

La independencia: ALGUNAS conclu- siones

Ricardo Bedoya y José Carlos Cabrejo

Dos miembros de la revista, al cierre de esta edición, leyeron los textos de este número de *Ventana Indiscreta* y reflexionaron sobre ellos para lanzar algunas conclusiones acerca de la definición de lo que es el cine independiente, sobre todo en relación con el contexto peruano.



▶ Tarata.



▶ Proyecto Lima-Z.

C: La página de la Real Academia Española dice que lo independiente es algo que no depende de otra cosa. Cuando leía la conversación de Calero con Quispe, lo que uno nota en sus formas de hacer cine siempre es una dependencia. Quispe habla de su proyecto *Lima-Z* y cuenta que se hace de una forma guerrera, pero menciona también la presencia de auspiciadores, lo que ya implica una dependencia. Obviamente, en el caso de Calero ocurre en parte lo mismo solo que a una escala mucho mayor, comparativamente hablando. Hacer cine en el Perú es un acto que se desarrolla bajo condiciones muy problemáticas.

Me parece que cuando se habla de independencia en el caso del cine norteamericano, mal que bien, el término tiene un sentido evidentemente más claro y tradicionalmente aceptado: la referencia a aquel cine que se realiza fuera de los grandes estudios.

RB: Claro, la definición tradicional de la independencia se hace en relación con un foco económico o de poder. Yo pienso en la independencia como una categoría espacial, territorial. Es decir, me defino independiente desde el lugar que ocupo: estoy aquí, me veo desde aquí y me autodefino; esa es mi definición de independencia y eso me lleva a defender mi propio espacio. Es una especie de autoafirmación: aquí estoy y estos son los míos.

Entre nosotros, aquí en el Perú, los debates sobre quién es independiente y quién no lo es, se reducen a alegatos de pureza o a reproches por haber recibido recursos del Estado,

o premios por haber participado en los concursos convocados de acuerdo a la ley de cine. ¿Pero esos recursos del Estado peruano, provenientes de una política cultural errática y de un presupuesto raquítico, han comprometido alguna vez la independencia expresiva de alguien? Hasta el año 1992, bajo la vigencia del Decreto Ley 19327, los cineastas peruanos podían formar empresas, hacer cálculos económicos, medir riesgos, calcular empeños, estimar si tal o cual corto podía recibir el certificado de exhibición obligatoria que le permitiría hacer otro y luego otro corto más y capitalizar su empresa. Tal vez entonces uno podía cuestionar esa vinculación de dependencia entre la lógica de una ley y ciertos modos de aprovecharse de ella. Pero la ley actual, basada en premios, desalienta la actividad empresarial en el cine porque nadie puede hacer empresa basado en la probabilidad aleatoria de un premio o de un concurso que nadie sabe cuándo será convocado, como ocurrió en los últimos quince años.¹

JC: Se está imaginando un Estado con una grandeza que no tiene. Es algo insuficiente para alguien que quiere hacer cine regularmente en el Perú.

RB: Así es. Se parte de políticas que en realidad no existen y siempre están en proceso de crearse. Ahora se discute un nuevo proyecto de ley de cine pero nadie sabe sobre qué bases se sustenta.

JC: Fernando Montenegro dijo en un evento realizado en la Universidad de Lima que debería haber fondos del Estado para fases de posproducción. Es decir, que alguien que ya tiene su

película grabada pueda recibir un apoyo para terminarla. Quispe habla de esta situación bajo el enfoque de un Estado que vele por películas que no pretendan una rentabilidad económica; sino solo una espontaneidad creativa. De una forma u otra hay un factor económico que se debe tomar en cuenta, con un potencial apoyo por parte del Estado.

Me da la impresión de que en el Perú se siente como más independiente lo que está hecho con menos recursos. Se juzga mucho a quienes tienen influencias económicas externas. Para muchos peruanos creo que simplemente la independencia es lo más personal que pueda lograrse casi sin ningún tipo de apoyo.

El puritanismo y la crítica

RB: En todos los países donde hay actividad cinematográfica existe alguna intervención del Estado para estimularla. Incluso en Estados Unidos hay fondos de fomento a las artes. En los países donde los mecanismos de apoyo a la creación cinematográfica funcionan mejor, los estímulos son dirigidos y específicos. Es decir, hay una porción de los recursos que se dirige al apoyo de las óperas primas; otra, a la promoción de proyectos experimentales. Hay una cuota que se presta para determinado tipo de cine comercial, de perfil intermedio. Hay un tipo de legislación que aporta recursos a un cine muy comercial porque el Estado quiere que existan películas populares que lleven la “marca país” y que se difundan de modo masivo. Si



▶ *Uccellacci e Uccellini.*



▶ *Todo va bien.*

se quiere un cine plural, los estímulos deben ser igualmente plurales.

Una política cultural no se puede basar en el concepto excluyente y trasnochado de concebir la cultura como el producto segregado por una logia de creadores secretos y herméticos. El cine popular y masivo también es un producto cultural de primer orden y no debe extrañar que el Estado conciba mecanismos específicos para promoverlo.

A propósito, he leído que en los *blogs* se ha puesto de moda linchar a Fabrizio Aguilar por el hecho de recibir recursos del Estado y de haber usado como actriz a Gisela Valcárcel en *Tarata*. En primer lugar, *Tarata* no es un proyecto comercial que tenga a una *vedette* como anzuelo comercial. La figura de Valcárcel le da a la película una apertura frente al público pero su empleo en ella va a contrapelo con su figura televisiva. Por otro lado, no olvidemos que muchos autores –y no estoy comparando a Aguilar con ellos– usaron a actores populares para hacer filmes reflexivos, personales e “independientes” a su manera: ahí está Pasolini usando a Totó en *Uccellacci e uccellini*, o Glauber Rocha usando a Othon Bastos, o Godard, poniendo en *Todo va bien*, su película marxista sobre la lucha de clases post mayo del 68, a Jane Fonda e Yves Montand.

JC: Muchos cineastas contemporáneos tradicionalmente calificados de independientes también han trabajado con figuras muy populares. Un realizador emblemático al respecto como Jim Jarmusch trabajó con Sharon Stone. Incluso Quentin Taranti-

no quiso contar con Britney Spears y Kim Kardashian en un proyecto de *remake* de una cinta de Russ Meyer. Salvando las distancias, y volviendo al tema de *Tarata*, se debería criticar en todo caso la actuación de Gisela Valcárcel en dicha cinta, se le debe ver como un componente formal más en la puesta en escena, que por supuesto es irregular.

RB: Hay una especie de puritanismo que condena a determinados cineastas no solo por sus elecciones estéticas, sino por la edad del realizador o su trayectoria, o por tener películas

hechas y seguir concursando. No creo que Augusto Tamayo o Chicho Durant tengan que dejar de concursar por ser quienes son. Los proyectos en concurso tienen que ser juzgados por su valor intrínseco y concursar en igualdad de condiciones con el resto. Ahora bien, deben hacerse concursos diferenciados: no pueden concursar en una misma categoría proyectos narrativos ortodoxos con otros experimentales. Incluso los jurados no deberían ser los mismos. Sin duda, un proyecto experimental requiere lectores más abiertos, entendidos,



▶ Ricardo Bedoya.



▶ José Carlos Cabrejo.

especializados, informados, actualizados y desprejuiciados.

JC: Un amigo comentaba de qué forma se debe valorar una película hecha por el realizador argentino Raúl Perrone. ¿Valoras una película suya como tal o también tomas en cuenta las formas precarias, de presupuesto exiguo, con las que se hizo? Por ejemplo, una película como *1* de Quispe tiene problemas técnicos, pero independientemente de cómo se hizo creo que muestra a un cineasta que sabe sostener escenas de largos diálogos. En ese sentido, más que la manera como se hizo la película, lo que se juzga es la película en sí.

RB: Son películas que integran en su propia lógica expresiva esas fragilidades.

JC: Es curioso ver lo que pasa en la cartelera, abrumada por películas de Hollywood. Uno ve el cine peruano y por contraste dice “el cine peruano es independiente”. Hay esta idea de que todo el cine que se hace fuera de Hollywood es independiente. Justamente porque hay una situación de desigualdad en todos los niveles: distribución, promoción, acogida... Sin embargo, más allá de estos aspectos, las películas tienen un valor en sí mismas, hollywoodenses o no, apoyadas por un Estado o no.

La vida del cineasta

JC: Si revisas la entrevista con Emilio Bustamante, encontrarás algo que llama mucho la atención. ¿Qué va a ocurrir con realizadores como Eduardo Quispe? Van a formar una familia y cargarán con una serie de responsabilidades económicas. Y ahí, justamente, Emilio señala que hay un factor económico que no se puede obviar, y que debería permitir a estos cineastas que hagan sus películas y vivan de ellas.

RB: El objetivo central de una política cinematográfica debería ser lograr una producción estable y consistente de películas. No hablo de una industria en la que se hagan películas en serie –eso me parece indeseable e imposible en un mercado paupérrimo como el peruano– pero sí una actividad permanente, con profesionales que se especialicen y mantengan un trabajo continuo. Lo dramático, no solo en el cine peruano sino en el latinoamericano, es la cantidad de primeras obras que se suceden y que no tienen continuación. Por un lado, es un síntoma alentador porque habla de una efervescencia creativa y de una renovación permanente de “cuadros”, pero por otro lado es frustrante cuando te empiezas a preguntar: ¿qué fue de tal o cual director que hizo una o dos películas y no hizo más? El cine que no tiene continuidad es un cine que tiende al fracaso.

JC: Lo que uno espera del cine es que alguien agarre su cámara, haga su película y pueda seguir expresándose. Es lamentable que eso no ocurra y ahí es donde el Estado tendría que intervenir.



▶ *La teta asustada.*



▶ *Labios de churrasco.*

RB: Otra cosa en el Perú que me parece increíble es el alto grado de exigencia que se tiene con los cineastas cuando recién empiezan. Hacen una primera película y entonces hay como una mirada liquidadora sobre su *ópera prima*.

JC: Claro. Lo que dice Calero en la conversación con Quispe es cierto. No se critica igual una película peruana que una extranjera.

RB: Y en los últimos tiempos se ha producido un “juego de masacre” para liquidar a los que recién empiezan cuando el cine requiere un aprendizaje de técnicas que son complicadas. Recordemos que muchos de los grandes cineastas de la historia del cine comenzaron a hacer sus películas logradas recién a la quinta o a la sexta vez. Es decir, en esas oportunidades que ya no tienen la mayoría de cineastas en nuestro medio. Tomemos en cuenta también lo que pasa con los cortometrajistas. Hacen trabajos interesantes en la universidad, pero ¿qué ocurre cuando salen de la universidad? Terminan haciendo publicidad o videos institucionales. Por eso el Estado debe garantizar la continuidad de los cineastas.

JC: Pero por eso Quispe afirma que no le parece que se siga apoyando a los directores que ya tienen vínculos suficientes para financiar sus películas de diversos modos; o, en todo caso, que pretendan una rentabilidad económica.

RB: Por eso, los estímulos del Estado deben buscar la pluralidad, tener políticas diferenciadas y no volcarse siempre a lo mismo. Los Estados ahora son muy pragmáticos y piensan en la “marca país”. La “marca país” es

una realidad contemporánea que se rige bajo la lógica de que el país sea notorio, visible. En un contexto así, no vas a pedirle al Estado que ponga plata en películas que nadie ve. Sin embargo, esa visibilidad puede lograrse también con una cinta que circule en el mercado cultural, es decir aquel relacionado con los festivales. La política cultural argentina le da recursos a las películas de festival porque difunden el logo del cine argentino aun cuando su visibilidad sea escasa en el mercado interno. Es una política de equilibrios complicados.

JC: El caso de *La teta asustada* va por ese lado.

RB: Recién en los últimos años se ha dado un estilo de cine que representaría nuestra “marca país” en ese rubro.

Independencia creativa

JC: Claro, es una película que de comercial no tiene nada. Eso demuestra que al Estado sí le conviene apoyar películas no comerciales.

RB: Le fue bien en taquilla porque se estrenó treinta días después de haber ganado el Festival de Berlín. Hubo una promoción mediática que la ayudó. Eso también pone en cuestión el concepto de independencia. De algún modo *La teta asustada* debería serlo, porque es una película de autor, personal; pero por otro lado es una película que se ajusta a los estándares de la película de autor para festivales internacionales.

JC: Hablando de eso, sería importante ver qué pasó con un director como Armando Robles Godoy. Para mí es un antecedente de lo hecho por

Llosa, porque estamos hablando de un director que hizo sus películas con un estilo muy propio, más allá del gusto masivo.

RB: Robles Godoy hizo sus películas como quiso. Tal vez la película que mejor expresa eso es *Espejismo* de 1972. En ella vemos dos dimensiones: por un lado, el estilo personal de Robles Godoy, que aflora en la hipertrofia del montaje paralelo y el contraste musical. La secuencia de la procesión del Señor de Luren y la pisa de las uvas en el lagar se articulan con paralelos sonoros y audiovisuales; por otro lado, asoma su preocupación social, dado que fue un cineasta de tesis, que martilleaba las ideas. Elabora una metáfora del Perú a propósito de la reforma agraria, con la oposición del Perú arcaico de la hacienda iqueña y el Perú del futuro y el niño migrante.

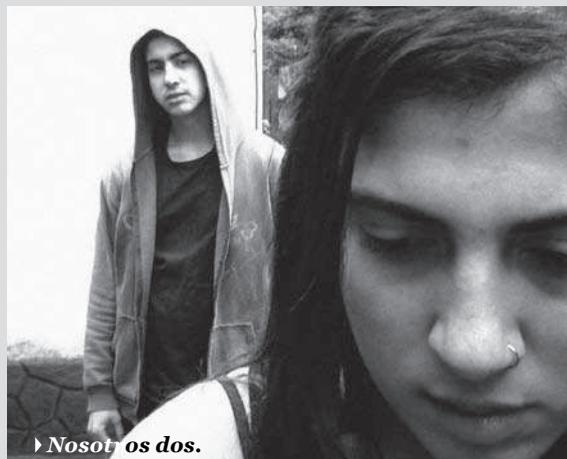
¿Cómo hizo esa película? Con un productor que le aportó todos los recursos necesarios: Bernardo Batievisky, un empresario muy acaudalado. Creyó en Robles Godoy y lo apoyó. Incluso la película se hizo en Technicolor, un sistema que ya no se usaba en esa época. Fue un largometraje muy caro.

De alguna manera, Robles Godoy fue independiente creativamente, pero financieramente fue dependiente, sobre todo en sus primeras películas. ◻

¹ Luego de esta conversación, se conoció que el Estado ha cumplido con proporcionar el íntegro de los recursos presupuestales que se establecen en la Ley de Cine para el año 2012. Es la primera vez, desde que se dictó la ley, en 1994, que ello ocurre. Desde entonces, se le había dado al cine peruano recursos disminuidos. Ahora bien, el objetivo próximo es ampliar esos recursos y diversificar su empleo, tratando de beneficiar a proyectos filmicos de diferentes tipos y envergaduras.



► Flores rotas.



► Nosotros dos.

¿Independencia latinoamericana? (Parte I)

▶▶ (viene de la página 31)

¿Cine independiente cubano?

Mario Naito López

En Cuba, en la última década se hace cada vez más familiar oír hablar del término “cine independiente”. Por mimetismo cultural, la generalidad de público y crítica ha interpretado esta expresión como la de un cine realizado fuera de los marcos del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Icaic). Ya desde varios decenios antes, en la Isla había existido una producción de filmes rodados en los antiguos Estudios Cinematográficos del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), en la Sección Fílmica de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (Ecifar), en el departamento de Cinematografía Educativa (Cined) del Ministerio de Educación o en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, además de las cintas de los movimientos de los cineclubes de creación o de la Asociación “Hermanos Saiz” –si bien el destino final de exhibición de todos estos materiales audiovisuales no era el de su paso por las pantallas de las salas cinematográficas cubanas–; sin embargo, entre 1970 y el 2000 nadie prácticamente empleaba las palabras “cine independiente” para referirse a las películas procedentes de esas instituciones o grupos, que ocasionalmente podían verse en alguna salita de la capital en el marco de un festival pasajero.

El término “independiente” suele, en ocasiones, despertar inquietud en algunos círculos intelectuales oficiales, pues en ciertas esferas culturales como el periodismo ha sido conceptualizado no pocas veces como discrepante de las directrices estatales. De ahí que muchos cineastas o realizadores de cine o video que laboran fuera de las instituciones jurídicamente registradas en la Isla, prefieran emplear el vocablo *autónomo*, aunque esta definición es bastante inusual para crítica y público.

A partir de los años noventa en que se deprime la producción cinematográfica del Icaic, como consecuencia del denominado “período especial” muchos cineastas cubanos residentes en el país se ven forzados a buscar financiamiento en el exterior para poder llevar a cabo sus proyectos fílmicos. Un reconocido documentalista como Rigoberto López (*El viaje más largo, Granada: el despegue de un sueño*) consigue rodar así el largometraje documental *Yo soy del son a la salsa* (1996) y otro realizador de larga trayectoria como Manuel Herrera (*Girón, Hombres de mar*) logra filmar *Zafiros, locura azul* (1997), el primer largometraje de ficción con un presupuesto no estatal, la primera película verdaderamente “independiente” del cine cubano posterior a 1959, por solo citar dos de las obras artísticas o comercialmente más significativas en el período.²

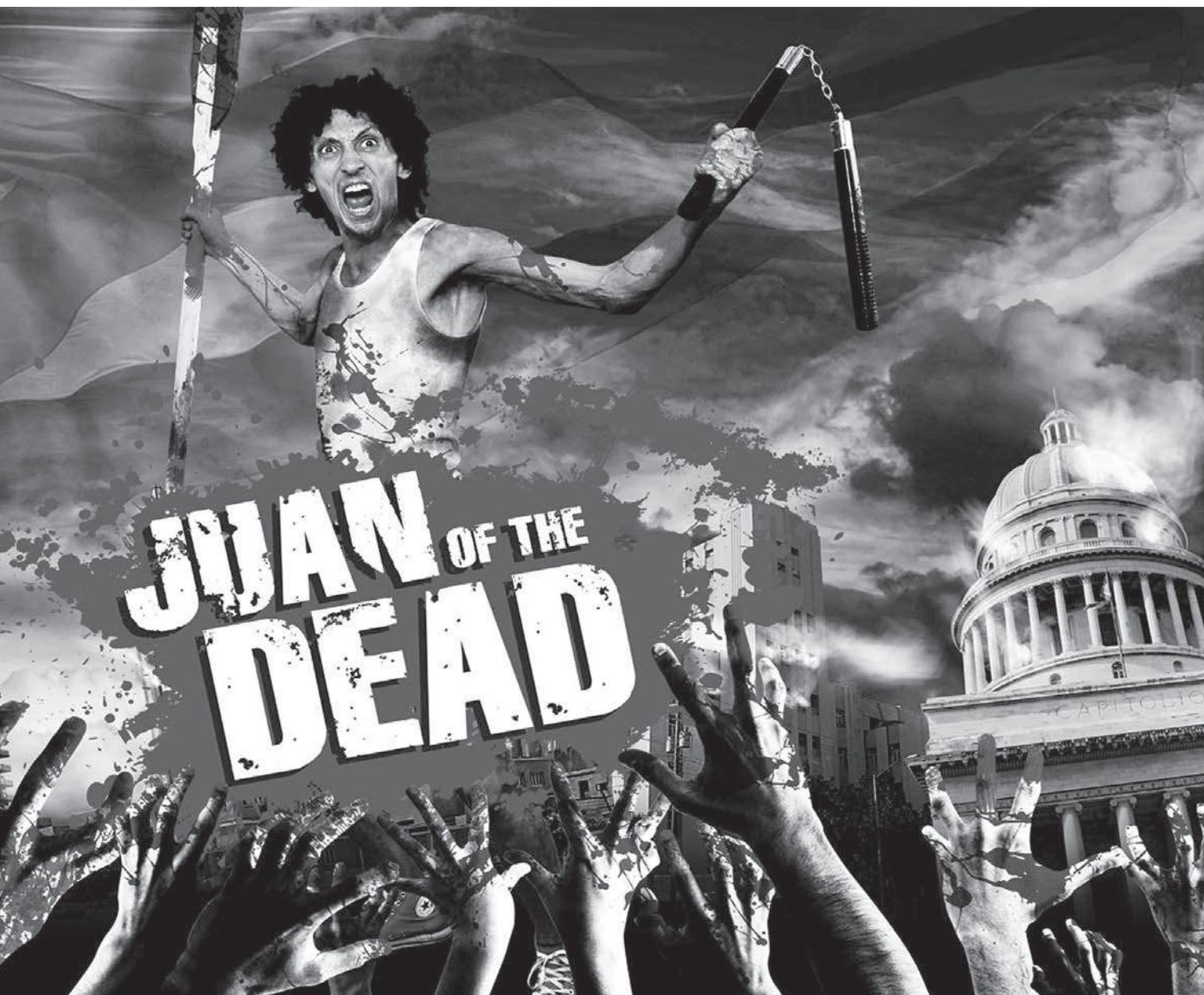
Ya desde finales de la década de los noventa, estudiantes de los últimos años de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual del Instituto Superior del Arte (ISA) acometen trabajos documentales en video –formato que comienza a generalizarse en los rodajes en el país por su bajo costo en relación con el celuloide– en la esfera de su institución, como Humberto Padrón en *Los zapaticos me aprietan* (1999) –antes había realizado en forma totalmente autónoma ... *Y todavía el sueño* (1998)– o Luis Leonel León en *Habaneceres* (2001). También otros realizadores fundan sus propios grupos de video independientes del Icaic, adscriptos al Movimiento Nacional de Video y, en ocasiones, realizan coproducciones con entidades o casas productoras estatales, como Gloria Rolando, fundadora del grupo de video Imágenes del Caribe, quien realiza, entre otras obras, *El alacrán* (1999), producida por Televisión Latina con la colaboración técnica y artística de esta agrupación de video.

La Primera Muestra Nacional del Audiovisual Joven, promovida por el Icaic entre finales de octubre y principios de noviembre del 2000, devenida luego en años sucesivos Muestra Nacional de Nuevos Realizadores, y a partir del 2011: Muestra Joven, ayuda a divulgar los nombres de los más noveles talentos ya no únicamente en el cine, sino también en el medio audiovisual en general. En ella participan mayormente obras filmadas en video por jóvenes aficionados, estudiantes

▶ *Juan de los muertos.*



de cine o graduados de esta especialidad, del ISA o de la EICTV, o realizadores adscriptos a los centros televisivos provinciales o nacionales, o que laboran fuera de la esfera del Icaic y de otras instituciones estatales; también esta muestra ha dado cabida, en fecha más cercana, a trabajos audiovisuales firmados por cubanos residentes en el exterior. En la mayoría de estas obras –algunas de ellas en verdad literalmente independientes– se advierte una voluntad por abordar temas que la industria cinematográfica estatal ha sorteado con anterioridad, bien por cuestiones de censura, prejuicios, complejidad social o falta de interés, entre otras muchas razones.



Si se entiende el término de “cine independiente” o “audiovisual independiente” como el de un fenómeno en el que no participe directamente un factor económico de apoyo estatal, la cuestión sería bastante difícil de analizar, puesto que algunos realizadores que consiguen rodar en video sus proyectos particulares, necesariamente tienen que acudir al Icaic para el proceso de posproducción, por carecer de posibilidades financieras para acometer esta última etapa del ciclo productivo.

No obstante, existen casos de autores que han logrado en la última década salir adelante con sus proyectos audiovisuales o cinematográficos

con una labor prácticamente independiente, sin una ayuda económica estatal en el proceso de producción. Los casos de largometrajes de ficción más conocidos en la primera década de este siglo son *Frutas en el café* (2003), de Humberto Padrón; *Personal belongings* (2004), de Alejandro Brugués; y *Mañana* (2006), de Alejandro Moya, esta última con el apoyo de personalidades artísticas nacionales de la música y las artes plásticas para su presupuesto de realización, pero que contó con la colaboración del Icaic para su posproducción de sonido. En esta tríada de títulos se plasman conflictos y modos de vida presentes en la sociedad cubana contemporánea, des-

provistos del tratamiento eufemístico habitual reflejado con anterioridad en nuestras pantallas. Por su parte, Brugués ha avanzado extraordinariamente en el camino de convertirse en un cineasta independiente al haber filmado *Juan de los muertos* (2011) —primera película cubana de zombis, que muchos en el extranjero han querido identificar como una metáfora de la inmovilidad de la sociedad cubana actual—, con el apoyo de un productor español, sin tener que acudir a ningún financiamiento nacional.

Juan Carlos Cremata Malberti —graduado de la primera generación de la EICTV con su trabajo de tesis *Oscuros rinocerontes enjaulados* (muy

a la moda) (1991)–, que en los años ochenta formara parte del Taller de Creación de la Asociación “Hermanos Saíz”, y realizara con el Icaic los filmes *Nada* (2000) y *El premio flaco* (2008), ya había experimentado desmarcarse del instituto rector de la producción cinematográfica con el documental *La época, El encanto y Fin de siglo* (2000), producido por el Centro Cultural de España, y el largometraje de ficción *Viva Cuba* (2004) acudiendo al apoyo del ICRT, y casi un lustro después rueda en forma autónoma *Chamaco* (2010).³

Un realizador sui géneris en el panorama cinematográfico o audiovisual cubano es Jorge Molina, también graduado de la EICTV, quien después de filmar un grupo de cortometrajes de ficción cuya inmensa mayoría lleva su apellido en cada título –*Molina’s culpa* (1992), *Molina’s test* (2001), *Molina’s Solarix* (2006), entre otros–, ha tenido la posibilidad de rodar un largometraje en el género titulado *Molina’s ferozz* (2010) –gracias a un premio del jurado Cinergia⁴ 2008, al presentar originalmente el proyecto como cortometraje–, que llega a concursar en el apartado de óperas primas en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano del 2010. El universo temático de Molina se caracteriza por tratar los vericuetos oscuros de la condición humana, en los cuales siempre se halla como motor impulsor el sexo, con elementos constantes del género de horror, en medio de un múltiple y ecléctico panorama de referencias filmicas, que casi siempre hablan de la represión en el individuo, lo cual ha ocasionado que sea considerado uno de los realizadores más atípicos y a contracorriente en la historia del cine cubano. Su obra independiente ha sido concebida con el soporte de la EICTV, donde ha continuado laborando después de terminar allí sus estudios.

Otro ejemplo significativo de cineasta cubano independiente es el de Miguel Coyula, igualmente graduado de la EICTV, quien reside actualmente en Estados Unidos, pero que ha mantenido vínculos estrechos con la Isla participando desde un inicio en las muestras de nuevos realizadores e incluso exhibiendo su último filme *Memorias del desarrollo* (2009) –suerte de trasposición del personaje de Sergio del clásico

Memorias del subdesarrollo, de Tomás Gutiérrez Alea, al entorno del exilio en Estados Unidos– en el 32. Festival del Nuevo Cine Latinoamericano y en la Muestra Joven.

En donde puede considerarse que predomina mayormente un “cine independiente” o “audiovisual independiente” es en el caso de toda una serie de documentales, cortos de ficción o de animación, que algunos jóvenes han realizado de forma particular, y que han participado en las muestras de realizadores antes mencionadas. Si bien en la inmensa mayoría de ellas aún no existe un estilo acabado y depurado, de gran vuelo artístico, característico de las obras trascendentes, sí se hallan en algunas de ellas evidencias de talento e imaginación, con temas tratados con dignidad, que alertan sobre problemas actuales acuciantes del país o captan la atención de los espectadores por un tratamiento desenfadado de la realidad cubana.

El asunto del cortometraje documental independiente podría dar lugar a un extenso artículo de muchísimas páginas –enumerando una serie de títulos y autores significativos en estos últimos años–, que escapa a los propósitos de este escrito. Pero si se quiere analizar el tema del cortometraje de ficción, además del caso de Jorge Molina, es necesario mencionar otro nombre clave en este apartado: el de Eduardo del Llano, conocido guionista de varias películas del Icaic (*Alicia en el pueblo de Maravillas*, *Lisanka*), que también ha incursionado como escritor y como humorista y actor en espectáculos teatrales. Del Llano ha rodado y editado por cuenta propia, con un equipo de colaboradores personales, un decálogo de cortos satíricos con el personaje de Nicanor O’Donnell, interpretado por Luis Alberto García. Su trabajo inicial de la serie, titulado *Monte Rouge* (2004), visto por muchos espectadores en sus hogares, ha sido posiblemente el primer corto audiovisual más distribuido en el país a través de una red no oficial de exhibición. Aunque al principio ninguno de estos videos fue proyectado en salas públicas, finalmente *Brainstorm* (2009) –una sátira sobre la discusión en el seno del consejo de redacción de un periódico, para decidir la noticia que debe aparecer en primera plana–, el sexto de la serie y primero de esta rodado en *high defi-*

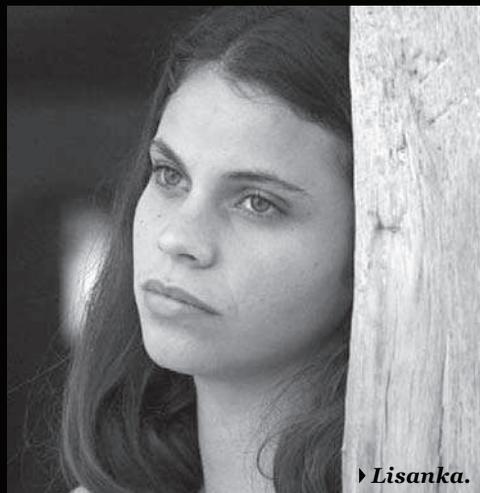
▶ *Juan de los muertos.*



▶ *Viva Cuba.*



▶ *El premio flaco.*



► *Lisanka.*



► *Memorias del desarrollo.*

nition, quizás el más logrado de todo ese conjunto, consiguió exhibirse en el Festival de Cine Pobre de Gibara, donde alcanzó varios reconocimientos; luego se mostró en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, y a fin de año fue seleccionado por la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica como el mejor cortometraje de ficción exhibido en el 2009. A finales del 2011, en cambio, Del Llano ha conseguido realizar su primer largometraje de ficción, *Vinci*, con el apoyo del Icaic en su rodaje y posproducción.

El fenómeno del cine o el audiovisual cubano al margen del Icaic o fuera de la producción de ningún organismo estatal es un asunto cada vez más frecuente. En ello ha desempeñado un rol fundamental el desarrollo de la tecnología digital en los últimos años, que ha contribuido similarmente a una distribución independiente de los circuitos oficiales de exhibición en la Isla. Sin este mecanismo, el cine independiente o autónomo, nunca habría encontrado un público. Es significativo, además, constatar que muchas de las obras nacionales exhibidas en el pasado festival del Nuevo Cine Latinoamericano pertenecen a esta modalidad de producción. Sin dudas, en la actualidad este tipo de creación ya no es fortuito sino algo habitual en nuestra realidad circundante.

¹ Nombre con que se conoce en Cuba a la etapa de mayor crisis económica que vivió el país, a mediados de los años noventa, como consecuencia de la desaparición de la URSS y de todo el campo socialista.

² Tomás Piard realizó en 1987, como cineasta aficionado, el largometraje de ficción *Ecos* en un cineclub de creación, y ya en 1991 como profesional, con el apoyo de la televisión cubana, el largometraje *Boceto*, cuya exhibición comercial limitada fue asumida luego por el Icaic. Piard posee una numerosa obra de cortometrajes rodados en el seno del movimiento de cineclubes y luego otros producidos por el ICR y el Icaic, incluso largometrajes que constituyen adaptaciones de clásicos del teatro universal como *Espectros*, de Ibsen, y *El largo viaje de un día hacia la noche*, de O'Neill.

³ En diciembre del 2010 obtuvo el Premio del ALBA Cultural Latinoamérica Primera Copia en el 32 Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, para poder concluir la fase de posproducción.

⁴ Cinergrafía es el único fondo de apoyo al cine de Centroamérica y el Caribe. Es administrado por Fundacine y cuenta con el patrocinio de la agencia de cooperación holandesa Hivos, la Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación (Cosude), la red de Centros Culturales de la Aecid, la Fundación Ford, la Universidad Veritas y la Corporación de Cine de Puerto Rico; así como el auspicio de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, la Embajada de Brasil y el Centro Cultural de España, ambos en Costa Rica, la Unión Latina, Buena Onda Américas, el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, la Universidad San Judas Tadeo y la Fundación TYPA de Argentina.

Cine uruguayo: Independencia hija de la “industria”

Álvaro Sanjurjo Toucon

Previamente al análisis acerca de un posible cine independiente en el Uruguay, creemos conveniente ubicar a la producción uruguaya actual, de acuerdo con su cantidad y exhibición en el 2011.

Hurgando en el presente

El total de largometrajes es de 20 títulos, 14 de los cuales corresponden a documentales. De esa veintena, siete tuvieron estreno en salas comerciales (4 documentales, 3 de ficción), y los restantes (en su mayoría documentales) fueron exhibidos puntualmente en festivales locales (de la Cinemateca Uruguaya y de la Asociación de Críticos de Cine del Uruguay) que felizmente posibilitan la difusión pública de cuanto título existe, aunque a veces acotada a una única función.

El cine uruguayo ha sido y es independiente con escasísimas excepciones. En el pasado, a causa de la ausencia de una industria, lo cual derivaba en que todo filme fuese producto del esfuerzo de sus autores. Una producción escasa que hacía del cine uruguayo un producto de relativo éxito de taquilla, beneficiado por un público ávido de verse representado en la pantalla, independientemente de méritos cinematográficos bastante ausentes.

Hoy, el filme uruguayo ha dejado su condición de “curiosidad”, enfrentando plateas menos concesivas. No obstante, en la producción del 2011 que llega al circuito comercial, irrumpen filmes, especialmente documentales, que sin abjurar de la condición “autoral”, se apoyan en la popularidad (ergo más espectadores) inherente a sus asuntos: *Manyas* (director: Andrés Benvenuto) es un original retrato de la parcialidad futbolera del club Peñarol; *3 millones* (directores: Jaime y Yamandú Roos) es mixtura del autorretrato de su popular cantautor-realizador con el desempeño del seleccionado “celeste” en el último mundial de fútbol; *El barrio de los judíos* (director: Gonzalo Rodríguez), como señala su título, se vuelca sobre un enclave

étnico montevidiano; y *El último carnaval* (director: Federico Lemos) testimonia los festejos de “momo” en el balneario “La Paloma”.

Toda esa producción es financiada por el esfuerzo de sus responsables, que incluye, con variable porcentaje, los apoyos o subvenciones de organismos públicos y privados, nacionales e internacionales. En consecuencia, la producción actual uruguaya (en el 2011) es independiente, con una excepción: *Artigas – La Redota* (director: César Charlone), integrante de un proyecto sobre héroes latinoamericanos (opositores a los intereses hispanos en tiempos de la Colonia), paradójicamente impulsada por la TVE (Televisión Española).

En recientes años previos la situación no es sustancialmente diferente.

A modo de conclusión

El rótulo “independiente”, genéricamente significa producción al margen de condicionamientos de la industria. En el Uruguay la “industria” del cine se concentra en una producción publicitaria, cuyo bajo costo y alto nivel profesional la convierten en servicio requerido por el mercado local y por agencias publicitarias extranjeras, que llegan a estas latitudes con ese fin específico. Y son en muchas ocasiones los integrantes de esa industria (realizadores, guionistas, camarógrafos, etcétera), quienes apoyándose en la capacidad económica y técnica de esta, logran hacer “su” cine independiente, sustentado por esa franja de redituable existencia que mucho le ofrece y poco o nada le pide. Quienes actúan en una y otra zona, cine publicitario y producciones independientes, son las mismas personas que, con yerros y aciertos, impulsan un cine uruguayo visceralmente independiente.

La impronta de una herencia

La ausencia de un sentido decididamente comercial como perfil genérico del cineasta uruguayo de hoy, merece intentar una explicación.

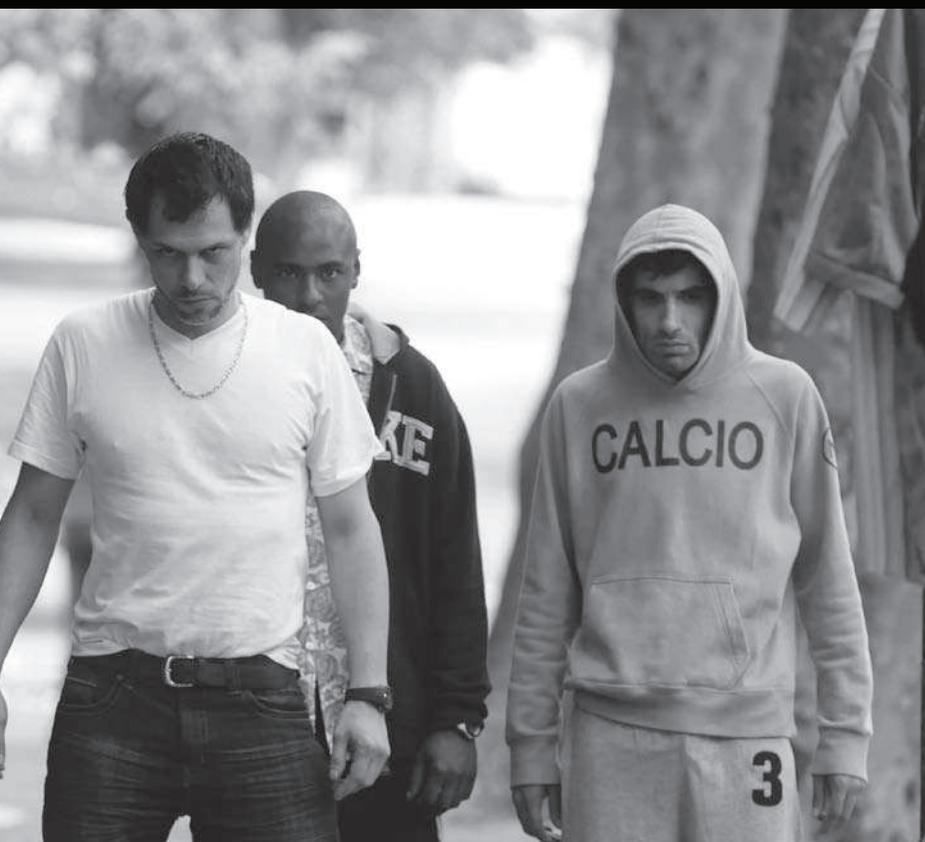
En 1898, los primeros filmes uruguayos, al igual que acontece en otras fechas en buena parte del planeta, son



► *Reus.*



► *La casa muda.*



realizados por vocacionales “románticos” de la nueva forma expresiva. Ese espíritu continuará presente en esporádicas realizaciones y es asumido en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, cuando los dos cineclubes mayores (Cine Club del Uruguay y Cine Universitario del Uruguay) impulsan concursos creadores de una prolífica pléyade de cortometrajistas. Esa “corriente” de cineastas, ya en los años sesenta, se perpetúa en nuevos realizadores, siempre vocacionales distantes de la búsqueda del rédito monetario, y ahora favorecidos con la existencia de núcleos de cineastas imbuidos de ese contenido “romántico”, devenido en el compromiso ideológico de quienes hacen cine en la órbita del ICUR (Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República), la Cinemateca del Tercer Mundo (integrada con buena parte de los anteriores) y en menor cantidad alrededor de los cineclubes y la afianzada Cinemateca. En años posteriores a la dictadura militar (1973-1985), las banderas “independientes” fueron enarboladas por el creciente número de egresados de la ECU (Escuela de Cine del Uruguay, nacida al amparo de la Cinemateca Uruguaya), la EICTV (Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños) en Cuba, a la que concurre buen número de uruguayos, y otras escuelas locales de menor incidencia, cuyos postulados ético/ideológicos difícilmente puedan atraer a quienes pretendan hacer del cine un negocio con dividendos.



► *Manyas.*

Esos egresados de las escuelas de cine buscarán, a diferencia de sus predecesores, inmersos en un cine que vive del aporte externo (de los propios interesados, de núcleos culturales o ideológicos), financiar sus proyectos, siempre tamizados por ese imbatible “romanticismo” de la creación filmica con recursos emergentes del propio cine. He aquí que se concretan las productoras de cine publicitario a que nos referimos anteriormente. “Mecenas” de la producción independiente de sus propietarios.



► *El barrio de los judíos.*

El curioso derrotero, hasta hoy, no solamente favorece esa producción independiente, sino que felizmente aleja, por ahora y quién sabe hasta cuándo, la existencia de un cine con los ojos puestos en posibles dividendos.

Apéndice 1:

De los siete estrenos comerciales del cine uruguayo, nos referimos a cinco de ellos. Los otros dos son: *Reus* (directores: Eduardo Piñero, Alejandro Pi, Pablo Fernández), policial basado en hechos reales, y *La casa muda* (director: Gustavo Hernández), un *thriller* de estereotipada anécdota y peculiar montaje que le impulsara internacionalmente. Grabada con elemental cámara de video, narra la historia de la joven que llega a un solitario caserón donde le aguardan inquietantes amenazas. Ese relato *déjà vu*, fue compaginado como si se tratase de un filme con toma única, desafío narrativo que le valió el interés de la industria norteamericana: el cine de cuño "hollywoodiano" adquirió los derechos para realizar una adaptación del asunto. Así, una producción absolutamente independiente, con mucho de cine de (hábiles) aficionados, se "imponer" a los requerimientos del cine "made in usa". Seguramente el encanto cuasi naif de esta realización se disolverá en un cine por demás prescindible, ubicado en las antípodas de cuanto pueda ser "cine independiente".

Apéndice 2:

Walter Tournier es realizador de cine de animación (*stop motion*), cuya obra, comparable con la del maestro Jiří Trnka, fue malograda por guiones por debajo de las excepcionales cualidades técnicas. En febrero del 2012 estrenó su largometraje *Selkirk* sobre el personaje real inspirador de Robinson Crusoe, que, según permiten atisbar los adelantos, logra sortear anteriores problemas del libreto. La distribución en determinadas áreas estará a cargo de RBS, representantes del emporio Disney, creando posibilidades a su posterior explotación internacional. Habrá que ver si la línea independiente de Tournier mantiene su condición autónoma dentro del emporio de Disney. ■

Bolivia y el callejón oscuro del documental

El videasta boliviano reflexiona sobre la situación del cine documental en su país

Alfonso Gumucio Dagon

Hablemos primero de percepciones y realidades. Se dice que el cine documental es el pariente pobre del cine de ficción, peor aún cuando se trata del documental de cortometraje. Los cineastas que se dedican al cine documental no son tan valorados como los que hacen películas de ficción. En el imaginario de mucha gente, incluida la que se dedica al oficio cinematográfico, el arte del cine se expresa más en la ficción que en el documental. Los críticos cinematográficos se ocupan poco del cine documental, pero son capaces de comentar los más notables esperpentos del cine de ficción.

Es innegable: los documentalistas somos los parientes pobres, los que nadie toma en serio o los que algunos elogian por cortesía o por amistad. Y sin embargo somos mayoría, pues la mayor parte de quienes se dedican a la actividad cinematográfica en Bolivia hacen cine documental, y son unos pocos los que hacen cine de ficción. Lo peor es que muchos de los que hacen cine documental piensan que lo hacen circunstancialmente, para ganarse la vida, y que en la primera oportunidad que tengan van a pasar a la ficción para hacer algo serio y ser considerados creadores.

Segundo, hablemos de organización y políticas. Son innumerables los años que se han invertido para construir una base organizativa e institucional para el cine boliviano. Recuerdo cuando no había cinemateca y algunos pedíamos públicamente que fuera creada, aunque no tuviera recursos al principio. Recuerdo cuando nos organizamos en la Asociación de Cineastas de Bolivia y en la Asociación de Críticos de Cine (éramos cuatro gatos). Hubo muchos esfuerzos individuales y colectivos para que Conacine existiera, y fue un gran paso, aunque algunos quisieran verlo desaparecer. También recuerdo cuando los más dinámicos de entonces crearon el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano.

El cine documental en un país como Bolivia no sobrevive si no es con el apoyo del Estado. Los incentivos para la producción, la distribución y la exhibición son esenciales cuando existe una política del Estado de promoción de la cultura. Porque no olvidemos que la cultura, como la educación, es una responsabilidad del Estado, menos en aquellos Estados donde se deja que el comercio regule todo, con los resultados que ya conocemos.

► *Bolivia para todos.*



En Bolivia no tenemos una política cultural, de medios o cinematográfica, pero podríamos tenerla ahora que se vive –nos han dicho– un proceso de cambio. Si en una coyuntura como la actual no se establecen políticas para promover la cultura, no hay cuándo se vaya a hacer. Están dadas todas las condiciones, al menos en la teoría: el país genera muchos recursos, las arcas del Estado están llenas como nunca antes, existe una voluntad política de realizar cambios profundos y un apoyo nacional e internacional sin precedentes. Entonces, ¿qué estamos esperando?

Necesitamos políticas públicas que promuevan el cine documental, la cultura, los medios comunitarios, y otras actividades en el campo de la cultura y de la comunicación que son parte de la superestructura de nuestra identidad, tan importantes o más que el discurso político de cada día. Nadie nos va a regalar esas políticas públicas, como nadie nos regaló la Ley de Cine en su momento. Hay que exigir las, y exigir las ahora porque no se presentará quizás en muchos años una coyuntura tan favorable, al menos en apariencia.

Tercero, hablemos de memoria y creación. Hablemos de nuestro imaginario colectivo, de aquello que seamos capaces de desarrollar y afirmar en el campo de la cultura, en su sentido más amplio. No basta el enfoque folclórico ni el discurso oportunista que se estanca en algunos símbolos demasiado obvios, símbolos que en lugar de revelar esconden. Necesitamos oportunidades para reafirmar nuestro trabajo, que consiste en retroalimentar al país de imágenes que le hablan de su pasado, presente y futuro.

Las gamas de expresión del cine documental son tan variadas como las del cine de ficción, y la creatividad que implica realizar un documental no está reñida en absoluto con su veracidad. Puede ser más cercano a la realidad un documental cuyo estilo está próximo a la ficción, que un documental que en apariencia es un retrato directo de la realidad. En el fondo todos los cineastas sabemos que en la ficción o en el documental, de lo que se trata es de elaborar un discurso, y ese discurso en imágenes y sonidos no tiene una frontera delimitada con escuadra, sino más bien una costura rasgada de interacciones entre la realidad y la interpretación que hacemos de ella.

Nuestro trabajo como documentalistas es sobre la memoria, no solamente porque las imágenes que filmamos hoy se-

rán mañana testimonios del pasado, sino porque la elaboración de un discurso de interpretación de la realidad de hoy, tendrá importancia para los ciudadanos que vendrán después. Se dice con frecuencia que somos un país sin memoria, y que por ello tropezamos varias veces en la misma piedra, y cometemos varias veces los mismos errores históricos. No creo que nuestras deficiencias de memoria expliquen decisiones históricas tomadas al calor de intereses y oportunidades políticas, pero lo cierto es que el análisis de esas decisiones a través de una visión testimonial y documental de nuestra cultura, puede contribuir a formar ciudadanos críticos, menos ingenuos.

En suma, tenemos un oficio hermoso que se nutre de la memoria y nutre la identidad; que tiene un gran potencial creativo que apenas estamos empezando a explorar; y que nos permite cumplir como ciudadanos con una función social en un país que necesita aportes a su imaginario de nación.

Pero no nos congratulemos demasiado por lo que hacemos con tanto esfuerzo. Los aportes que hemos hecho como colectivo de documentalistas son inmensos, pero nuestras obras no tienen espacios para verse. Si lo que hacemos no va a ser tomado en cuenta por las instituciones del Estado seguiremos trabajando en los márgenes de la sociedad.

Los que trabajamos en el campo de la cultura hemos aprendido que no basta contribuir con algunas obras, que con tanto esfuerzo logramos terminar (mientras otras muchas no llegan a ver la luz), sino que además tenemos que luchar por plataformas políticas que sean asumidas por el Estado, es decir, por la nación.

Tiene mucho sentido entonces crear una asociación de documentalistas bolivianos con la perspectiva de que no será el muro de los lamentos o un paño de lágrimas, sino una plataforma para lograr políticas del Estado y acciones desde la sociedad civil, que valoren y promuevan el cine documental en Bolivia, a través del intercambio, la solidaridad y la acción colectiva.

Salgamos de la oscuridad de un callejón sin salida, a la plaza pública de la sociedad. ◻

Las gamas de expresión del cine documental son tan variadas como las del cine de ficción, y la creatividad que implica realizar un documental no está reñida en absoluto con su veracidad.