

Dunav Kuzmanich: el cine es cuestión de método

DUNAV KUZMANICH: CINEMA IS A MATTER OF METHOD

Enrique Xavier Aguirre

Miembro de la Corporación Dunav Kuzmanich

enriquexavier.aguirre@gmail.com

Hablar de Dunav Kuzmanich es hablar de una metáfora del valor de las convicciones y el destino de la disidencia y la crítica en una sociedad.

Luis Miguel Rivas

Un doble propósito motiva el presente texto: exaltar la memoria del cineasta chileno, amigo y maestro Dunav Kuzmanich y reflexionar sobre el método de trabajo con el que pudo realizar un número inusitado de cinco largometrajes en Colombia, en medio de lo que para muchos fue la época de mayor crisis del cine colombiano. Dunav nos dejó un legado valioso de conocimientos y convicciones, que aún resuenan y siguen vigentes para terciar en la discusión sobre el quehacer cinematográfico, particularmente en Latinoamérica. De la misma manera, resulta útil el modelo de diseño de la producción que aplicó en sus películas, para aquel que tenga la osadía de vivir la quirotada de hacer una película. Para ellos, el mensaje es una reflexión posible: el cine, siendo un arte industrial complejo y oneroso, puede ser asequible a cualquiera que tenga una historia que contar: es, ante todo, una cuestión de método para sacar adelante una idea y una historia, que urgen ser contadas.

DUNAV, CINEASTA, AMIGO Y MAESTRO

El 9 de agosto del año 2008, falleció a la edad de setenta y tres años, en el municipio de Olaya cerca de Medellín, Colombia, el cineasta chileno Dunav Kuzmanich, rodeado por un puñado de pupilos y amigos. Había realizado cinco largometrajes colombianos y, sin embargo, murió siendo un desconocido para el público y un olvidado por el mundo cinematográfico; pagó sin quejas, como dice el poeta amigo, “el precio de la censura por una vida y una obra dedicada a develar los mecanismos del poder y las inequidades de nuestra estructura social corrupta”¹. Habían pasado diez años largos, desde cuando fui invitado a participar de un proyecto televisivo educativo para la Universidad de Antioquia en Medellín². A Dunav Kuzmanich lo habían llamado para que nos dictara un Taller de Producción. Fue mi primer contacto con él, y sin mediar tiempo y espacio, fui cautivado por la figura alargada, su mirada serena y las ideas claras, como le luce a los hombres sabios. Rápidamente surgió entre nosotros una relación de amistad entrañable. Fueron años en los que pude aprender su método de trabajo y su manera particular de ver el cine, pero, sobre todo, fueron años para compartir su visión del mundo y sus ideales de libertad y justicia social, con los que fue rigurosamente consecuente hasta el final de sus días. Dunav, me gusta decir, fue en sí mismo el territorio *libre* de América Latina, por el que había luchado en su vida.

Llegó a Colombia en 1974 y al cabo de unos años produjo su primer largometraje, *Canaguaro* (1981): la primera película colombiana que aborda la violencia colombiana de mediados del siglo pasado, desatada entre conservadores y liberales. El mayor aporte de Dunav Kuzmanich, sin duda, es el hecho de haber logrado, siendo chileno, realizar cinco largometrajes colombianos en un lapso muy corto (1981-1987). Sin embargo, fue invaluable, asimismo, su preocupación por inculcar en el medio cinematográfico un método de trabajo ordenado y sistemático para

¹ Se refiere a Luis Miguel Rivas, escritor y realizador audiovisual, miembro de la Corporación Dunav Kuzmanich. La cita es tomada de la introducción de un proyecto documental sobre Dunav.

² Este proyecto era una serie dramatizada de la cátedra de Formación Ciudadana de la Universidad de Antioquia para Canal Universitario de Medellín, llevado adelante en el año 2001.

la producción audiovisual. A su llegada a Colombia, Dunav entendió la necesidad de formar talento humano, dada la evidente escasez de técnicos, cineastas y primordialmente de productores capacitados. De la idea a la realización, Dunav abordaba, paso a paso, cada uno de los momentos de la realización audiovisual, desde el surgimiento y concepción de una idea, la escritura de guiones, el diseño, la producción, hasta, finalmente, el montaje de una película. Muchos fuimos los directores, productores, técnicos y estudiantes que nos formamos *en el hacer* con Dunav Kuzmanich. Él tenía la esperanza de convencernos de la importancia de aplicar rigurosamente el modelo, para que una buena idea pueda dar a luz y materializarse, porque entendía el cine como un medio poderoso para la transmisión de ideas. Ante todo, pensaba Dunav, la industria cinematográfica crece en la medida en que hacer películas se vuelve una rutina. Antes de hablar en propiedad de un cine nacional, solía decir, es necesario que se produzcan mil, dos mil y hasta tres mil películas buenas, malas y regulares. Lo importante, para Dunav, era hacerlas y, para eso, además de dinero y algo de talento, se requería de método y disciplina.

LA OPORTUNIDAD DEL CINE LATINOAMERICANO: EL TEMA

El cine colombiano y latinoamericano, decía Dunav, es un cine con una industria incipiente y está marcado por tres falencias estructurales: financiamiento, “fetichismo” tecnológico y equipo humano mal preparado. A su juicio existía el talento para crear y concebir ideas, pero había poca capacidad técnica para realizar y producir. La ausencia de productores formados que supieran del oficio llevaba a sobrevalorar la tecnología en detrimento del talento humano. Para Dunav, era evidente y no tenía discusión que el cine con oportunidad comercial en Latinoamérica era aquel capaz de reflejar su versión de la realidad social e histórica, porque prevalecía en el espectador, siempre, el interés por la calidad de la historia. Nuestro cine, concluía Dunav, es un cine de bajo presupuesto y mucha mística. Era el caso de películas como *El Chacal de Nabueltoro*, película chilena sobre la vida de un asesino analfabeto, que aún se mantiene vigente y puede encontrarse proyectándose en diferentes salas, especialmente en Europa.

Un cine que, por el contrario, pretenda emular esquemas comerciales de mercados más desarrollados que los nuestros estaba condenado al fracaso, porque no estaría en condiciones de competir económica y técnicamente. Era el caso de una película como *Ayúdeme usted compadre*, concebida para ser un éxito comercial, que no logró perdurar en el tiempo, a pesar de que fue, durante muchos años, la película chilena más taquillera en su primera exhibición; sin embargo, cuando salió de cartelera, lo hizo para no volver. El cine comercial, concluía Dunav, se agota en el primer impulso: las limitaciones técnicas de realización y producción lo condenan al olvido.

Al cabo de treinta años dedicados a la formación técnica de los profesionales del cine y de haber participado en la escritura de decenas de guiones, Dunav, escribió la *Cartilla de narrativa audiovisual*, motivado por ofrecer, especialmente a los jóvenes realizadores, una herramienta didáctica sencilla para la escritura de guiones. El mayor aporte de esta cartilla, sin duda, es lo que se denomina “la teoría del código”. Según Dunav, el tema de una obra audiovisual se expresa por una idea o convicción que se tiene de una historia, que ocurre en un escenario o conjunto de circunstancias que determinan a un personaje o suceso. De ahí, dice, surge la visión con la que el autor busca el código narrativo de la obra (Dunav 12). Prima la reflexión del tema como una postura ética del autor frente a la realidad y, en función de eso, la búsqueda de un código que le permita narrar la obra, porque afirma: *la obra es el tema*. Y cuando el autor logra encontrar el código ideal, dice, no hay otra manera de narrar: el código se convierte en “la única manera de contar una (esa) película” (18). “¿Che, qué se te perdió en la historia?”, solía confrontar Dunav con vehemencia a sus pupilos. Sin un tema claro, no sería posible trazar un derrotero coherente para la película. Muchos proyectos cinematográficos le resultaban abstrusos, porque no lograban definir claramente un tema: carecían de una clara convicción del autor sobre la realidad que trata en la trama.

Definido el tema, el desarrollo de la escritura de un guion y los sucesivos pasos en la realización de la película, particularmente el diseño de la producción, corresponden a una suerte de amplificación permanente del tema: el modelo de producción debe ser coherente con el tema y las condiciones reales en las que se produce, porque el objetivo último para nosotros los latinoamericanos, solía recalcar Dunav, es establecer la

viabilidad económica, técnica y artística de una película, no su rentabilidad, como sí lo puede hacer un productor en Hollywood.

Por encima de la calidad técnica, la producción necesita materializar el código del autor. Dunav era consciente de que sus películas adolecían de problemas técnicos en la realización; sin embargo, lo importante, a su juicio, era la calidad de las historias y su impacto en el espectador. Al público, decía, le interesa ante todo la historia. En esa medida, la definición del tema trasciende la toma de decisiones estéticas en la búsqueda del código. De ahí, por ejemplo, la obviedad para Dunav de usar fuentes naturales de luz y muy poca parafernalia artificial para la iluminación. No admitía que los costos de iluminación pudieran amenazar la viabilidad económica de una película. Las limitaciones en recursos técnicos se debían suplir con creatividad y en el marco de una estética de un cine de bajo presupuesto.

El pensamiento de Dunav Kuzmanich es consistente con el discurso del movimiento cinematográfico latinoamericano de su tiempo, fuertemente influenciado por el cine europeo de los años sesenta, no solo en la temática de sus historias y la estética de su narrativa, sino también en las metodologías de escritura, diseño y producción de una película. En especial, el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa, con su osadía de abandonar los grandes estudios y salir a conquistar las calles, se convirtieron en referentes obligados del movimiento cinematográfico latinoamericano.

EL DISEÑO DE LA PRODUCCIÓN: DESGLOSANDO LA VIABILIDAD

Un instrumento pedagógico, una manera de interiorizar lo que íbamos a decir, de hacerse cada vez más consciente la película que se iba a hacer, pasando y repasando el guion en cada etapa.

Luis Miguel Rivas

El diseño de la producción en el modelo aplicado por Dunav es un método eficiente y sencillo, que se adapta a las condiciones y posibilidades de producción del contexto específico para la planificación de un proyecto cinematográfico de bajo presupuesto. El diseño de la producción

corresponde a la etapa en que se codifica la información contenida en un guion y se organiza el trabajo del equipo. Para ello, se requiere solamente de un guion impreso, papel milimetrado, lápices de colores y un equipo humano dispuesto al trabajo de mesa; eso sí, minucioso.

En un guion, explica Dunav, se escribe diacrónicamente por secuencias y planos lo que se ve que está pasando en la pantalla. En la práctica, significa que el guion debe definir la puesta en escena, plano a plano, con la descripción de las acciones que realizan los personajes en un espacio y en un tiempo determinados. Al respecto, Dunav recalca en la *Cartilla de narrativa audiovisual* que “el guionista debe ver, literalmente “imaginar” toda la secuencia [...] debe “ver” a los personajes moviéndose, haciendo, hablando en un lugar concreto” (29). Cada plano es la descripción del contenido de lo que *vemos* en pantalla, sugerido por un encuadre; así por ejemplo, “una mano pinta los labios de María” corresponde a lo que vemos de la acción en el encuadre propuesto; en este caso, un primer plano. Escrito el guion, el siguiente paso es su lectura en equipo para entender la manera en que el director imagina la puesta en escena de la película. Vamos ahora detrás de la visión del director de la obra para encauzar el diseño de la producción cuyo objetivo, esencialmente, es encontrarle la viabilidad económica, técnica y artística a esa visión; y, adicionalmente, cumple con consolidar el equipo de trabajo, alrededor de una (*esa*) obra. Hay que hacer la película una vez en el papel y en equipo, para que todos hablen de la misma película. “Mientras no hagas el diseño de producción, cada uno del equipo está comprometido con una película diferente”, sentenciaba Dunav. Diseñar la producción, en definitiva, es el momento en que nos confrontamos, plano a plano, con la composición de la película, a la vista del equipo de trabajo; es un proceso de ensayo y error en el que vamos logrando *ver* la misma película que *imagina* el director.

LA “SÁBANA” DE COLORES: LA PELÍCULA EN UN SOLO PLANO

Muchos recuerdan a Dunav por “la sábana” o plano de la producción, donde se organiza por columnas, plano a plano, toda la información técnica de la película en códigos numéricos y de color. El nombre “sábana”

ilustra muy bien el conjunto de hojas de papel milimetrado que se fijan a una pared, en la que se sistematiza la información de cientos en planos filados en columnas, dando la apariencia de una gran sábana de papel, marcada por infinidad de números de distintos colores.

La “sábana” contiene toda la película en códigos numéricos, es fácil identificar cada plano, con su escenario, condiciones de luz, personajes y otros elementos. Además, es la base para poder elaborar un primer plan de rodaje y definir el presupuesto de la película.

Aproximadamente el setenta por ciento de los recursos de una película se consumen en la etapa de producción o rodaje, de manera que la única manera de acercarnos a un presupuesto real es saber la duración de rodaje y analizar día a día los recursos requeridos. Nuevamente, estamos ante un momento de ir y venir, entre el ensayo y el error, como cuando armamos un rompecabezas. Para Dunav, como ya hemos señalado, si el guion se escribía por planos y el desglose se realizaba por planos, necesariamente el plan de rodaje debía organizarse por planos y no por escena, como se hace actualmente. La ventaja, decía, se reflejaba en los costos. Por ejemplo, una escena en que tenemos un plano general con muchos extras se podría programar para rodaje en un día en que se filme otra escena en el mismo escenario, igualmente, con muchos extras. De esa manera, se podrían aprovechar los mismos extras para las dos escenas en un mismo día; dos pájaros de un tiro con simplemente un cambio de vestuario. En el presupuesto se valida la viabilidad de la película. Hemos hecho “una vez la película en el papel”, el equipo se ha sintonizado alrededor de la visión del director y todos orientan su accionar en el engranaje de producción en función de *esa* película.

Dunav Kuzmanich representó una manera de entender el cine coherente con su época y consistente con su ideología. Lo suyo fue el cine comprometido políticamente como un deber ser ético; sin embargo, el discurso y los métodos trascienden y pueden dialogar con otras experiencias, en otros tiempos y con otros actores, aunque los horizontes sean distintos. Porque, finalmente, el cine siempre implica una mirada sobre el drama y la aventura de la vida humana, cualquiera sea la idea o convicción que la ilumine. Como realizador y docente, he participado en múltiples proyectos audiovisuales de diferentes géneros y formatos, propios y ajenos, y he podido comprobar las bondades de la manera en que Dunav procuraba disciplinar el trabajo en equipo alrededor de

tareas, aparentemente muy básicas de desglose, con el mismo empeño que las más complejas de solución a contingencias técnicas, materiales o artísticas que necesariamente se ponen a la orden del día en una producción. La experiencia me lleva a hacer mía la esperanza de Dunav de asimilar el quehacer cinematográfico a la respuesta a la urgencia de contar una historia, que no debe admitir condicionamientos o concesiones ideológicas o comerciales; y de persistir en la brega de hacerlo con disciplina y orden, no como un prurito de ser ordenados, sino por el compromiso con una (*esa*) obra y una idea, que urge ser comunicada. Puede parecer algo anacrónico recuperar las ideas de Dunav en el contexto actual de auge exponencial de producción de películas colombianas y latinoamericanas. Los contextos han cambiado y, hoy por hoy, la factura de la imagen y el sonido del cine latinoamericano ya no son un dolor de cabeza y la facilidad de trabajar que brindan las soluciones tecnológicas en formatos digitales ha dinamizado mucho el trabajo en el *set* y la puesta en escena. Son años luz los que llevamos de ventaja en la calidad técnica de las películas; sin embargo, me atrevo a afirmar, por el contrario, que el modelo de trabajar que nos propuso Dunav Kuzmanich siempre será buena alternativa para hacer cine cuando los recursos escasean.

BIBLIOGRAFÍA

- KUZMANICH, DUNAV. *Cartilla de narrativa cinematográfica*. Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia, 2008.
- RIVAS, LUIS MIGUEL. “Enseñanzas de don Duni”. <http://blogs.elespectador.com/tareasnohechas/2016/07/las-ensenanzas-de-don-duni>