vacaciones*; en 1978, *Colombian Connection*; en 1979, *El Taxista millonario* y en 1980, *El Inmigrante latino*, estas dos últimas las películas más taquilleras del cine colombiano. Continuándose de esta manera la escisión entre arte e industria, como lo demuestra el desequilibrio entre las ganancias del gordo Benjumea y las preocupaciones estéticas del flaco Ospina.

Soñando con fábricas de sueños

Del «sobreprecio» a «Focine» solo hubo una diferencia de escala: se pasó del «cortometraje» al «largometraje». Bajo esta nueva fórmula, ley o compañía que buscaba fomentar el cine nacional proyectándolo a la producción de largometrajes, se realizaron en efecto la mayor cantidad de películas en la historia del país. Fueron los años ochentas -la década «Focine»- los de la gran bacanal cinematográfica a expensas de un estado pobre pero derrochador. La actitud del gobierno tuvo más o menos los mismos defectos que con el sobreprecio: falta de claridad en su función y ausencia de control fiscal y de calidad. El crítico Luis Alberto Alvarez se preguntaba si la razón de ser de «Focine» era la «¿subvención al arte o el fomento a la industria?». Pero la Compañía en sus doce años de existencia y reorientaciones nunca tuvo clara la respuesta. Para los cineastas quedó menos clara su posición; unos optaron por aprovechar la oportunidad de su vida para realizar su «película de autor», mientras otros buscaban en vano la «fórmula» de un cine comercial. En lo conceptual no hubo diálogo entre productor y director: «Focine» desconocía las intenciones estéticas de sus proponentes o contratantes y a los realizadores poco les interesaba la recuperación de la inversión del productor. Bajo esta ley sin diálogo el cine tuvo sus progresos: hubo oficio y se depuró



Ciclismo bajo ruedas (1967)



Cochise en el estadio de Manizales, entrevistado por Guillermo Franco (1971)

técnicamente, se realizaron 200 películas -cortos, medios y largometrajes- entre las cuales algunas alcanzaron muy buen nivel técnico y estético.

Realizadores como Lisandro Duque, Luis Alfredo Sánchez y Camila Loboguerrero, se preocuparon básicamente por darle cuerpo a un cine popular. Duque, con *El Escarabajo* (1982) y *Visa Usa* (1986), fue el que más se acercó a una imagen donde el público se reconociera. Otros más recelosos quisieron llegar a un cine más «culto» apoyándose en literatos reconocidos como García Márquez - *Tiempo de Morir* (1985) de Jorge Alí Triana-, Gustavo Álvarez Gardeazábal - *Cóndores no se entierran todos los días* (1984) de Francisco Norden- o Eduardo Caballero Calderón. - *Caín* (1984) de Gustavo Nieto Roa-, logrando obras de mucho oficio pero sin dejar la huella personal del cineasta. Otros más osados decidieron conjugar los géneros cinematográficos clásicos con su propia visión del país, dejando obras con mucha personalidad aunque «imperfectas pero vivas». Entre ellos los veteranos Marta Rodríguez y Jorge Silva con *Nuestra Voz de tierra, memoria y futuro* (1981); Luis Ospina con *Pura Sangre* (1982); Carlos Mayolo con *Carne de tu carne* (1983); o los novatos Luis Fernando Botía con *La Boda del acordeonista* (1985); Carlos Santa con *Isaac Ink: El pasajero de la noche* (1986) y Víctor Gaviria con *Rodrigo D. No futuro* (1990). Realmente sólo por una de ellas se hubiese justificado la existencia de «Focine», sin embargo, su precio fue muy alto. Más que el resultado general de toda suproducción, lo inaudito fue la desidia de esta «empresa productora». El desinterés por la exhibición y venta de sus productos llegó al extremo de que perdían irremediablemente muchas obras dentro del inmenso depósito de latas en que se volvió el «patrimonio fílmico» para el burócrata de turno. «Focine» ha sido la única productora de cine en el mundo que se ha dado el lujo de realizar 200 películas para guardarlas. Ante este derroche y el desencanto de muchos cineastas, «Focine» murió sin que el gran público se diera cuenta de que había nacido.

El sueño de una industria o un cine nacional apoyado por el Estado se hizo añicos y al despertar no hubo más que la inmediata realidad. Haciendo balance muchos coinciden en el factor negativo que tuvo la sobredimensión dada al proyecto. Muchas veces se creyó que la calidad cinematográfica era proporcional al costo de la película y se desperdició la oportunidad de hacer un cine a nuestra medida, modesto pero profundo, como lo habían enseñado

el «neorrealismo», la «nueva ola», el «cinema novo». o autores como Arzuaga o Luzardio. El ojo crítico de Luis Alberto Alavarez describió el proceso así: «La conformación de equipos técnicos y artísticos es imitativa de la existente en el cine internacional de alto presupuesto, y como el nivel profesional de estos equipos es inferior al de ese cine, el resultado no es una intensificación de la calidad sino una onerosa burocratización. Los técnicos buscan agremiaciones al estilo del studio-sistem y las actrices y actores asumen la posición de stars no solo en sus declaraciones y comportamientos sino en sus exigencias económicas»⁴. También el realizador Lisandro Duque reconoce: «Creo que a los directores se nos ha ido la mano en ventiladores y en efectos especiales, que hemos trabajado mucho una semántica espectacular, una retórica espectacular, que defrauda la semántica casera de esos relatos de las abuelas»⁵. Ante la fiebre del «mundo del Cine» con todas sus fantasías, al «cine» terminó negándose su propia realidad. Tampoco el público quería una cinematografía nacional sino películas de «alta calidad técnica», ganadoras de algún «oscar»; estrellas como De Niro, directores como Fellini. Este al menos fue el sentimiento de Ospina a la reacción a su película: «Además el prurito de querer encontrar la obra maestra, quieren encontrar el García Márquez del cine, el que entregue la obra cerrada y la propuesta total. Para mí el valor de la película es que yo sé que es una película que nadie más la podría hacer... pero al fin y al cabo se trata de mi primera película. ¿No?»⁶.

Estrategias para después del sueño

Sin «Focine» los realizadores se vieron obligados a pensar de una manera más realista el cine nacional, invitando a las empresas privadas -entre ellas las de televisión-, a invertir en el cine, coproduciendo con otros países, disminuyendo los costos de producción, invirtiendo en campañas de publicidad y exhibición de las películas. Así, después del éxito de *La Estrategia del Caracol* (1993) de Sergio Cabrera, se revive la ilusión y se polemiza de nuevo sobre el futuro de la industria, sobre el talento nacional, sobre posibles premios internacionales. Sin embargo, en esta nueva época, sin tutor estatal, el cine se ha aproximado más certeramente al problema de la producción y del público, sin que se descuide la creación artística de la película. Las estrategias se ha acompañado de «visiones personales» sobre nuestra realidad en *Confesión a Laura* (1991) de Jaime Osorio; la gente de la Universal (1993)

de Felipe Aljure; *Ilona viene con la lluvia* (1996) de Cabrera; o *La mujer del piso alto* (1996) de Ricardo Coral. Se trata de un cine más maduro, tanto a nivel estético como de producción, que invita a esperar con buenos ojos las próximas películas de García, Santa, Gaviria, Aljure o los hermanos Ospina. Un cine preocupado por definirse a sí mismo, antes de soñar con míticas industrias, premios internacionales o estrellas famosas. La experiencia «Focine» sirvió para poner los pies en la tierra y dejar de soñar un Hollywood de «lustrosas tinas con teléfonos blancos» y «piscinas llenas de champagne». Hoy el cine ha logrado acercarse más al público mostrándole su propia realidad pero sin necesidad de complacerlo. También se ha empeñado a construir un puente entre cineastas y exhibidores, como un modelo de producción más viable que cualquier sueño industrial. «Rescatar la figura del productor será indispensable. Él -según Julio García Espinosa-, será el puente ideal entre el director y el exhibidor, entre cámara y proyector»⁷. Haciendo caso a leyes que no han sido dictadas por algún gobernante megalómano, se trata simplemente de hacer «películas más baratas y así podrán salvar las cinematografías nacionales, reducir los costos»⁸. Hoy esta medida parece la única opción para todas aquellas cinematografías que no son Hollywood. Pero la tentación sigue ahí para muchos cineastas latinoamericanos que después de demostrar su talento quieren enfrentarse a los poderosos mecanismos de la industria de Hollywood. Un sueño y un reto al que se le han medido el brasileño Héctor Babenco, el argentino Luis Puenzo, o el mexicano Peter Rodríguez. Sin embargo, el nivel poético de sus obras ha

disminuído ante los intereses de la gran industria, las concesiones han sido mayores a las hechas con películas de menor presupuesto. Seducidos por la quimera de Hollywood han dejado de construir un cine nacional y han desperdiciado la exclusiva posibilidad de realizar «películas diferentes». Han comprometido la oportunidad de crear poesía por la seguridad de producir mercancía para una industria estable.

Citas

¹ Jean Renoir en «Mi vida y mi cine» Madrid. 1993. Ediciones Akal. Página 25

² Personaje de la película *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (1950).

³ Julio García Espinosa en «Cien años del cine en América Latina: La vida como un camino de atajos». Revista «Kinetoscopio» No. 38 (Medellín) 1996.

⁴ Luis Alberto Alvarez en el libro de Patricia Restrepo «Los Mediométrajes de Focine». Publicaciones Universidad Central (Bogotá). 1988. Página 110

⁵ Lisandro Duque entrevistado por Orlando Mora en revista «Kinetoscopio» No. 38. Medellín, 1996.

⁶ Luis Ospina entrevistado por Luis Alberto Alvarez en el libro de Patricia Restrepo «Los Mediométrajes de Focine». Página 141.

⁷ Julio García Espinosa en «Cien años del cine en América Latina». Revista «Kinetoscopio» No. 38. Medellín, 1996.

⁸ Gideon Bachman entrevistado por Jorge Iglesias en la revista «Kinetoscopio» No. 38. Medellín, 1996.



De la serie: «Colombia»

