

CAPÍTULO 3

EL GÉNERO CINEMATOGRAFICO

"Si un árbol cae en el bosque y nadie lo oye, ¿hace ruido?
Una película no hace ruido a menos que alguien la vea"
Sydney Pollack

3.1. El género

Las ciencias exactas clasifican las especies con la intención, más que de agruparlas, de entenderlas. Las artes han buscado un mecanismo similar a través del género. La palabra viene del francés 'genre' y significa tipo (Bordwell y Thomson 94). El cine ha adoptado la teoría literaria del género, la cual es precisamente una de sus áreas más extensas y cuyo origen puede rastrearse hasta la Poética de Aristóteles. Bien lo dice Rick Altman en Géneros cinematográficos: "el estudio de los géneros cinematográficos no es más que una prolongación del estudio de los géneros literarios" (33).

Entender los principales conceptos relacionados con el género cinematográfico y sus nexos con la teoría literaria es el principal objetivo de este apartado, ya que resulta de gran utilidad para dimensionar el lugar en el cual se sitúan estos prolegómenos para el cine fantástico. El repaso no pretende ser exhaustivo pues la teoría del género es muy amplia e incluso existen tomos completos dedicados únicamente a estudiar un género (drama, musical, *thriller*, *film noir*, entre otros). Sin embargo, sí se ocupa un breve espacio para rescatar algunas de las

propuestas más destacadas de la literatura. La segunda parte pretende dar un panorama en torno al estado actual del cine. Para ello se realiza un recorrido alrededor del concepto de cine independiente y se exploran sus lindes con el cine experimental, de arte y comercial.

3.1.1. El género literario

Los primeros visos del género pueden rastrearse, como ya se ha indicado, hasta Aristóteles, quien buscaba con ello enfocarse en el análisis textual. Más tarde, Horacio busca darle al género el valor de circunscribir el repertorio de técnicas empleadas "para enseñar a los escritores el respeto a las normas vigentes de aceptabilidad cultural" (Altman 20).

Durante el neoclacismo los autores se dedicaron a redescubrir lo dicho por Aristóteles y Horacio. A los dos géneros identificados hasta el momento (tragedia y comedia) se les unió el drama. Pero es en el siglo XX cuando Welleck y Warren le dan una nueva dimensión que resulta útil y cercana al séptimo arte, pues diferencia entre fondo y forma:

A nuestro entender, el género debe concebirse como una agrupación de obras literarias efectuadas con base, teóricamente, tanto a la forma externa (metro o estructura específicos) como a la forma interna (actitud, tono, intención o, por decirlo claramente, el tema y el público).

La base visible puede ser una o la otra (p. ej., "pastoral" y "sátira" por lo que respecta a la forma interna; verso dipódico y oda pindárica por lo que respecta a la externa); el problema crítico, sin embargo, será entonces hallar la otra dimensión, completar el diagrama (231) (Las itálicas son del original).

Para la teoría de los géneros, Introducción a la literatura fantástica de Todorov resulta de gran influencia pues abre la puerta a los hábitos de lectura de los lectores. Todorov en vez de "proclamar que todos los textos fantásticos obligan al lector a dudar entre dos lecturas posibles, sugiere que todos los textos cuyo efecto sea suscitar dudas entre lo misterioso y lo maravilloso forman parte del género fantástico" (Altman 28). Esta postura agrega un punto más a considerar, la reacción del texto en el público. En el séptimo arte frecuentemente se ha considerado que los géneros están ligados a la emoción que generan (por ejemplo, la comedia a reír).

En general, la teoría literaria ha tendido a identificar (describir y definir) géneros ya existentes, es decir, que se descubren conforme se produce una cantidad de textos con características similares. La mayoría de las teorías sobre los géneros se han centrado o en el proceso de creación de textos genéricos, como imitación a un original, o en las estructuras atribuidas a dichos textos. Con base en ello se ha asumido que textos similares significan de forma similar y son leídos de

manera similar. Apunta Coria: "en la literatura un género es cada una de las formas definidas que asume la creación literaria: novela, poesía, ensayo" (75). No obstante, la teoría del género no es materia cerrada. Constantemente se está escribiendo al respecto y aún falta mucho por decir (Altman 30-31).

3.1.2. Tipología del género cinematográfico

Al cine puede considerársele según su estilo, estética, adecuación de la realidad, tratamiento de la trama, etcétera. Debido a que el cine se desarrolla en el siglo XX, la teoría sobre arte en el campo es reciente -los años cuarenta- y sirve, en lo relativo a la cuestión del género, principalmente para clasificar las películas en función de las expectativas del espectador. Para que un género exista se debe "percibir que hay un conjunto significativo de películas con elementos temáticos formales en común", es decir, "el género se caracteriza por la especialización de su contenido narrativo anunciada por el nombre que lo designa" (Sánchez Noriega, Historia del cine 98).

Como tal, la teoría de los géneros cinematográficos se ha constituido y ha desarrollado sus propios postulados a partir de los ochenta.

Definir los géneros cinematográficos no es tan simple como ordenar con precisión científica. En su formación contribuyen, además de los espectadores, tanto los directores de cine como los

funcionarios de la industria y los críticos. Los géneros también cambian con el tiempo, cuando los directores inventan nuevos giros para las viejas fórmulas. Como resultado, es complicado definir los límites precisos entre géneros. Bordwell y Thomson (94) matizan que "un género es más fácil de reconocer que de definir".

Sánchez Noriega en Historia del cine presenta una aproximación que permite dimensionar la complejidad y diversidad del género cinematográfico. El autor propone una tipología de tipologías que clasifica al género de todas las formas posibles. En principio, apunta, se puede establecer la siguiente división (96-97):

- a) Según el soporte y el medio de la cinta: en televisivas, videográficas, multimedia o red.
- b) Según el formato de la película: en profesional en 35 o 70 mm, semiprofesional en 16 mm, o estándar en 8 mm, súper 8 u otro.
- c) Según la duración de los filmes: cortometrajes (hasta 30 minutos de duración), medimetrajes (de 30 a 60 minutos) o largometrajes (más de 60 minutos).
- d) Según el objetivo o la finalidad: comerciales, industriales, pedagógicas, de arte, publicitarias, etc.
- e) Según el estilo y la estética histórica: expresionistas, neorrealistas, de la Nouvelle Vague, etc.
- f) Según la adecuación a la realidad: narrativo o de ficción, no narrativo o documental, docudrama y abstracto.

- g) Según la materia audiovisual: cine mudo o sonoro, de animación o referente real, en blanco y negro o color.
- h) Según el tipo de producción: de estudio, independientes, serie b, de aficionados, etc.
- i) Según la estructura: lineales, de episodios, convergentes, paralelas, etc.
- j) Según el origen del guión: original o adaptación,
- k) Según la calificación por edades y el público al que se dirigen: adultos, infantil, adolescentes, etc.

La clasificación anterior, unida a la tradicional de los géneros, se puede reformular en la siguiente tipología básica (97):

1. Formatos cinematográficos: clasifican a los filmes en función de la forma artística, es decir, de la naturaleza del material expresivo y su relación con la realidad (cine mudo o sonoro, de animación o de referente real, figurativo o no figurativo, argumental o documental, por ejemplo).
2. Categorías supragenéricas: son los condicionantes previos a cualquier clasificación genérica y a los formatos que tienen relevancia en el resultado final (por su duración, finalidad, proceso de producción, origen del guión, estructura, etc.).
3. Géneros: incluyen géneros canónicos, híbridos e intergéneros.

Es precisamente esta última la que nos interesa en este apartado.

Según su objetivo o finalidad se discutirá en el siguiente apartado. Con ello se tendrá un panorama más completo del género y su pertinencia para lo fantástico.

Como géneros pueden clasificarse en tres grandes bloques:

- a) **Canónicos:** se han establecido como géneros mayores el drama o melodrama, *western*, comedia, musical, terror, fantástico o ciencia ficción, aventuras o acción y criminal (cine negro, policíaco, *thriller*). Esta clasificación presenta dificultades pues no existe una denominación unívoca, salvo en algunos de casos. En otros se carece de límites exactos - situación del fantástico, precisamente- y abundan los solapamientos: la mayoría de los *westerns* y del cine criminal son dramas, tienen una dosis de acción, etc. En algunos casos resulta insatisfactoria (sobre todo en el drama y la comedia, que bien podrían considerarse los grandes géneros y en cuyo caso la inclusión de una película como drama, por ejemplo, no impediría también considerarla una película biográfica, histórica o un *western*) (99). De acuerdo con esta clasificación los géneros sirven en función de las expectativas que crean en el espectador. "El género es una "guía" para el comportamiento del público -reír (comedia), emocionarse o llorar (drama), asustarse (terror), sorprenderse (fantástico), entretenerse (aventuras) (98).
- b) **Géneros híbridos:** son formados por un catálogo de películas claramente identificable, cuyas obras participan

simultáneamente de más de uno de los géneros canónicos (comedia dramática, comedia musical). Previenen clasificaciones rígidas y consideran la evolución de los filmes. Por considerarlo con su símil científico, los géneros híbridos vendrían a ser las subespecies.

- c) Intergéneros o ciclos¹ intergenéricos: formados por catálogos de películas con identidad propia, pero que pueden pertenecer indistintamente a uno o más de los géneros canónicos. Se diferencian de los híbridos por su rasgo principal, que viene de una temática o ciclo (cine de mujeres, bélico, biográfico, religioso, etc.), época (histórico, actual, futurista) o una estructura (películas de carretera). Altman considera que los géneros inician en esta etapa y pone como ejemplo a las *biopics* o películas biográficas (65-72).

3.1.3. El género cinematográfico

En un principio, el cine moderno, surgido tras la posguerra, comenzó a cambiar los esquemas y a renegar de los géneros y sus normas. Pero, invariablemente el cine debió regresar al género

¹ Un ciclo se compone de un grupo de cintas del género que disfrutaron de intensa popularidad e influyen en un periodo distintivo (Bordwell y Thomson 98).

debido a que depende de estructuras (Coria 78). El término "género", precisa Rick Altman, en Los géneros cinematográficos, es un concepto complejo de múltiples significados, debido principalmente a que sus conexiones con la totalidad del proceso de producción-distribución-consumo lo convierten en un concepto más amplio que el género literario. Sus significados se pueden definir de las siguientes maneras:

- el género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- el género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores; y
- el género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público (35).

La idea tras el género es que cada película se presenta como ejemplo del género en cuestión en su totalidad, como réplica del prototipo genérico en sus características básicas. Por ello se dice que las películas "pertenecen a" o "son miembros de" un género (40). No toda película es fácil de denominar como parte de un género. Algunas pueden considerarse como miembros de más de un género o incluso no encontrarseles cabida en ningún género ya consagrado.

Regularmente para que el acto de identificar un género pueda darse se requiere que "los textos en cuestión sean arrancados de su tiempo y situados en una área intemporal que los acoge como si fueran estrictamente contemporáneos" (41). Por ello, las últimas tendencias en el estudio del género cinematográfico se han inclinado por un criterio transhistórico (42-45).

Son los críticos quienes tienen interés en crear una terminología del género. A diferencia de ellos, los productores se dedican a destruir activamente los géneros al crear nuevos ciclos, algunos de los cuales acabarán convirtiéndose en géneros; "los críticos, en cambio, se dedican a incluir las diferencias cíclicas dentro del género, permitiendo de esta manera que se siga empleando un término familiar, amplio, sancionado y, por lo tanto, poderoso" (106-107).

Sobre el papel de los críticos, los espectadores y los productores como productores de los géneros, Altman realiza una serie de conclusiones que ahondan en las fuerzas que influyen en la balanza que termina por construir al género.

Los géneros mantienen una cierta estructura que regularmente da la impresión de que "vista una, vistas todas", lo cual puede hacerlas predecibles (48-49). Sobre este parecido "de familia", conviene matizar un poco más:

- 1) Las películas de un mismo género no sólo derivan de un historial familiar independiente, aparentemente natural y

supuestamente objetivo; también dependen en gran medida de los usos que se dan a sus distintos miembros.

- 2) Los géneros también dependen en gran medida de los propósitos de los que los denominan, producen, exhiben o consumen.
- 3) La constitución y la existencia continuada de los géneros dependen de la potencial variedad de los textos que se asocian al género (139).
- 4) La naturaleza y los propósitos que percibimos en los géneros dependen directamente y en gran medida de la identidad y propósitos de quienes los utilizan y los evalúan (140).

Para que una película sea considerada "de género" necesita haberse reconocido dicho género de manera popular y haberse "consagrado a través de la sustantivación" (185). Esto es, la forma en que se denomina a un género (comedia, drama, terror) deja de ser utilizada como un adjetivo para ser tratada como un sustantivo. Como resultado las estructuras textuales que comparten las películas inducen al espectador a interpretarlas no como entidades autónomas sino de acuerdo con unas expectativas genéricas y en contra de otras reglas genéricas (Altman 185).

3.1.4. Desarrollo de un género

Para que un género llegue a ser considerado como tal, Luis Felipe Coria indica, en Taller de cinefilia, que debe pasar por cuatro etapas:

- 1) un alumbramiento, en el que se buscan afianzar las líneas preexistentes del género o las insinuadas en etapas previas de la historia cinematográfica; 2) una formulación en la que dichas líneas dominantes se explotan para cimentar el género y lograr popularizado, sobre todo comercializarlo e implantar en la mente del cinéfilo asiduo los códigos con los que se va a regir dicho género; 3) una burla hacia el género en cuanto se masifica y lo predecible se vuelve norma, intentando con ello purgarlo de sus repeticiones; y 4) una deconstrucción que obliga a mirar el género desde una crítica y una autocrítica que reclaman la reinención, la actualización, la formulación y el alumbramiento de nuevas reglas o estilos formales para beneficio del propio género (79).

Un género no existe mientras no es nombrado, es decir, en tanto no se percibe que hay un conjunto significativo de películas con elementos temáticos o formales en común. Por ello hay películas que en un inicio no fueron consideradas como parte de un género pero que al hacerse una mirada retrospectiva puede percatarse que lo son. *Double Indemnity* es considerada una obra fundacional del cine negro, pero al momento de ser exhibida en

1944 fue denominada como un melodrama criminal (Altman 92).

Únicamente con una mirada posterior se puede comprender que la cinta estaba abriendo brecha a un nuevo género.

Los géneros no permanecen por siempre en el éxito; son fluctuantes en cuanto a popularidad. Por ejemplo, el musical tuvo sus mejores épocas en los 50 y 60, después quedó relegado por décadas y a últimas fechas ha empezado a resurgir con filmes como *Chicago*, *Hairspray*, *Mamma Mía!* y *Sweeney Todd, el barbero demoníaco de la Calle Fleet*. En los últimos años también se ha hecho común ver producciones biográficas (*Una mente brillante*, *Frida*, *Buscando el país de nunca jamás*), basadas en cómics (*Los cuatro fantásticos*, *X-Men*, *Batman, el caballero de la noche*), y las consideradas dentro del género fantástico (*El señor de los anillos*, *Los cuatro signos de la luz*, *Crónicas de Spiderwick*). Un género que, aunque vigente en otros tiempos, en la actualidad sigue presente, pero con pocas producciones es el *western* (*El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, *Apaloosa*). Por ello es sensato afirmar que "un género nunca muere, quizá pase de moda durante algún tiempo, sólo para volver renovado después" (Bordwell y Thomson 98).

3.1.5. Los críticos como productores

Sobre los críticos como generadores de los géneros, Altman llega a las siguientes conclusiones (114-119):

- 1) El proceso de constitución de los géneros no se limita a la primera aparición de un ciclo o género.
- 2) Tomar una versión del género en representación del género en su totalidad es algo más que una práctica habitual; construye un paro normal en el proceso de regenerificación.
- 3) La reescritura de la historia del cine es una de las estrategias retóricas fundamentales que acompañan a la regenerificación.
- 4) La mayoría de las etiquetas de género tienen suficiente prestigio para que se mantengan a la hora de designar géneros de nueva formación, incluso si solo resultan propias en parte.
- 5) Cualquier grupo de películas puede, en cualquier momento, ser redefinido en cuanto a género por parte de los críticos contemporáneos.
- 6) En el proceso de regenerificación, los críticos suelen adoptar la función de formación de ciclos que antes se asociaba únicamente al ámbito de la producción cinematográfica.
- 7) Como los ciclos iniciados por los estudios, los ciclos inspirados por la crítica sólo se convierten en ciclos

mediante la imitación y la adopción de sus características básicas por parte de toda la industria.²

3.1.6. Los espectadores como productores

Con respecto a los productores, el teórico hace las siguientes aclaraciones (223-224):

- 1) Los espectadores de género siempre buscan (y encuentran) en las películas de género algún tipo de placer contracultural.
- 2) Las películas de género se estructuran como una serie de "encrucijadas genéricas", donde cada una de ellas propone una alternativa entre la prolongación del placer genérico y el cese del placer genérico. Es decir, el espectador obtiene un cierto placer conforme se posterga o acerca el éxito del protagonista por conseguir alcanzar su meta.
- 3) El placer del espectador de género se incrementa de forma paralela al incremento de la distancia entre las alternativas culturales y contraculturales.
- 4) El compromiso contracultural implícito en el acto de ver una película de género crea un vínculo invisible entre los adeptos a un mismo género.

² Un ciclo sigue siendo un ciclo hasta que se consagra como género gracias al reconocimiento de toda la industria.

- 5) Los géneros sirven indirectamente como forma de "comunicación lateral" entre los miembros de una comunidad constelada.³

3.1.7. Los productores como productores del género

Los estudios de Hollywood están lejos de compartir la posición de los críticos. A los críticos les interesa que los géneros sean entidades sólidas y que la afiliación genérica sea única, mientras que los estudios tienen intereses notablemente distintos. Definir una película dentro de un género equivale a adoptar una postura política, y al hacerlo siempre se corre el riesgo de dejar fuera a aquellos espectadores potenciales que evitan sistemáticamente ese género. Los estudios y las distribuidoras prefieren sugerir las afiliaciones genéricas en vez de decir en voz alta el nombre de cualquier género específico. Esto se podrá constatar en la segunda parte de este capítulo, donde precisamente se explora cómo se ha vendido el cine independiente y cómo se ha hecho "más accesible" el cine experimental. Las estrategias pueden llegar, a veces, a extremos insospechados al vender películas como algo que no son. El objetivo de los estudios es siempre "atraer a quienes reconocen y

³ Altman considera que quienes gustan de un mismo género forman una comunidad. En otras palabras, son individuos que forman un grupo cuyo vínculo está formado por la afiliación a un género en particular. Esta afiliación puede reforzar cuestiones de identidad, por ejemplo. En cierta forma podría considerársele como las comunidades que a últimas fechas se han generado vía Internet. Filmes como *El señor de los anillos*, *Star Wars* y más recientemente *Crepúsculo*, gozan de este tipo de grupos.

aprecian los signos de un género determinado, evitando a un mismo tiempo el rechazo de aquellos a quienes no les gusta ese género” (177).

De hecho, la tendencia es dejar implícita la presencia simultánea de un número suficiente de géneros que asegurase el atractivo de una película respecto a los tres sectores de público reconocidos (178):

- Géneros masculinos (elíjase uno como mínimo)
 - o Aventuras y acción
 - o Cine de gánsters
 - o Cine bélico
 - o Westerns
- Géneros femeninos (elíjase uno como mínimo)
 - o Drama
 - o Musical
 - o Comedia romántica
 - o *Weepee*⁴
- Tertium quid (elíjase uno como mínimo)
 - o Fantasía
 - o Cine de época/histórico
 - o Comedia *slapstick*⁵
 - o Aventuras de viajes

⁴ El término *weepee* proviene del verbo *to weep* o llorar. Este tipo de filmes son melodramáticos y promueven-provocan el llanto. Una de sus representantes para habla hispana fue Libertad Lamarque.

⁵ La comedia *slapstick* es también conocida como comedia física. Regularmente es hiperbólica y puede encontrarse en la obra de Charlie Chaplin.

La práctica fundamental de desarrollo de un guión en Hollywood comprende (1) los intentos de combinar las cualidades comerciales de los éxitos anteriores y (2) la práctica consiguiente, que implica no sólo la mezcla de géneros que pueden atraer a los respectivos espectadores de cada género (179).

3.1.8. La mezcla, conclusiones

La mezcla de género es común en la industria. Sin embargo, no es en absoluto un tema sencillo como a veces se piensa:

- 1) La proclividad de los estudios a mezclar géneros difiere notablemente de la tendencia crítica a los géneros puros, por las diferencias de propósitos y de público entre unos y otra.
- 2) Los críticos tienden siempre a un sólido reconocimiento del género y a una afiliación genérica clara (194).
- 3) Muchos aspectos de la crítica y de la teoría cinematográfica parecen estar especialmente diseñados para impedir la percepción de la mezcla de géneros.
- 4) La época dorada de Hollywood fue un periodo de intensa mezcla de géneros cuyo principal objetivo era incrementar la comercialidad de las películas.
- 5) En el plano publicitario, los estudios preferían sugerir la presencia de múltiples géneros sin especificarlos directamente.

- 6) La percepción de la mezcla de géneros se ha visto incrementada por los cambios en la actitud de los críticos, que, cada vez más, atribuyen múltiples afiliaciones genéricas a una sola película.

3.2. Radiografía del cine

Las fronteras que han mantenido al cine comercial y al cine de arte como dos opuestos irreconciliables se han visto alteradas en las últimas décadas como resultado del movimiento independiente. El cine de arte ha penetrado en la industria y la industria ha revalorizado las cualidades de aquel cine que en su momento consideró poco accesible para las grandes audiencias. En la intrincada red de factores que influyen en el arte-medio-industria que es el cine, este cambio ha traído un nuevo aire a la industria que deriva en producciones cuya clasificación como cine de arte o comercial no siempre es tan restrictiva, amén de que mucho del llamado cine independiente cada vez juega un papel más relevante en los ingresos de los grandes estudios, y en el entramado que nutre y mantiene a sus actores con vida. Ya lo decía Andrei Tarkovski en Esculpir el tiempo: "la situación ambigua del cine (entre el arte y la industria) explica muchas de las anomalías existentes en la relación entre el autor y el público" (179). Quizá esas anomalías sean intrínsecas o naturales al séptimo arte, aunque no hayan estado antes tan manifiestas, y

hoy expliquen la dupla que todo, o casi todo, participe de la industria quiere tener (a algunos sólo les interesa el segundo), y que conforman el capital simbólico (prestigio resultante del valor artístico de la obra) con el capital real (ingresos o rentabilidad). Después de todo, "el artista, su producto y su público constituyen una entidad indivisible, una especie de organismo único ligado por un mismo torrente sanguíneo" (183). Pero, antes de analizar el escenario actual es necesario aclarar algunos términos y hacer un recuento de los hechos que han derivado en ello.

3.2.1. La subsistencia del cine: Hollywood

En primera instancia resulta vital explicar por qué se toma al cine norteamericano como modelo o parámetro para el cine en general. La respuesta más sencilla tiene que ver con los mecanismos que la industria del cine hollywoodense ha generado y que la han convertido en una de las más rentables y de influencia a nivel mundial, amén de la dominante a nivel internacional (Deleyto 15). Esta situación ha generado una actitud doble por parte de los intelectuales, como señala Joel Augros en El dinero de Hollywood: "por una parte, se admira el cine que llega de Hollywood, su sentido del espectáculo, su ciencia del relato, sus estrellas. Por otra parte, se deplora su dominio sobre las pantallas, grandes y pequeñas, y como se cree saber, sobre las

conciencias" (19). Ahora bien, esta última situación, la influencia del cine estadounidense en el resto del mundo, puede gustar a algunos o no, pero lo cierto y sin intenciones de criticarlo, es una realidad. En ese sentido, este trabajo no busca en ningún momento realizar una crítica en torno a las maquinarias hollywoodenses y su influencia (ésta es labor de otros proyectos), sino simplemente explicar por qué se le toma como escenario.

El cine de Hollywood domina el rubro⁶ por tres razones principales. En primera instancia, "el cine norteamericano está pensado como universal desde su origen" (20). Cleaude-Jean Bertrand en Les médias américains en France señala que "este material, concebido para seducir al gran público heterogéneo de los Estados Unidos (sic.), es al mismo tiempo convencional y nuevo, pertinente y entretenido, tranquilizador y estimulante, y está confeccionado de forma excelente" (en Augros 20). El producto que ofrece es concebido desde un principio como un ente universal y que por tanto será accesible a públicos de distintas características. Ni sus tramas, personajes o situaciones son, en su mayoría, locales. Esto aunado, en segundo lugar, a razones políticas ha beneficiado su crecimiento.⁷ La influencia (y

⁶ Al menos en occidente, en oriente Bollywood predomina con una industria igual de fuerte que la norteamericana, hay quienes argumentan que quizás más.

⁷ Al resultado contribuye el que un alto porcentaje del talento de Hollywood proviene de otras latitudes. Entre sus directores y actores se encuentran muchos latinoamericanos (Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, Salma Hayek, Alejandro Agresti), europeos (Peter Jackson, Alan Rickman, Imelda Staunton, Benicio del Toro), asiáticos (Ang Lee, Zhang Ziyi, Ken Watanabe) y australianos (Nicole Kidman, Baz Luhrman, Cate Blanchet, Russell Crowe).

conquista ideológica, podría decirse) de Estados Unidos en el resto del mundo a causa de la globalización y como economía dominante durante las últimas décadas ha permitido que sus productos compitan en otros mercados menos desarrollados y con políticas menos favorables para las industrias cinematográficas nacionales (es el caso de México, por ejemplo). Entre las ideas que se exportan destacan principalmente la del *american dream* y la del *self made man*. Finalmente, está el factor determinante e ineludible de este arte-industria: el pecuniario. El cine es un comercio y la apertura de nuevos mercados resulta en mayores ganancias (20-21).

La lógica es muy simple y todo cineasta (independientemente de sus pretensiones artísticas) lo sabe: "toda industria debe ser rentable. Para funcionar y desarrollarse, no sólo debe cubrir sus propios costos, sino proporcionar una cierta ganancia. Como producto que es, una película puede tener éxito o no, y su valor estético se establece, paradójicamente, de acuerdo a la oferta y la demanda -a las claras y directas leyes del mercado" (Tarkovski 179). En ese sentido,

La imagen artística es selectiva en cuanto al afecto que crea en el espectador; es natural que así sea. En cuanto al cine, el problema se hace aún más agudo por el hecho de que hacer cine es un pasatiempo extraordinariamente caro. Por lo mismo, la situación es tal en la actualidad, que un espectador está en plena libertad de escoger al director que

se encuentre en su misma frecuencia, pero un director no tiene el derecho de declarar con franqueza que para él carece de interés el público que va al cine como un simple entretenimiento y como una manera de escapar de las penas, los cuidados y las privaciones de la vida (Tarkovski 190-191).

Ahora bien, ése no es el único parámetro para medir una película. El mismo Tarkovski comenta en torno a ello: "me parece tonto e inútil el medir el 'éxito' de una película aritméticamente, esto es, de acuerdo a los boletos vendidos. Es obvio que una película no se recibe de una única manera y como si su sentido fuese único también" (186). El éxito entonces puede referirse a dos situaciones: a) la efectividad del uso que hace del lenguaje cinematográfico (evaluado por la crítica), y b) su ingreso en taquilla. Los rubros no son equiparables, más tampoco necesariamente opuestos. Podría agregarse uno tercero: la efectividad del filme en lograr su objetivo (cualquiera que éste sea: entretener, divertir, provocar, educar, invitar a la reflexión, analizar, etc.). Como resultado, una película cuyo único fin es divertir o hacer pasar un rato agradable, incluso evadir de la realidad (digamos *Rápido y furioso*, *Hombres de negro*, *Scream* o *No es otra tonta película de miedo*), y que lo logra es un éxito. Si obtiene buena respuesta en taquilla más aún. Aunque, es claro, que no significa que sea una película propositiva en términos artísticos, aunque podría serlo. Y claro,

como apuntó el poeta W. H. Auden, "si una obra se acerca a la perfección, despierta pocas controversias y hay menos que decir sobre ella" (cit. en Coria 71).

Las relaciones entre los miembros de la industria cinematográfica hacen aún más interesante dichos parámetros y esquemas. El tema quedará más claro cuando se ahonde en los dos pilares del cine independiente: Miramax y el Festival de Cine Sundance. Mientras tanto, hay que decir que los ingresos del cine comercial (el realizado por los grandes estudios o *majors*)⁸ permiten en cierta medida la producción y exhibición de otro cine no tan dispuesto para las grandes masas (*Magnolia*, *21 Gramos*, *Buenas noches, buena suerte*, etc.). Es por ello que una nominación en una categoría importante al Premio de la Academia u Oscar (independientemente de que sea el más objetivo o no, sí es el más codiciado, conocido e importante), puede significar para una distribuidora independiente "diez o quince millones de ingresos adicionales" (600). El reconocimiento es, entonces, un mecanismo que permite su subsistencia.

En el sector de las industrias culturales (editorial y musical, entre ellas), la función de las empresas independientes consiste en "asegurar la renovación del personal" (Augros 40), y no sólo eso. En el esquema del cine actual esa renovación ha derivado en una serie de productos híbridos de rentabilidad comercial y propuesta artística, como la exploración futurista de

⁸ Conformadas por Time-Warner, Sony, Viacom (Paramount), Walt Disney, Universal y Fox.

una sociedad que se convirtió en su propio depredador en *Niños del hombre* de Alfonso Cuarón, o en una óptica distinta, una crítica de la postura norteamericana post 9/11 en *El ultimátum Bourne* de Paul Greengrass, e incluso en la ilustración del racismo por medio de la adaptación del cómic homónimo en *X-men* de Brian Singer. Las fronteras no tienen por qué ser tan definitivas ni necesariamente excluyentes.

3.2.2. El cine por el arte

Robert Stam, profesor del Departamento de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Nueva York, sostiene en su libro Teorías del cine (en Coria 45) que "si la teoría del autor elevaba a ciertos directores a la categoría de artistas, para la semiología todos los cineastas son artistas y todas las películas son arte, por la sencilla razón de que el estatus socialmente constitutivo del cine es un estatus artístico". Esta postura, aunque válida, resulta incierta para muchos. Incluso por ello se ha distinguido un cierto tipo de cine como "cine de arte", aunque a larga, como veremos, la postura de Stam es mucho más cercana a la realidad del cine, que, como ya se ha mencionado, es un arte con sus propias particularidades.

Difícil de definir, el cine de arte (también conocido como cine de vanguardia o experimental) "se reconoce por sus esfuerzos en la autoexpresión o la experimentación cinematográfica lejos de

la corriente principal, aunque se extiendan sus líneas limítrofes" (Bordwell y Thomson 129). El cine experimental nace en el movimiento europeo de *avant-garde* de los años veinte, que a su vez se inspiró en gran parte en el arte contemporáneo (Siegfried 227). Debido a que incluye una amplia gama de filmes enfrentados a los estilos dominantes de cada momento (Benet 141), el cine de arte "se define de acuerdo con su ámbito de aplicación y recepción" (142). Regularmente no suele tratarse de un cine ligado a la industria ni está dirigido a los grandes públicos. Es más bien específico y podría considerarse incluso que genera productos que, sin intención peyorativa, pueden denominarse como marginales (142).

En principio, en el cine experimental y de vanguardia, indica Benet en La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine, pueden distinguirse

algunas corrientes complejas de variado signo: estéticas (las vanguardias artísticas), filosófico-teóricas (el estructuralismo, el cine feminista, el cine gay), políticas (el cine de agitación del 68, el cine de propaganda) o culturales (el *underground*⁹ y los movimientos de la

⁹El cine subterráneo o *underground* surgió en la década de los 60 en Nueva York, aunque cuenta con precedentes desde los 40. El New American Cinema publicó el 28 de septiembre de 1960, un manifiesto en el que se criticaba el cine de Hollywood, al que calificaban de superficial y fastidioso. Sus miembros rechazaban la intervención de productores, distribuidores y financieros, y buscaban un cine poético no narrativo. Sus máximos representantes fueron Andy Warhol, Shirley Clarke (*The Connection*, 1961) y Jonas Mekas. Al final algunos de ellos (John Cassavets, *Sombras*, 1960) comenzaron a interesarse por el cine narrativo y consiguieron que sus películas se exhibieran en salas comerciales (Zavala et. al. 207-208).

contracultura)¹⁰. Es decir, se trata de movimientos que han buscado una *esencia audiovisual* capaz de transmitir *ideas o emociones* fuera del marco de la ficción (142).

Esta concepción coincide con la posición esencialista que a su vez define al cine de arte o experimental como "cine 'puro', un término problemático pero expresivo ... [que] nos conduce a la reflexión sobre su relación con la modernidad" (143). Sin embargo, como el mismo Benet señala, el término no resulta funcional pues aunque acerca al cine a la pura expresión plástica, lo constriñe a la abstracción y prácticamente elimina cualquier función narrativa -sumiéndolo en la ambigüedad.

Si bien, gran parte del cine de arte no busca ser narrativo y utiliza recursos que eliminan dicha posibilidad, gran parte lo es. Por otro lado, esta condición dejaría fuera obras de cineastas reconocidos (Ingmar Bergman, Charles Chaplin, Alfred Hitchcock, Woody Allen, entre muchos otros). Se vislumbra aquí un primer problema. De ser ininteligible el cine de arte, dónde quedaría una película como *Ciudadano Kane*, considerada por muchos críticos, y ubicada en 2007 por el Instituto Americano de

¹⁰ En la contracultura destacan el movimiento independiente (Breitbart: 102) y el movimiento Dogma 95, un manifiesto presentado por un grupo de directores nórdicos en 1995. Según sus preceptos se debe rodar en escenarios naturales y con la cámara en mano; respetar el sonido real de las tomas filmadas; no recurrir a la música, salvo que esté integrada en la propia escena; rodar en color y sin iluminación artificial; olvidarse de los filtros y las lentes deformantes, y obligar al director a permanecer en el anonimato, sin aparecer en los créditos. El resultado práctico de estas reglas son películas de aspecto *amateur* con una cámara que no deja de moverse. Entre sus representantes se encuentran: Lars Von Trier con *Los idiotas* (1997), Thomas Vinterberg con *Celebración* (1998), y Mifune (1999), de Soren Kragh Jacobsen (Zavala et. al. 276).

Filmografía, como la mejor película de todos los tiempos. A este respecto, Bordwell y Thomson toman sus precauciones y señalan precisamente que el cine de arte "puede desarrollar una historia de ficción, pero normalmente desafiará al espectador" (129).

En Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos. Fotografía y televisión, José Luis Sánchez Noriega al respecto del cine experimental -de autor o abstracto, otros de sus sinónimos- comenta que es "una categoría supragenérica (véase 3.1.2) que no puede ser ubicada en el formato ni en los géneros, pues hay películas experimentales dentro de cualquiera de las plasmaciones concretas de unos y otros" (101). Y acota que "aboga por la innovación en el lenguaje cinematográfico y en la forma expresiva, pero por su voluntad indagadora se presenta con una variedad tal que hacen imposible otros elementos comunes que no sean precisamente su negación de los géneros estándar" (102).

De cualquier forma, el cine de arte sí cuenta con una serie de características, además de las ya mencionadas, que lo hacen distinguible. Es un cine de autor pues "establece con claridad la posición de una *enunciación muy marcada*, de la voz singular de un artista que no pretende ocultarse detrás de la representación puesta en pie, sino afirmarse en su obra" (Benet 142). Es decir, "el director quizá desee expresar sus vivencias personales o sus puntos de vista busque transmitir un estado de ánimo o una cualidad física ... (o) explorar algunas posibilidades del propio medio ..." (Bordwell y Thomson 128-129). El autor utiliza para

ello una serie de recursos que regularmente se alejan del cine más tradicional o comercial¹¹ y rompen con las estrategias de la ficción. Para ello se acercan a lo puramente audiovisual y se apoyan en efectos plásticos o rítmicos ligados al tratamiento de la imagen (Benet 142). El efecto se logra con rompimientos en la trama (evitando lo lineal), favoreciendo o propiciando lo onírico en contextos reales, y se refuerza en el montaje final por medio de juegos de edición de imagen y/o sonido. El soporte institucional que legitima este tipo de cine proviene por lo tanto de museos, archivos, filmotecas, universidades o ciertos sectores de la crítica, aunque en muchos de estos lugares tampoco encontró acogida hasta bastante más tarde (Benet 143). En muchos de ellos también se conservan filmes como *Psicosis* de Alfred Hitckcock, *Lo que el viento se llevó* y *Rebelde sin causa*.

Por último, hay que destacar que el cine experimental ha ofrecido (y lo sigue haciendo) modelos que han ayudado a renovar el cine dominante, aunque "en su marginalidad, demuestra las limitaciones del mismo, las fronteras estéticas que la ideología y la industria no le permiten atravesar" (Benet 146). En consecuencia se considera, aunque como se verá ya no es del todo

¹¹ El cine comercial es aquel que domina las pantallas, el que marca la tendencia. La mejor forma de ubicarlo es por medio de las grandes superproducciones de Hollywood, como *Tornado*, *Superman*, *Tiburón*, *Legalmente rubia*, entre otras. Es un cine fácil de digerir, que obedece a esquemas o fórmulas preestablecidas y con tramas sencillas y cuya principal pretensión es, generalmente, entretener, recuperar la inversión y generar ingresos. Los actores que protagonizan, en la mayoría de los casos, son fácilmente reconocibles para la audiencia.

cierto, que "su separación de la industria es condición esencial para preservar su independencia y su valor experimental" (143).

3.2.3. El cine libre o cine independiente

"Independiente por lo general significaba ser una alternativa a los filmes precocinados o convencionales hechos por los estudios" (Biskind 31). Pero el cine independiente es un fenómeno que concierne a algo más que lo económico o el mercado comercial: "es una cuestión del estilo estético, modo de producción, aspiración artística y relación del director con el tema del filme y su audiencia" (Osorio y Rick 12). Dice Biskind, en Sexo, mentiras y Hollywood. Miramax, Sundance y el cine independiente:

Los *indies* eran todo lo que Hollywood no era. Si Hollywood vendía fantasías y escapismo, a los independientes el realismo y el compromiso les venía como anillo al dedo. Si Hollywood evitaba los temas polémicos, los independientes los preferían a todos los demás. Si el cine de Hollywood era caro, los filmes independientes eran baratos. Si Hollywood recurría a las estrellas, los independientes preferían a actores desconocidos, incluso a no actores. Si Hollywood se reservaba el derecho al montaje, los independientes lo reclamaban para ellos. Si Hollywood explotaba géneros a cielo abierto y hacía películas como salchichas, las películas independientes expresaban visiones personales y

eran únicas y a prueba de secuelas. Si Hollywood hacía películas en comité, los independientes las hacían con sensibilidades individuales que escribían y dirigían, y a veces, también filmaban y montaban. Si Hollywood empleaba a directores contratados para hacer una película los *indies* eran directores que rezaban en el altar del arte ...

Hollywood favorecía la acción y los efectos especiales, los independientes, en cambio, trabajaban a una escala más íntima, dando prioridad al guión y haciendo hincapié en los personajes y la puesta en escena (31).

El cine independiente, como se puede vislumbrar, está en gran medida donde habita el cine de arte. Quentin Tarantino señala: "los directores independientes no ganan dinero. Se gastan todo el dinero que tienen en hacer una película. Mejor dicho, el que no tienen ... se endeudan para el resto de sus vidas. La película puede ser todo lo buena o todo lo mala que quiera, pero es su película" (9). Mientras que Kevin Smith, director de *Clerks*, agrega que en el cine independiente "no se trata de tener el mayor público posible, se trata de llegar a un público. Hay gente a la que simplemente le gusta contar historias y no importa si cien millones de personas se identifican con eso o si sólo se identifican mil personas ... En cierto modo, el cine independiente permite que cualquiera coja una cámara y cuente su historia" (225). Es por ello que "cualquier filmación que ocurre fuera de Hollywood puede ser vista como 'independiente'" (Osorio

y Rick 12). El término ha sido el nicho bajo el cual se han incluido a los directores y compañías que se mueven fuera del sistema de los estudios, "una maquinaria que hacía toda clase de películas, desde artísticas hasta porno" (Biskind 100). Es un marco amplio, pero el concepto evoca inmediatamente ideas como "'integridad', 'visión', 'expresión personal' y 'sacrificio'. Evoca la imagen de cineastas jóvenes y luchadores" (9). Es un cine de propuestas que no busca obedecer o complacer las reglas del mercado.

Por otro lado, "los filmes independientes se elaboran para el mercado del cine, pero no cuentan con el gran financiamiento de distribución" (Bordwell y Thomson 31). Es ahí donde empresas como October, New Line Cinema, Viacom, entre otras, pero principalmente Miramax, han influido para poner al cine independiente en el mapa. Esta última -en conjunto con el Festival Sundance- con sus agresivas estrategias influyó en gran medida a cambiar el escenario por completo, y a comprender que "aunque es cierto que los productores independientes tienen más libertad formal, la estructura económica del cine norteamericano hace que tengan que pasar bajo las horcas caudinas de las *majors* para distribuir sus películas"; finalmente "el objetivo de numerosas empresas independientes es el mismo que el de las *majors*: obtener beneficios" (Augros 38). Los beneficios les permiten continuar, subsistir y apoyar a un número mayor de filmes.

Del cine independiente han surgido directores como David Lynch, Mike Leigh, Guillermo del Toro, Kim Pierce, Jane Campion, Steven Soderbergh, Quentin Tarantino, Spike Lee, Christopher Nolan, Paul Thomas Anderson y Lars Von Trier, entre muchos otros, y filmes como *Trainspotting*, *la vida en el abismo* (1996), *Claroscuro* (1996), *Election* (1999), *Corre Lola Corre* (1998) y más recientemente *Entre copas* (2004), *Pequeña Miss Sunshine* (2006) y *Juno, correr, crecer y tropezar* (2007).

3.2.4. Vida y obra del cine independiente

Como se ha dicho, al "cine fuera de Hollywood se le dio el nombre de cine independiente. Eran películas de cualquier parte del mundo que se distribuían en un circuito de exhibición minoritario, pero que se daban a conocer en todo el mundo gracias a los festivales de cine" (Zavala et. al. 250). Los festivales (Venecia, Cannes, San Sebastián, Berlín, etcétera) han sido un gran escaparate para los cineastas independientes pues es ahí donde las distribuidoras ven el producto, la reacción del público, y deciden comprarlo o no. Es un momento decisivo para la película en cuestión pues de ello depende el que se recupere la inversión y sobre todo el que llegue a un público más amplio -en algunos casos simplemente que lleguen. Como dice el director y productor Sydney Pollack, "si un árbol cae en el bosque y nadie lo oye, ¿hace ruido? Una película no hace ruido a menos que

alguien la vea" (Biskind 42). Hacer ese ruido hace la diferencia entre ser escuchado-visto o quedar en el olvido. Los independientes carecen de la capacitación de las *majors* en técnica, finanzas y distribución (Augros 30). Al menos con ayuda en el último rubro (distribución) pueden salvar el viaje.

Pero el cine independiente ha recorrido un largo camino. El panorama no fue tan alentador en sus inicios y en muchas ocasiones estuvo a punto de desaparecer. Fue la dupla festival-exhibición la que lo puso en el mapa y dejó ver que el cine independiente no sólo es propositivo, distinto e interesante, sino que también puede ser redituable a una escala distinta al de Hollywood -en algunos casos quizás más considerando los bajos costos de producción y las enormes recaudaciones de algunos exponentes. Sus entretelones no son tan distintos a los de Hollywood pues incluso se ha llegado a decir que "si Hollywood se parece a la mafia, los independientes son la mafia rusa" (Biskind 9).

"En general, el cine independiente en los Estados Unidos ha tenido siempre tres dioses: el arte, el mercado y la política ... en épocas buenas prevalece una trayectoria progresista (la década de los 60). En las malas épocas (los años 70) han divergido marcadamente y muchos realizadores se inclinan ante sólo una de las tres " (Rich 85). Este es un breve recuento de ello y del cambio de paradigma que se dio en las década de los 80 y 90, y cuyos frutos estamos viviendo hoy.

3.2.5. Inicios del cine independiente

El nacimiento estético del cine independiente en Estados Unidos es variado y contradictorio. "Los documentales políticos aparecen en los años 30, con la Liga de trabajadores de Filme y Foto, y con una nueva vida a fines de los años 60 y principios de los 70 en el trabajo de los Noticiarios realizados en forma colectiva" (Osorio y Rick 13). En 1930, Hollywood se enfocaba en proporcionar entretenimiento de evasión, mientras que el cine de izquierda o independiente en la confrontación (Breitbart 104). No fue en realidad hasta la década de los 60 que el movimiento comenzó a tomar cierta fuerza con la Liga Colectiva de Noticiarios, eventualmente sustituida por Frontier Films (Osorio y Rick 33, 59). Robert Locativa, miembro de Noticiarios comenta al respecto: "los filmes nunca eran considerados como un fin en sí mismo, u obras de arte ... su intención fue la de quedar abiertos, provocar discusión ..." (Osorio y Rick 34). Los miembros de la liga no desafiaban a Hollywood en la misma forma, fabricando películas como mercancía. No se preocupaban tanto por filmes "individuales", sino por "material" (58). Eran, como tiene a bien decir Sydney Pollack, "auténticos hijos del Nuevo Hollywood, [pues] los independientes absorbieron, al principio, la estética anti-Hollywood" (Biskind 31). En esa época, tras un declive en los ingresos de los filmes comerciales, los estudios

estaban tan desesperados, que directores como Scorsese y Robert Altman, que en los ochenta habrían sido -y casi lo fueron- independientes, pudieron trabajar dentro del sistema (Biskind 20), aunque ése no fue el caso de todos.

Freude Barlett, distribuidor, propietario y administrador de Serious Business Company (responsable de filmes sobre mujeres, salud, documentales y de entretenimiento) ilustra el panorama del cine independiente. Por un lado, el productor "independiente no tiene forma equivalente de producción" (78), ni tiene "acceso a los medios masivos y probablemente nunca lo tendrán" (79). En ese periodo la distribución de los filmes independientes funcionaba principalmente como un negocio de compras. "Las películas se venden mediante catálogos que se envían a posibles usuarios" (80). Su acceso a las salas era prácticamente nulo.

Para los 70 "el paisaje había cambiado tan radicalmente ... que de pronto la idea (de crear un festival o escaparate) se convirtió en una necesidad ... los directores más creativos estaban excluidos del sistema. Los directores tenían que recaudar fondos, escribir el guión, elegir el reparto, rodar y montar, y estrenar sus películas, "lo cual los dejaba exhaustos, desencantados y sin un dólar" (Biskind 20). La directora y productora Connie Field denunciaba que "en un país de abundancia sin paralelo, luchamos por mendrugos" (Field 60).

A finales de 1970 y principios de 1980 se comenzó a gestar un movimiento entre los cineastas independientes en Estados

Unidos, para "tratar de llegar a una mayor audiencia haciendo largometrajes que pudieran ser mostrados en los cines" (Osorio y Rick 14). Redford ha compartido que en esos años comprendió el dilema del director que "se pasa dos años haciendo una película y luego otros dos años distribuyéndola, sólo para descubrir que no puede ganar dinero con ella y que ha perdido cuatro años de su vida. Y pensé: ése es el que necesita ayuda" (Biskind 21). Field lo expresa de forma similar: "la mayor parte de los productores independientes emplean mucho más tiempo levantando fondos de producción que produciendo sus filmes ... esto significa que no podemos ser muy prolíficos, ni practicar nuestro arte como desearíamos" (Field 69), y remata: "quienes sobreviven como realizadores independientes en Estados Unidos lo hacen porque, a toda costa, perseveran" (75).

3.2.6. Las torres gemelas del cine independiente¹²

Miramax, y en menor medida, Sundance, dominan la historia reciente del cine independiente (Biskind: 11). Su influencia hizo que "las *majors* se apresuraran a crear los departamentos de 'clásicos' para explotar las películas extranjeras y las películas 'de arte' en ese mercado que había mostrado ser rentable'" (Augros 40). La mancuerna es responsable de la llegada a las pantallas de *Sexo, mentiras y cintas de video* de Steven

¹² El término es acuñado por Peter Biskind en su obra *Sexo, mentiras y Hollywood. Miramax, Sundance y el cine independiente* (26).

Sodebergh, y *Perros de reserva* y *Pulp Fiction* (*Tiempos modernos* es su poco conocido título en español) de Quentin Tarantino. Este par de directores, junto con muchos otros, han sido un parte aguas en la industria.

Sundance se convirtió en el escaparate donde los filmes eran vistos por primera vez, donde podían contar con un espacio para su exhibición ante un público conocedor, ávido de productos alternativos al cine comercial. De ahí, y de muchos otros festivales, Miramax sacó muchas cintas para ponerlas, con estrategias antes sólo utilizadas para las grandes producciones, en la agenda del público en general. La incipiente distribuidora, con altos y bajos, consiguió ubicarse y ubicar sus productos en los primeros lugares de taquilla, y sobre todo logró que el cine independiente saltara a un primer plano. A raíz de ello el cine independiente comenzó, y continúa haciéndolo, a escalar en las taquillas y las entregas de reconocimientos. En 1997 las *majors* se percataron de su influencia cuando sólo una de sus producciones fue considerada en el rubro de mejor película.¹³ Muchos continúan vigentes e imprimiéndole su estilo a sus proyectos personales, y otros a proyectos con pretensiones más comerciales, generando una interesante sinergia.

¹³ *Jerry Maguire* de Cameron Crowe y protagonizada por Tom Cruise fue la afortunada. La quinteta la completaron *El paciente inglés*, *Fargo*, *Secretos y mentiras* y *Claroscuro*, todas ellas producciones independientes, en el último caso, una producción extranjera.

3.2.7. Robert Redford y el Festival de Cine de Sundance

Una mañana de noviembre de 1979, el actor, director y productor, Robert Redford inauguró en su casa (un albergue para esquiadores) en el North Folk de Provo Canyon, Utah, un congreso de tres días para directores de cine y otros profesionales de las artes (Biskind 17). La iniciativa encajaba en el movimiento que se desencadenó en la década de los ochenta con gente preocupada por el cine. Los organizadores de Sundance tenían la esperanza de que dichos directores "generasen la energía, emoción y la taquilla que en los años sesenta había tenido Ingmar Berman, los italianos y la *nouvelle vague* francesa"¹⁴ y "sentar las bases de una organización novel que educara a los directores independientes" (22). Su nombre hace honor al atracador de bancos que Redford había encarnado en *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*).

En sus primeros años el festival "se había comprometido con una especie de populismo desabrido, una rémora desde los años setenta, del que animaba -si ésta es la palabra correcta- a películas como *Northern Lights* y *Heartland*" (43). Pollack puntualiza que "al principio era casi imposible apoyar a Sundance. El momento decisivo llegó cuando suplantó al US Film

¹⁴ La *nouvelle vague* o nueva ola fue un movimiento surgido a finales de la década de los cincuenta y concluido a principios de los sesenta (1957 a 1962, aproximadamente). Pugnaba por un cine en el cual casi no había guión, que utilizaba luz natural y complicados planos o movimientos de cámara. Entre sus representantes se encuentran Claude Chabrol, Alain Resnais, Jean Luc Godard y Francois Truffat (Zavala et. al. 172-173).

Festival"¹⁵ en 1985, pero sobre todo, como comenta Larry Estes, vicepresidentes de compras para Columbia/TriStar Home, cuando se estrenó *Sexo, mentiras y cintas de video* pues "lo transformó en 'el lugar en que las películas llegaban de ninguna parte y se convertían en algo enorme'" (135). La cinta dirigida por Steven Sodebergh y distribuida por Miramax generó más de 24 millones de dólares en taquilla con un costo aproximado de mil 200 dólares (www.imdb.com). A partir de entonces muchos directores independientes como Kevin Smith, James Wan, Jim Jarmush, Quentin Tarantino y Darren Aronofsky vieron sus carreras despegar en Sundance. El festival es también responsable de atraer la atención de las distribuidoras hacia filmes como *El mariachi*, *Kids*, *El proyecto de la Bruja de Blair*, *Napoleon Dynamite* y *Gracias por fumar*.

El festival continuó creciendo y hoy forma una organización que comprende también al Sundance Channel (1996), el Sundance Resort (para aprovechar la infraestructura, clima y paisaje del lugar), los Sundance Cinemas (1997) y Sundance Productions (1999). Como parte del festival, desde sus inicios, se han incluido talleres para guionistas.

Los talleres de los directores que se celebraban una vez al año, en junio, eran el corazón de Sundance. El supuesto que regía el proceso era que los independientes, si bien tenían algo que decir, carecían de la capacidad necesaria para

¹⁵ El US Film Festival inició un año antes y se celebraba en Salt Lake City. La fusión se debió a dificultades financieras.

decirlo; por el contrario, Hollywood no tenía nada que decir pero lo decía con una técnica excelente. El llamado *lab* era un lugar en el que ambos bandos se encontraban (Biskind 50).

Entre los frutos del taller destacan *Perros de reserva* de Tarantino, y *Los hombres no lloran*, opera prima de Kimberly Peirce, y por la cual Hilary Swank obtuvo el Oscar a la mejor actriz.

Sobre la relevancia del festival, el director de *Una buena chica*, Miguel Arteta, expresa: "la gente como yo no tendría si quiera una carrera si no fuese por los riesgos que Sundance ha estado dispuesto a correr" (Biskind 484). Por su parte, David O. Russell, director de *Spanking with the money*, ha dicho que "la cultura de Sundance ha tenido, sin lugar a dudas, un impacto en el público que se ha vuelto más culto, y también en los estudios" (482). Ese impacto se ha visto beneficiado en gran medida gracias a la labor de las distribuidoras, entre las cuales destaca Miramax, la otra torre gemela del cine independiente.

3.2.8. En la agenda con Miramax

En 1979 los hermanos Harvey y Bobby Weinstein se mudaron a Nueva York con la intención de incursionar en la industria cinematográfica como distribuidores. En sus inicios "se alimentaban de lo que quedaba en el fondo de la olla ... compraban películas X ... las retocaban a fin de hacerlas más

aceptables para el público norteamericano y luego las vendían a ávidos distribuidores de video y a florecientes cadenas de cable como Showtime y Cinemax" (Biskind 61). Entre sus primeros filmes se encuentran títulos de cine para adultos como *I'm Not Feeling Myself Tonight*, *A Thousand and One Arabian*, y *Adios, Emmanuelle*. Su debut como distribuidores en salas se dio con un par de películas de conciertos, entre las que había una de Génesis y otra de Paul McCartney.

Sus primeros aciertos vendrían con *Eréndira*, película brasileña presentada en Cannes y dirigida por Ruy Guerra; basada en un relato de Gabriel García Márquez, Harvey no la dejó escapar. Fue un éxito modesto. "Con la mezcla de sexo, polémica y prestigio que acompañó al imprimátur de García Márquez, se convirtió en la clase de películas que Miramax quería distribuir y de la clase de campaña de marketing que emplearían para lanzarlas" (Biskind 66). A diferencia de otras distribuidoras de cine independiente, Miramax se empeñó en poner en el mapa a sus producciones utilizando todos los canales que le fueran posibles. La consigna era hacer de su agenda la agenda del público. Es decir, Miramax buscaba decirle al público y a la crítica en qué pensar, a la mejor usanza de la teoría propuesta en los sesenta por Maxwell E. McCombs y Donald L. Shaw.¹⁶ Con esta estrategia en

¹⁶ La teoría del establecimiento de agenda visualiza la influencia de los medios a largo plazo y en las cogniciones. Se centra en el estudio del impacto de la prensa y la información política en el público (Lozano Rendón 147). Bernard Cohen formuló en 1963 la premisa en que se basa: "... la prensa ... es más que un proveedor de información y opinión. Es posible que en muchas

1988 la empresa obtuvo su primer Oscar con *Pelle el conquistador* en el rubro de mejor actor de reparto para Max Von Sydow (el actor es recordado principalmente por jugar una partida de ajedrez con la muerte en *El séptimo sello* de Ingmar Bergman). La cinta fue comprada en el Festival de Cannes y es lo que se considera una película de arte, pero los Weinstein la vendieron como una de acción (Biskind 78-79).

Sin embargo, entre sus prácticas no sólo estaban las de vender una película como algo que no era, que solamente prometía o que apenas mostraba. En aras de obtener grandes recaudaciones llega a pasar que "el equilibrio choque con demasiada facilidad contra la preservación de la integridad de la visión del director" (Biskind 113). Al respecto Ira Deutchman, directora de Fine Line Features, comenta: Miramax "tenían fama de volver a montar las películas y de creer que sabían mejor que nadie cuál debía ser la forma final de una película" (87). Incluso Harvey, tras la publicación de un artículo de Elliot Stein en *Village Óbice*, pasó a ser conocido como "Harvey Manostijeras". Entre los casos citados estaban *The Thin Blue Line*, *Pelle el conquistador*, *Escándalo* y *La pequeña ladrona* (116-1177). Varias tuvieron más éxito tras ello, otras no. Dice Stuart Burkin del departamento de posproducción de Miramax, "mientras trabajé en Miramax, de 1991 a

ocasiones no alcance el fin de decirle a la gente *qué pensar*, pero que su éxito es asombroso en cuanto a decirle a sus lectores *acerca de qué pensar*" (Kraus y Davis en Lozano Rendón 148). Su relevancia reside en el énfasis en ciertos temas por parte de los medios, especialmente en aquellos en los que la gente tiene menos experiencia directa (150) y en llevar "a la gente a considerar que ciertos temas son más importantes que otros" (De Fleur y Ball-Rokeach 342).

1994, las películas que mejores resultados nos dieron fueron las que compramos acabadas y estrenamos intactas: *Sexo, mentiras y cintas de video*, *Mi pie izquierdo* y *Juego de lágrimas ...*" (117). El recorte en los primeros años dependía del criterio de los Weinstein, después de la calificación que la película obtuviera en sesiones de grupo (114).

En mayo de 1989 Harvey compró *Cinema Paradiso* en Cannes donde nadie más la quiso. Había fracasado en exhibición en Italia con una duración de dos horas y media; fue cortada a dos horas (112-113) y "la metieron en salas donde nunca habían proyectado películas subtituladas" (131). La productora Cathy Konrad destaca que "el marketing es el momento más importante de la vida de una película. Las películas viven o mueren según la capacidad que alguien tenga para crear un mundo en el que puedan salir a la luz" (Biskind 304). Ese año la película fue nominada al Oscar como mejor película extranjera. Miramax obtuvo cinco más por *Mi pie izquierdo*, y una al mejor guión original para *Sexo, mentiras y secretos* (127). Cosechó tres, uno para *Cinema Paradiso*, otro para Daniel Day-Lewis como mejor actor, y el último para Brenda Friker, actriz de reparto en la misma cinta (130). El mismo Weinstein señala al respecto que "en aquellos días, los estudios tenían asegurados los Oscar porque ningún independiente hacía campañas agresivas" (128).

Miramax estrenó veintidós películas en 1992 con recaudaciones totales de 39 millones de dólares, es decir, sólo

1,8 millones por película. *The Tall Guy* solo recaudó 510.712 dólares, *La increíble verdad* de Hal Arlet apenas 546.541 dólares (135), y no fueron las únicas. Pero su nueva división Dimension Films "se llevó la palma con *Hellraiser III. Infierno en la tierra*, que recaudó 12 millones y también con *Children of the Corn II. The Final Sacrifice*, que se embolsó siete millones con un presupuesto de sólo novecientos mil dólares" (179). Las dos películas dieron cuenta de un poco más de una cuarta parte de los beneficios de Miramax. Dimension, dedicada a filmes de carácter comercial, cosechó su primer éxito en forma en 1994 con *El cuervo* de Alex Proyas que hizo 51 millones, a la que le siguieron otros como *Del crepúsculo al amanecer* de Robert Rodríguez.

Aun así, ese año *Juego de lágrimas* de Neil Jordan recaudó 62,5 millones de dólares, superando con creces el techo de 25 millones que ninguno de los grandes éxitos de taquilla del cine independiente había conseguido rebasar. Miramax pagó por su distribución en EE.UU. 1,5 millones de dólares. La cinta sirvió también para "allanar el terreno para que ... Miramax se volviera lo bastante atractiva para que la codiciara un gran estudio, a saber: Disney" (189). Por su parte, *Como agua para chocolate* hizo 21,6 millones de dólares y *El piano* de Jane Campion (por la cual pagaron 3 millones de dólares) consiguió 40 millones en EE.UU., ocho nominaciones al Oscar y la palma de Oro en Cannes que compartió con *Adios a mi concubina* de Cheng Caige (también de Miramax y con dos nominaciones al Oscar). Todavía más, la

distribuidora presentó *Clerks* de Kevin Smith, que "era la película independiente por definición, la clase de producción con presupuesto muy limitado que viene de ninguna parte, sin un importante respaldo financiero, sin estrellas ni valor de producción ni refinamiento ni un trato para difusión en video" (206). Con un costo de 27 mil dólares, se vendió en más de 200 mil para su distribución e hizo más de 3 millones de dólares en taquilla. Fue entonces "cuando los estudios se dieron cuenta de que podían explotar las economías de [pequeña] escala, hasta cierto punto dejaron de comprar o rehacer ellos mismos las películas y comenzaron a comprar las distribuidoras ... o crearon la suya" (245).

En mayo de 1993 los Weinstein vendieron la empresa a Disney en un contrato que les permitía saldar sus deudas, continuar al frente de la empresa, realizar más compras, pero sobre todo empezar a producir; en producciones menores a los 12 millones de dólares no necesitaban autorización por parte de Disney (193-196; 199). Con sus primeras producciones comenzaron a cambiar algunas de las viejas prácticas del cine independiente como señala

Biskind:

las distribuidoras independientes adoptaron la práctica de los estudios, a saber: compensar con estrellas sus apuestas. Señala Ethan Hawke, que consiguió su gran oportunidad en 1988 con *El club de los poetas muertos*: 'Una de las cosas que ha cambiado totalmente desde que yo empecé es que casi

el ciento por ciento de la financiación de una película depende del reparto. En aquellos días, un director conseguía luz verde y luego elegía a los actores. Ahora no te dan luz verde hasta que tienes el reparto. No se trata de quién es el más apto para el papel, sino de quién es el más apto para el dinero. Fue Miramax la que comenzó" (204).

Por ejemplo, tras el éxito de *Perros de reserva* (comentado más adelante), uno de los filmes más representativos del cine independiente y del impacto de Sundance y Miramax, y Quentin Tarantino, su director "... estaban tan en la onda, que los actores hacían cola en la puerta para trabajar por el salario mínimo ..." (217); para su segundo filme, *Pulp Fiction*, contó en el reparto con estrellas en apuros que necesitaban relanzar su carrera, como John Travolta y Bruce Willis; actores de carácter, como Harvey Keitel y Samuel L. Jackson; artistas prometedores pero apenas probados, como Uma Thurman, e incondicionales independientes como Amanda Plummer y Eric Stoltz.¹⁷

"La convergencia entre película de estudio y filme independiente dio lugar a una crisis de identidad entre los *indies*. Claro, se habían vuelto más viables, pero ¿seguían siendo independientes? Se acuñó el término 'Indiewood' para describir esta nueva realidad" (246). Las posturas han sido opuestas. El

¹⁷ Actores como Daniel Day-Lewis, Holly Hunter y Meg Ryan fueron rechazados para reducir el presupuesto a 8,5 millones. La incursión de Willis fue estratégica pues sólo basándose en su nombre Miramax vendió los derechos mundiales por once millones, y por si fuera poco la película ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1994.

copresidente de Focus Features, James Shamus: "si a tu peliculita no le va bien el primer fin de semana, igual que a la gran película de Hollywood, la eliminan" (246). Pero por otro lado, también es cierto que ninguna de las *majors* "habría apoyado *Stranger than Paradise* de Jim Jarmush o *Clerks* de Kevin Smith. Debido a que el cine independiente no necesita un gran público para recuperar sus costos, resulta más personal y polémico, y el proceso de producción sin importar qué tan bajo sea el presupuesto, aún confía en los papeles y fases básicas en la tradición del estudio" (Bordwell y Thomson 31). Biskind sentencia "el cine independiente se convirtió en un cine de éxitos, igual que Hollywood" (Biskind 246).

Pero un filme independiente es un éxito con una recaudación de 20 millones -incluso menos-, uno de Hollywood por lo menos espera superar la barrera de los cien millones. La expectativa de recaudación es tomada con base en la inversión. Y los filmes independientes comenzaron a ser una inversión redituable en términos económicos, pero sobre todo en capital simbólico. Se convirtieron en el medio ideal para que los estudios, las estrellas, directores y el resto de involucrados buscaran una forma de legitimarse como artistas.¹⁸

¹⁸ Charlize Theron y Halle Berry obtuvieron el reconocimiento de la Academia por su trabajo en *Monster: Asesina en serie* y *El pasado nos condena*, respectivamente; Steve Carrell más conocido por su trabajo en la serie televisiva *The Office*, hizo lo propio en *Pequeña Miss Sunshine*. IncurSIONES a la inversa tampoco son poco usuales pues permiten a los actores mostrar que no sólo brindan buenas actuaciones sino que también son taquilleros. Ewan McGregor, actor escocés que saltó a la fama por *Trainspotting*, *la vida en el abismo* ha alternado sus participaciones en el cine independiente con

En 1996 Dimension estrenó *Scream* en Navidad (fecha destinada a las películas de prestigio) y recaudó la sorprendente cantidad de 100 millones de dólares; sólo costó 13,5 (333-334). Sin embargo, "cuando Bob (Weinstein, responsable de la fracción) convirtió Dimension en una división que, en beneficios, terminó eclipsando a la de Harvey, se hizo cada vez más difícil no oír ese mar de fondo" (331). Como dice Cassian Elwes, agente de William Morris, "el éxito de Dimension convirtió a Miramax en una empresa que esperaba obtener unos beneficios de cien millones de dólares en lugar de veinte" (470). Sus habilidades para desarrollar proyectos eran buenas, pero no pasaba lo mismo en Miramax (*Studio 54*, por ejemplo), aunque eran buenos produciendo los proyectos previamente desarrollados en otros estudios (*Pulp Fiction*, *El paciente inglés*, *Una mente indomable*, *Shakespeare apasionado*) (366-370). Incluso llegaron a dejar pasar otros como *Belleza americana*.

La mancuerna Disney-Miramax terminó en 2005 cuando los Weinstein decidieron no renegociar el contrato. Disney se quedó con el nombre y el catálogo de Miramax (de 600 títulos) e indemnizó a los hermanos con una cifra que se estima en los 135 millones de dólares. Dimension Films se integró como parte de The Weinstein Company, la nueva productora de los hermanos (www.hollywoodreporter.com). El nuevo grupo ha lanzado al mercado

producciones como *Star Wars: Episodio I: La amenaza fantasma* y *La isla*, esta última compartiendo créditos con Scarlett Johanson, famosa también por su labor en *indies* como *Perdidos en Tokio*, *Ghost World* y *El hombre que nunca estuvo*.

filmes como *Descarrilados*, *Mr. Henderson presenta* y *El matador*. Sin embargo, el éxito de Miramax en el mercado de lo independiente propició que los estudios revaloraran su potencial. La mayoría o bien se fusionó con distribuidoras del ramo como Universal hizo con *October*, o bien creó su propia división como Sony con *Sony Classics*. Y más aún, con una generación de ejecutivos que creció con el auge del cine independiente, "los estudios no sólo comenzaron a cerrar tratos con directores independientes, sino a darles hasta cierto punto, carta blanca" (482).

Los hermanos Weinstein, además de transformar radicalmente la distribución, fueron los corredores de bolsa del matrimonio del cine independiente con el convencional, una que dio como resultado una nueva clase de películas que, además de imponerse, intercambió el ADN con el cine comercial. Amalgama de lo diferente y lo igual, de lo personal y lo comercial, de la voz individual y el cine de género, esas películas se pasaron como películas de Hollywood, si bien conservando el espíritu independiente, por vago y difícil que resulte definir este fenómeno (Biskind 585).

Entre los resultados de ese matrimonio están filmes como *Confesiones de una mente sin recuerdos*, *El ladrón de orquídeas*, *Embriagado de amor*, *Perdidos en Tokio*, *Las horas*, *Retratos de una obsesión* y *21 gramos*. Miramax es responsable también de dar a

conocer a toda una generación de actores,¹⁹ pero sobre todo de directores.²⁰ Más aún, contribuyeron de forma definitiva a cambiar los parámetros entre el cine de arte y el comercial, en una tierra intermedia, que hoy ha sido integrada a la industria hollywoodense: el cine independiente.

3.2.9. Cambios de paradigma

Con la plataforma que las torres gemelas del cine independiente construyó, el concepto de cine de arte comenzó a proyectarse de manera más frecuente e insistente en las salas. Dejó de ser un espectáculo para unos pocos y se acercó a las masas. Es cierto que no es el caso de todos los filmes independientes, y que tampoco en pocos casos fueron promovidas como lo que eran. Pero, es innegable que, sobre todo, las agresivas estrategias de mercadotecnia de Miramax hicieron visible el potencial (artístico y pecuniario) de este tipo de cine. Además, permitieron la introducción de talento nuevo a la industria. En 1999, el semanario *Variety* revisó la carrera de 85 directores conocidos. De los 77 norteamericanos de la muestra, ni uno sólo hizo directamente su primera película para un estudio, aunque 51

¹⁹ Matt Damon, Ben Affleck y Gwyneth Paltrow, entre otros, quienes junto con Tarantino, Smith y Wes Craven llegaron a ser considerados como parte de la familia Miramax.

²⁰ Alexander Payne, Todd Haynes, James Gray, David O'Russell, Larry Clarck, Jim Mangold, Baz Luhrmann, P.J. Hogan y Todd Field, otros directores que han trabajado con ellos Ang Lee, Paul Thomas Anderson, Darren Aronofsky, Jim Sheridan, Neil Jordan, Danny Boyle, Bernardo Bertolucci, Pedro Almodóvar (Biskind 562).

vieron su primera película distribuida por una *major* (cit. en Augros 40-41).

Una mente indomable es una muestra de ello y de los primeros frutos de lo independiente "de estudio". El trabajo de guión inició en los años noventa y era para un curso de dirección en Harvard que Matt Damon tomaba (Biskind 349). Más tarde se incorporó Ben Affleck, amigo desde la infancia de Damon. Los jóvenes llevaron su proyecto a varios estudios (con la intención de protagonizarlo además) pero no fue hasta que llegó a Miramax, y tras ocho años de desarrollo, que lo vieron concretarse. Bajo la dirección del director surgido del movimiento independiente Gus Van Sant, y con la inclusión en el elenco de Robin Williams, el filme terminó costando 20 millones; recaudó 138 en EE.UU. y 226 a escala mundial. En aquellos años y dado al esfuerzo y tiempo que costó concretarse el proyecto, para Affleck resulta difícil de entender.

En Affleck nunca había calado la idea de que las películas independientes son necesariamente superiores o más virtuosas que las de estudio. Él también quería hacer un buen trabajo, pero lo importante no era 'independientes contra estudios', sino buen cine contra cine malo. Las buenas películas podían hacerse dentro o fuera de un estudio al igual que las malas. El logo de un estudio no significaba automáticamente que la película fuera a apuntarse un tanto. Después de todo, los

grandes directores y actores que él admiraba se habían atrincherado en el sistema (Biskind 351)

A *Shakespeare apasionado*, Universal la pasó. El estudio decidió no hacerla, le colgó el precio de 9 millones y limitó el tipo de actores que podrían participar en ella (no estrellas). Miramax la compró y cedió su derecho a la próxima película de Peter Jackson para que éste hiciera *King Kong* en Universal. Fue un trato similar (de cesión de derechos) el que permitiría a Jackson también realizar la adaptación de la considerada inadaptable trilogía de *El señor de los anillos*. Con *Shakespeare apasionado*, Miramax hizo más de cien millones en taquilla y obtuvo siete premios de la Academia (incluidos el de mejor película, actriz, actriz de reparto y guión original), además de otras seis nominaciones; el filme costó 24 millones de dólares (Biskind 409-414; www.imdb.com).

El director Todd Haynes vio su película *Crimen imperdonable* vendida por 1.5 millones a Miramax. La cinta de muy bajo perfil y con un ritmo definitivamente lento recaudó 35,9 millones de dólares, y le dio a la productora su undécima nominación en la categoría de mejor película en diez años (Biskind 530; 554; 559). Dejada por otro estudio, *El paciente inglés* de Anthony Minghella pasó de patito feo a cisne. La película se basa en una novela de complicada estructura narrativa escrita por Michael Ondaatje. Pero su éxito a nivel mundial con un ingreso en taquilla de 228,6 millones de dólares (tuvo un costo de 27 millones), y nueve Oscar

(mejor película y mejor director, entre ellos) de doce nominaciones en su haber la colocaron en un lugar privilegiado (305; 337).

El éxito y la influencia del cine independiente es más latente en algunos de sus hijos pródigos que hasta hoy siguen vigentes, y que se han incorporado ya a la historia del cine. Su influencia, en varios niveles, es innegable. *Sexo, mentiras y cintas de video*, *Perros de reserva* y *Pulp Fiction* dan cuenta de ello. El siguiente par de apartados comentan al respecto de estos casos emblemáticos.

3.2.10. El sexo, las mentiras y las cintas de video de Soderbergh

Estrenada en Sundance en 1989, *Sexo, mentiras y cintas de video* marca "el *big bang* del movimiento moderno de cine independiente." No sólo "marcó la llegada de Soderbergh, una de las estrellas más rutilantes de esta nueva galaxia de directores, sino también la emergencia del Festival de Cine de Sundance donde se exhibió la película, y de Miramax, que la distribuyó" (Biskind 39). En ese entonces ganarse "la etiqueta de 'arte y ensayo' equivalía a recibir el beso de la muerte. A Soderbergh le habían aconsejado que dijera que *Sexo, mentiras y cintas de video* era una película 'especializada' " (44). Pero ese no era el caso ni el futuro que vendría para el filme.

Sexo, mentiras y cintas de video fue la última película aceptada a concurso junto con otras quince que se presentaron al US Film Festival en 1989. "Se proyectó el domingo 22 de enero por la noche, a las diez, en el Prospector Square, una sala pequeña y estrecha a un par de kilómetros del pueblo" (47). Obtuvo el Premio del Público del festival de Sundance y la Palma de Oro en Cannes. La cinta "era el paradigma de película independiente. Soderbergh, además de dirigirla, había escrito el guión, lo cual lo convertía en un auténtico 'cineasta'. Además, la historia era personal, basada en aspectos de su vida a los que aludía obscuramente" (57). Distribuida por Miramax, se estrenó el 4 de agosto de 1989 en más de 500 salas -un estreno similar al de *El crimen del padre Amaro* con 415 copias en México; el más alto a la fecha es el de *Arráncame la vida* en 2008 con 600 (Cinemanía. 167 16)-, algo inusitado para una película independiente. Además, fue anunciada en televisión; antes nadie hubiera pensado en anunciar una cinta independiente en televisión, sólo en prensa (Biskind 107). A lo largo de 1989, *Sexo, mentiras y cintas de video* había recaudado en taquilla 25 millones de dólares cuando había costado tan sólo uno. "La gran industria se había dado cuenta de que aquellos directores independientes podían ser rentables" (Zavala et. al. 252). A nivel mundial hizo más de 30 millones de dólares (Biskind 107).

Tras el éxito de *Sexo, mentiras y cintas de video* a Soderbergh le costó un poco conseguir de nuevo el favor de la

crítica y la taquilla. *Kafka y King of the Hill* fracasaron, pero *Schizopolis*, una cinta independiente de tintes biográficos lo puso en el camino de *Traffic* y *Erin Brokovich*, una mujer audaz. Ambos filmes fueron considerados como mejor película por la Academia, y Soderbergh obtuvo la estatuilla como el mejor director por la primera (474, 516). A partir de entonces ha alternado sus realizaciones entre lo comercial (la trilogía de *Ocean's 11*) y lo experimental (*Solaris*, un remake del clásico de Tarkovsky, *Todo al descubierto*, etcétera). Entre sus próximos proyectos está una cinta sobre el Che Guevara, y continuar produciendo cine como lo ha hecho ya con *I'm not there* y *Michael Clayton*, entre otras (www.imdb.com).

3.2.11. Reservas y tiempos modernos con Tarantino

Perros de reserva se estrenó en el Festival de Sundance de 1992. Había ciertas expectativas sobre ella pues un año antes su director, Quentin Tarantino, estuvo en el taller.

Resultó ser que Tarantino escribía como los ángeles. Aunque trabajaba en un idioma diferente, su obra recordaba a los grandes guiones firmados por Robert Towne (*Barrio chino*) en los años setenta: era una mezcla fuerte de película de clase B y el aire moderno de la *nouvelle vague* ... Las películas con tíos armados eran un placer culposo y nada habitual en Sundance. Los programadores del festival discutían hasta el

agotamiento si las películas de género también podían ser de arte. *Dogs* encarnaba a la perfección ese dilema ... es un estudio en la estética de la pobreza, una película sobre un golpe pero sin golpe, sólo los hechos, antes y después ... La idea es convencional, pero la ejecución no, como tampoco lo son los saltos en el tiempo, la maliciosa refundición de lo literario y lo escabroso: gánsters que debaten, como si fueran licenciados, los puntos más sutiles de la cultura popular, electrificados por el depravado placer de la violencia de alto voltaje (Biskind 152-151).

En otras palabras, *Perros de reserva* es

una película artística antiarte, una sagaz amalgama de arte hecho por alguien que en cierto modo es un recién llegado y en otro no. Si la *nouvelle vague* afrancesó las películas de clase B de Hollywood, Tarantino reamericanizó los híbridos franceses, rescatándolos, por decirlo de alguna manera, y al hacerlo importó la sofisticación y el sentimentalismo de los franceses para insertarlos en las películas independientes ... al hacerlo también cortó el cordón umbilical que había unido a los independientes de los noventa a sus predecesores europeos y los había mantenido a su sombra (Biskind 155).

Curiosamente no fue premiada en Sundance pues era "todo lo que Sundance no era: obscura, deprimente, irreverente" (156). Además, había sido realizada con mil 200 dólares y era fruto de un hombre con nulos estudios cinematográficos (la tendencia y lo reconocido

en la época). El mismo Tarantino ha dicho: "Yo no estudié cine; yo fui al cine" (163). Pero la cinta impactó y fue distribuida por Miramax. Recaudó unos 2,5 millones de dólares pese a las buenas críticas en EE.UU. donde se estrenó como cinta de arte (Tarantino se quejó de que fuera comercializada como tal), pero seis millones en Inglaterra, y se vendió muy bien en video (cien mil unidades en EE.UU. y una cifra similar a escala mundial). Para 2000 había recaudado unos 20 millones en todo el mundo (175). Hoy es un filme de culto y referencia inevitable.

La siguiente película de Tarantino fue *Pulp Fiction*. Jack Foley, otrora presidente de distribución de Miramax, dijo con respecto a la película: "esto es un negocio. Vendemos arte" (240). En su estreno recaudó 9,3 millones el primer fin de semana superando a *El especialista* con Silvestre Stallone. Terminó con 107,9 en EE.UU. y 212,9 en todo el mundo. *Pulp Fiction* se convirtió "en el primer filme independiente que superó la barrera de los cien millones" (240). Además, venció a un producto realizado expresamente para el público masivo y protagonizado por una superestrella como Stallone, demostrando que una película con propuesta puede ser redituable. La película también consolidó la posición de Miramax como la súper potencia independiente reinante (240). Con ella, Robert Redford realizó su sueño: "una fusión de arte y comercio que produjo una película independiente con enorme éxito comercial" (243).

La obra de Tarantino vino a marcar un nuevo modelo de trayectoria profesional. El argumento clásico de los estudios con los directores que se consideraban artistas o *auters* era el que en 1971 utilizó Paramount para convencer a Francis Ford Coppola para que hiciera *El Padrino*, "una película, que al fin y al cabo, se basaba en un *bestseller* bastante malo ... haz una para nosotros y después podrás hacer una para ti. Se suponía que el arte y el comercio no se mezclaba" (243). Aunque algunos lo hacen, Tarantino mostró lo contrario, y además nunca ha realizado una para ellos. Sus filmes siempre han sido escritos por él, y han mostrado su tan singular estilo. El actor Ethan Hawke resume las cualidades del director:

Lo verdaderamente extraordinario de Quentin es que es fiel a su arte como el que más. Lo que ocurre es que tiene un gusto muy comercial. Si *Pulp Fiction* tuvo semejante éxito fue porque un tipo decidió hacer algo no narrativo, sin un verdadero principio, medio ni final, una película con referencias a Godard, cargándose todas las reglas, pero con personajes con pistolas, con yonquis, algo estimulante, cosa que no consiguen muchas películas de arte y ensayo. A la mayoría de los directores de esas películas no les interesa volarle los sesos a nadie (Biskind 244).

Sobre la obra de Tarantino dice Soderbergh: "Las películas de género son un escondite magnífico. Se puede jugar a dos niveles. El público asiste a ver cierta clase de película y se

complace con la satisfacción que le producen los géneros específicos. Entretanto, puedes permitirte incluir algunas de tus preocupaciones personales sin que la película se vuelva pretenciosa o aburrida” (Biskind 243). *Pulp Fiction* consiguió siete nominaciones al Oscar en 1994 (Miramax tuvo 22), pero ganó sólo como mejor guión original. El siguiente filme de Tarantino *Jackie Brown*, no fue tan bien recibido por la crítica. Con un costo de 12 millones, recaudó 60 en EE.UU. y aunque fue considerada un fracaso, la realidad es que fue eclipsada por *Una mente indomable* y *Scream 2* (: 399). *Kill Bill Vol. 1* y *Vol. 2* lo reivindicó, aunque *Grindhouse*, el *double feature*²¹ que presentó con Robert Rodríguez no funcionó, y su sección *Death Proof* fue estrenada de forma independiente. Actualmente, Tarantino, quien ha participado también en numerosas producciones como actor, ha presentado con buenas críticas (88% en Rotten Tomatoes) y resultados en taquilla (más de 38 millones de dólares en su primer fin de semana, con un costo de producción de 70), *Inglorious Bastards* que se desarrolla en la segunda guerra mundial.

La influencia del filme de Tarantino, y en especial el de *Pulp Fiction*, no se limitó sólo al concepto que de arte había. Antes cada estudio disponía de unos 750 millones para producción, y cada uno de ellos tenía que lanzar al año unas 20 películas

²¹ Película conformada por dos títulos de menor duración. El modelo fue utilizado principalmente durante la gran depresión norteamericana pues permitía al público ver dos filmes por el precio de uno.

para tener contentos a los exhibidores. "Con un coste medio de 75 millones por largometraje, las cuentas no salían. Cuando *Pulp Fiction* ... superó la marca de los cien millones ... llamó la atención de Hollywood; transformó la actitud de la industria respecto de los modestos independientes y generó una multitud de departamentos de esos clásicos que 'yo también puedo hacer' " (Biskind 245). Para bien o para mal "se convirtió en *La guerra de las galaxias* de los independientes, disparando las expectativas de lo que una película *indie* podía conseguir en taquilla" (247).

3.2.12. El escenario actual

En su momento Johnatan Dana, presidente de Triton Pictures, analizaba: "Lo que está a punto de ocurrir es que nuestras definiciones cambian. Ya no se trata de *major* contra independientes, sino que la alternativa consiste en permanecer dentro de la corriente principal o especializarse. Cuando esto ocurre, resulta evidente que los estudios pueden finalmente poseerlo todo" (Augros 57). Eso ya ha sucedido. Soderbergh dictamina que "el movimiento independiente, tal y como lo conocemos, ya no existe y es posible que ya no pueda volver a existir. Ha muerto" (Biskind 587).

Una vez que lo haces [entras a la industria], comienzas a insertarte en un sistema de consumo. En ese momento, no importa si tienes o no en tu poder los medios de producción,

a lo Karl Marx, porque lo que no has hecho es apropiarte de los medios de exhibición, de marketing y distribución y por eso terminas teniendo que jugar según las reglas de los grandes. (Biskind 33)

Con la labor e influencia de la mancuerna Sundance-Miramax, el cine independiente no ha desaparecido pero sí se ha integrado al mecanismo de la industria hollywoodense. Y el resultado es positivo para todas las partes. Steven Soderbergh comenta:

Creo que hay insatisfacción en los dos extremos ... la gente que va a ver películas de arte y ensayo se siente frustrada con lo que ve, y la que va a ver cine centrado en grandes estrellas también sale decepcionada ... se puede conquistar un terreno propicio, un punto medio ... Simplemente tratamos de introducir una sensibilidad independiente dentro del Hollywood convencional. (Biskind 518)

Desde entonces el cine independiente ha dejado de serlo, al menos económicamente hablando, porque las grandes compañías de Hollywood han ido creando filiales encargadas de invertir en estas películas de presupuestos bajos y pretensiones más artísticas que comerciales. Otras veces participan haciéndose cargo de su distribución. Como dicen los hermanos Coen, 'antes era más fácil decir qué películas eran independientes y cuáles no; ahora, tal y como se hacen resulta complicado y arbitrario'. Para Zavala et. al. la diferencia está "probablemente en el concepto. Hollywood es la comida rápida. Los independientes, la

gastronomía" (252). Para Vogel "los productores independientes siempre han formado parte de Hollywood pero siempre en evolución, asumiendo nuevas mutaciones sin cesar" (en Augros 41). Biskind es más tajante y sentencia:

la rentabilidad cada vez mayor de las películas independientes o, al menos, la ilusión de tal rentabilidad junto con el auge del video y del mercado bursátil, disparado en los años noventa, crearon el motivo (el beneficio) y los medios (el dinero) que corporativizaron lo que una vez fuera un movimiento alimentado por los propios artistas (588).

Pero después en un tono más optimista agrega:

La buena noticia es que, a finales de la década (de los 90), los independientes habían creado su propia infraestructura, sus distribuidoras ... su brazo de presión, el IFP, sus propios medios de comunicación (indieWire, Filmmaker, etc.), y por último, aunque no menos importante, también su propia base en las agencias, como lo demuestra William Morris Independent, dirigida por Elwes. Estos cimientos institucionales les dan por primera vez influencia ante los estudios, convirtiendo en agua pasada el síndrome de la primera película (597).

Es probable que Soderbergh tenga razón: "hay un punto medio, un terreno propicio entre lo marginal y lo comercial. Es la vía que han adoptado Russell, Payne, Jonze y los dos Anderson (Wes y Paul

Thomas). Todos se las han ingeniado, con la ayuda de presupuestos modestos y grandes estrellas, para hacer películas financiadas por estudios con las menores concesiones posibles al mercado" (421). Por otro lado, también es cierto que "hay ejecutivos que ansían trabajar con directores independientes y hacer películas distintas del 'producto' corriente y moliente" (483). El ejemplo más interesante y significativo de estos dos extremos son los últimos filmes de Christopher Nolan, *El origen*, y la adaptación cinematográfica de un famoso cómic: *Batman, el caballero de la noche*. La primera, un trabajo con tintes que lo colocan claramente en el fantástico puro. El segundo, un acercamiento obscuro al personaje de Bruce Wayne, donde Nolan (*Memento*) ha demostrado que es posible hacer un filme con una disertación interesante (los límites entre el bien y el mal), y al mismo tiempo generar jugosos ingresos (más de 1 billón de dólares para febrero de 2009, convirtiéndose en la segunda película más taquillera de la historia, sólo detrás de *Titanic*) (www.imdb.com). La página de críticas de cine *Rottentomatoes* le da a *Inception* un promedio de 87%, a *El caballero de la noche* 95%, poniéndola por poco por debajo de clásicos como *Annie Hall* y *Casablanca* (con 98%), al mismo nivel que *Espataco* de Stanley Kubric y por arriba de *Naranja mecánica* y *El graduado* (con 90 y 89% respectivamente). Más aún, en la lista de las mejores 500 películas de todos los tiempos publicada en octubre de 2008, la revista *Empire* ubica a *El caballero de la noche* en el número 15,

una mejor posición que la otorgada a *Casablanca* (el número 18), la más cercana. *Ciudadano Kane* queda en el 28, mientras que *Naranja mecánica* se ubica en la posición 37, *El graduado* en la 62 y *Annie Hall* en la 68. Aunque la crítica acostumbra denostar filmes de este tipo, la propuesta de Nolan demuestra que una película puede considerarse arte, ser redituable y satisfacer a espectadores de distinto tipo.²²

Nolan no es el único caso. Peter Jackson entregó la mencionada adaptación de *El señor de los anillos*, Marc Foster ha elaborado la entrega 22 de James Bond, *Quantum of solace*; Tom Tykwer, *El perfume, historia de un asesino* y Guillermo del Toro la segunda entrega de Blade, *Blade II*, y las dos de Hellboy, *Hellboy*, y *Hellboy 2: el ejército dorado*. La lista seguirá incrementándose.

La línea que divide al cine de arte del independiente y a éste del comercial no es tan definitiva ni necesariamente implica que la realización de uno excluya a otra del resto de las denominaciones. El cine, de entrada como séptimo arte, lo es en su totalidad, aunque es innegable que lo hay de todas calidades. El cine actual no ha dejado ni dejará de ser visto como un negocio. La parte de rentabilidad le es intrínseca. Se siguen

²² *El caballero de la noche* se ubicó en todas las listas de las mejores películas de 2008, en la mayoría ocupó el tercer lugar (AFI, *Entertainment Weekly*, National Board Review, *Rolling Stones*, Dallas Fort Worth Critics, entre otras). La cinta se hizo de 47 premios y otras 46 nominaciones, incluidas 8 (entre ellas cinematografía, dirección de arte y efectos visuales) al premio de la Academia; obtuvo dos en los rubros de Edición de Sonido y Mejor Actor para Heath Ledger por su papel del Guasón. Christopher Nolan fue considerado en el rubro de dirección al Writers Guild of America.

realizando, y las habrá por montones en un futuro, superproducciones y productos para el mero consumo. Es absurdo pensar que será de otra manera, cuando obedece a la teoría de las diferencias individuales.²³ No todo el público busca ver arte, así como no todo se conforma con producciones en serie. En ese sentido el panorama no ha cambiado. Pero sí lo ha hecho en el sentido de acercar dos opuestos que antes parecían invariablemente irreconciliables. El cine de arte puede ser comercial y el cine comercial puede cuestionar, analizar el contexto y ser propositivo, al mismo tiempo. Se abre un umbral interesante que permitirá hacer cada vez más latente la máxima del célebre director francés Francois Truffaut: "incluso en los filmes malos de un gran director siempre hay cinco minutos de gran cine" (Coria: 24). Y parece ser que cada vez habrá más de cinco minutos, si no en todo, sí en mucho de ese cine antes únicamente considerado como comercial. El arte ha terminado por infiltrarse y demostrar su innegable aunque no siempre consciente atractivo.

²³ Tomada de la psicología propone que la percepción difiere de un individuo a otro, según la naturaleza de su estructura psicológica, y es la base para la segmentación de mercado (Gallardo Cano 101-102).