

El cine independiente según Bujalski
Las películas están bien

<http://www.mabuse.cl/1448/articulo-75012.html>

Si hay un cineasta al que puede considerarse independiente es a Andrew Bujalski. Sus cintas Funny Ha Ha y sobre todo Mutual Appreciation -que se exhibieron con gran éxito en el Sanfic 2006- fueron filmadas y distribuidas de forma independiente... o casi. Porque como el mismo Bujalski dice aquí, la frontera de la independencia es resbaladiza. En este notable artículo muestra esas contradicciones mientras intenta definir este concepto tan ambiguo. Agradecemos la gentileza de Andrew Bujalski y Ray Carney, profesor de cine de la Universidad de Boston y quien publicó este artículo en inglés en su página web, por autorizarnos publicar su versión en español.
Fecha de publicación: 07/11/2006

Por Andrew Bujalski
Traducción: Alejandro Fernández Almendras

Texto original en inglés: No trouble with movies

A los productores que conozco les gusta recordarme que en el cine hay un constante tira y afloja entre el arte y el comercio, y que como en todo buen matrimonio, se debe alcanzar un balance entre las necesidades de cada uno. Inevitablemente, cada vez que escucho estos argumentos me crispo, no porque crea que no existe tal matrimonio -inevitablemente arte y comercio van de la mano en el largo plazo- sino porque no estoy para nada convencido de que la relación pueda ser, o alguna vez haya sido, saludable. No. La verdad es que he conocido muchas parejas como esas. A veces puede haber una conexión profunda, y ciertamente puede haber una pasión fogosa, pero en el fondo cada uno es esencialmente incapaz de preocuparse verdaderamente del otro o promover su desarrollo.

No me importa tomar partido. Para llevar mi ejemplo más lejos, digamos que el arte es alguien con quien tengo una relación desde hace mucho tiempo, alguien de quien, de hecho, he estado enamorado desde mi más temprana adolescencia. El comercio en cambio, es ese amigo grosero con el que he estado forzado a compartir por años y al que me he acostumbrado a regañadientes. Tal vez ha habido alguna noche o dos en las que comercio y yo hemos terminado compartiendo algunas cervezas y nos ha parecido que hemos tenido algo así como una conexión. Pero aún no se compara con el arte. Yo he visto la forma en que el comercio trata al arte. Yo he visto al comercio en otras ciudades con un montón de otras amantes, desde la moda a la política, incluso el periodismo, todos.

Este balance de poder entre arte y comercio es en el cine, por obvias razones, más desequilibrado que en ningún otro ámbito. Todos sabemos lo caras que son las películas, y cuán riesgoso es invertir en ellas. Todos comprendemos que cuando algo creativo o que marca un desvío de la fórmula comercial llega a la pantalla es como un prisionero que logra escapar de su cautiverio sin ser baleado por los guardias o devorado por los perros. La mayor parte del cine es una avalancha de mediocridad, y los críticos que son empleados para recibir esa

avalancha parecen a veces volverse locos con su tarea. Esta es gente que ha decidido aplicar su intelecto a analizar la más formidable forma artística del último siglo -con justa razón- pero terminan pasando la mayor parte del tiempo analizando un producto que, me atrevo a decir, no parece ser particularmente digno de ningún tipo de análisis. A menos, claro, de que empecemos desde un punto zen, de la base de que lo que es sagrado es el hecho mismo de analizar una película. Cualquier visión menos cósmica que esa probablemente derive en críticas bastante más concisas, del tipo "no hay nada que decir de esta película". Los críticos quedarían así sin las palabras suficientes para llenar las páginas de sus medios, al tiempo que nos enfrentaríamos a una desesperanzadora ausencia de sentido.

Con toda esa capacidad intelectual sin un objeto al cual aplicarla, los mejores críticos se dedican a crear las ideas y temas que los cineastas debieron haber creado si no hubiesen tenido que pensar en recuperar la inversión de millones de dólares que costó su película. Me encanta Brian de Palma y me encanta Misión a Marte y no sé si el crítico Armond White está necesariamente equivocado cuando dice que "puede decirse con certeza que los que critican esta película no sólo no entienden nada de cine, sino que ni siquiera les gusta... La ceguera generalizada respecto de Misión a Marte indica nuestra crisis cultural". Sin embargo, no puedo dejar de sentir que White está en un nivel superior al de la cinta en cuestión y que su crítica es más entretenida que iluminadora. La comedia de Bernie Mac Mr. 3000 (Charles Stone III, 2004) es de hecho mucho mejor de lo que uno podría esperar, pero si White está en lo correcto al decir que "es una de las mejores películas hechas sobre lo que significa ser negro en EEUU", entonces de lo único que nos da cuenta es del deplorable estado del cine en general.

La condición de crítico es curiosamente análoga a la del actor. Los dos se someten voluntariamente a una industria cuyo dictamen económico - anclado en las inmisericordes leyes de las probabilidades- les aseguran que casi siempre van a tener que trabajar por debajo de sus capacidades. Una de las ironías más perversas del negocio del cine es que la mayor parte de las estrellas de Hollywood son, en realidad, casi tan buenos como sus publicistas tratan de hacernos creer; pero se ha determinado que un máximo de ganancias se obtiene si esos talentos se usan de manera deliberada a media marcha. Nuestros "tesoros nacionales de la actuación" aplican este principio; Robert De Niro en Mente siniestra, Los Fockers, El enviado, Analízame, Herencia de Sangre, etc. Al Pacino en El discípulo, La noche del crimen, Simone, Insomnia, etc.; Dustin Hoffman en Los Fockers, Tribunal en fuga, y la voz de Rayas, la cebra veloz. Meryl Streep en El embajador del miedo, Música del corazón, Las cosas que importan, Río Salvaje. Tal vez es de esperar que al ser verdaderos titanes sientan que no tiene nada más que probar. Pero ¿qué pasa con las nuevas estrellas? Con gente como Denzel Washington en El embajador del miedo, Hombre en llamas, Tiempo límite o John Q; Edward Norton en La estafa maestra, Dragón Rojo, Death to Smoochy, Cuenta final. ¿Qué pasaría si un día una encuesta demostrase que la gente prefiere ver a sus deportistas favoritos rendir por debajo de su máxima capacidad? Ahora que el ciclista Lance Armstrong ha finalmente desistido de correr ese interminable Tour de Francia, tal vez podamos verlo competir en una carrera más corta y que sea más fácilmente televisable.

La "película independiente" era, y sigue siendo, una arena en la que las leyes del darwinismo comercial, si al menos no se aplican, al menos lo hacen de una forma algo menos brutal. Y hasta cierto punto, tal es el caso. Una película de 10 millones de dólares se puede permitir ser algo más arriesgada que una de 50 millones. Esta proporción inversa, sin embargo, no se mantiene siempre. Quizás se puede hacer una película con 7.000 dólares como Robert Rodríguez, o aún mejor, con 218 como Jonathan Caouette. Quizá incluso alguien puede provocar la nueva revolución con una cinta de menos de 100 dólares; pero a menos que en el tiempo libre haya desarrollado nuevos modos de distribución, alguien tendrá todavía que gastar cientos de miles de dólares para hacer llegar la película a las salas de cine. En el caso de Tarnation, cientos de miles fueron necesarios antes incluso de empezar el trabajo de distribución propiamente tal, sólo para pagar los derechos de la música y de secuencias empleadas en la cinta. En pocas palabras: a menos que la película sea el enorme éxito de taquilla que todos sinceramente esperan o que uno haya sido capaz de obtener un suculento adelanto, lo más probable es que ni siquiera se recuperen los 99 dólares que se gastaron en hacerla. Las leyes económicas de la distribución son hostiles para todos, pero muy particularmente para el cineasta independiente.

Nadie puede diferenciar realmente al "independiente" de los "dependientes"; las fronteras son notoriamente resbaladizas. El comité que nombra los Independent Spirit Awards (la respuesta de mundo indie a los Oscar), en vez de perder tiempo en la tarea formidable de medir la independencia del espíritu de los nominados, presume generalmente que hay un límite de entre 15 y 20 millones sobre el cual las películas no son consideradas como "independientes". Es cierto, a causa de las demandas hechas por las personas que han financiado la cinta, tiende a existir una correlación entre el acceso a la financiación y una ausencia de integridad artística, pero no se trata de una fórmula matemática. Muchas, muchísimas películas en el circuito de festivales no sólo no tienen el valor de entretenimiento, sino que tampoco la coherencia estética de, por ejemplo, Los Angeles de Charlie.

En la trinchera del cine, sin embargo, uno tiende a tener una visión optimista de un presupuesto bajo y es siempre un consuelo pensar en las restricciones que uno evita al no contar con todo ese dinero y las condiciones que implica utilizarlo. Y a menos que uno sea como McG (director de Los Angeles de Charlie) o pertenezca a ese exclusivo club, siempre se podrá encontrar una película más extravagante que la propia. Como en la cinta clásica de Charles y Ray Eames, Potencias de Diez (1968), siempre hay otro exponente por el que se puede hacer un zoom in o un zoom out. Así, el cineasta de 10 millones puede criticar al de 100 millones, el de 1 millón al de 10 millones, y yo puedo denunciarlos a todos ellos de la misma forma que alguien con una cámara DV y Final Cut Pro puede criticarme. Incluso más, otro que ni siquiera pueda pagar una copia de Final Cut Pro puede hacer su película en iMovie y decir que lo suyo sí es lo más verdadero.

Quizás la definición más confiable de independencia es la que utilizan los padres cuando le dicen a su hijo que se independice. Ellos no se refieren al espíritu inconformista de su hijo, sino que lo que quieren es simplemente no seguir pagando sus cuentas. Esta definición pragmática aplicada al cine significa que el cineasta independiente se

tiene que financiar su película de su propio bolsillo o por lo menos no permitir que sus decisiones artísticas estén influidas por el deseo de obtener beneficios, o por el deseo de aumentar el capital inicial. Esta es la definición de independencia que tiene el soplo más grande de verdad, pero al mismo tiempo descalifica a la gran mayoría de películas que vemos casi todo el tiempo. La mayoría de las películas que pueden ser catalogadas como "independientes" con esta definición son cortos experimentales o películas de estudiante. La mayor parte de las veces uno tiene que ir a un festival de cortos para poder verlas; aunque incluso eso está cambiando, pues en la medida que los festivales se vuelven más competitivos y se transforman en una sub-industria propiamente tal, los programadores se sienten cada vez más obligados a amontonar películas populares (crowd pleasers) y esa criatura horrorosa conocida como la "tarjeta de presentación" (algo así como un aviso comercial en busca de un producto).

Todas las industrias del arte son feas. Los pintores y los poetas y todo sujeto más o menos refinado tiene que perseguir todavía a benefactores y a menudo se siente degradado en el proceso. Pero al menos ellos antes de practicar su arte no tienen que presentar un sumario de todas sus decisiones artísticas a la aprobación de un grupo de ejecutivos corporativos. Un guión es barato y fácil de producir, y como tal es la moneda que se utiliza para sortear los primeros niveles de guardianes entre los cineastas y la financiación; aunque para predecir el producto terminado, es casi tan útil como una partitura a la hora de firmar un contrato con una banda de rock.

Mel Gibson no se molestó en presentarle su visión a los idiotas de la industria. La Pasión de Cristo se pagó de su propio bolsillo, y por eso él tiene argumentos de sobra para decir que es uno de los más importantes cineastas independientes de EEUU. Aunque los idiotas de la industria aún se patean el trasero entre ellos por haber dejado pasar la máquina de hacer dinero que resultó ser la película de Gibson, nadie puede culparlos por pensar que su potencial comercial era, por lo menos, incierto, especialmente cuando Gibson proclamaba su intención de no subtítular los diálogos en arameo (su decisión de no insistir en esta decisión emocionantemente quijotesca, incluso si nunca lo dijo en serio, es de verdad una mancha en su "espiritualidad independiente"). Como muchas personas que no fueron criadas como católicos acérrimos, mi respuesta a la película fue de perplejidad, pero hay que darle crédito al hombre por hacer una película que él sentía que tenía que hacer, y una que por lo menos le resultaba algo más interesante que todo lo que su carrera como actor le estaba ofreciendo a él, y también a nosotros (Señales, Fuimos soldados, Lo que ellas quieren, El patriota).

George Lucas ha estado prometiendo desde por lo menos 1980 "hacer un Gibson", es decir, producir algo para satisfacer sus propios intereses, pero hasta este momento no hay ninguna evidencia de que lo vaya a hacer. En entrevistas él hace repetidas menciones a una cierta tristeza por los estragos del éxito y expresa su sueño de regresar a sus raíces experimentales, como la maravillosa anti-utopía setentera de THX-1138 (1970). Sin conocer las presiones específicas de su vida cotidiana, un observador cualquiera no puede sino preguntarse: ¿Qué espera? Presumiblemente él puede financiar su propia distribución si teme que su película sea demasiado extraña para los distribuidores; y si es demasiado rara para los exhibidores, ¿por qué no construye sus propios cines? Y finalmente si las películas son tan pero tan experimentales

que nadie va a verlas, seguramente él tiene todavía suficiente dinero para continuar sus tareas caritativas y dejarle una cómoda herencia a sus niños, ¿verdad? ¿Tendrá miedo de ofender a sus colaboradores en La Guerra de las Galaxias si le da la espalda a los blockbusters? ¿Sería esto tan irresponsable como si el gerente general de General Motors dijera que está harto de los automóviles y que todos deberían andar en bicicleta?

Quizá es absurdo buscar rastros del espíritu independiente en los multimillonarios. Quizás son mutuamente excluyentes. Aunque todavía no dejo de pensar en Gibson. ¿Qué más le podemos exigir a un artista que seguir sus pasiones impopulares, o su "Pasión", dondequiera que lo lleve? A lo que, supongo, el más quisquilloso quizás responda: Debemos pedir también que produzcan buenas películas.

Bien. Eso es terriblemente subjetivo, ¿no es así? Después de eso, ¿hacia donde sigue la conversación?, ¿a John Cassavetes?

Cassavetes, estoy de acuerdo, es el mejor. Sus películas hacen que todo el resto parezca una frívola basura. No hay mucho más que pueda decir yo sobre su estatura de artista excepto incentivar a cualquiera que no esté familiarizado con sus películas a que las vea, aunque incluso eso me parece un poco innecesario e incómodo. Sus películas no necesitan que yo las promueva, lo mejor es tropezarse con ellas, por accidente, en una caverna oscura, que es el lugar al que pertenecen las películas.

El indie de JC (John Cassavetes), como el JC (Jesucristo) de Gibson, es fácilmente identificable con un mártir, alguien que encontró un apoyo crítico y de público más grande después de muerto que el que pudo haberse imaginado cuando estaba vivo. Hoy en día Cassavetes es reconocido popularmente como el inventor del cine independiente americano (aunque otras películas y cineastas anticiparon parte de las innovaciones específicas asociadas con *Shadows*, esa película aparece en retrospectiva como la fuente de todo lo que ha seguido, del mismo modo que la sabiduría convencional designa al blues de Robert Johnson como el progenitor oficial del rock and roll). Mientras caminó sobre esta tierra, Cassavetes tuvo muchos detractores críticos, sin mencionar el hecho de que la mayor parte de sus películas eran totales desastres comerciales. Y de alguna manera esto parece haber sido una bendición, pues cuesta imaginarse que su trabajo no hubiese sufrido si hubiese tenido un éxito constante. Si los estudios hubiesen creído que existía una forma confiable para sacar ganancias de sus películas probablemente el resultado habría sido uno de dos: (a) haber comprometido con o sin intención su trabajo, por las presiones propias de una cierta esperanza financiera; o (b) una implosión artística, quizás en una escala más pequeña pero de la misma especie que el retiro de George Lucas durante 22 años de la dirección.

Sólo recientemente se me ha ocurrido que quizás hay una razón perfectamente sensata por la que tantos artistas excelentes no son apreciados en vida (los cineastas, específicamente -sin importar cuán totémico haya sido el cineasta- Orson Welles o Woody Allen, quienquiera, muy pocos, si es que alguno de los dos, tuvo una carrera sin el sabotaje de un intermediario cuyo nombre no será registrado en la historia... tanto mejor para ellos, que pueden salirse con la suya). Parado frente a las pinturas de Van Gogh, nos preguntamos cómo el mundo pudo haber sido tan ignorante como para no haberle prodigado al pintor

la riqueza y el elogio que se merecía. A pasar delante de un aviso del telefilme *Their Eyes Were Watching God* (2005), de Oprah Winfrey, no puedo sino preguntarme lo que le pagaron a Halle Berry y lo que Zora Neale Hurston (autora de la novela en que se basó la película) pudo haber hecho con ese dinero en los últimos años de su vida, cuando trabajaba como sirvienta. Pero sus contemporáneos seguramente tuvieron una perspectiva diferente y dolorosamente razonable: "Oye, ¿este Van Gogh piensa que sus pinturas son importantes?, ¿yo tengo una familia que alimentar!, ¿tengo que asegurar la supervivencia de la especie!". La verdad encuentro difícil discutirle a esa persona su falta del entusiasmo por el arte. Cassavetes trató constantemente de hacer que sus películas se mostraran en cines de vecindarios pobres, alentado por la teoría de que la clase obrera debería ser capaz de identificarse con sus personajes mucho mejor que la burguesía, y por supuesto, los distribuidores a los que pudo convencer terminaron invariablemente perdiendo dinero. ¿Puede uno culpar a la clase obrera, como clase, por no apreciar Cassavetes? ¿Los culpa uno como individuos? ¿O no es la culpa el tema que importa?

Con la pérdida de Cassavetes "el hombre" y teniendo sólo el recuerdo de Cassavetes como "el profundo e innegablemente enorme" cineasta que fue, es tentador verlo como el ángel vengador del arte anti-Hollywood. El Independent Spirit Award entregado en su nombre es el premio dado a las películas con presupuesto menor a medio millón de dólares -muy por debajo de la media en Hollywood- aunque la mayoría de las películas de Cassavetes costaron más que esa cantidad (y eso antes de ajustar los costos a la inflación). Aunque sin dudas él sintió desprecio por muchos individuos en Hollywood y un montón de sus producciones, no es posible pensar que odiase el sistema en su totalidad. De sus 11 películas, seis de ellas fueron financiadas, aunque sea parcialmente, por estudios de Hollywood. Y las cinco que financió de su propio bolsillo las financió gracias al dinero que él y su esposa Gena Rowlands obtenían con sus muy lucrativas carreras de actores en Hollywood (Cassavetes a menudo aparecía en películas sólo para cobrar su cheque, como en *Incubus*, o cosas un poco más elegantes como *La Furia* (1978) de Brian de Palma, donde su personaje encuentra una muerte extravagantemente violenta, una imagen especialmente poderosa para un cineasta joven: Cassavetes estallando en mil pedazos). También está el hecho de que Cassavetes vivió de hecho en Hollywood durante los últimos 30 años de su vida. Nada parece indicar que odiase la ciudad más odiable de EEUU. Incluso George Lucas, que pudiera haber sido el Rey de Los Angeles, se negó a mudarse a Hollywood y permaneció fiel al norte de California. Pero al neoyorquino de Cassavetes le gustaba el sol, y si él no adoró los pecados guardó un espacio en su corazón para los pecadores. "A cualquiera que pueda hacer una película, yo ya lo quiero," dijo una vez en una entrevista.

Lo cierto es que la mayor parte de los más famosos iconoclastas cinematográficos eran o son bastante diestros en los manejos de Hollywood en vez de ubicarse por encima de estos intrínquilis o de hacerles el quite, como quisiéramos pensar. Mike Leigh, santo patrono de la independencia británica, escribió recientemente un artículo para *The Guardian* sobre su más reciente viaje a los Oscar. Sobre su predecible derrota en la categoría al mejor director, dice que, "mi desilusión inmediata fue por Scorsese, la verdad". La verdad es que podemos imaginarnos a Leigh emocionado con *Who's That Knocking at My Door?* o *Calles peligrosas* o *Taxi Driver*, incluso con *Cabo de miedo*,

¿pero de verdad podremos creer que le dio pena porque Scorsese no ganó con El Aviador? ¿Ha hecho Scorsese otra película que esté más en las antípodas de lo que entendemos es la noción de estética de Leigh?

Paul Morrissey, el brazo cinematográfico de Andy Warhol, es un fan de Leonardo DiCaprio. O el cineasta vanguardista Stan Brakhage que adoró la película de South Park. Hay personas en el planeta que sólo ven oscuro cine experimental, pero son contadísimos, y ciertamente no se trata de oscuros cineastas experimentales.

Los cineastas que pudieran escoger trabajar en directa oposición a Hollywood o "indiewood", tienen aún que provocar su caída. Tampoco parecen haberlo hecho los cineastas dispuestos a "subvertir" el sistema desde dentro. ¿Ayudó al avance de los derechos homosexuales el discutido subtexto homosexual de Top Gun? Cuándo una película como Hombres de Negro 2 es alabada por los críticos como un astuto comentario político, uno se pregunta quién subvierte a quién. Es más probable que la causa política se haya transformado en una propaganda de Taco Bell que un comercial de Taco Bell en un mensaje político. Una vez más, el comercio es el socio dominante en este matrimonio. De hecho, el arte es a veces aún un tercer socio silencioso; tanto las películas de Hollywood como las indies se piensan más como artefactos culturales que como arte, señales codificadas en un diálogo nacional que apuntan a grupos demográficos específicos antes que artículos y experiencias significativas destinadas a ser recibidos por individuos comunes y corrientes.

Por supuesto hay cineastas que trabajan enteramente fuera de los modelos de maxi o mini-Hollywood. En varios viajes con mi primera película tuve la suerte de conocer a tipos James Benning, Peter Hutton, los hermanos de Kuchar, a Jon Jost, personas cuya estética específica es extraordinaria y bastante distintas unas de las otras, pero que comparten el vínculo de haberse labrado nichos de cine extremadamente independiente después de haber surgido durante el apogeo del cine underground estadounidense. (Mike Kuchar fue capaz incluso de dejar su trabajo diario durante varios años gracias a los ingresos que le dejó la exhibición en Nueva York de Sins of the Fleshapoids (1965), algo inconcebible hoy en día para una película desprovista de sutilezas como, por ejemplo, sonido sincronizado y una duración de largometraje estándar, en una ciudad repleta de estrenos cada semana). Casi todos estos cineastas sobreviven gracias a las clases, como Stan Brakhage en sus últimos años de vida. Y tal como grandes grupos de jóvenes de menos de 40 años, muchos de ellos no tuvieron nunca seguro médico. Cuándo Brakhage murió dejó impagas enormes cuentas de hospital, al punto que Sonic Youth y otras bandas realizaron conciertos para ayudarle a su familia a pagar las deudas.

Todos ellos son dignos héroes y parangones de la integridad artística, pero si el estilo que se favorece es el quedarse con "el pan y el pedazo", entonces quizás los héroes se parecen más a Steven Soderbergh o Gus Van Sant, tipos que en teoría tienen el "pan" (películas realmente raras como Schizopolis o Gerry) y el "pedazo" (La gran estafa, En busca del destino). El modelo "uno para ti, otro para mí" parece ser un camino resbaloso, pero no estoy en contra de eso siempre y cuando se pueda colar por ahí la película más interesante. Sospecho que este tipo carrera, que requiere la habilidad manejar con astucia y

sutileza a muchos tipos diferentes de personas, puede ser una manifestación de una forma solapada de sociopatía, lo que no quiere decir que artistas más obstinados no sufran de desórdenes psicológicos peores. De todos modos, ninguna de estas personas fueron los héroes con los que crecí. Como la gran mayoría de los amantes del cine, yo sólo vine a caer en las películas con algo más de olorcito a arte después de décadas de absorber y aprender el idioma del cine comercial.

De hecho probablemente la lección más útil que recogí jamás en el proceso de hacer cine independiente la saqué de Viaje a las Estrellas II: La Ira de Khan. En la primera escena, Kirstie Aley, que hace de teniente Saavik, toma parte en un ejercicio simulado de combate llamado Kobayashi-Maru (me gusta eso, que en un universo tan lleno de nombres que tratan de sonar alienígenas aparezca algo como Kobayashi-Maru, que suena tan terrífica y japonés, como si se quisiera recalcar la idea de que esta historia tiene útiles aplicaciones en nuestro planeta). El Kobayashi-Maru es un ejercicio en el que es imposible ganar y que se diseñó simplemente para probar el temple de los potenciales oficiales bajo estrés. Sólo el capitán Kirk ha podido jamás evitar ser muerto por los Klingons en el ejercicio. Saavik, después de su desesperante y tensa derrota, le preguntó a Kirk cómo lo hizo, y él le admitió que hizo trampa, que alteró el computador antes de la prueba para poder ganar.

Para mí esto es la metáfora más poderosa de lo que es el cine independiente. El sistema, en donde miles y miles de cineastas compiten por recursos en extremo limitados, no está diseñado para permitir el triunfo de una mirada personal, ni la tuya ni la de nadie. Así que como Kirk, hay que hacer trampa. El mejor truco es tener una billetera sin fondo. Si no se tiene, se requiere creatividad y esfuerzo, sin mencionar los favores interminables de los viejos y nuevos amigos. La mala noticia es que, tal como el capitán Kirk, uno al final "nunca ha pasado la prueba". Se puede abrir una puerta o dos en la industria cinematográfica, pero todavía no se sabe si uno va a poder sobrevivir si se da un paso adentro. Y a menos que la trampa se pueda repetir indefinidamente, en algún momento se tiene que dar ese paso. Tras la puerta espera una bestia, más horrible y vengativa que Khan.

Tal vez se pueden seguir inventando nuevos trucos para burlar al sistema, siempre y cuando no se esté demasiado cansado. Suponiendo que uno no se arruine por el fracaso, o más duro aún, por el éxito, tal vez se pueda seguir. David Cronenberg ha dicho que "al momento de volverte artista, no se es un ciudadano. No se tiene ninguna responsabilidad social ni nada por el estilo". Hay que estar atento, sin embargo, que vivir en esta ausencia de responsabilidad implica un montón de trabajo. Tal vez lo mejor sea -y este es el momento en que deje de esconderme tras pronombres evasivos-, quizá lo mejor para mí sea tratar de vivir de acuerdo a esas responsabilidades ciudadanas. Podría dejar todas mis pretensiones e ir a trabajar para Jimmy Carter, o algo así, ¿no? ¿Debería hacerlo? Empezaría desde abajo. Le llevaría a Jimmy su café. Sería un asistente de producción de la justicia y la generosidad y la amabilidad. (Aunque sería una fantasía más pura si sacáramos de la escena la figura de los ex presidentes o cualquier culto a la personalidad. ¿Para qué necesitamos otra carismática figura de culto? O pero aún, ¿para qué necesitamos otro Jimmy Carter?).

Para mejor o peor, he vivido sumergido en las películas desde que tengo memoria, o al menos desde que vi Rocky III. Si hago cine es porque me atrae el entusiasmo que me generaban sus etapas: escribir, dirigir, editar, actuar. Llegar a ser versado en minuciosos detalles técnicos (uno puede pasarse la vida analizando las vicisitudes del transfer de digital a fílmico y viceversa) por supuesto que es algo necesario aunque no siempre agradable. Si estas cosas externas (aprender a ser contador, abogado, agente de prensa, distribuidor) son necesarias o no depende del cristal con que se mire. Todo lo que sé en estos temas lo he aprendido a regañadientes; y en el fondo sospecho que reconocer las realidades del "negocio" es sólo una forma de alimentar su poder. La ingenuidad consciente es una defensa contra el mal. De hecho temo haber invocado su nombre al escribir estas páginas.

Así que antes de seguir metiendo la pata, he aquí mi análisis final: el cine está bien. No hay nada malo en el cine que el desmantelamiento del capitalismo no pueda resolver. Eso, al menos, sería una buena inyección de energía en el medio. Hasta ese día, las películas continuarán como la mayoría de las tentativas humanas. Los milagros seguirán ocurriendo, y como se trata de milagros estarán definidos tanto por su escasez como por su brillantez. Pero alguna luz verdadera seguramente se asomará por entre las grietas y se proyectará en la pantalla. Nuestros espíritus dependen de ello.