

C I L E C T

**THE PRODUCTION CURRICULA
HANDBOOK**

*(Como elaborar planes y programas de estudio
para la enseñanza de la producción)*

BY

GUSTAVO MONTIEL PAGÉS

INTRODUCCIÓN

Lo que más he detestado con respecto a los manuales a lo largo de mi vida ha sido tener que aceptarlos como imprescindibles. He leído muchos, inclusive algunos con instrucciones para subir escaleras o dar cuerda a relojes. Alguna vez sentí la tentación de ser el mejor vendedor del mundo o la mejor de las personas posibles. A pesar de los consejos hoy uso reloj, subo escaleras y soy incapaz de vender cualquier cosa. Mis amigos dicen que no soy tan mala persona, pero mis amigos son desconfiables, como pocos.

Los manuales presuponen la existencia de verdades absolutas y los métodos o técnicas para encontrarse con ellas. Mi naturaleza me obliga a no creer en verdades absolutas, aun con respecto a sistemas creados con tal minuciosidad que sus elementos de relación, organización y funcionamiento pueden condensarse en fórmulas aplicables que garanticen resultados previstos. Los programas de cómputo, por ejemplo, forman parte de esa categoría inobjetable, pero ¿quién ha leído o se ha aprendido por completo uno de esos manuales? En general preferimos adentrarnos hasta el punto de intentar aprender a usar la bicicleta sin ellos. En última instancia, ¿quién, luego de leer un manual, se sintió poseedor de alguna verdad?

Cuando uno adquiere un manual es porque busca respuestas sencillas a preguntas complejas. de otro modo es mejor leer filosofía, que responde con complejidad preguntas básicas y, por ello, puede parecer más divertida. ¿Por qué me siento mal cuando me siento bien? es una pregunta compleja que se responde con sencillez. En cambio cualquier interrogación sobre el ser y la nada exige elucubraciones de mayor complejidad a pesar de la simpleza del asunto, quiero decir, como asunto no como pregunta.

Como otras introducciones que conozco de libros similares o distintos a este manual, esta introducción se escribe cuando el manual se ha terminado. Por esa razón, como aquellas, ésta se permite colocar las cosas de tal modo que el lector (en este caso, usuario), no tiene manera de objetar el resultado, puesto que todo queda advertido en estas primeras páginas: lo que aparece y cómo aparece: lo que falta y por

qué falta. lo que pretende y no consigue, etc. Quizá este aprendiendo a vender algo.

Elaborar este extraño manual ha sido muy divertido. Me excita la sola idea de poder iniciar un texto con el consabido querido lector que otros géneros literarios no permiten. Inclusive es divertido pensar en los juegos de palabras que suscita la utilización de lo que tienes en las manos y las contribuciones del "manual". En español, o cuando menos en mexicano, lo relacionado con lo manual tiene una virtud obscena y alusiones a lo secreto. Pero este goce no compensa la triste realidad que implica. No es tan divertido, luego de dos años de trabajo (bueno, de cargar con la responsabilidad de hacerlo) advertir que se elabora un manual referido a definir un método cuya principal característica es la variable.

Encuentro acaso compensación a estas aberración en la fuerza de las conclusiones que el manual arroja. Entre ellas, la más paradójica: demuestra fehacientemente que *sí* es posible enseñar a producir cine, siempre y cuando, claro, el interesado prescinda del uso riguroso de las guías de este manual. que por otra parte son muy simples.

Quiero decir que no pretendo establecer fórmulas contundentes para desentrañar una verdad irrevocable. Prefiero pensar que el universo está expuesto, sus elementos en juego, sus contradicciones latiendo de modo que otros dioses intenten orquestarlo. Antes que una verdad absoluta expongo un caos, *organizado* de acuerdo a convenciones que, como toda convención, tienen la virtud de ser relativas.

Tuve la tentación de exponer un modelo perfecto para la enseñanza de la producción, pero de antemano se que tal perfección es imposible, como toda perfección, y aún, para colmo, por su sola existencia resulta también muy estorbosa. Tuve entonces que imaginar un mundo cinematográfico perfecto, un sistema de producción perfecto, un cine perfecto.

Se que los procesos de enseñanza son en buena medida sistemas utópicos. Lo corroboro cada vez que confronto el plan de estudios que propone un maestro para su materia con sus alcances, siempre mucho menores en apariencia, de lo planteado. Cuando fui estudiante fui también testigo de la cantidad de temas que nunca se veían en clase y estaban

incluidos en el programa. Como maestro descubro que nunca cumplo las promesas de los programas que elaboro con extraordinario entusiasmo y sueños de perfección. Entiendo, de cualquier modo, que han servido como base de inspiración y referencia, o que expresan con claridad lo que deseo y en realidad soy capaz de enseñar.

En los últimos años he entrado en contacto con innumerables planes y programas de estudio. He admirado la capacidad de muchos maestros para entretejer un inobjetable sistema de conocimientos. He visto cuadros, estadísticas, esquemas, dibujos, que ilustran la medida de la perfección pedagógica. He visto de cerca la materialización en papel de los sueños del educador.

Creo que en todos ellos se repite una contradicción básica e inevitable: los procesos educativos pretenden congelar el conocimiento y fijarlo en el tiempo y el espacio con el fin de asirlo. Ese congelamiento implica una idea de normalidad, de modo que los conocimientos se norman y convertimos de inmediato a los estudiantes en seres normales. Quiénes repudian de la noción de normalidad estarán de acuerdo en que esa puede ser la máxima aberración de los sistemas educativos "definitivos" puesto que dejan de ser sistemas vivos. La utopía, valga esta nueva paradoja, se condenaría en un modelo rígido.

Quisiera eludir las respuestas complejas pero inevitablemente el punto de partida es una interrogante casi filosófica, tan sencilla como la del ser y la nada: "El cine: ¿arte o espectáculo? ¿arte o industria? Conozco libros con esos títulos. Muy pocos respondieron algo más allá de la verdad que se encuentra cuando se quitan los signos de interrogación a tales sesudas preguntas. Mucho menos ayudaron con sus indagaciones a resolver el problema de su enseñanza.

Finalmente, desde el punto de vista teórico, es absolutamente sencillo indagar en esas cuestiones existenciales del cine, elaborar hipótesis y sistematizar conceptos: expresar ideologías, éticas, estéticas y teoréticas. Desde el punto de vista práctico nos toma y nos revuelca, nos enfrenta, nos enreda y abraza en la fascinación de su eterno misterio y dice cuánto tienes, cuánto vales, antes de entregarse, cuando la pasión ya nos arrebató y el destino nos condena.

El manual se divide en cuatro partes.

1. TRES CONCEPCIONES ENTRELAZADAS.

La primera de ellas clasifica las materias de conocimiento en función de tres concepciones que, en mi opinión, deben ser atendidas por los programas y planes de estudio de la materia "El proceso de producción cinematográfica";

El cine como lenguaje y forma de expresión

El cine como realidad tecnológica.

El cine como industria

En base a esta idea, por la cual se derivan nociones y objetivos de conocimiento que abarcan el fenómeno de la producción cinematográfica en su totalidad, puede suscitarse una reflexión a propósito de la orientación que tienen hoy las escuelas de cine, cómo están configuradas las carreras y las especialidades y de qué modo podrían ser concebidas como escuelas de producción antes que de realizadores como es lo más corriente.

2. PRODUCIR: LO CREATIVO, LO ADMINISTRATIVO Y LO OPERATIVO.

La segunda parte propone el cuerpo de materias y conocimientos directamente relacionados con las actividades, que en sus diversas etapas comprende lo que llamamos Producir, enfatizando la necesaria división de las actividades en creativas, administrativas y operativas y se definen los roles de los participantes en el proceso, las entidades, estructuras y organizaciones que intervienen tanto en la parte de preparación y desarrollo de los proyectos como en la producción y comercialización de las películas. En este capítulo se propone definir el cuerpo de conocimientos y actividades específicos de la tarea del productor cinematográfico como parte de la totalidad del proceso y ya no como totalidad en sí mismo como se propone en la primera parte, mucho más conceptual, al lado de esta segunda que resalta la parte técnica de este oficio.

3. PROPUESTA DE PROGRAMA.

La tercera parte ofrece una propuesta para los programas de producción de ejercicios y películas escolares, asunto complejo, dadas las condicionantes particulares y las abismales diferencias de concepciones y recursos que encontramos en las escuelas de todas las regiones del mundo. Destaco los referido a la producción profesionalizada de películas de cortometraje y el relacionado con el programa de Primeras películas.

4. ANTOLOGÍA DE PROGRAMAS Y CONCEPCIONES DE MAESTROS DE LA MATERIA.

La cuarta parte del libro reúne tanto los ejemplos de programas recopilados entre las escuelas que mejor desarrollan la enseñanza de la producción como los testimonios de los maestros que las han concebido y coordinan actualmente. Me parece que si bien pocas veces estos programas pueden aplicarse directamente en otras escuelas sirven muy bien parcialmente y aportan ideas de estructura y organización del programa en distintos niveles y con extraordinaria variedad.

Es interesante resaltar el hecho de que los ejemplos no provienen exclusivamente de las escuelas ubicadas en países altamente desarrollados cinematográficamente, con contextos o industrias que suponen mejor justificada la enseñanza de la materia. Encontramos ejemplos de escuelas ubicadas en contextos cinematográficos difíciles, con industrias en proceso de formación o de extinción y con pocas esperanzas con respecto a su futuro. Paradójicamente en ellas se ha enfatizado la importancia que tiene, como factor de solución global o de influencia positiva, la enseñanza de la producción.

Obviamente esto tiene que ver con el hecho de que otros talentos no se suponen en crisis mientras que las posibilidades de desarrollar proyectos de producción son muy limitadas y requieren de visiones renovadas, actitudes refrescantes y de una energía particular.

Desde luego los ejemplos reunidos servirán de referencia antes que de modelos de imitación. Es necesario entender

que estos programas provienen de experiencias y necesidades de muy diversa índole y en muchos casos se refieren o aplican a la realidad particular de sus cinematografías. Influyen además dos cosas más: por una parte el mayor o menor nivel de relación con el medio profesional y los programas específicos de producción de películas escolares, y los recursos que se destinan a ello. Obviamente esto determina y condiciona el nivel del modelo aplicable y verificable en la práctica inmediata de los alumnos de producción.

ALGUNAS CONSIDERACIONES DE ORDEN GENERAL

Es en la enseñanza de la producción donde mejor se expresan los abismos existentes entre lo que la escuela ofrece como opción de aprendizaje y su posibilidad de confrontarse con la práctica profesional.

Otras disciplinas del quehacer cinematográfico pueden desarrollarse en mayor o menor grado en base a aproximaciones teóricas y conceptuales, así como en simulacros o formatos sencillos. Sucede con la realización, el guión, la cinefotografía, la edición y el sonido. En cambio, el alumno de producción requiere de un modelo cercano a lo profesional, un principio de organización estructurado y la distinción clara de roles, etapas y procesos. De otra manera sólo aprenderá a hacer o conseguir comida para 50 personas y a sentirse culpable. Por desgracia el productor de películas escolares suele restringirse a este tipo de tareas sin mayores recompensas.

Lo primero que hay que evitar es esta idea equivocada de las tareas del productor y reivindicar tanto su papel creativo como su necesaria eficacia como administrador. Para ello es necesario imponer modelos de organización del trabajo, de su preparación y desarrollo, debidamente ubicados en un concepto amplio de la producción, por inicial o pequeña que sea la práctica a realizar. Esto es importante para todos los participantes y no sirve sólo para complacer a los que desean ser productores. Es más, en mi opinión, forma parte del desarrollo de la conciencia del cineasta, algo que debe formar parte integrada de su formación, sea cual sea la especialidad que desarrolle.

Lamentablemente, por circunstancias muy diversas, como se podrá ver en los testimonios que se reúnen aquí, nuestras

escuelas prefieren enfatizar la importancia de la realización y condenan las exigencias de la producción, como si éstas fuesen limitantes de la creación. Esto, creo, es consecuencia de un concepto muy difundido pero muy erróneo, por el cual el papel del productor es antes que otra cosa ir en contra del director. Como por arte de magia se previene al alumno en contra de esa figura perniciosa y se le evita, por lo menos en el espacio idílico de las escuelas. Más tarde, sin embargo, ese alumno habrá de enfrentarse con una realidad *real* que no sabe manejar, de modo que la imagen negativa del productor se perpetúa, pero es por incomprensión. Sería mejor integrar en la formación de los cineastas, dentro de sus conceptos y habilidades, esa noción fundamental del quehacer que es la producción y el papel creativo que puede cumplir una vez que se le entiende o controla.

Producir cine es un asunto complejo y fascinante; es una técnica, se desliza como un proceso, pero se apoya en un concepto creativo profundo y amplio. Todo cineasta debe ser, antes que otra cosa, un buen productor.

Recorriendo el panorama de materias, objetivos y recursos que invaden el manual, se pueden extraer algunas conclusiones que explican el por qué es importante que el proceso en su parte administrativa y operativa sea enseñado en las escuelas de cine y no en las de administración de negocios.

También es interesante, dado que desde aquí podemos darnos el privilegio de urdir ilusiones, observar el atractivo potencial que tiene más allá de sus atributos clásicos, el productor cinematográfico.

Más allá del glamour que suele envolver su figura, de la corrosión que persigue sus mitos, de la avaricia que define sus comportamientos, de la insensibilidad que implica su trato, de la villanía que ocupa en el drama, de su antagonismo aparente con los sueños sublimes del artista, el productor que soñamos a partir de este manual sería el actor relevante del drama en un mundo ilusorio y bello, como los de las películas, que en esta nueva mitología, habrá de producir.

IDEAS SUELTAS I

Como todo proceso de producción industrial, el del cine propone una serie de actividades que de acuerdo a su orden y naturaleza son desempeñadas por un círculo de seres humanos relacionados con máquinas y herramientas. Sé que puede parecer grotesco iniciar hablando de esta manera de lo que para muchos es una actividad sublime cuyo aspecto industrial es incómodo. Pero es un proceso industrial y, me parece que la primera definición del cine proviene del invento de las máquinas y del descubrimiento de los principios físicos y químicos que lo hacen posible.

Esos inventos han a su vez generado dos salidas del producto y dos apreciaciones de su sentido. Puede o no entenderse como industria pero no se salva de pertenecer al proceso arte y/o entretenimiento. A este último se le llama también industria y negocio; al primero industria cultural, que es un término relativamente nuevo y abarca una gama interesante de producciones cuya rentabilidad no es prioritariamente económica sino, como su nombre lo indica, cultural y artística: libros, discos, y productos audiovisuales, entre otros, siempre y cuando contengan principios de identidad nacional, expresión artística y los valores intelectuales que la prestigien como tal.

El cine y en general el audiovisual pueden encuadrarse en las industrias culturales, pero forma parte también de las otras, las que no pretenden esos prestigios sino objetivos rentables más específicos.

Es curioso advertir en ese contexto indefinido que a diferencia de otros procesos de creación artística, el del cine esta íntimamente ligado al proceso industrial mismo, es decir que la etapa creativa se desarrolla de la mano de la industrial, asunto poco frecuente en otras artes, donde la materialización del producto es un proceso posterior en casi todos los casos al de la creación de la obra. Esto es claro en la música y la literatura, puesto que la sola orquestación de palabras o notas hacen existente la obra y puede leerse o interpretarse, aunque el CD o la publicación no existan en el sentido industrial y comercializable.

La pintura y la escultura si bien van de la mano del proceso artesanal, no implican la participación colectiva de especialistas no artísticos que las hagan posible. Acaso en la escultura intervienen elementos semi industriales que pueden de cualquier manera ser controlados por el propio artista.

El cine está mas cerca de la arquitectura, arte en el que confluyen figuras que van del proyecto creativo a los aspectos financieros, operativos y técnicos de su construcción. La obra arquitectónica, como la cinematográfica no existe en el papel donde ha sido proyectada. Existe cuando se materializa el edificio y es una realidad en el tiempo y en el espacio. Esto obliga tanto a la arquitectura como al cine a incorporar desde el momento mismo de la gestación de la obra una conciencia o un criterio que se llama producción, esto es un proceso creativo que comprende no sólo el elemento de la imaginación sino el de la factibilidad técnica en función de sus condicionantes financieras, operativas y comerciales. Es decir que estamos hablando de la concepción de un producto de alcances artísticos si se quiere pero producto al fin.

Esto que se enuncia y parece tan obvio, la multicitada y discutida característica dual del cine (arte o espectáculo, arte o industria); este asunto que ha ocupado tantas veces el tiempo de los maestros y los alumnos, de los textos y las teorías, del periodismo y de la crítica, es tan obvio que no se considera cabalmente en los planes y programas de estudio en las escuelas de cine. Ironía que hoy deriva en encrucijada. Paradoja que obliga a forzar un cambio radical de perspectivas.

DE LAS ESCUELAS DE CINE

Puede decirse que las escuelas de cine surgen determinadas por dos circunstancias, si no antagónicas, por lo menos opuestas en espíritu. Tales circunstancias serían, por una parte, la necesidad de las industrias por capacitar cuadros para profesionalizar y sistematizar los conocimientos relativos al proceso de producción cinematográfica, y la segunda aquella que asume la condición artística del cine y encuadra la enseñanza en la perspectiva de la formación de creadores de alto nivel.

Las primeras asumirían tanto la parte artesanal como técnica del oficio y las segundas lo que tradicionalmente se ha denominado especialidades creativas.

En la medida de su adherencia o no a los mecanismos industriales de producción, las escuelas orientan sus objetivos a la satisfacción de las necesidades propias de la circunstancia que las determina. Así comienza a crearse una diferencia entre lo que significa capacitar y lo que representa enseñar o formar.

Actualmente las tendencias difieren más por los objetivos de trascendencia que por reales necesidades de capacitación ya que los aspirantes a ingresar al oficio tienen dos canales ya institucionalizados a seguir: la práctica profesional directa o las escuelas de cine.

Se presupone que “los creadores” surgen de las escuelas de cine y el “otro” tipo de profesionales se forman en la práctica directa y su suerte depende del grado de inserción que por habilidad, destreza o influencias en el medio consigan adquirir. Debemos recordar que las industrias establecidas en el mundo suelen ser a su vez negocios familiares, de modo que muchos nuevos cuadros son “herederos” directos de la empresa familiar o algo parecido a eso. Es hoy un lugar común afirmar que la mayoría de los cineastas importantes surgen predominantemente de las escuelas de cine. No así los grandes empresarios de la industria.

Las escuelas de cine con más de 20 años de haber sido fundadas se distinguen por haberse inscrito desde su origen en la tradición artística del cine. Hacen énfasis en la formación de directores cinematográficos, guionistas y especialistas técnico-creativos (si cabe la acepción), reconocidos por la aportación artística que hacen a las películas: cinefotógrafos, sonidistas y editores. Los oficios de apoyo a la producción no se enseñan en las escuelas. Estos artesanos, si se desarrollan en un medio industrial hacen su camino de aprendizaje a través de las normas sindicales establecidas para ello, y, en esquemas menos industrializados, en la práctica directa bajo el tutelaje de alguien más experimentado.

El predominio de “la política del autor” como base de las concepciones de enseñanza inunda los planes académicos

con orientaciones de carácter artístico e incorporan ramas de conocimientos de orden general de la misma manera que lo hace cualquier escuela de bellas artes.

Puede afirmarse, no sin riesgo y aceptando muchas excepciones, que en general no se enfoca tanto la enseñanza del cine desde su perspectiva técnico-industrial, es decir que no se impone como fundamental el conocimiento del proceso industrial de producción. Por ello es que una buena parte de las escuelas supone que la formación de productores cinematográficos corresponde mucho más a la experiencia en el terreno profesional que al de las escuelas. Desde luego no se eluden las bases de información que permitan al estudiante saber lo que ese proceso significa, pero su adiestramiento es por lo general limitado y se practica en las actividades de producción de películas escolares, a partir de esquemas no del todo profesionales. El desarrollo de las concepciones creativas y aún empresariales del proceso quedan confinadas al momento en que el estudiante pueda realmente aprenderlas en el medio profesional.

El hecho de que las escuelas estuvieran originalmente ligadas al desarrollo de las industrias nacionales de cine o bien inscritas en las políticas culturales del Estado fue gradualmente ddejando de ser importante. Su filiación artística llegó a identificarse más con expresiones independientes o marginales que con la gran industria del espectáculo y sus ambiciones comerciales.

El caso de los países socialistas fue siempre radicalmente distinto, pero ese vínculo con el proyecto cultural del Estado ahora enfrenta graves dificultades.

Los movimientos contestatarios de finales de los sesenta y setenta generaron una distinción que con el tiempo se convirtió en un abismo insalvable. El proceso inicia con el rechazo a la industria, al cine "espectáculo", a ese "entretenimiento burgué". No creo en el triunfo del neoliberalismo pero hoy pareciera ser que la salvación del cine es recuperar la relación con la industria y relacionarse íntimamente con ella.

Esto tiene que ver con la situación crítica del fenómeno del cine, su crisis de audiencia, la imposibilidad de recuperación económica de las producciones artísticas y la ventaja que tomó especialmente el cine norteamericano en el control del

mercado y los grandes públicos. Es decir: el proceso de transformación de la industria, acompañado de una cierta crisis creativa del llamado cine de arte, ha generado la necesidad de volver los ojos a la industria y estrechar los lazos: salvar el abismo.

Ese abismo es un asunto curioso o, cuando menos paradójico, ya que si bien las escuelas manifiestan la gravedad del distanciamiento las industrias se han seguido nutriendo de sus egresados y se dice que las escuelas están de moda.

El problema no es tanto la capacidad de asimilación de nuevos profesionales en la industria, que de un modo u otro se da, aunque no en los porcentajes deseados, sino en el abismo existente entre las escuelas y las industrias y, sobre todo, la incapacidad de las escuelas para influir en la necesaria transformación de las industrias. Pero esto tiene que ver con otras razones:

- 1. Puede ser que los objetivos de las escuelas no coincidan con los de las industrias.**
- 2. Las escuelas pueden haber perdido su capacidad de orientarse en función de los criterios profesionales de la industria.**
- 3. Las industrias son renuentes a incorporar profesionales formados con criterios ajenos a los afanes empresariales.**
- 4. La capacidad instalada en materia técnica de las escuelas ya no obedece a las tendencias tecnológicas de la industria.**
- 5. Se sobreentiende una diferencia de carácter ético entre el humanismo exaltado por las escuelas y la tendencia extraordinariamente comercial de la industria.**
- 6. Las industrias necesitan nuevos cuadros pero no creen que estos deban surgir necesariamente del ámbito de las escuelas ya que éstas no atienden sus necesidades**
- 7. La industria considera que las escuelas enseñan en función de modelos anacrónicos.**
- 8. Las escuelas insisten en mantener sus modelos anacrónicos porque la industria entiende como modernización algo que atenta contra el espíritu y concepciones de lo mismo en las escuelas.**
- 9. Las escuelas son incapaces de modernizarse aunque quisieran.**

- 10.La industria no es más, ni conceptual ni operativamente, el marco de referencia que manejan las escuelas y se ha transformado en algo que las escuelas ya no entienden.**
- 11.La industria está perdida y sólo las escuelas pueden salvarla, pero a nadie le importa,**
- 12.Las industrias quieren entrenar, las escuelas enseñar**
- 13.Etc.,etc.,etc.**

Es peligroso concluir de antemano que este divorcio tiene a la industria como vencedora, puesto que la crisis industrial del cine es predominantemente una crisis creativa. Y esto puede tener mucho que ver con una mala elección de carácter empresarial, un manejo equivocado del negocio, una pérdida de competencia en el terreno productivo.

Las industrias nacionales, salvo excepciones, están en quiebra económica. La crisis creativa antes que origen de esa crisis bien puede ser determinada por errores de concepción en el desarrollo del negocio.

Lo grave de esta situación de probables equívocos es que influye, en mentalidades propensas a ello, en la afirmación de la idea de que el cine se está muriendo cuando me parece que puede superarse ese peligro incorporando profesionales de mayor calidad al universo de la industria.

Las escuelas de cine deben tener un papel transformador, son el futuro y como tal implican en sus objetivos la transgresión de todo lo existente, el cambio y la salvación. Las industrias en cambio entienden como transformación el cambio de giro y como transgresión la irrupción de nueva cuenta en el mercado, aunque el producto que ofrezcan no sea el mismo que ofrecían.

Es cierto que sería un error pretender que las escuelas cambien sus criterios en función de una industria sin expectativas y mezquina, como si atender a sus razones significara actualizarse. Pero es igualmente riesgoso advertir que las escuelas en sí mismas no han querido evolucionar, ni pretenden cambios radicales. Su incompreensión del fenómeno industrial les impide influir en su transformación y desarrollo futuro. Es una encrucijada. Las escuelas de cine sufren de una crisis similar a la del cine.

En los últimos años hemos hablado abundantemente de la necesidad de puentear el abismo existente entre las escuelas y las industrias. Para ello, creímos, era necesario profesionalizar las escuelas, abrirse a nuevas concepciones, vencer viejos prejuicios, negociar. Esto implicaba incorporar a planes y programas de estudio nociones actualizadas de la realidad de la producción e incrementar la participación en los procesos de la industria. Este paso ha sido señalado como imprescindible. Había de seguirlo un esfuerzo productivo particular y una reformulación del nivel de competencia de las producciones escolares en el mercado profesional.

Se han establecido programas de primeras películas, ideas de integrar series de cortometrajes, hacer los pininos en la distribución y comercialización de las películas estudiantiles, incrementar la participación de los estudiantes en producciones profesionales, romper estructuras que impiden esa relación profesionalizada, darle a las escuelas un carácter empresarial, cuando menos aproximado al de las estructuras de la industria, etc., es decir, “parecerse más a la industria”, “responder mejor a la industria”, “incorporarse a la industria”.

Pocas veces hemos hablado de elevar “una propuesta” a la industria, “vencer los criterios de la industria”, “reflexionar sobre las tendencias que debían regirla”, “ser la vanguardia” de algo que no sólo se llama industria sino cine. Y esa debería ser la verdadera misión de las escuelas, además de formar a los creadores que la impongan.

Obviamente ese carácter de vanguardia implica una transformación de mentalidad en las escuelas. Y de esa transformación mental debemos hablar abundantemente.