

# AL CINE COLOMBIANO LE FALTA AUTOCRITICA



HERNANDO MARTINEZ PARDO

Licenciado en ciencias de la comunicación, con especialización en cine. Estuvo vinculado a la Cinemateca Distrital y al Departamento de Arte de la Universidad Nacional. Ex-profesor de las universidades Javeriana y Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, adelanta actualmente una investigación sobre la comunicación popular, labor que complementa con sus actividades en el cine-club de Skandia y la revista FOCINE.

## Por Pablo Emilio Buitrago

Era la primera vez que tomaba un curso de análisis e interpretación de cine.

Nunca antes había oído mencionar los nombres de Scola, Truffaut, Antonioni, ni Wertmüller.

Estos dos hechos reflejan, sin duda, un desconocimiento casi total del cine considerado como arte y de quienes han hecho de él algo más que un simple producto comercial, una filosofía. Frente a mí, mirándome con un par de ojos acostumbrados a escudriñar en las pantallas aquellos símbolos insospechados que enriquecen el lenguaje de las imágenes, estaba Hernando Martínez Pardo: el maestro admitía al aprendiz.

Hijo de una familia "típicamente cachaca", heredero de sus costumbres, filósofo y en un tiempo aficionado al teatro, Hernando Martínez Pardo recuerda cuando empezó a interesarse en el cine: Asistía a las salas ocho veces a la semana.

Y con ese entusiasmo febril que no daba lugar a distracciones, a finales de la década de los sesenta viajó a Italia para especializarse en el estudio de la problemática, el lenguaje, la estética, las formas, la psicología y la dimensión social del cine.

Dedicado más tarde a la crítica e investigación, de Hernando Martínez se conocen dos publicaciones: Historia del cine colombiano y ¿Qué es la televisión?, en donde plantea una metodología de análisis de la T.V. Actualmente y por encargo del CINEP, (1) adelanta un estudio sobre la comunicación popular.

Hablemos de los cursos que usted dicta. ¿Piensa que con ellos el espectador corriente aprende a ver cine?

En eso creo que he tenido una evolución. Antes mi posición era la de dictar cursos en los que pudiera "aprender" a ver cine. La experiencia me ha cuestionado esa concepción. Después, teóricamente, vi que era bastante vulnerable. Por eso, en estos momentos lo primero que hago es cuestionar el concepto mismo de "curso" y la relación profesor-alumno. Aprender a ver cine es algo relativo al desarrollo personal y social de cada individuo. Sin embargo, sigo haciendo los cursos, no por inercia, porque ese cambio de posición implica un cambio de enfoque. Proponer algunos elementos de análisis y debatir con una o varias metodologías una película en público puede ayudar a algo que es fundamental ante el cine: desarrollar la capacidad de relacionar. El problema del análisis de cine en cualquier metodología es un problema de relaciones.

Esa manifiesta insistencia suya en ignorar al director del filme en el proceso de análisis ¿A qué se debe?

Puede ser una reacción a una tendencia muy común entre la crítica en Colombia, y es interpretar la película desde el director. Se estrena entonces una película de Visconti y todos dicen que es la historia de una decadencia. O se estrena una película de Antonioni y entonces es la incomunicación. Se habla sí de Visconti, de sus orígenes bur-

(1) Centro de Investigación y Educación Popular



gueses-aristocráticos pero su filosofía marxista y desde la imagen que se tiene del director se hace una lectura de la película. Sólo se repiten las cosas. Esto está dado por el mito de la creación pura, es decir, creer que la obra pertenece en su totalidad al director y por lo tanto basta con conocer a éste para conocer sus obras. Pienso que el proceso es inverso. Si se quiere conocer al director es a través de sus obras y no las obras a través del director, porque en cada película hay un aporte. En el momento creativo la persona se sumerge en el desarrollo histórico del lenguaje y de la ideología, se encuentra con un sistema de producción, con un desarrollo de la tecnología y una concepción política. Es decir, a través del director se canalizan tendencias históricas de las cuales puede no ser consciente y que están en el filme. Por eso las películas suelen ser más amplias de lo que piensan explícitamente los directores. Ese es el interés de mi posición: no hay creación pura, hay una creación histórica.

Usted ha manifestado que en el cine colombiano "importa qué se dice, pero no cómo se dice". ¿Podría ampliar este concepto?

Debo hacer una distinción: cuando afirmo que el cine colombiano tiende a centrarse en lo que se cuenta, es decir, a poner toda su capacidad de impacto en lo que sucede -ya sea en la línea de terror, de acción o en la línea cómica-, quiero indicar que no hay un trabajo formal sobre ciertos elementos de la película, de tal manera que el impacto sea resultado de la manera como se cuenta la historia, anécdota o situación. En una película de terror, por ejemplo, se enfatiza demasiado en los gritos, cuchillos, caras; miradas, etc., pero sin un trabajo formal, por lo cual las significaciones son muy pobres. El cine tiene capacidad para expresar universos supremamente complejos, pero, en la medida en que sea cine. O sea, en la medida en que se estructure según todas las características propias como lenguaje. Sólo en ese momento puede construir significaciones propias.

En su opinión, actualmente, ¿qué le falta al cine colombiano?

Desde mi posición de analista-crítico, antes que cualquier otra cosa, considero que al cine colombiano le falta una reflexión sobre el mismo cine colombiano. No en teoría, sino sobre las obras y por parte de quienes las producen. Me da la impresión que cada director se enamora tan fuertemente de su película que después es incapaz de volverse sobre ella y, por lo menos en muchos casos, no admite debate, ni discusión o reflexión alguna. Piensan que su realización fue perfecta. Considero que ese fue uno de los factores que ayudó a producir esa gran época del cine cubano: esa capacidad de auto-reflexión y auto-crítica que, infortunadamente, se ha ido perdiendo.

