

Sobre lo independiente del cine independiente

Mauricio Durán Castro
Director
Cineclub Universidad Central

El objetivo de cualquier arte que no quiera ser “consumido” como una mercancía consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana.

Andrei Tarkovski

Términos como “cine arte”, “cine comercial”, “cine inteligente”, “cine culto” o “cine independiente”, se han convertido en categorías y géneros cinematográficos que finalmente nada expresan, sólo son fórmulas estereotipadas. Este fenómeno demuestra una vez más el atraso de la mentalidad con que algunos críticos, productores, exhibidores y público, desean promover cierto cine como Arte (con mayúsculas); este atraso resulta enorme si se tienen en cuenta dos hechos históricos: que el medio cinematográfico demostró hace más de ochenta años sus posibilidades expresivas, estéticas y –para quienes les suene mejor– “artísticas”; y que desde hace los mismos ochenta años muchos de los oficiantes de las demás artes han cuestionado y se han rebelado contra esta categoría que hoy sólo reclama una elite decadente que desea mantener su prestigio social, diferenciando entre un Arte para ciertos gustos “cultivados” y unos productos masivos para el gusto “popular”. Hablar hoy de “cine arte” o “cine comercial” es desconocer hechos superados, por ejemplo, que términos como “música clásica” vs. “música popular” o, peor aún, “pintura arte”, “poesía arte” o “teatro arte” no tienen sentido hoy, y sólo evidencian un complejo de inferioridad frente a otros medios; y también, que la producción cinematográfica, que muy difícilmente podría dejar de ser industrial y en igual medida buscar pagar sus costos con la venta más o menos masiva del producto, ha demostrado su “calidad estética” también

en productos surgidos de la industria y consumidos por un inmenso público.

Quizá no sea tan decadente y arrogante hablar de “cine independiente” como lo es hablar de “cine arte”. Pero sí es necesario precisar que con el término de “independiente” se hace referencia a una relación entre dos objetos, pues nada es independiente o dependiente en sí mismo; sólo se es dependiente o independiente de algo. ¿Qué es ese algo de lo que cierto cine busca ser independiente? Pueden ser muchas cosas: una censura estatal sobre los temas que debe tratar el cine; un uso y propósito exclusivo dado al medio cinematográfico; un estilo o forma dominante de narrar o mostrar los hechos en el cine; un grupo socio cultural que se ha tomado el medio para promover los valores en los que cree; un modo de producción industrial y serializado; una estructura y estrategia de promoción, mercadeo y exhibición del producto acabado. En países como el nuestro, donde la industria no ha logrado desarrollarse, es absurdo hablar de un “cine independiente de la industria”, aunque se busque ser independiente de una censura estatal, de un uso y finalidades del producto audiovisual, de un estilo establecido para hacer las películas, de una ideología dominante promovida por la oferta y consumo de mayor cubrimiento, y hasta de una forma de mercadeo y exhibición —pues, aunque no tenemos industria, sí se tiene una “poderosa” y consolidada infraestructura de distribución y exhibición cinematográfica—. Sólo en el cine norteamericano, y el de algunos países industrializados, se puede buscar ser independiente de estas seis maneras que en conjunto conforman la “institución cinematográfica”: ciclo que comprende la producción de un gran número de películas más o menos homogéneas, una extensa

red de mercado y exhibición y un numeroso público que las consume, sufragando así los gastos de producción y manteniéndose siempre en espera de un último producto.

Las industrias cinematográficas se han caracterizado por tener un gran equipo de personas donde cada uno se especializa en alguna de las distintas etapas del proceso de producción: guionistas, diseñadores, escenógrafos, fotógrafos, sonidistas, músicos, productores, actores, directores, editores y publicistas. A su vez cada estudio tiende a especializarse en algún género: musicales, terror, dramas, películas

.....

Los modos de producción independiente han hecho posible que el cine norteamericano hoy aborde temas más o menos censurados o tratados muy superficialmente por el cine “institucional”.

.....

históricas, etc. En esta estructura el productor es quien decide sobre cada uno de los aspectos y etapas de la producción, sin que el director en muchas ocasiones pueda decidir sobre el guión o la edición final de la película, incluso teniendo mucho más poder los actores sobre el proyecto y el resultado final que los directores. Esta última es quizá una exigencia y un poder otorgado a los actores por el mismo público, pues es este quien finalmente paga el producto, quien decide qué películas ve, qué historias y, sobre todo, qué actores deben protagonizarla. Tristemente para

muchos críticos y directores más que actores son rostros, “estrellas” de un “sistema” que las convierte en el insumo más caro del producto. El *stars system* es una condición necesaria para que funcione en cadena el proceso de producción, distribución y exhibición de películas, haciendo que un gran público retorne el dinero invertido en su costosa forma de producción. En este sistema el director difícilmente logra imponer sus criterios, aunque a veces logra convertirse en un *star director* como Hitchcock o Spielberg. En estas condiciones es muy natural que un director busque una mayor independencia en los criterios sobre qué, con quién y cómo hacer sus películas.

Cuando el teórico francés Christian Metz, en los años sesenta y setenta utilizó el término de “institución cinematográfica”¹ para referirse al circuito de “producción simbólica” y de “deseo”, donde más que satisfacer los deseos creados se procura crear más y nuevos deseos que generen la demanda de más productos, utilizó como ejemplo la “película hollywoodiana ... de narración y representación”, para explicar la forma en que la película se hace “exhibicionista” ante un público “voyeurista” que se identifica con sus ficciones, sus historias y sus personajes. Si este discurso que provenía de un país como Francia —con la más fuerte tradición cinematográfica tanto en la producción y recepción como en los estudios teóricos—, se centraba en la “película hollywoodiana” como paradigma de la “institución cinematográfica”, hoy no queda más que constatar la evidencia de los hechos: mientras Francia busca proteger su producción cinematográfica frente al mercado global del cine norteamericano y el

antiguo bloque socialista ha abierto sus puertas a este mismo mercado, el público del Tercer Mundo difícilmente lucha por acceder a otros productos que no sean los que ofrece esta “institución cinematográfica”. A pesar de sus crisis, de las nuevas inversiones y gracias a sus nuevas estrategias de mercado y producción, Hollywood y sus “películas hollywoodianas”, que no son necesariamente realizadas en Hollywood (como las de Luc Besson o Giuseppe Tornatore), es cada vez más la auténtica “institución cinematográfica”, de la que buscan en general su independencia “temática”, “programática”, “estilística”, “ideológica”, de “modo de producción” y de “estrategias de mercado y exhibición”, los cineastas que dentro y fuera de los Estados Unidos hacen resistencia a esta forma homogenizante y hegemónica de hacer funcionar la maravillosa diversidad de posibilidades que brinda este medio y esta industria cultural. Por estas mismas razones es en los Estados Unidos donde surgen las más diversas maneras de resistir a la “institución cinematográfica”, generalmente enmarcadas todas ellas bajo la categoría de “cine independiente”.

El cine independiente norteamericano y el nuevo cine de los sesentas

En la historia del cine no han dejado de existir quienes ven en este medio la posibilidad de un “modo de expresión personal”, desde algunos de los pioneros de la industria como Georges Méliés y David W. Griffith. Pero en los Estados Unidos otras tantas personalidades han tenido que desarrollarse como individuos en contravía de la corriente principal de la gran industria: tantas veces devorados por

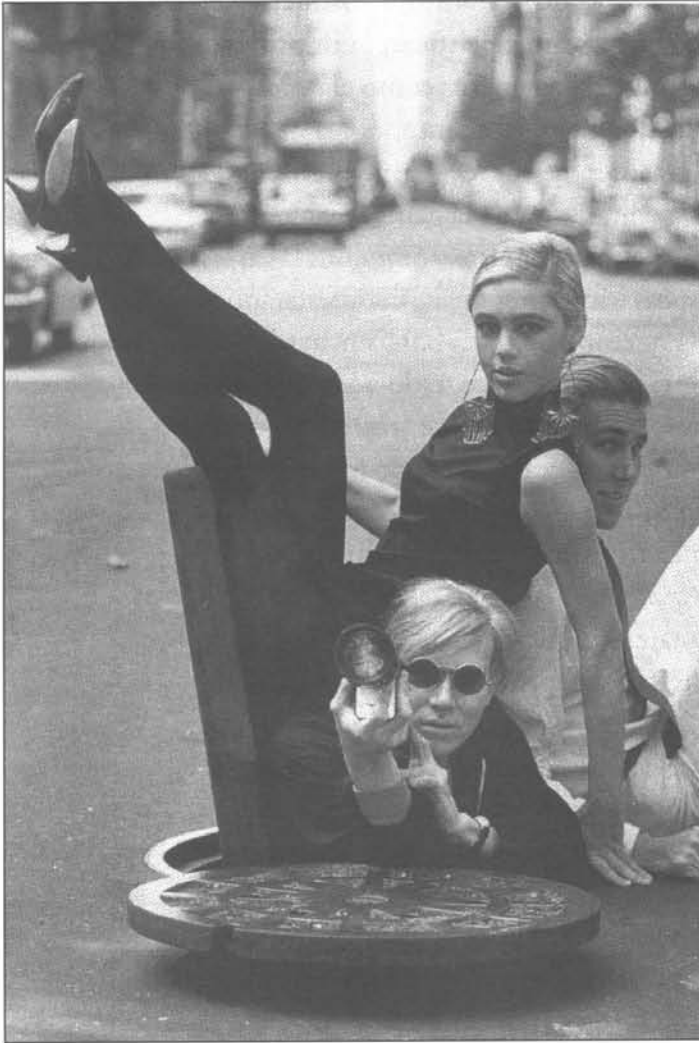
¹ METZ, Christian. *El significante imaginario*. Pp. 93-99. Ed. Paidós, 2001, Barcelona.

ella hasta convertirse en anónimos artesanos, otras marginados en el olvido y la improductividad (Erich von Stroheim, Nicholas Ray y Samuel Fuller), la mejor de las veces cuando han logrado sobrevivir con autonomía al imperativo de los intereses comerciales (Charles Chaplin, Alfred Hitchcock y Billy Wilder), o han preferido autoexiliarse para mantener su independencia (Orson Welles, Joseph Losey y Stanley Kubrick). Así, la historia del “cine independiente norteamericano” tendría que remontarse no sólo hasta los nombres de Chaplin y Welles, sino al de Griffith, nombres que tardíamente han sido reconocidos por la “institución cinematográfica” y su emblema más conocido: el Oscar. Pero sólo al final de los años cincuenta, después de constatar el largo “martirologio” que ha sido la historia de todos aquellos que han querido expresarse a través del cine y dentro de su maquinaria industrial, surge una conciencia colectiva que busca formas de resolver muchos de estos avatares, para que se desarrollen en distintas alternativas con diferentes intereses y propósitos frente al cine. Las más importantes de estas alternativas fueron el “cinema underground”, la escuela documental de Nueva York, la primera generación de la televisión, los nuevos independientes, las producciones de serie B, la primera generación de egresados de escuelas de cine y los que han aceptado el reto de mantenerse como autores dentro de la industria.

Las dos primeras de ellas se desarrollan en la Costa Este, lejos de la sede de los grandes estudios y compañías cinematográficas, o en la multicultural San Francisco. Un antecedente importante para su desarrollo fue el exilio americano del artista alemán Hans Richter, pionero y promotor del cine

de vanguardia de los años veinte en Europa. Este realizó en Nueva York *Sueños que el dinero puede comprar* (*Dreams that money can buy*, 1947) con otros artistas exiliados como Marcel Duchamp, Man Ray, Fernand Legger y Max Ernst, película que le reveló a muchos jóvenes la posibilidad de un cine diferente y espontáneo. Otra influencia fue el rico contexto artístico y cultural que se gestó en los años de la guerra y creció durante la posguerra, en el que florecieron el expresionismo abstracto y el *pop art* en las artes plásticas, la improvisación musical en géneros como el *bebop* y el *free jazz*, la danza contemporánea de Martha Graham y Merce Cunningham, la poesía y literatura de la generación *beat*, el *Living Theater* y el *Actors Studio* en las artes escénicas e interpretativas; manifestaciones que en común buscaban un arte más espontáneo y más integrado a la vida. Esta misma postura se encuentra en algunos cortometrajes realizados por Maya Deren (*A Study in choreography for camera* y *Ritual in transfigured time*) y Kenneth Anger (*Fireworks*) a final de los cuarenta y en otras singulares realizaciones cinematográficas de Stanley Brakhage, Robert Breer y otros, en donde el joven crítico Jonas Mekas descubre a mediados de los cincuenta la “creación más alta y pura” en la “tradición del cine poético y experimental”. Precisamente son Jonas y su hermano Adolfas Mekas, los primeros promotores del “cine underground” a través de la revista *Film Culture* fundada en 1955, del Independent Film Award desde 1959 y de la Film-Maker’s Cooperative creada en 1962, desde donde se crean los mecanismos de divulgación, producción y exhibición de un tipo de cine fuera de todo formato comercial: películas documentales o exploraciones visuales, realizadas por poetas, pintores o músicos, en formatos desde 8 mm en adelante, con

temas política o sexualmente atrevidos, de tres minutos o tres horas de duración. Posteriormente se dan a conocer dentro de este circuito las películas de Gregory Markopolous, del pintor Andy Warhol, del músico John Lennon, del mismo Jonas Mekas, la película sin imágenes *Arnulff Rainer* de Peter Kubelka y las de Michael Snow que hoy trabaja con imágenes digitales.



Andy Warhol.

Nueva York es también sede de un importante movimiento documental que se inicia en 1953 con la película de Morris Engel *El pequeño fugitivo* (*The Little Fugitive*), crónica de un niño que se esca-

pa de su escuela y de su casa para ir al encuentro de un parque de diversiones. Esta también inicia el recorrido de un cine que quiere ir al encuentro de la vida misma, manteniendo una rica tensión entre el documental y la ficción en películas como *On the Bowery* (1954) de Lionel Rogosin, *The Savage Eye* (1959) de Sidney Meyers, *Pull my Daisy* (1960) de Robert Frank, *The Connection* (1962) de Shirley Clarke y *Sombras* (*Shadows*, 1960) de John Cassavetes. Este último es el más conocido, por su trabajo como actor y por ser una figura paradigmática del “cine independiente”, pues rehúsa hacer concesiones comerciales y se aleja de todo compromiso que no sean sus propias convicciones, logrando así una importante filmografía con *Faces* (1969), *Husbands* (1970), *Una mujer bajo influencia* (1975) o *Corrientes de amor* (1984). Durante los años sesenta el movimiento documental dio testimonio del auge de nuevas culturas juveniles alrededor de la música, con películas como *The Beatles* (1964) y *Gimme Shelter* (1970) de los hermanos Maysles, *Monterrey Pop* (1967) de Don Pannebaker o *Woodstock* (1969) de Michael Wadleigh. Hoy el documental continúa buscando un cine comprometido ética y estéticamente con la realidad, en obras de autores como Frederick Wiseman y su radical mirada a las instituciones norteamericanas, o Michael Moore con *Roger & me* (1989) y la polémica *Bowling for Columbine* (2002), acerca de la paranoia norteamericana y la defensa armada privada, después del 11 de septiembre y de la masacre infantil en un colegio de Columbine realizada por un par de niños.

El desarrollo de la televisión comercial a final de los años cuarenta generó una nueva crisis en la industria cinematográfica, finalmente tan renovadora como fueron en otro momento las crisis que causaron en el

teatro la aparición del cine y en la pintura la de la fotografía. En un primer momento el cine se vio desplazado por la televisión pues esta asimiló el lenguaje de aquel, luego la industria cinematográfica buscó ser irremplazable a través de tecnologías como el color, la pantalla ancha, el cinerama y el 3D, como también aprovechó el nuevo medio para vender sus viejos productos; desde entonces las películas se ven también en la pantalla de cristal siendo esta otra alternativa para recaudar los altos costos de la producción industrial cinematográfica. Sin embargo, una renovación mucho más estructural que propició la televisión en el cine se realizó directamente en la forma rápida y económica de producción que trajo al oficio cinematográfico una primera generación proveniente de la televisión. Nuevos directores como Martin Ritt, Sidney Lumet, Arthur Penn o Robert Altman, llegaron a final de los cincuenta y principios de los sesenta para renovar no sólo modos de producción que reducían costos, sino también para reinterpretar los antiguos géneros de Hollywood como el *western*, los *gangsters*, la comedia, el cine negro y el drama social, introduciendo un estilo más espontáneo y dinámico en sus películas. La agilidad y frescura de la puesta en escena en las calles hecha por Lumet desde *Doce hombres en pugna* (1957) hasta *Sérpico* (1973), la nueva interpretación de legendarios personajes como Billy The Kid en *El zurdo* (1958) y *Bonnie and Clyde* (1967) de Penn, y la improvisación con un buen número de actores protagonistas en las historias cruzadas que narra Altman en *Brewster McCloud o el volar es para los pájaros* (1971) y en *Nashville* (1975), fueron rápida influencia para nuevos realizadores. La televisión le demostró a Hollywood la vieja lección de que era posible realizar películas con temas

interesantes, introduciendo nuevos estilos y con presupuestos mucho más bajos que los de sus estudios.

Tanto la Escuela Documental de Nueva York como la forma de producción en televisión le han enseñado a las nuevas generaciones a realizar un cine por fuera de los estudios, de bajo presupuesto, más rápido y más cercano a la realidad. A esto se agrega además la posibilidad de utilizar cámaras de 16 mm y grabadoras de sonido Nagra, equipos con los que además de reducir costos, se puede acceder fácilmente a lugares públicos y pequeñas locaciones. Estas circunstancias, además de la elección de filmar con actores desconocidos por el *star system*, permiten realizar películas sin comprometer sus temas y estilos con los intereses comerciales de la industria, para luego negociar el producto con las grandes compañías para su distribución y exhibición. Con esta fórmula llamada “cine independiente” han realizado muchas de sus películas Elia Kazan, Stanley Kubrick y John Cassavetes, y ha sido la oportunidad para que novatos como Brian de Palma, Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Bob Rafelson, Martin Scorsese o John Carpenter, hayan sido conocidos como hábiles realizadores. Pero quizá la película más ejemplar en los años sesenta, por su eficacia en los logros comerciales con un mínimo de presupuesto y un máximo de libertad, fue *Busco mi destino* (*Easy Rider*, 1969), dirigida por Dennis Hopper, producida por Peter Fonda y protagonizada por ambos. Su éxito, como el de otras películas de cine independiente que mostraban directamente y sin tabú la realidad de una nueva generación norteamericana que se alejaba del *american way of life* para realizar su propia vida, llamó la atención de Hollywood que quiso convertirlas en prototipos de un nuevo género.



John Cassavetes y Gena Rowlands.

Una alternativa muy cercana a la anterior, ha sido la numerosa producción de la llamada “serie B”, donde la figura de Roger Corman ha cumplido un papel aún no reconocido suficientemente por la historia del cine norteamericano. Su carrera puede servir para explicar en qué consiste la “serie B”: aprende el oficio como humilde operario dentro del sistema de los estudios de Hollywood hasta que decide escribir guiones y producir en 1953 con su pequeña compañía Roger Corman Productions, para la que dirige películas desde 1955. Su conexión con los estudios le permite comprar y alquilar material excedente a muy bajo costo (película, equipos, escenografías, horas de técnicos y actores desaprovechadas por la industria) y multiplicarlos eficientemente gracias a su forma de producción. Las producciones de Corman se mantienen al margen de Hollywood para alimentarse de sus desechos industriales y convertirlos -como

el rey Midas-, en oro. Su inmensa producción ha vivido también de los géneros de la “fábrica de sueños” para convertirlas en sangrientas pesadillas que revelan un imaginario norteamericano que inició en la literatura Edgar Allan Poe; precisamente el mismo Corman llevó al cine en 1960 varias de las *Narraciones extraordinarias*. Pero quizá la mayor contribución de Corman sea el descubrimiento de importantes figuras del Nuevo Cine Americano cuando fueron directores de sus producciones: *Dementia 13* (1962) de Francis Ford Coppola, *Beast from Haunted* (1964) de Monte Hellman, *Targets* (1967) de Peter Bogdanovich, *Boxcar Bertha* (1972) de Martin Scorsese, o de actores como Jack Nicholson y Robert de Niro.

Tanto las fórmulas del llamado “cine independiente” como las producciones de la “serie B”, han servido de promoción a una nueva generación que por primera vez

no provenía de los estudios de Hollywood ni de otros oficios como el teatro, el periodismo o la literatura, sino que eran los primeros egresados de las nuevas escuelas de cine en Los Angeles y Nueva York. Tanto a los jóvenes graduados en cine como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Paul Schrader, Steven Spielberg y George Lucas, como a los no graduados Peter Bogdanovich o Brian De Palma, se les ha llamado *t.v. babys*, por poseer una rica cultura cinematográfica formada viendo cine por televisión en los años cincuenta y luego en las cinematecas: admiran tanto el cine clásico norteamericano como a los grandes maestros europeos, a las nuevas películas del independiente Cassavetes como a las contemporáneas de Bernardo Bertolucci y Roman Polanski, y las de la Nueva Ola Francesa o del Free Cinema Británico. Esta nueva generación en la que hoy se puede comprobar su verdadero

inconformismo partió muy lejos de los intereses de Hollywood con: *The Rain People* (1969) de Coppola, *Calles peligrosas* (1973) de Scorsese, *Dónde está mi hija* de Paul Schrader 1979), *Duel* (1971) de Spielberg, *American Graffiti* (1973) de Lucas, *La última película* (1971) de Bogdanovich o *Fantasma del paraiso* (1974) de De Palma.

Finalmente, muchos de estos y otros han aceptado el reto de trabajar en los grandes sistemas industriales con fines distintos: unos buscando recursos para mantenerse como independientes y otros queriendo realizar obras personales dentro de la maquinaria hollywoodense, o constituirse como sus propios productores. En el primer caso se encuentran los trabajos forzados de Bogdanovich para *Daisy Miller* (1974) y de Scorsese para *New York, New York* (1977); en el segundo, la madurez de Coppola en *El Padrino* (1971) o las



Busco mi destino.

pretensiones del joven Michael Cimino en *Las puertas del cielo* (1981); y en el último las arriesgadas empresas productoras constituidas por Bob Altman (Lyons Gate) y Coppola (American Zootrope) o las fuertemente consolidadas de Spielberg o Lucas. Ejemplos que demuestran la dificultad de negociar los proyectos personales con los intereses de la gran industria, sin embargo para la gran mayoría este es un “mal necesario” que hay que saber librar.

Durante los años sesenta y setenta se trató de agrupar bajo el nombre de American New Cinema al conjunto de estas distintas estrategias para enfrentarse al modo de hacer promovido por la gran industria y su “institución cinematográfica”, pero finalmente se clasifica todo esto como “cine independiente”, género en el que hoy se hace caber todo menos *Titanic*. Sin embargo, muchos de estos autores no estaban tan disgregados cuando en 1960 deciden declarar el nacimiento del New American Cinema Group, firmado entre otros por Jonas Mekas, Shirley Clarke, Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Robert Frank y Gregory Markopolus. En este los jóvenes cineastas se ponen del lado del “Free Cinema Británico, la Nueva Ola Francesa y los jóvenes movimientos en Polonia, Italia y la Unión Soviética”, para proponer un cine que sea expresión personal, rechazar la “Gran Mentira” y todo tipo de censura, buscar nuevas formas de financiación y de distribución y exhibición a través de cooperativas, y crear un festival en la Costa Este para el Nuevo Cine de todo el mundo². Todas estas propuestas tienen clara su intención de resistir al poder

de la “institución cinematográfica”, relacionándose con una actitud general de rebeldía e inconformismo propia de estos años en muchos lugares del mundo.

El nuevo Hollywood y el nuevo cine independiente norteamericano

Durante los años setenta, ochenta y noventa, Hollywood adapta constantemente los nuevos gustos, los asimila para convertirlos en nuevas mercancías, degradándolos y lavándolos de todo inconformismo para entregarlos al público que continúa consumiendo sus productos. El Hollywood de los ochenta y noventa se renueva sobre todo con nuevos dineros japoneses y de las empresas de telecomunicaciones que ofrecen nuevas salidas a sus productos; nuevas estrategias de mercadeo y publicidad; nuevas tecnologías como el vídeo, los efectos digitales y los sistemas de *motion control*; y promoviendo viejos héroes y viejas historias triunfalistas como Rocky, Rambo, Indiana Jones o Robocop, que se acomodan perfectamente a las ideas conservadoras de los gobiernos que desfilan desde Reagan hasta Bush & hijo. A esta situación nacional se agrega la identificación internacional con figuras políticas como Margaret Thatcher, Karol Wojtyła y Tony Blair, y el derrumbe del bloque socialista a final de los ochenta que permitió ofrecer una “Única Vía”, además de que abrió las puertas a nuevos mercados para los productos de Hollywood. También las campañas en contra de la legalización de las drogas, con obvios intereses económicos, y la aparición del SIDA marcan una era reformista de las costumbres alcanzadas en los liberados sesenta; esto se hace

² “Declaración del New American Cinema Group”, en ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. *Textos y Manifiestos del cine*. Pp. 281-284. Eds. Cátedra, 1998, Madrid.

Atracción fatal, Propuesta indecente y una insulsa zaga de comedias sobre incontenibles adolescentes, que muestran ante todo la represión sexual de su público.

A este estado de hechos que ayudan a conformar hoy la vieja pero renovada "institución cinematográfica" se enfrenta un vital y necesario "nuevo cine independiente norteamericano", apoyado desde 1980 por la creación del Sundance Film Festival por Robert Redford,

.....
De la misma manera como se ha replanteado el papel que juegan los héroes de Hollywood, también se tiene la necesidad de experimentar y transgredir las formas narrativas clásicas del cine norteamericano, y esta sólo se puede satisfacer de manera radical por fuera de la industria.
.....

.....
institución dedicada no solo a la promoción de películas independientes ya realizadas sino también a desarrollar proyectos dentro y fuera de los Estados Unidos. Las figuras más representativas de este nuevo "cine independiente" continúan localizándose en la Costa Este y la Costa Oeste, desde donde Jim Jarmusch y Quentin Tarantino muestran sus propias visiones de los Estados Unidos: la primera, absolutamente desencantada de un "paraíso" que no concuerda con la imagen creada por los medios en inmigrantes

húngaros (*Stranger than Paradise*, 1984), italianos (*Down by Law*, 1986), japoneses (*Mystery Train*, 1989) o de la antigua Alemania Oriental (*Noche en la tierra*, 1991); la segunda, confundiendo la vida cotidiana con la sobrecargada violencia del cine norteamericano (*Reservoir dogs* de 1992, *Tiempos violentos* de 1994 y *Jackie Brown* de 1999). En medio de estas dos personalidades se desarrollan una gran diversidad de propuestas: nuevas formas de producción, tratamiento de temas más o menos censurados, expresión de voces y culturas más o menos marginadas, narrativas que desarticulan las formas del relato clásico de Hollywood y el rol de sus héroes, formas de representación audiovisual que confrontan la pasividad del espectador medio.

A las viejas formas de producción del "cine independiente" de los sesenta, se suman hoy la posibilidad muy económica de grabar en vídeo digital y de alta definición para luego copiar en soporte fílmico y la de filmar en cine para editar en soporte digital. Este recurso es explotado formalmente por directores como Wayne Wang en *Blue in the face* (1995) y Mike Figgis en *Leaving Las Vegas* (1996). Otros realizadores como Coppola y Lucas han adoptado el vídeo digital en sus producciones de alto presupuesto, como método para un mayor y más rápido control en plena realización. A nivel del mercado también ha sido importante la posibilidad de la explotación comercial en copias de vídeo que reducen notoriamente los costos, comparados con el copiado en soporte fílmico, como también la promoción en eventos como el mencionado Sundance Institute y la distribución a través de nuevas compañías como Miramax, interesadas en el cine independiente.



Noche en la tierra. 1991.

Los modos de producción independiente han hecho posible que el cine norteamericano hoy aborde temas más o menos censurados o tratados muy superficialmente por el cine “institucional”, como son la cultura adolescente mostrada por Larry Clark en *Kids* (1995), el movimiento gay manifestándose a través de Gregg Araki en *The living end* (1992) y *Maldita generación* (1995), la violencia policial urbana expuesta crudamente en *Teniente maldito* (1992) de Abel Ferrara, el racismo denunciado por John Singleton en *Boyz'n'the Hood* (1991), los conflictos armados en Latinoamérica como los muestra *Hombres con armas* (1993) de John Sayles, o la sistemática manera como Frederick Wiseman desnuda el sistema del control a través de instituciones como cárceles, tribunales, hospitales, ejército o colegios en su extensa obra documental.

También la producción independiente ha dado voz a manifestaciones de otras comunidades étnicas, religiosas, culturales, sexuales, etc., distintas a la imperante que representa el prototipo del WASP (blanco, anglosajón y protestante). La crítica Pauline Kael había llamado la atención en los años setenta sobre el surgimiento de un nuevo tipo de héroes débiles, anarquistas y ambiguos, opuestos al “autosuficiente Águila Americana Protestante que floreció en las películas de la Segunda Guerra Mundial”³. Estos nuevos héroes -o antihéroes- que han dejado de representar los valores de la ética protestante de los primeros inmigrantes en Norteamérica, son representados por actores como Al Pacino, Robert De Niro, Dustin Hoffman o Jack Nicholson, y dirigidos por directores que pertenecían a comunidades italoamericanas como

³ Kael, Pauline. *Cuando se apagan las luces*, Pp. 12-23. Centro Colombo Americano, 1980, Bogotá.

Coppola, De Palma y Scorsese, o judías como Mel Brooks, Woody Allen y Bogdanovich. Los nuevos directores de los años ochenta y noventa muestran aún más la gran diversidad étnica, cultural y sexual que son hoy los Estados Unidos. Realizaciones independientes como *Haz lo correcto* (1989) de Spike Lee, *Zoot Suit* (1981) de Luis Valdez, *El Mariachi* (1993) de Roberto Rodríguez, *Dim sum* (1985) y *Eat a Bowl of Tea* (1989) de Wayne Wang o *Lejos de India* (1982) de Mira Nair, son expresiones libres de la cultura de las comunidades negras, chicanas, chinas e hindúes dentro del país. Como también son expresiones de otras formas de sensibilidad y sexualidad las películas *Go fish* (1993) de Rose Troche, las del citado Araki, *Swoon* (1992) de Tom Kalin y las más conocidas *Drugstore Cowboy* (1989) y *Los dueños de la noche* (*My own private Idaho*, 1991) de Gus Van Sant o *Cry baby* (1991) de John Waters. El “cine independiente” es pues la única manera en que otras voces digan sinceramente lo que no dice ni permite decir la “institución cinematográfica”.

De la misma manera como se ha replanteado el papel que juegan los héroes de Hollywood, también se tiene la necesidad de experimentar y transgredir las formas narrativas clásicas del cine norteamericano, y esta sólo se puede satisfacer de manera radical por fuera de la industria. El gran relato del esforzado héroe que salva del peligroso villano a la indefensa víctima en el último segundo, fue impuesto tempranamente por Griffith y ha cumplido eficazmente su función de control social y de identificación de valores. Sin embargo, en la medida en que la fe en las

instituciones decae, la estructura de los relatos se debilita. Gilles Deleuze ha mostrado una “crisis del cine de la gran acción” a partir de los cambios que sufren las películas del Nuevo Cine Americano de Penn, Altman, Lumet, Coppola o Scorsese: debilitamiento de las relaciones de estímulo y respuesta que encadenaban las secuencias de acciones, hasta romperse y desencadenar un nuevo tipo de



Tiempos violentos.

situaciones dispersivas y errantes, reintegradas por motivos diferentes a los que promovían la gran acción heroica⁴. Las secuencias de *Stranger than paradise* de

⁴ DELEUZE, Gilles. *La Imagen-movimiento*. Pp. 286-293. Ed. Paidós, 1984, Barcelona.

Jarmusch, incluso separadas formalmente por cuadros en negro, no se relacionan más que cronológicamente como las fotografías de un álbum de familia o las anotaciones de un diario de viaje, pues no tienen un propósito final que las ordene. Las secuencias de *Tiempos violentos* de Tarantino, no obedecen ni siquiera a un orden cronológico o una narración de *flashback*, sólo se integran en la medida en que los personajes de las distintas historias se entrecruzan azarosamente. Las estructuras narrativas del cine clásico norteamericano se han perdido o son motivo de parodia, como las narraciones en *voz off* de las películas de los hermanos Cohen: *Educando Arizona* (1987), *Barton Fink* (1991), *El gran Lewoski* (1998) o *El hombre que nunca estuvo* (2001). ¿Que historias cuenta el “nuevo cine independiente norteamericano”? Parecen hablar mucho del cine y poco de la vida como Tarantino, los Cohen o Hal Hartley; pero también parecen hablar mucho de lo poco que queda en la vida, como Jarmusch, Figgis, Kevin Smith o el Steve Soderbergh de *Sexo, Mentiras y Video* (1989). En la narración más extraña del último cine norteamericano, *Mulholland Drive* (2001) del “independiente” David Lynch, el sueño del cine de sus personajes se transforma en la pesadilla de la vida real.

Si la narración ya no responde a las necesidades de un espectador que quiere dejarse llevar por la intriga y las acciones, éste también es sorprendido por la forma en que el montaje, la puesta en escena, las narraciones en *voz off* y la actuación de los personajes lo confrontan. Los personajes de *Haz lo correcto* miran a los ojos e inquietan al espectador situándolo en medio del conflicto interracial, como también la mujer de *Sexo, mentiras y vídeo* que le confiesa sus secretos sexuales frente a una

cámara de vídeo, y los modelos masculinos de las carátulas de revistas pornográficas que en *Los dueños de la noche* conversan entre ellos haciendo partícipe al público. La representación que permitía la ilusión de ser “voyeuristas” ante situaciones que aunque se exhiben, hacen como si no estuviesen exhibiéndose; es decir, el modo de representación que permitía la observación pasiva del espectador con la ficción sin ser observado, también se ha roto. Estas y otras, son formas de develar al espectador los mecanismos con que la “institución cinematográfica” lo engaña y lo seduce hasta atrapararlo en su circuito de consumo y adicción. Formas que Jean Luc Godard trasladara del teatro del distanciamiento de Brecht al cine durante los años sesenta. Pero también existen las formas de la saturación y la parodia del mismo cine utilizadas por Waters y Tarantino, o las de la reducción al mínimo de recursos como las de Hartley y Jarmusch, reducción de movimientos de cámara, de efectos sonoros y de interpretación escénica, dentro de la tradición de un cine antiespectacular como el de los europeos Robert Bresson, Rainer Fassbinder, Aki Kaurismaki y los hermanos Dardenne. Este cine de búsquedas formales anticonvencionales se aleja del gusto de un público acomodado a las convenciones de la “institución cinematográfica”, y por lo tanto debe buscar sus recursos y su subsistencia dentro de las propuestas de estas distintas maneras de ser independiente.

Reflejos y reflexiones sobre un arte industrial

El cine siempre se ha retratado a sí mismo, pero no necesariamente en sus relaciones industriales que muestran la singularidad de ser un arte industrial. Esta condición sin la que no se puede explicar

su nacimiento, su desarrollo y su actual forma de producción, ha sido su propia historia como lo expresa el autor Jean Renoir: “la historia del cine es la historia de la industria contra el autor”. En *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder un guionista es secuestrado por una vieja estrella que Hollywood ha olvidado, forzado a trabajar para su reaparición y finalmente asesinado por ella misma. Este es un crudo y amargo retrato del Hollywood de los años cuarenta donde se devela el poder del *stars system* sobre el “autor”, en este caso el guionista. Pero no solo en Hollywood se dan estas condiciones; Fellini en *Ocho y medio* (1963), Godard en *El desprecio* (1963) como también en *Pasión* (1982), y Wenders en *El estado de las cosas* (1982), muestran a los “autores”, en este caso directores, de una u otra forma sometidos al poder y exigencias de las estrellas, los productores y finalmente el dinero. En la película de Wenders el director debe abandonar su equipo de rodaje para buscar a su productor que a su vez lo ha abandonado, finalmente es asesinado en una calle de Los Angeles. Estos y otros directores han logrado realizar la fábula de lo que consideran su vida y oficio, donde finalmente como en *Sunset Boulevard*, *El desprecio* o *El estado de las cosas*, los autores son asesinados. ¿La industria mata el arte? Muy tempranamente Fritz Lang había calificado al “cine de industria” aunque “podría haber sido un arte”. Industria y arte: relación necesaria pero depredadora, caníbal, vampiresca o parasitaria, como muchos de sus grandes mitos, así es mostrada en *El jugador* (1992) del “independiente” Robert Altman. En esta, es un inestable productor quien azarosamente asesina a un anónimo guionista y termina viviendo con la viuda

de éste; de alguna manera ella también se prostituye para acceder al juego de Hollywood, como también parece hacerlo la Brigitte Bardot que se interpreta en *El desprecio*. Altman realiza un sarcástico retrato del Hollywood contemporáneo donde el guionista es asesinado pero el



Brigitte Bardot.

productor asesino está a punto de perder su puesto, donde la policía interviene queriendo descubrir un escándalo, donde los incultos productores inauguran un Museo del Cine con el *slogan* “ahora más

películas que siempre”, donde los turistas japoneses realizan recorridos por los estudios para que Hollywood sobreviva, donde el cine clásico es reciclado y devorado por las nuevas películas, donde los sueños no se convierten en realidad pero sí la realidad en un sueño con falso final feliz. Los productores buscan sus recursos pero finalmente saben que el público es su único apoderado, por él debe cambiarse el final de la película que están realizando para que la víctima Julia Roberts sea salvada en el último instante por el héroe Bruce Willis. En este Hollywood no caben películas como *Ladrón de bicicletas*, el clásico del neorrealismo italiano que veía el guionista antes de ser asesinado por el productor, pues su público no las desea. La “institución cinematográfica” es fábrica de deseos en vez de ser fábrica de sueños, pues muchos de estos son destrozados por su maquinaria. Aún no se ha dado el

momento del sueño de Buñuel donde “el cine sería el ojo de la libertad”, pues “la mirada libre del cine esta bien dosificada por el conformismo del público y por los intereses comerciales de los productores”. Este sueño del libertario Buñuel, como el del humanista Tarkovski, es el todos aquellos que continúan buscando su independencia de la poderosa “institución” que encadena la producción, la comercialización y el consumo de películas, pero que paradójicamente es también su condición necesaria.

U