

Notas sobre el cine

Independiente



2.º Jornada de cine

LA REALIZACION EN EL CINE INDEPENDIENTE

Todo movimiento, corriente, o teoría, se genera en la oposición a otro contrario. Tras este principio filosófico (discutible o no, pero principio), puede encuadrarse el cine independiente. Viéndole incluso desde nuestra perspectiva, parece como si su creación y desarrollo hubieran sido total y absolutamente naturales. No es pretensión nuestra realizar un estudio histórico; lo que se intenta, ante todo, es centrarnos en el presente del cine independiente.

A pesar de todo, y por razones que van "DESDE EL BUEN VER" hasta la "AMPLIACION DE PERSPECTIVAS", se impone un somero repaso.

Hablábamos antes de unas apariencias naturales en la creación del cine independiente. Pues bien, esas apariencias responden a la lógica de cientos y cientos de circunstancias personales y colectivas. Veamos las más importantes: al principio nos referíamos a la oposición entre corrientes. Pues bien, ante un sistema asfixiante, que está siempre encima, coartando cualquier posibilidad de libre expresión, se tenía que formar un fuerte estado de ánimo en contra. No era sólo el hecho de asumir una problemática social que la administración ocultaba con máximo celo. También era el decirse basta y afrontar el hecho de realizar una película, fuera cual fuera su temática, ignorando o no queriendo saber, o simplemente sabiendo, que difícilmente llegarían a un público, que difícilmente serían amortizables y que se encontraban fuera de la legalidad de una dictadura, con lo que esto supone; pero que eran necesarias para demostrarse a sí mismos todas aquellas cosas tan distintas que cada uno necesitaba demostrarse.

Siendo ésta la situación, sería ridículo aportar una fecha de nacimiento. El cine independiente nace sabiendo lo que pretende inmediatamente, pero sin saber bien quién es, dentro de una amalgama, que sólo con el tiempo se fue clarificando, a través de un proceso en el que seguimos inmersos. Destro de esta amalgama se aglutinaba el "otro cine", el cine perseguido.

Cuando éste equipo decidió realizar el gráfico clasificatorio, mejor llamado situacional, que ya debéis haber visto, surgieron unas discusiones polémicas y prolongadas.

I

Cuando a principios de 1900 Charles Pathé contrataba los primeros equipos de filmación de películas, estaba sentando las bases de un sistema, que en esencia no ha variado hasta nuestros días. Entre otras cosas, esta estructuración de la realización cinematográfica va a suponer una separación drástica de la mayoría del público, y de los aspectos creativos del cine. La gente que trabaja en él, va a ser dotada de una aureola, que, evidentemente,

favorecerá a los deseos comerciales de los capitalistas cinematográficos. Esta astuta política reaccionaria va a encender en gran número de personas de distintas generaciones el sueño de alcanzar, o al menos, acercarse al estrellato.

Sin embargo, cuando un buen número de interesados se da cuenta de que no va a conseguir nada llamando a las puertas del sistema y necesita llevar a imagen sus inquietudes, antes de que se les pudran dentro de sí, no les queda otra solución que optar por el independentismo.

Nadie entra de la noche a la mañana en el cine comercial, y es por ello por lo que el cine independiente acoge dentro de sí a oleadas de principiantes de todo tipo (Lúcidos, pedantes, ineptos, unos con poca imaginación y otros con demasiada...). Una gran mayoría de estos realizadores circula en el cine independiente sin enterarse que se encuentra dentro de él, y si lo sabe lo acepta como un paso intermedio y transitorio, con el que necesariamente han de encuadrarse y moverse. Su interés principal radica en lograr realizar su película, aquella que, al menos idealmente, les representa y trasciende su problemática al espectador (un espectador que desconoce), y al que en último caso, coloca a su mismo nivel. En cierta manera, son herederos de la política de autor a la que se sienten ligados, y, en definitiva, a la que aspiran, lo cual no significa una falta de honradez hacia lo que realizan.

Existen casos de personas, algunos de ellos insólitos, como el de Gonzalo Suárez, que hasta ahora ha realizado sus mejores films, antes de entrar en la comercialidad, que después de una etapa cineindependista, acceden a los canales comerciales, pero, y estamos refiriéndonos a España, no conocemos ningún ejemplo de realizador comercial entrando en el cine independiente. Está claro que el cine comercial ofrece más seguridades de proseguir con regularidad un trabajo cinematográfico, que una labor del cine independiente, en donde uno se arriesga más, y donde no se pueden prever los resultados. Esto es de mucha importancia para alguien que pretende dedicarse al cine. El atractivo del cine comercial suele ser irresistible entonces, y es aquí donde aparece la honradez, en el momento en el que el realizador paga un precio por entrar en el sistema.

Hablábamos de principiantes. En el momento en que se encuentran cara a cara con la realización de un film, no sólo se encuentran con una limitación de medios, tanto técnicos como económicos, sino que, debido a una falta de experiencia, su planteamiento ante el film a realizar se suele quedar, simplemente, en una teorización más o menos estrangulante. Como contrapartida, poseen un arma de 2 filos: la plena libertad ante la realización de la película. Por un lado, esto permite introducir los elementos que interesan al realizador, pero la misma falta de condicionamientos puede suponer un handicap.

La ausencia de reglas de juego que sujeten y pongan freno, puede hacer que de una idea o una temática fascinante, surja una auténtica empanada mental.

Esto suele suceder en el mayor número de los casos, y por eso pensamos que sería difícil encontrar una tortura cinematográfica más cruel, que la de hacernos ver entero, todo el cine independiente realizado por iniciados.

II

La realización cinematográfica sigue, por supuesto, unos pasos, que, con diferencias cualitativas, suelen ser los mismos que los del cine comercial pero trasladados al cine independiente. Ahora bien, éste posee unas cualidades y características que le permiten cierta elasticidad ante el cine comercial. En primer lugar, éste debe remitirse a una duración Standard, bien en cortos, bien en films de larga duración. Este Status hace que el medimetro comercial sea nulo, o que las películas monstruo de más de 140 minutos asusten a distribuidores y exhibidores. De esta forma muchas ideas tienen que alargarse o acortarse, según sea la necesidad, de forma innecesaria. Con el tiempo, el cine comercial, dominado por el largometraje, se ha ido adecuando a esa duración y ha terminado aceptando unas normas narrativas que convenían a esa estructura.

Si damos un repaso a los films que se pueden ver en nuestras pantallas, nos daremos cuenta que casi la totalidad de ellos poseen algo en común: narran una historia. De mil formas diferentes pero con un mismo eje

El cine ha hecho de la recepción de historias el cauce por donde corren las más variadas inquietudes, engaños, desesperaciones, etc. Películas como "Cantando bajo la lluvia", "Hatari", o "Los carabineros", son auténticas islas.

Ante esto, el cine independiente (siempre nos referimos al español), contrapone las facilidades que le da su propia libertad de acción, y la nula sujeción a los cánones industriales. Se pueden filmar cortos de 4 minutos y, si hubiera medios, tendríamos más de una película de 2 horas de duración. Pero no vayamos a minimizar el problema en una simple cuestión de duración. Lo que realmente importa es lo que se puede conseguir con ello. El recrear una historia ya no es necesario. A veces basta con que a uno le asalte una idea que comienza y termina en sí misma, sin necesidad de unos desarrollos y construcciones posteriores. Son lo que podríamos llamar viñetas cinematográficas, con un carácter claramente individualista. Y ya que estamos empezando a hablar de los tratamientos cinematográficos, señalemos las diferencias.

Siempre es prioritario abordar el Super-8 y el 16 mm., metrajes que obligan y producen distintas reacciones en cualquiera de los apartados de cine independiente pero antes, por encima de eso, se encuentra una participación común que va más allá de la simple temática y llega a convertirse en un espíritu. El hecho de estar marginado del sistema, es uno de los principales puntos que contribuyen a crearlo.

No hablamos ya de todas aquellas personas

QUE ASUMEN LA PELÍCULA A REALIZAR con una ideología política definida, lo que en definitiva significará un compromiso de utilidades, sino que también nos referimos a todos aquellos realizadores que, estando fuera del sistema, no tienen otro apoyo que el cine que ellos mismos puedan proporcionarse.

Ante cualquier problema que pueda presentarse, la terminación del film, pende de un hilo. Esta inseguridad alienta un sentimiento de maltrato, con el que, en muchos casos, se pretenden ocultar limitaciones propias, auto compadeciéndose y renegando de un sistema que, en definitiva aceptaría de buen grado.

Por último, suele ocurrir que se tiende a una trascendentalidad a priori, que estrangula con sus teorizaciones, las relaciones humanas. En definitiva: En definitiva, es difícil encontrar dentro del cine independiente un sentimiento de felicidad vital o de humilde resignación. Por el contrario, nos solemos encontrar desde la lucha popular en defensa de sus reivindicaciones, hasta la burla acratóide, pasando por problemáticas de frustraciones, incomunicaciones o cualquier cosa que sirva para un ensayo tecnicista, con lo que, si exceptuamos un poco (más adelante comprenderemos por qué sólo un poco) el primer apartado, la identificación del espectador ante lo que pasa en la pantalla es nula. Podíamos centrarnos ahora en si la no identificación del espectador significa una mayor objetividad ante el film, pero esta cuestión no es específica del cine independiente, sino que abarca todo el cine en general, y por supuesto, no se encuadra sólo en un apartado de realización cinematográfica.

II.- El cine en Super-8 es el formato en el que se mueven el mayor número de cineastas amateurs, lo que dificulta la delimitación de la frontera entre éstos y los independientes. Veamos la situación desde otro prisma: ¿Existe esa frontera dentro de la realización de las películas, o no será más bien un producto de la distribución y la exhibición? Ejemplos: Podemos clasificar los films de Jose Antonio Diaz-Noriega como de amateurs. Sin embargo, si estos mismos films fueran distribuidos por la central del corto ¿no se convertirían en independientes? Por otro lado, sería peligrosísimo el efectuar una separación en base a la mayor o menor profesionalidad (capacidad de trabajo, dominio técnico) de los realizadores.

Como podéis ver, es en estos momentos donde se destaca el absurdo de las separaciones, limitaciones o definiciones, palabras todas ellas, cargadas de un sentido generalizador, aplicables en la teoría, pero insuficientes en la práctica, y que aplicadas al cine en super-8, nos llevaría a todos hasta el extremo de no aclatarnos. Se podría evitar todo este jaleo diciendo que el cine nacional de Super-8 está realizado por no profesionales, entendido esto como personas que no pueden vivir del cine que realizan, en primer lugar, porque hasta ahora, no se había vislumbrado las posibilidades enormes del formato cara a la distribución.

Todo esto incide para que las temáticas reivindicativas pasen a segundo término, dejando un frente que es un abanico de tendencias: el simple documental, las experimentaciones, los sketches, las paridas de distinto corte, las recreaciones simbólicas, la búsqueda de imágenes para una música, etc.

Siendo ésta la situación, comprenderéis que las técnicas utilizadas ante la realización se multiplican con una facilidad asombrosa. Si tuviéramos que abarcar los distintos modos de estructurar el trabajo, para a la realización del film, podríamos estrujarnos el cerebro, inventar un buen número de ellos, para al final, quedarnos terriblemente cortos, porque, en definitiva, esa estructuración, cambia ante cada realizador, y éste, a su vez, lo transforma ante cada nueva película. (No olvidemos que en España es casi imposible encontrar, no ya un viejo maestro, sino tan siquiera una contigüidad de autor en este formato)

Saliéndonos un poco del tema, esto anterior es otro ejemplo claro sobre la demasiada importancia concedida dentro del cine comercial al llamado cine de autor y el olvido hacia el cine de productor.

Con todo, el Super-8 posee unas características muy claras: se reduce casi exclusivamente al cortometraje, lo que obliga inmediatamente a un tratamiento distinto al de una historia, y desde ese momento también respecto a unos personajes. No es ya que el cine en Super 8 no se acerque a la construcción historia-personaje, es que ni siquiera se da un cine de relaciones humanas. Las personas que aparecen por la pantalla no pasan de ser elementos simbólicos, adorno y hasta excusas, representando un papel no superior al del objeto que tienen a su lado, eso sí, siendo de carne y hueso. De ahí el estrangulamiento de las posibilidades de un actor, por supuesto que no existen actores profesionales (no son los realizadores, lo van a ser ellos) pero tampoco es necesario que lo sean, porque el resultado de su aparición por la pantalla vaya más allá de la simple presencia física, que, por otro lado, suele presentarse con una falta de soltura que sólo provoca las risas de cualquier público malintencionado.

Todo esto no suele suceder por una falta de profesionalidad por parte de los actores (de sobra sabemos que cualquier actor profesional es capaz de realizar papeles absolutamente demenciales), sino que detrás de ellos se esconde también el realizador. El Super 8 no es un cine de personajes, refiriéndonos, claro está, al cine realizado hasta ahora, y no a las posibilidades del formato en sí, posibilidades que en el rodaje se multiplican si las comparamos con el de 16 mm. Como además los guiones no suelen estar demasiado planificados y delimitados, el resultado es de una gran torpeza narrativa, pudiendo quedar en el aire alguna de las ideas que motivaron el film, o hasta alguna escena conseguida, pero que no impiden que el resultado final diste de poseer interés suficiente para el espectador y de representar lo que el realizador esperaba.

La cámara en el cine en Super 8 posee posibilidades más que suficientes. Planos fijos (P.P. ,

P.M. , P.L., ect) panorámicas, zooms , tomas de cámara en mano (trávellings, cámara subjetiva, ect), son las tomas más utilizadas. Existe una coaa curiosa dentro de esta uti lización. La continua toma de planos fijos produce en el cámara una sensación de inmovilidad, y por consecuencia, un claro fenómeno anticinematográfico que le obliga a liberar se mediante el uso de panorámicas o zooms, sobre todo, y en super 8, esto es norma, en el caso de que el fin no esté pla nificado , tanto en su guión como en su puesta en escena.

Todavía no he visto un plano -secuencia en super 8, y dudo que se hayan realizado, así como algo tan simple como un plano-contraplano. Hay algo que parece que se les olvida a los realizadores, y consiste en que la dinámi ca de una película no cinsiste en mover la camara en cada toma, ni en montar los planos cada 36 fotogramas, sino que radica en la narrativa.

Para suplir las lagunas de la imagen, el super 8 se apoya en la banda sonora vital, en la mayo ría de los casos, que es más convincente que la imagen a la que acompaña.

A fuer de ser sinceros, el cine en Super8 realizado hasta ahora no tiene demasiado que ver , con lo que nosotros hemos venido denominando bajo el título de cine independiente. El super 8 es, hoy por hoy, el campo de amateurs, y sobre todo, de prãncipiantes con aspiraciones de gansr festivales y concursos, pero esto no es culpa del formato en sí. Es una lástima que un medio de tantas posi bilidades como es el Super 8 te nga que ma jvivir debido a la falta de una estructura seria en la distribución y la exhibi ción; teniéndola el cine independiente se multiplicaría. ¿ No es acaso el super 8 el formato más manejable y menos complica do? , ¿No es uno de los puntos de mira del cine independiente el ser realizado por la propia gente, sin necesidad de grandes conocimientos técnicos, destruyendo asimismo el mito de autor- creador-realizador?

IV

Propiamente dicho, el cine independiente español, se nutre de los realizadores en 16 mm (casá exclu sivamente). En parte , porque el mayor conocimiento supone un mayor compromiso cinematográfico , en parte porque la dis tribución era más factible, o, en todo caso, porque es siempre más fácil convertir el 16 mm a 35 que el super 8. Lo cierto es que, para tener una clara idea de cómo es el cine indepen diente en españa, es inevitable recoger el material en 16.

Cuando tan a menudo se oye hablar de cine "amateur" habría que detenerse, pensar un poco, y preguntarse: "Amateur", ¿que? ó ¿ante qué? .En primer lugar, qué es lo amateur de un film ¿el producto realizado?, ¿el trabajador?

Si la calificación de "amateur" depende de lo primero, tendrãamos que oponer un hecho simple, pero innegable :

El cine comercial es capaz de realizar cualquier película que realice el cine independiente, y seguir siendo comercial. El sistema tiene sus filtraciones, y, a su vez, nos ofrece todo un abanico de posibilidades.

Por otro lado, ¿quiénes ~~querían~~ ser los prohombres que determinarían las características que debe poseer un film de cine independiente, para luego admitir o excluir luego, en una labor más parecida a los censores que a otra cosa? Detrás de la cuestión del realizador amateur se encuentra inevitablemente otro punto que es la profesionalidad. Hay gente que tiene un empleo, termina su horario, coge la cámara y se pone a rodar con el dinero ganado en su trabajo; por el contrario, hay otros que sin disponer de empleo, ruedan aprovechándose de ayudas de amigos o familiares, además de las pocas que puedan obtener de organismos o entidades. ¿Es más "amateur", tiene menos grado de profesionalidad el primero del segundo? Lo dudamos, porque, si bien es verdad que el primero tiene un modus vivendi asegurado con su trabajo, también lo es que el segundo ~~no~~ va a vivir de las ganancias proporcionadas por sus films. Si Lorenzo Soler las hubiese pasado muy mal el mes de junio de 1977, y hubiera tenido que ponerse a trabajar de peón en una obra ¿sería "VOTAD, VOTAD MALDITOS" una película amateur? ¿Sería en todo caso Lorenzo un amateur?

Por último, no sería del todo exacto basar este argumento sobre lo "amateur" en los condicionamientos temporales a que obliga un trabajo definido. El cine independiente tiene, dentro de sus posibilidades la capacidad de rodar un film en 1 día, en 12 horas, o menos aún, en lo que dura una asamblea campesina. La situación vital del realizador o del colectivo es fundamental para el resultado final del film, pero, por principio, es absurdo utilizarla como argumento definitorio.

A lo largo hemos ido, y seguimos descubriendo los diversos canales por los que se mueve el cine independiente, canales, que son evidentemente independientes al estar situados al margen del cine comercial. Pues bien, cuando hablábamos antes de un "ante qué" el cine se convierte en independiente, nos estábamos refiriendo a éstos canales. Una película que transcurra por canales comerciales habrá que considerarla como comercial, mientras que para que pasa por canales independientes habrá que considerarla independiente.

Veamos, entonces, si un film lo distribuye C B FILMS, es claramente comercial, pero si este mismo film es distribuido por la central del corto se transforma en independiente. Pues sí, el cine independiente no termina en la película realizada. Está por sí sola, supone sólo una parte. Para que el proceso termina, ha de proyectarse ante unas personas concretas y en unas circunstancias concretas, no se sabe si causantes las segundas de las primeras o viceversa, con coloquios después de la proyección, etc, algo que no ofrecen los canales comerciales. Evidentemente, los fotogramas que pasarían por uno y otro lado serían los mismos, pero sus

resultados no. Por todo esto, pensamos que un film sólo es independiente si llega al espectador de una manera independiente, sin tener por que recurrir a examinar el contenido.

V

Correr por el mundo hacia adelante con diversas aseveraciones, según las cuales todo cine independiente que no sea de reivindicación, lucha, cine verdad, militante, etc es calificado como amateur, incluso por sus propios realizadores:

Antes ya debió quedar clara nuestra postura ante el "amateurismo", pero a lo mejor resulta que estamos hablando de cosas similares, y todo es un laberinto lingüístico. Dentro del cine independiente existen dos posturas extremas, dos líneas entre las que se mueve todo el cine realizado hasta ahora. Por un lado, tendríamos la del cine verdad, que intenta acercarse a los hechos utilizando la menos manipulación posible. Por otro, una corriente a la que podríamos denominar como personalista, que no actúa directamente sobre los hechos sino que los reconstruye, haciendo una labor de creadores. Como se puede ver, esta no tiene diferencias apreciables con el esquema industrial del cine de autor. Además, basta con fijarnos un poco, y vemos que mientras el cine verdad tiene abundancia de realizadores colectivos, en el personalista, aunque el esquema de funciones a realizar por el equipo de rodaje no es tan rígido como en el cine comercial, hay una estructuración de funciones, con una figura, la del realizador, que es el centro por donde tendría que pasar lo máximo relacionado con el film.

Evidentemente esta forma de rodaje permite ejercer un control ante todo lo que se rueda. Se estudia una secuencia, se calculan las distintas posibilidades de un plano, los movimientos de los actores, para acabar rodando lo finalmente elegido. A veces, el director, con voluntad experimentadora, aunque el resultado no suela ser nada innovador, siempre que no entendamos innovación como un callejón sin salida, prescinde de tales preparativos, pero, en definitiva, siempre le queda esa posibilidad de elección. Por supuesto, dentro de este tipo de cine se utilizan los actores. Es este sentido, no hay diferencia con el super 8 si exceptuamos el hecho de que detrás del 16 se suele encontrar una persona que está más comprometida con el medio que detrás del super 8. El cine de 16 mm también se mueve a través de los cortometrajes, lo que a la hora de la narrativa supone las mismas circunstancias que en el super 8. Por último, en el cine de actores, tanto de 16 como de super 8, la identificación del espectador no se realiza hacia el personaje, sino hacia sus circunstancias exteriores.

¿Qué más se podría decir de esta corriente personalista que no correspondiera a las mismas líneas en las que se mueve el cine comercial? Si hay algo que puede quedar claro, es que los realizadores que se mueven en tal corriente, se encuentran carentes de una conciencia independentista, algo que es lógico y que no podría ser de otra forma. No sólo por el hecho de que su presencia en los canales independientes es un hecho fortuito, provocado por la no aceptación comercial

de sus films o por un mutuo acuerdo entre dichos canales y el director, sino porque estos films son en sí mismos una contradicción cara a una futura carrera independiente.

Siempre quedará una toma más perfecta que rodar y los límites de suministrar medios para ello son los productores comerciales. Por un lado se estará atento a los diversos festivales, y por otro no se perderá de vista cualquier posibilidad de enmarcarse dentro del sistema industrial. Baste como ejemplo de que el empleo de 35 mm., que lleva implícito un abandono del cineindependentismo, viene realizado por "personalistas". En resumen, esta corriente no ofrece alternativas de compromiso social. En último caso existe un compromiso cinematográfico entre el autor y el espectador en solitario. Además, ¿cuántos de estos directores se encuentran más interesados y preocupados por la marcha del cine independiente, que por sus propios films, ya realizados o por realizar?

Entre el cine de autor y el cine verdad existen un número de films difícilmente encuadrables dentro de cualquiera de las dos apartados. Estas películas no componen una tercera vía, no conducen por un camino propio. Son más bien puntos situados en tierra de nadie, presentes en esa tierra como hecho consumado, proyectándose lejos de ese mundo y reflejándose en cualquier lado que no sea en sí mismo. Cualquiera de esos films se encuentran en esta situación por circunstancias que van desde una duda de toma de postura por parte del realizador, hasta presiones del sistema (no siempre se puede ser todo lo claro que se desea). Un buen ejemplo lo tenemos en el estupendo "ESTADO DE EXCEPCIÓN" de Iñiqui Núñez, todavía demasiado claro y molesto para ciertos jefes de la administración. El film de Iñiqui participa de las características de ambas corrientes y logra un buen resultado, pero eso no supone una salida, sino un remedio, porque, en definitiva en cualquier cine sólo hay dos posturas ante la vida: recrearla o tomarla tal como se ve y se oye. El proseguir regularmente una línea situada en el medio, supone, de principio, una contradicción, que en sí no conduce a nada positivo.

Sin lugar a dudas, el apartado más característico del cine independiente sería el del llamado cine-verdad. Como su nombre indica, este cine intenta acercarse de la forma más directa posible a la realidad exterior. El germen de la idea cara a la regulación de la realización se encartará siempre fuera del realizador y nunca podrá ser provocado por éste.

Si, en general cualquier rodaje cinematográfico se aborda con una preparación en la que ya se han dejado delimitadas las cuestiones que tiene que plantear el film; en el cine independiente esto no es así, y no porque en el momento del rodaje no se hayan recopilado, discutido, aceptado o desechado un buen número de datos, sino porque el rodaje en sí mismo supone una actividad investigadora. Cualquier pequeño acontecimiento, cualquier entrevista puede transformar o hacer polvo las actitudes adoptadas por el equipo de rodaje (hay que tener en cuenta que un cine tan ligado a hechos sociales depende de ellos en cada momento). En este sentido la realización ha de ser consciente de que cualquier exposición que coloque en el

film puede derrumbarse o perder su sentido ante uno de los hechos a los que antes nos referíamos. De hecho, no son difíciles de encontrar films muertos antes de exhibirse por primera vez.

Por una simple cuestión de medios, es fácilmente comprensible para todos que la realización de un film no puede alargarse indefinidamente y que profundizando sobre los problemas que se presentan, cualquiera, hasta los en principio más vulgares, uno va descubriendo cada vez más y más, como si se sumergiera en un pozo cuyo final no aparece nunca. El film tiene que cortar en un punto y tiene que cesar en su propia investigación para no ahogarse a sí mismo, para encontrar su propia liberación. También es verdad que no es necesario, y en la mayoría de ellos, perjudicial, el abarcarlo "todo". Si importante es la profundización en las raíces del tema y del problema, importante es también el entronque con la base que sostiene el cine-verdad, es decir, el pueblo, por tanto un film debe aspirar a ser lo más claro posible, incluso en detrimento de unos posibles avances, tanto temáticos como técnicos. Y aquí entramos de cabeza en otro de los puntos esenciales del cine verdad. Si una película ha de ser ante todo comprensible, que no objetiva, tema este que surge habitualmente en coloquios más que de intelectualoides, de enteradillos, ¿habrá el realizador de frenar sus impulsos creativos, de quedarse con cosas por miedo a que se pierdan, o entorpecer el relato del film? ¿habrá de limitarse a moverse dentro de unas líneas imaginarias, entre las que, según dicen, se encuentra la capacidad media del espectador? Y esto lleva al último punto ¿Conoce el realizador al espectador? En el cine comercial se substituye este punto en cifras de taquilla, pero esto no conduce, por supuesto, a nada. El realizador de cine-verdad debería, y de hecho se hace hasta donde se puede, asistir a las proyecciones de sus películas, para palear por sí mismo los diversos efectos que el film produce.

Hasta que no exista una claridad de criterios sobre ese punto se andará vagando en mares de dudas, lo cual, y que perdonen los rigoristas, no deja de tener su encanto. El encanto del azar más concretamente. A nosotros, no sabemos si a vosotros también, nos molesta que se menoscabe la capacidad de la gente. Preferimos que no entiendan nada a que se le esté repitiendo constantemente $1 + 1 = 2$ y $2 + 2 = 4$, etc.

Bueno, hablando en broma, que es el cuento de nunca acabar eso de que si los espectadores llegan o no, y que si te interesa de verdad te coges los bártulos y te pasas 1 año proyectando en pueblos, asociaciones (de vecinos), escuelas, y hasta cine-clubs, y si después de todo esto sigues sin acabararte, mejor que te dediques a otra cosa. Es decir, que el cine verdad es un cine del momento, y esto lo tenemos claro en el momento del rodaje, en el momento que el cámara empieza a tomar unos planos que sabe irrepetibles, y que debe tener la concentración y vista suficientes para saber aprovechar todo lo que en aquellos momentos pasa, no sólo en el cuadro, sino al rededor de él, porque difícilmente se podría repetir el gesto de una persona a la que se entrevista, o la disolución de una

manifestación callejera. Y, sin embargo, las películas del cine verdad dejan de ser útiles al problema concreto por el que se hicieron, una vez que éste se ha resuelto (habría que añadir que la gran mayoría de películas no han servido en sí mismas para resolver el problema, sirviendo para esto mucho más la exhibición, con lo que volvemos otra vez a que el cine verdad jamás termina en la película revelada y pronta para su exhibición) y que entonces aparecerán más o menos lejanas.

En general, y hasta el momento, el objetivo del cine verdad ha radicado en mostrar una explotación para acabar afirmando "la unión hace la fuerza". Habría que preguntarse hasta qué punto resulta una salida fácil y perteneciente al género de perogrullo, porque esa afirmación es instintiva y natural, y, por supuesto ya se encuentra en la mente de todo el mundo.

VI

Si repasamos un poco la trayectoria de nuestro cine independiente, nos daremos cuenta que, en un principio, en una semi-clandestinidad, las posibilidades de proyección, aparte de las privadas, se reducían prácticamente a los cineclubs. En aquellos momentos el cine independiente no había logrado una clara dinámica de distribución, a pesar de lo cual, los cineclubs van a poder realizar una labor divulgativa parecida a la que en estos momentos realizan los cada vez más abundantes certámenes de cine independiente, marginal, amateur, etc.

Eran instantes en los que cualquier film alejado de la distribución comercial entraba a formar parte del conglomerado. Pero resulta que en éstos últimos años han tomado el relevo instituciones de raigambre más acentadamente popular, como asociaciones de vecinos, escuelas, casas del pueblo, etc, y esto ha provocado una evidente selección.

Es lógico que a una asociación de vecinos le interese mucho más un film como "La ciudad es nuestra" que "El gran vacío", o a una ikastola "Estado de excepción" antes que "film sin nombre". Y lo que es cierto es que estas agrupaciones, mejor o peor tienen que funcionar, y van a seguir haciéndolo, y que por su condición de enfrentamiento ante los problemas cotidianos, se interesarán mucho más por películas que aborden esos problemas que por el hecho cinematográfico en sí, de tal manera que, dentro del cine independiente, sea el cine verdad el que satisfaga mejor sus necesidades. Tanto es así, que lo que parecía descabellado hace sólo unos años, como era que las propias agrupaciones realizaran sus films, está hoy al alcance de la mano. Y esto sucede así por otra característica fundamental del cine verdad: su fácil acceso por parte de cualquiera de nosotros. No hace falta ser un profesional. Basta con unos conocimientos básicos. Por otro lado, el equipo de rodaje puede limitarse al máximo (p.ej. "Condenados a beber" ha sido realizada por 2 personas).

El coste no es excesivo, más aún si tenemos

en cuenta que no existe una intencionalidad prioritaria de lucro. En estos momentos nos encontramos a años luz de lo que tradicionalmente se ha considerado como cine, con sus estas, sus inaccesibilidades, que hacen a los trabajadores del medio parecer seres distintos, pertenecientes a un Status alejado de las reggas que rigen para un hombre de la calle. Es, en definitiva, la desmitificación de todo lo que el hecho cinematográfico posee de accesorio. Los dioses de humo, dan paso a los hombres de carne y hueso. De momento, y de esto ya hemos hablado anteriormente, diversas agrupaciones, diversas agrupaciones, ante unos problemas determinados, han acudido a directores independientes para realizar la dirección del film. Esto da lugar a unas relaciones muy diferenciadas con respecto a la realización normal. Por un lado, tenemos que la relación entre el realizador y (llamémoslo así) el equipo de producción, ha de tender en un principio a la participación en la problemática que les incumbe. La cooperación es mutua hasta en el momento del rodaje. Y esto es lógico desde el momento en que el realizador se siente ayudado mediante la ayuda representada en unos medios de acceso al problema, que para él se hubieran convertido en más difíciles, de haberlo intentado en solitario. Pero no todo es tan fácil.

En primer lugar es realmente difícil que esa participación unificada se consiga. El realizador ha perdido deliberadamente una parte de su libertad de actuación para circunscribirse en unos condicionamientos, con los riesgos y ventajas consiguientes. Lo más probable es que el equipo de producción no posea la capacidad cinematográfica (el hecho de requerir a un realizador así lo demuestra) como para confiar plenamente en el poder de la imagen, aparte de su anterior abordamiento del problema se ha producido a través de medios diferentes. Lo más probable es que se desee que ciertas cuestiones queden claras sin dar lugar a ambigüedades. Es entonces cuando se puede obtener una ruptura dentro del film, de consecuencias nada agradables. Tal sería el caso de "condenados a beber", en donde la introducción de una voz en off excesivamente extensa y meticulosa, más parece un discurso de una liga antialcohólica o la receta de un médico riguroso, que un verdadero acercamiento al problema humano que el alcoholismo provoca. Esa diferencia en la concepción del medio de expresión, que no en lo que se quiere decir, provoca conflictos, cuya solución para atajarlos estriba muchas veces en la concesión, con lo que se corre el peligro de que la película pierda sus papeles. Lo que es cierto es el hecho de que esta colaboración es la que más se asemeja a la producción comercial, a pesar de lo cual, y como experiencia, está cargada de posibilidades.

Por sus especiales características, el cine verdad admite mucho mejor que cualquier apartado del cine independiente, los colectivos de rodaje. En un cine de argumento asistimos a una representación, en la que antes del ensayo final has podido realizar todos los que hayas querido. Puedes equivocarte una escena y rehacerla al día siguiente, escoger de entre diversas tomas, de entre diversas luces, etc. Esto en el cine verdad

no es posible. La cámara puede necesitarse en cualquier instante. El realizador no puede permitirse el lujo de perder una asamblea o una manifestación. Por todo ello, los colectivos ofrecen la ventaja de permitir a los componentes del grupo flexibilizar las condiciones de elaboración y rodaje del film.

La ayuda mutua permite agilizar mucho más los posibles problemas que podrían plantearse. Otra cuestión es ya las posibles distensiones dentro del colectivo. Este problema, a la vez que general, es estrictamente privado. Lo único que se puede decir es que, a pesar de ello, los colectivos siguen y seguirán surgiendo, poco importa su mayor o menor continuidad.

Cuando sales de ver un film de cine verdad muchas veces te da la impresión de que ya lo has visto otra vez, que los planos son repetidos, que los rostros hablan de lo mismo, que las conclusiones son iguales... Es posible que no sea solo por ello, pero el hecho de que los problemas tratados en los films tengan un exclusivo sentido social, propician a ello.

Los problemas personales importan en el sentido de que son comunes a otros, y coinciden dentro del panorama abarcable por la intencionalidad del film. Un ejemplo claro lo tenemos en las entrevistas, en donde se podría hablar de lo que sucedió durante la huelga o las expropiaciones, pero difícilmente podría hacerse una pregunta sobre que tal se lleva con la mujer, o si tiene apetito a la hora de comer, hechos estos que tienen una dependencia del problema, y que hasta es posible que proporcionen al espectador una información más directa. Para lo que hemos visto "la larga noche", de Paco Periñán, esta experiencia nos parece más factible que la que, sólo a veces cómoda y reiterada de noticiero.

El cine verdad tiene dos objetivos fundamentales que muchas veces coinciden. La información y la movilización tanto física como ideológica. Para ello, las pretensiones del film deberían acercarse al espectador con claridad y fuerza, el cine verdad, pues, no se distingue precisamente por las florituras, y de entre todas las posibles, las narrativas mucho menos. Las elipsis, flash-backs y métodos parecidos son prácticamente desconocidos. El film avanza mucho más en base a simbolismos que en base al plano (lo que en definitiva resta al montaje mucho de su capacidad creativa). El rodaje en el cine verdad parte después de la elaboración de diversos estudios y trabajos, que más que pretenden la creación de un guión tienden a delimitar los puntos en los que ha de moverse el film.

El resultado de esto suele consistir en un reforzamiento del valor de la banda sonora gracias a las voces en off y a las entrevistas. Se está corriendo, pues, constantemente el peligro de caer en el servilismo de la imagen y hasta de la narrativa, hacia lo que expone esa banda sonora. En realidad todo esto viene provocado por un interés explicativo y que sería lastimoso (de hecho ya lo ha sido) que limitara la capacidad de visión del espectador a unos intereses concretos. El cine verdad está inmerso en nuestra realidad general, de tal forma que no son ajenos en absoluto los medios de comunicación social. Así es fácil encontrarnos en la mayoría de los films, con utiliza

ciones de periódicos, televisión, o fragmentos de otras películas, permitiendo, además de ofrecer una información sobre el hecho en sí, mostrar la repercusión social que ha generado. Esto se emplearía tanto más en cuanto la problemática se convierte en historia (entre la esperanza y el grado)

Esto se puede ver, es fácil criticar al cine verdad refiriéndose al hecho de que su labor es más la de un NO-DO, o la de un reportaje de tve. Es cierto.

No habría casi nada que objetar, sólo una cosa. Los realizadores del cine verdad nunca estarán sujetos a las directrices de los altos cargos de NO-DO y TVE. Es suficiente, ¿no?

NOTA : El anterior artículo es un extracto de un trabajo más extenso sobre el cine independiente, que en estos momentos se encuentra realizando un colectivo adscrito a la ASOCIACION CULTURAL CANDILEJAS.



VOTAD, VOTAD, MALDITOS

Dir. Lorenzo Soler