

Creación y libertad: El trasvase de una alternativa de producción fílmica desde los márgenes a las instituciones docentes

Dr. Francisco Javier Gómez Tarín
*Dpto. Filosofía, Sociología y
Comunicación Audiovisual y Publicidad
Universitat Jaume I. Castellón*

1. INTRODUCCIÓN

En el año 2004, si mal no recuerdo, tuve el placer de participar en estos encuentros –ahora bianuales– en torno al *cine aficionado*. En años anteriores lo había hecho también y, siguiendo los trazos escritos, puede constatarse cómo han sido dos cuestiones las que fundamentalmente han guiado mis intervenciones: el desvelamiento de un cine oculto en nuestro país, producido en formatos subestándar durante el periodo 1967-1982, y la reivindicación de algunas experiencias ligadas a ese mismo tipo de cine llevadas a cabo en las Islas Canarias (lugar turísticamente reconocido, pero culturalmente olvidado). Otros compañeros han abordado, puntualizado y constatado la situación del cine en Canarias (me refiero a la más reciente intervención de Josep M. Vilageliú, que suscribo plenamente).

La especificidad de estas jornadas reclama un cierto grado de continuidad en las intervenciones, sobre todo en aquellos aspectos que han sido apenas esbozados (en mi caso, como propuestas de trabajo desde una perspectiva de *resistencia*). Así pues, dejo en esta ocasión de lado lo que tiene que ver con el cine en Canarias para centrarme –continuar, si se quiere– en la línea abierta sobre un cine planteado desde perspectivas no hegemónicas o, incluso, antihegemónicas. Mi compañero Robert Arnau incidió en ello en el último encuentro y, no mucho tiempo después, leyó su tesis doctoral sobre el cine militante en nuestro país. Por

lo tanto, la perspectiva con que abordaré esta cuestión va a ser fundamentalmente teórica, de un lado, y pragmática, de otro, en tanto en cuanto algunas experiencias dan fruto en los últimos años y asistimos a un cambio fundamental en la concepción creativa de los productos audiovisuales derivada, en gran medida, de la aplicación y uso de los ya no tan nuevos soportes digitales.

Así, mi anterior intervención llevaba por título *Sistema hegemónico y resistencia. Perspectivas ideológicas y teórico-prácticas en torno a la producción cinematográfica independiente*. En el texto publicado puede constatar el planteamiento de base que guiaba mi propuesta. Por otro lado, la aparición del libro de Joaquim Romaguera y Llorenç Soler, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España (1955-1975)*, a pesar de sus lagunas e incorrecciones –o falsas interpretaciones–, ha venido a cubrir un hueco importante y, sobre todo, ha puesto sobre la mesa la necesidad de reivindicar una parte de nuestra historia audiovisual que permanece oculta y negada por la endeble justificación de que se trata de materiales que no cuentan con licencia de exhibición. En este sentido, estos encuentros en Guadalajara son un punto de inflexión y ha sido aquí donde se ha venido insistiendo una y otra vez en la existencia de un cine marginal y marginalizado.

Aprovecho para echar de menos la presencia entre nosotros de Joaquim Romaguera, cuyas investigaciones sobre el cine amateur, independiente, marginal, o como lo queramos llamar, pudieran y debieran haber seguido adelante, contra viento y marea, si el destino no le hubiera tan inoportunamente convocado. Sea este un recuerdo merecido y emocionado.

2. VESTIGIOS

La meritoria iniciativa de Joaquim Romaguera tendente a la puesta en marcha de una historiografía del cine “independiente” no puede ser considerada como única y exclusiva (ahí están, también, como prueba de ello, las publicaciones de estas Jornadas de Guadalajara), ya que otros autores han abordado la cuestión, con mayor o menor profundidad, en años pretéritos. Tal es el caso de los siguientes textos (a modo de ejemplo y sin afán de exhaustividad, pidiendo disculpas por anticipado para aquellos que no hayan sido consignados):

AGUIRRE, J., *Anti-cine. Apuntes para una teoría*. Fundamentos. Madrid. 1972.

ANTOLÍN, M., *Cine marginal en España*, XXIV Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1979.

BONET, E., PALACIO, M., *Práctica Fílmica y vanguardia artística en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1983.

CUESTA, M., *El terrorismo doméstico de Antoni Padrós en el cine independiente de la España de los años setenta*. Gerona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2003.

LINARES, A., *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976.

LLINAS, F., *Cortometraje independiente español (1969-1975)*, Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1986.

MARTÍ ROM, J. M., *La central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa*, autoedición, Octubre 1994.

MARTÍ ROM, J.M., “Breve historia acerca del cine marginal (cines independien-

te, *underground*, militante, alternativo) en el contexto catalán”, en *Cinema 2002*, nº 38, Abril 1978.

MARTINEZ-BRETÓN MATEOS-VILLEGAS, J.A., *La “denominada” escuela de Barcelona*, Madrid, Tesis Doctoral, Ediciones de la Universidad Complutense, 1984.

PÉREZ PERUCHA, J. (COORD.), *Los años que conmovieron al cinema –Las rupturas del 68-*, Valencia, IVAC, 1988,

RIAMBAU, E., TORREIRO, C., *Temps era temps: el cinema de l'escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993.

VIOTA, P., *El cine militante en España durante el franquismo*, Mexico, UNAM, 1982.

Por otro lado, algunas tesis doctorales recientes, o en proceso de investigación, apuntan hacia este tipo de cine y su época de mayor relevancia, lo cual nos permite anticipar publicaciones que habrán de surgir a corto o medio plazo.

El proyecto *Desacuerdos* o la selección de materiales hecha por Julio Pérez Perucha para el Zinebi en 2003, bajo la denominación genérica *Las brigadas de la luz*, han permitido la visión de algunos de estos aparentemente inaccesibles films y nuevas reflexiones sobre la relevancia de su recuperación.

3. CONTINUIDAD

Sin embargo, cuando fijamos un enmarcado temporal tan concreto como 1982 para una especie de “fecha final”, ponemos inconscientemente en marcha un nuevo procedimiento de exclusión. Ciertamente, en 1982 se dan circunstancias objetivas que permiten pensar en un antes y un después:

- * Se consolida la democracia con la llegada al poder de los socialistas (me refiero eufemísticamente al PSOE).
- * La producción de materiales en vídeo se generaliza (equipos portátiles profesionales o semi-profesionales, como el U-Matic).
- * Entra en vigor una nueva política de ayudas al cine.

Si bien todo esto trae consigo una emergencia de los realizadores que se habían sentido ahogados durante los últimos estertores del franquismo (que irán reapareciendo a partir de la muerte del dictador en 1975) y deja sin masa crítica a los protagonistas de un cine militante (los partidos ya no ven la necesidad de un cine de intervención, en tanto se desmantela toda la infraestructura alternativa de exhibición), sería un tanto arriesgado decir que deja de existir un cine marginal. De la misma forma que siempre ha habido y habrá un cine aficionado, podemos afirmar que ha habido y habrá un cine marginal. El problema no es de existencia, sino de presencia, es decir, de “visibilidad”.

Claro está que cuando hablamos de marginalidad estamos cubriendo un amplio abanico que responde al criterio de materiales audiovisuales sin licencia de exhibición, sean realizados en película o en vídeo, sin importarnos sus concepciones ideológicas, pero sí sus propuestas formales innovadoras, cues-

◆ Encuentro de Historiadores: En torno al Cine Aficionado

ción esta que, como hemos podido comprobar por otros trabajos antes mencionados, habría sido una de las carencias endémicas del periodo 1967-1982.

La aparición y consolidación del vídeo llevaría consigo la reconversión de otro grupo de cineastas hacia el video-arte o hacia las video-instalaciones, prácticas más cercanas a la exhibición en museos o salas de arte que a la visión en locales de exhibición cinematográfica. Como podemos constatar, esta es una dinámica que se está generalizando hoy en día incluso para las propuestas directamente fílmicas, como es el caso de Jean-Luc Godard, el flujo audiovisual de correspondencias entre Kiarostami y Erice, o el último film de Pere Portabella, que se estrena en el MOMA de Nueva York.

Por otro lado, desde posiciones radicales se prodigarían las experiencias comunitarias hasta que la llegada de las televisiones privadas y, más tarde, las emisiones de televisión digital terrestre, acabarían con todo vestigio alternativo. Y esta es una cuestión que no solamente tiene que ver con las posibilidades técnicas sino también con la gestión a la baja de los contenidos de las distintas cadenas de televisión, que han conseguido, en muy poco tiempo, construir un espectador cautivo de una acumulación sin precedentes de banalidades. Como indica Jean-Claude Soulages¹:

En dos décadas, ha sido sustituida la silueta de un sujeto-ciudadano catódico, avatar de la Razón Instrumental, por la de un consumidor de afectos y de recursos cognitivos y comportamentales, efigie de un saber informal y de la experiencia vivida más banal.

Sin duda el estatuto del terminal televisivo, así como las relaciones que se establecen con su espectador, no representan más que uno de los síntomas de esta tendencia propia de las sociedades contemporáneas que ha sustituido la democracia de masa monolítica de la edad moderna por el hiperindividualismo característico de nuestras colectividades

Esta perspectiva, tan genérica y rápidamente abordada en estas líneas, sólo pretende poner de manifiesto la importancia que tiene, incluso en una sociedad democrática, la realización de productos audiovisuales alternativos. La censura que sobre ellos se ejerce en este momento no es otra que la económica. A través de ella se genera un círculo vicioso que dota de viabilidad a los materiales políticamente correctos o, digamos, que cumplen las normas hegemónicas al uso, en tanto que hace prohibitiva la producción individual, aunque la aparición de los sistemas digitales, las cámaras DV o la posibilidad de la edición digital, prácticamente asegurada en un entorno privado, hagan presumiblemente factible la realización.

El factor decisivo vuelve a ser el de lo que es considerado o no como película: si no hay licencia de exhibición, no hay visibilidad, no hay "existencia". Esta es pues la atadura que debiéramos romper desde las posiciones creativas y también desde las investigadoras.

¹ En SOULAGES, JEAN-CLAUDE, *Les rhétoriques télévisuelles. Le formatage du regard*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2007. Páginas 75-76 y 16, respectivamente. La traducción es nuestra.

4. EXCEPCIONALIDAD

A nadie se le escapa la rentabilidad que en los últimos años ha tenido el *Master en Documental de Creación* que se viene realizando en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. La lista de títulos es hartamente demostrativa:

- * *Monos como Becky*, de Joaquim Jordà. (Primera edición)
- * *Buenaventura Durruti, anarquista*, de Jean-Louis Comolli. (Primera edición)
- * *En Construcción*, de José Luis Guerín. (Primera edición)
- * *Cravan vs Cravan*, de Isaki Lacuesta. (Segunda edición)
- * *Tierra Negra*, de Ricardo Íscar. (Segunda edición)
- * *De nens*, de Joaquim Jordà. (Segunda edición)
- * *El cielo gira*, de Mercedes Álvarez. (Tercera edición)
- * *Veinte años no es nada*, de Joaquim Jordà. (Tercera edición)
- * *Aguaviva*, de Ariadna Pujol. (Tercera edición)
- * *Memoria negra*, de Xavier Montanyà con la colaboración de Basilio Martín Patino (Tercera edición)
- * *La leyenda del tiempo*, de Isaki Lacuesta (Cuarta edición)
- * *Diario Argentino*, de Lupe Pérez García (Cuarta edición)
- * *Dies D'Agost*, de Marc Recha (Cuarta edición)

Aunque otras instituciones docentes lleven a cabo actividades similares, es importante reseñar cómo el caso de la Pompeu Fabra ha dado a la luz materiales cualitativamente relevantes que, en su mayor parte, han sido exhibidos en diversos festivales, en televisiones e, incluso, en salas cinematográficas. Por lo tanto, cuentan con licencia de exhibición, lo cual no nos parece una cuestión negativa sino, por el contrario, muy positiva, siempre y cuando sea el resultado de un proceso que no esté condicionado en su origen. Obsérvese –y no es un dato menor– cómo la mayor parte de los documentales van firmados por cineastas profesionales que son, al tiempo, profesores del *master*.

Lo que venimos observando, en líneas generales, es que los alumnos de las diferentes escuelas de cine privadas y de las universidades con titulación en Comunicación Audiovisual, llevan a cabo, individualmente o en grupo, proyectos audiovisuales con los que intentan mostrar su capacidad para ser reconocidos como hipotéticos futuros realizadores. Esto quiere decir, salvo excepciones, que tienden a responder a los discursos hegemónicos, dando satisfacción a todo tipo de requerimientos. A fin de cuentas se trata de vender el alma a cambio de una opción de compra (que muchas veces no llega a producirse).

Puestas así las cosas, lo que acontece en la Pompeu Fabra es una excepción, pero también es un faro, un punto de referencia que no debiera ser minusvalorado.

5. LÍNEAS DE ACCIÓN

Si realmente deseamos una nueva generación de cineastas con planteamientos formales revolucionarios, con capacidad crítica, con ideas y sin servilismos, es necesario atender todas las fases del proceso creativo desde las primeras instan-

◆ Encuentro de Historiadores: En torno al Cine Aficionado

cias docentes. Al mismo tiempo, no debe coartarse ninguna opción, por lo que la vía de la marginalidad –en los términos antes señalados– debe ser tan reivindicada como la de la industria.

Nuestra capacidad para modificar los planteamientos de la enseñanza primaria y secundaria es prácticamente nula, pero podemos y debemos incidir en la vía universitaria a nivel de las licenciaturas y de los *master*. Esta es, pues, la línea de acción que proponemos.

Hoy en día los alumnos llegan a la universidad con una cultura previa fundamentalmente icónica pero desconocen en gran medida los mecanismos de construcción de los textos audiovisuales y su historiografía (más grave, incluso, es el casi absoluto analfabetismo en cuanto a las obras concretas). El primer reto, pues, es incorporar a sus conocimientos los fundamentos de la narrativa audiovisual con una dinámica de aplicación práctica inmediata. Pero esto es mucho más complejo de lo que pueda parecer a primera vista, toda vez que no es suficiente transmitir la información o acumular datos, ya que el tipo de enseñanza que requiere el alumno de hoy implica dos factores que son tangenciales, pero determinantes:

- 1) La necesidad de suplir el bagaje de cultura audiovisual de que carece, llenando un vacío que supone en la práctica muchísimas horas de visionado.
- 2) La no menos importante dirección del aprendizaje hacia la interiorización de los conceptos y no hacia la memorización: no se trata de “saber” sino de “comprender”, única vía para la aplicación posterior creativa.

Por si fuera poco, debemos dar cabida a un bagaje de conocimientos que es claramente multidisciplinar y que deberá ser respaldado, además, por otros saberes específicos sobre producción, realización y gestión audiovisual:

Conocimiento específico	Base implicativa
Historiografía del cine, radio y TV Historia de las teorías cinematográficas Evolución histórica del lenguaje fílmico	Historia / Historiografía
Narratología (terminología procedente de la teoría literaria) Narratología aplicada (terminología específica audiovisual) Recursos expresivos y narrativos	Narrativa
Análisis de textos audiovisuales	Semiótica
Generación práctica de discursos audiovisuales	Guión
Aplicación de los conocimientos a otros discursos audiovisuales (radio, televisión, publicidad, multimedia, etc.)	

Ni que decir tiene que todo este cúmulo de conocimientos es inviable tratar de impartirlos en una materia específica, por lo que encontramos de inmediato el primer elemento esencial que habrá de tenerse en cuenta: *la coordinación entre diferentes materias docentes.*

Inexcusablemente, el alumno, al final de sus estudios de licenciatura, deberá:

- * *Conocer* las fases históricas y la evolución del lenguaje audiovisual.
- * *Comprender* los discursos audiovisuales y sus mecanismos expresivos y narrativos.
- * *Utilizar* correctamente una terminología adecuada.
- * *Conocer y aplicar* la crítica mediante herramientas de análisis textual.
- * *Desarrollar* la construcción de discursos audiovisuales.

El objetivo principal, pues, habrá de ser el de establecer mecanismos de comprensión y análisis de la construcción narrativa en los medios audiovisuales, teniendo como objetivos complementarios el uso de conceptos teóricos y técnicos del análisis narrativo. Obtenemos así un segundo elemento indispensable, la capacidad teórica, que habrá de conducir al alumno al saber-hacer, a aplicar los conocimientos adquiridos, en una doble perspectiva:

- *De capacidad comprensiva*, mediante:
 - o *Discriminación de conceptos*
 - o *Identificaciones*
 - o *Definiciones*
 - o *Exposiciones*
- *De aplicación práctica*, mediante el desarrollo de estrategias cognitivas:
 - o *Ideaciones*
 - o *Proposiciones*
 - o *Elaboraciones*
 - o *Realizaciones*

Además, será imprescindible, asimismo, la *adaptación a las nuevas tecnologías audiovisuales emergentes.*

Estos objetivos vienen a satisfacer la doble naturaleza teórica y práctica del conocimiento cuyo desarrollo buscamos. A ello hay que añadir la necesidad de una actitud general que se desea promover entre los estudiantes, a la vez crítica y desmitificadora, ya que no debemos olvidar que

Una adecuada educación en comunicación, para desarrollar el análisis sobre los medios y nuevas tecnologías de la comunicación, contrariamente a los que han visto en ellos una solución -didáctica en las escuelas y de entretenimiento en las familias-, ha de: 1) problematizar el contenido de los medios, para alejar la concepción "naturalizada" que presentan de sí mismos; 2) desideologizar sus mensajes, que tienden a legitimar y reforzar "determinadas" actitudes, como conductas e ideas sobre el mundo; y 3) evidenciar la articulación de los medios con el entramado comercial, empresarial, financiero y político para alumbrar sobre su pretendida "independencia y neutralidad"²

² GÓNZALEZ YUSTE, J. L. (2000): "Variables de la educación en comunicación", en PÉREZ TORNERO, J. M. (COMPILADOR): *Comunicación y educación en la sociedad de la información. Nuevos lenguajes y conciencia crítica*. Barcelona, Paidós. Página 198.

En esencia, el alumno debe ser dotado de conocimientos, en la medida de lo posible *interiorizados y no memorizados*, que le capacite para construir y analizar, lo que supone una dialéctica que permita:

1. Partir de las teorías, los recursos expresivos y narrativos, las prácticas significantes, para llegar a *generar* productos audiovisuales complejos.
2. Partir de textos audiovisuales complejos, ya existentes, para, aplicando los conocimientos previos, *interpretar* a través de un proceso inverso: descomponer y analizar.

Pero el reto trasciende los presupuestos de una docencia universitaria a nivel de licenciatura y debe ser continuado y ampliado con la puesta en marcha del nuevo sistema de programas de postgrado y sus diferentes *master*, lugar concreto en el que las prácticas reales pueden plantearse más claramente como producciones específicas (por la vía de la evaluación).

Quedan dos elementos básicos por especificar: la necesidad de una *infraestructura tecnológica* adecuada (laboratorios perfectamente dotados para la producción audiovisual) y su uso a pleno rendimiento para dar cabida a las prácticas de las diferentes materias y, sobre todo, a los *proyectos de alumnos al margen del horario lectivo*. Esta última es la pieza motora que habrá de conseguir resultados concretos, siempre y cuando las exigencias de rigor y planificación sean implantadas convenientemente y respetadas por todos los agentes del proceso.

6. PROCESOS

Resumamos aquí los elementos esenciales que hemos ido desgranando previamente:

- * **coordinación entre diferentes materias docentes**
- * **capacidad teórica**
- * **aplicar los conocimientos adquiridos**
- * **adaptación a las nuevas tecnologías audiovisuales emergentes**
- * **infraestructura tecnológica**
- * **proyectos de alumnos al margen del horario lectivo**

Y reordenémoslos para adjudicar responsabilidades y cronología:

- * **Son competencia del profesorado y cuestiones previas necesarias:**
 - ◆ **infraestructura tecnológica**
 - ◆ **coordinación entre diferentes materias docentes**
- * **Son competencia del alumnado a lo largo de su aprendizaje (sin descuidar la labor del profesorado en cuanto al ciclo de enseñanza):**
 - ◆ **capacidad teórica**
 - ◆ **aplicar los conocimientos adquiridos**
 - ◆ **adaptación a las nuevas tecnologías audiovisuales emergentes**
 - ◆ **proyectos de alumnos al margen del horario lectivo**

En una primera fase, entendemos que debieran cubrirse dos facetas: 1) *desarrollar los programas de cada una de las asignaturas implicadas, elaborando sus correspondientes materiales docentes*, y 2) *generar las fichas de prácticas inscritas en los horarios lectivos*. Para ello no podemos perder de vista ni las imbricaciones entre las materias ni las propuestas creativas que se extienden más allá de las asignaturas: proyectos de *documental de creación* y proyectos de *corometrajes de ficción* (más toda una gama de posibilidades multimedia, hipermédia, videojuegos, expresión gráfica, radio, etc., que no consideramos aquí

puesto que nos interesa esencialmente lo que tiene que ver con la expresión cinematográfica). La elaboración previa de tales proyectos puede y debe inscribirse en la propia dinámica lectiva, como parte integrante de las prácticas.

Los productos y resultados, íntimamente ligados, serán implementados en:

* *Productos:*

- ◆ Descripción detallada de las prácticas de cada asignatura.
- ◆ Manuales docentes.
- ◆ Diarios de trabajo en clase.
- ◆ Proyectos y guiones previos (horario lectivo).

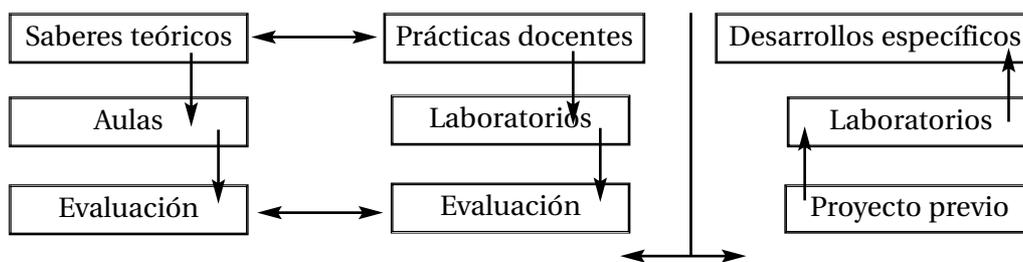
* *Resultados:*

- ◆ Proyectos y guiones finales.
- ◆ Documentales de creación.
- ◆ Cortometrajes de ficción.

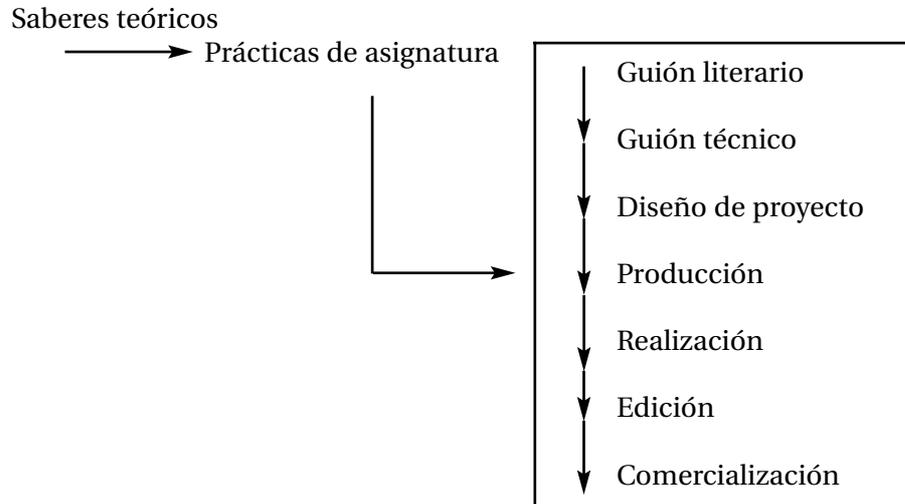
La ambición es, por supuesto, la exhibición competitiva de los materiales producidos una vez se consiga la calidad deseable, cuestión esta para la que debemos ser muy críticos y que necesita imperiosamente de una decidida coordinación entre el profesorado.

7. COORDINACIÓN Y GESTIÓN DE PROYECTOS

Dejando de lado la posibilidad de uso de una adecuada infraestructura audiovisual, que depende, lógicamente, de las características de cada universidad y de sus correspondientes laboratorios, horarios de utilización –docente y libre– por parte del alumnado y posibilidades económicas y de gestión, es esencial una coordinación máxima entre cursos y materias para construir una línea de desarrollo continuo de los saberes y de sus aplicaciones en la práctica. Gráficamente:



Lo cual implica toda una serie de conocimientos convenientemente coordinados, jerarquizados y linealizados en una gradación consensuada por el profesorado. Materias como *Teoría de la comunicación, Estructura del sistema audiovisual, Empresa audiovisual, Narrativa audiovisual, Producción y gestión de proyectos audiovisuales, Realización audiovisual, Teoría y técnica del guión, Producción y dirección filmica, Teoría y técnica del montaje y edición digital, Modos de representación cinematográficos, etc.*, no pueden competir entre sí sino actuar de forma complementaria. En consecuencia, hay tres caminos a seguir que no son en modo alguno excluyentes:

1. Línea de aprendizaje y práctica en el seno de la titulación:

El criterio a seguir es que un mismo proyecto –o proyectos, cuando se llevan a cabo trabajos de grupo– se deslice a lo largo de la licenciatura, enriqueciéndose con las sucesivas aportaciones teóricas y prácticas.

2. Línea de producción de audiovisuales fuera del horario lectivo:

Sin embargo, se trata de estimular también la iniciativa del alumnado para generar sus propios discursos audiovisuales sin el pensamiento puesto en las evaluaciones. Para ello, se debe establecer un sistema de uso libre de los laboratorios para que cualquier proyecto, previamente supervisado por el profesorado y la dirección de titulación, pueda llevarse a cabo en régimen de coproducción (la universidad aportaría la infraestructura y equipos, en tanto que el alumnado habría de hacerse cargo del coste económico de la producción). En este caso, se ha de exigir al alumno una documentación exhaustiva que, en sí misma, supone una práctica adicional “de facto”:

- * Memoria del proyecto.
- * Sinopsis, guión literario y guión técnico.
- * Composición del equipo técnico y artístico.
- * Plan de producción.
- * Plan de rodaje.
- * Presupuesto y esquema de comercialización.
- * Registro de la propiedad intelectual

3. Línea de co-producción de audiovisuales con empresas del sector:

Se trata, en este caso, de proyectos de mayor envergadura, incluso abiertamente profesionales, en los que la universidad puede participar en múltiples niveles, pero siempre cubriendo los puestos de ayudantía con alumnos, de cara a fomentar prácticas de gran rentabilidad experiencial.

9. FACTIBILIDAD

Llegados hasta aquí, surge una pregunta: ¿qué línea une la apuesta por un cine marginal-independiente con esta serie de posibles realizaciones desde la atalaya universitaria? Parece haber una contradicción entre un cine que se opone radicalmente a los usos hegemónicos (en contenido y forma), que se etiqueta a sí mismo sin licencia de exhibición, que busca cauces de difusión alternativos y otro que, en resumidas cuentas, “cumple las normas”.

En trabajos previos hemos mantenido que el ejercicio de la resistencia es de carácter ilimitado, lo cual quiere decir que todos los frentes son válidos y viables, con independencia de la valoración que de unos u otros formulemos a nivel ideológico. Se trata, pues, de propiciar múltiples producciones audiovisuales desde una férrea exigencia de calidad (la estimación de un 10% -15% de productos finales aceptables nos parece más que satisfactoria), pero no de filtrar los criterios de selección para su exhibición pública en función de la obtención de licencias de exhibición, de la satisfacción de la norma hegemónica o de la repercusión en una línea políticamente correcta. Ese tipo de censura debe ser eliminada para propiciar la experimentación a todo nivel. Es ahí donde el criterio de marginalidad se construye desde la decisión del equipo autoral y no desde la imposición contextual.

Por otro lado, los resultados son fruto inequívoco del aprendizaje previo, lo cual quiere decir que solamente una enseñanza orientada hacia el juicio crítico podrá generar productos audiovisuales diferenciados y de calidad. Esta es una responsabilidad plena para el profesorado universitario que, necesariamente, habrá de implicarse en los proyectos y considerarlos, en muchos casos, como propios.

10. CODA

No se trata de alcanzar ninguna utopía; muy al contrario, se trata de transformar el conocimiento en *saber-hacer* sin abandonar las bases teóricas que rigen toda práctica. El alumnado habrá de encontrar un cauce que sólo será viable si previamente el profesorado ha conseguido:

- * Constituir equipos de trabajo perfectamente definidos y coordinados que eviten los solapamientos entre las materias y gestionen los proyectos en un orden ascendente hasta su definición final.
- * Gestionar las infraestructuras para obtener de ellas su máxima rentabilidad, con tiempos de uso libre allá donde se produzcan huecos lectivos.
- * Revisar constantemente su bagaje de conocimientos y métodos docentes para adecuarlos a las nuevas exigencias de la sociedad, despertando siempre en el alumno la actitud crítica.
- * Mantener una exigencia plena en cuanto a los procesos de producción y realización: todo proyecto debe ser minuciosamente formulado antes de llevarse a la práctica.
- * Afirmar su espíritu crítico mediante la selección exhaustiva de los materiales que pueden considerarse como válidos, según criterios de calidad que impidan la visión pública de producciones mediocres o de bajo nivel.

◆ Encuentro de Historiadores: En torno al Cine Aficionado

En la práctica, nos vamos a encontrar –es una hipótesis– con un esquema de trabajo que podría estimarse de acuerdo con el siguiente gráfico (las cifras son puramente estimativas y se conciben desde la experiencia previa y extrapolada en la Universitat Jaume I de Castellón, pero permiten deducir porcentajes):

PROCESO	Prácticas de licenciatura	Prácticas de master	Proyectos del alumnado	Coproducciones	Total	Documental	Ficción
Guión literario	20	4	4	3	31	6	25
Guión técnico	10	4	4	3	21	3	18
Diseño de proyecto	8	4	4	3	19	5	14
Producción	6	3	3	3	15	4	11
Realización	6	2	3	3	14	4	10
Edición	4	2	3	3	12	3	9
Comercialización	0	1	1	3	5	2	3
<i>Porcentaje validez</i>	0	30	20	50			
<i>Cifra visualizable</i>	0	1	1	1	3	2	1

A la vista de estos datos –nada empíricos, por cierto–, lo que parece manifiesto es que poco tendría que ver la calidad de los productos resultantes con la cantidad, y este es un criterio que debe ser inflexible a la hora de enjuiciar lo que se considera “visualizable” a nivel público. Proceso este que necesariamente será lento y que no puede en modo alguno quemar etapas. El objetivo habrá de ser el de conseguir que los porcentajes de validez se incrementen en tanto las cifras globales se conservan similares, porque una mayor acumulación puede propiciar la puesta en marcha de proyectos sin ningún interés y con resultados no deseables.

En el terreno de las hipótesis, un esquema satisfactorio sería llegar a conseguir:

PROCESO	Prácticas de licenciatura	Prácticas de master	Proyectos del alumnado	Coproducciones	Total	Documental	Ficción
Guión literario	20	4	6	5	35	8	27
Guión técnico	16	4	6	5	31	5	26
Diseño de proyecto	12	4	6	5	27	7	20
Producción	10	4	4	5	23	7	16
Realización	10	4	4	5	23	7	16
Edición	8	3	4	5	20	7	13
Comercialización	1	2	1	5	9	5	4
<i>Porcentaje validez</i>	15	50	30	60			
<i>Cifra visualizable</i>	1	2	1	3	7	5	2

En última instancia, será el tiempo el que dirá si se puede abrir un camino a través de la docencia universitaria, pero lo que es seguro es que ese camino solamente se podrá recorrer con unos planteamientos estrictos y claramente formulados. Con voluntad y tesón.

En eso estamos...

Valencia, agosto 2007

Francisco Javier Gómez Tarín



XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX



XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

◆ Encuentro de Historiadores: En torno al Cine Aficionado



XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX



XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX



XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

**POR FAVOR PONER
EN ORDEN LAS
FOTOS Y SUS PIES
EN EL CASO DE QUE
LOS LLEVE
GRACIAS**