

MADE in USA

UNA declaración DE independencia

A estas alturas, ya ni por asomo se presenta el contexto de los tiempos de John Cassavetes. El cine independiente estadounidense, el “real”, el denominado *new american minimalism*, ha tenido que recurrir a la necesidad de diferenciarse de modo elocuente de las manías de producción, distribución y exhibición del propio “Hollywood indie”: un cine más cercano al canon y los géneros de la meca del cine pero guardando su cuota de frescura. Sin embargo, las diferenciaciones entre universos independientes derivan en un círculo vicioso de moda mediática.

Mónica Delgado

Más allá de los costos de producción, un filme independiente pertenece a una corriente (informe) donde hay sacralidad por el uso del digital, rodajes en espacios naturales, la ausencia de actores conocidos, la utilización de bandas musicales o compositores también de la esfera independiente y vías de distribución señalizadas (festivales, museos, canales de TV, etcétera). A pesar de salir de las canteras del festival del Sundance, existe un grupo (desapegado pero grupo identificable al fin) de cineastas muy jóvenes que apuntan desde la poca publicidad a mostrar una nueva cara del Estados Unidos de suburbio, austero y vital: Mark Jackson, Sean Durbin, Matthew Petock, Kelly Reichardt o Lance Hammer, para mencionar solo algunos.

Todd Haynes sostuvo, a finales de los años noventa, que le gustaría que las películas que se definen como independientes fueran independientes en sus ideas, en sus conceptos, no simplemente en sus fuentes de financiación fuera de los estudios. En realidad, este tipo de cine, a la manera de Jarmusch, tienen vida breve, sobre todo cuando los cineastas son absorbidos para grandes producciones, reflejado en el historial de alguien como David Fincher o Sofia Coppola.

Ocho millones de dólares

Ese puede ser el indicio o síntoma más identificable del cine independiente estadounidense de los dos milles, el detalle que homologa y cosifica una de las tendencias más diferenciadas de la actualidad en cuanto a hacer cine dentro de los parámetros del mercado que mueve Hollywood. Ocho millones de dólares de costo, que implican, a su vez, negociados con las empresas de distribución transnacionales. Un cine que colabora con esa cara de libertad que logra un guion de diálogos suspicaces y, en algunos casos, verborreicos, de fusión entre el modo de producción y el estilo y lenguaje que se usa para lograr ese punto aparte dentro de las megaproducciones y de la grandilocuencia de los efectos especiales.

Si la interesante *Ballast* (2008) de Lance Hammer y la popular *Pequeña Miss Sunshine* (2006) de la dupla Dayton-Faris costaron por igual un estimado de ocho mil dólares, lo único que puede decirse es que el modo de producción no hace más independiente lo "independiente" y que una vez más nos enfrentamos a un concepto híbrido, simbiótico y hasta endeble o líquido. *Juno* de Jason Reitman es tan independiente como *Redacted* de Brian de Palma, *Crimen oculto* de Gus Van Sant o *Afterschool* de Antonio Campos en términos de producción, aunque en cuestiones



► *Pequeña Miss Sunshine.*



Ballast. ◀

estéticas y de afrentas cinematográficas nada las emparenta. Lo problemático radica en que en el cine más independiente de Estados Unidos esta tendencia de cine minimalista y anodino aún recurre a los mecanismos de difusión de los filmes de las periferias: festivales y circuitos culturales alternativos, como en los casos de los filmes que apenas intentan llegar a Sundance. Pero solo por un tiempo determinado.

El humor independiente

Pese a esta permeabilidad del sistema de producción de una cinta, que la puede hacer incluso un éxito de taquilla (si se piensa en filmes como los de Tarantino, Sofia Coppola o de Michel Gondry), el cine independiente estadounidense, en su



your consideration de Christopher Guest, que apuestan por un humor menos transgresor y que encaje con el gusto modoso de una platea condescendiente y que busca algo diferente a las ya conocidas comedias tontas o románticas de Hollywood.

Muerte y resurrección de los actores de Hollywood

Mientras que las grandes compañías destinan un elevado porcentaje a la contratación de famosos actores y actrices, los pequeños estudios no se permiten, en la mayoría de las ocasiones, contar con rostros conocidos para sus *castings* (salvo el apogeo de Michelle Williams como sintoma de esa incursión *arty* de lo *mainstream* en lo independiente).

En esta perspectiva lucen exactos los interiores de un rodaje al margen del sistema como sucede en *Road to nowhere* de Monte Hellman, donde el personaje-cineasta viaja de Estados Unidos a Italia a la búsqueda de una figura que encarne a su personaje de manera visualmente perfecta, mientras la gente de la producción le insiste en que tiene una posibilidad abierta con Scarlett Johansson como protagonista, lo que a sus ojos queda desestimado, ya que no es una estrella propicia para los fines del filme que se piensa rodar. Y es así como decenas de cineastas independientes ponen rostros anónimos con la finalidad de que estén acoplados a los escenarios y modos de filmar lejos del *mainstream*.

Un atractivo de lo “independiente” ha sido congraciarse con la fama de muchas estrellas en decadencia o que simplemente han querido mostrar una faceta diferente a sus ya acostumbradas performances, como el caso de las películas con Bill Murray en *Perdidos en Tokio*, o de Jim Carrey y Kate Winslet en *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*. El caso reciente de George Clooney en *Los descendientes* de Alexander Payne confirma esta mínima de separación entre hacer cine fuera de las grandes productoras y la necesaria y oportuna nominación a un Óscar.

modalidad voluble, se ha caracterizado, en su vena más cercana con el público, adolescente sobre todo, por la recurrencia temática hacia lo escatológico y la comedia fresca y anodina. Habría que destacar algo de la comedia americana independiente surgida en los noventa y extendida hasta nuestros días, y su apuesta por retratar a una adolescencia en medio de la nada existencial, sin oportunidades y dedicada a complacer sus pulsiones y rebeldías desde la levedad. *Supercool* de Greg Motolla (como las cintas de Smith), o filmes que tienen como símbolo del “nerdismo” a gente como Jesse Eisenberg o Michael Cera, ejemplifican esta tendencia por narrar historias de muchachos en pleno despertar sexual y tratando de sacar ventaja en el suburbio que los rodea (*Porky's* en versiones

más “cerebrales”). Un cine dedicado a hurgar con humor en el imaginario de la América adolescente, en las antípodas del universo *underground* o estilizado de los jóvenes de Gregg Araki o Larry Clark.

Por otro lado, no puede ser más jalado de los pelos ver que Antonio Banderas y Meg Ryan actúan juntos en una comedia “clasificada” como independiente (*Homeland security* de George Gallo), marcando así años luz de distancia con el estilo implantado por alguien como Kevin Smith en filmes como *Clerks* (1994), *Mallrats* (1995) o *Zack y Miri hacen una porno* (2008). Sin embargo, en el terreno de lo denominado “independiente” ya todo vale. Desde las consabidas *Pequeña Miss Sunshine* o *Juno* hasta *500 días con ella* de Marc Webb o *For*

Locaciones naturales, adiós al set de filmación

Simular que no se está en un set de filmación ya parece un lugar común. Un hotel de Tokio, un bosque de Portland, una escuela de suburbio. Y en muchos casos esta ausencia de escenarios del artificio invita a los cineastas a hurgar en las potencialidades de la *road movie*, tal como sucede en *Pequeña Miss Sunshine* o en *Old Joy* de Kelly Reichardt. Lo mismo pasa en *Meek's Cutoff*, de esta cineasta, en la necesidad del movimiento, de verse inmerso en un paisaje que atrapa a los personajes en esa negación del encierro y lo virtual, aunque lo hace a través del wéstern y en un ambiente de finales del siglo XIX.

En *Martha Marcy May Marlene* de Sean Durkin como en *Take Shelter* de Jeff Nichols, el espacio abierto también va a ser esencial en la construcción de la tragedia, en asociarla a los síntomas de locura o depresión de sus personajes. Digamos que de un tiempo a esta parte, la necesidad de lo natural, de registrar incluso “el barrio”, el suburbio (a lo Spike Jonze videoclipero), la escuela en escenas de una miniurbe y luego indagar en las posibilidades del paisaje abierto, en los panorámicos del viejo cine americano (como en el caso de los wésterns) se convierten en marca de diferenciación.

Reconstruyendo la idea del amor

Romance sui géneris es la cuota sensible del cine independiente estadounidense. Desde *Buffalo 66* de Vincent Gallo hasta *Triste San Valentín* de Derek Cianfrance, se ha intentado reconfigurar el romance y el desamor desde la óptica del drama y la crisis clasemedieras y de suburbio en efervescencias, con cuotas de ingenuidad y sensibilidad púber. El trato de contar “historias más reales” ha prodigado a la pantalla del cine de los últimos veinte años una teoría del amor que transgrede convenciones y que da cuenta de contextos socioculturales endebles. Pero, por otro lado,



están las comedias al estilo de *500 días con ella* de Marc Webb o de *Nick & Norah's infinite playlist* de Peter Sollett con el infaltable Michael Cera y la voluptuosa Kat Dennings, que ratifican esta idea del amor en clave pop y sin demasiados artilugios expresivos (y claro, acompañados por una banda sonora de grupos *indies*, sino recordar *Old joy* más la agrupación Yo la Tengo).

Se abre un nuevo camino: El nuevo cine minimalista

Without (Estados Unidos, 2011) de Mark Jackson es un ejemplo de filme de bajo presupuesto, que para diferenciarse de la otra hornada ya canónica ha tenido que congraciarse

se con la onda del denominado *new american minimalism*: un cine de planos secos, fijos, que considera el entrevero de géneros como detonante de acciones, con historias atípicas y evitando redundar en las fórmulas ya consabidas, como los recientes trabajos de Kelly Reichardt, Sean Durkin, Matthew Petock o Bradley Rust Gray.

En *Without*, Jackson comienza su relato a partir de una secuencia de típico estilo independiente, de un plano detenido en las mínimas acciones de la heroína: una adolescente entretenida en auscultar su celular mientras la vemos en un asiento de un buque o transbordador. Y es así que vamos descubriendo al personaje Jocelyn, medio entre el drama y el *thriller*, el suspenso y la tragicomedia adolescen-



Henry Fool. ◀

te. Sin embargo, la apuesta de Jackson va más allá, en provocar al espectador la indefinición del género, en indagar en las posibilidades de su personaje sin mostrar pistas o dejarlas para el fuera de campo. *Without* es un buen ejemplo de hacia dónde vira el cine que no quiere tildarse del todo “independiente”, que dicha denominación no se trate de un asunto presupuestal, y por, sobre todo, darle sentido a un viaje interior a través del espacio semirrural, desde donde el protagonista debe vivir su propio dilema emocional. Ejemplo de un cine independiente (tanto en su modo de producción, en su estilo y en sus intenciones) que sí vale la pena tener en cuenta y que rogamos dure un poco más antes de amoldarse al otro Hollywood. ◻

La ironía Hartley

Eugenio Vidal

Hay muchas maneras de ser independiente. Sin embargo, siempre empieza por mantenerse al margen de la industria. Esa es la única coincidencia entre los que podríamos llamar directores de cine independiente. Más allá de eso se trata de proyectos cada cual con su propio camino. No digo que no haya similitudes entre algunos, pero lo que comparten todos es esta marginalidad de producción. Y este rasgo es tan germinal y básico que los unifica pese a su diferencia.

Hal Hartley es un director de cine independiente. Neoyorquino, filma la mayoría de sus películas en los noventa. Siempre trabaja con la misma gente, tiene una idea lúdica del tiempo y la puesta en escena, digamos que a lo Godard. *Flirt* (1995) cuenta la misma historia tres veces; es decir, los mismos diálogos, pero los personajes y escenarios cambian. *Henry Fool* (1997) trata de un poeta que sale del basurero; *Fay Grim* (2006), la secuela de la anterior, termina por convertirse en una intriga de espionaje internacional.

El cine independiente de Hal Hartley es alternativo frente a la industria, o sea, Hollywood, empezando por los medios de producción y por las intenciones que generan. La taquilla no es el objetivo principal que condiciona tanto, y justamente por eso puede explorar el lenguaje cinematográfico con libertad. La manera de cada uno ya es lenguaje de autor, pero lenguaje de autor posibilitado por la independencia en la producción.

En el caso de Hal Hartley su búsqueda, su particularidad, lo que lo hace ser un independiente y al mismo tiempo lo distingue entre otros independientes son, por ejemplo, sus diálogos filosóficos y cómicos al mismo tiempo, que le dan a sus películas ese aire Hartley, o sus antihéroes invencibles e incapaces, es decir, su ironía. Una muestra de *Trust* (1990):

- ¿Puedes dejar de ver la tele un momento?
- No.
- ¿Por qué?
- He tenido un mal día. Me he tragado mis principios y me he humillado ante un idiota. La tele hace posibles estos sacrificios cotidianos. Anestesia el interior de mi ser.
- ¿Me traes otra cerveza?
- Ya estás borracho.
- No, yo no me emborracho.
- Tu trabajo te hace aburrido y malo.
- Mi trabajo me convierte en un respetable miembro de la sociedad.

Hartley es un iconoclasta, como muchos directores independientes. Sin embargo, por ejemplo, a diferencia de Harmony Korine, no deja nunca de ser narrativo. Por más experimental que resulte su estructura, siempre te cuenta una historia. U otro ejemplo: si Jarmusch observa tránsitos, Hartley reflexiona mediante la ironía.



▶ Fay Grim.