

Aproximación a los discursos del cortometraje sobre Medellín: Una mirada a la ciudad desde un formato (casi) olvidado

Ernesto Correa Herrera
Grupo Contracampo
Facultad de Comunicaciones.
Universidad de Antioquia.
ernestocorrea@gmail.com

En las dos últimas décadas el cine nacional ha estrenado escasas 10 películas de largometraje en las cuales Medellín es el tema o la locación principal. Sin embargo, en Medellín, existe un numeroso conjunto de representaciones audiovisuales breves sobre la ciudad creadas por realizadores locales, que son heterogéneas en temáticas y enfoques, diversas en autores y formas de producción y, en ese sentido, aportan nuevas y complejas miradas y discursos sobre la realidad social y cultural de la ciudad que han sido poco abordadas desde estudios académicos rigurosos.

A pesar de que el cortometraje ha encontrado en los medios contemporáneos de comunicación un espacio de visibilización que nunca antes tuvo, al abordar un estudio sobre el mismo nos encontramos con que sigue siendo considerado un género menor, un medio de experimentación que se menosprecia desde la academia y desde las instituciones.

Si bien en el último año se ha generado en el país un relativo interés sobre el cortometraje, entre ellos los de la cinemateca distrital, al dedicar una de sus cátedras y un número de los Cuadernos de Cine Colombiano a este formato, encontramos que al valorar o analizar el cortometraje colombiano se deja por fuera a una gran cantidad de obras producidas en los últimos 20 años. Al revisar las bases de datos de Proimágenes o de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, encontramos que en ellos solamente se encuentran los cortometrajes que tienen registro de obra nacional, cuyos requisitos hacen prácticamente imposible que una gran parte de los cortometrajes producidos puedan aparecer en los registros; si hablamos de la producción de cortometrajes locales esta omisión es aún mayor.

Las exigencias de estas instituciones desconocen que, en el mundo contemporáneo, la realización audiovisual se mueve entre la producción profesional y aficionada; el

consumidor se vuelve productor y artista, rompiendo los límites tradicionales y dando razón a la afirmación de García Canclini citado por Martín-Barbero.

La modernización reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. El trabajo del artista y del artesano, se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado. Cada vez pueden sustraerse menos a la información y a las iconografías modernas, al desencantamiento de sus mundos autocentrados y al reencantamiento que propicia la espectacularización de los medios. (Martín-Barbero, 1993, pp. 59-68)

En esta investigación, donde se han recuperado cerca de 200 cortometrajes de ficción sobre Medellín producidos en esta ciudad en las últimas dos décadas, los cortometrajes reconocidos en los registros oficiales no llegan a la decena. Si a esto sumamos que desde los escenarios de producción de estas piezas tampoco hay un registro claro y ordenado de lo que se ha producido, es evidente que estamos frente a una amplia y desconocida producción audiovisual que merece ser reconocida en primer lugar para luego ser estudiada y analizada.

Desde el ámbito académico el cine colombiano ha sido objeto de diversas investigaciones que reflejan el interés por reflexionar acerca de la representación cinematográfica nacional hecha por los propios colombianos; estas investigaciones, en gran medida, han dedicado sus esfuerzos a la mirada del largometraje y desde un enfoque de lo nacional, dejando de lado las narraciones cortas que son más numerosas y diversas. Si bien algunos trabajos investigativos de pregrado han explorado el estudio de los cortometrajes, es este un campo de estudio poco explorado y muy interesante, dadas sus condiciones de producción y las libertades de representación que en principio ofrece.

En uno de los pocos artículos que se han escrito en Colombia sobre el tema, Julián David Correa, en la revista digital *ochoymedio* afirma (n/d):

Como han señalado varios investigadores, entre los que se cuenta Carlos Álvarez, el proceso de reconstruir la historia del corto en Colombia se dificulta por la ausencia de estadísticas al respecto, en una producción que ha terminado por ser la más abundante de la cinematografía colombiana. Los motivos de este olvido tienen que ver con la larga ausencia de acciones de preservación e historiografía, la condición de ejercicio que tenían muchos trabajos y el desinterés a veces vergonzante de los realizadores. (Correa., s.f)

Como vemos, el cortometraje ha sido muchas veces menospreciado incluso por sus propios autores; sin embargo, en los últimos años es protagonista de la revolución audiovisual, pues es un formato que, gracias a la tecnología y a sus dinámicas de producción, hoy casi cualquier persona puede representar su propia mirada sobre el mundo. Si bien esto permite una circulación más amplia, buena parte de esta producción permanece invisible para la oficialidad cinematográfica nacional.

Esta realidad no es exclusiva de nuestro país y corresponde a las mismas dinámicas de la industria audiovisual, como se deduce de la afirmación de Javier Cossalter.

En los comienzos, el cine era breve porque el metraje de las bovinas era corto. Pero no se lo denominaba cortometraje. El largo llegó, la industria se formó, y la película de corta duración fue arrojada a los márgenes; a esos bordes que la condenaron al sacrificio pero que le permitieron al mismo tiempo expulsar su máximo potencial. (Cossalter, 2012, pp. 1-14).

Así mismo, la investigadora Annemarie Meier, en su libro “El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar”, afirma que: “El cortometraje se renueva y transforma de manera continua como un cine que busca y encuentra nuevas formas de narración y significación, justamente a partir de su condición de cine marginal y relativamente independiente de la industria” (Meier, 2013, p.7). Esa marginalidad a la que fue condenado el cortometraje le ha permitido estar menos condicionado temáticamente y narrativamente por las leyes del mercado; al no ser un producto de consumo ni de distribución masiva, deja a los realizadores espacio para la experimentación, para la expresión libre de su mirada sobre el país y la ciudad, y si bien el realizador lo utiliza

muchas veces como espacio de mero entrenamiento, plasma en él su mirada sobre la realidad.

Meier encuentra que en México también es poca la producción de bibliografía acerca del cortometraje en su especificidad, y que sí hay voces que reclaman por esa desatención, convirtiéndose en un fenómeno global.

Sin embargo, en otras partes del mundo, han surgido autores de ensayo que se muestran sorprendidos por la poca atención que ha recibido el campo y abordan la necesidad de abrir el diálogo a propuestas de definición y clasificación del cortometraje de todo tipo. (Meier, 2013, p.21)

El cortometraje tiene unas condiciones narrativas propias, que se trata de un formato breve pero no necesariamente de un género menor, que puede lograr incluso ser tanto o más impactante que otros formatos audiovisuales. El cortometraje de ficción, en su especificidad estética y narrativa, así como en sus condiciones de producción y difusión, puede romper con la tradición de los discursos hegemónicos instaurados sobre Medellín en otros ámbitos audiovisuales pues, como lo plantea Paulo Pécora, el cortometraje tiene también un carácter de refugio y espacio de resistencia y ruptura, que logra incluso ser más impactante en muchos casos y que no está determinado únicamente por la duración de la película (Pécora, 2008). Si bien este es uno de los factores que lo caracteriza, no es el único; aspectos como la simplificación de la trama y el número de personajes le dan un carácter propio, como lo sostienen Pat Cooper y Ken Dancyger: “El cortometraje suele utilizar pocos personajes, casi nunca más de tres o cuatro, y la propia trama está poderosamente simplificada en relación al nivel de elaboración que alcanza en un largometraje” (Cooper y Dancyger, 1998, p.13).

Pero esta simplificación no implica una falta de profundidad o una debilidad del cortometraje frente a otros formatos audiovisuales. Por el contrario, el cortometraje con muy limitados medios de producción, con poco tiempo y espacio, logra un impacto y un efecto que perdura en el espectador. Surge entonces la pregunta: ¿cuáles son esas estrategias narrativas y estéticas que utilizan los cortometrajistas para lograr este efecto?. Nelson Carro en su texto “El cortometraje mexicano”, establece una comparación entre el cortometraje de ficción y el cuento.

[...] Tanto el cortometraje de ficción como el cuento necesitan de una concentración y rigor extremos, no permiten la menor distracción ni el mínimo exceso. Una palabra de más o de menos puede hacernos tambalear y, en consecuencia, derrumbar toda la estructura. (Carro, 1997)

Se trata entonces de abordar el cortometraje como obra, como un relato autónomo, con características y potencialidades propias, con rigor narrativo y estético en condiciones de producción y circulación diferentes para encontrar en él las estrategias de representación que lo han hecho ser el más prolífico a nivel local y reflexionar sobre las diversas formas artísticas en las que la identidad puede ser construida en él, explorando las formas de representación de un formato y un universo de producciones que ha sido (casi) olvidado.

Recordemos que durante los últimos años de la década de los 80 y principios de los años 90, Medellín se hace protagonista en el escenario mundial. Durante ese período Medellín sufre el flagelo de la violencia del narcotráfico, asunto que hace que los medios de comunicación se vuelquen sobre la ciudad. Los noticieros, tanto a nivel nacional como internacional, presentan diariamente las historias de sicarios, muertes y bombas; la guerra entre los carteles de narcotraficantes hace que una ciudad del tercer mundo esté en las primeras planas del mundo entero, y que estas historias sean de interés para la televisión y el cine, generando una representación sobre Medellín en la que la imagen de la ciudad se asocia inevitablemente a estos fenómenos.

Como respuesta a esta representación, desde el Estado y diferentes instituciones no gubernamentales, se buscan formas de contrarrestar esta visión. En la últimas dos décadas se han producido una buena cantidad de producciones audiovisuales que buscan mostrar “la otra cara” de la ciudad; representaciones que parten del discurso de la ciudad pujante que ha vencido la violencia.

No se puede desconocer que las instituciones públicas y privadas cierran filas en torno a la búsqueda de soluciones a la realidad violenta que aflige a los colombianos y en especial a los habitantes de Medellín. La creación de espacios de reflexión sobre el tema es una constante en las iniciativas para solucionar los problemas sociales: pero también

es cierto que, desde entonces hasta hoy, nos acompaña una búsqueda incansable por la “defensa” de la imagen de la ciudad y es apenas natural que los medios de expresión audiovisual sean una de las herramientas mediante las cuales se busquen alternativas de representación de la ciudad a las generadas por los medios masivos.

Medellín desde entonces ha sido representada con frecuencia en la televisión y el cine nacional y algunas de las producciones audiovisuales más reconocidas del país tienen como escenario esta ciudad. Al hacer un barrido por las obras audiovisuales en las que Medellín es protagonista, podemos ver que hay patrones hegemónicos en las representaciones audiovisuales que desdibujan la multiplicidad de Medellín. En esas representaciones se nos muestra casi siempre la misma ciudad: barrios populares, violencias múltiples y personajes al margen de la ley. Mientras, en contraposición, desde el punto de vista institucional encontramos una Medellín aséptica, limpia, emprendedora y pujante.

Pedro Adrián Zuluaga en su texto “Cine colombiano: cánones y discursos dominantes”, plantea la discusión sobre los discursos dominantes en el cine colombiano, algunas de sus preguntas y planteamientos se pueden aplicar con relación a lo local de Medellín.

¿A quién o a quiénes favorece ese cánón o quiénes son sus rentistas? ¿Qué tipo de institucionalidad está implicada en su permanencia? Contando con la debilidad del mercado y la precaria institucionalidad académica, habría que identificar otras instancias, propias de un cine dependiente, un cine con las mismas limitaciones —o incluso mayores— de otros cines del tercer mundo. (Zuluaga, 2013, p.99)

Se podría plantear que hay unas formas de representación canónicas de Medellín, en las que se instalan unas discursividades dominantes, que responden a intereses transnacionales y oficiales. Por un lado, las del mercado audiovisual internacional y por otro, la necesidad de la ciudad de atraer a los inversionistas y turistas, generando de alguna manera una representación audiovisual de la ciudad polarizada pero en ambos extremos exotista.

Estas miradas desconocen aspectos de la ciudad, muchas de sus violencias cotidianas, muchas de sus pobreza y sus causas, así como otros aspectos de una urbe como Medellín, permanecen ausentes, pues no son tan atractivas para el mercado o para las necesidades oficiales de “comercializar” la ciudad.

Volviendo al texto de Zuluaga.

En los discursos subyacen estructuras de poder, y tomas de posición como las que menciona Sergio Becerra: En efecto, todo posicionamiento geopolítico, cuando deviene geoestratégico, requiere de una construcción, de una imposición permanente y renovada de imaginarios, con su consabida carga de cánones. Arquetipos, estereotipos, mitos pastiches y amalgamas. En un mundo globalizado, lo que A. Aneesh denomina “the Making of Worlds”, la construcción de mundos parece ser el elemento fundamental que determina las tendencias, las dinámicas y las necesidades del mercado en términos de consumo audiovisual. ¿Pero qué mercado? Y sobre todo, ¿para quién? Aquí podemos detectar una primera tensión entre lo transnacional y lo local o nacional, realidades que responden a lógicas muy distintas. (Zuluaga, 2013)

Teniendo en cuenta las características de la producción audiovisual local, ya mencionadas, se hace necesario el análisis e interpretación de los discursos presentes en los cortometrajes realizados por los autores locales para determinar si realmente existe una mirada interna en estas narraciones, que ejerza resistencia a la mirada impuesta desde afuera que desconoce las fuerzas que cohabitan en las calles de esta ciudad.

El cortometraje de ficción, como cualquier práctica cultural, parte de un proceso cultural, económico y político, en el cual no sólo se establecen las ideas de una clase dominante, sino que se observan las relaciones de dominación y subordinación, y en esta medida, las posibilidades de que la hegemonía sea resistida o alterada y puedan configurarse en esta producción artística elementos de contra-hegemonía o hegemonías alternativas. En la medida en que el cortometraje como práctica audiovisual es relativamente marginal, es posible encontrar en él representaciones que se opongan a los discursos dominantes sobre la ciudad de Medellín y cómo se dan las relaciones en los discursos allí presentes.

Partiendo de Raymond Williams en “Marxismo y literatura” (2000) encontramos en primer lugar que los discursos presentes en el cortometraje local revelan ideas “tradicionales” sobre la ciudad y sus habitantes, así como maneras en que éstos se renuevan para soportar la hegemonía discursiva y narrativa de la industria audiovisual. En segundo lugar en las dos décadas que establecimos para esta investigación, *instituciones* como la educación, los medios de comunicación y el Estado han jugado un papel determinante en las formas de representar la ciudad de Medellín y en las dinámicas de la producción audiovisual local ya que en muchos casos la producción de cortometrajes tiene origen de una un otra manera en ellas.

En el caso del cortometraje sobre Medellín, no podemos desconocer el concepto de *las formaciones*, que plantea Williams, pues una de sus características consiste en que buena parte de la producción audiovisual local responde a las lógicas de las formaciones, ya que la producción de los cortometrajes surge en alguna medida en el ámbito de los movimientos artísticos e intelectuales que se entrecruzan con esas instituciones y tradiciones generando la posibilidad de representaciones que en sí mismas contienen los tres elementos que hacen parte activa de los procesos sociales, políticos y culturales, y que además determinan en buena medida la mirada del creador.

Desde este enfoque se encuentra pertinente analizar los cortometrajes teniendo en cuenta las categorías de discursos propuestos por Williams. En primer lugar, encontramos *Discursos residuales*, que permiten ver cómo en Medellín, una ciudad con una fuerte influencia de la cultura rural, aún se conservan residuos de esa tradición campesina, y cómo esos elementos son representados en el cortometraje a partir de elementos espaciales, las características de los personajes, las creencias religiosas de los mismos y, en general, una serie de características de la ciudad representada que nos hablan de cómo aún en el presente se encuentran activos esos vínculos con el pasado y cómo se hacen evidentes en esas representaciones.

Así mismo, cuando se habla de *discursos dominantes*, se observa, aún en el cortometraje, cuáles son las ideas instauradas sobre Medellín que dominan la discursividad audiovisual sobre la ciudad, instaladas en dos polos opuestos; por un lado, la ciudad representada como modelo de desarrollo, una ciudad perfecta, “la más educada”, “la más innovadora” y en general llena de virtudes asociadas a las

instituciones; y en el otro extremo, el discurso de la ciudad violenta, casi como una Medellín infernal, llena de sicarios, narcotráfico y prostitutas, que se ha instalado desde la institución de la cinematografía industrial y los medios de comunicación.

La tensión en esta oposición de los discursos sobre la ciudad, hace necesario buscar qué hay en el medio, qué hay más allá de la ciudad campesina, la ciudad violenta o la ciudad desarrollada, cuáles son esas otras ciudades y ver cómo se representan en el cortometraje local que, en principio, responde a una lógica de mayor libertad, ya que no está condicionado por la leyes del mercado industrial.

En este sentido se observa que en esas representaciones aparecen *discursos emergentes*, que permiten hablar de cómo desde algunos espacios de creación audiovisual se ejerce resistencia a lo residual y a lo dominante, lo que permite encontrar en los intersticios de estas narraciones elementos como la diversidad racial y sexual, posturas críticas frente al estado, o matices en la representación de sus habitantes que evidencian búsquedas a través de nuevas formas, nuevas estéticas o narrativas, nuevos valores e imaginarios sobre la ciudad.

A partir de los elementos mencionados, la visión de Medellín en el audiovisual breve local, requiere de un análisis hermenéutico que dé cuenta de los recursos estéticos y narrativos que han sido utilizados para representar la ciudad y sus imaginarios. Siguiendo a García Canclini (2007) cuando afirma que: “Los imaginarios corresponden a elaboraciones simbólicas de lo que observamos o de lo que nos atemoriza o deseáramos que existiera”, el cortometraje y sus relatos son una amplia fuente que permite interpretar los discursos de la representación propia allí presentes y determinar si existe o no, una mirada que se oponga a los discursos dominantes.

FUENTES

Material audiovisual

- Archivo del concurso de COMFENALCO *MEDELLÍN PARA VERTE MEJOR*.
- Archivo de la muestra *CAJA DE PANDORA*.
- Archivo del concurso *PANTALONES CORTOS*.
- Archivo del festival *FICME*.

- Archivo del festival *CORTO PUNZANTE*.
- Archivos Universitarios de Medellín.
- Colectivos audiovisuales de Medellín.

Libros y artículos

- ALVAREZ, C. (1992). El cortometraje del sobreprecio: datos, 1970-1980 (Vol. 1). Cinemateca
- CARRO, Nelson (coord.) Antología de cortometrajes. Ediciones El Milagro/IMCINE. 1ª edición. México, D.F. 1997
- CORREA, Julian David. El corto colombiano en: <http://www.ochoymedio.info/article/3/El-corto-colombiano/>
- COSSALTER, Javier (octubre de 2012). En busca de la(s) especificidad(es) del cortometraje. El corto de ficción en la Argentina de los años sesenta. Revista Lides, N° 5, Buenos Aires. Argentina. Recuperado el 25 de abril de 2013: http://www.revistalides.org.ar/numeros_anteriores/numero_5/articulos/7.%20Articulo%20-%20Cossalter%20Javier.pdf
- COOPER, P., & DANCYGER, K. (1998). El guión de cortometraje. Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989). Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995). Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999a). La globalización imaginada. Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999b). “El consumo cultural: una propuesta teórica”, en: El Consumo Cultural en América Latina, Guillermo Sunkel (coord.). Colombia: Convenio Andrés Bello..
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987a). De los Medios a las Mediaciones. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987b). “Televisión, la forma-rito del discurso del espectáculo”, en: Procesos de comunicación y matrices culturales: itinerarios para salir de la razón dualista. México: FELAFACS, pp., 62 – 70.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2001). Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad. Pittsburgh: IILI.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2003). “Comunicación, cultura y hegemonía”, en: De los medios a las mediaciones. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2004). “Nuestra excéntrica y heterogénea modernidad”, en: Revista de Estudios Políticos No. 25, Universidad de Antioquia, Medellín – Colombia. Julio – Diciembre de 2004, PP. 115 – 134. Tomado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/iep/25/5%20Jesus%20Martin%20Barbero.pdf>. (Acceso: abril 2 de 2010).
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1993). “La comunicación en las transformaciones en el campo cultural en: Revista Alteridades. N. 5, 1993.Pp 59-68
- MEIER, Annemarie (2013). El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar. México: Universidad Autónoma Metropolitana
- PÉCORA, Paulo (2008), “Algunas reflexiones sobre el cortometraje” en Eduardo Russo (Comp.) Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina, Buenos Aires: Paidós.
- WILLIAMS, Raymond (1971). Los medios de comunicación social. Barcelona: Ediciones Península.
- WILLIAMS, Raymond (1983). Culture & Society: 1780-1950. New York: Columbia University Press.
- WILLIAMS, Raymond (1995). “Advertising: the magic system”, In: The Cultura Studies Reader, DURING, Simon (org). London: Routledge, Pp., 320 – 336.
- WILLIAMS, Raymond (1997). La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas. Buenos Aires: Manantial.
- WILLIAMS, Raymond (2000). Marxismo y literatura. Barcelona: Península.
- WILLIAMS, Raymond (2001). El campo y la ciudad. Buenos Aires: Paidós.
- ZULUAGA, Pedro (2013). Cine Colombiano: Cánones y discursos dominantes. Bogotá: Cinemateca distrital.