

Lo que queda del indie:

aproximaciones al género



Gemma Vidal

¿Es esto indie? El caso de *Cosas que nunca te dije*

Don (Andrew McCarthy) sigue a Ann (Lily Taylor) hasta la lavandería para conseguir una cita con ella:

Don: -¿Quieres que hablemos de las injusticias?

Ann: -No, francamente, no.

Don: -¿De qué quieres que hablemos?

Ann: -Odio decidir hablar de algo, nos pasamos el tiempo... una increíble cantidad de tiempo, hablando de los que tenemos que hablar, "¿quieres hablar de ello?", "¿no quieres hablar de ello?", "cielo, es preciso que hablemos de ello", da ganas de vomitar.

Don: -Bien, no hablemos de ello, entonces.

Ann: -¿Lo ves?

Don: -No digo nada.

Ann: -Así está mejor.

La escena pertenece a los minutos centrales (43:58-47:00) de *Cosas que nunca te dije* (Things I Never Told You, Isabel Coixet, 1995), caso por otra parte excepcional de una incursión española en un territorio tan inscrito en las formas y paisajes de la cultura norteamericana como el cine *indie*. Estamos

en 1995, un año después del *boom* Tarantino (*Pulp Fiction*) y del filón de *Clerks* (Kevin Smith). Cuando una directora extranjera es capaz de adueñarse del lenguaje del cine independiente norteamericano y de captar, bajo el modelo de una película de bajo presupuesto, todos los artificios que hacen reconocible este tipo de narrativa, se hace cuestionable su identidad dentro un único contexto geográfico. Esta tradición, que avanza paralela al cine de estudios a partir de los años 70 y que ramifica constantemente sus objetivos, parece haber derivado hacia un estado de desconcierto sintomático. Poco queda hoy del compromiso político de directores como John Sayles o de los logros del *New Queer Cinema* (1), aunque persiste un sello autoral que, junto a la libertad creativa asociada al cine minoritario, otorga sentido a una categoría tan inasible como el cine independiente.

Al igual que el cine de Coixet no se adhiere a una identidad nacional concreta, *Cosas que nunca te dije* carece de marcas espaciales reconocibles para incidir en que sucede en "una Norte América genérica, cinematográfica" que puede ser cualquier lugar del imaginario *indie* (TRIANA, 2006: 59-60). El caso de Isabel Coixet

nos sirve como punto de partida para observar las contradicciones de un cine que se determina por su carácter abierto, por no adscribirse a los códigos de género y que, sin embargo, permite ser asimilado como una tendencia más del cine comercial. ¿Es válido, por tanto, el caso de Coixet, o sería una excepción, una película española transnacional (2) que imita al cine *indie*? Cualquiera de las dos respuestas nos lleva a otro dilema: ¿ha terminado la difusa evolución del *indie* en los últimos 20 años por crear un 'género' –reproducibile como vemos por cinematografías foráneas–? Así sería en opinión de Yannis Tzioumakis (2006: 247), que se refiere al cine independiente de la década del 2000 como una “categoría industrial” dirigida por las majors con el fin de dar cabida comercial a películas de bajo presupuesto que previsiblemente acaparan un buen número de Oscars cada año y obtienen la deferencia de los críticos.

Volvamos un momento a la secuencia en la lavandería de *Cosas que nunca te dije*. Esta escena nos remite al patrón del *boy meets girl* (chico encuentra chica) de la comedia romántica de los 90, un subgénero en pleno apogeo cuando se estrenó la película, heredero a su vez de la comedia de los años 30. En ella, la narrativa clásica otorga al plano-contraplano un lugar privilegiado a la hora de filmar el diálogo, es decir, el encuentro de dos miradas que confluyen en un espacio ilusorio –organizado por arte del montaje– a pesar de no compartir necesariamente un espacio real. Curiosamente, Coixet prescinde de esta fórmula para situar a Don y Ann sentados uno junto al otro, y cruzando sus miradas en contadas ocasiones. Al respecto apunta Ángeles González-Sinde (1998: 78) que “no hay cosas que no se dicen: sólo hay cosas que no se dicen con palabras”, algo que el cine *indie* ha sabido expresar hasta casi convertirlo en un

tópico. El plano abierto une a los dos personajes en el mismo espacio, pero no por ello les aboca a una mejor comunicación. Esta frontalidad en la puesta en escena remite a los hallazgos del lenguaje de la modernidad, hoy totalmente asumidos por la ficción: las miradas a cámara de Belmondo en *Al final de la escapada*, (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), el trío de *La mamá y la puta* (*La Maman et la putain*, Jean Eustache, 1973) o la conversación de espaldas al inicio de *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, Godard, 1962).

Resulta paradójico cómo un cine nacido a raíz de la crisis del clasicismo, como es el Nuevo Cine Americano que surge en la década de los 70, y centrado en indagar los aspectos de dicha cultura, mantenga en sus formas la herencia de las nuevas olas europeas. Se cuele en la gramática *indie* una frescura y una ambición estética que remiten a la nostalgia de la Nouvelle Vague y sus clichés, quizá por el aura de cinefilia que inspiraban los jóvenes turcos al público joven de entonces y a los cinéfilos del siglo XXI. Pero es posible que éstos accedan hoy al cine europeo de la modernidad después de interesarse por el cine independiente de los 90 y 2000: uno y otro guardan semejanzas en la interpretación naturalista de los actores, cierta calculada banalidad en los diálogos, el respeto por los tiempos muertos y la aglutinación de elementos de la cultura juvenil de sus respectivas épocas. Si la confusión y cierta pesadumbre existencial amenazan las relaciones amorosas de los protagonistas de la saga Antoine Doinel o de algunos héroes de Rohmer y Godard, también aparecen a mi juicio treinta años después, en la generación de *Before Sunset* (Richard Linklater, 2004), *Beautiful Girls* (Ted Demme, 1996) y *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006).



Dos momentos de *Cosas que nunca te dije*, de Isabel Coixet



Ghost World (Terry Zwigoff, 2001).

Pero no sólo es una herencia formal: el éxito en Estados Unidos de algunas películas europeas (*La vida es bella*, *La Vita È Bella*, Roberto Benigni, 1997; *Amélie*, *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001) y asiáticas (*Tigre y dragón*, *Wo hu cang long*, *Hidden Dragon*, Ang Lee, 2000) en los años 90 y 2000 ha desplazado el mercado que tradicionalmente ocupaba el cine independiente americano, obligándolo a readaptarse a la inestabilidad de la audiencia. Las precarias distribuidoras independientes prefieren la rentabilidad de la importación, por lo que el *indie* en Estados Unidos se ha visto obligado a coexistir con el 'cine de autor' extranjero (TZIOUMAKIS, 2006: 283). En este sentido, no deja de ser irónico que el género independiente, que bebe de las fuentes del cine europeo, tenga que competir en salas por el mismo mercado, como si fuera su alternativa americana.

Paradojas del cine independiente en el cambio de siglo

Sería imposible concebir el cine independiente a partir de los años 80 sin los pueblos en medio de la nada (*Extraños en el paraíso*, *Stranger than Paradise*, Jim Jarmusch, 1984), la soledad invernal (*¡Olvídate de mí!*, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004), el trabajo basura (*Clerks*), las familias disfuncionales (*Pequeña Miss Sunshine*, *Little Miss Sunshine*, Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2006) o los adolescentes incomprensidos (*Thumbsucker*, Mike Mills, 2005; *Bienvenidos a la casa de muñecas*, *Welcome to the Dollhouse*, Todd Solondz, 1995). Todos ellos constituyen un retablo de paisajes y personajes outsiders con un universo estético ajeno a los códigos del cine comercial, aunque cada vez sea más difícil distinguir la frontera entre ambos. Desde hace quince años, parece indispensable redefinir el cine independiente de acuerdo a los vaivenes económicos de la industria, ya que las históricas compañías independientes de los 90 (New Line, October Films) acabaron convertidas en filiales de las grandes productoras. En este sentido, la compra de Miramax por Disney en 1993 marca un antes y un después en la genealogía del cine independiente. Sin embargo, aunque los estudios acaban con esa voluntad minoritaria, el hecho de que Fox esté detrás de una película como *Juno* (Jason Reitman, 2007) no ha impedido su competición en los canales oficiales del cine independiente: el festival de Sundance y los premios Independent Spirit.

Las voces críticas que desconfiaban de la aparente voluntad subversiva del cine indie argüían que las óperas primas de los independientes servían como banco de prueba a sus directores, quienes sucumbían tarde o temprano a la llamada de los estudios (MURPHY, 2007: 4). ¿Qué sentido tiene, pues, hablar de cine *indie* adulteradas sus condiciones estructurales?

Su resistencia hasta hoy se debe, paradójicamente, a la época dorada que vivió en la década 1989-1999, y que clarifica al instante su identidad con un perfil de espectador avalado por el prestigio de un cine 'para minorías'. Así se cerraría la paradoja de la supervivencia *post-mortem* del *indie*: con-

vertido en género, mantiene su posición dentro del mercado gracias a su capacidad de atraer a la misma audiencia que alimenta las industrias culturales que se venden como alternativas. En este sentido, en el contexto norteamericano existe todo un conglomerado mediático de televisiones, cadenas de exhibición, publicaciones y webs de temática *indie* que atestiguan su papel en la cultura popular y la economía hollywoodiense (HOLMLUND, 2005: 1). Si el cine comercial se asocia históricamente a la narrativa clásica, el cine independiente sería un híbrido de modos de representación que, por exigencias comerciales, suele inclinarse hacia una narrativa convencional (TZIOUMAKIS, 2006: 267) antes que a explorar las posibilidades de vanguardia de las nuevas tecnologías. En cambio, el cine *amateur* o realizado por pequeñas productoras se topa con serias dificultades para distribuirse y se limita a circuitos alternativos de exhibición (cineclubs, festivales, asociaciones culturales...).

Si algo sigue caracterizando al cine *indie* es su elogio de lo diferente, a través del punto de vista de individuos que desearían formar parte de la comunidad y no pueden o que, por ello mismo, reivindican orgullosos su “diferencia” (Thora Birch en *Ghost World* [Terry Zwigoff, 2001]; el adolescente Mark Webber de *Cosas que no se olvidan* [Storytelling, Todd Solonz, 2001]; Martin Donovan en *Trust*, [Hal Hartley, 1990]). Por otra parte, hablar de un ‘género’ implica la repetición de ciertos esquemas narrativos, así como de una iconografía visual autorreferencial sobre películas precedentes –*Pequeña Miss Sunshine*; *Yo, tú y todos los demás* (Me and You and Everyone We Know, Miranda July, 2005)– que tiende a mantener una planificación sobria, tramas mínimas y poca evolución de sus personajes hasta anular la clasificación dentro de un género o mezclar varios (SÁNCHEZ, 2004: 307). La carga de profundidad la aportan los personajes, no las situaciones. Por eso explota las pequeñas tragedias cotidianas dentro de sus minúsculos universos y, ante la falta de sofisticación de sus personajes, eleva a tragedia la melancolía del “nunca pasa nada” y las relaciones sentimentales problemáticas. Así, Lily Taylor se desespera cuando no consigue su helado favorito (*Cosas que nunca te dije*) y la adolescente Adrienne Shelly de *Trust* mata accidentalmente a su padre de una bofetada.

Existe cierta melancolía en la manera de presentar a los protagonistas, que rozan en ocasiones lo anodino, y que es casi una regla del lenguaje *indie*: el espectador no tiene por qué conocer a los personajes, basta con que empatice con ellos. A ello se suma en buen grado una estudiada combinación de grupos musicales que marca el tempo de las historias. No es objeto de este trabajo analizar la afinidad entre bandas con el sello ‘independiente’ y directores consolidados (Belle and Sebastian y Todd Solondz; Sofia Coppola y Air) pero sí parece significativa en algunos casos. En *Lost in Translation* (Sofía Coppola, 2003), Bill Murray entona “More than This” de Roxy Music, mientras que en *Juno*, la pareja protagonista cierra la película versionando “Anyone Else but You”, *leitmotiv* que suena previamente –de forma no diegética– cantada por The Moldy Peaches, reforzando así la alianza entre los personajes y la banda sonora.

La más reciente encarnación del cine *indie* de consumo –las llamadas películas del ‘Frat Pack’ (Judd Apatow, Greg Mottola, Ben Stiller...)– constituye un paso más en la creciente simbiosis del producto asociado con los grandes estudios y audiencias masivas y su supuesta antítesis, el cine especializado de vocación minoritaria. Los realizadores y guionistas de títulos como *Supersalidos* (Superbad, Greg Motola, 2007), *Lío embarazoso* (Knocked Up, Judd Apatow, 2007) o *Napoleon Dynamite* (Jared Hess, 2004) provienen del medio televisivo y en algunos casos son amigos, como es el caso de Owen Wilson y Wes Anderson, que coescribieron tres películas de éste último (MILLER, 2008: 16). Además de actuar como un equipo, intercambian roles en varias películas –Judd Apatow escribe, dirige y produce; el actor Seth Rogen (*Lío embarazoso*) es coguionista de *Supersalidos*– y son los responsables de haber dado una vuelta de tuerca a la ‘comedia gamberra’ y explotar la figura del nerd como parodia del adolescente inadaptado del cine independiente. Al mismo tiempo, algunos miembros del Frat Pack alternan *blockbusters* con su aparición en películas que les otorgan prestigio, como Steve Carell en *Virgen a los cuarenta* (The 40 Year Old Virgin, Andy Stitzer, 2005) y *Pequeña Miss Sunshine* o Ben Stiller (*Dúplex*, Duplex, Danny de Vito, 2003 y *Flirteando con*

el desastre, *Flirting with Disaster*, David O. Russell, 1996). En este sentido, el Frat Pack ha buscado colarse en el cine *indie* utilizando la marca de autor para diferenciarse del *blockbuster* juvenil, ya que, además del público adolescente, se dirigen a un espectro más amplio a través de cierta consciencia autorreflexiva (PENA, 2007: 42). En este sentido, planea sobre *Supersalidos* la crisis del paso a la edad adulta, en un intento de desarmar los mecanismos de la comedia gamberra. El agotamiento del género exige la satisfacción de nuevas expectativas, por lo que parte del éxito del Frat Pack se fundamenta en haber conseguido renovarlas, como hiciera en su día el cine independiente respecto a los productos del *star system*. En parte, también la polaridad entre su pertenencia a un género de explotación comercial y su voluntad deconstructiva se asemeja a las contradicciones de un cine *indie* dirigido por las divisiones especializadas de los estudios.

Es el último eslabón de un cine cambiante y saqueado por el cine comercial, pero que todavía es capaz de provocar fluctuaciones en el epicentro de la industria. Aunque hoy su estatus esté debilitado, el peso de los independientes sigue presente en el cine de autor de los últimos veinte años y en su capacidad mutante para coexistir en los márgenes del cine de Hollywood.

NOTAS

(1) Cine que habla en primera persona de la problemática gay y lesbiana, al representar a este colectivo desde una perspectiva no heterodominante. Está vinculado a títulos del cine independiente de los años 80 y principios de los 90 como *Miradas en la oscuridad* (*Parting Glances*, Bill Sherwood, 1986), *Go Fish* (Rose Troche, 1994) o *Poison* (Todd Haynes, 1991).

(2) Sobre el fenómeno de los nuevos cines transnacionales y el lugar representativo ocupado por el cine de Isabel Coixet, véase el dossier 'Cine transnacional' contenido en *Cahiers de Cinéma España*, no 10 (Marzo 2008), varios autores, pp. 6-20.

Bibliografía

BISKIND, PETER. 2006: *SEXO, MENTIRAS Y HOLLYWOOD: MIRAMAX, SUNDANCE Y EL CINE INDEPENDIENTE*, ANAGRAMA, BARCELONA.

GONZÁLEZ-SINDE, ÁNGELES. FEBRERO 1998: "ALGUNAS IMPRESIONES EN TORNO A *COSAS QUE NUNCA TE DIJE*", REVISTA *VIRIDIANA*, *COSAS QUE NUNCA TE DIJE (GUIÓN)*, nº 19-20. MADRID.

HOLMLUND, CHRIS Y WYATT, JUSTIN. 2005: *CONTEMPORARY AMERICAN INDEPENDENT FILM. FROM THE MARGINS TO THE MAINSTREAM*, ROUTLEDGE, NUEVA YORK.

MILLER, HENRY K. MARZO 2008: "BOYS' OWN STORIES", *SIGHT AND SOUND*, VOL. 18.3, PP. 16-25. LONDRES.

MURPHY, J.J. 2007: *ME AND YOU AND MEMENTO AND FARGO. HOW INDEPENDENT SCREENPLAYS WORK*, CONTINUUM, NUEVA YORK.

PENA, JAIME. OCTUBRE 2007: "EL TOQUE APATOW", *CAHIERS DU CINÉMA ESPAÑA*, nº5. MADRID.

SÁNCHEZ, SERGI. 2004: "LA BALADA DEL CAFÉ TRISTE O DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE CINE INDEPENDIENTE" EN WEINRICHTER, A. Y CUETO, R. (ED.): *DENTRO Y FUERA DE HOLLYWOOD. LA TRADICIÓN INDEPENDIENTE EN EL CINE AMERICANO*. IVAC, VALENCIA.

TRIANA TORIBIO, NÚRIA. 2006: "ANYPLACE NORTH AMERICA: ON THE TRANSNATIONAL ROAD WITH ISABEL COIXET". *STUDIES IN HISPANIC CINEMAS*, VOL. 3, nº1, BRISTOL.

TZIOUMAKIS, YANNIS. 2006: *AMERICAN INDEPENDENT CINEMA. AN INTRODUCTION*. EDINBURGH UNIVERSITY PRESS. EDINBURGH.