

CINE INDEPENDIENTE:



Avatares de una calificación

La palabra ‘independiente’ suele resultar difusa y a menudo se emplea erróneamente como sinónimo de otros términos, como “cine de autor” o “serie B”. Este artículo esclarece a qué se puede referir una independencia cinematográfica y nos cuenta el origen del vocablo y su aplicación en distintas épocas a lo largo de la historia del cine.

Isaac León Frías





En los últimos tiempos, como sabemos, el uso del calificativo “cine independiente” se esgrime con una facilidad que no siempre condice con una comprensión clara de lo que significa y que a menudo se utiliza como una especie de justificativo de carencias, no solo de producción, sino también de condiciones mínimas de habilidad, conocimiento o talento.

El término tiene ya una larga historia y no está de más recordar algunos hitos de esa historia, aunque puedan parecer muy lejanos. Sin embargo, y como se verá, hay algunas constantes que se repiten a lo largo del tiempo, aunque los contextos y las realidades puntuales puedan ser notoriamente distintas. Por lo pronto, hay que recordar que el término ha tenido mayor presencia y pertinencia en el marco de la evolución del cine en Estados Unidos. De allí ha saltado a otras partes y se ha convertido en una muletilla en los tiempos que corren. Pero, repito, es en Estados Unidos donde se genera el uso de la expresión cine independiente por oposición a otro que, supuesta o realmente, no lo es.

I

Ya en la primera década del siglo XX se habló de los “independientes” en Estados Unidos. No en Hollywood, que aún no existía, sino en la costa este. Independientes, en ese entonces, eran los productores y exhibidores que desenvolvían su actividad fuera de las redes del todopoderoso Thomas Alva Edison. Esa categoría se afirmó aún más al crearse la Motion Pictures Patents Company (MPPC) en 1908. Liderada por Edison y la Kodak, la MPPC, en su afán de centralizar el negocio, utilizó todos los instrumentos legales, las argucias administrativas y los procedimientos de intimidación e, incluso, agresión, para sacar del camino a los que consideraban advenedizos y que ahora llamaríamos informales.

¿Quiénes eran los advenedizos o informales? Pues, varios de los que se trasladan a la costa oeste, utilizando el “caballo de hierro” e instalan sus empresas en un lugar llamado Hollywood, en la parte este de la ciudad de Los Ángeles. Es decir, los primeros independientes fueron nada menos que los futuros grandes *mogols* de la industria.

Después de la ley antimonopólica de 1911 y la virtual desaparición de la MPPC, el término deja de utilizarse, hasta que en 1919 cuatro figuras prominentes de la industria en crecimiento —los actores Douglas Fairbanks y Mary Pickford, el director David W. Griffith y el actor-director Charles Chaplin— fundan la compañía United Artists, con el fin de diferenciarla de las demás y otorgarle la posibilidad de encarar los proyectos personales de los cuatro sin pasar por los filtros cada vez más exigentes de las grandes empresas constituidas o en formación. Como se sabe, Chaplin siempre desconfió de las *majors* y es un caso muy ostensible de búsqueda constante de sus propios espacios en la todopoderosa industria hollywoodense. La United Artists, no obstante, no contó con un estudio propio y se convirtió en una empresa de distribución que trabajaba con varias pequeñas compañías. Va a ser, en todo caso, en el interior del Hollywood clásico, la empresa que contribuye a mantener una dosis de independencia, que se acentúa en los años cincuenta, cuando diversos productores, entre ellos algunos directores que reivindicaban mayores grados de autonomía creativa, fundan sus propias compañías de producción y no solo las asociadas con la United Artists, manteniendo entre otras cosas una cierta preferencia por la imagen en blanco y negro, cuando ya el color se estaba generalizando.

Así surgen variantes del cine independiente, como aquellas que cuentan con mayores volúmenes presupuestales y otras donde los presupuestos son magros, como es el caso de la American International Pictures (AIP), en la que Roger Corman edifica su carrera (también trabaja en la Allied Artists, otra compañía pequeña) hasta convertirse en el *King of the Bs*, es decir el rey de la serie B de factura independiente. Pero no se debe confundir en absoluto la serie B con la producción independiente porque en los años treinta, cuarenta y un poco menos en los cincuenta, hubo serie B en abundancia, procedente de las compañías hollywoodenses, grandes y chicas, que no eran independientes.

Hay que cuestionar, entonces, una falsa identificación entre la serie B y la independencia. Es verdad que la producción de la llamada serie B podía permitir, y permitió, ciertos márgenes de autonomía (en los predios de la serie B surge un autor como Samuel Fuller, por

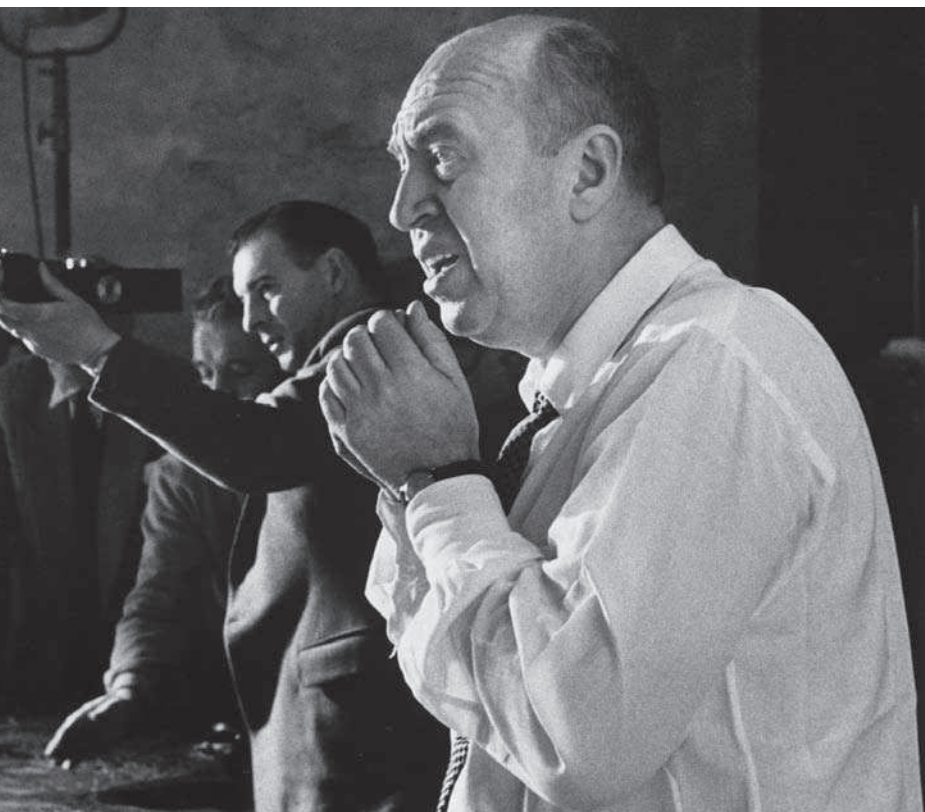
▶ Otto Preminger.

Foto: Bob Willoughby.

ejemplo), pero no es que por sí misma la serie B sea una señal de independencia. No lo fue en la mayor parte de los casos y ahí están para probarlo la infinidad de wésterns, comedias o musicales rutinarios que se filmaron dentro de esos parámetros.

II

En los años cincuenta se producen dos tendencias que apuntalan la noción de independencia. Una de ellas, la que hemos adelantado, dentro de la industria, promovida por productores tipo Stanley Kramer (más tarde, director) o por directores que asumen también roles de productor, como es el caso de Otto Preminger, y que pugnan por obtener un grado más alto de autonomía para sus propias obras. A propósito de ellas, se habla de producciones independientes, pero eso no significa que estuvieran al margen de las grandes compañías (Metro, Fox, Warner, Paramount) y, por lo tanto, el criterio de independencia resultaba relativo, aunque es verdad que en esos años se obtuvo paulatinamente un cierto grado de libertad, como el que puso a prueba, precisamente, Preminger en películas polémicas como *La luna es azul*, *El hombre del brazo de*



"...películas polémicas como *La luna es azul*, *El hombre del brazo de oro* o *Anatomía de un asesinato*, se enfrentaron al poderoso código Hays, que regía la moral de las películas hollywoodenses".

oro o *Anatomía de un asesinato*, que se enfrentaron al poderoso código Hays que regía la moral de las películas hollywoodenses.

La otra tendencia es ajena a Hollywood y es independiente en un sentido más pleno, porque no dependía de las grandes empresas. Tiene su sede principalmente en Nueva York, donde desde fines de los años cincuenta surge un movimiento impulsado, entre otros, por el John Cassavetes de *Sombras*, que se va a conocer como "New American Film". Al mismo tiempo el *direct film* proviene de la iniciativa de documentalistas como Richard Leacock o los hermanos Albert y David Maysles, que utilizan la cámara en mano y el sonido directo en sus trabajos de observación, como *Primary*. Por otra parte, hay una línea más vanguardista y experimental conocida como el *underground*, en la que Jonas Mekas o Andy Warhol, entre otros, hacen lo suyo, diversificando un paisaje filmico, muy distinto al que la tradición norteamericana había ofrecido y seguía ofreciendo. Pero, claro, con muy pocas excepciones, el cine que se hacía en Nueva York no encontró casi espacios en la distribución comercial; aparte de que las propias características de casi todo lo que allí se hacía re-

sultaban contrapuestas a lo que la gran industria ofrecía.

III

Entre fines de los años sesenta y comienzos de los setenta se produce un cambio que está en el punto de partida de lo que ahora se conoce como cine independiente. Pequeñas compañías y directores jóvenes aprovechan los vacíos provocados por la crisis de los estudios para lanzar sus películas y apuntalar una suerte de modelo filmico alternativo en el corazón de la industria. Cintas como *Míralos morir* o *La última película*, de Bogdanovich; *Busco mi destino*, de Dennis Hopper; o *Mi vida es mi vida*, de Bob Rafelson, son ejemplos de esa producción renovada en su época que, así como contribuye al reafianzamiento del sistema hollywoodense, favorece también la idea de un cine independiente en el cual se manejan proyectos personales y que, en el mejor de los casos, se pueden obtener grandes recaudaciones a partir de presupuestos limitados.

Una vez que se "normalizan" las cosas en la industria, persiste ese germen de fines de los años sesenta y la reorganización del sistema lo admite. Es así

que se crean compañías, como la Miramax, espacios de lanzamiento como el Festival de Sundance, que funda Robert Redford, y se difunde la idea de una franja de la producción que no corresponde a las tendencias del *mainstream*. Quentin Tarantino es una clara manifestación de esa tendencia residual, que logra ocupar un espacio propio, pese a que la dinámica industrial reduce y acota dentro de ciertos límites las iniciativas que no corresponden a las políticas de programación dominantes. Hay, entonces, un cine *indie*, porque hay un público que lo demanda, y hay un cine mayoritario más o menos indiferenciado, aunque no siempre o no necesariamente en todos los casos. El ejemplo de las películas sobre Batman a cargo, primero, de Tim Burton, y más tarde de Christopher Nolan, lo demuestra. Todavía es posible ser creativo en las entrañas de la gran fábrica, pero pocos hacen valer sus fueros.

IV

En Europa, donde ha habido diversas industrias fílmicas sólidas, y otras más pequeñas y locales, no se ha presentado de la misma forma el tema de la independencia. Es verdad que ya

en los años veinte, las vanguardias (el expresionismo alemán, las corrientes impresionista y surrealista francesa, entre otras) ponen sobre el tapete el rescate de una independencia creadora que se suma en muchos casos a la independencia de la producción, inédita hasta ese entonces en el panorama del cine mundial. En los años treinta, los regímenes totalitarios y, más tarde, la guerra, no aportan al refuerzo de ese impulso, pero Francia mantiene cuotas de independencia creadora y otras se manifiestan en la misma Inglaterra (el caso de Hitchcock) o, en grado menor, en los países nórdicos. Por su parte, también en el Japón, y en el interior de un régimen industrial muy sólido, se perfilan obras de autor dentro de las corrientes y géneros de la industria, un poco como en Norteamérica.

Luego, en parte, porque algunas tradiciones nacionales (en Francia, especialmente) lograron un mayor grado de libertad comparativa para guionistas y directores y, además, porque no se ponían en juego los mismos presupuestos

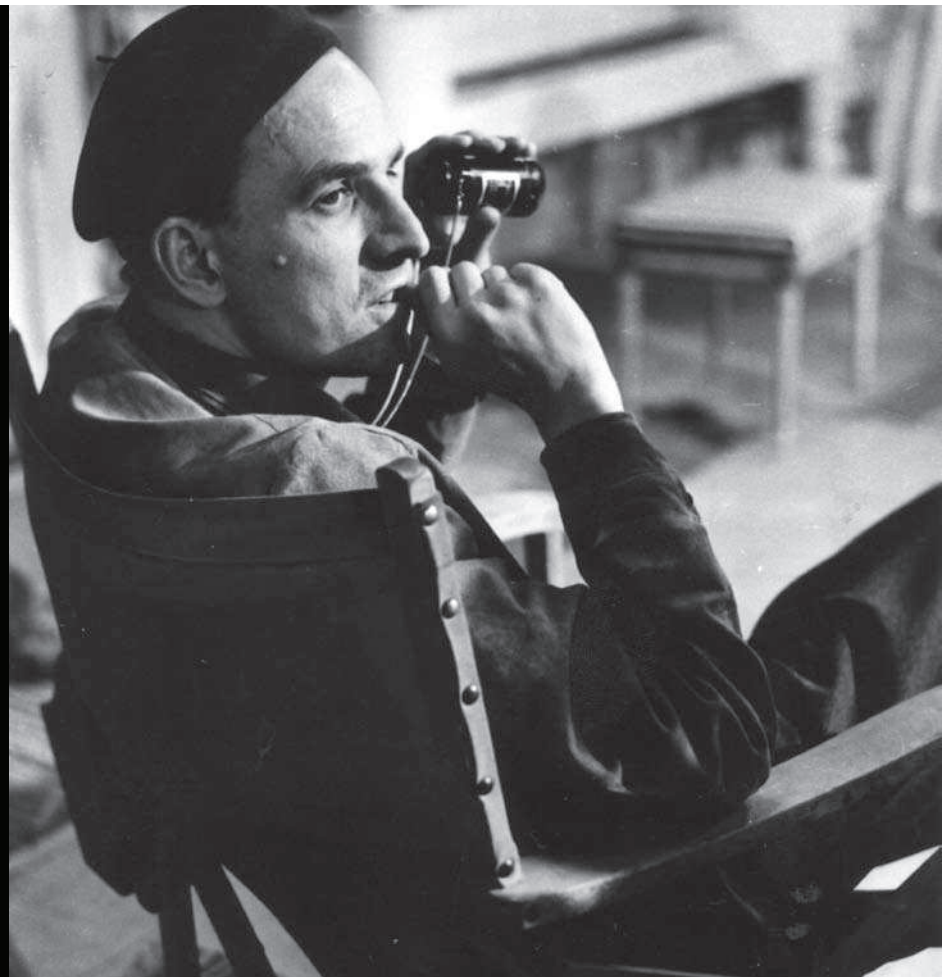
de la industria norteamericana, se reivindica, de manera más "oficial" que en Estados Unidos, el rango estético del cine y eso contribuye a un tipo de consideración que no es igual al que se le dispensa al otro lado del Atlántico. Por cierto, los movimientos renovadores que se inician con el neorrealismo y que se extienden entre fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, con la *Nouvelle Vague* como avanzada principal, contribuyen de manera decisiva a la consolidación del cine como expresión personal y a la idea del director como autor, lo que se extiende en todo el llamado cine de la modernidad y llega también a Estados Unidos.

Al asentarse el concepto de autoría se asienta también la idea de la independencia creativa y de la defensa de la obra como propiedad intelectual del realizador (pese a que no siempre se reconoce legalmente tal propiedad), y aun cuando el productor siga teniendo los derechos de propiedad comercial. Hay que aclarar, no obstante, que no todo el cine de autor europeo es un cine

de producción independiente. El sueco Ingmar Bergman, por ejemplo, ha dirigido la mayor parte de su filmografía en la Svenska Filmindustri, la gran compañía sueca y, por lo tanto, y de acuerdo con los criterios que se han fijado para la determinación de la independencia, Bergman no sería propiamente un cineasta independiente. En Italia varios de los realizadores más prominentes contaron con la producción de la Titanus, Carlo Ponti, Dino de Laurentiis y otras, no precisamente independientes. En el Japón, Akira Kurosawa fue por muchos años un realizador de la Toho Film, una de las casas productoras de mayor arraigo en la industria filmica del país.

Es verdad que de un tiempo a esta parte, y especialmente en las últimas décadas, los cineastas europeos que realizan una obra de creación personal suelen contar con pequeñas empresas de producción que trabajan en un régimen de coproducción y con fondos obtenidos en diversas fundaciones u organismos de apoyo, como el programa

“El sueco Ingmar Bergman, por ejemplo, ha dirigido la mayor parte de su filmografía en la Svenska Filmindustri, la gran compañía sueca y, por lo tanto, y de acuerdo con los criterios que se han fijado para la determinación de la independencia, Bergman no sería propiamente un cineasta independiente”.



Euroimages. Eso explica, por ejemplo, la continuidad de una obra como la del portugués Manoel de Oliveira, ligada por muchos años al productor Paulo Branco, uno de los promotores del cine de autor europeo, que ha producido, asimismo, películas del suizo Alain Tanner, del chileno Raúl Ruiz, del también portugués Joao César Monteiro, de la belga Chantal Akerman, entre varios otros de los nombres más acreditados entre las individualidades europeas.

De allí que la noción de cine independiente tienda en estos tiempos a asociarse con las películas que, por ejemplo, participan en Cannes, Venecia o Locarno y, en menor medida, Berlín o San Sebastián, si hacemos referencia a los festivales competitivos más importantes de Europa. La denominación cine independiente identifica en la actualidad algunos festivales como el de Buenos Aires, aun cuando en rigor no todo lo que se exhibe lo sea en el sentido de la producción.

V

En América Latina la producción, salvo casos aislados, nunca fue independiente durante la etapa de hegemonía de las industrias en México y Argentina o también en Brasil. En otros países lo fue en un sentido laxo, pues no había industrias constituidas. Una vez que esa hegemonía se quiebra, el ámbito de la independencia de la producción se incrementa, aunque quedan empresas como la de los Calderón en México o la Aries en Argentina, que mal haríamos denominándolas independientes. Como tampoco son independientes las producciones filmicas de Televisa y de la Red Globo.

Dejando de lado las empresas más o menos sólidamente constituidas y que apuntan a un mercado masivo e indiferenciado, la mayor parte de los proyectos cinematográficos en América Latina se organizan de manera independiente, con realizadores-productores que se las ingenian para hacerse de los presupuestos necesarios, con

las ayudas de los fondos o préstamos asignados por los Estados en condiciones casi siempre muy favorables. En el Perú se pueden distinguir hasta cuatro variantes de la independencia de producción: la primera consiste en las iniciativas que apuntan a un mercado amplio de espectadores, tipo *Motor o motivo* o *El guachimán*. La segunda es la de quienes compiten por los premios de la Dirección de Cine (Dicine) (ex-Conacine) y las ayudas extranjeras. La tercera está referida a las producciones hechas en las provincias del país, que elaboran o reelaboran componentes de género más o menos adaptados a las circunstancias o a la historia local, y que apuntan especialmente al público del lugar o de la región. La cuarta, finalmente, es la producción, que se puede considerar alternativa, de largos o cortos realizados en Lima con un carácter fuertemente experimental y con presupuestos escasos, y notoriamente al margen del circuito comercial de salas. ◻

La independencia y la revolución del cine

Luis Antonio Casuso

El cine que vemos en las salas sigue viento en popa. Lo sé porque laboro en un estudio de efectos especiales en la ciudad de Vancouver, a la que cada vez llega más trabajo. Es el tipo de estudio que permite a los directores de Hollywood filmar sus escenas sobre un green screen, dejando la ventana indiscreta en manos de artistas tecnológicos, detrás de monitores capaces de manejar poderosas suites como Maya, Houdini o Massive, programas aparentemente capaces de reproducirlo todo.

De hecho el cine actual es muy distinto al de hace quince años, y el cambio ha tenido más que ver con internet que con las salas mismas. Mientras muchos veían con sorpresa a las grandes salas de cine reduciéndose en las pequeñas salas de hoy en día, internet no pasaba de ser un avanzado sistema para enviar correos electrónicos. Hoy por hoy, mientras que Hollywood sigue gozando de inversiones millonarias, en mucho relacionadas con Wall Street y sus altibajos, y las salas-estadio de cine en 3D siguen llenándose de adolescentes, el cine independiente se ha multiplicado infinitamente. El más arcaico celular tiene una tecnología mucho más avanzada que la usada en las cámaras que emplearon Méliès o Griffith, el lenguaje cinematográfico se ha convertido en una *lingua franca universal*, la reproducción de la realidad se acerca cada día más a la realidad misma. En ese contexto, no es raro encontrar joyas de cortometrajes en los concursos de video que organizan las diversas empresas de celular, filmados con estos aparatos.

Como muchos ya lo predijeron, el cine está cambiando. Si aún existen superproducciones millonarias en Hollywood, se trata de un sistema caduco, basado en lo que el *Wall Street Journal* ha llamado “contabilidad hollywoodense”, que involucra realizar complicados esquemas para demostrar que incluso las películas más taquilleras pierden dinero. Dicho sea de paso, es el mismo sistema de contabilidad que viene produciendo el dominio financiero que afecta hoy por hoy a Europa y Norteamérica. Sin ese sistema de especulación financiera, Hollywood se vería obligado a cambiar drásticamente, probablemente para terminar claudicando en favor del lenguaje cinematográfico que sigue evolucionando en la palma de nuestras manos: la esperanza del cine verdaderamente independiente.

Algunos de los grandes directores de los últimos veinte años: Coppola, Scorsese, Tarantino, Nolan, Cronenberg, Lee, Allen, han apoyado, de alguna manera o de otra, el advenimiento de una era en la cual todos seamos cineastas. Como una celebración de los instantes que se pierden, del fugaz tiempo que solo el cine nos permite re-vivir, de las imágenes confusas de la ciudad, sacamos nuestros celulares del bolsillo y filmamos lo que nos llama la atención: una gaviota peleando contra un águila, un amigo que se cae al agua, la sonrisa de una mujer que nos ama. El cine más independiente de los últimos veinte años, ese que se cocina en nuestros bolsillos, se parece en mucho a los experimentos cinematográficos de los hermanos Lumière cuando filmaban a los obreros que salían de la fábrica.