



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Pulp Fiction: FENÓMENO CULTURAL, COMERCIAL Y
SU IMPACTO EN EL CINE INDEPENDIENTE ESTADOUNIDENSE

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

P R E S E N T A

DAVID MARTÍNEZ FLORES

ASESOR: GERARDO SALCEDO ROMERO



México, Distrito Federal. JUNIO 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El presente trabajo lo dedico a Allison Anders.

Gracias por tus enseñanzas, por tu amistad y por tu bello ejemplo.

A Patricia Ordaz por su complicidad en tantas aventuras.

A Javier, Areli, Marco, Alex, Pili, Oscar y Daniela por su invaluable amistad y compañía.

A mi asesor y jurado por su tiempo y dedicación.

A mi familia y amigos por acompañarme en mi camino.

A mi madre, de corazón.

Gracias.

Contenido

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. EL CINE INDEPENDIENTE EN ESTADOS UNIDOS	
1.1 La industria cultural y el cine estadounidense	4
1.2 Ubicando al cine independiente estadounidense	6
1.3 Movimientos de cine independiente en Estados Unidos	12
CAPÍTULO II. LA GENERACIÓN NEW HOLLYWOOD	
2.1 La Generación New Hollywood	17
2.1.1 Fuerzas internas y externas	
2.1.2 Las principales piezas del movimiento	
2.2 Las torres gemelas del cine independiente: Miramax y Sundance	35
2.2.1 Sundance: El festival de los independientes	
2.2.2 Miramax: La casa que Quentin construyó	
2.3 La Clase del 92	45
2.3.1 Quentin Tarantino	
2.3.2 Allison Anders	
2.3.3 Alexandre Rockwell	
CAPÍTULO III. PULP FICTION: EL FENÓMENO CULTURAL, COMERCIAL Y SU IMPACTO EN EL CINE INDEPENDIENTE ESTADOUNIDENSE	
3.1 El éxito comercial de Quentin Tarantino	58
3.1.1 Quentin y la creación de su propio personaje	
3.1.2 La transformación de Quentin en la cultura de lo <i>cool</i> :	
3.1.2.1 Adaptación interna	
3.1.2.2 Adaptación externa	
3.1.3 La violencia-cool y la adaptación del mercado	
3.2. Pulp Fiction: El Fenómeno	69
3.2.1 Fenómeno cultural: la cultura de la adaptación	
3.2.2 Fenómeno comercial: el éxito en taquillas	
3.3. La era <i>Post-Pulp Fiction</i>	84
3.3.1 Four Rooms como microuniverso	
3.3.2 El impacto en la industria	
CONCLUSIONES	92
ANEXO	96

Introducción

En la década de los noventa ocurrió un cambio cultural, económico y social en la esfera cinematográfica de Estados Unidos con el replanteamiento del *modus operandi* del cine independiente. Dicho giro, tal como lo plantea el presente proyecto, fue provocado por el director Quentin Tarantino con su segundo largometraje Pulp Fiction, lo que acarrió repercusiones inevitables en el mundo independiente.

Debido al éxito que obtuvo el filme, los directores de la generación New Hollywood avicinaron un cambio positivo en la esfera al obtener la atención deseada. Sin embargo no tardó en descubrirse la consecuencia más profunda, pues notoriamente Pulp Fiction cimbró los cimientos del cine independiente de la época incitándolo a desechar el estricto método que laboró por muchos años, sin importar que aquello llegara a significar el abandono de los ideales del movimiento.

Resultaría ambiciosa empresa el presentar al filme como único factor de este cambio, puesto que se evadirían otros factores relacionados. El presente proyecto, en cambio, ubica preferentemente a Pulp Fiction como el eje que desencadenó el cambio estructural en el cine independiente y consecuentemente en la industria cinematográfica de Estados Unidos, Hollywood. A pesar de las pretensiones comerciales de Quentin, éstas no procuraban ser alevosas, al menos en un principio, respecto al trabajo de sus compañeros. Aunque fue el fenómeno de su filme el que enganchó la metamorfosis tan buscada por la industria en esos años, utilizándolo así como el agente del cambio.

El hecho es que el ascenso a la fama lo colocó como el primer director de cine independiente en convertirse en celebridad y gran parte de su popularidad se debió a la mitificación de su propio personaje y a diversos objetivos particulares de su trabajo como artista en el cual implementó, a manera de fórmula, elementos de la cultura pop en boga para fines comerciales.

A lo largo del proyecto se esclarecerán las siguientes interrogaciones ¿en qué modo repercutió el fenómeno Pulp Fiction en la cinematografía independiente y consecuentemente en

la industria de Hollywood? y sobre todo ¿cuáles fueron las causas que ubicaron a Pulp Fiction como fenómeno cultural y comercial en el cine estadounidense? Dichas incógnitas se resolverán a lo largo de esta investigación y situarán la importancia del filme como evento social de la cultura norteamericana.

El presente trabajo a manera de tesis se encuentra dividido en tres capítulos. En el primer capítulo titulado *El cine independiente en Estados Unidos*, se presentará el papel del cine independiente en la sociedad estadounidense así como el origen y su desarrollo. En el primer apartado se posicionará el papel del arte cinematográfico en la industria cultural de la sociedad moderna, para ello se presentará la particular visión del filósofo alemán Adorno, a manera de marco teórico, ubicando su meditación acerca de la fabricación cultural de Hollywood. Después, se ubicará al cine independiente aportando las distintas posturas que se tienen al respecto, definiendo así el término que mejor explique a este tipo de producciones. Para finalizar, se guiará a través de la historia del cine independiente estadounidense a partir de la década de los sesenta cuando se formalizó oficialmente el surgimiento de este tipo de cine; se presentarán los movimientos que antecedieron a la generación independiente de los noventa para comprender así su origen.

En el segundo capítulo titulado *La Generación New Hollywood* comenzará situando al movimiento que se gestó en los años noventa y que devino de aquellos que le influyeron de años anteriores. Para comprender mejor las circunstancias que provocaron el surgimiento de dicha escuela, se presentarán las causas internas y externas que ayudaron a su conformación y sobre todo a su prestigio. Asimismo se ubicarán las principales piezas que aportó el movimiento, mismas que definieron los temas, la visión y la técnica del cine independiente de la década. La segunda parte del capítulo posicionará al festival de cine de Sundance y a la distribuidora Miramax como las torres gemelas del cine independiente, revelando la gran importancia que ambas tuvieron en el desarrollo de la generación New Hollywood. Por último, se ubicará el grupo conformado por los directores Allison Anders, Quentin Tarantino y Alexandre Rockwell, en *La Clase del 92*, que jugó un papel activo en el rumbo que tomaría el cine independiente a partir de 1992.

Por último, en el capítulo tercero titulado *Pulp Fiction: el fenómeno cultural, comercial y su impacto en el cine independiente estadounidense*, ubicará al filme como fenómeno social de la

cinematografía de dicho país y la marca que dejó en su historia. La primera parte comprenderá las causas que provocaron el éxito de Quentin Tarantino como personaje mediático a través de la mitificación de su propio personaje, su transformación a la cultura *cool* y la adaptación de su mercado como estrategias mercadotécnicas de comercialización. La segunda parte ubicará a *Pulp Fiction* como fenómeno cultural y comercial en Estados Unidos, advirtiendo el fuerte impacto que lograra dentro del movimiento independiente y consecuentemente en la cinematografía del país. Se presentará al proyecto *portmanteau* Four Rooms como un metafórico microuniverso de las repercusiones que trajera el director Quentin Tarantino en el cine, y se explicarán las decisiones que tomó la industria de Hollywood de formar parte del cambio estructural que provocara *Pulp Fiction* y sus circunstancias.

CAPÍTULO I. EL CINE INDEPENDIENTE EN ESTADOS UNIDOS.

1.1 La industria cultural y el cine estadounidense.

Todo arte comienza con una acepción meramente independiente, en donde el artista plasma sus sentimientos y su forma de ver la vida en su “objeto de arte” buscando sus propios recursos y sus medios. La expresión humana en el sentido más puro, eso es arte. Así funciona desde sus principios como una válvula de escape a las emociones humanas por la necesidad de trascender a través del tiempo. En este sentido, el cine nació de la habilidad de filmar y proyectar imágenes en movimiento para documentar, abstraer, distorsionar y sobre todo glorificar la realidad¹ a través de la expresión humana ganando su categorización de ‘séptimo arte’.

El presente trabajo se sitúa en la sociedad estadounidense criticada por muchos estudiosos por su sistematización y alienación consumista propios de la era moderna. La integración de las expresiones artísticas dentro del sistema económico fue precisamente el objeto de estudio de Adorno, quien denunció lo que llamaba “la felicidad fraudulenta del arte afirmativo”² asegurando que la música jazz, como intento de expresión de liberación racial, formaba parte de una alienación social puesto que favorecía la integración al sistema.

La desorientación de Adorno en Estados Unidos, su consternación y disgusto por los productos culturales norteamericanos lo llevaron a una meditación sustancial de los efectos de los medios masivos de comunicación en la cultura y en la sociedad. El trabajo de Adorno en los medios masivos, o lo que llamó *industria cultural*, fueron creados en el contexto de la Escuela de Frankfurt y su proyecto de la teoría crítica. En el libro *Dialéctica del Iluminismo* los filósofos Adorno y Horkheimer manifestaron su posición ante la producción industrial de bienes culturales a partir de los años cuarenta, explicando que:

“En la sociedad moderna, cualquier producto cultural, incluso la difusión masiva de las obras de arte clásicas, se convierten en mercancías...por lo tanto adquiere los rasgos de la producción industrial”.³

1 STUBBS, Liz, “*Making Independent Film, advice from the filmmakers*”, Allworth Press, Canadá 2000, p. ix
2 MATTELART, Armand, “*Historia de las Teorías de la Comunicación*”, Paidós, Barcelona 1999, Pág. 53
3 SCHNEIDER, Romina et al. “*Comunicación para Principiantes*”, Ed. Era Naciente, Argentina 2004, p. 58

Así, los productos diferenciados mecánicamente son, al final, iguales uno al otro. Si se compara la producción de autos en serie con el cine comercial, la diferencia entre las compañías o estudios es básicamente ilusoria y las discusiones de los conocedores entre qué es bueno y qué es malo sirven simplemente para perpetuar la competencia y la variedad de elección. En este sentido, la percepción de los filósofos ante la industria de Hollywood es de aquella fábrica que produce materiales cíclicamente recurrentes e invariables que inhiben la actividad mental del espectador, es decir, “bajo la apariencia de la novedad repite formas probadas y estereotipadas.”⁴

Es aquí donde se cuestiona la naturaleza misma del cine como ejercicio artístico puesto que la historia del cine estadounidense *per se* demuestra desde sus inicios una gradual aceptación comercial con la creación de productos en cadena. Peter Dechernev explica que “el cine se convirtió en arte en el momento mismo en que los productores de Hollywood decidieron que era un buen negocio convertir al cine en arte”.⁵

Además de ser recurrentes en su modo de realizarse el contenido manifiesta una generalización de simbolismos culturales, puesto que Hollywood está ligado a la producción masiva de sueños prefabricados intentando adoptar el sueño americano en el que todos los hombres han sido creados de igual manera.

La consternación de Adorno por la infiltración del capitalismo en la vida diaria y por lo tanto en las expresiones artísticas del ser humano, lo llevaron a realizar grandes críticas en contra de la sociedad capitalista estadounidense argumentando incluso el fracaso de la razón moderna y su pretensión de convertirse en la fuente del progreso. Por ello los teóricos que no comparten con el pensamiento de Adorno y Horkheimer, en su contexto de los años cuarenta, alegan que su posición “deviene de la nostalgia por una experiencia artística y cultural libre de condicionamientos de la técnica moderna”⁶.

Pero cierto es que, a pesar de demostrar una fuerte crítica en contra del sistema, Adorno fue un arduo defensor de su país adoptivo y de los ideales democráticos que representó. Si bien la

⁴ Op. Cit. p. 59

⁵ DECHERNEY, Peter. “*Hollywood and the Culture Elite : How the Movies Became American*”, New York, NY, USA: Columbia University Press, 2005. p 1.

⁶ SCHNEIDER, p. 60

visión de Adorno se confrontó por su apocalíptica crítica de la sociedad moderna, su preocupación por la sensibilidad de la autonomía como principio rector del arte originó una profunda meditación sobre la fabricación cultural y su desvirtuación artística; por ende su trabajo representó una crítica de Hollywood como industria cultural del cine estadounidense.

En consecuencia a su preocupación por mantener los valores artísticos de las producciones culturales y de la posición crítica de la audiencia, el cine independiente formuló una respuesta pacífica y constante encargándose de mantener la lucha por la perseverancia artística del material único y original desde sus inicios. Así, el cine independiente estadounidense nos recuerda que el cine es una forma de arte capaz de mantener su más pura esencia incluso para un país que posee una de las industrias de cine comercial más poderosas de todo el mundo.

1.2 Ubicando al cine independiente americano.

Es importante tener una definición clara del cine independiente para poder así confrontarlo y compararlo con el cine comercial. Definirlo resulta un tanto ambiguo pues su concepción ha variado a lo largo del tiempo. Para comprobarlo, basta con dar un vistazo en la sección de *arte* en una tienda de videos. ¿Son todas ellas independientes desde su origen o simplemente es una estrategia de mercadotecnia?

Está de moda decir que el cine independiente (o cariñosamente llamado “indie”) no existe, y claro, bajo la gran confusión que existe hoy en día es evidente que la credibilidad de este género se vea en peligro. Existe actualmente un cine independiente que mantiene la visión del director como el artista creador de su obra, sin embargo éste no se apega a la metodología que lo identificó desde su nacimiento por su desapego a los grandes estudios.

El presente trabajo se ubica en el contexto de la cultura estadounidense, uno de los países con la industria de cine más grande de todo el mundo, después de la India y el cine Bollywoodense, Hollywood se presenta como el mecanismo cinematográfico por excelencia abarcando la mayor parte de los países, si no es que en su totalidad. No obstante el gran peso que ha ganado Hollywood a lo largo de un siglo, existe un grupo, un movimiento, que ha luchado en contra de los estándares establecidos por la abrasadora industria al pasar de los años.

Los independientes se han encargado de demostrar el arte que conlleva el quehacer cinematográfico, valiéndose de la libertad de expresión y de la capacidad creativa con la que cuentan. No es que haya una lucha entre la industria hollywoodense y los independientes, no es el blanco y el negro ni la fuerza del mal contra el bien, sino es la capacidad constante del segundo grupo la que recuerda que el talento artístico se mantiene por encima de su comercial punto de vista, aunque cierto es que forma parte inevitable del sistema. Al respecto Alan Rudolph, director de *Afterglow* (1997), explica:

“Independiente es un nombre inapropiado. Incongruente por definición. Si en verdad eres independiente entonces no pueden catalogarte y tu trabajo por lo tanto no puede ser encasillado. Si estás en contra del sistema, por definición eres parte del sistema. No creo que ser independiente signifique estar en contra del sistema cuando dependes siempre del dinero”⁷.

Desde su perspectiva económica se considera al cine independiente como todo aquel cine que se financia de manera autónoma y sale del sistema habitual de estudio o casas productoras manteniendo un total control sobre su proyecto, incluso a través del marketing y la distribución del mismo. En este sentido, ser *indie* significaría tomar el camino del sacrificio –por más religioso que esto suene–, con el valor de externar el alma vida del artista y proyectarlo en su obra. Ese es el lado purista del cine independiente, el no dejarse seducir por el dinero que manipula y somete sino mantenerse en su estado natural, artístico, no obstante de su bajo presupuesto. Aunque si diéramos por asentada tal enunciación estaríamos excluyendo otros aspectos importantes que ayudarán a esclarecer el verdadero espíritu que representa al independiente.

Los autores Linda Ruth y Michael Hammond explican que el término ha llegado a tener diversos significados. Para ellos, el cine independiente es “todo cine realizado y distribuido fuera de los canales *normales* de financiamiento y distribución” manteniéndose al margen del *cine comercial* y sus fenómenos en taquilla. Greg Merrit, en su libro *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film*, define al cine independiente: “es toda película financiada y producida de manera autónoma, sin importar su tamaño”⁸; a diferencia de las “semi-indies”, categoría

⁷ LEVY, Emanuel. “*Cinema of Outsiders : The Rise of American Independent Film*”, New York, NY, USA: NYU Press, 1999. p 1.

⁸ KING, Geoff, “*American Independent Cinema*”, Indiana University Press, EUA 2005 p. 293

alterna que refiere a todas aquellas películas realizadas por pequeños estudios o con la garantía de ser distribuida por una de las *grandes* antes de su producción.⁹

Weinrichter, por otro lado, expone que existe una confusión semántica del término independiente:

“si se define sólo desde el punto de vista productivo, como el cine realizado fuera del sistema de los grandes estudios, hay que admitir en esta categoría no sólo a los autores de sensibilidad cinéfila europea, sino también de productos mucho más cercanos al cine comercial como la serie de *Nightmare in Elm Street*”¹⁰

Sería algo escueto y cuadrado catalogar como independiente a *todo* aquel director o productor que consigue financiamiento autónomo, pues como afirma Weinrichter, se incluirían películas baratas que no comparten en nada con la intención del cine independiente como tal. La independencia es a su vez un relativo más que una absoluta cualidad y puede ser definida, como apunta Levy¹¹, como la oposición a los medios dominantes en varios niveles:

- Tecnológico (cámaras en formato de 8 o 16mm o digital vs. el formato profesional de 35mm)
- Institucional (interpersonal y comunal vs. Corporativismo)
- Estético (películas originales y vanguardistas en vez de géneros convencionales)
- Económico (el amor al cine por encima del amor al dinero)
- Político (explorar los márgenes de la cultura en vez de la cultura dominante)

⁹ Tal es el caso de *One Hour Photo* considerada por la revista Variety como la segunda película independiente más importante del 2002. Aunque la narrativa del guión se apega más al perfil independiente al tratarse de un hombre adulto sexualmente depravado, se vendió el proyecto a Fox Searchlight (división de cine independiente de FOX) con la promesa de incluir a Robin Williams como personaje principal. Así, la compañía tenía a su triángulo de éxito: un guión, una estrella y un director.

¹⁰ CASAS, Quim, “*Jim Jarmusch itinerarios al vacío*”, T&B Editores, España 2003, pág 13.

¹¹ LEVY p. 5

El escritor Peter Biskind¹² por su parte rescata la visión “rebelde” al agregarle preceptos nobles como la *integridad*, *expresión personal* y *sacrificio*; teniendo en mente a los jóvenes románticos que gastan incluso su propio dinero para solventar la producción. En su libro *Down and Dirty Pictures* también menciona que hay algo más que se esconde detrás de esta concepción convencional diciendo que el mundo independiente es también algo sucio, brutal y de corta naturaleza.

A partir de la década de los noventa, la definición de cine independiente tornó en algo distinto tras sufrir una mutación desde su raíz. Un conjunto de factores internos y externos devino en la mutación inevitable del cine independiente ante la gran maquinaria industrial de Hollywood y su inmersión en el mundo económico de las grandes marcas. No obstante el constante flujo de cambios en el cine comercial como un intento de adaptar las nuevas necesidades del mercado, el ojo del huracán se situó en la esfera independiente con *Pulp Fiction* como el evento social que, con gran ayuda de la industrialización cultural de Miramax, devino en el punto exacto que desencadenó una serie de eventos poco afortunados en términos independientes, pero por demás prósperos para la industria en general. Es aquí donde la ambigüedad del término tomó forma debido a que las características comerciales del filme convergieron con la creatividad artística de Quentin Tarantino.

La productora Christine Vachon ha sido testigo de la evolución y transformación del que ha sido sujeto en cine independiente. En su casa productora *Killer Films* se sumergió en esta mutación del mercado en la década de los noventa para seguir vigente. Vachon ofrece su propia definición de cine independiente diciendo que:

“Es cierto que, en el mejor de los casos, películas independientes son genuinamente alternativas, con una visión genuinamente original, pero no hay nada como un filme absolutamente independiente. Aunque existe

¹² Peter Biskind es autor de libros como *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood* y *Down and Dirty Pictures*. Escribe en la revista *Vanity Fair* y es editor de la revista *Premier* en Nueva York.

ciertamente una economía en el trabajo, pues las películas deben salir al mercado y la gente debe querer verlas.”¹³

Vachon, después de brindar esta definición en términos de producción, expone en su segundo libro *A Killer Life*¹⁴ el ejemplo de un filme que, no obstante de la procedencia del presupuesto, debe considerarse como un filme independiente y explica que la tradicional definición del término carece ahora de significado. *My Big Fat Greek Wedding* (Joel Zwick, 2002), apoyada y realizada por Tom Hanks y su esposa Rita Wilson bajo la productora Playtone se consideró como película independiente no tanto por la proveniencia del presupuesto sino por su naturaleza misma.

Playtone fue fundada por la pareja de actores con recursos del canal Home Box Office HBO, la cual cerró un trato con Hanks después de haber producido la serie de televisión *Band of Brothers* pactando llevar a cabo proyectos en conjunto a la pantalla grande. Tom Hanks supo que ningún estudio como Paramount o Dreamworks apoyaría el proyecto de una mujer judía de origen griego de 38 años, desconocida para el público, que hablaba de las desventuras de su propia familia. Lionsgate se había negado a distribuir la película, error que les costó \$350 millones de dólares, por lo que decidieron venderla al *Independent Film Channel*.

Si se midiera bajo el término tradicionalista del cine independiente, *My Big Fat Greek Wedding* no entraría dentro de la definición puesto que *Playtone*, que hasta cierto punto es independiente, es financiada por HBO que a su vez es propiedad de Time Warner. Sin embargo la visión de Nia Vardalos, autora del guión, nunca se desvirtuó en ningún momento durante la producción sin importar el riesgo económico que representara narrar la historia de una completa desconocida. Es aquí donde la autora aboga por el nuevo término con el que se conoce al cine independiente, el cual se basa en la *visión* –más no en la metodología- de su realización, elemento que vale más que la proveniencia de su financiamiento.

Por ello Christine Vachon propone una nueva definición del término “independiente”, diciendo que es todo aquello que salvaguarda la autonomía del cineasta, así como su visión para contar historias inusuales, contratar a los actores adecuados sin caer en el recurso de las

¹³ VACHON, Christine, “*Shooting to Kill: How an Independent Producer Blasts through the Barriers to Make Movies that Matters*”, p. 16

¹⁴ Op. Cit. p. 13.

superestrellas y sobre todo no dejarse controlar por las exigencias de un estudio, “son todos esos valores lo que hacen al filme una forma de arte y no sólo entretenimiento”. Si la creatividad es permitida en todos sus sentidos eso es el cine independiente, sin importar la proveniencia del presupuesto.

Quizás los independientes de los noventa prefirieron regirse por la bohemia forma de trabajo, ondeando en alto los principios independientes que los caracterizaron por muchos años, sin fijarse en las dificultades económicas que aquello representaba. Quentin por otro lado, transformó el término adaptándolo a las nuevas necesidades económicas de la sociedad moderna, colocando su trabajo en la lógica mercadotécnica de aceptarse como parte inevitable del sistema económico.

La clasificación de *independiente* basado en su *espíritu independiente* se acerca más a la definición de cine de *auteur*, cuyo origen surgió en la crítica del cine francés de la década de los cincuenta para referirse a aquellas películas cuya visión es enteramente propiedad del director como único autor de la obra. Sin embargo, tal como apunta John Berra, estaría cegando la estructura económica de la industria, que requiere que el director encuentre los recursos para financiar sus proyectos a cierta escala esperando trabajar para los estudios.

Existen directores como Jim Jarmusch que han trabajado constantemente en el sector independiente teniendo poca o nula relación con la industria de Hollywood. Pero por otro lado existen directores de visiones particulares como Steven Soderbergh (*Sex, Lies and Videotape* y *Ocean's Eleven*) que han alternado entre ambas esferas de la cinematografía cuidando siempre de su visión como autores.

Si bien las aspiraciones comerciales de Tarantino lo llevaron a implementar elementos y metodologías propias del cine comercial como la inclusión de estrellas tipo A y grandes campañas de mercadotecnia, la defensa por la *visión* independiente ha sido siempre un principio rector del director en su posición de autor. Por ejemplo, la famosa escena de la oreja cercenada en *Reservoir Dogs* intentó ser editada por Miramax amenazando no distribuir el filme, decisión que eventualmente y debido a la gran fuerza del material, terminaron por desechar ante las exigencias del director por obtener siempre el derecho de la edición final de sus películas.

Lo que lleva a concluir que en el término de cine independiente existen dos posturas. La primera versión *purista* apunta que el cine independiente debe producirse fuera de todo apoyo por parte de la industria, es decir fuera de los estudios, fuera de su larga lista de superestrellas y fuera de su metodología productiva. Por otro lado, en un sentido más *práctico* o *flexible*, se determina como cine independiente a todo proyecto que salvaguarda la visión artística del director, que no se rige por las exigencias de algún tercero y que permite la creatividad y la libre expresión en todos sus sentidos. Al ser parte inevitable de la sociedad capitalista, el cine independiente estadounidense se adapta a los cambios económicos, permuta, sucumbe y se reinventa gracias o a pesar de la industria, pero siempre aferrándose a la visión personal del artista por encima de la elaboración de productos para el simple entretenimiento.

1.3 Movimientos de cine independiente en Estados Unidos.

Desde que los hermanos Lumière y Thomas Alba Edison inventaron la técnica de filmar imágenes en movimiento a finales del siglo XIX, el cine estadounidense ha sido testigo de distintos movimientos y tendencias cinematográficas que le influyen de manera interna y externa otorgando una importante cantidad de iconos culturales al archivo cinematográfico del país. En 1910 Hollywood se consagró como la mayor industria de cine que el mundo vislumbrara por muchos años, tropezando con las diversas crisis que originaron la Primera y Segunda Guerra Mundial, así como las depresiones económicas que devinieron en un impacto para la industria cultural en Estados Unidos.

Movimientos sociales han surgido a partir de las circunstancias sociales por las que ha cruzado el país en su arduo camino por convertirse en una de las potencias mundiales más importantes; el cine no ha sido la excepción. Si bien la historia fílmica de Estados Unidos se remite a las aportaciones que ha dado la industria de Hollywood, existe también un cine generado en sus periferias. Si nos remitiéramos a los inicios del cine independiente estadounidense se podría hablar incluso de los métodos del director Charles Chaplin y de cómo obtenía recursos privados para la realización de sus películas. No obstante, para motivos de esta investigación, nos concentraremos en los movimientos independientes gestados a partir de los años de la posguerra en 1960.

Analizar al cine independiente en términos de temáticas y valores generacionales revela una importante información de la sociedad en que las películas fueron producidas así como de los cineastas que las crearon. En comparación con la industria dominante de Hollywood que se dirige a una gran cantidad de público potencial, los independientes gozan de una mayor libertad de expresión puesto que no dependen de grandes públicos. Así, el común denominador es desplazado por la utilización de temas, quizás más arriesgados, que reflejan una realidad más próxima al sentir social, principalmente de la juventud.

Los años sesenta fueron decisivos en la historia de los Estados Unidos y la directriz que tomaría la sociedad a partir de ese entonces. El fuerte repudio en contra del gobierno y sus acciones bélicas provocaron un rotundo rechazo en gran parte de la población. Las circunstancias sociales influyen directamente en los ámbitos de la vida del hombre y por lo tanto en el arte, por lo que la lucha contra el sistema se vio reflejada a su vez en la sensibilidad cinematográfica.

Fue en esta década que la juventud se hizo escuchar alrededor del mundo bajo diversas protestas en contra de la guerra y a favor de la paz mundial con el surgimiento de la subcultura *hippie* en las ciudades de San Francisco y Nueva York; así como la aceptación de la cultura negra. El sector juvenil se caracterizó por los excesos pues vivieron una marcada liberación sexual aunada al fuerte consumo de las drogas como un intento de desatarse del conservadurismo y rebelarse en contra del sistema opresor bélico.

Las películas que reflejaron esta nueva sensibilidad eran generalmente producidas por la gente, es decir fuera de los grandes estudios con bajo presupuesto, comúnmente sin actores estelares de por medio. Muchas de ellas demostraban el espíritu rebelde en contra del gobierno y su discurso persuasivo y eran realizadas por aquellos jóvenes que vivieron dichos excesos.

De manera histórica, el movimiento independiente estadounidense de la década aportó la influencia europea del *avant-garde* refiriendo a las películas de bajo presupuesto, radicales en su contenido y que compartían similitudes con las distintas corrientes artísticas de la época. De ahí que se desprende el trabajo de artistas como Andy Warhol o Jack Smith que se ubican no tanto en el cine independiente sino bajo el término de cine experimental.

En el año de 1960 *Shadows*, del actor y director John Cassavetes, inauguró oficialmente el movimiento de cine independiente estadounidense, demostrando una profunda influencia del *Nouvelle Vague* francés y sentando las bases para las siguientes generaciones. Cassavetes impactó por mantener su carrera doble como reconocido actor de Hollywood (*The Dirty Dozen*, 1967 y *Rosemary's Baby*, 1968) y como reconocido director de películas independientes como *Faces* (1968), *Husbands* (1970) y *A Woman Under Influence* (1974).

Su trabajo como actor consolidado dentro de la industria le permitió la seguridad económica para llevar a cabo sus propios proyectos como director, experimentando con las técnicas europeas en boga que empleaban cámaras de 16 mm con cintas en blanco y negro. Aunque sus películas no fueron muy bien recibidas en su tiempo, la crítica lo ha ubicado como uno de los pilares más importantes del cine independiente por su aportación metodológica como director y posteriormente como distribuidor de su propio material tras fundar *Faces Films*, tomando el control total de sus películas e influyendo notablemente en el espíritu de los talentos por venir.

Posteriormente, el éxito del filme *Easy Rider* del director Dennis Hopper (1969) inauguró la fiebre por explorar y adoptar las nuevas influencias del cine europeo de Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, François Truffaut e Ingmar Bergman desestabilizando las convenciones formales de Hollywood. *Easy Rider* abordó la nueva visión del cine independiente que criticó los valores de una sociedad capitalista y la posición de la juventud *hippie* en ella. Así también combinó el romanticismo europeo y la inestabilidad narrativa celebrada también en películas como *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969) y *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) las cuales reflejaron una tendencia por presentar escenarios rurales de Estados Unidos como una forma de presentar una realidad que iba en contra de las películas filmadas en locaciones creadas por los grandes estudios. Dichas producciones independientes sentaron las bases para las siguientes generaciones abordando historias originales con un estilo artístico-romántico inigualable. Pero más que nada, tal como apunta Linda Ruth, “pronosticaron el futuro de la sociedad americana con la muerte simbólica de sus héroes y la

revisión de la cultura nacional a partir de la Segunda Guerra Mundial y con mucho más fuerza en la década de los sesenta”¹⁵.

La generación *baby boom*, hijos de una sociedad estadounidense que buscó una mayor estabilidad en tiempos de la posguerra, se encontró en su apogeo juvenil a principios de los setenta. La industria cinematográfica tornó sus fuerzas para la satisfacción del entretenimiento de la nueva generación que, demográficamente, fue en aumento en los siguientes años. Está muy bien documentado que Estados Unidos apostó por relegar el poder a su descendencia, dando un giro a la libertad que por años buscó la juventud del país. Tal como *Edward Norton* explicó que “a finales de los sesenta y principios de los setenta, los estudios no supieron cómo vender películas a la gente joven, por lo que recurrieron a los jóvenes cineastas”¹⁶. Sin lugar a dudas, el talento artístico de estos años lo estableció el movimiento juvenil dejando en claro que la industria le pertenecía a la gente joven.

La *Generación Renaciente*, conocida también como los *movie-brats*, conformada principalmente por los directores Martin Scorsese, Brian de Palma, Steven Speilberg, George Lucas y Francis Ford Coppola, quienes trajeron consigo una nueva forma de cine alejada de los temas serios e influencias europeas de las películas de menor escala de la década pasada inauguraron la época del *blockbuster* y las películas como eventos populares a gran escala. Este grupo de cineastas fue la consecuencia del empleo de los nuevos talentos juveniles, energéticos y graduados de las escuelas de cine del país (mayormente UCLA y NYU) y su integración al sistema como la gran esperanza renacentista de Hollywood.

Si bien su trabajo terminó por ser parte de la industria, sus aportaciones al cine independiente fueron numerosas. Por un lado trajeron a la mira la importancia del cine de autor inaugurando la ‘era de los directores’¹⁷, no tanto por el poder que generaron ellos mismos, sino por las circunstancias particulares de su tiempo. Las dificultades que presentó la industria la orillaron a apostar por los nuevos directores que prometieron atraer a un nuevo y más joven público. No obstante fue muy notable que una vez dada la ‘rienda suelta’ a los directores trayendo

¹⁵ WILLIAMS, Linda Ruth. “*Contemporary American Cinema*”, Berkshire, GBR, McGrawHill Education, 2006. p 25.

¹⁶ BISKIND, p. 8

¹⁷ Op. Cit. p. 24

proyectos como *Mean Street* (Martin Scorsese, 1971) o *American Graffiti* (Goerge Lucas, 1973), la libertad quedó como un lapso de transición muy corto, puesto que consolidaron las necesidades de la industria cinematográfica pasando a ser parte de ella. Caso contrario a Coppola, quien para realizar el ambicioso proyecto de *Apocalypse Now* (1979) tuvo que dirigir por contrato la película basada en el best seller *The Godfather* (1972) para financiarse. Para finales de los años setenta el poder regresó a las manos de los grandes estudios que “utilizaron el estatus de los directores como parte de su estrategia de diseñar y promover prestigiosas producciones *blockbuster*”¹⁸. Al sustentarse del cine de *auteur en los años setenta*, el sistema empleó este recurso como un intento de reivindicarse con su público y librarse de cualquier culpa.

¹⁸ KING, p. 99

CAPÍTULO II. LA GENERACIÓN NEW HOLLYWOOD

“En estos días, se vuelve más difícil recordar que el cine es una forma de arte. Las películas son vistas como productos mercantiles, como un repunte abstracto del espiral invertido de Hollywood”¹⁹.

Christine Vachon,
Productora de cine independiente

2.1 La Generación New Hollywood.

A finales del siglo XX el cine estadounidense fue testigo de una nueva ola alternativa, con una estructura institucional propia, que representó uno de los desarrollos más relevantes de la cultura americana en los últimos años. El éxito que provocó el cine independiente en los años noventa pronosticó, según los expertos, el advenimiento de una vibrante innovación en la cinematografía.

La popularización del cine independiente se dio a la par del incremento de estudiantes de cine en las universidades norteamericanas. “Los novelistas ya no son nuestros héroes culturales, ahora son los cineastas”²⁰ sostuvo Emanuel Levy para explicar que, si en algún tiempo del pasado los escritores eran los encargados de relatar historias bajo una perspectiva de la realidad muy propia, ahora los cineastas tomaban la batuta con sus ventajas tecnológicas.

El prestigio de los cineastas independientes en los años noventa incrementó continuamente con el paso de la década. La fuerza con la que entró el cine independiente en escena provocó una súbita fiebre en la industria que deseaba cada vez más gozar del prestigio y del reconocimiento artístico de este tipo de producciones. De pronto, los actores del sistema hollywoodense ubicaron al cine New Hollywood como una oportunidad por revivir sus carreras y los grandes estudios lo situaron como el agente de cambio capaz de reivindicarlos con el quehacer

¹⁹ VACHON, p. 2

²⁰ LEVY, p 13.

artístico de calidad. Si alguna vez trabajar con los independientes significaba que tu carrera como actor estaba en problemas, ahora proyectaba en ellos ese toque de profesionalismo que tanto buscaban.

Herederos de los directores autoconscientes de los años sesenta y setenta, la generación New Hollywood se posicionó como la promotora de la integridad del director como poseedor de su trabajo y de la expresión libre del pensamiento en un momento propicio por rescatar los valores independientes del arte cinematográfico, ya que la industria comercial promovía a las películas como productos consumibles dentro de un ciclo económico.

A diferencia de la generación anterior, los nuevos cineastas independientes de los noventa evitaron los excesos que caracterizaron a sus antecesores y se dedicaron a concentrar todas sus energías en sus trabajos. No obstante, la deuda que les debían a los movie-brats por posicionar al cine de autor por el estilo, el tono, la manera visual y el modo de abordar los temas sentaron el escenario para la siguiente generación de jóvenes cineastas.

Muy pronto el cine independiente estadounidense se convirtió en todo un reto para la industria de Hollywood, puesto que posicionó altos estándares artísticos obligándolo a retomar la estética que poco a poco se perdía en el núcleo productivo de Hollywood; recordándoles que el cine es una manera de hacer arte y no simplemente comercio. El autor Peter Biskind²¹ compara y contrasta las dos vertientes del cine estadounidense diciendo que:

El cine independiente es todo lo que Hollywood no es.

- ✓ Si Hollywood hace “películas”, los *indies* hacen “filmes”.
- ✓ Si Hollywood vende sueños y fantasías, los *indies* muestran el compromiso con la realidad.
- ✓ Si Hollywood evita los temas controversiales, los *indies* los defienden.
- ✓ Si las películas de Hollywood son caras, los filmes *indies* son baratos.
- ✓ Si Hollywood utiliza estrellas, los *indies* prefieren actores desconocidos, incluso no actores.

²¹ BISKIND, p. 19

- ✓ Si Hollywood se adjudica la edición final, los *indies* demandan hacerlo por ellos mismos.
- ✓ Si Hollywood establece géneros, los *indies* prefieren aportar visiones personales y por lo tanto son únicos.
- ✓ Si Hollywood hace películas por comité, los filmes *indies* son hechos por individuos que escriben, dirigen, filman y editan a la vez.
- ✓ Mientras Hollywood emplea directores contratados para realizar un trabajo, los *indies* son cineastas que trabajan en el altar del arte.

Si bien el cine independiente se opone o resiste ante el sistema de Hollywood, posicionarlos como los polos opuestos de la cinematografía estadounidense evadiría el hecho de que existe un enorme talento tanto en Hollywood como en el New Hollywood y que también en ambos existen proyectos que culminaron en el inevitable fracaso. Es decir, mencionar que el cine de Hollywood es comercial no infiere en el hecho de que sea de baja calidad artística, pero cierto es que no siempre puede tomar los riesgos que los independientes disponen correr, ya que existen grandes inversiones económicas de por medio.

El cine independiente en su calidad de cine de bajo presupuesto logra arriesgarse, aventurarse, innovarse, sucumbir y reinventarse e inevitablemente funciona como el laboratorio de la industria donde se decide cuáles son los proyectos que pueden llegar a ser comerciales por sus características y cuáles no.

Hablar del proceso histórico del cine independiente estadounidense es hablar de un continuo desarrollo y por lo tanto no se puede ubicar a las distintas generaciones como movimientos separados. No obstante, son los hechos sociales propios de cada década los que determinan el rumbo de su historia.

Por último, si como “movimiento” entendemos a un grupo de personas con una organización interna definida y un líder en específico, no podríamos catalogar al New Hollywood Cinema como un movimiento per se. Sin embargo, si “movimiento” sugiere un proceso creativo compartido por la misma visión y espíritu, entonces podemos definirlos como un conjunto

homogéneo que persiguió nuevos temas, nuevas formas y nuevos estilos previamente ignorados o poco explorados.

2.1.1 Fuerzas internas y externas.

En los años noventa existieron distintos factores que beneficiaron el surgimiento de una nueva ola de cine independiente artística, económica, tecnológica y demográficamente. Emanuel Levy expone algunos factores internos y externos que analizaremos a fondo y a los cuales daremos anotaciones pertinentes con el fin de enriquecer y proponer otros factores que sirvieron a su vez al crecimiento del prestigio de la generación New Hollywood.

1. La necesidad de una expresión propia en contenido y en forma.
2. La era del Blockbuster y la baja calidad narrativa en Hollywood.
3. El incremento de ayuda financiera para los proyectos de cine independientes.
4. Mayor demanda de medios visuales.
5. Públicos de soporte: la generación Baby-Boom.
6. Menor demanda de películas extranjeras en el mercado estadounidense.
7. Popularización de los estudios de cine.
8. Ayuda organizacional.
9. El éxito comercial de los filmes independientes.

1. La necesidad de una expresión propia en contenido y en forma.

Sin duda una de las razones más fuertes que logró el éxito de la nueva ola de cine independiente estadounidense fue la necesidad de la expresión propia que deviene del instinto básico del hombre de narrar historias como una forma de trascender en el tiempo y de perdurar en la memoria de las personas, conformando el ideal básico del cineasta como narrador de historias bajo la estética propia de su profesión.

Sin embargo no es sólo el contar historias lo que define el perfil del cineasta independiente, sino su manera de contarlas, tanto en contenido como en forma. Las historias pueden ser narradas de distintas maneras, pero es su esencia la que las caracteriza de entre todas las demás. Existe, por un lado, “una particular versión narrativa que ha dominado el *mainstream*, especialmente en Hollywood y sus imitadores”²². La *clásica narrativa de Hollywood* es toda una estructura de convencionalismos generados a raíz de la gran trayectoria con la que cuenta la industria. “Estos términos de cooperación, establecidos y repetidos son convenciones que dictan los conceptos, la forma y el material empleado”²³.

Al existir una fórmula productiva en el cine, las películas realizadas se convierten en algo metódico y sistematizado, que puede, en la mayoría de los casos, llegar a perder su propia esencia artística. Por ello los cineastas independientes sostienen el impulso artístico que los guía en su manera de trabajo y que los diferencia de los convencionalismos de Hollywood, basándose siempre en la búsqueda exhaustiva de lo alternativo.

El cine independiente estadounidense habla del entorno social bajo una mirada más crítica, pura y honesta que la del cine comercial, exponiendo la realidad del ser humano *per se* por más cruda o perturbadora que ésta sea. Así los personajes homosexuales de Todd Haynes, los seres inadaptados de David Lynch o la sangrienta ironía de los criminales de Quentin Tarantino, arriesgan en su conjunto por una visión distinta de la vida estadounidense sin caer en los prototipos trabajados por la industria.

“El móvil artístico detrás del movimiento indie continúa naciendo de una necesidad creativa de explorar nuevos temas, nuevas formas y nuevos estilos; así como de una motivación de volver a experiencias poco familiares o escondidas, previamente ignoradas.”²⁴

Una encarnizada reacción en contra de un sistema riguroso que califica, tacha e impone estándares sobre lo bueno y lo malo fue el estandarte de estos críticos sociales. Culpar a Hollywood por la creación y divulgación de los estereotipos sería olvidarse que es la sociedad

²² KING, p 59.

²³ LEVY, p 53.

²⁴ LEVY, p 53.

misma donde se crean este tipo de convenciones y que el cine funge como mero reflejo de estos cambios, aunque sí es cierto que cobran mucho más fuerza debido al material expuesto.

Dichos convencionalismos afectan a su vez la relación entre el cineasta que propone y expone a una audiencia que guarda y resguarda sus propios intereses como consumidor; la innovación de los directores independientes radicó entonces, en jugar en contra de las expectativas del público creando una visión más crítica y analítica.

En la década de los noventa creció un gran interés del público por aprender a entender las propuestas del cine innovador independiente. Un público capaz de asistir al cine fuera de los fines del entretenimiento. Un público que se permite sorprender por nuevos estilos narrativos y que ayudó a los indies a surgir como un movimiento-respuesta que muchos estaban esperando.

2. La era del Blockbuster y la limitada calidad narrativa de Hollywood.

“Pienso que los noventa fueron por mucho
la peor década en la historia de Hollywood”

William Goldman²⁵

A finales de los años ochenta y a lo largo de los años noventa, Hollywood vivió una época en donde los altos presupuestos en producción colisionaban con la baja calidad narrativa. Gran cantidad de las películas presentadas en estos años se elaboró bajo la premisa inmediata del costo-beneficio, procurando materiales altamente vendibles sin importar en muchos casos la pobreza de su contenido.

El término de blockbuster refiere al cine que logra arrasarse en taquillas a niveles estratosféricos o que involucra a su vez la inclusión de las grandes marcas como recurso mercadológico, tal como lo hizo *Superman*, de Richard Donner a finales de los setenta, al incluir en sus escenas anuncios de una refresquera. En términos de contenido, refiere a aquellas películas

²⁵ WAXMAN, Sharon, “*Rebels on the Backlot*” NY, EUA, Harper Perennial 2006, p. xv

que superan la realidad brindando experiencias audio-visuales inimaginables con historias y personajes irreales. En una época donde la industria fue absorbida por los corporativos, el carácter de películas espectaculares altamente vendibles disparó una creciente demanda por este tipo de materiales. Lo anterior no significa que los llamados *blockbusters* refiriesen automáticamente a producciones de baja calidad narrativa, sino que la alta exposición a materiales de dicha categoría requería a su vez de un balance de películas realizadas bajo criterios más artísticos y estéticos.

“En 1982 Coca-Cola compró Columbia-Tristar, la cual se vendió en 1989 al monolito japonés Sony Corporation. En 1986 el empresario australiano Rupert Murdoch añadió a Twentieth Century Fox a su compañía de medios multinacional NewsCorp. En 1990 el financiero italiano Giancarlo Parretti compró MGM con dinero del gobierno francés. Al año siguiente la corporación Matsushita compró MCA/Universal la cual fue vendida a Seagram, quien a su vez la vendió a Vivendi en el año 2001. En 1993 Viacom compró Paramount, mientras que Disney compró el estudio independiente Miramax y dos años después añadió a la compañía de televisión ABC a sus propiedades. En 1990 Time Inc. y Warner Brothers se fusionaron creando la corporación de medios más grande de su tiempo. En 1996 New Line formaría parte del gran monopolio de Warner. Después en el año 2000 el gigante del Internet AOL se apoderó de Time-Warner. Para ese entonces, el otrora gran estudio de Warner Brothers era una mera división en la enorme corporación de medios”.²⁶

La aparición de las corporaciones en la industria del cine con los llamados *blockbusters* no siempre significó una pobreza en términos narrativos. Geoff King explica que “estas películas mantenían aún historias coherentes y razonables, incluso cuando se perdían o se alejaban de algunos de los modelos clásicos”²⁷, agregando que el espectáculo y la narrativa pueden trabajar juntos sin ningún problema.

No obstante, hablamos aquí de las ideas corporativistas que buscan obtener el máximo beneficio del capital invertido con el empleo de comprobadas fórmulas capitalistas. La

²⁶ Idem.

²⁷ KING, Geoff. “*Spectacular Narratives : Hollywood in the Age of the Blockbuster*”, London, GBR: I. B. Tauris & Company, Limited, 2001. p 2.

investigación por los gustos del mercado se convirtió en una obsesión para los grandes estudios en la década de los noventa, debido a su intento de minimizar los riesgos y predecir grandes éxitos financieros.

En 1994, año en que la sociedad estadounidense fuera testigo del fenómeno comercial y cultural que representó *Pulp Fiction*, la industria de Hollywood aportó producciones de muy baja calidad narrativa y carente de un contenido respetable: *Dumb & Dumber* (Peter Farrelly), *The Mask* (Charles Russell), *The Flintstones* (Brian Levant), *Ace Ventura: Pet Detective* (Tom Shadyac).

No es sorpresa que las circunstancias en cartelera favorecieran al cine independiente ante una industria con producciones de tal calidad, pues los indies supieron aprovechar esta época donde Hollywood carecía de buen material para crear sus propios nichos. Pues “mientras Hollywood enfocaba su atención en producir enormes, pero fácilmente olvidables películas, algo interesante sucedía en la franja: cineastas independientes disfrutaban de un emocionante año marcado por una audiencia receptiva con un aliento crítico”.²⁸

3. El incremento de ayuda financiera para los proyectos de cine independientes.

Emanuel Levy explica que en los años noventa resultó mucho más fácil conseguir presupuestos para la producción de películas independientes que en las décadas pasadas. Productores nacionales que ayudaron a infinidad de proyectos a lo largo de la década como John Pierson (*She's Gotta Have it* de Spike Lee, *Slacker* de Richard Linklater), Christine Vachon (*Poison y Safe* de Todd Haynes), Jim Stark (*Coffee and Cigarettes* de Jim Jarmusch, *In the Soup* de Alex Rockwell) o Lawrence Bender (productor de cabecera de Quentin Tarantino) auguraron una nueva era de producciones independientes con presupuestos reales que ayudaran al éxito social de esta categoría cinematográfica.

Diversas compañías productoras y distribuidoras como RCA / Columbia Home Video (ahora Columbia-Tri Star) ayudaron a varios directores incluyendo a Steven Soderbergh y Allison Anders. El Independent Film Channel (cofundado por Paul Allen de Microsoft) apoyó por su parte a John

²⁸ LEVY, p. 21

Sayles y Steven Soderbergh entre otros. Así también la venta de licencias en el extranjero aumentó, convirtiéndose en una esperanza mayor para los independientes en obtener financiamiento y prestigio en otros países, tal como pasara con Jim Jarmusch.

Por otro lado las nuevas modalidades del mercado, como el video-home y la televisión por cable, permitieron un mayor financiamiento de proyectos asegurando a su vez la distribución dirigida a un mayor sector de la población. Todo ello en su conjunto vislumbró un nuevo panorama en los artistas estadounidenses que encontraron formas viables para producir proyectos independientes.

4. Mayor demanda de medios visuales.

A mediados de los años ochenta el entretenimiento en casa permitió un gran beneficio para el sector independiente; proveyendo a los cineastas mayor financiamiento y distribución para sus proyectos. John Berra coincide en que el año de 1987 marcó el precedente del éxito de la renta de video casetes en Estados Unidos (1, 040,000) eclipsando la venta de boletos en taquillas ese mismo año (1, 030,000)²⁹. El mercado del *video-home* y la llegada de la televisión de paga generaron una creciente demanda de productos de calidad, por lo que compañías independientes como Orion, New World, Vestron y New Line produjeron mayores proyectos de 3 a 5 millones de dólares en promedio, en comparación con los 15 a 30 millones de dólares que necesitaba un estudio para financiar un proyecto.

El surgimiento del formato de video como competencia de los exhibidores significó que había una mayor demanda de productos, una necesidad que Hollywood no pudo satisfacer del todo. Así, los independientes encontraron la respuesta a su mayor problema por alcanzar una importante cantidad de públicos, la distribución. Por su naturaleza independiente, muchas películas no podían gozar de una vida cinemática debido a los altos costos de marketing para exhibir sus trabajos. Sin embargo, con la llegada del *Video Home* y posteriormente del DVD fue posible para los independientes llegar a un mayor número de público fuera de las grandes

²⁹ BERRA, John. "*Declarations of Independence : American Cinema and the Partiality of Independent Production*", Bristol, , GBR: Intellect Books, 2008. p. 75

ciudades y de los festivales, generando así una publicidad de boca en boca, lo que aumentó la renta de las películas en las tiendas de video. Ejecutivamente se pensaba que el negocio radicaba no en la exposición sino en el alquiler de las mismas, de tal suerte que los distribuidores tuvieran el control de dónde se presentaban y quién las veía.³⁰

Las ganancias potenciales trajeron, tal como apunta Berra, nuevas formas de financiamiento en las que “pre-vendían” sus proyectos, generando capital al negociar la venta de los derechos de la película en su formato de video, asegurando por un lado la producción de su película y por otro lado la distribución de la misma en el creciente mercado del video *home*”.³¹ Así, los cineastas independientes tuvieron buen provecho de las ventajas tecnológicas que ofrecieron los nuevos formatos de entretenimiento en casa.

5. Públicos de soporte.

El éxito y crecimiento del cine independiente se debió a su vez a cuestiones demográficas y psicográficas de la población estadounidense en los años noventa. La generación *baby boom*, con un gusto más crítico y analítico, vio en este tipo de cine su medio de entretenimiento y los *indies* supieron acogerlos con sus narrativas propositivas y poco convencionales.

El éxito del cine independiente radica en su dirección a nichos específicos. Es decir, su objetivo no estaba enfocado a todo público sino dirigido a ciertos sectores de la población con un gusto diferente. Y aunque el cine independiente representaba de un 5% a un 10% del mercado, sus públicos demostraban una clara fidelidad.

Emanuel Levy clasifica a la audiencia típica del cine independiente dentro de las siguientes categorías demográficas:

1. Estudiantes de universidades o recién graduados.
2. Hombres y mujeres solteros de clase media.

³⁰ WASSER, Frederick. “*Veni, Vidi, Video : The Hollywood Empire and the VCR*”, Austin, TX, USA: University of Texas Press, 2002. p 10.

³¹ BERRA, p 76.

3. Parejas sin hijos.
4. Baby boomers.

Los nichos anteriormente mencionados se describen mejor bajo un perfil psicológico de acuerdo a su forma de elección, cinematográficamente hablando. Son personas que se informan antes de asistir a las salas de cine, obtienen reseñas, críticas en periódicos y revistas, asistiendo al cine cuando menos una vez por mes. Les interesa averiguar acerca de las películas con nuevas propuestas, así como los directores que las crearon.

Se trata de una audiencia que fue puliéndose a lo largo del tiempo y que en los noventa resultó ser el sustento principal de los cineastas independientes. En los años setenta, las cifras indicaban que los adolescentes eran el público más asiduo a las salas de cine, tanto que ellos decidían si la película era un éxito o un fracaso. Lo anterior debido a que el 89% de los asistentes en los Estados Unidos eran menores de 40 años y los adolescentes conformaban el 42% de este grupo.³²

Con el pasar del tiempo, los grandes estudios de producción siguieron concentrándose en el sector juvenil ofreciendo historias románticas o sangrientas para alimentar el gusto de la edad. Sin embargo esta decisión devino en la baja de las ventas, pues la misma generación que asistía en los setenta era la misma que representaba el mayor sector del mercado en los noventa. Los adolescentes dejaron de ser el principal *target*, pues los *baby boomers* reclamaban el espacio que les pertenecía.

Los *boomers* representaban a toda una generación que vivió los cambios políticos, sociales y tecnológicos propios de la época. Este término refiere a todos aquellos nacidos entre los años de 1946 y 1964³³, décadas que trajeron consigo un ambiente de tranquilidad y optimismo en una nación dañada por la Segunda Guerra Mundial, lo que demográficamente representó una alza en la tasa de natalidad de dicho país.

³² LEVY, p. 29

³³ ABRAMS, Robert. “*Boomer Basics*”. Blacklick, OH, USA: McGraw-Hill Professional Book Group, 1999. p xviii.

Siendo la primera generación que creció frente a los televisores y que representaba una totalidad de 78 millones de personas³⁴, era de esperarse que representara una buena porción del mercado durante las siguientes décadas. De tal modo que los adolescentes de los setenta eran los adultos de los noventa que apoyaban el cine alternativo, pensado y crítico.

6. Menor demanda de películas extranjeras en el mercado estadounidense.

Aquellos años donde proliferó el cine europeo en los Estados Unidos con la Nueva Ola Francesa, fue revertido por un cine estadounidense local inspirado en las técnicas y narrativas que le influyeran de ésta, la mayor parte de la adaptación fue percibida del lado independiente a partir de los años sesenta, elemento que Hollywood se limitó a imitar de manera coincidente.

“Los independientes están tomando el lugar que Fellini o Truffaut solían ocupar”³⁵ explica Levy en referencia a una cita del crítico Philip Garfinkle en la revista Entertainment Data, a excepción de algunas producciones extranjeras que lograron eventos únicos como la italiana *Mediterraneo* (Gabriele Salvatores, 1991) o la mexicana *Como Agua para Chocolate* (Alfonso Arau, 1992) que ganaron Oscars y nominaciones al Globo de Oro y que Miramax ayudó a distribuir en Estados Unidos.

La decisión por adoptar las nuevas técnicas europeas originó un cine ‘hecho en casa’, que permitió una mayor cobertura en las salas de exhibición en comparación con una cada vez más reducida exhibición de cine producido en el extranjero. Así, la estética de los independientes logró captar el mercado asiduo al trabajo de directores como Godard, Truffaut o Fellini que ahora apelaban a las producciones locales como un proceso de identificación por las corrientes europeas en boga.

³⁴ Op Cit. *xix*

³⁵ LEVY, p. 31

7. Popularización de los estudios en cine.

Peter Decherney explica en el libro *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American* que la historia de las escuelas de cine en Estados Unidos y la institucionalización de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, así como el Museo de Arte Moderno y su colección nacional de cine, vinieron de la mano de la influencia directa de Hollywood en los años veinte.

La alianza entre Hollywood y las instituciones de educación superior en el país provocaron un punto convergente en el auge de la industria del cine a principios del siglo XX.³⁶ La Universidad de Harvard, Universidad de Nueva York, Universidad de Columbia, Universidad del Sur de California, así como la Universidad de California en Los Angeles abrieron sus respectivos programas de cine invitando a los miembros de la consolidada industria a discutir acerca de las distintas fases de la producción como el financiamiento, distribución, publicidad y marketing, etc.

La popularización de la carrera en cine fue en constante crecimiento, pero no fue sino hasta los años setenta, con la generación *movie brats*, que este cambio se reflejó en mayor medida y consecuentemente en directores independientes de las generaciones posteriores:

- Universidad de Columbia:

Brian De Palma

- Universidad de Nueva York (NYU):

Martin Scorsese, Oliver Stone, Martin Brest, Spike Lee, Jim Jarmusch, Paul Thomas Anderson, Susan Seidelman, Joel Coen.

- Universidad del Sur de California (USC)

George Lucas, Gregg Araki.

- Universidad de California en Los Angeles (UCLA)

Francis Ford Coppola, Alex Cox, Allison Anders.

³⁶ DECHERNEY, p. 65

- American Film Institute (AFI):

Darren Aronofsky, David Lynch, Paul Schrader

El aumento de estudiantes graduados de las distintas instituciones de Estados Unidos convergió como fuerza interna para el desarrollo de la generación New Hollywood, de tal manera que para el año de 1992 el 72% de las óperas primas fueron dirigidas por graduados de las escuelas de cine y para el año 2000 esta cifra ascendió a un 80%; mientras que en Sundance la mitad de las películas presentadas pertenecían a estos graduados.³⁷

8. Ayuda organizacional.

El concepto que mejor describe el cine independiente de los noventa es el de la institucionalización, pues si a principios de los años ochenta la producción de películas independientes era algo limitada, la creación de instituciones de apoyo vino a mejorar las expectativas de este tipo de cine. Para los años noventa, se fundaron distintas organizaciones no lucrativas con el fin de apoyar a los artistas y técnicos del cine independiente como:

Asociaciones en apoyo a los directores:

- Independent Feature Project (IFP)
- Association of Independent Video and Filmmakers (AIVF)
- American Playhouse
- First Run Features

Premiaciones:

- The Spirit Awards
- Sundance Film Festival

Canales de Televisión de Paga como:

- Independent Film Channel (IFC)

³⁷ LEVY, p. 34

- HBO
- Showtime
- The Sundance Channel

9. El éxito comercial del cine independiente.

En el año de 1994, el mismo que vio salir a la luz producciones como *Dumb and Dumber* y *The Flintstone,s* otra película logró provocar mayores reacciones que cualquier otra del ámbito comercial de ese año. *Pulp Fiction*, la nueva película de Quentin Tarantino, devino en todo un fenómeno de la cultura pop, además de romper el record en taquillas. Logrando una recaudación de \$117, 921,755 dólares, *Pulp Fiction* tomó la posición de la décima película más taquillera del 94', convirtiéndose en la película independiente más rentable jamás realizada, además de recaudar \$108 millones de dólares en el resto del mundo.

Los grandes estudios de Hollywood se vieron forzados en poner atención al cine independiente y no pudieron ignorar a Miramax, distribuidor de *Pulp Fiction* como pieza fundamental del éxito comercial del cine independiente. Junto con el éxito de *Pulp Fiction* sucedieron distintos cambios en la industria cinematográfica. Los grandes estudios crearon sus divisiones de películas de arte, dando lugar a Fox Searchlight, Paramount Classics, October (después USA Films) y después de una época Warner Independent, los cuales fungieron como caldos de cultivo de talento independiente bajo un respaldo corporativo.

2.2.2 Las principales piezas del movimiento.

A continuación se enlistarán las producciones que dejaron marca en la Generación New Hollywood y que brindaron una gran aportación al cine independiente estadounidense. Se tomarán en cuenta los títulos -y nos los directores- puesto que algunos de ellos, como Steven Soderbergh, han alternado entre el mundo independiente y la industria del cine de Hollywood, lo que desviaría la intención de presentar los íconos representantes de la generación en cuestión.

***Repo Man* (Alex Cox, 1984).**

Para muchos, incluyendo a la cineasta Allison Anders, *Repo Man* inauguró el nuevo movimiento de cine independiente conocido como el New Hollywood. En la década de los ochenta, el cine independiente estadounidense estaba inspirado por la música Punk Rock y su cultura del “hágalo usted mismo”, la cual estaba en contra de las grandes compañías disqueras, lo que estimuló la historia del filme. *Repo Man* narra la historia de un *punk* y su intento de rebelarse en contra del sistema y de las reglas socialmente establecidas. El trabajo original del director combinó elementos de la ciencia ficción con los recursos del movimiento independiente y su influencia de la estética europea. El bajo presupuesto de la película y la actuación de Emilio Estevez le trajeron un aire de reconocimiento sin encasillarla como cualquier otra película de ciencia ficción.

La música del *soundtrack* nos guía a través del movimiento del punk y sus impulsos rebeldes con artistas como Iggy Pop y Circle Kerks. La estética, la trama, la técnica, las actuaciones y la música entre otros elementos, le permitieron ganarse el nombre de la primera película independiente del movimiento.

***Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984).**

Dirigida bajo la particular visión del artista alemán Wim Wenders, *Paris, Texas* es considerada como impulsora del movimiento independiente, puesto que la producción alemana-estadounidense trajo consigo de manera directa la gran influencia del cine europeo en las producciones independientes de Estados Unidos.

La película logró aportar una gran sensibilidad y belleza de los instintos humanos y su tendencia a cuidar de los otros. *Paris Texas* es una importante referencia porque abre una nueva perspectiva a los cineastas independientes que se inspiraron en el cine europeo a lo largo de su educación. La película *The American Friend* (1977) inspiró a la entonces estudiante de cine en UCLA, Allison Anders, a escribirle una carta al director para colaborar en próximos proyectos, lo que le ganó un puesto en la Asistencia en Producción de *Paris, Texas*.

***Blood Simple* (Ethan y Joel Coen, 1984).**

El trabajo de los hermanos Coen es uno de los ejemplos de constante resistencia ante una industria dominante del cine estadounidense. El filme es un drama acerca de un engaño amoroso

entre dos personas que las lleva a cometer crímenes pasionales. Si bien la película pudo haber sido encasillada dentro del género de thriller, la estética de *Blood Simple* y la técnica artística en su realización, además de su producción privada, le permitió entrar con honores dentro del gremio independiente; considerando a sus directores como pilares fundamentales de esta esfera.

***Stranger than Paradise* (Jim Jarmusch, 1984).**

El ejercicio en su realización denota una fuerte influencia europea y de las películas artísticas de bajo presupuesto con cámaras de 16mm en blanco y negro. Los movimientos de cámara sentaron los perfiles artísticos de la década con tomas *extradiagéticas* que no conviven con los personajes sino que atestiguan sus movimientos. Paneos y full-shots así como el uso de cintas en blanco y negro son elementos que caracterizan a Jarmusch y que fueron expuestos en éste su primer trabajo.

***Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant, 1989).**

Como influencia de aquella época de excesos en los años sesenta. *Drugstore Cowboy* es la historia de un grupo de jóvenes y su desesperación por conseguir estupefacientes para satisfacer su adicción. Puede decirse que es de las primeras películas que influyera posteriores producciones como *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) o *Requiem for a Dream* (Darren Aronofsky, 2000) en su intento por revelar los extasiados resultados de las drogas y su demandante uso por parte de los adictos.

***Sex, Lies and Videotape* (Steven Soderbergh, 1989).**

Este filme revolucionó al cine independiente al colocarlo como productos altamente rentables y comerciales. La idea de llevar a cabo una historia en referencia a las perversiones sexuales bajo una estética altamente apreciable llevó al público a otro nivel de entretenimiento. Este filme puede ser considerado como el primer punto convergente entre Sundance y Miramax, que sirviera como una antesala al fenómeno que, en 1992, acarrearía el segundo largometraje de Quentin Tarantino, *Pulp Fiction*.

***In the Soup* (Alexandre Rockwell, 1992).**

La ópera prima del director trabajó muy bien. En el año de 1992 ganó el Premio al Gran Jurado en el Festival de Sundance en la misma selección de *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino y

Gas, Food , Lodging de Allison Anders. *In the Soup* es una comedia aunque la intención de su director fuera otra distinta. Alex imprimió su sentir como director independiente y sus frustraciones por conseguir presupuestos. El director demostró una influencia directa de su antecesor Cassevetes al emplear a uno de sus actores recurrentes Seymour Cassel. Asimismo se emplea la cinta en blanco y negro con cámara de 16mm.

Gas, Food, Lodging (Allison Anders, 1992).

Allison Anders es comúnmente considerada como la madre del cine feminista independiente en Estados Unidos, al menos a partir de la década de los noventa. En su trabajo, Allison impregna temas muy personales y de su situación de madre soltera, lo que le ayudó a consolidar su carrera y ganar reconocimiento por parte de la crítica femenina. *Gas, Food, Lodging* narra la historia de una madre soltera que lidia con los problemas de sus hijas adolescentes en medio de una vida monótona sin mayores esperanzas. La ausencia del hombre y la fuerza de la mujer fueron la esencia de su primer trabajo. Posteriormente se enfocó en la comunidad latina inspirándola a realizar proyectos como *Mi Vida Loca* (1993) y su continuación *Smile Now Cry Later* que se espera para finales del 2010.

Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1992).

Sin duda el mejor ejemplo del éxito del cine independiente en la década. *Pulp Fiction* impactó al público de muchas maneras por su elocuencia, violencia e ironía que alimentaron el gusto culposo por las películas de género de acción. El fenómeno que causó el filme fue el principal móvil para el declive de la generación al abrir las puertas del comercialismo en el terreno independiente.

Safe (Todd Haynes, 1995).

La película retrata la desesperación de una ama de casa en medio de la supuesta perfección que conlleva la vida de los suburbios. *Safe* es una crítica a la manipulación mediática y el miedo que impone a la sociedad moderna vulnerable a los mensajes persuasivos. El trabajo de Todd Haynes presenta personajes inadaptados, mayormente homosexuales, como en su película *Poison* (1992), con la que representó fuertemente a la generación del New Queer Cinema tan apoyado por su productora de cabecera Christine Vachon.

2.2 Las Torres Gemelas del Cine Independiente: Sundance y Miramax.

2.2.1 Sundance.

*“Si un árbol cae en el bosque, y nadie lo
escucha, ¿en verdad hace ruido? Una
película no hace ruido a menos que alguien
la vea.”³⁸*
Sydney Pollack

Una vez que el trabajo fílmico está realizado, existe un puente entre la película y el trabajo de los distribuidores. Dicho puente es en ocasiones fácil de transitar cuando se trata de un trabajo comercial que goza ya de la protección de los grandes estudios. Para los indies, por el contrario, es un puente colgante y frágil por el que deben pasar y pocos son los afortunados que logran llegar al otro lado.

Los festivales de cine son los encargados de cubrir el espacio entre las producciones presentadas y las compañías distribuidoras. Existen distintos tipos de festivales, casi uno por cada gran ciudad en los Estados Unidos. De todos ellos, el Sundance Film Festival es el festival de cine independiente por excelencia donde todos los nuevos directores quieren estar, tanto a nivel local como a nivel mundial. En este espacio, directores y productores, se encuentran en una etapa de total control sobre su material fílmico, pues éste es proyectado a un nicho en específico y no consumo popular.

Formar parte de la “exhibición selectiva”³⁹ del Festival de Sundance no es tarea fácil, pues año con año la demanda va en aumento y menos del 30% del material inscrito es aceptado por los programadores. Para el 2008 el Festival rompió su propio record recibiendo 3,624 largometrajes y

³⁸ BISKIND, p. 28

³⁹ BERRA, p. 143

5,107 cortometrajes de los cuales sólo se eligieron 122 y 84 respectivamente.⁴⁰ Dada la gran demanda y la limitada selección es un privilegio que un espacio de tales magnitudes seleccione el trabajo del director para ser exhibido en sus pantallas; y el que logra poner el nombre de Sundance en sus carteles puede estar seguro de que muchas puertas serán abiertas en su andar.

La proyección en los festivales trae consigo grandes ventajas pues permite compartir experiencias con los realizadores, que a su vez reciben retroalimentación de una audiencia experimentada y especializada. El público que asiste a este evento comprende distintos tipos de asistentes que enriquecen y dan vida al círculo del festival. Al respecto, Berra⁴¹ los clasifica dentro de las siguientes categorías:

- 1) Talento de la Industria: directores establecidos, productores, guionistas, actores, actrices y demás elementos que contribuyen a la realización de películas, o que utilizan al festival para promover sus proyectos.
- 2) Talento Independiente: directores, productores, guionistas, actores, actrices y demás elementos del medio independiente, regularmente presentando su primera o segunda película, en busca del gran premio y de oportunidades de distribución.
- 3) Personal de la Industria: representantes de distribuidoras y cazatalentos.
- 4) Patrocinadores: Relaciones Públicas de distintas marcas que patrocinan películas o eventos como parte de sus estrategias de promoción.
- 5) Medios: Prensa para radio, televisión, periódicos, internet, etc.
- 6) Asistentes en General: regularmente son personas lo suficientemente informadas o conectadas con la industria para conseguir acceso a los eventos y a las proyecciones.

El reconocimiento que ofrece el Festival de Sundance para los independientes se debe al capital cultural que éste imprime en los materiales presentados, dándole un prestigio valuado por parte de la audiencia y su aceptación como material artístico. Al proyectarse en las pantallas del festival, se da por hecho que el material merece la etiqueta de objeto-arte y por lo tanto, su lugar dentro del cine independiente.

⁴⁰ <http://www.sundance.org/festival/insider/2008-01-21-FOF-selection.asp>, 21 de Enero 2010, 20:37 hrs.

⁴¹ Idem

A través de su inclusión, el filme entra en un grupo *elite* de la cinematografía estadounidense, logrando atención posiblemente internacional, haciendo del producto algo infinitamente más deseable. Es posible que incluso sin Sundance, tal como remarca Berra, películas de la talla de *Sex, Lies and Videotape*, *Stranger than Paradise*, *Reservoir Dogs* o *The Blair Witch Project* hubieran encontrado distribución, ya sea mediante la proyección en otro festival o simplemente por la naturaleza empresarial de sus creadores. Pero de lo que no cabe duda es que sin Sundance no hubieran podido tener esa etiqueta artística-cultural que el prestigiado festival les imprimió a dichos largometrajes. Así, Sundance es sin duda sinónimo de prestigio, distribución y fuerte presencia en los medios.

Sundance Film Festival: Breve Historia.

En el año de 1985 el actor Robert Redford abrió las puertas de su rancho en las afueras de Salt Lake City como un lugar para exhibir las películas que difícilmente se proyectaban en los cines comerciales de los Estados Unidos. Comenzó como una cosa *amateur* y muy local pero con la buena intención de dar a conocer el material independiente y alternativo entre el círculo de amigos y demás personas que se quisieran integrar. Redford llegó para darle el toque y fuerza al festival; con sus altibajos, errores y tropiezos, pero que pronto captó la atención de la sociedad estadounidense para colocarse como la tierra del cine independiente en dicho país.

Los inicios del Festival de Sundance se remontan al año de 1978 cuando el profesor de cine Arthur Knight fundó el US Film Festival, USFF, impulsado por su gusto de apoyar al cine independiente y en vista de la necesidad de tener un espacio propio y digno para el talento naciente en la cinematografía estadounidense.

“Knight convenció al director del festival, Sterling Van Wagenen, que un evento que enfatizara el trabajo de los cineastas independientes sería importante tanto para el futuro de la industria de cine estadounidense, como para la fábrica político-social que representa en la industria cultural”⁴².

⁴² Op. Cit. 149

Knight decidió fundar el festival en el Estado de Utah, quizás como emblema tradicionalista en un estado con grandes paisajes y parques nacionales. La nueva ubicación se encontró lo suficientemente distante de Los Angeles para representar por sí sola la distancia cultural entre ambas industrias, cuidando a su vez de no caer en un lugar poco accesible para los directores, productores y demás trabajadores de la industria de dicha ciudad.

Durante sus primeras ediciones el festival se enfocó principalmente en la presentación de películas retrospectivas y en la realización de seminarios y talleres de cine, diseñados para que los jóvenes cineastas aprendieran de los veteranos bajo un ambiente de retroalimentación educacional y cultural.

A pesar de haber sido propuesto como un lugar libre para enfatizar el espíritu independiente, la naturaleza de las premiaciones originaron cierta competitividad entre los asistentes, quienes buscaban obtener el prestigioso Premio del Gran Jurado, pues la obtención de dicho galardón significaba un contrato con las distribuidoras para su proyección en salas comerciales.

Para el año de 1980 el director Sydney Pollack, miembro del gran jurado del USFF, promovió la migración del festival de Salt Lake City a las montañas de Park City, a unas horas de camino por dos razones, una porque devendría en una economía en el presupuesto y otra porque la temporada de ski sería de gran ayuda al recibir anualmente a una importante cantidad de personas a los *resorts* de esa localidad. Con ello, el festival pronto se tornó en una especie de evento cultural exclusivo y privado con una asistencia limitada.

El primer festival se festejó con la ausencia de Hollywood y bajo numerosos miembros del gremio independiente en el programa. Sin embargo, la falta de presupuesto y renombre obligó al festival a coquetear con el apoyo de la industria de Hollywood proyectando filmes como *Sophie's Choice* del año 1982, realizada completamente en estudio.

Eran tiempos difíciles para el festival que aún lidiaba con problemas de financiamiento y que no cumplía del todo con la promesa de albergar el talento independiente de todo lo largo del país. El actor hollywoodense Robert Redford había estado involucrado en el festival desde sus

inicios en los años setenta con su proyecto Sundance Institute, un taller que apoyaba a las nuevas ideas y a la creación de nuevo talento. Después de ver los problemas económicos que sufría el USFF, Redford accedió a patrocinar el evento bajo la condición de llevar el total mando. Así, en 1991 se nombró de manera oficial el Sundance Film Festival con la promesa de alojar al talento independiente naciente.

Aunque Redford se rehusó a que se convirtiera en un “festival” con todas sus implicaciones de competitividad, Sundance proyectó ser algo grande entre los cineastas estadounidenses que lograban hacer algo “fuera” de Hollywood y finalmente se dejó llevar por la lógica. Biskind recalcó que “hasta ese momento sólo había desarrollado una parte de la ecuación, ignorando el marketing, la distribución y exhibición, todo esto era simplemente considerado como irrelevante”.⁴³

Sundance, que era de los pocos en proyectar específicamente filmes independientes, era una bestia dormida que no alcanzaba los estándares con los que cuenta hoy en día. Pocas películas que se presentaban lograban distribución pues no asistían publicistas, ni agentes ni prensa. “No había razón de hacerlo; las películas, con raras excepciones, eran eminentemente olvidables”.⁴⁴ Los filmes independientes en este tiempo preferían “jugar a la segura”.

El Festival de Sundance se convirtió en algo demasiado institucional proyectando contenidos políticamente correctos sufriendo de un estado de mediocridad. Las distribuidoras lo veían como algo peligroso y tóxico pues las películas de Sundance estaban estigmatizadas como “arte”, lo que significaba estar besado por la muerte.⁴⁵

Sin embargo para finales de los ochenta, el festival fue testigo de acontecimientos cinematográficos que cambiarían el rumbo de movimiento independiente, así como la historia misma del cine estadounidense. *Sex, Lies and Videotape* del director Steven Soderbergh llegó en un momento particularmente pertinente para un festival que necesitaba un giro especial en el modo en que era visto y reconocido por los demás.

⁴³ BISKIND, p 28

⁴⁴ Op. Cit, p. 29

⁴⁵ Idem.

Posteriormente en el año de 1992 el festival recibió a un grupo de cineastas que formaron parte del nuevo cambio gestado en los adentros del movimiento. Los directores Quentin Tarantino (*Reservoir Dogs*), Allison Anders (*Gas, Food, Lodging*) y Alexandre Rockwell (*In the Soup*) los cuales, además de atraer una vibrante asistencia a las presentaciones del festival, fueron jugadores activos del cambio que devendrían de sus trabajos en años posteriores. Sundance, de ahora en adelante, proclamó ser la voz de todo cineasta independiente capaz de demostrar su talento y sobre todo reflejado en sus trabajos personales.

2.2.2 Miramax.

En este estudio se han listado ya varios puntos para entender el espíritu de los cineastas y los puntos que favorecieron a su desarrollo; sin embargo, es crucial analizar cómo la distribución identificó y expandió el mercado tal como la industria lo lleva a cabo.

Después de haber sido realizado un filme en las afueras de Hollywood y de haber recorrido distintos festivales de cine, como el mencionado Sundance Film Festival, la película es contratada por una distribuidora. Este paso es esencialmente una materia de licencia, en donde los derechos del proyecto son comprados como propiedad comercial. Dicha compañía será la encargada de ligar el trabajo del director con el público, haciendo que ese trabajo llegue a las salas de cine.

El cine independiente, por su naturaleza, posee un aura que lo legaliza como arte y que lo distingue así del cine comercial. A diferencia del cine como industria, el material artístico presupone una exclusión intrínseca dirigida a nichos especializados que consumen y gozan del valor simbólico agregado.

Como toda sociedad de consumo, el capital cultural se inserta dentro del ciclo económico, incluyendo al material cinematográfico. Los independientes intentan, por su parte, rechazar el hecho de que los bienes culturales prestigiosos son redimibles en dinero por lo que apuestan al talento “natural” de su trabajo. Lo cual indica, tal como señala Néstor García Canclini⁴⁶, “el prestigio que le reconoce a la producción simbólica frente a la producción económica”. Pero la

⁴⁶ BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*. Grijalbo, CONACULTA. México, 1990, p. 152

demanda, o creación de la demanda, origina la comercialización del arte y por lo tanto, su producción económica.

Al respecto Pierre Bourdieu en su obra *Distinction* analiza a los que denomina como “la pequeña nueva burguesía”, los cuales fungen como intermediarios culturales que proveen de bienes simbólicos a una audiencia más amplia. En su introducción, Nestor García Canclini apunta que:

“El nuevo pequeño burgués es un simulador: aspira a más de lo que es y asume una orientación inversionista hacia la vida; posee poco capital económico y por lo tanto debe adquirirlo.”⁴⁷

La visión que Bourdieu aportara unos años antes de la existencia de Miramax explica la posición que sostuvieron los hermanos Weinstein en las décadas de los ochenta y noventa en la cinematografía estadounidense al entrar en los terrenos del cine independiente, entendiendo bajo una visión comercial el beneficio económico de su mercado. Bob y Harvey ocuparon por muchos años el papel de intermediarios culturales de la nueva popularización intelectual marcando los estándares del cine de arte estadounidense de la época.

En el trabajo de Bourdieu se analiza la visión del empresario cultural, quien propicia la apreciación del arte por parte de un público que la consume.

“La idea de creación, que hace al autor como principal y único recurso del valor de su creación, disimula el hecho de que el empresario cultural (repartidor de arte, publicista, etc.) es a la vez y al mismo tiempo la persona que explota el trabajo del 'creador' por el comercio en lo "sagrado" y la persona que, al poner en el mercado, por exhibición, publicación o puesta en escena que, consagra un producto que ha "descubierto" y que de otro modo seguiría siendo un recurso natural.”⁴⁸

⁴⁷ Op. Cit. p. 154

⁴⁸ BOURDIEU, Pierre, “*The Field of Cultural Production*”, Polity, 1993. p. 76

Lo anterior explica que la postura inocente de decir que el creador de arte posee la capacidad única de dirigirse a su público bajo una natural interconexión es un tanto cerrada. Los filmes independientes, como productos artísticos, requieren de la intervención de un mediador que los ayude a identificar a un público potencial que sepa apreciar su trabajo.

Lo que lleva a pensar, tal como puntualiza Berra⁴⁹, que son los distribuidores -y no los creadores- los que manejan el mercado pues los primeros juzgan cuáles son las películas más vendibles y por lo tanto dignas de ser compradas. Es decir, el trabajo efectivo del cineasta termina una vez que el filme logra un contrato e incluso antes de que éste sea completado.

La acumulación del crédito cultural que bien se cultivó dentro del gremio independiente y por lo cual gozaban de una autonomía de los mecanismos del sistema, Miramax lo adoptó creando de los filmes y de los cineastas productos culturales, generando una gran acumulación de capital económico como nunca antes en la plataforma independiente.

El éxito de Miramax se debió a que vieron lo que los demás no, lograron en los años noventa un particular éxito al lanzar al mercado películas para múltiples nichos, mientras los grandes estudios dirigieron su atención a grandes segmentos de la población, descuidando a sus distintos segmentos. Su especialidad fue ampliar el mercado para los cineastas independientes por medio de grandes estrategias de marketing. Tal como Emanuel Levy señala, “Miramax ha sido creativo al promocionar películas de arte (tanto extranjeras como de habla inglesa) a las masas”. Entiéndase por este término a la población en su totalidad, sin distinción de perfiles económicos, sociales o psicológicos.

El mismo Harvey Weinstein declaró “hemos sacado a las películas de arte del *ghetto* y traído nuevas sensibilidades a la población americana”, lo que prácticamente se tradujo en darle un giro comercial a las películas de arte. Miramax emergió como un jugador poderoso en la industria. Incluso un listado de las películas que ha distribuido ayuda a entender mejor el poder de Miramax por vender películas de bajo presupuesto. Desde *Sex, Lies and Videotape* (Steven Soderbergh, 1989) hasta *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994); o desde *The English Patient* (Anthony Minguella, 1996), a *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998), Miramax ha sido sin duda la

⁴⁹ BERRA, p 162.

compañía que con mayor éxito ha conseguido traer el material artístico a la plataforma comercial. Para 1997 Harvey Weinstein se consideró uno de los veinticinco personajes más influyentes en la sociedad norteamericana por la revista *Time* y ese mismo año Miramax recibió doce Oscars, más que cualquier otro estudio desde que MGM ganó doce por *Gone with the Wind* en 1939.⁵⁰

Bob alguna vez declaró “No somos Steven Spielberg, debemos encontrar nuestro propio nicho”.⁵¹ Los Weinstein son indisputables genios del *niche marketing*, comprendiendo que “la clave para la supervivencia de los indies es la creación de audiencias de nichos”.⁵² Desde los adolescentes hasta los adultos baby boomers, Miramax desarrolló una fórmula altamente exitosa para venderles películas por igual: la idea principal fue tomar los términos de “independiente”, “calidad”, “especial” y “sofisticado” y usarlos como estrategias de mercadotecnia. Como cualquier publicista o mercadólogo exitoso haría, tomar las debilidades y convertirlas en fortalezas.

En sus inicios, en el año de 1979, Miramax se dedicó a manejar el material que los demás no se atrevieron a tocar, bajo una filosofía determinante de que el sexo y la música es lo que vende. Por lo que tomaron películas extranjeras que pudieran entrar en esta estrategia de venta como *A Thousand and One Arabian Nights* (Eiichi Yamamoto, 1969) o *Goodbye Emmanuel* (François Leterrier, 1977) famosas por su alto contenido sexual. Bob Weinstein entendió, o al menos pretendió conocer a su mercado. En Estados Unidos, las películas extranjeras sufrieron de poca audiencia y se limitaron a proyectarse en festivales o en contados cines de las grandes ciudades como Nueva York y San Francisco. Lo que ellos requerían era agregar un plus a sus películas con el objetivo de que su público las consumiera. Ese plus era el sexo y compraron producciones británicas de clasificación X (sólo adultos) alterándolas y convirtiéndolas en algo más digerible para la audiencia estadounidense y venderlas entonces a canales de televisión de paga como Cinemax o Showtime.

La estrategia de los Weinstein se enfocó a su vez en adquirir las licencias de películas artísticas del extranjero, tal como Bourdieu señaló, bajo el pensamiento del nuevo pequeño burgués que aspira a lo intelectual y lo estéticamente respetable. Dentro de sus primeras

⁵⁰ LEVY, p.51

⁵¹ BISKIND, p.52

⁵² Op. Cit. p.30

adquisiciones *Eréndira*, del director brasileño Ruy Guerra, basada en la novela de García Márquez, llegó para marcar el estereotipo de películas que deseaban adquirir.

*“Eréndira se convirtió en un éxito modesto. Pero más importante, la mezcla de sexo, controversia y el prestigio que acompañaba a Márquez, se convirtió en el modelo de tipo de películas que Miramax deseaba distribuir y el tipo de campañas publicitarias que lanzarían”*⁵³.

El aura que obtuvo el filme basado en la novela del escritor colombiano era por demás controversial. El gobierno de los Estados Unidos le había negado la visa a Gabriel García Márquez por lo que su asistencia a la premier no fue posible; Harvey lo utilizó como recurso estratégico de la campaña, escandalizando el hecho y creando así mayores expectativas.

Pronto los hermanos localizaron el tipo de material que distribuirían y lo demostraron sin reparos. Ciertamente es que lanzaron a la luz películas no comerciales, fuera de lo convencional y que posiblemente no hubieran logrado la distribución que Miramax les puso en la mesa. Pero una verdad empañaba la visión puritana de su labor: buscaron películas que logran captar el morbo del público “amante del arte”, casos que causaran controversia, temáticas que tuvieran que ver con sexo o cualquier otro elemento capaz de despertar la atención. Por lo que el verdadero sentido artístico de la película quedaba en segundo plano.

Chris Mankiewicz apuntó que “no había nada en la historia del cine o películas por las cuales ellos sintieran el mínimo respeto” agregando que con Harvey “nunca sentías que existiera un motivo artístico involucrado. Lo mismo que si hiciera películas, donas o armas, eran un producto, o sólo existía un furioso elemento de ambición. Era una persona que quería hacer una carrera o hacer mucho dinero”.⁵⁴

Sin lugar a dudas, Miramax elevó el estatus del cine independiente de la década de los noventa y sobre todo su viabilidad económica. Biskind apuntó que los Weinstein son como los mercantes de diamantes. “Existen millones de diamantes, pero una vez que lo ponen a pulir dices

⁵³ Op. Cit. p. 48

⁵⁴ Op. Cit. p. 51

‘¡Wow, mira esa piedra!’ comparada con toda esa basura comercial sus películas eran como diamantes y sabían muy bien como presentarlas”⁵⁵.

Bajo esta filosofía de trabajo, Miramax decidió comprar la licencia de la primera película exitosa del movimiento independiente de los noventa, augurándose una posición privilegiada en la historia del cine indie. *Sex, Lies and Videotape* de Steven Soderbergh, controversial película presentada en Sundance, se perfiló como el detonador de la distribuidora que encontró en ella elementos capaces de ser comercializados.

Si *Sex, Lies and Videotape* redefinió las posibilidades comerciales del cine independiente, *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino fue un parteaguas, un blockbuster, lo que anteriormente estaba limitado a la labor de los estudios. Tarantino y Miramax trabajaron por primera vez con la compra de la licencia de *Reservoir Dogs* para su exhibición doméstica; pero fue el éxito en su exhibición extranjera, al igual que su renta en video, lo que alcanzó mayores ganancias no pronosticadas. Pronto el joven director se convirtió en el ícono representante de los ideales de Miramax: una celebridad en la cultura estadounidense.

2.3 La Clase del 92.

Por años, los directores del New Hollywood compartieron la misma sensibilidad cinematográfica propia de su tiempo, sin conocerse el uno al otro; ese elemento llegó a consolidarlos como una generación, un movimiento, aún careciendo de una unión y una complicidad eminente. Pero con el paso del tiempo, algunos de ellos comenzaron a formar relaciones profesionales e inclusive personales. La periodista Sharon Waxman ubicó dicha relación argumentando que: “Muchos eran amigos, otros eran rivales y otros tantos eran enemigos”⁵⁶.

En el año de 1992, durante la octava edición del Festival de Sundance, Allison Anders, Quentin Tarantino y Alexandre Rockwell, que competían por el Premio del Gran Jurado con sus respectivas óperas primas, lograron forjar una relación de amistad a partir de un reconocimiento

⁵⁵ Op. Cit. p.58

⁵⁶ WAXMAN, p. x

mutuo conformando quizás el grupo más metafórico y representativo de la cinematografía independiente de los años noventa, *La Clase del 92*.

Para aquel año, el solitario ambiente en Sundance se tornó en la repentina euforia por encontrar al nuevo talento revelador que sucediera a Steven Soderbergh. Las películas registradas para este año ascendieron a unas 300 ó 400 rebasando las expectativas que se tenían. Con tales cifras, era evidente que la producción de filmes independientes aumentó a partir de que *Se, Lies and Videotape* atrajera la mirada de productores y distribuidores al nicho.

Cuando Tarantino llegó a Park City en enero de 1992 era aún un personaje desconocido, sin embargo su reputación le precedía desde los talleres de Sundance donde trabajó su primer largometraje titulado *Reservoir Dogs*, mismo que fuera aceptado durante la selección de ese mismo año. No obstante ante un grupo reducido y excluyente Quentin resultó un extraño sujeto deambulando en una tierra que le pertenecía a otros por derecho propio. Él, quien nunca había asistido a un festival de cine, quedó cautivado con los encantos del ambiente. Peter Biskind recuerda de una graciosa manera que Tarantino “era como un niño en su fiesta de cumpleaños no sabiendo qué hacer primero, si llenar sus manos de dulces, arrancar la envoltura de los regalos o atascar su boca con pastel”.⁵⁷

La cineasta Allison Anders, quien competía a su vez por Premio del Gran Jurado con *Gas Food, Lodging*, conoció a Quentin en un bar local después de varios comentarios que recibió acerca del nuevo personaje de Sundance. Descubrió que aquella imagen de prepotente, de gran altura y con aires de cineasta altanero era más bien un simpático y generoso hombre de gran humildad. Allison recuerda que se le acercó entusiasmado y le dijo “¿Eres Allison? Mi nombre es Quentin y amé tu película” y dijo “Dios mío, este es el tipo”⁵⁸.

Allison se presentó como el personaje que era. Una madre soltera de Kentucky que deseaba internar su vida y visión feminista en la esfera independiente. Quentin se vio reflejado en su historia y atraído por la gran personalidad que representaba. “Íbamos juntos a todas partes, nos

⁵⁷ BISKIND, p. 116

⁵⁸ Allison Anders, Santa Barbara, CA, Octubre 2008

sentábamos juntos en todas las funciones”⁵⁹ recuerda la directora. Ambos cineastas crearon una profunda relación inmediata gracias a la admiración e identificación de Quentin para con Allison y viceversa, además de la atracción sentimental que sintió hacia ella. El pasado de ambos convergió en lo que sería su móvil para realizar cine. James Mottam explicó que: “El trabajo de Anders y Tarantino estaba ligado por la pasión de trascender de sus raíces de clase trabajadora y triunfar en una profesión aparentemente más allá de sus alcances”⁶⁰. A partir de ahí, se pudo observar una relación en contenidos, aunque aparentemente *Gas, Food Lodging* y *Reservoir Dogs* pertenecían a polos totalmente opuestos.

Gas, Food Lodging, habla del poder femenino, de la ausencia del hombre y de las tragedias que viven a partir de la experiencia con el sexo opuesto. Narra la historia de dos hermanas que atraviesan por los problemas amorosos de la adolescencia bajo los cuidados de una madre soltera que busca la manera de sobrevivir con ellas en su casa rodante en el desierto de Nuevo México, En retrospectiva, explica Mottram, “actúa como una amorosa respuesta al mundo de Tarantino y sus valores machistas”⁶¹, pues *Reservoir Dogs* en cambio, habló de un cine bruto, violento, y que connotó a su vez la ausencia del sexo femenino o su desplazamiento a un segundo plano; un lugar donde la vida se rige por los instintos del hombre y la brutalidad que esto conlleva en sus resultados.

Alex Rockwell conocido por su trabajo anterior en *Hero* (1983) y ganador del Premio Especial del Gran Jurado cuando Sundance era aún el US Film Festival, presentó una comedia de bajo presupuesto filmada bajo la influencia directa del cine europeo. *In the Soup*, narró la historia de un joven cineasta en su desesperada búsqueda por conseguir el presupuesto para la realización de su película; ejercicio autobiográfico que fue realizado bajo el probado recurso artístico del blanco y negro, “Ese era yo en aquellos tiempos, muchas cosas de la historia eran hechos que me habían pasado a mí” recuerda Alex. La película era una fina representación de las peripecias que envuelven al cineasta en potencia protagonizada por Seymour Cassel en su papel del excéntrico mafioso y de Steve Buscemi quien también participó en *Reservoir Dogs*.

⁵⁹ Allison Anders, Santa Barbara, CA, Octubre 2008

⁶⁰ MOTTRAM, James, *The Sundance Kids. How the Mavericks Took Back Hollywood*, Faber and Faber Inc, NY 2006, pág 35.

⁶¹ Idem.

Las películas de Anders y Rockwell reflejaron una profunda sinceridad en la elaboración de sus personajes, quienes a su vez, estaban basados en aspectos de sus vidas personales. “Eso es el cine independiente, una historia personal”⁶². A su vez, ambos mostraron su influencia del cine europeo con el trato de técnicas y ejercicios en su realización. Rockwell por sus estudios en la Cinématèque Française y Allison por su colaboración con Win Wenders.

Tarantino por otra parte, con su irreverente filosofía del “hágalo-usted-mismo”, impactó por su creatividad de reunir elementos de la cultura pop por medio de adaptaciones de películas, series de televisión, comics y demás; algo que no se había visto con anterioridad en las películas del cine independiente. La inclusión de *Reservoir Dogs* en la selección del Sundance creó opiniones encontradas entre los asistentes y entre los organizadores ya que no congeniaba con el trabajo manejado por el festival. Las películas de género no habían sido nunca consideradas por Sundance y posiblemente era tiempo de incorporarlas en sus filas.

En este sentido, *Reservoir Dogs* personificó todo un dilema puesto que en muchos aspectos era una película de género, pero igual a su vez no lo era. La película podría cuadrar dentro del cine violento, un tema poco usado en Sundance, que alimentaba el gusto culposo de disfrutar películas de acción en un ambiente que manejaba un tipo de cine quizás más serio y elevado. No obstante, la violenta temática y la brutalidad de sus personajes coquetearon de un modo tan extraño con la genialidad de sus diálogos y la profundidad de sus escenas que incluso empalmó bien con el tipo de películas gays que se presentaron ese mismo año, pues tal como lo explica Biskind, *Reservoir Dogs* era una película violenta “no tan varonil”.

El *New Queer Cinema*, submovimiento del cine independiente que comenzó en el año de 1991, propuso temáticas gays, hechas por realizadores gays y que mostraron una mirada distinta de los gays hacia los heterosexuales. Eran activistas, personas propositivas y desinhibidas, lideradas por la productora Christine Vachon y decididas a representar a la minoría homosexual americana dentro del revuelo de la propagación del virus del VIH en los noventa. Junto con Todd Haynes y su película *Poison* (1991), abarcaron un terreno considerable en las decisiones del jurado y en el cine que se presentaba en Sundance. Para 1992 tres de las diecisiete películas exhibidas

⁶² Alex Rockwell, Santa Barbara, CA, Noviembre 2008

formaban parte de las líneas del *New Queer Cinema*, *Swoon* (Tom Kalin), *The Hours and Times* (Christopher Munch) y *The Living End* (Gregg Araki).

No obstante el furor que causó el cine homosexual independiente, la polémica de *Reservoir Dogs* y las protestas por parte del público sobrepasaron al *New Queer Cinema* que pronto encontró su declive a finales de ese mismo año. El trabajo de Quentin resultó tan inquietante que les arrebató el trono a los que, con mucho esfuerzo, habían trabajado en obtenerlo.

Durante la década anterior, el Festival de Sundance evitó a toda costa integrar a las películas de género. Al aceptar a *Reservoir Dogs*, el director de programación Gilmore, abrió las puertas a un tipo muy diferente de películas, un género de cine violento, muy diferente a la tranquilidad y serenidad del cine independiente que se trabajaba adentro de Sundance. “*Dogs* era todo lo que Sundance no era: era oscura, deprimente e irreverente. Tal como Harvey Weinstein, Tarantino era un anti-Redford, y tanto pudo ser el poder de una sola película que era Sundance y no Tarantino el que tuvo que ceder”⁶³.

Dada tanta irreverencia, *Reservoir Dogs* se fue sin un premio en sus manos e *In the Soup*, de Alex Rockwell, fue seleccionada para el Premio del Gran Jurado. El conservadurismo de las políticas de Sundance era tal que no daban crédito al filme de Tarantino, incluso cuando todos pensaban que iba a ser el ganador. Quentin reconoció el triunfo de Alex, aunque la decisión del jurado lo ofendió en tal medida que nunca más volvió a poner un pie en Sundance; a pesar de las constantes invitaciones por parte del Festival de formar parte del jurado o de los talleres para los nuevos directores.

Allison Anders, Alexandre Rockwell, Quentin Tarantino y posteriormente Robert Rodríguez (quien hizo su aparición en Sundance hasta 1993), decidieron autonombrarse como “the Class of ‘92” o “la Clase del 92” como un intento de mitificar sus nombres en la cinematografía norteamericana y sobre todo ante una generación naciente de jóvenes directores que habían crecido en Sundance junto con ellos.

⁶³ BISKIND, p. 121

Sin embargo Anders y Rockwell, quienes contaban con estudios en cine y con una mayor trayectoria fílmica que la de su compañero, se encontraron frente a una máquina mercadológica en potencia que cambiaría el destino del cine independiente en Estados Unidos en los próximos años. Ambos aprendieron, de uno u otro modo, que el triunfo en el camino del cineasta no depende tanto del talento sino de cómo venderlo. El nuevo Soderbergh llegó para los productores, y junto a él, la genialidad y el revelador talento de Quentin Tarantino.

2.3.1 Quentin Tarantino.

A diferencia de sus compañeros de la Clase del 92 y de muchos otros directores de la generación, Quentin Tarantino no contaba con estudios en cine ni tampoco con la intención de hacerlo. En cambio, truncó su educación escolar a nivel secundaria optando por el camino del “auto-aprendizaje” a través del mensaje de los medios masivos de comunicación. Si otros asistieron a clases Quentin prefirió sentarse frente a su televisión y aprender de la vida y la cultura pop en la sala de su casa, su salón de clases. “Yo no fui a escuelas de cine, yo fui directamente al cine”⁶⁴.

Por un tiempo tomó clases de actuación y en 1984 encontró, en Manhattan Beach, el lugar perfecto para satisfacer su maniaco gusto por las películas. Video Archives, una tienda de videos en la época del auge de los VHS, fue el lugar idóneo para Quentin, lugar donde se alimentó del cine, aprendió de directores y de sus técnicas de filmación y memorizó diálogos de un sinfín de títulos. Quentin tomó gran ventaja de aquella nueva cultura de la plenitud y los favores que ofreció la nueva técnica del video; pero sobre todo comprendió que aquella locura debía ser canalizada de algún modo.

Roger Avary, compañero de trabajo del Video Archives, compartió la misma sed de Quentin de hacer una carrera en la industria del cine. Del mismo modo, su desencanto por la educación institucional lo llevó hasta la pequeña tienda de videos donde encontró su propio lugar seguro. Tarantino y Avary mantuvieron por muchos años una gran amistad, complicidad y colaboraciones en trabajos posteriores. Ambos realizaron cualquier tipo de trabajo que los

⁶⁴ BISKIND, p.127

acercara a Hollywood como en la producción de *Dolph Lundgren: Maximum Potential*, un proyecto de muy bajo presupuesto que nunca llegó a cumplir sus expectativas.

A la par de su trabajo en Video Archives, Tarantino y Avary trabajaron en sus proyectos de guiones durante sus ratos libres. Si bien aún no tenían en claro lo que querían hacer de sus vidas, supieron que encontrarían algo en la actuación, o mejor aún, en la dirección. “Parecía que como actor, no tendría nunca el control sobre mi destino, a menos que me convirtiera en una jodida estrella. También me di cuenta de que a las películas independientes no les importaban los actores que actuaban en ellas. Eran los directores los que se volvían famosos, no los actores. Un director hacía una película independiente y después terminaría para realizar una nueva”⁶⁵. Así, Quentin cambió sus planes de ser actor optando por un camino más ambicioso, ser director de cine.

La mancuerna que lograron Tarantino y Avary se reflejó en su trabajo en conjunto. Ambos decidieron que la mejor manera de lograr un buen guión era si ambos intervenían con sus propias ideas. Avary, quien trabajaba en su proyecto de guión *The Open Road*, accedió prestárselo a su amigo con el fin de que éste trabajara en él. Sin embargo, Avary no contó nunca con las intenciones de su amigo de tomar sus ideas y transformarlas haciéndolas suyas.

De acuerdo con Avary, *True Romance* (Tony Scout, 1993), el primer guión que Tarantino logró vender, se basó en las dieciocho páginas que Avary había escrito en su guión. El final del guión fue reescrito por Avary, después de la negativa del director Tony Scott por filmar un final fatalista en el que todos morían, usando el mismo final de *The Open Road*. Gracias a los esfuerzo de Cathryn James, manager de Tarantino y Avary, el guión logró venderse por \$50,000 dólares poniendo a Tarantino en la mira de muchos. Por sus esfuerzos, Avary obtuvo no más que un agradecimiento “esto era sólo el principio entre las tensiones de dos amigos que empeorarían con el paso del tiempo”⁶⁶.

Cinco años de alimento cinematográfico más tarde, Quentin renunció al Video Archives para seguir su propio camino a Hollywood, después de todo, era ahí donde debía estar si quería trabajar en la industria cinematográfica del país. A pesar de ello, continuó trabajando en

⁶⁵ Op. Cit. p.128

⁶⁶ WAXMAN, p. 22

colaboración con su amigo Avarly con la intención de realizar un cortometraje que nunca llegó a concretarse, en cambio, decidieron tomar cada quien su parte y desarrollarla eventualmente en largometrajes separados Roger en *Pandemonium Reigns* y Tarantino en *Reservoir Dogs*. En una fiesta organizada por su amigo Scott Spiegel en 1990, Tarantino conoció a su eterno productor y cómplice Lawrence Bender, un bailarín profesional aspirante a actor que compartía la misma ambición y sensibilidad.

Pero no fue sino hasta que Bender presentó el guión a Harvey Keitel que el proyecto logró fraguar por completo. Keitel literalmente fue el padrino de *Reservoir Dogs* pues confió en el novato director y su irreverente actitud. Fue así que llevó a Tarantino, junto con el resto del equipo, a Nueva York para establecer el elenco de la película. Steve Buscemi, Eddie Bunker, Lawrence Tierney se unieron junto con Keitel al reparto y con ellos, el proyecto logró obtener rápidamente el presupuesto. Por primera vez, Tarantino saboreó su primera oportunidad de renacer las carreras caídas de sus ídolos”.⁶⁷

Por aquellos días, Tarantino visitó los talleres de Sundance para pulir el guión y filmar escenas piloto para su película. “Yo creía que el taller de Sundance era lo mejor. Nada como eso me había pasado con anterioridad, jamás. Nunca había tenido a alguien que realmente confiara en mi en toda mi vida”⁶⁸. A pesar de que varios criticaron su modo de trabajo y las largas escenas incluidas en el guión, Tarantino confió en que su proyecto tendría el éxito que tanto soñaba, pues contaba ya con el presupuesto para realizarla (con *Live Entertainment*, conocida productora de películas pornográficas) y la seguridad cultural que le aportara el prestigio del Festival de Sundance, tal como lo fue.

Al terminar el Festival de Sundance, Quentin no se retiró con las manos vacías, pues no obstante habiendo perdido ante las premiaciones del festival, *Reservoir Dogs* logró correr con mejor suerte de la que esperaban. En un principio, las predicciones que se tuvieron sobre el filme no eran nada favorables, el director de programación del festival dudó incluso de su lanzamiento

⁶⁷ MOTTRAM, p. 32

⁶⁸ BISKIND, p. 130

en las salas comerciales del país⁶⁹. Sin embargo pronto se reveló que la ópera prima del inexperimentado director le daría una nueva cara al cine independiente en los Estados Unidos.

Mientras que Quentin lograba fama y fortuna, su amigo y colega Roger Avary sufría de una crisis económica después de una serie de proyectos fracasados. Como un intento de ayudarlo, Quentin decidió comprar su guión de *Pandemonium Reigned* en \$25 mil dólares y posteriormente lo invitó a su retiro en Ámsterdam donde realizaría el guión para su nueva película *Pulp Fiction*. El trabajo en conjunto dejó nuevamente una confusa colaboración de ideas que no permitió establecer claramente la autoría de las historias, aunque ciertamente la historia del boxeador (posteriormente interpretado por Bruce Willies) se basó completamente en el guión que Avary le vendiera a Quentin, es decir, la tercera parte del filme. Tarantino, quien sabía las dificultades económicas de su amigo, tomó ventaja de esta situación ofreciéndole dinero a cambio de su crédito en la película. El trato que Avary tubo que acordar con el abogado de Quentin era el de ceder sus derechos de *co-escritor* aceptando quedar en los créditos como “*historia por*” a cambio. “Para mí, ese fue el momento en que la diversión de ser dos muchachos que crecían juntos y escribían en conjunto se desvaneció por completo.”⁷⁰

2.3.2 Allison Anders.

De los directores provenientes de la generación New Hollywood, Allison Anders fue sin duda alguna el mejor ejemplo de la visión feminista en el cine independiente. El feminismo de Allison no se confundió jamás con un repudio contra el sexo masculino, sino por el contrario, se identificó más por la representación de la ausencia del hombre y la constante búsqueda del mismo. Su trabajo ganó la simpatía de muchas mujeres que sintieron una cierta identificación con sus personajes y una admiración por su persona.

El pasado de Allison es un referente básico para comprender la calidad de su trabajo artístico y la honestidad que imprime en él. Su infancia se remontó en los solitarios escenarios del Estado de Kentucky al norte de los Estados Unidos y la monotonía como elemento fundamental en

⁶⁹ WAXMAN, p. 134

⁷⁰ BISKIND, p. 170

su estilo de vida. Su madre, Rachel Young, secretaria de clase media en una compañía local y su padre cantinero, criaron a la pequeña Allison bajo un ambiente familiar inestable que derivó en el abandono de su padre a sus cinco años de edad.

Lamentablemente, el abuso sexual fue un problema recurrente a lo largo de su infancia al haber sufrido varias violaciones por diversos hombres y por un grupo de pandilleros de la localidad apenas entrada en su pubertad. El trauma que le dejaron aquellas experiencias comenzó a dibujarle una turbia imagen de la figura masculina, impacto que la seguiría a lo largo de su vida. La violencia que vivió en las calles no era más que aquella que vivió en casa. El segundo matrimonio de su madre le atrajo muchos problemas domésticos a tal grado de recibir amenazas con pistola por parte de su padrastro obligándola a huir en repentinas ocasiones.

En 1969 corría el rumor de que Paul Mc Cartney había fallecido y que el resto de los integrantes de la banda incluían elementos ocultos en su disco *Abbey Road* para alertar a sus seguidores acerca de su muerte. Allison, quien tenía a Paul como su máximo ídolo y como figura masculina idealizada, se hundió en una gran depresión adentrándose en una gran fantasía lejos de los problemas que encontraba en casa. Ese mundo la llevó a refugiarse en un hospital psiquiátrico en Los Angeles, mismo lugar donde, irónicamente, encontró su locura por el cine. “Fue ahí donde aprendí a escuchar a personas que no estaban ahí, personas que me hablaban y que yo les daba vida”.

De regreso a Kentucky, su lugar natal, conoció a un geólogo inglés y encontró en él una válvula de escape para buscar suerte en otro país. Fue en Inglaterra donde concibió a su primera hija y, tras el rechazo de su pareja, decidió volver a los Estados Unidos e iniciar su carrera en el cine en la Universidad de California en Los Angeles. La perseverancia y el talento que demostró en su desempeño escolar la hizo acreedora de distintas becas con las cuales ayudó a solventar sus gastos universitarios.

Su primer acercamiento al cine lo encontró en la producción de *Paris, Texas* del director alemán Wim Wenders quien decidió invitarla después de las constantes cartas que recibió por parte de la estudiante. Su participación en dicha película le infundió aún más su admiración por el cine europeo cuya influencia se reflejó en trabajos posteriores. *Border Radio*, fue su primer trabajo

como co-directora junto con algunos compañeros de la carrera en UCLA. *Border Radio* (1988), era una suerte de diario del post-punk en Los Angeles que representó el amor a la música y que atestiguó las dificultades que representan la vida como músico. Filmada en Ensenada, Nuevo México y Los Ángeles, el proyecto fue experimento artístico con tintes de la escuela europea y el tratamiento en cinta de 16mm en blanco y negro.

Pero no fue sino hasta su primera película como solista que cobró el impresionismo de su pasado y la fuerza feminista de su mensaje. *Gas Food Lodging* (1992) retrató la vida de una madre soltera que trabaja como mesera para mantener a sus dos hijas adolescentes, lidiando con los problemas que se derivan de su relación. La hija menor, interpretada por Fairuza Balk, desea desesperadamente cubrir la ausencia de su padre consiguiendo a una pareja que pueda acompañar a su madre en su solitaria vida. La hija mayor cae perdidamente enamorada de un geólogo inglés que estudia unas cuevas en la localidad y del que queda embarazada.

El toque realista y emotivo que imprimió en sus personajes representó la vida misma de su directora, motivo de total orgullo puesto que su vida personal fue la principal inspiración de su trabajo profesional. “Siempre he tenido esta manera de transformar algo que fue vergonzoso en este tipo de impulso” Así, el ser madre soltera logró convertirlo en una oportunidad para su trabajo. “Era claro ver que mi pasado terminó siendo el éxito de mi carrera”⁷¹. Bajo una lectura más profunda se puede observar en *Gas Food Lodging* la vida de la cineasta impresa en los distintos personajes de su creación: Allison como la madre soltera con dos hijas por mantener y como la mujer que quedó embarazada del geólogo inglés.

Su trabajo reveló su gusto por el género melodramático que centra el conflicto emocional de sus personajes femeninos en la historia. El tratamiento que le da a *Gas, Food, Lodging* enalteció la labor de la mujer en la sociedad y las dificultades que superan las madres jóvenes. “Me siento responsable de mostrar en la pantalla cosas que no son vistas comúnmente. Intento mostrar a la mujer en distintas maneras”⁷².

⁷¹ LEVY, p. 379

⁷² Idem.

“El melodrama es el género de cine que cuenta las cosas de adentro hacia fuera. Enmarca el viaje interior del personaje, y sus acciones son el resultado de lo que vive dentro. En la mayoría de las películas lo encuentras del modo contrario. Las acciones suceden afectando al personaje”⁷³

Su primer trabajo como solista la consolidó sin duda como la madre del cine feminista independiente, una etiqueta que le permitió un gran respeto por parte de la industria, colaborando como directora invitada en series de televisión como *The L Word* y *Sex and the City*, famosas por sus altos grados de contenido feminista.

Otros películas de la directora incluyen trabajos como: *Mi Vida Loca* (1993) estrenada en el Festival de Cannes en ese mismo año, *Grace of my Heart* (1996) producida por Martin Scorsese, *Sugar Town* (1999), *Things Behind the Sun* (2001). Actualmente se encuentra en la producción de su nueva película *Smile Now Cry Later*, continuación de *Mi Vida Loca* con las cuales retrata su fascinación por la cultura *chicana* en California.

2.3.3 Alexandre Rockwell.

Alex Rockwell fue, de la clase del 92, el director que logró llevarse el prestigiado premio del Gran Jurado en el Festival de Sundance. Con su filme *In the Soup*, Rockwell logró captar la atención de Sundance y sobre todo la de los miembros del jurado. En ese entonces, antes de que la disruptiva *Reservoir Dogs* llegara a cambiar los estándares del cine independiente, películas como la de Rockwell cabían dentro de las políticas del festival y por lo tanto merecía obtener el apoyo de Sundance.

In the soup narró las dificultades de un joven cineasta en su busca desesperada por encontrar el presupuesto necesario para llevar a cabo su primera producción. La posición idealista del cineasta es exaltada bajo la representación de Steve Buscemi quien nos lleva al interior del personaje de cineasta-creador independiente

⁷³ <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.ListAll&friendId=113411862>, Lunes 16 de Noviembre del 2009 a las 14:23 hrs.

Alex reflejó en su trabajo la admiración que tiene por directores independientes que le anteceden. Seymour Cassels actor de planta del director de los años sesenta Cassevetes interpreta el papel de un maniaco y desquiciado gangster que decide apoyar económicamente al joven cineasta. Al igual que la mayor parte del trabajo fílmico de Cassevetes, Rockwell decidió realizar su filme en fotografía en blanco y negro como una forma de tributo.

El jurado de Sundance premió el trabajo realizado por Rockwell por encima de los demás filmes presentados, razón por la cual, la emoción que Alex sintió fue tal que cambió su vida por completo. “Cuando mi película ganó el premio del gran jurado, había una gran tensión por *Reservoir Dogs*”⁷⁴, pues muchos críticos coincidían que Tarantino merecía ser el ganador.

Alex Rockwell ha sido un director celebrado por incorporar técnicas clásicas de la cinematografía, mayormente referencias del cine europeo, en sus trabajos. El talento del director provino de su abuelo el animador Alexander Alexieff y de su abuela la actriz Claire Parker. Durante sus años de adolescencia, Alex recibió la gran ayuda de su abuelo que lo involucró en el gusto artístico. Posteriormente asistió a la *Cinématèque Française* donde recibió toda la educación de las corrientes artísticas europeas.

No obstante los fracasos en taquilla de su películas posteriores *Somebody to Love* (1994), *Louis & Frank* (1998), un éxito modesto llegó en el 2002 con el filme *13 Moons*. Actualmente se encuentra en la producción de su nuevo material *Pete Smalls is Dead* que se espera para finales del 2010. Alex Rockwell es un ejemplo del estigma que Sundance significó en su carrera a pesar de haber sido galardonado con el premio al Gran Jurado.

⁷⁴ LEVY p. 122

CAPITULO III. PULP FICTION: EL FENÓMENO CULTURAL, COMERCIAL Y SU IMPACTO EN EL CINE INDEPENDIENTE ESTADOUNIDENSE.

3.1 El éxito comercial de Quentin Tarantino.

“The new guy comin’ is always a pain in the ass”

Allison Anders⁷⁵

El trabajo fílmico de Quentin Tarantino, como cualquier otro objeto artístico, ha sido puesto bajo consideración de muchos y ha sentado abiertos debates sobre la relevancia de sus aportaciones en la historia fílmica de los Estados Unidos. Desde el momento en el que presentó su filme debut *Reservoir Dogs* en Sundance, originó una serie de discusiones y opiniones encontradas acerca de la violencia presentada dentro de la selección del festival y sobre la naturaleza misma del cine independiente.

Es indudable que, aún cuando el trabajo de Quentin habla por sí mismo, sus películas vienen siempre de la mano de la persona, o mejor dicho, del personaje que los creó. Su material introdujo un nuevo estilo violento-cool y sobre todo, naturalmente, a Tarantino como director. Un enigmático ser con una cara particular, una voz particular y un particular modo de realizar cine, algo disruptivo respecto al trabajo fílmico independiente de los noventa.

Hablamos de un Quentin como el personaje más que sobre la persona. Este trabajo no pretende plantear una crítica negativa en contra del director en cuestión, sino esclarecer esa etapa de la historia cinematográfica y puntualizar el porqué de su éxito comercial, lo que devino en una inevitable metamorfosis del cine independiente y el modo en que éste es visto ante la industria y ante el público en general.

⁷⁵ “El chico nuevo es siempre un dolor en el trasero” Allison Anders 2008.

3.1.1 Quentin y la Creación de su Propio Personaje.

En los noventa, Tarantino se convirtió en uno de los mayores éxitos de la década en conquistar la industria del cine estadounidense. Un icono que inspiró a todo un género, si no es que a una generación entera, de cine violento, irónico y juvenil. Pero en términos de un sistema hambriento por naturaleza propia, Quentin pronto se convirtió en la carnada perfecta de una maquinaria en movimiento, preocupada por seguir una constante búsqueda de la innovación creada a partir de los nuevos talentos. Para una década en la que el cine de Hollywood sufría de una decadencia en contenido, el sistema centró su mirada en los independientes, pero no en cualquiera de ellos, se fijaron en Tarantino. La única cuestión es que muchos detalles de su historia no son del todo ciertos.

El éxito comercial que consiguió Quentin entre *Reservoir Dogs* de 1992 y *Pulp Fiction* de 1994 se debió a distintas razones que se discutirán a lo largo del capítulo; sin embargo, gran parte de ello fue la mitificación de su persona, quizás como un personaje más, un alevoso proceso que Quentin trabajó por sí mismo con la gran ayuda de los medios de comunicación.

La historia de su ascenso a la fama resultó extraordinaria, comprendida y amada por muchos. Un sueño americano del cine moderno ¿El mito? Un hombre promedio, un “white-trash”, que fue expulsado de la escuela en su pueblo natal de Tennessee, mitad nativo mitad americano, rechazado por sus padres, que emigró a Los Angeles en busca de mejores oportunidades, que trabajó en una tienda de videos donde vió todas las películas realizadas en la historia del hombre y que milagrosamente entró bajo la mira de una industria excluyente marcando el pulso de toda una generación de cineastas independientes.

Sin embargo, la realidad detrás de lo anterior fue mucho más a fondo. Resultó que, después de todo, gran parte de la historia fue mera invención del mismo director. Peter Biskind, periodista de espectáculos y autor de libros de sociología del cine independiente, logró entrevistarse con la madre de Quentin, Connie Zastoupil, y discutir acerca del pasado de su hijo y su posterior ascenso al éxito comercial. ¿El resultado?: una devastada madre ofendida por las declaraciones de su hijo. “No tienes idea de lo ofendida que me sentí”.

Quentin Tarantino no creció en la pobreza, ni en una casa rodante, tampoco tenía sangre *cherokee*, algo de lo que el director se jactaba de ser. Era verdad que había sido criado en un núcleo disfuncional de padres divorciados, pero su madre era una ambiciosa directora de una importante firma de contadores que crió a su hijo de la manera más honesta, algo que Quentin olvidó mencionar en sus declaraciones.

La educación fue algo que a Quentin jamás le interesó, a pesar de los esfuerzos de su madre por pagar costosas escuelas para su hijo. En cambio, decidió abandonar la escuela y pasar sus días viendo películas y televisión, alimentándose de los medios de una manera obsesiva, acaso mal vista. “Discúlpame si nunca reconocí la genialidad en eso” admitió su madre, “Yo creía que era evasión de responsabilidad y vivir en un mundo de fantasías”. No obstante haber recibido siempre el apoyo por parte de su progenitora, Quentin la culpó por su insensibilidad durante su juventud. Después de varios años y de haber conquistado la cima, nunca más volvieron a tener contacto.

Lo anterior forma parte de la “creación” o “invento” de su propio camino al sueño americano. En Estados Unidos existe una cierta simpatía social hacia este tipo de historias, pues se considera como un ejemplo de que la utopía de la vida norteamericana es realmente alcanzable. Comúnmente se asocian estas historias a las de los héroes o íconos nacionales y la misma fórmula puede ser transportada a cualquier ámbito de la vida; ya sea en los deportes, en la música, en la política o como este caso, en el cine. Tarantino fue muy perspicaz al momento de saber estructurarse una historia creíble, admirada y conmovedora, lo que rápidamente logró posicionarlo dentro de la simpatía social.

En este aspecto puede llegar a relacionarse con el caso de Allison Anders, quien sí contaba con una historia propia que involucraba profundas dificultades en su vida: violación, maltrato, abandono, locura mental; lo anterior aunado a su labor de madre soltera prematura y a los problemas que enfrentaba con el alcoholismo. Allison sabía perfectamente que ello significaba el centro de su carrera y el éxito de su trabajo cinematográfico. Tarantino pronto descubrió lo mismo y notó que, si apropiaba algunos de esos elementos en su propia historia, ganaría la simpatía no sólo de sus compañeros, sino también del público en general. Hablamos aquí de la creación de identidades como mero recurso mercadológico.

La industria del entretenimiento forma una parte muy importante dentro de nuestra sociedad, tanto económica como culturalmente. El número de películas producidas al año ha incrementado un promedio de 300% en los últimos años, en 1985 Estados Unidos producía 288 películas al año mientras que para el 2008 está cifra aumentó a 900 largometrajes y está calculado que del 40% al 50% de las ganancias en cine provienen de las 17 semanas de vacaciones oficiales de verano, navidad y semana santa⁷⁶; así como las festividades nacionales del Día de la Independencia y el Día de Acción de Gracias. Ante un mercado tan demandante, es evidente que se requiere de ciertos elementos mercadológicos que permitan la comercialización y por lo tanto el éxito de los filmes en taquillas. Si bien el objetivo de cualquier director es lograr que su trabajo goce del mayor éxito, los independientes lo perseguían bajo unas expectativas considerablemente menores debido al limitado mercado al que se dirigían.

El impacto en la cultura popular se observa a partir del comportamiento que los consumidores asumen respecto al contenido que se maneja en los medios. “Culturalmente estamos preocupados por las celebridades”⁷⁷ y nos interesa saber qué sucede en la vida de los famosos. Tarantino comprendió que su trabajo debía sobresalir de alguna manera y destacó su irreverencia, originalidad y disrupción, pero más aún, la gran personalidad de Tarantino sobrepasó todos los lineamientos de la seriedad que manejaba el cine independiente de los noventa.

No era normal en aquellos años que el director de la película apareciera en programas otrora exclusivos para las estrellas, los artistas eran presas de los programas de chismes y revistas de espectáculos, no los guionistas o directores. En este aspecto, Tarantino se hizo presente ante los medios y el público en general con una conmovedora historia bajo el brazo, algo que vino como parte de su personalidad y genialidad del hombre al saber vender “se” como objeto cultural.

En una cultura de consumo existe una gran competencia entre las mercancías de un mismo género. Esta aseveración económica aplica inclusive en el arte. Por aquellos años noventa el cine que se hacía en el mundo independiente de Estados Unidos contenía tintes serios, quizás elevados, que lo encuadraban inevitablemente en un nicho específico. Si bien existía una

⁷⁶ POTTER, W. James *Media Literacy*, Sage Publications, USA California 2008, Pág. 144

⁷⁷ MC CRACKEN, Grant, *Transformations: Identity Construction in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Indianápolis 2008, Pág xi

correspondencia de gustos artísticos entre el director y su nicho, ésta no se extendía al gusto popular o masivo.

Otros directores americanos habían logrado construir una fama estelar en sus vidas profesionales más allá de sus vidas personales. El fallecido Alfred Hitchcock manejó de una manera exitosa el camino de su carrera al punto de convertirse en un ícono cultural, el rostro de su propio programa televisivo, una silueta. O acaso George Lucas, quien ha creado todo un imperio detrás de *Star Wars* al poseer los derechos de su material creativo, creando el poder del estudio Lucas Film. Acaso Steven Speilberg, Tim Burton, o en menor medida Francis Ford Coppola, pero estos casos quedan siempre como un tal vez y no logran transgredir en la escena luminaria del modo en que Tarantino lo hizo, no en un sentido moderno.

“Quentin Tarantino no fue, ni es, simplemente una reconocida figura entre los directores y guionistas, es algo más todavía. Es el director de cine como superestrella.”⁷⁸

Quentin se encargó de hacerse notar por encima de los demás directores, por encima de los demás escritores. Tarantino logró crear de él una marca distintiva, un personaje omnipresente, acaso una personalidad creada.

3.1.2 La transformación de Quentin en la cultura de lo *cool*: adaptación interna y externa.

3.1.2.1 Adaptación interna.

Un cambio llegó a la vida de Quentin que lo hizo absorber y devolver la información mediática obtenida durante sus años de auto-formación en la televisión y en las películas, traspasando la línea entre aquel que consume y aquel que produce. Una vez asimilados los códigos de producción cultural decidió transformarse de espectador a creador de bienes de consumo, interesado a su vez en algo más activo y diferente.

⁷⁸ SMITH, Jim, “*Tarantino*”, Virgin Books, London, 2005, p. 3

“Cuando los consumidores se convierten en productores, uno de los objetivos de su actividad creativa es la construcción y multiplicación de ellos mismos renovados”⁷⁹. Para Grant McCracken estas nuevas criaturas son transformables y pueden hacer de sí mismos lo que deseen; ya sea productor de televisión, actores, rockeros, directores de cine, o en este caso, director como estrella del cine. Tarantino como resultado de la cultura popular moderna y como receptor y creador de objetos culturales, adaptó formas y figuras y replanteó el modo de trabajo en la cinematografía norteamericana. La irreverencia y el activismo de la consigna del punk británico de “hágalo-usted-mismo” se infiltró elocuentemente en el cine independiente en el momento en que se le abrieron las puertas al director en cuestión.

Como parte de este proceso, Quentin fue adaptando actitudes y comportamientos que recibía de los medios de comunicación. A principios de los años ochenta y a lo largo de los noventa, la comunidad afro-americana tomó un gran terreno en la escena del entretenimiento de los Estados Unidos advirtiendo un cambio en la cultura popular del momento. La música rap y hip hop alcanzaban máximos en ventas con éxitos como “*Pump Up the Jam*” y “*Can’t touch this*” y Michael Jackson se postulaba como el ícono de la música pop. Michael Jordan puso en la mira de todos al deporte del basketball y series como “*Prince of Bell-Air*” del actor Will Smith arrasó en la escena televisiva de la última década del siglo XX.

El estilo *hip hop* apropiado por Tarantino es un acto de imitación cultural sin más complicaciones. Parecería un misterio pensar que Tarantino no confió totalmente en su talento como cineasta y resolviera obtener un plus que lo ayudara a impulsar su carrera, pero hay una lectura más profunda en su intención, la decisión de obtener otro tipo de credenciales formó parte de su talento de transformación, casi como un plan maestro. La adaptación e imitación de los mecanismos culturales afroamericanos le aportó un estatus ‘cool’ debido al reconocimiento de ésta por lograr una hegemonía estilística en muchos aspectos sociales como en la música, el baile, los deportes, la religión; siendo esta comunidad, indudablemente, la maestra en la cultura de lo *cool*.

Quentin vivió en una zona de Los Angeles en donde la mayoría eran familias afroamericanas, dominando el entorno en cuestión de gusto y estilo, lo que explica en gran

⁷⁹ MC CRACKEN, p. xvi

manera la apropiación de estos usos y costumbres de Quentin en su vida y en su obra. “No sé si quiero ser negro. Tengo una afinidad por la cultura negra; no tiene nada que ver con el color de mi piel. Simplemente crecí rodeado de gente negra e incluso hubo influencia negra dentro de mi hogar. Mi madre solía salir con hombres negros”⁸⁰.

Quentin lo entendió y se apropió de muchos aspectos de la cultura afro-americana en su vida personal al grado de hablar, actuar y vestir como ellos. Por muchos este acto de transformación fue visto como una mala y burda imitación del slang afro-americano con frases como *M’boy!*, *Y’ knowhudahmsayin?*, *Wassup wit’that?* Personalidades como Spike Lee desaprobaron el intento de Quentin por adoptar mecanismos culturales que no le eran propios. La excesiva actitud afroamericana de Quentin y el continuo empleo de la palabra “nigger” en películas como *Pulp Fiction* y *Jackie Brown* resultaron para muchos molestos y de mal gusto. La excusa de Tarantino por demostrar la fingida distinción entre los blancos y los negros en un país donde la única distinción, según el propio director, venía de las clases socioeconómicas, no fue suficiente para personalidades del cine afroamericano como Spike.

No hay duda alguna de que Tarantino aceptó esta transformación como un acto realizado de manera auto-consciente, una invención, llana y simple. Este acto pudo haber sido mal visto por el gremio que rodeaba al director, sin embargo, ante una sociedad que adoptaba los nuevos cambios culturales, le ganó simpatía y aceptación para con su trabajo y su persona.

3.1.2.2 Adaptación Externa.

Es verdad que en el cine ya existía un cine independiente ‘negro’ como el del director afro-americano Spike Lee con sus películas *“She’s Gotta Have it”* o *“Do the Right Thing”* pero éste era un cine interno, es decir de ‘negro’ a ‘negro’ con un humor local y dirigido a este sector en específico. Mientras tanto, “los ciudadanos blancos de EE.UU. no declararon que había llegado una nueva cultura juvenil”⁸¹ sino hasta años después, cuando las marcas, corporaciones y estudios cinematográficos notaron un cambio inminente en los gustos del mercado.

⁸⁰ SMITH, p. 102

⁸¹ KLEIN, Naomi, *No Logo*, Ed. Paidós, Barcelona 2005, p. 97

Los productos culturales de la cultura occidental seguían siendo dirigidos a la comunidad yuppie y aunque en el cine independiente existían corrientes alternas donde se producían trabajos de grupos minoritarios: mujeres, homosexuales, nativos o afro-americanos, nadie como Tarantino logró adoptar en el cine independiente la demanda del mercado. La idea de crear películas por el gusto de hacerlo había quedado atrás, pues Tarantino se dio a la empresa de crear objetos culturales que satisficieran los gustos generales del mercado, es decir con objetivos totalmente comerciales.

“La verdad es que la retórica de que <<hay que ser *cool*>> de las grandes marcas es con frecuencia una manera indirecta de decir que hay que ser <<negro>>. Del mismo modo que la historia de lo *cool* en Estados Unidos es en realidad, como han dicho muchos, una cuestión de la cultura afroamericana –desde el jazz a los blues y desde el rock and roll hasta el rap-, para muchas supermarcas perseguir lo *cool* significa simplemente perseguir la cultura negra. Tal es la razón de que la primera parada de los cazadores de lo *cool* fueran las canchas de baloncesto de los barrios más pobres de Estado Unidos”.⁸²

El que Tarantino haya elegido incorporar a la violencia como recurso primordial resultó ser no sólo una relación sadomasoquista entre el director y su público, sino como una técnica de identificación con la violencia de las clases bajas. En este sentido, su trabajo sugiere que la única forma de obtener el reconocimiento de la población afro-americana y/o de la clase media-baja es por medio del uso de la violencia como mecanismo de superioridad. Para la presentación de *Reservoir Dogs* en Sundance, y tras la desaprobación por gran parte de los asistentes, Tarantino excusó su película alegando que “la violencia es una de las cosas más grandiosas que puedes hacer en el cine”⁸³.

El trabajo de Tarantino fue el reflejo de la cultura de lo cool en todo su esplendor. Emanuel Levy coincide en que los personajes de *Reservoir Dogs* eran tal cual el arquetipo de lo cool, pues no sólo vestían, sino también hablaban cosas cool, algo que no se había visto con anterioridad en las películas de género violento. Con *Pulp Fiction* se acentuó aún más el talento artístico-comercial del director cuando se introdujo, entre otras cosas, uno de los mayores

⁸² Op. Cit. p. 105

⁸³ BISKIND, p. 120

personajes que Tarantino haya creado: Jules Winnfield interpretado por Samuel L. Jackson, un asesino moralista que utilizaba citas bíblicas (Ezequiel 25:17) como un argumento de justificación de sus actos.

El personaje de Jules resultó ser el retrato de un criminal, ajustador de cuentas, asesino 'negro' totalmente cool, agregándosele dotes moralistas tan contrastantes que el público jamás imaginó viera reflejados en el personaje. Una vez más, Quentin le dió un giro distinto a personajes arquetípicos -como aquel del criminal- otorgándole magníficos diálogos con tintes éticos que le permitieron al personaje encontrar su redención. Además, el director integra otros personajes afro-americanos, simpáticos la mayor de las veces, quienes emplean un slang propio de la comunidad negra. La utilización de la palabra 'nigger', que refiere de manera despectiva a las personas afroamericanas, se vio justificada a lo largo de la película por el hecho de provenir de ellos mismos, logrando reflejar una identificación positiva interna.

3.1.3 La violencia-cool y la adaptación del mercado.

“Para hacer una película, lo único que necesitas es una mujer y una pistola”

Jean Luc-Godard⁸⁴

El cine independiente de la generación de los ochenta-noventa era, en general, un reflejo de la influencia del cine europeo, de las técnicas alemanas de Wim Wenders o de la estética francesa de Truffaut y Godard. La mayor parte de las películas eran dirigidas a un nicho en especial, con gustos específicos. El perfil psicológico al que apostaban los cineastas de la época –Allison Anders, Alex Rockwell, Todd Haynes, Ethan y Joel Coen- era aquel de la generación de los *baby boom*, siendo ésta su mayor fuente de audiencia de soporte.

Quentin no se enfocó en el mismo sector de sus compañeros, era demasiado viejo para él; en cambio, se dirigió al sector que exigía la mayor atención en el mercado y que los demás independientes no se habían siquiera preocupado por prestar interés, pues simple y llanamente su sector era otro distinto.

⁸⁴ Op Cit, p. 24

Tarantino fue el único director de cine independiente de su generación con mentalidad corporativa que comprendió que para lograr el éxito comercial debía adaptar su trabajo al gusto colectivo. Lo anterior, por supuesto no era el descubrimiento del hilo negro, sino que fue la idea de vender o venderse la que no compartía en nada con el espíritu idealista, quizás purista, de los cineastas independientes. Ante un cambio económico en la esfera del cine artístico, Biskind argumentó en su libro que “si los actores y directores tienen una mentalidad corporativa, ¿entonces quien no la tiene?”.⁸⁵

Naomi Klein en su libro *No Logo* explica que la búsqueda por lo trascendente, por lo juvenil, por lo nuevo, fue el lema de las grandes compañías de los años noventa que comprendieron que debían focalizar sus fuerzas en un sector demográfico distinto al que habían estado trabajando y sobre todo, que debían valerse del espíritu *cool* como identidad de la marca para lograrlo.

La periodista canadiense coincide en que el año de 1992, año de *Reservoir Dogs*, fue crucial en la sociedad norteamericana, pues fue el primer año en que el número de adolescentes aumentó de manera considerable desde el año de 1975. Si los adolescentes de los años setenta eran los *babyboomers*, los adolescentes de los años noventa eran *los hijos de los babyboomers*. Este creciente cambio social obligó un replanteamiento para el mercado, pues el nuevo sector demandaba de gran atención y aquellos que lograron comprender la permuta adoptando la cualidad imprescindible de lo *cool*, fueron los mismos que lograron vender con éxito sus productos, sean estos comerciales o culturales, del mismo modo en que Tarantino lo hizo.

Desde el momento en que salió en pantallas *Reservoir Dogs* fue tachada y señalada por tratarse de una película socialmente irresponsable que promovía la violencia y las malas costumbres. Una acusación ‘*adulta*’ de la que Tarantino se valió como parte de su estrategia de publicidad, incitando las críticas y generando más y más curiosidad por parte del público.

Los hijos de los *baby boomers*, el nuevo público adolescente de la sociedad norteamericana apropió el gusto por la violencia expresada en el trabajo fílmico de Tarantino de manera positiva y sobre todo sintieron una gran empatía por la innovadora visión con la que la trabajaba. No sólo abordaba la violencia de manera estética sino sobre todo se valió de la violencia como un reflejo de lo *cool*.

⁸⁵ Op Cit, p. 192

“Su rebelión fue en gran parte cultural, una estética de chico malo que abarcaba no sólo las películas callejeras de Martin Scorsese y el Grand Guignol de Brian de Palma, sino también las comedias de televisión y las películas de kung fu con las que creció, todo lo que la respetable cultura elitista aborrecía. Pudo haber sido admirador de Godard (Truffaut era demasiado dulce), pero *Hong Kong* era su *Paris*, *chop-socky* su *New Wave*.”⁸⁶

Con Quentin se introdujo un género que no era acostumbrado en el mundo independiente y mucho menos en las pantallas de Sundance. “La gente rara vez muere en las películas de Sundance, mas que de SIDA, de vejez o de aburrimiento y en *Dogs*, los personajes no sólo mueren, mueren lentamente, de manera dolorosa, sangrienta y con sentimiento”⁸⁷ argumentó Peter Biskind, pues si bien el tema de la violencia ya se veía en películas como *Blood Simple* de los hermanos Coen, jamás se había abordado con tanta elocuencia e ironía.

Por años Sundance evitó el cine de género violento, pero cuando Quentin supo aportar el ingrediente ‘*indie artístico*’ que necesitaba para ser aceptado en las filas de Sundance, tal primicia se replanteó. En la selección oficial de 1992 Sundance rechazó películas como *Laws of Gravity* de Nick Gomez y *One False Move* escrita por Billy Bob Thornton y Tom Epperson, ambas por la carga de violencia que contenían y porque no compartían con la ideología ‘políticamente correcta’ del festival. Redford evadía las películas que apostaban por la violencia como recurso mercadológico, pues según su opinión, se respaldaban en ello para fines comerciales. Pero al haber aceptado seis películas gays ese mismo año se vieron obligados a buscar un balance para otro tipo de gustos y Gilmore lo encontró en *Reservoir Dogs*.

La nueva audiencia introducida por Tarantino fue un movimiento inesperado por parte de los organizadores y de los directores que participaban en él. Una vez más, la mentalidad empresarial del director le permitió forjar muy bien su trabajo respecto a los gustos y demandas de una población juvenil en crecimiento.

⁸⁶ BISKIND, p. 120

⁸⁷ Idem

3.2 PULP FICTION: El Fenómeno.

3.2.1 Fenómeno Cultural: La cultura de la adaptación.

La estructura fundamental del trabajo de Tarantino radicó en la inclusión de referencias extraídas de la cultura popular como estrategia de identificación y simpatía, ya que no sólo se interesó por crear productos de entretenimiento, sino que apostó por ingresar en el bagaje cultural de la conciencia colectiva norteamericana.

La selección de los elementos que conformaron su trabajo fue elegida de manera precisa, no fortuita, puesto que consiguió que el público afiliara su banco mental de datos culturales al incluir situaciones o elementos de la industria del entretenimiento, ya sean éstas películas, historietas, series de televisión, música, etc. Por ejemplo, el 99.9% del público pudo anticipar que John Travolta bailarían en la famosa escena del restaurant en *Pulp Fiction* debido a una referencia inmediata del actor en la cinta *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977).

“Tarantino entendió que sus películas son tanto una reflexión de la cultura pop como productos de la cultura pop en sí mismas. *Pulp Fiction* es un comentario posmoderno de las películas antiguas que juegan de manera consciente con las expectativas del público”.⁸⁸ De este modo, el director posicionó astutamente, tanto a su trabajo como a su persona, como heredero del bagaje fílmico y de sus directores a los cuales refiere en sus películas.

Con *Reservoir Dogs* y con más fuerza en *Pulp Fiction*, Tarantino sentó su manera de trabajar como una recapitulación del material fílmico del cual se alimentó por muchos años en la tienda de videos donde trabajaba. Su modo de trabajo poco ortodoxo se visualizó en las mil y un referencias que adoptó para la creación de sus películas bajo una mirada no de director-creador sino de espectador-creador. La manera autóctona de la que se valió Tarantino, al no tener o rehusarse tener una educación universitaria que le permitiera conocer las cualidades y las corrientes estéticas del cine, tal como sus compañeros la tenían (de manera directa Allison Anders y Alex Rockwell), le causó un interesante y quizás rebelde modo de trabajo que ignoraba de una

⁸⁸ LEVY, p. 125

manera emancipada a los padres icónicos del cine independiente. Si bien utilizaba técnicas de filmación como el empleo de largas escenas poco convencionales, como Godard, el empleo de dichos elementos fueron más referencias que influencias.

La idea de *Pulp Fiction* de crear una película que conjuntara historias posiblemente entrelazadas era un recurso que ya se había empleado en películas italianas como en *Boccaccio 70* (Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti, 1962), y que en Estados Unidos Woody Allen, Martin Scorsese y Francis Ford Coppola utilizaron en su filme *New York Stories* en 1989 y ahora con *Pulp Fiction* el ejercicio narrativo se repetía.

Si bien en forma era un ejercicio anteriormente empleado, la hipertextualidad en su contenido infirió una infinidad de referencias fílmicas⁸⁹ colocadas de manera consciente por el director como una manera icónica de auto-referirse como heredero cultural de las películas presentadas:

1. Vincent (Travolta) y Mia (Thurman) se refieren entre ellos como “cowboy”-“cowgirl” haciendo referencia a *Urban Cowboy* (James Bridges, 1980) y *Even Cowgirls Get the Blues* (Gus Van Sant, 1994) donde participaron respectivamente.
2. El corte de pelo de Mia es el mismo que Louise Brooks utiliza en *Pandora’s Box* (1928).
3. El momento en que Butch se topa con el coche de Marcellus Wallace al cruzar la calle es una referencia de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) donde Marion topa con su jefe después de haber robado el dinero.
4. El gusto de Jules por recitar pasajes de la Biblia hace referencia al personaje de Robert Mitchum en el filme *Night of The Hunter* (Charles Laughton, 1955) al igual que de la serie de TV *Shadow Warriors*.
5. El boxeador contra el que pelea Butch de nombre Floyd Wilson, es el mismo que aparece en *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954).
6. La amistad entre Jules y Jimmie es quizás una referencia a *Jules et Jim* (Francois Trauffaut, 1962).
7. El vestuario de The Wolf hace referencia a aquel empleado por Vito Corleone en *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972)

⁸⁹ SMITH, pp 113-114

Resultó por lo tanto una paradoja decir que el trabajo de Tarantino brilló por su originalidad y que jamás se había visto algo así, tal como lo mencionaron los tabloides de ese mismo año. El que Quentin se haya basado en estructuras anteriormente utilizadas, personajes anteriormente empleados y demás elementos reciclados de otros trabajos realmente no importó, pues *Pulp Fiction* conformó una inmensa y poderosa experiencia que logró de manera exitosa los objetivos de entretenimiento comercial, dejando en segundo plano cualquiera objeción que intentara argumentar el préstamo o robo de sus elementos integrados.

La capacidad de Tarantino, por tanto, no radicó en la creación de ideas originales sino en la adaptación de elementos empleados en otros trabajos ahora reflejados en el suyo. Levy apunta que Tarantino no fue original del mismo modo en que otros directores, como David Lynch, lo fue; a su vez, careció de la poderosa imaginación que poseyeron sus demás colegas⁹⁰.

Sus historias no eran tomadas de la vida real, no eran experiencias vividas en carne propia como aquellas historias que cineastas como Allison o Rockwell empleaban para sus creaciones cinematográficas. Por el contrario, sus ideas provenían de libros, películas y series de TV existentes. Es decir, la médula de su trabajo no es tanto de creación de historias sino de la reconstrucción de las mismas y de la utilización de material ya existente. Si bien existen posturas que se oponen a la apreciación de los adaptadores como creadores originales, se debe resaltar que la capacidad de reunir diversos elementos en un nuevo trabajo requiere también de gran capacidad artística y por lo tanto creativa.

Tal como apuntó el director Jim Jarmusch como última regla de oro para todo director de cine:

“Nada es original. Robe de cualquier lugar que razone con su inspiración y fluya su imaginación. Devore viejas películas, nuevas películas, música, libros, pinturas, fotografías, poemas, sueños, conversaciones al azar, arquitectura, puentes, señales de tráfico, árboles, nubes, cuerpos de agua, luz y sombras. Seleccione sólo aquellas cosas que van directamente a su alma. Si usted hace esto su trabajo (y su robo) serán auténticos. La autenticidad es muy valiosa; la originalidad es inexistente. Y que no te moleste ocultar tu robo, celébralo si te

⁹⁰ LEVY, p. 126

*apetece. En cualquier caso, recuerde siempre lo que Jean-Luc Godard dijo: "No es de donde tomes las cosas, sino hacia donde las dirijas".*⁹¹

Más que cualquier otro director, Tarantino comprendió que la sociedad estadounidense emplea en sus vidas puntos de referencia provenientes de la cultura pop, mismos que son alimentados por el vasto contenido mediático a los cuales están expuestos, lo que explica en parte el éxito mercadológico de Quentin en comparación con sus colegas generacionales.

Pulp Fiction se convirtió en uno de los mayores ejemplos de industrialización de la cultura en el arte cinematográfico de la década. Pero lo anterior no debe confundirse con la prostitución del arte ni con sus ideales como director, puesto que Tarantino defendió su visión ante muchos, como los organizadores de Sundance, algunos productores que rechazaron sus guiones e incluso ante los hermanos Weinstein, quienes creían que algunas escenas de *Reservoir Dogs* debían ser eliminadas con fines de comercialidad. En cambio, la firme disposición del director y el auto-convencimiento de la calidad artística de su trabajo le ayudaron a conseguir la producción de sus primeros proyectos pues sabía que la fórmula mercadológica que traía bajo el brazo sería más que suficiente para conquistar las taquillas norteamericanas. Peter Biskind defendió esta visión:

“Lo más remarcable en Tarantino es que se mantiene fiel a su arte como ningún otro. Es sólo que su gusto es muy comercial. La razón por la cual *Pulp Fiction* triunfó como lo hizo fue porque se tiene a un director con una pieza sin narrativa, con un comienzo, un desarrollo y un final en desorden, una película con referencias de Godard, que rompe todas las reglas, pero donde hay personas dando tiros por todas partes, personas inyectándose heroína, lo que la hace excitante de un modo en que el resto de las películas de arte no lo son. La mayoría de los directores de arte no están interesados en volarles la cabeza a sus personajes”.⁹²

⁹¹ JARMUSCH, Jim, "*Jim Jarmusch's Golden Rules*", artículo publicado para la Revista Movie Maker en enero 22 del 2004. Fuente: http://www.moviemaker.com/directing/article/jim_jarmusch_2972/

⁹² BISKIND, p. 192.

3.2.2 Fenómeno Comercial: el éxito en taquillas.

A principios de los años noventa hubo un cambio que se gestó desde los adentros de los grandes estudios de cine en Estados Unidos que vino a cambiar la historia del cine independiente, una reestructuración en las fronteras de su territorio avecinó el arrebato del espíritu libre y rebelde que por muchos años caracterizó al cine indie. El corporativismo de los años noventa y su rápido avance a las distintas vertientes de la vida humana con la comida rápida, las grandes marcas de ropa, el poder de las cerveceras y las compañías cigarreras ocuparon los espacios publicitarios de eventos musicales y culturales, al grado de elevar su dominio del patrocinio a creadores de 'cultura'. Dicha actitud comercial respecto a la cultura no tardó mucho en impactar al cine en cuestión.

Disney, quien por muchos años había dirigido todas sus fuerzas al entretenimiento infantil fue el primer gran estudio que decidió llevar su dominio a un mercado más amplio. Dicha disposición se tomó desde el momento en que creó su división Buena Vista para la distribución y producción de sus películas, pero en el año de 1993 tomó un salto aún más grande, un movimiento de piezas que lo colocó de nuevo como el líder del mercado. Jaque a la Reina.

El ejecutivo de Disney, Jeffrey Katzenberg, después de notar el fenómeno cultural que se gestaba en el pequeño estudio de los hermanos Weinstein decidió adquirir a Miramax por \$80 millones de dólares como un intento de expansión para la gran compañía, proyectando el creciente mercado que significaba el cine independiente. Sus películas aparecían en los diarios y en diversas publicaciones estadounidenses, eran objeto de crítica y análisis en los medios y creaban además un aura prolífera gracias a sus nominaciones al Oscar. En otras palabras, el visionario ejecutivo logró darle al clavo con la adquisición de la productora y distribuidora de cine independiente por excelencia que, en menos de una década, sería valuada en poco más de \$1 billón de dólares.

La adquisición de Miramax fue una inteligente manera en que Disney logró aproximarse al emergente talento de cineastas independientes y sus prolíferos productos culturales, significando a su vez la venta de lo que alguna vez fue el cine independiente de Miramax aunque preservando una módica cantidad de autonomía en su contrato que les permitió realizar producciones de

menos de \$12.5 millones de dólares sin tener que pedir autorización. Dicho acuerdo permitió la producción del segundo largometraje de Tarantino el cual, a pesar de su controversial modo de enfrentarse ante el nuevo dueño de la productora, logró tener luz verde gracias al pacto del que se valía Harvey Weinstein por preservar la autonomía de Miramax.

A pesar de la subversiva temática del filme, *Pulp Fiction* se perfiló desde sus inicios para ser una fórmula comercial, algo más digno de Hollywood que para Sundance, con quienes, de cualquier manera, no quería tener nunca que ver en un futuro. Eran demasiado puristas para su gusto.

La “Fórmula de Pulp Fiction” era algo que cualquier estudio buscaba: una historia no lineal + sexo + drogas + rock n’ roll + violencia + un estilo cool + estrellas de Hollywood.

Allison Anders recuerda que la esencia, quizás purista, del movimiento New Hollywood era precisamente eso, un nuevo sistema de cine en oposición al de Hollywood desapegándose completamente de su metodología productiva. Al momento de elegir a los actores, los independientes preferían apostar por las carreras de nuevos actores, acaso no actores, nacionales la mayor de las veces, presentando así una nueva serie de talentos entre sus filas: James Spader (*Sex, Lies and Videotape, Crash*), Steve Buscemi (*In the Soup, Reservoir Dogs, Pulp Fiction, Desperado*) Tim Roth (*Reservoir Dogs, Pulp Fiction, Four Rooms*), Owen Wilson (*Bottle Rocket, The Royal Tenenbaums*), Uma Thurman (*Pulp Fiction, Kill Bill Vol.1, Kill Bill Vol.2*) y Salma Hayek (*Mi Vida Loca, Desperado, Four Rooms*) entre otros.

Lo anterior no quiere decir que las relaciones actorales entre Hollywood y el mundo independiente estén peleadas. Puesto que mientras Hollywood se lleva consigo a la *crème de la crème* del cine independiente, éstos últimos se benefician de aquellos actores consolidados por la industria dispuestos a trabajar por salarios considerablemente menores con tal de obtener una reconciliación artística con su público, concluyendo aquí que la diferencia entre los independientes y la industria es aquella del dinero.

El proceso de selección de actores de *Pulp Fiction* devino en un cambio consecutivo en el modo de trabajo del cine independiente. Su actitud como hijo rebelde de la cultura moderna y en respuesta a los datos de la cultura del entretenimiento que manejó en sus creaciones, le figuró que la selección de actores debía basarse en la admiración, idolatría –casi fetichista- de algunos actores y sus carreras olvidadas, y así lo hizo.

El guión de *Pulp Fiction* estaba pre-determinado por el director para que John Travolta y Samuel L. Jackson figuraran entre el cast, no obstante las objeciones por parte de Miramax o de los productores quienes tuvieron que adaptarse a las condiciones del director. Mientras Quentin manejó las piezas del juego con una naturalidad fascinante, el resto del equipo se limitó a tomar asiento y contemplar la majestuosidad del desenvolvimiento del proyecto.

Para fortuna de Tarantino, tal como apunta Biskind, era un personaje tan excitante y su guión era tan cool que los actores de Hollywood hacían largas filas para trabajar por poco dinero. Varias actrices fueron rechazadas para interpretar a Mia como Meg Ryan, Michel Pfeiffer y Holly Hunter, a Daniel L. Lewis se le rechazó para el papel de Vincent, y a Matt Dillon para el papel de Willis.

Después de la selección, el filme fue empaquetado con un elenco muy especial: estrellas en problemas que necesitaban un cambio en sus carreras como John Travolta (Vincent Vega) y Bruce Willis (Butch Coolidge); personalidades como Harvey Keitel (*The Wolf*), Christopher Walken (Capitan Koons) y Samuel L. Jackson (Jules Winnfield); actores en crecimiento como Uma Thurman (Mia) e independientes como Amanda Plumier (*Money Bunny*), Tim Roth (*Pumpkin*) y Eric Scoltz (*Lance*).

Por indicaciones de Harvey Weinstein el filme no se presentó sino hasta la edición del Festival de Cannes de 1994, lo que causó aún más curiosidad por el material que sería presentado. Tarantino era ya un personaje conocido para Cannes y *Pulp Fiction* se postuló como la película que todos debían ver siendo galardonada con la Palma de Oro de ese año. No obstante, fue la forma en la que el público recibió al director y su elenco lo que la hizo sobresaliente de entre la variedad de películas presentadas junto a ella, tal como pasó con Allison Anders y su segundo largometraje *Mi Vida Loca* exhibido en la misma edición. Las limosinas y el glamour que rodearon la

presentación de *Pulp* en Cannes sentaron al filme como un suceso cool, sexy y con tintes muchísimo más comerciales. El fenómeno comercial-cultural que vino atado con la firma autóctona de Quentin Tarantino conformó el aura estelar del director que lo siguió hasta su estreno en las salas norteamericanas.

Según se había planeado, *Pulp Fiction* se lanzaría en el verano de 1994 como cualquier otra película 'pop-corn', una película de acción de bajo presupuesto que alcanzaría quizás los \$30 millones de dólares en taquillas, presentándose en un número limitado de salas. *Pulp Fiction* era mucho más que eso, mucho más que una película de temporada de verano, después del éxito obtenido en Cannes y el fenómeno que representó, obligó a los hermanos Weinstein a pensar en una mejor estrategia digna de su talla. Por lo que decidieron que el estreno en Estados Unidos se realizara en el New York Film Festival para después ser lanzada masivamente en salas comerciales con una campaña de publicidad de \$10 millones de dólares, mayor al presupuesto de la película que fue de \$8.5 millones de dólares.

Pulp Fiction se estrenó el 14 de Octubre de 1994 de una manera poco convencional para el cine independiente, pues mientras las demás películas del género se proyectaban en contadas salas ganando su reconocimiento gracias a las ventajas económicas de la publicidad boca en boca, el segundo largometraje del director se estrenó en 1,100 salas alrededor del país generando \$9.3 millones de dólares el primer fin de semana, cerrando con \$108 millones de dólares en los Estados Unidos y \$213 millones en el resto del mundo y posteriormente lanzando 715,000 copias en VHS el primer fin de semana en Estados Unidos. Simplemente nadie lo esperaba. Con *Pulp Fiction* Quentin Tarantino logró posicionarse en la décima película más taquillera de 1994 y en la más rentable del género independiente. (Ver Anexo 1)

En su libro, Sharon Waxman explicó que más que un éxito en taquilla, *Pulp Fiction* se convirtió en todo un fenómeno cultural y mientras es cierta esta aseveración, también es cierto que gran parte del éxito comercial del director y de su trabajo se debió al reconocimiento cultural que precedía a Tarantino desde la presentación de su primer largometraje; es decir, el primer fenómeno acompañaba al segundo del mismo modo en que el segundo se valía del primero.

Con *Reservoir Dogs*, Tarantino había logrado obtener un gran respeto y admiración internacional, especialmente en Londres, donde la película tuvo el mayor éxito en taquillas; considerada no como una producción independiente, ni como un filme de culto, sino como la producción que obtuvo las ganancias más altas del Reino Unido. El reconocimiento que había obtenido Tarantino en el extranjero se debió en gran parte a su fenomenal éxito en el Festival de Cannes, lo que le atrajo un respetable reconocimiento de la industria cinematográfica y del público en general.

Pulp Fiction era, en la práctica, una película comercial que empleaba actores comerciales, basada en un género comprobadamente rentable y producida prácticamente por un gran estudio. Pero en teoría, se trataba de una película artística, de bajo presupuesto, que incluía referencias culturales, técnicas artísticas en su realización y un estilo retro-cool que la posicionó en otro sector, quizás independiente.

El arte y el comercio convergieron en el mismo camino con *Pulp Fiction* y con ello Tarantino sentó al cine independiente como un negocio perfectamente rentable. El sueño de Robert Redford de llevar los proyectos independientes a las pantallas grandes y lograr grandes ventas basadas en los nuevos talentos del cine americano se vió realizado de sobremanera, aunque de una forma poco convencional e inesperada por todos los del gremio.

El fenómeno que causó el filme en las pantallas de 1994 golpeó con tremenda fuerza la estructura del cine independiente y el puritanismo que se manejaba en Sundance. Biskind explica de una forma muy retórica que “*Pulp Fiction* derribó las puertas de la casa de los independientes dejando que una brisa agitara los lánguidos pétalos y las exóticas orquídeas que contenía”⁹³. Y en verdad, si por un lado los independientes avecinaban buenos tiempos para el cine independiente al tener la mira de todo el mundo en torno a ellos, la verdad resultó ser aún más agitada de lo que esperaban.

“Cuando Pulp Fiction logró un escandaloso éxito en taquillas el fin de semana de su estreno, todos sabíamos que era algo bueno para Quentin y supusimos que sería algo bueno también para nosotros. Sin embargo, esa victoria

⁹³ BISKIND, p. 191

significó el principio del final para el resto de nosotros, porque muy pocos independientes pudieron competir del mismo modo.” Allison Anders⁹⁴

Pulp Fiction se convirtió en el primer filme, considerado ante la crítica como independiente, en obtener el Oscar al Mejor Guión Original, lo que reflejó el comienzo de la inmersión al sistema hollywoodense, avicinando un cambio drástico en los cimientos del cine independiente a partir de *Pulp Fiction*. Además de sus siete nominaciones y un premio de La Academia, obtuvo 43 premios y 40 nominaciones alrededor del mundo. Estos fueron sus resultados (en orden alfabético)⁹⁵:

Academy Awards 1995

Ganadora del Oscar:

- Mejor Guión (Quentin Tarantino/Roger Avary)

Nominada:

- Mejor Película (Lawrence Bender)

- Mejor Director (Quentin Tarantino)

- Mejor Actor (John Travolta)

- Mejor Actor de Reparto (Samuel L. Jackson)

- Mejor Actriz de Reparto (Uma Thurman)

- Mejor Edición (Sally Menke)

Academy of Science Fiction, fantasy and Horror Films, USA 1995

Ganadora del Saturn Award:

- Mejor Película de Acción, Aventura y Suspense.

American Cinema Editors, USA 1995

Nominada al Eddie:

- Mejor Edición (Sally Menke)

American Comedy Awards, USA 1995

Nominada al American Comedy Award:

- Mejor Actriz de Comedia de Reparto (Amanda Plummer)

⁹⁴ Idem

⁹⁵ <http://www.imdb.com/title/tt0110912/awards>, Domingo 11 de abril de 2010, 9:04pm

BAFTA Awards 1995

Ganadora del Bafta Film Award:

- Mejor Actor de Reparto (Samuel L. Jackson)
- Mejor Guión Original (Quentin Tarantino/Roger Avary)

Nominada al BAFTA Award:

- Mejor Actor (John Travolta)
- Mejor Actriz (Uma Thurman)
- Mejor Fotografía (Andrzej Sekula)
- Mejor Edición (Sally Menke)
- Mejor Película (Lawrence Bender/Quentin Tarantino)
- Mejor Sonido (Stephen Hunter Flick, Ken King, Rick Ash, Dean A. Zupancic)

Nominada al Premio de Dirección David Lean:

- Quentin Tarantino

Blue Ribbon Awards 1995

Ganadora del Ribbon Blue Award:

- Mejor Película Extranjera (Quentin Tarantino)

Boston Society of Film Critics Awards 1994

Ganadora del Premio BSFC:

- Mejor Director (Quentin Tarantino)
- Mejor Película (Lawrence Bender)
- Mejor Guión (Quentin Tarantino/Roger Avary)

Brit Awards 1995

Ganadora del Brit:

- Mejor Soundtrack

Cannes Film Festival 1994

Ganadora de la Palma de Oro:

- Quentin Tarantino

Casting Society of America, USA 1995

Ganadora del Atrios:

- Mejor Reparto en la Categoría de Drama (Ronnie Yeskel, Gary M. Zuckerbrod)

Chicago Film Critics Association Awards 1995

Ganadora del Premio CFCA:

- Mejor Director (Quentin Tarantino)
- Mejor Guión (Quentin Tarantino/Roger Avary)

Chlotrudis Awards 1995

Nominada a:

- Mejor Actor (Samuel L. Jackson)
- Mejor Película
- Mejor Actor de Reparto (Samuel L. Jackson)
- Mejor Actor de Reparto (Bruce Willis)
- Mejor Actriz de Reparto (Uma Thurman)

César Awards, Francia 1995

Nominada al César por:

- Mejor Película Extranjera (Quentin Tarantino)

DVD Exclusive Awards, 2003

Nominada a la mejor Premiere en DVD:

- Mejor Diseño de Menú (Hunter Sauleda)

David di Donatello Awards 1995

Ganadora del David a:

- Mejor Actor Extranjero (John Travolta)
- Mejor Película Extranjera (Quentin Tarantino)

Directors Guild of America, USA 1995

Nominada al DGA por:

- Mejor Director (Quentin Tarantino)

Edgar Allan Poe Awards 1995

Ganadora del Edgar por:

- Mejor Película (Quentin Tarantino)

Golden Globes, USA 1995

Ganadora al:

- Mejor Guión (Quentin Tarantino)

Nominada al:

- Mejor Director (Quentin Tarantino)
- Mejor Película Dramática
- Mejor Actuación (John Travolta)
- Mejor Actor de Reparto (Samuel L. Jackson)
- Mejor Actriz de Reparto (Uma Thurman)

Golden Trailer Award 1999

Nominada al Golder Trailer por:

- Mejor Trailer de la Década

Independent Spirit Awards 1995

Ganadora al:

- Mejor Director (Quentin Tarantino)
- Mejor Película (Lawrence Bender)
- Mejor Actor Principal (Samuel L. Jackson)
- Mejor Guión (Quentin Tarantino/Roger Avary)

Nominada al:

- Mejor Actor de Reparto (Eric Stoltz)

Kansas City Film Critics Circle Awards 1995

Ganadora al:

- Mejor Director (Quentin Tarantino)
- Mejor Película

Kinema Jumbo Awards 1995

Ganadora al:

- Mejor Director de Película Extranjera (Quentin Tarantino)

London Critics Circle Film Awards 1995

Ganadora al:

- Mejor Actor del Año (John Travolta)

- Guionista del Año (Quentin Tarantino)

Nominada al:

- Mejor Director del Año (Quentin Tarantino)

- Mejor Película del Año

Los Angeles Critics Association Awards 1994

Ganadora al:

- Mejor Actor (John Travolta)

- Mejor Director (Quentin Tarantino)

- Mejor Película

- Mejor Guión (Quentin Tarantino/Roger Avary)

MTV Movie Awards 1995

Ganadora a la:

- Mejor Secuencia de Baile (Uma Thurman, John Travolta)

- Mejor Película

Nominada al:

- Mejor Actuación Femenina (Uma Thurman)

- Mejor Actuación Masculina (John Travolta)

- Mejor Canción (Girl, You'll Be a Woman Soon)

- Mejor Duo (John Travolta, Samuel L. Jackson)

National Board of Review, USA 1994

Ganadora al:

- Mejor Director (Quentin Tarantino)

- Mejor Película (empatado con Forrest Gump, 1994)

Nacional Society of Film Critics Awards, USA 1995

Ganadora al:

- Mejor Director (Quentin Tarantino)

- Mejor Película

- Mejor Guión (Quentin Tarantino)

New York Film Critics Circle Awards 1994

Ganadora al:

- Mejor Director (Quentin Tarantino)
- Mejor Guión (Quentin Tarantino/Roger Avary)

Screen Actor Guild Awards 1995

Nominada por:

- Mejor Actuación Femenina de Reparto (Uma Thurman)
- Mejor Actuación Masculina (John Travolta)
- Mejor Actuación Masculina de Reparto (Samuel L. Jackson)

Southern Film Critics Association Awards 1995

Ganadora al:

- Mejor Director (Quentin Tarantino)
- Mejor Película

Stockholm Film Festival 1994

Ganador del:

- Bronze Horse (Quentin Tarantino)
- Mejor Guión (Quentin Tarantino)
- Mejor Actor (John Travolta)

3.3. La era *Post-Pulp Fiction*.

“No estoy comparando a Quentin con Jesucristo, pero ignora al hombre sólo escucha el mensaje (o la película) y el mensaje es que es un cineasta extraordinario”⁹⁶.

Kevin Smith

Con el paso de la década y mientras la fiebre de *Pulp Fiction* siguió inundando el gusto colectivo, Tarantino finalmente se encontró preso de su propio éxito. Siendo el primer cineasta independiente en convertirse en celebridad hollywoodense, los excesos y la sobreestimación que logró en su persona elevó en escalas estratosféricas las expectativas tanto de su propio trabajo como el de sus compañeros. Si bien el fenómeno artístico-comercial de la película fue un cambio positivo para la industria y sus nuevos estándares remunerativos sobre producciones de bajo presupuesto, para los miembros del quehacer cinematográfico les fue casi imposible cubrir las expectativas que le siguieron del *Quentertainment*⁹⁷ y el nuevo fenómeno en sucederle.

Posterior a *Pulp*, Tarantino trabajó en otros proyectos visualizando mantener el éxito que había ganado, sin embargo tal empresa resultó difícil incluso para él mismo. En 1995 lanzó *Four Rooms*, un proyecto *portmanteau* de *La Clase del 92* como un intento acaso de atraer a sus amigos ante el gusto de las grandes masas que adoptaron a Quentin, sin embargo dicho proyecto terminó siendo un fracaso en taquillas y no cubrió las anheladas expectativas de los directores.

En retrospectiva es el análisis del efecto inmediato posterior al fenómeno de *Pulp Fiction* lo que explica de manera contundente el impacto del filme en cuestión y de cómo es que llegó a afectar a toda una generación que consideró a este filme como el fin del movimiento New Hollywood y del espíritu independiente que promovían.

⁹⁶ Pierson, p. 212

⁹⁷ WAXMAN, p 130

3.3.1 Four Rooms como microuniverso.

La esencia del trabajo de Allison Anders y Alex Rockwell, así como la mayor parte de su generación, representaron una lealtad no sólo en la particular forma de hacer cine independiente sino en la metodología tanto de su producción como de su distribución. Dicha lealtad representó, propiamente, la voz inicial de la generación New Hollywood y su intento por mantener la independencia en la labor cinematográfica, participando rara vez con los grandes estudios y su lista de actores tipo A. Sin embargo, la proyección comercial de algunos directores como Tarantino hizo del cine independiente una plataforma estratégica para dar un salto a la industria hollywoodense, decisión que logró impactar de sobremanera entre sus colegas.

Four Rooms, proyecto de Alex Rockwell en colaboración con Quentin Tarantino, Allison Anders y Robert Rodríguez, se perfiló inicialmente como la voz generacional del cine independiente de los años noventa y la celebración del sentimiento compartido, tal como indicó su creador Alex Rockwell, quien encontró en ellos la amalgama perfecta que amarraría el intento por renacer el espíritu de compañerismo de los años setenta.

“Era muy emocionante hacer un proyecto en contra de lo tradicional. Nadie más había hecho una colaboración anteriormente, por lo que decidimos hacer un proyecto experimental sin preocuparnos de un reparto estelar, cada uno podía trabajar con quienes quisieran. Todos obtendrían ganancias por partes iguales. Pero muy pronto todo eso cambió”⁹⁸. Lo anterior se debió en mayor parte cuando Miramax aceptó financiar el proyecto a petición de Quentin, muy a pesar de su baja expectativa comercial; no obstante, el revuelo que había causado el director con su película *Pulp Fiction* fue más que suficiente para convencer a la productora de hacerlo.

El filme conformó de una manera retórica la síntesis del trabajo de cada director y la esencia que cada uno había impreso como sello personal en sus filmes anteriores. En cada sección emplearon elementos recurrentes ejemplificados de la siguiente manera:

⁹⁸ BISKIND, p. 218

- "*The Missing Ingredient*" dirigido por Allison. El cuarto del feminismo. Un grupo de brujas crean un conjuro para revivir a una diosa virgen. Se incluye a la actriz Lone Skye que trabajó con la directora en *Gas, Food, Lodging*.

- "*The Wrong Man*" dirigido por Alex Rockwell. El cuarto de la comedia bajo situaciones incómodas. Un carismático y psicótico mafioso italiano logra tener la empatía de quienes lo rodean. Se incluye a Jennifer Beals, esposa del director que estelarizó *In the Soup*.

- "*The Misbehavers*" dirigido por Robert Rodríguez. El cuarto del adolescente. Una suerte de bandolero mexicano interpretado por Antonio Banderas (quien participó en *Desperado*) encarga a sus problemáticos hijos con el botones del hotel. Una serie de eventos desafortunados incluyen violencia, ironía, armas, humor y sexo. Salma Hayek aparece también como bailarina en un programa de TV.

- "*The Man From Hollywood*" dirigido por Quentin Tarantino. (El cuarto de la nueva estrella de Hollywood) Se observan elementos recurrentes empleados en *Pulp* como: referencias de películas, personajes negros y el uso de profanidades como símbolo de superioridad, diálogos impregnados de ironía y actividades que recurren a la violencia. Se incluye Tarantino a sí mismo como actor al lado de Bruce Willis, Paul Calderon, Lawrence Bender, Kathy Griffin, Tim Roth tal como lo hizo en *Pulp Fiction*.

El segmento de Tarantino, por improvisado que fue al momento de ser escrito, reflejó un momento más personal que la del resto de sus compañeros, puesto que refería a la "transparencia de su ambivalente actitud respecto a su fama post-*Pulp*"⁹⁹. En un principio presenta a Quentin como la "celebridad" que se hospeda en el *penthouse* para albergar una fiesta de año nuevo con sus amigos, realidad sobre la ficción puesto que resultó ser una imagen de sí mismo y una auto-felicitación por sus logros obtenidos con el pasado filme.

Originalmente cada director debía escribir y dirigir su respectivo segmento de la película situada en un hotel la noche de Año Nuevo. A su vez, cada uno poseería la autonomía de su propio cuarto trabajando a detalle la esencia que los caracterizaron en sus películas anteriores. Sin

⁹⁹ Op Cit. p. 219

embargo, poco a poco el proyecto fue adaptando formas que Allison y Rockwell desaprobaban. “Una vez que entró Miramax, se convirtió en una cosa totalmente distinta”, explicó la directora, “porque Quentin se convirtió en una cosa totalmente distinta”¹⁰⁰.

Rockwell, quien fuera el creador original del proyecto, se topó con una producción a total disposición y merced de Quentin, cualquier decisión era aprobada o desaprobada por él bajo estrictas órdenes de Miramax, quien después de todo, aceptó el proyecto gracias a la total confianza que depositaron en Tarantino, misma que jamás se depositó en los demás directores. De hecho, las diferencias entre ellos fueron muy remarcadas por los miembros de la producción, quienes denotaron en todo momento la preferencia incondicional para con Quentin.

Las diferencias durante el rodaje se experimentaron al momento de comparar los segmentos, ya que la longitud de “*The Man from Hollywood*” era considerablemente más larga y ubicada en un set mucho más grande que el de los demás, tanto que Allison apreció que todos los cuartos podían entrar en aquel de Tarantino. Por otro lado, Miramax decidió editar deliberadamente los fragmentos de Alex y de Allison pues consideró no contaban con los objetivos, quizás comerciales, que buscaba la producción.

En resumidas cuentas, el filme resultó ser lo contrario a lo que todos estimaban:

1. El filme que debía costar \$1 millón terminó costando \$4 millones.
2. El filme que se suponía no contaría con estrellas tipo A terminó por incluir a Madonna (bajo petición de Miramax) Antonio Banderas, Bruce Willis y Salma Hayek entre su reparto.
3. El filme que se suponía equitativo para los cuatro directores terminó por no serlo.

“Anders y en menor medida Rockwell, era la conciencia del grupo, la adulta, el superego, por así decirlo. Rodríguez, quien poseía un gran talento, era un adolescente tardío tal como lo demostró en sus otras películas. Tarantino por otra parte, representó una lucha cultural y estética entre ambos aspectos. *Four Rooms*, en asistencia de Miramax, marginó a Anders y a Rockwell, un enorme signo fatídico de lo que vendría después”¹⁰¹.

¹⁰⁰ Idem

¹⁰¹ Op Cit. p. 222

Four Rooms fue, tal como apuntó Allison, “una metáfora de lo que sucedía en esos momentos” pues demostró de una manera sintetizada un *microuniverso* del impacto del fenómeno *Pulp Fiction* y sus repercusiones en el cine independiente. El proyecto desembocó en la perversión del espíritu que inspiró el filme en conjunto, fracturando las relaciones profesionales e incluso amorosas que existieron entre Tarantino y Allison. Así también concluyó en el egocentrismo de Quentin y su deslealtad para con sus amigos, quienes experimentaron de una manera no grata las ambiciones comerciales tanto de él como de su productora, muy por encima de sus compañeros y de sus apreciaciones artísticas.

3.3.2 El impacto en la industria.

Nadie en la industria, o por lo menor aquellos lo suficientemente inteligentes, pudo subestimar el excitante y controversial impacto del autor Quentin Tarantino en el cine estadounidense, pues su éxito no sólo rebasó de sobremanera las expectativas de Miramax sino de la industria entera. Nadie podía ignorar aquel filme de \$8.5 millones de dólares que logró ganancias de hasta \$200 millones de dólares, sin contar la gran cobertura que logró en los medios masivos de comunicación. Con ello, los grandes estudios de producción se vieron en la necesidad de volcar sus miradas en los independientes, tal como Disney lo avecinó un año antes con la adquisición de la pequeña casa productora de los hermanos Weinstein.

“La palabra *independiente* significaría, a partir de ese momento, más una *actitud* que la real independencia financiera o artística”¹⁰² que alguna vez simbolizó. Gradualmente, los estudios de Hollywood comenzaron a abrir sus propias divisiones, diseñadas para producir, o adquirir, películas de *estilo* independiente. La idea de obtener grandes ganancias con producciones de ‘bajo presupuesto’, que se dirigían a un sector juvenil, lo hizo aún más atractivo. De manera previsible, en menos de una década, el gran cambio económico de la cultura cinematográfica se reflejó en la decisión de los grandes estudios:

- Twentieth Century Fox fundó su división Fox Searchlight.
- Universal compró PolyGram, la cual se convirtió en October Films y posteriormente en USA Films en 1998.

¹⁰² WAXMAN, p. 66

- Sony abrió Sony Classics.
- Paramount fundó Paramount Classics.
- Warner Brothers finalmente en el 2002 fundó Warner Independent.

Poco a poco la industria fue permeando el territorio de los independientes, al punto de llegar a ocupar el mando en el territorio otrora independiente, desafiando su espíritu en su propia casa. Llegó un punto en el que, tal como apuntó Jim Jarmusch, “Hollywood comenzó a imitar lo que ellos creían que era el cine independiente y trajeron proyectos como *American Beauty* ... era bastante obvio que ellos querían tomar ventajas económicas en algo que resultó ser marketing de nichos”.¹⁰³ Una vez que los estudios realizaron sus respectivas maniobras para no quedar fuera del creciente mercado, buscaron posicionar a sus estudios como el “nuevo Miramax” que creara películas tan grandes como lo fue *Pulp Fiction*. Naturalmente ocurrió un fenómeno revertido, pues continuamente era más evidente que los independientes no lograban competir en el juego que alguna vez fue suyo. La bola se salió de control cuando la convergencia entre los grandes estudios y el cine independiente creó una crisis de identidad entre los directores independientes. La palabra “*indiewood*” supo adjetivar esta nueva realidad, tal como indicó Biskind.

Por consecuencia los estándares de las producciones se elevaron junto con las nuevas expectativas que se tenían respecto a las películas independientes. “Ejecutivos, productores y agentes comenzaron a soltar al mismo tiempo proyectos que intentaban capturar el tono vanguardista de Tarantino”¹⁰⁴. Los años posteriores a *Pulp Fiction* fueron testigos de una erupción de filmes urbanos mal logrados que presentaban hombres malos con gafas oscuras. Producciones como *Two Days in the Valley* (John Herzfeld, 1996), *Eight Heads in a Duffel Bag* (Tom Schulman, 1997) y *The Way of the Gun* (Christopher McQuarrie, 2000) fueron notoriamente basadas en la inspiración que Quentin legó a toda una generación de jóvenes cineastas con estilo irreverente, sanguinario, violento y divertido. “Si Tarantino era el poeta de la violencia que irrumpió en el sistema de Hollywood, hubo otros que se atrevieron a seguirle el paso”.¹⁰⁵

Por otro lado hubo notorias excepciones que lograron, en años posteriores, hacerle segunda o empatar el gusto al estilo “*tarantinoesque*” con honores y que notoriamente se

¹⁰³ BERRA, p. 95

¹⁰⁴ WAXMAN, p. 81

¹⁰⁵ Idem

inspiraron en él para realizar sus trabajos. David O. Russell en 1996 presentó el filme *Flirting with Disaster* revelándose como uno de los talentos de la nueva generación que denotó una profunda influencia de *Pulp Fiction* hacía apenas dos años de su estreno. Misma vitalidad se vio impactada en el director Paul Thomas Anderson con su película *Boggy Nights* (1997) y posteriormente, aunque de una manera menos directa, David Fincher retomó con éxito la violencia-cool como tema de su reveladora película *Fight Club* (1999). De manera más reciente, su colega y cómplice Robert Rodríguez participó junto con él en *Grindhouse* (2007) proyecto que hace homenaje a las películas 'gore de tipo B' del que se desprenden dos historias del mismo corte: *Death Proof* (Q. Tarantino) y *Planet Terror* (R. Rodríguez) y cuatro trailers falsos como: *Machete* (R. Rodríguez), *Werewolf Women of the S.S.* (Rob Zombie), *Don't* (Edgar Wright), *Thanksgiving* (Eli Roth, Jeff Rendell); todas ellos trabajados bajo el puro estilo "tarantinoesque".

Más allá de la irreverente influencia del filme, Quentin Tarantino inspiró a toda una nueva generación de cineastas bajo la filosofía de "hágalo usted mismo" sirviendo de ejemplo rector. Jóvenes frescos, propios de su tiempo, con ganas de hacer las cosas por sus propios medios optaron por seguir la firme decisión de aquel joven hacía una década atrás por conquistar a Hollywood por medio de su trabajo creativo.

De pronto una excitante vibra, glamorosa y divertida de hacer cine se convirtió en la viabilidad de producir cine artístico y hacer de él una óptima forma de vida. Ben Affleck y Mat Damon sintieron una gran atracción por la inspiradora historia de Quentin y su ascenso a la fama, de cómo el productor Lawrence Bender le presentó el proyecto a Harvey Keitel, quien apadrinó la película, tal como Robin Williams lo hiciera para *Good Will Hunting* (1997).

Estrictamente hablando, a partir del nuevo milenio, el cine independiente tal como se le conocía en la década pasada, desapareció y mutó, convirtiéndose en un tipo de cine muchísimo más flexible producido bajo el proteccionismo de la industria o dentro de los mismos estudios. El resultado de convertir al cine independiente como una atracción novedosa de entretenimiento 'cultural' provocó una sobre-producción de películas semi-indies apoyadas por los grandes estudios tal como ahora las conocemos: *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999), *Napoleón Dynamite* (Jared Hess, 2004), *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton, Valerie Faris, 2006), *Juno* (Jason Reitman, 2007), *500 Days of Summer* (Marc Webb, 2009). El aumento de la

rentabilidad de las películas independientes, o al menos su ilusión, convirtió lo que antes significó un movimiento creado por artistas en un movimiento más de las grandes corporaciones.

El papel que Miramax jugó, con *Pulp Fiction* como su principal pieza, creó una fascinante mutación entre lo artístico y lo comercial, generando películas más parecidas al modelo de Hollywood, aunque manteniendo una 'independencia' en su espíritu. Es precisamente en esto en lo que se convirtió el cine independiente a partir del nuevo milenio: producciones independientes en espíritu, ya no en el método, como originalmente lo era.

Conclusiones

La industria cultural de la que hablaba Adorno, como una meditación del papel que juega el arte en la sociedad moderna, ha sido valorada por los distintos movimientos de cine independiente en Estados Unidos, sosteniendo la preocupación por mantener el espíritu libre del artista como creador único de la obra. Para la generación New Hollywood, el director Quentin Tarantino representó uno de los mayores ejemplos de la industria cultural y de su poder como poseedor de valores simbólicos agregados. Con su éxito, se reveló como uno de los exponentes más sobresalientes del cine independiente de la década de los noventa, no obstante la distancia que siempre mantuvo respecto a los demás.

Técnicamente hablando, Quentin Tarantino nunca formó parte del movimiento en ningún momento, puesto que no persiguió los mismos ideales que sus compañeros. El presentarse en el Festival de Sundance, tal como lo hizo el resto de sus compañeros independientes, lo posicionó simplemente como miembro del núcleo generacional; aunque el hecho es que siempre jugó como un ajeno, quizás como un intruso, que coincidió en el mismo tiempo y espacio. Teóricamente, por otro lado, se le consideró como un independiente, debido a su visión artística o a la definición estricta del término.

La fama del director como ícono de culto permite acercarnos a su vez al importante papel que juegan los medios de comunicación en nuestra sociedad. El gran fenómeno que generó en *Pulp Fiction* se debió en gran parte a la fuerte presencia del director en los medios, asegurándose un espacio en las revistas y programas de televisión propios de la escena del espectáculo. Quentin comprendió, en su papel de espectador-creador, que los medios conforman un poder muy importante en la sociedad, por lo que trabajó inteligentemente su imagen con el fin de captar la atención del público y lograr su reconocimiento, posicionándolo como el primer cineasta independiente que se convirtiera en celebridad del medio artístico. Lo que demuestra aquella postura del postmodernismo que expone a las personas como mercancías, mismas que dependen de sus habilidades para venderse y ser consumidas por los demás.

Quentin Tarantino es indudablemente un ícono de la cultura mediática en Estados Unidos que supo adaptar y adaptarse en las necesidades de entretenimiento de la sociedad bajo su

particular visión de espectador-creador, pues se coloca alevosa, pero inteligentemente como un sujeto cultural. La transformación de Quentin como personaje del entretenimiento lo explicó Alex de una mejor manera: “Quentin es como Madonna, jamás intentará algo riesgoso o perderá su audiencia, y él no quiere perder nunca su audiencia de adolescentes”¹⁰⁶.

Es evidente que el valor cultural agregado que Quentin apoderó con la exhibición de su trabajo en el Festival de Sundance lo posicionó como un objeto muchísimo más deseable. El poder con el que entró *Reservoir Dogs* en la cultura estadounidense le valió arduas críticas que causaron, a modo de publicidad de boca en boca, mayores expectativas por parte del público que reaccionó de manera controversial a partir del material expuesto, elemento que supo adoptar y explotar la distribuidora Miramax.

El precio del éxito de Quentin Tarantino y su filme *Pulp Fiction* fue comprado a un muy alto costo que tuvo que pagar el resto de la generación New Hollywood, en especial los directores Allison Anders y Alexandre Rockwell a quienes el impacto les afectó de manera mucho más directa. Mientras el primer filme de Quentin le permitió un valor agregado que supo mantener con el gran fenómeno de su segunda entrega, las óperas primas de sus compañeros Anders y Rockwell quedaron estigmatizadas como primera promesa truncada, pues no lograron mantenerse para sus siguientes producciones; no necesariamente por falta de talento, sino que las mismas circunstancias culturales y económicas del país mantienen muy celosas las segundas oportunidades. Lo anterior se puede notar en la selección que el Festival de Sundance realiza año con año, en donde la mayor parte de los trabajos, sino es que su totalidad, provienen de directores primerizos; es decir, los directores se presentan con la esperanza de salir del nido y difícilmente consiguen espacio para volver.

Si se observan las producciones presentadas en Sundance en los últimos años, la mayoría de ellas son realizadas por directores amateurs como óperas primas, lo que deduce que el cine independiente es ahora una catapulta, de única oportunidad, que dirige a sus creadores bajo la mira de la industria, tal como Quentin lo hiciera en 1992 y no un estilo de trabajo continuo. Así, la primera película funciona como la voz y estilo de su creador, esperando que ésta sea reconocida y

¹⁰⁶ Alex Rockwell, Santa Barbara, CA, Octubre 2008.

por lo tanto agregada al sistema cinematográfico del país manejado por los grandes estudios, o mejor dicho, sus divisiones de arte.

La huella que dejaron los independientes de los noventa es muy importante debido al hecho que marcaron un nuevo modo de trabajo para la industria, la cual encontró en los jóvenes artistas la solución de mantener su posición en el mercado tal como lo hiciera en las décadas anteriores. Decir que el cine independiente no existe más es caer en la exageración, puesto que como fue mencionado en el presente trabajo, mutó simplemente adaptando nuevas formas. Dichos cambios se han visto reflejados en la industria, en la reciente desaparición de Miramax y en la actual posición, casi mitificada, de Quentin respecto a la cultura popular americana.

La contradicción que representa su definición hoy en día obliga a repensar si el cine independiente es un lugar experimental para los nuevos talentos de la industria de Hollywood o verdaderamente un espacio autónomo que se segrega del sistema. La flexibilidad del término ayuda entonces a comprender las producciones del *nuevo* cine independiente pudiéndolas categorizar dentro de su esfera. Si bien los estudios –o sus divisiones de arte- mantienen una posición activa en este tipo de cine, el que salvaguarden la visión del artista como autor de la obra le otorga el reconocimiento de *independiente* –por espíritu- y por lo tanto se aprecia como tal.

Sin duda, ante los conocedores y críticos de cine, Allison y Rockwell mantienen su lugar honorífico en la historia del cine independiente en Estados Unidos, aunque cierto es que su trabajo no ha podido destacar fuera de su debut en 1992. Actualmente Allison realiza diversas actividades que la mantienen activa dentro del núcleo como fundadora del *Don't Knock the Rock Film and Music Festival* en Los Angeles, espacio que fusiona la música punk con el cine; imparte diversos cursos y talleres en el Festival de Sundance; a partir del 2002 se convirtió en académica distinguida en el Departamento de Cine de la Universidad de California en Santa Barbara y recientemente fundó la compañía *Revolution9* junto a su actual pareja el músico Terry Graham. Ambos directores se encuentran actualmente produciendo sus nuevos filmes que se esperan para finales de este año, Allison con *Smile Now Cry Later* y Alex prepara *Pete Smalls is Dead*, una comedia que incluirá a sus actores de cabecera Steve Buscemi, Seymour Cassel y Tim Roth.

La parte inocente de todo esto es pensar que aún existe un cine netamente independiente en cuanto al método. La verdad es que no existe tal cosa. Vivimos en una sociedad capitalista y por lo tanto nos encontramos inmersos en ella, dependiendo en todo momento de su economía. Sin embargo, existe una parte en mí que cree y defiende la independencia del espíritu artístico. Personas como Allison Anders me ayudan a creer, y con eso me quedo.

Appendix I

Major Indie Movies by Title (1977–1998)

PICTURE	DISTRIBUTOR	YEAR	BOX-OFFICE
The Addiction	October	1995	307,308
Affliction	Lions Gate	1998	
After Dark, My Sweet	Avenue	1990	1,300,000
Afterglow	Sony Classics	1997	2,537,428
After Hours	Warner	1985	
Alambriko!		1978	
Alan and Naomi	Triton	1992	259,311
Albino Alligator	Miramax	1997	
All Over Me	Fine Line	1997	287,000
All the Verneers in New York	Strand	1992	142,721
Amateur	Sony Classics	1995	856,108
American Buffalo	Goddwyn	1995	643,129
American Heart	Triton	1992	384,048
American History X	New Line	1998	6,286,313
Amongst Friends	Fine Line	1995	263,000
Angelo, My Love	Cinecom	1985	1,350,000
Angels and Insects	Goddwyn	1996	5,411,361
Angus	New Line	1995	4,821,759
Another Day in Paradise	TriMark	1998	966,154
The Apostle	October	1997	22,000,000
At Close Range	Orion	1996	
Babyfever	Rainbow	1991	269,984
Bad Lieutenant	Arts	1992	2,000,022
B.A.P.S.	New Line	1997	7,246,735
Barcelona	Fine Line	1994	7,200,277
Barfly	Cannon	1987	1,586,000
Bar Girls	Orion Classics	1995	673,953
The Basketball Diaries	Fine Line	1995	2,133,288
Basquiat	Miramax	1996	3,021,195
The Beans of Egypt, Maine	IRS	1991	73,076
Beautiful Girls	Miramax	1996	
Before Sunrise	Sony/Castle Rock	1995	5,381,891

PICTURE	DISTRIBUTOR	YEAR	BOX-OFFICE
Before the Rain	Gramercy	1994	763,847
Belly	Artisan	1998	9,449,688
Between the Lines	Midwest Film	1977	
Beyond Therapy	New World	1987	
Dig Night	Goddwyn	1996	12,005,955
The Dig Squeeze	First Look	1996	
Billy's Hollywood Screen Kiss	Trimark	1995	2,100,470
Blessing	Star Valley	1995	11,860
Blood and Wine	Fox Searchlight	1997	1,094,668
Blood Simple	Circle	1985	3,275,045
The Bloody Child	Self-Distributed	1996	20,000
Blue in the Face	Miramax	1995	1,275,999
Blue Steel	Vestron	1990	
Blue Velvet	D. D. Laurentis	1986	10,000,000
Bob Roberts	Miramax	1992	4,479,470
Bodies, Rest & Motion	Fine Line	1993	700,000
Bongie Nights	New Line	1997	26,410,771
Born in Flames	First Run	1983	
Bound	Gramercy	1996	3,811,206
Box of Moonlight	Trimark	1997	795,128
The Boys Next Door	New World	1985	
Bright Angel	Hemdale	1991	158,245
A Bronx Tale	Savoy	1993	17,287,696
Brother From Another Planet	Cinecom	1984	3,700,000
The Brothers McMullen	Fox Searchlight	1995	10,402,068
Buffalo 66	Lions Gate	1998	2,380,606
Bulletproof Heart	Republic	1994	577,108
The Celluloid Closet	Sony Classics	1995	1,366,746
Chain of Desire		1992	205,008
Chameleon Street	Northern Arts	1991	
Chan Is Missing		1982	1,000,000
Chasing Amy	Miramax	1997	12,000,000
Chinese Box	Trimark	1998	2,272,923
Choose Me	Island Alive	1984	
City of Industry	MetroMedia	1997	1,554,538
Claire of the Moon	Strand	1992	687,859
Clay Pigeons	Gramercy	1998	1,793,359
Clerks	Miramax	1994	3,144,431
Cluckers	United	1995	15,070,156
The Clockwatchers	Artistic Films	1995	228,475
Coldblooded	IRS	1995	20,000

Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*.
New York, NY, USA: NYU Press, 1999. p 516.

<http://site.ebrary.com/lib/uisantafemx/Doc?id=10032497&ppg=531>

Copyright © 1999, NYU Press. All rights reserved.

May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under U.S. or applicable copyright law

PICTURE	DISTRIBUTOR	YEAR	BOX-OFFICE
Colors	Orion	1988	46,616,067
Combination Platter	Arrow	1993	65,558
Come Back to the 5 & Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean	Cinecom	1982	2,000,000
Crimes of the Heart	D.D. Laurentis	1986	10,000,000
The Crossing Guard	Miramax	1995	852,910
Crossover Dreams	Miramax	1985	
The Crow	Miramax	1994	50,693,129
Cube	Trimark	1998	314,484
Dancer, Texas, Pop. 81	Columbia	1998	
Dangerous Ground	New Line	1997	3,303,931
A Dangerous Woman	Gramercy	1993	1,497,222
Daughters of the Dust	Kino	1991	1,642,436
The Daytrippers	CFP	1997	2,099,677
Dazed and Confused	Gramercy	1993	7,993,039
The Dead	Vestron	1987	1,653,210
Dead Man	Miramax	1986	1,079,233
Dead Man Walking	Gramercy	1995	59,311,306
Defending Your Life	Warner	1991	16,371,128
The Delta	Strand	1997	90,300
Denise Calls Up	Sony Classics	1996	169,115
Desert Bloom	Columbia	1986	
Desert Hearts	Goldwyn	1986	3,500,000
Desire and Hell at Sunset Motel	Two Moon	1992	2,708
Desperately Seeking Susan	Orion	1985	
Devil in a Blue Dress	TriStar	1985	16,078,564
Different for Girls	First Look	1997	334,978
Dim Sum: A Little Bit of Heart	Orion Classic	1984	
Diner	MGM/UA	1982	23,200,000
Dirty Dancing	Vestron	1987	
Dogfight	Warner	1991	594,631
Don Juan DeMarco	New Line	1994	22,156,451
The Doom Generation	Trimark	1995	284,787
Down by Law		1986	
Down in the Delta	Miramax	1998	5,159,697
Dream Lover	Gramercy	1994	256,264
Dream With the Fishes	Sony Classics	1987	543,000
Drugstore Cowboy	Avenue	1989	4,437,027
Earth Girls Are Easy	Vestron	1989	1,845,969
Eat, Drink, Man, Woman	Goldwyn	1995	7,294,403
Eating	Rainbow	1989	1,000,000

Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*.
New York, NY, USA: NYU Press, 1999. p 517.
<http://site.ebrary.com/lib/uisantafemx/Doc?id=10032487&ppg=532>

Copyright © 1999, NYU Press. All rights reserved.

May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under U.S. or applicable copyright law.

PICTURE	DISTRIBUTOR	YEAR	BOX-OFFICE
Eating Raoul		1982	4,700,000
El Mariachi	Columbia	1992	2,040,000
El Noite	Island Alive/Cinecom	1984	2,200,000
Equinox	IRS	1992	198,488
Eraserhead	Libra	1977	3,000,000
Everything's Relative	Fara	1996	100,123
Eve's Bayou	Trimark	1997	14,000,000
Extremities	Atlantic	1986	5,100,000
Eye of God	Castle Hill	1997	60,000
Fargo	Gramercy	1996	24,547,526
Fear of a Black Hat	Goldwyn	1993	233,824
Federal Hill	Trimark	1994	514,775
Feeling Minnesota	New Line	1996	3,124,117
Female Perversions	October	1997	967,203
54	Miramax	1998	16,757,163
First Love, Last Rites	Strand	1998	
The Five Heartbeats	Iwentieth Century-Fox	1991	8,750,400
Flash of Green		1985	
Flirt	CFP	1995	261,984
Four Rooms	Miramax	1995	4,257,254
Freeway	Roxie	1986	232,109
Fresh	Miramax	1994	8,094,616
Friday	New Line	1995	27,467,564
Frisk	Strand	1993	76,420
From Dusk Till Dawn	Miramax	1998	23,800,000
The Funeral	October	1996	1,232,618
Gal Young 'Un		1979	
Gas Food Lodging	IRS	1992	1,342,615
Georgia	Miramax	1995	1,120,906
Get on the Bus	Columbia	1996	5,751,690
The Gingerbread Man	Polygram	1998	1,677,151
Girlfriends		1978	
Girl 6	Fox Searchlight	1986	4,855,000
Girls Town	October	1996	509,958
The Glass Shield	Miramax	1995	3,513,653
Gods and Monsters	Lions Gate	1998	5,541,853
Go Fish	Goldwyn	1994	2,421,833
Going All the Way	Gramercy	1997	115,600
Grace of My Heart	Gramercy	1996	600,513
Gray's Anatomy	Northam Arts	1996	

Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*.
New York, NY, USA: NYU Press, 1999. p 518.
<http://site.ebrary.com/lib/uisantalemx/Doc?id=10032497&ppg=533>

Copyright © 1999 NYU Press. All rights reserved.

May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under U.S. or applicable copyright law.

PICTURE	DISTRIBUTOR	YEAR	BOX-OFFICE
Gridlock'd	Gramercy	1997	5,573,929
Grief	Strand	1994	99,800
The Grifters	Miramax	1990	3,100,000
Gummo	Fine Line	1997	116,799
Gun Crazy	Man Ray Associates	1992	114,516
Guy	Gramercy	1997	
Halespray	New Line	1986	3,200,000
Handle With Care (Citizen's Band)	Paramount	1977	
Hangin' With the Homeboys	New Line	1991	532,000
Happiness	Good Machine	1998	2,982,011
Hav Plenty	Miramax	1998	2,337,637
Heartbreakers	Orion	1985	
Heart Condition	New Line	1990	2,000,000
Heartland	Left/Rightman	1979	1,400,000
Heathers	New World	1989	1,100,000
Heavy	CTP	1996	986,128
Henry Fool	Sony Classics	1998	1,585,092
Henry: Portrait of a Serial Killer	Greycat	1990	
Hester Street		1975	
High Art	October	1998	1,936,997
Higher Learning	Columbia	1995	38,290,723
Hollywood Shuffle	Goldwyn	1986	
Homage	Arrow	1996	2,601
Homicide	Triumph	1991	2,971,661
Housiers	Orion	1986	
The Hours and Times	Good Machine	1992	
Household Saints	Fine Line	1993	
House of Games	Orion Classics	1987	
The House of Yes	Miramax	1997	626,000
House Party	New Line	1990	26,400,000
House Party 2	New Line	1991	19,438,658
House Party 3	New Line	1994	19,281,235
The Hudsoner Proxy	Fox	1994	2,816,518
Hurlyburly	Fine Line	1998	2,000,000
Hurricane Streets	MGM	1998	
The Ice Storm	Fox Searchlight	1997	8,038,061
I Like H I Like That	Columbia	1994	
Illtown	Shooting Gallery	1998	
The Impostors	Fox Searchlight	1998	2,194,929
Incredibly True Adventures of Two Girls in Love	Fine Line	1995	1,970,000

PICTURE	DISTRIBUTOR	YEAR	BOX-OFFICE
The Indian Runner	MGM	1991	191,125
Infinity	First Look	1996	192,788
The Inkwell	Touchstone	1994	8,880,505
Inside Monkey Zetterland	IRS	1992	32,133
In the Company of Men	Sony Classics	1997	2,690,155
In the Soup	Triton	1992	256,000
I Shot Andy Warhol	Orion	1996	1,662,295
It's My Party	MGM	1996	622,503
Jeffrey	Orion Classics	1995	3,487,767
Johns	First Look	1997	
The Joy Luck Club	Buena Vista	1993	52,901,136
Juice	Paramount	1992	20,146,880
Just Another Girl on the IRT	Miramax	1993	479,000
Kafka	Miramax	1991	1,059,071
Kalfornia	Gramercy	1993	2,395,231
Kama Sutra	Trimark	1997	4,140,071
Kansas City	Fine Line	1996	1,356,329
Keys to Tulsa	Gramercy	1997	57,561
Kicked in the Head	October	1997	116,775
Kicking and Screaming	Trimark	1995	718,490
Kids	Miramax	1993	7,412,216
Killer: Journal of a Murderer	Legacy	1996	82,029
Killer of Sheep		1978	
Killing Zoe	October	1994	418,955
King of New York	Now Line	1990	1,150,000
King of the Hill	Gramercy	1993	1,214,231
Kiss Me Guido	Paramount	1997	1,920,000
Kiss of the Spider Woman	Island	1985	4,152,390
The Last Days of Disco	Gramercy	1998	3,024,198
The Last Good Time	Golden	1995	65,051
Last Night at the Alamo		1984	
The Last Seduction	October	1994	3,779,257
Last Summer in the Hamptons	Rainbow	1995	801,984
The Last Supper	Sony Releasing	1995	442,965
The Last Time I Committed	Rovic	1997	460,000
Suicide			
Late Bloomers	Strand	1996	
Laws of Gravity	RKO	1992	117,489
Leaving Las Vegas	UA	1995	51,968,347
Light Sleeper	Live	1992	1,050,561
Liquid Sky	Cinevista	1985	1,164,204

Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York, NY, USA: NYU Press, 1999. p 520.
<http://site.ebrary.com/lib/tulsantaferm/Doc?d=10032497&ppg=535>

Copyright © 1999, NYU Press. All rights reserved.
 May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under U.S. or applicable copyright law.

PICTURE	DISTRIBUTOR	YEAR	BOX-OFFICE
Little Odessa	Fine Line	1995	1,095,885
Live Nude Girls	IRS	1995	23,808
The Living End	October	1992	692,585
Living in Oblivion	Sony Classics	1996	1,148,752
Living Out Loud	New Line	1998	12,626,134
Livin' Large	Goldwyn	1991	5,467,959
Lone Star	Sony Classics	1996	13,093,312
Longtime Companion	Goldwyn	1990	4,600,000
The Long Walk Home	Miramax	1990	1,700,000
Looking for Richard	Fox Searchlight	1996	1,408,575
Lost Highway	October	1997	3,935,314
Lost in America	Warner	1985	4,300,000
Love and Death in Long Island	Lions Gate	1998	2,581,014
Love Crimes	Miramax	1992	2,287,928
Love Field	Orion	1992	1,014,726
love jones	New Line	1997	12,500,000
Love Streams	Canoy	1984	
Love! Valor! Compassion!	Fine Line	1997	2,940,000
The Low Life	Cabin Fever/CTF	1996	40,850
Making Mr. Right		1987	
Mala Noche		1987	
Mallrats	Gramercy	1985	2,119,688
A Man in Uniform	IRS	1994	93,623
Man of the Year	Seventh Art	1996	205,891
The Man Who Loved Women		1985	
Manny and Lo	Sony Classics	1996	502,047
Map of the Human Heart	Miramax	1993	2,806,881
Marvin's Room	Miramax	1996	
Matewan	Cinecom	1987	1,000,000
Menace II Society	New Line	1995	27,912,072
Men With Guns	Sony Classics	1998	956,145
Meteor Man	MGM/UA	1993	8,016,788
Metropolitan	New Line	1990	1,350,000
A Midnight Clear	Interstar	1992	1,526,697
Mighty Aphrodite	Miramax	1985	6,401,297
Miller's Crossing	Twentieth Century-Fox	1990	
Mindwalk	Triton	1991	774,048
Mississippi Masala	Goldwyn	1992	7,308,786
Mississ	Rainbow/Tribeca	1992	1,102,469
Mi Vida Loca	Sony Classics	1994	3,209,420

Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York, NY, USA: NYU Press, 1990. p.521.
<http://site.ebrary.com/lib/uisantafemx/Doc?id=10032497&ppg=536>

Copyright © 1999, NYU Press. All rights reserved.

May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under U.S. or applicable copyright law.

PICTURE	DISTRIBUTOR	YEAR	BOX-OFFICE
Mo' Better Blues	Universal	1990	16,153,593
Modern Romance	Columbia	1981	
The Moderns	Alive	1988	1,000,000
Monument Avenue	Lions Gate	1998	
Moonlight and Valentino	Gramercy	1995	2,484,226
Most Wanted	New Line	1997	6,391,946
Mother Night	Fine Line	1996	392,362
Motorama	Two Moon	1993	10,535
Mr. Jealousy	Lions Gate	1996	
The Music of Chance	IRS	1993	259,400
My Dinner With Andre	New Yorker	1981	1,900,000
My Family	New Line	1995	11,100,000
My Own Private Idaho	Fine Line	1991	6,500,000
Mystery Train	Orion Classics	1989	
Mystic Pizza	Goldwyn	1988	6,574,328
The Myth of Fingerprints	Sony Classics	1997	539,123
Nadja	October	1995	430,000
Naked In New York	Fine Line	1994	1,038,939
Near Dark	D. D. Laurentis	1987	
New Jack City	Warner	1991	47,624,353
New Jersey Drive	Gramercy	1995	3,570,000
Next Stop Wonderland	Miramax	1998	3,395,581
Night on Earth	Fine Line	1992	2,015,810
1918	Cinecom	1985	
Nobody's Fool	Island	1986	
Notes from Underground	Northern Arts	1987	
Nowhere	Fine Line	1997	176,000
The Object of Beauty	Avenue	1991	2,502,456
Once Upon a Time . . .	Legacy	1986	2,296,954
When We Were Colored			
One False Move	IRS	1992	1,543,112
One Tough Cop	Stratosphere	1998	1,313,607
The Opposite of Sex	Sony Classics	1998	6,376,184
The Pallbearer	Miramax	1996	5,682,631
Palookaville	Orion	1996	333,756
Panther	Gramercy	1995	6,834,525
Paris Is Burning	Miramax	1991	3,800,000
Parting Glances	Cinecom	1986	
Party Girl	First Look	1995	472,570
Pastime (a.k.a. One Cup of Coffee)	Miramax	1991	267,265
Pecker	Fine Line	1998	2,281,761

Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York, NY, USA: NYU Press, 1999. p 522.
<http://s1ie.ebrary.com/lb/uisantalemX/Doc?id=10032497&ppg=537>

Copyright © 1999. NYU Press. All rights reserved.
 May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under U.S. or applicable copyright law.

PICTURE	DISTRIBUTOR	YEAR	BOX-OFFICE
The Perez Family	Goldwyn	1995	2,832,828
Permanent Midnight	Arisan	1998	1,171,001
π	Artisan	1995	3,200,000
Picture Bride	Miramax	1995	940,446
Pink Flamingos	Saliva/New Line	1972	1,900,000
Platoon	Orion	1986	137,963,328
The Player	Fine Line	1992	21,706,101
Pleasantville	New Line	1998	
Poison	Zeitgeist	1991	1,000,000
Polish Wedding	Fox Searchlight	1998	632,588
Polyester	New Line	1981	1,120,000
Posse	Gramercy	1993	8,555,000
Postcards from America	Strand	1995	84,436
A Price above Rubles	Miramax	1998	1,130,732
Privilege	Zeitgeist	1990	
Public Access	Panorama	1995	
Pulp Fiction	Miramax	1994	107,928,762
Pump Up the Volume	New Line	1990	4,000,000
A Rage in Harlem	Miramax	1990	
Rambling Rose	New Line	1991	6,254,095
Ready to Wear	Miramax	1994	6,113,186
Reckless	MGM/UA	1984	
Reckless	Goldwyn	1995	116,593
Red Rock West	Revue	1994	1,993,845
Reefer Madness	New Line	1970	1,443,000
Reservoir Dogs	Miramax	1992	2,837,029
Return of the Secaucus Seven		1980	
Rhythm Thief	Strand	1995	22,596
River's Edge	Hemdale/Island	1986	1,703,000
Romeo Is Bleeding	Gramercy	1993	3,273,585
Roosters	IRS	1996	13,554
Rounders	Miramax	1998	22,921,898
Ruby in Paradise	October	1993	1,001,437
Safe	Sony Classics	1995	465,494
Salaam Bombay!	Cinecom	1988	2,000,000
Salvador	Hemdale	1986	
Schizopolis	Northern Arts	1997	
Search and Destroy	October	1995	390,000
The Search for One-Eyed Jimmy	Northern Arts	1986	71,314
Selena	Warner	1997	35,453,115
Serial Mom	Savoy	1994	7,881,535

Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*.
 New York, NY, USA: NYU Press, 1999. p 523
<http://site.ebrary.com/lib/uisantalemx/Doc?ki=10032497&ppg=538>

Copyright © 1999 NYU Press. All rights reserved.

May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under U.S. or applicable copyright law.

PICTURE	DISTRIBUTOR	YEAR	BOX-OFFICE
Set It Off	New Line	1996	36,049,108
sex, lies, and videotape	Miramax	1989	24,741,667
S.E.W.	Gramercy	1995	63,649
She's Gotta Have It	Island	1986	7,100,000
She's So Lovely	Miramax	1997	9,000,000
She's the One	Fox Searchlight	1996	9,538,948
Short Cuts	New Line	1993	6,015,877
Sidewalk Stories	Island	1989	
Silent Tongue	Trimark	1994	61,274
Simple Men	Fine Line	1992	141,554
Slacker	Orion	1991	1,238,108
Slam	Trimark	1998	1,009,819
Sleep with Me	MGM/UA	1994	161,410
Sliding Doors	Miramax	1995	11,911,200
Sling Blade	Miramax	1996	
The Slums of Beverly Hills	Fox Searchlight	1998	5,500,000
Smithereens		1982	
Smoke	Miramax	1995	8,349,430
Smoke Signals	Miramax	1998	6,588,442
Smooth Talk	Spectra	1986	
A Soldier's Daughter Never Cries	October	1998	1,799,537
Something Wild	Orion	1986	
South Central	Warner	1992	
The Spanish Prisoner	Sony Classics	1998	10,272,230
Spanking the Monkey	Fine Line	1994	1,359,736
The Spitfire Grill	Sony	1996	12,700,000
Stand and Deliver	Warner	1985	13,700,000
Star Maps	Fox Searchlight	1997	659,440
Steal Big, Steal Little	Savoy	1995	3,150,170
Steel	Warner	1997	1,734,074
Stonewall	Strand	1996	708,047
Straight Out of Brooklyn	Goldwyn	1991	2,712,000
Stranger Than Paradise	Goldwyn	1984	
Streetwalkin'	Concorde	1985	
SubUrbia	Sony Classics	1996	727,571
Suicide Kings	Artisan	1998	1,730,156
Sunday	CFP	1997	444,823
The Sure Thing	Embassy	1985	7,859,549
Suture	Goldwyn	1993	102,780
Sweet Nothing	Warner	1996	102,350
Swimming With Sharks	Trimark	1995	376,928

Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York, NY, USA: NYU Press, 1999. p 524.
<http://site.ebrary.com/lib/ulsantafemx/Doc?id=10032497&ppg=539>

Copyright © 1999, NYU Press. All rights reserved.

May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under U.S. or applicable copyright law.

PICTURE	DISTRIBUTOR	YEAR	BOX-OFFICE
Swingers	Miramax	1996	4,625,879
Swoon	Fine Line	1992	340,000
Sydney (a.k.a. The Hard Eight)	Goldwyn	1997	
Things to Do in Denver When You're Dead	Miramax	1996	600,252
The Thin Line Between Love and Hate	New Line	1996	34,564,385
This World, Then the Fireworks	Orion Classics	1997	51,000
Three of Hearts	New Line	1993	5,300,000
Threesome	Tri-Star	1994	7,600,000
The Times of Harvey Milk		1984	
To Die For	Columbia	1995	21,234,690
Torch Song Trilogy	New Line	1988	2,500,000
To Sleep With Anger	Goldwyn	1990	1,161,000
Totally F*cked Up	Strand	1993	101,071
Traveller	October	1997	537,581
Trees Lounge	Orion Classics	1996	619,522
Trick	Fine Line	1999	
The Trigger Effect	Gramercy		3,622,979
The Trip to Bountiful	Island	1985	
True Identity	Buena Vista	1991	4,693,236
True Love	MGM	1989	
Trust	Fine Line	1991	650,000
Twilight of the Golds	CEP (Avalanche)	1997	21,000
Twin Peaks: Fire Walk with Me	New Line	1992	4,160,851
Two Girls and a Guy	Fox Searchlight	1998	2,057,193
Ulee's Gold	Orion	1997	9,163,423
The Unbelievable Truth	Fine Line	1990	
Undeath	Gramercy	1994	536,023
Unforgettable	MGM	1996	2,821,671
Unhook the Stars	Miramax	1996	
The Usual Suspects	Gramercy	1995	23,331,117
Valley Girl	Atlantic	1983	4,000,000
Vampire's Kiss	Hemdale	1989	
Velvet Goldmine	Miramax	1996	1,053,788
Very Bad Things	Polygram	1998	9,735,745
Vincent and Theo	Hemdale	1990	1,000,000
Wag the Dog	New Line	1997	
Waiting for Guffman	Sony Classics	1997	2,890,943
Waiting for the Moon	Skorbas	1987	
Walking and Talking	Miramax	1996	1,297,265

Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*.
New York, NY, USA: NYU Press, 1999. p 525.
<http://site.ebrary.com/ib/ulsantafemx/Doc?id=10032497&ppg=540>

Copyright © 1999. NYU Press. All rights reserved.

May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under U.S. or applicable copyright law

PICTURE	DISTRIBUTOR	YEAR	BOX-OFFICE
The Walking Dead	Savoy	1995	6,014,341
The Waterdance	Goldwyn	1992	1,500,000
The Wedding Banquet	Goldwyn	1993	6,933,459
Welcome to the Dollhouse	Sony Classics	1996	4,770,514
What Happened Was	Goldwyn	1994	325,000
Where the Day Takes You	New Line	1992	590,152
White Man's Burden	Gramercy	1995	3,734,513
The Whole Wide World	Sony Classics	1996	305,559
Wigstock	Goldwyn	1995	688,512
Wild at Heart	Goldwyn	1990	
Wilde	Sony Classics	1998	2,412,001
Without Air	Phaedra Cinema	1997	
A Woman Under the Influence	Faces International	1974	6,117,612
Working Girls	Miramax	1987	
Year of the Horse	October	1997	260,791
The Young Poisoner's Handbook	CFP	1996	580,640
Your Friends & Neighbors	Gramercy	1998	4,714,658
Zebrahead	Triumph	1992	1,557,000

Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*.
 New York, NY, USA: NYU Press, 1999. p 526.
<http://site.ebrary.com/lib/uisantafemx/Doc?id=10032497&ppg=541>

Copyright © 1999, NYU Press. All rights reserved.

May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under U.S. or applicable copyright law.

ANEXO 2

Fichas Técnicas:

- *Blood Simple* 1984, EUA. Thriller, Drama.
Escrita y Dirigida por Joel Coen e Ethan Coen.
Con John Getz, Frances McDormand.
- *Drugstore Cowboy* 1989, EUA. Drama.
Dir. Gus Van Sant, Guión por Gus Van Sant y Daniel Yost, Basada en la novela de James Fogle.
Con Matt Dillon, Kelly Lynch.
- *Gas, Food, Lodging* 1992, EUA. Drama, Romance.
Escrita y Dirigida por Allison Anders, basada en la novela de Richard Peck.
Con Brooke Adams, Ione Skye, Fairuza Balk.
- *In the Soup* 1992, EUA, Francia. Comedia, Drama.
Dir. Alexandre Rockwell, Escrita por Alexander Rockwell y Sollace Mitchel.
Con Steve Buscemi, Seymour Cassel, Jennifer Beals., Jim Jarmusch.
- *Paris, Texas* 1984, Alemania, EUA, Francia. Drama.
Dir. Wim Wenders, Escrita por Sam Shepard, Adaptación de L.M.Kit Carson.
Con Harry Dean Stanton.
- *Pulp Fiction* 1994, EUA. Thriller, Crimen, Drama, Acción.
Dir. Quentin Tarantino, Escrita por Quentin Tarantino, Historias por Quentin Tarantino y Roger Avary.
Con Bruce Willis, John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Tim Roth.
- *Repo Man* 1984, EUA. Acción, Comedia, Ciencia Ficción.
Escrita y Dirigida por Alex Cox.
Con Emilio Estevez y Harry Dean Stanton.
- *Reservoir Dogs* 1992, EUA. Crime, Misterio, Drama.
Escrita y Dirigida por Quentin Tarantino. Historias por Roger Avary y Quentin Tarantino.
Con Harvey Keitel, Tim Roth, Steve Buscemi, Chris Penn.
- *Safe* 1995, EUA, Reino Unido. Thriller, Drama.
Escrita y Dirigida por Todd Haynes.
Con Julliane Moore, Peter Friedman.
- *Sex, Lies and Videotape* 1989, EUA. Drama.
Escrita y Dirigida por Steven Soderbergh.
Con James Spader, Andie MacDowell, Peter Gallagher, Laura San Giacomo.
- *Stranger than Paradise*, 1984. EUA, Alemania. Comedia, Drama.
Escrita y Dirigida por Jim Jarmusch.
Con John Lurie y Eszter Balint.

Bibliografía:

- BEAVER**, Frank, *"100 Years of American Film"*, McMillan New York 2002, 840p.
- BERRA**, John. *Declarations of Independence : American Cinema and the Partiality of Independent Production*. Bristol, GBR: Intellect Books, 2008. 225 pp.
- BISKIND**, Peter, *"Downtown and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the rise of independent film"*, Simon & Schuster, New York 2004. 544 pp.
- BONE**, Jan. *Opportunities in Film Careers*. Blacklick, OH, USA: McGraw-Hill Professional, 2004. 176 pp.
- BULLEGOS**, José, *"Método para la redacción de tesis profesionales"*, UNAM; México 1966, 67 pp.
- BUÑUEL**, Luis, *"Mi último Suspiro"*, Ed. Plaza & Janes, México 1982, 251 pp.
- CASAS**, Quim, *"Jim Jarmusch itinerarios al vacío"*, T&B Editores, España 2003, 94 pp.
- DOUGLAS**, Brode, *"Las películas de los años 80"*, Odin, Barcelona 1993, 287 pp
- ECO**, Umberto, *"Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura"*, Gedisa, Barcelona 2002, 233 pp.
- FLORESCANO**, Enrique, *"Cultura Mexicana: Revisión y Prospectiva"*, Ediciones Taurus, México 2008, 448 pp.
- GISBERT**, Paco, *"Pulp Fiction: Quentin Tarantino"*, Nav Libres, Valencia 2002, 94 pp.
- GUARNER**, José Luis, *"Muerte y Transfiguración: historia del cine americano III (1961-1962)"*, ED. Kaplan, Barcelona 1993. 297 pp.
- KING**, Geoff, *"American Independent Cinema"*, Indiana University Press, Indiana 2005, 294 pp.
- KING**, Geoff. *New Hollywood Cinema : An Introduction*. London, GBR: I. B. Tauris & Company, Limited, Estados Unidos 2002, 304 pp.
- KING**, Geoff, *"Spectacular Narratives : Hollywood in the Age of the Blockbuster"* London, GBR: I. B. Tauris & Company, Limited, Estados Unidos, 2001, 209 pp.
- KREIMERMAN**, Norma, *"Métodos de investigación para tesis y trabajos semestrales"*, Trillas, México 2007, 143 pp.
- LIÉBANA**, Teodora, *"El cine en el diván, el lado oscuro de los héroes de cine"*, Punto de lectura, España 2005.
- McCRACKEN**, Grant, *Transformations: Identity Construction in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Indianápolis 2008 458 pp.
- MUÑOZ RAZO**, Carlos, *"Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis"*, Prentice may, México 1998, 300 pp.
- PATÁN**, Federico, *"El cine americano"*, Instituto de investigaciones dr, José Maria Luis mora, México 1994, 167 pp.
- POTTER**, W. James *Media Literacy*, Sage Publications, USA California 2008, 254 pp.

ROSENBAUM, Jonathan. *Movie Wars : How Hollywood and the Media Limit What Movies We Can See*, Chicago, IL, USA: Chicago Review Press, 2002, 151 pp.

SLOCUM, David, "*Violence and American Cinema*", Routledge, USA 2001, 311 pp.

SMITH, Jim, "*Tarantino*", Virgin, London 2005, 278 pp.

STUBBS, Liz, "*Making Independent Film, advice from the filmmakers*", Allworth Press, Canadá 2000, 211 pp.

TURAN, Kenneth. "*Sundance to Sarajevo : Film Festivals and the World They Made*", Ewing, NJ, USA: University of California Press, 2003. 192 pp.

VALANTIN, Jean, "*Hollywood, el Pentágono y Washington: los tres autores de una estrategia global*", Alertes, Barcelona 2007, 150 pp.

VACHON, Christine, "*A Killer Life*", Limelights Editions, New York 2007, 300 pp.

VILLALBA, Susana, "*Guía del cine independiente estadounidense de los años 90*", Madrid 1996, 167 pp.

WASSER, Frederick. "*Veni, Vidi, Video : The Hollywood Empire and the VCR*", Austin, TX, USA: University of Texas Press, 2002. 270 pp.

WAXMAN, Sharon, "*Rebels on the Backlot*", Ed, Harper Collins, EUA, 2005, 386 pp.

WILLIAMS, Ruth, et al, "*Contemporary American Cinema*", Mc Graw Hill, NY 2006, 548 pp.

YAQUINO, Marylin, "*Pump 'em full of lead, a look at Gasgters on Film*", Twayne Publishers, USA 1998, 265 p.

Referencias de Internet:

www.imdb.com

Base de libros electrónicos EBRARY a través de la Universidad Iberoamericana:

www.bib.uia.mx