

¿Independencia latino- americana? (parte I) ★

En esta edición publicamos la primera parte de este especial, en el cual críticos latinoamericanos reflexionan sobre la posibilidad de hablar de la existencia de un cine independiente en su patria. ¿Las situaciones cinematográficas en sus países coinciden con las del nuestro en cuanto a una eventual independencia cinematográfica? Lean y lo confirmarán.

► Mundo grúa.



Cine argentino: Inconscientes dependencias

Lorena Cancela

¿Qué es el cine independiente argentino? La invitación a pensar sobre este tema a fin de año llegó oportunamente. Me pareció acertado reflexionar, después de una década del siglo XXI, sobre el “mal” llamado nuevo cine independiente argentino –una renovación que tuvo lugar a mediados de los ’90 en mi país–, y si podía plantearse, o no, su continuidad actualmente. Digo “mal” porque en la Argentina existieron varios “nuevos cines”. El más conocido, quizás, fue el protagonizado por Antín, Kohn, Kuhn, Birri, Martínez Suárez y Favio en el ocaso de los estudios cinematográficos, por los años sesenta. La referencia viene bien para empezar esta disertación, y plantear algunos puentes, y diferencias, entre la generación del sesenta y la del noventa para, luego, llegar a la actualidad.

Al cine de los sesenta también se le llamó nuevo. Los cineastas que propulsaron una transformación eran mayoritariamente personas formadas en disciplinas ajenas al cine. Antín fue literato, Favio era actor y el resto también provenía de otros campos del arte. De alguna manera, eran como los contemporáneos europeos que ellos tanto admiraban. Para hacer sus películas se nutrieron de los técnicos, bien formados en el sistema de estudio con el antiguo método de ir aprendiendo en la práctica, y de su propia intuición. Estos realizadores de los años sesenta eran, de alguna manera, independientes de la forma de realización industrial. Sus estéticas eran originales, aunque en algunos casos dialogaran con las de sus pares europeos.

El mismo Antín –quizás más conocido entre ustedes por ser el presidente de la Fundación Universidad del Cine que por haber filmado por esa época en Machu Picchu *Circe* o *Intimidad de los parques*– me dijo:

"En toda mi primera etapa el asombro de por qué yo hacía películas que tenían tan poco éxito de público y no obstante las hacía con tanta frecuencia debe explicarse a través del maravilloso fomento cinematográfico de la Argentina. Este me permitía a

mí hacer una película y no recuperar el costo en la exhibición sino en los premios que en esa época había: hasta el año 1965 hubo premios anuales que permitían recuperar el cien por ciento de la película. Nuestras películas tenían tanto prestigio artístico e internacional que aquellos jurados nunca se atrevieron, salvo excepciones muy contadas, a dejarnos afuera de la lista de esos quince premios. En 1965 se terminó eso, creo que fue el principio de un gobierno militar".¹

En los años noventa, el escenario era, si me permiten el oxímoron, distinto pero parecido. Distinto porque los nuevos cineastas no provenían de otras disciplinas sino que se habían formado en las escuelas de cine que, a partir de los años noventa –y gracias a una política cinematográfica cultivada desde el retorno de la democracia en el año 1983–, surgieron en el ámbito público y privado. De este último podemos citar a Traperó, Alonso, Rotter, Moreno, todos egresados de la Fundación Universidad del Cine. Parecido porque el Instituto también apoyaba a estas películas originales que respondían, sobre todo, al imaginario de sus autores. A la proliferación de escuelas y universidades dedicadas al estudio cinematográfico (quien escribe es graduada de una carrera del ámbito público que enseña cine teóricamente) hay que sumarle la reinscripción del Festival de Cine de Mar del Plata y la creación del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici).

La relación entre estos eventos y las nuevas películas es carnal. En el Mar del Plata de 1997 *Pizza, birra y faso* de Caetano/Stagnaro fue una revelación, y al tiempo, en la primera edición del Festival de Buenos Aires, en 1999, hizo otro tanto la ópera prima de Traperó: *Mundo grúa*. En el medio el ciclo *Historias Breves* propulsó a que los flamantes egresados mostraran sus cortometrajes y así surgieron los maravillosos trabajos de Burman y Martel, por nombrar a dos que hoy son consagrados. Esto hizo que las muestras se transformen, además, en el lugar propicio para que vecinos, o visitantes de países más lejanos, se acerquen a ver cine local.

¿Qué unía entonces a estos cineastas con sus antecesores? El hecho de que no filmaban en estudios, utilizaban locaciones naturales, actores desconoci-

dos, sus estéticas eran originales y heterogéneas, y que, aparte del apoyo del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales, también filmaban con sus ahorros. Tenían dos cercanas referencias: el trabajo minucioso de Martín Rejtman y la audacia del suburbano Raúl Perrone. El apoyo del Instituto era importante, pero no vital, pues estos cineastas estaban menos motivados por el aspecto económico del cine y más por el hacer y la experimentación, por el hecho de filmar entre amigos, o compañeros, para usar todo lo aprendido. *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, *Solo por hoy* (2000) de Ariel Rotter, la ya citada *Mundo grúa*, *Esperando al mesías* (2000), son todos títulos de ese período, y si una definición de independiente es la de ser "leal a uno mismo", –"no venderse", como se dice en la calle–, esa categorización tiene que aplicarse a este momento. Es más, si uno repasa las entrevistas de entonces de estos cineastas todos sugieren, más o menos, que fueron honestos con ellos mismos.

Pero a principios del siglo XXI este tipo de cine comenzó a experimentar algunos cambios, y estos hay que analizarlos no a la luz de un corpus sino de la filmografía de cada cineasta en particular. Es que los cineastas surgidos en los noventa siguen filmando, pero sus obras y elecciones han ido mutando. Tomemos un ejemplo conocido: Traperó y su última película *Carancho*. Esta es una película cuya estética no es en absoluto condescendiente, pero Traperó le hizo un guiño al espectador, al público argentino, al elegir a Ricardo Darín, el actor más taquillero de los últimos años, como el protagonista masculino. La película es imperdible, pero si fuéramos estrictos diríamos que Traperó no fue independiente del público. Otro tanto podríamos decir de la última película de Daniel Burman: la convencional *Dos hermanos* –que en el caso de Burman no es un cambio tan profundo porque, exceptuando su cortometraje *Un crisantemo estalla en 5 esquinas*, siempre tendió a un tipo de narración más clásica–, protagonizada por dos grandes y reconocidos actores argentinos: Graciela Borges y el genial y popular Antonio Gasalla.

Sin embargo, este tipo de guiño al público no es el único aspecto que habría que considerar para reflexionar sobre la independencia en el cine argentino actual. El otro atañe al canon de festivales, como me gusta llamar-

lo: porque los guiños, a veces, no son en el nivel interno sino también hacia el exterior. Me voy a explicar apelando a una anécdota de unos años atrás. Entre ustedes es conocida la obra de Lisandro Alonso. Quizás sea menos conocida la leyenda de que cambió el último plano de su, de todas maneras, maravillosa ópera prima *La libertad* (2001) porque así se lo sugirió un funcionario del Festival de Cine de Cannes para que la película compita allí. Si bien a posteriori Alonso ha demostrado una contundencia narrativa, y una estética propia de las más llamativas del cine argentino, el hecho no deja de ser significativo en el sentido de que, de alguna manera, los festivales de cine más prestigiosos también sugieren lo que ellos suponen que el cine argentino debe ser.

Y para ejemplificar esto (cómo los festivales de cine del exterior esperan que aquí se produzca cierto tipo de cine) voy a tomar una película de fines del 2011: *Las acacias* de Pablo Giorgelli. Esta última, y más allá de la infinidad de virtudes que tiene y no me tocan analizar aquí, responde casi punto por punto al cine de Alonso: no solo comienza en una tala de árboles en medio de un bosque, sino que se vale de actores no profesionales, una acción mínima, mucha cámara fija, escaso diálogo y un recorrido por el interior del país. Sintomáticamente, la película, empezando por Cannes, recibió premios importantes en casi todos los festivales donde se presentó, aunque no le fue muy bien con los espectadores argentinos.

Entonces, si hay dependencias inconscientes hacia el interior, pero también hacia el exterior ¿es posible referirse en la actualidad a un cine independiente argentino?, donde ser independiente implica no depender económica ni creativamente de nadie. Si uno fuera puritano respondería que el único *rara avis* que podría catalogarse dentro de ese conjunto en el año 2011 en el país sería el filme *El estudiante*. Sin dudas esta ópera prima de Santiago Mitre, otrora guionista de Traperó, es la revelación del año: no tuvo apoyo del Instituto del Cine, se realizó con ahorros personales, se filmó de una manera alternativa y sus actores eran, hasta ese momento, poco, o nada, conocidos. Tuvo la suerte también de ganar premios internacionales y de que, en su planea-

▶ El estudiante.



Carancho. ◀



do modo de exhibición –solo en dos salas y en algunas pasadas porque contaba con pocas copias–, los espectadores la acompañaran.

El director, y consecuentemente también guionista, logró inaugurar una nueva vertiente dentro del cine argentino contemporáneo. Aunque también podemos decir eso porque es su primer largo y no tenemos con qué otro trabajo compararlo. Así, y para ir terminando, me gustaría plantear una inquietud con respecto a la palabra independiente en general: aun cuando un cineasta filme con su dinero y no responda a ningún condicionamiento del contexto, sea local o internacional, en el nivel extrínseco (o sea en lo que atañe a la financiación), o en el nivel intrínseco (en lo que atañe a responder a cierta estética) ¿sería del todo independiente?

En la historia del cine existieron y existen directores que son independientes económicamente, y que se encargan de afirmar, incluso de gritar, a diestra y siniestra, que son totalmente consecuentes y honestos con ellos mismos. Pero esa independencia de lo exterior ¿no los hace, a veces de forma reiterativa, dependientes de su propia interioridad? ¿Dependientes de su neurosis o locura? Les dejo la inquietud. Que tengamos todos un buen año.

¹ Entrevista realizada por la autora entre abril y mayo del 2007.

Cine independiente en Brasil. ¿Qué hace falta para ser parte de él?

Carlos Augusto Brandão

El cine independiente en Brasil, como en todo el mundo, es aquel que se realiza fuera de los estudios. Eso lo diferencia de las películas de Hollywood, que cuestan decenas o centenas de millones de dólares, y usan tecnologías de punta, elencos millonarios y temas ciertamente atractivos para el público mayoritario.

Pero hay otros componentes que caracterizan el cine independiente. No ser de estudio significa ser autosustentable, no tener grandes fines de lucro, por lo menos como primera

meta. Una película independiente es casi siempre de bajo presupuesto y con un elenco muchas veces poco conocido. Independencia, en este caso, no se relaciona tanto con un concepto económico; más bien con uno cultural, en cuanto a su propuesta de contenido, casi siempre con una temática osada e innovadora.

En el ámbito económico, sería un cine que consiga proveer los medios para sustentarse sin la presencia de un estudio. Las películas “taquilleras” se rigen por las leyes del mercado, las independientes pueden crear nuevas estéticas, cuestionar la sociedad y hasta las estructuras del poder.

Si consideramos estos conceptos, una película exitosa como *Tropa de élite 2* de José Padilha así como todas las cintas brasileñas serían independientes.

Las leyes de incentivo para las películas brasileñas existen y son importantes (prácticamente fundamentales), pero no garantizan necesariamente el ingreso de dinero, ya que después de que se aprueba un proyecto, el productor/director debe tener una empresa que lo patrocine.

Después de llegar a ese paso, surge otro problema que es mucho más complejo: ¿cómo llegar a las salas del cine?, ¿de qué manera se atrae al público? Llegamos así al final de la cuestión. El cine no es solo cuestión de dinero, sino también de identidad, de la importancia cultural de vender y exportar una imagen, de mostrar la historia de una cultura nacional y su estilo de vida. El cine es un arte estratégico porque crea la identidad de un pueblo y de allí la semilla de su soberanía.

Por ello, para que el cine sea independiente necesita formar a su público. Lo cual es muy difícil mientras no haya una concientización para la preservación de nuestras películas y una política fuerte de difusión y alcance de nuevas generaciones. Una película como *Amanecer* ocupa 1100 salas en su lanzamiento, en un circuito brasileño que dispone de aproximadamente 2200 salas. En otras palabras, la película ocupó el cincuenta por ciento del circuito nacional. Eso no dio mucho espacio a los largometrajes de mi país.

¿Existe en Colombia un cine independiente?

Orlando Mora

Pocos conceptos tan imprecisos y vagos como el de ‘cine independiente’. Su inconsistencia obedece a distintas razones y ante todo al carácter relativo del adjetivo, ya que la palabra exige siempre un punto de referencia que permita medir lo independiente y saber frente a quién o frente a qué se predica.

Desconozco si la expresión cine independiente se originó en Estados Unidos, pero sí sé que es, sin duda, el país en el que con más frecuencia se utiliza y donde puede tener un sentido más claro. Ante el tamaño de la maquinaria de la producción industrial del cine, las películas que se financian y se producen por fuera del sistema de las empresas más poderosas se suelen calificar como independientes.

Obviamente que la independencia así entendida es exclusivamente de carácter económico, con lo cual la calificación alude a uno solo de los aspectos y no toca para nada los asuntos del contenido y de la propuesta estética. Importa la observación porque un cine independiente desde el punto de vista de la producción puede ser mimético, imitativo del de la gran industria, algo que viene sucediendo con frecuencia en Estados Unidos con ocasión del terreno ganado por el festival de cine de Sundance.

Queda pendiente, entonces, un concepto más extenso y valioso de cine independiente, entendido como un cine con mecanismos de producción marginales a los de la gran industria y que, al mismo tiempo, aspira a diferenciarse por el alcance de su propuesta del producto comercial corriente que la industria norteamericana lanza diariamente al mercado.

Esta diferenciación del alcance del término me parece clave a la hora de analizar si en determinado país existe realmente un cine independiente. Habría que delimitar y precisar más el concepto para saber si se quiere hablar de independencia en términos de producción o en términos de estética.



En Colombia no ha existido propiamente una industria de cine y solo en los últimos años, con ocasión de los efectos benéficos que ha traído la ley 814 del 2003 o Ley de Cine, la producción ha venido creciendo, se ha conseguido mantener a lo largo de la década una producción más o menos estable y se ha profesionalizado el trabajo de producción, tanto desde el punto de vista humano como de las empresas dedicadas a esa rama de la actividad económica.

Pero a pesar de las bondades de la ley, los fondos de que se disponen son muy limitados y solo alcanzan para otorgar, por concurso, una serie de estímulos a las distintas etapas de un proyecto, con lo cual los productores deben, fatalmente, asumir la tarea de organizar una producción juntando dinero de distintas fuentes, participando en concursos y acudiendo a entidades internacionales de apoyo.

En principio, no existen en Colombia grandes empresas productoras con el poder económico suficiente para asumir en solitario la producción de películas, o sea empresas que sumadas conformen en su conjunto una rama o línea de producción amplia y sólida, algo así como unas *majors* locales.

Ante esa carencia me parece posible aventurar el concepto de que en Colombia la generalidad de la producción es independiente, ya que toca armar cada proyecto con las prácticas que en los países de gran industria caracterizan la producción que merece esa denominación.

Queda por revisar el término de cine independiente en lo que toca con los contenidos y con las propuestas estéticas que las películas pretenden. Acá también habría que anotar que la expresión aporta poco a la clarificación de las cosas, ya que la distinción viable en el país se da entre una producción con pretensiones fundamentalmente comerciales y otra en la que es posible reconocer una voluntad de expresión cercana a lo que pudiera llamarse cine personal o cine de autor.

En este sentido, no es de extrañar que *Ciro Guerra*, uno de los realizadores colombianos cuyas obras

responden a una voluntad creativa rigurosa, hablando del tema de cine independiente en una mesa redonda en la ciudad de Medellín, reclamara para sus películas esa calificación y propusiera abiertamente la idea de que el cine independiente es simplemente el cine de autor.

La posición de *Guerra* es coherente con su vocación y con su mirada sobre el mundo de la creación, pero al mismo tiempo pone en evidencia la poca utilidad del concepto de independiente en el espacio del cine colombiano. Tal vez sea preferible definitivamente hablar de cine comercial y cine de autor, a pesar de que esa doble categoría merece de todos modos una glosa.

De un lado porque en el fondo todo el cine es y tiene que ser comercial, en cuanto que al realizarse necesariamente hay que entender que las películas están destinadas a un público y que es su exhibición la que completa el ciclo económico, social y cultural del cine. Pensar en obras que de entrada renuncien a una pretensión comercial es un despropósito que no cabe en ningún lugar y mucho menos en países como el nuestro, donde los costos de producción de cualquier película suenan escandalosos frente a la pobreza y las limitaciones que campean en otros espacios de la vida cultural.

Lo segundo es que la identificación de cine independiente y cine de autor descarta la posibilidad de que casas productoras de algún tamaño –empresas respecto de las cuales pudiera predicarse que son el establecimiento en materia de producción–, decidan en determinado momento apoyar la realización de obras a cargo de directores cuya intención de servirse del cine para decir cosas es indiscutible, una afirmación que los hechos contradicen sin necesidad de mayor esfuerzo.

Hay sí una anotación de carácter histórico que resulta pertinente cuando se trata este tema. Hubo un período en la evolución del cine colombiano en el que los conceptos de cine dependiente y cine independiente tuvieron, aunque con otros nombres, un sentido. Se presentó a finales de los años sesenta y co-

mienzos de los setenta, cuando, en medio del entusiasmo continental de lo que se denominó Nuevo Cine Latinoamericano, se planteó un tipo de producción con una intención diferente.

En ese momento se contempló la posibilidad de un cine hecho en formatos independientes como el de 35 mm, 16 mm o el súper ocho, pensado para un público distinto al de las salas comerciales y con mecanismos de producción y distribución completamente independientes. Se trataba de un cine orientado a contribuir a la toma de conciencia de los sectores populares sobre las condiciones sociales y políticas vigentes, buscando que a partir de esa nueva conciencia se promoviera un compromiso abierto con la acción política.

Las películas documentales de *Fernando Solanas*, *Santiago Álvarez* y varios otros se convirtieron en el paradigma de contenidos y actitud y al estar todas en copias de 16 mm se pudieron llevar a los espacios públicos a los que se quería llegar, básicamente sindicatos, universidades y organizaciones barriales.

En Colombia ese período se vivió con particular intensidad y se dio todo un movimiento de directores que solo querían realizar obras que respondieran a ese nivel de compromiso, con una renuncia expresa a los mecanismos corrientes de distribución y a los espacios comerciales de exhibición.

A ese cine se le llamó cine marginal para diferenciarlo del cine industrial y respondía a una postura tan radical que ahora, con la perspectiva de los años, es posible calificarlo como realmente independiente. En ese caso era una independencia de contenido, de estética, de soportes de producción, de mecanismos de distribución y exhibición y, obviamente, de público.

El tiempo dirá si alguna vez la denominación cine independiente adquiere en Colombia contenido y sirva para nombrar algún fenómeno que exija o requiera de esa calificación para determinados fines prácticos o teóricos (continúa en la página 48). ▶▶