

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Náufrago en el Pacífico. El viaje de redescubrimiento del cine filipino

Autor/es:

Dormiendo, Gino

Citar como:

Dormiendo, G. (2001). Náufrago en el Pacífico. El viaje de redescubrimiento del cine filipino. Nosferatu. Revista de cine. (36):154-159.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41238>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# Náufrago en el Pacífico

*El viaje de redescubrimiento del cine filipino*

***Gino Dormiendo***

*Betiare herrialdearen ezegonkortasun politikoak baldintzatuta, zinema filipinarraren historia nazioaren historiaren eta honen gobernu- eta legealdi-aldaketen eskutik doa. Laurogeiko hamarkadaren hasieran bi zinegile filipinar onenak hil ondoren, Lino Brocka eta Ishmael Bernal, zuzendari berriak agertzen dira urtero lanak plazaratzen (145 1998an) jarraitzen duen zinematografia batean, nahiz eta urteak izan krisi orokorrean murgilduta dagoela.*

**S**iendo una industria cinematográfica que presume de ser tan antigua como Hollywood, el cine filipino actual lucha desesperadamente por encontrar un camino viable dentro del floreciente mercado cinematográfico del siglo XXI. Un buen número de los actores clave y en activo de la industria cinematográfica local aparecieron en escena a mediados de los años 80, durante la transición que puso fin a los 20 años de régimen despótico de Marcos y que presenció el ascenso al poder de la líder populista Corazón Aquino, que se vio arrastrada al poder por un golpe militar sin derramamiento de sangre y con apoyo civil en febrero de 1986. Sin embargo, tras la consiguiente transformación política, la industria cinematográfica se vio relegada a un segundo plano, al igual que el resto de la agenda cultural nacional, que, como ya había reiterado la primera presidenta electa del país, no estaba en su lista de prioridades.

Para empeorar aún más las cosas, la censura levantó cabeza cuando el nuevo responsable del órgano censor gubernamental, Manuel Morato, de la Junta de Clasificación y Revisión de Cine y Televisión, llevó a cabo una ruidosa campaña en contra de las películas de orientación sexual que habían proliferado bastante antes de su mandato oficial. De forma bastante inesperada, entre los mayores críticos de este tipo de cine estaba el director de renombre internacional Lino Brocka, cuyo nuevo film, **Orapronobis** (*Orapronobis*, 1989), un comentario furioso acerca de las violaciones de los derechos humanos perpetradas por la democracia en ciernes de Aquino, fue oficialmente prohibido en el país, supuestamente debido a que se trataba de una película realizada con capital extranjero y sin un permiso válido de exhibición.

Brocka, el primer director de cine filipino invitado hasta entonces a la prestigiosa Quincena de Realizadores y a la sección competitiva del Festival de Cine de Cannes, se encontraba a punto de conseguir el reconocimiento internacional, pero su trágica muerte en accidente automovilístico en 1991 frustró las esperanzas de la industria de un resurgimiento del cine nacional.

En 1992 entró en funciones el nuevo presidente Fidel V. Ramos, quien, posteriormente, crearía la Fundación para el Desarrollo Cinematográfico de Filipinas con el objeto de dirigir y mantener el crecimiento de la industria tanto a nivel nacional como internacional. Asimismo, creó la Comisión Nacional de Cultura y Bellas Artes, que ofrecería programas de apoyo artístico, especialmente a través de su comité cinematográfico, cuyo objetivo sería maximizar la productividad de la cinematografía local. En virtud de una proclamación presidencial, el presidente Ramos declaró el mes de septiembre de 1995 como la fecha que marcaba el 75 aniversario del cine filipino, con los dos órganos arriba mencionados al frente de las celebraciones.

Ishmael Bernal, otro famoso realizador (que este año ha sido nombrado póstumamente Artista Nacional) cuyas obras han estado entre las mejores producidas en los últimos 20 años, había llevado a la industria cinematográfica a su "Segunda Edad de Oro" durante los años 70. Desafiante ante el mercantilismo flagrante de la industria, Bernal había dejado deliberadamente la profesión, prefiriendo trabajar en anuncios de películas y comprometiéndose únicamente a la realización de dos nuevas películas durante el periodo que siguió al cese autoimpuesto, a saber, **Sólo te quiero a ti** (*Mahal Kita, Walang Iba*, 1992) y **Wating** (*Wating*, 1994). Su muerte repentina en 1996 supuso prácticamente la muerte de la in-

dustria, ya que, con él, el cine filipino había perdido a dos de sus mejores artistas cinematográficos en un espacio de cinco años.

Dado que la suerte de la industria cinematográfica ha estado inextricablemente unida al destino político del país, el fenomenal ascenso al poder de Joseph Estrada en 1998, año del centenario, marcó el comienzo de un periodo esperanzador para una serie de reformas muy necesarias que aliviarían la crisis de la industria. El propio presidente de la nación formaba parte de la industria cinematográfica local, habiéndose labrado una carrera como actor, productor y líder industrial que le valdría de pasaporte para una estrategia política. Lamentablemente, las reformas prometidas nunca se materializaron y los apenas dos años y medio que estuvo como presidente estuvieron rodeados de una rapiña generalizada y una profunda crisis económica que, indudablemente, dieron lugar al Segundo Poder Popular que terminaría con su destitución en enero de 2001.

En 1998, la industria cinematográfica del país arrojó una producción de 145 películas realizadas por grandes estudios y unidades cuasi-independientes. Entre ellas, había dos películas sobre el héroe nacional José Rizal que, por cierto, constituían ya la tercera y cuarta películas realizadas sobre su vida -siendo las dos anteriores **José Rizal - La vida de un héroe** (*Jose Rizal - Ang Buhay ng Isang Bayani*), estrenada en formato de vídeo en 1996, y **Rizal en Dapitan** (*Rizal sa Dapitan*), de Tikoy Aguiluz, estrenada en 1997-.

**José Rizal** (*Jose Rizal*, 1998), la tercera y más ambiciosa película biográfica sobre el héroe nacional, estrenada a tiempo para el centésimo aniversario de la independencia del país, es, hasta la fecha, la película filipina más cara, realizada con la friolera de 80 millones

de pesos y financiada por la Comisión Nacional para el Centenario. Dirigida por Marilou Diaz-Abaya, la película fue tanto venerada como desdeñada por los críticos que, o bien la encontraban ejemplar, o bien muy descuidada en su ejecución.

La otra película, **Sisa** (*Sisa*, 1998), escrita y dirigida por Mario O'Hara, contemporáneo de Brocka, está basada en la premisa de que, de hecho, Rizal había sido el padre del hijo de Sisa. Basada originalmente en el personaje de Rizal de su novela *Noli Me Tangere*, Sisa es retratada como su amante, mujer y alma gemela. La película es resultado de la práctica cinematográfica conocida como *pito-pito* (literalmente, siete-siete), originada por una conocida productora que quería recuperar su inversión limitando el periodo de producción a tan sólo siete días, con lo que el presupuesto se redujo a 2 millones de pesos.

El último proyecto cinematográfico sobre Rizal llegó con retraso en 1999: **El héroe del Tercer Mundo** (*Bayanung Third World*), que fue producida y dirigida por Mike de Leon, un realizador que había estado inactivo durante largo tiempo. Rodada en blanco y negro, la película ofrece una visión desconcertantemente satírica



que hurga en la controversia que rodea a la retractación de Rizal, a la vez que expone las facetas hasta ahora desconocidas de su personalidad.

De manera prometedora, 1998 fue testigo del estreno de dos películas excepcionales: **Niño, niño, ¿cómo fuiste concebido?** (*Bata, Bata, Paano Ka Ginawa?*) y **Serafin Geronimo: el criminal del Barrio de Concepción** (*Serafin Geronimo: Kriminal ng Barrio Concepcion*). La primera, dirigida por Chito Rono y basada en una premiada novela feminista, se reveló posteriormente como la mejor película para los tres organismos que otorgan premios cinematográficos en el país, y finalmente resultó ser la mejor película de los años 90 en

una encuesta realizada por un grupo de estudiantes de cine de la Universidad de Filipinas.

La segunda, escrita y dirigida por Lav Diaz, está basada en un guión propio premiado en el concurso anual de guiones de la Fundación para el Desarrollo Cinematográfico de Filipinas. La película de Diaz, que analiza las raíces del crimen y del comportamiento criminal, fue elegida como participante filipina por el programador del Festival Internacional de Cine de Toronto, David Overbey. Fue exhibida también como película participante en el Festival Internacional de Cine de Hong Kong de 1999, donde estuvo a punto de ganar el Premio de la Crítica de FIPRESCI a los nuevos realizadores.



Serafin Geronimo: el criminal del Barrio de Concepción

Otros directores filipinos que entraron con éxito en el circuito de los festivales internacionales de cine fueron Joel Lamangan, cuya **La historia de Flor Contemplación** (*The Flor Contemplacion Story*, 1995) fue declarada mejor película del Festival de Cine de El Cairo; Carlos Siguion-Reyna, cuyas películas **Llámame alegría** (*Ligaya ang Itawag Mo Sa Akin*, 1997), **Ayer, niños** (*Kahapon, May Dalawang Bata*, 1999) y **Azucena** (*Azucena*, 2000) habían formado parte también de festivales de cine extranjeros; y Marilou Diaz-Abaya, quien, al igual que Siguion-Reyna, mostró sus pelí-

culas **José Rizal** y **El ombligo del mar** (*Sa Pusod ng Dagat*, 1997) en el Festival de Cine de Berlín.

Otro nuevo realizador que obtuvo el favor de la crítica fue Jeffrey Jeturian, cuya primera película, **La cola del agua** (*Pila Balde*, 2000), se convirtió en una de las favoritas del derby anual de premios nacionales. Exhibida en el Primer Festival Internacional de Cine Anual Cinemania, organizado por Tikoy Aguiluz, y situada en un barrio de chabolas alrededor de una urbanización de viviendas protegidas de clase media, **La cola del agua** se interesa por la rutina de la vida de la clase trabajadora y la política de sexos en medio de la injusta distribución de agua de esta comunidad. Su



actriz protagonista, Ana Capri, ganó el premio a la mejor actriz en el citado festival, compartiendo honores con la actriz indonesia Christine Hakim por **La hoja so-**

**bre la almohada** (*Daum Di Atas Bantal*, 1999), que obtuvo el Gran Premio bautizado en honor a Lino Brocka.

Otro director que continuó dando que hablar en el circuito de los festivales de cine internacionales fue Gil Portes, cuya **La cometa** (*Saranggola*, 1999) se convirtió en la mejor película del Festival de Cine de Manila de 1998, antes de que se exhibiera en festivales extranjeros. Inspirada en cierta forma en un hecho real que llevó al asesinato de un chico inocente a manos de la policía, **La cometa** deja clara su postura en cuanto a la necesidad de controlar las armas y el abuso policial, dos temas que han agravado el desmoronamiento de la paz y el orden nacionales. El resto de películas de Portes ahondaban también en temas actuales, como es el caso del enfoque medioambiental de **Mulanay** (1996) y **Puerto Princesa** y la postura pro-gay de **Miguel/Michelle** (1998) y **Markova: Comfort Gay**.

El año 1999 marcó el comienzo de una nueva ola de películas orientadas al sexo y de bajo presupuesto que, a pesar de los careados esfuerzos del conglomerado de productoras de primera fila (Star Cinema y GMA Films), siguió a la política de liberalización de la nueva encargada de la



La cola del agua

censura, Armida Siguion-Reyna, a su vez responsable de una productora cuya producción le había colocado en una situación moralmente insostenible a la vista de las protestas de ciudadanos indignados y liderados por el sector religioso ultraconservador. Acosada por grupos procedentes de diversos sectores que pedían su dimisión a gritos, ella, sin embargo, se mantuvo en sus trece, asegurando que sólo el Presidente podría destituirle de su cargo.

El quid de la cuestión estaba en *Seda* (*Sutla*), producida por la empresa de su hermano, Millennium Cinema, y en una serie de películas de porno blando como *Asolada* (*Warat*, 2000), *Scorpio Nights 2* (*Scorpio Nights 2*), *Berenjena* (*Talong*) y *Ahora reina burlesca* (*Burlesk Queen Ngayon*).

El asunto de la pornografía en el cine no dejaba de ser un tema candente que, más tarde, retomaría el órgano legislativo nacional, que estimaría conveniente imponer la disciplina al MTRCB reteniéndole la asignación gubernamental. Aunque posteriormente el revuelo causado por el proceso de destitución que salpicaría al mis-

mismo presidente Estrada desvió el tema, éste continuaría acosando al resto de la industria cuando otra película controvertida, *Live Show* (*Live Show*, 2000, titulada anteriormente "Toro"), volvió a encender la chispa del clamor popular tras su estreno este año por la nueva MTRCB, dirigida ahora por el académico Nicanor Tiongson.

El gran triunfador del año milenario fue un realizador independiente, Raymond Red, cuyo cortometraje *Sombras* (*Anino*, 2000), recibió la Palma de Oro del pasado Festival de Cine de Cannes. Se trataba de los máximos honores jamás recibidos por un filipino que había hecho dos largometrajes -*Patriotas* (*Bayani*, 1992) y *Sakay* (*Sakay*, 1993)- y una serie de cortometrajes, todos ellos aderezados con su ingenio y humor negro característicos. El corto premiado de Red, que tiene una duración de 12 minutos, es una parábola de la actual sociedad filipina que reproduce con elocuencia el dilema moral de un pueblo al borde de la ruina y que camina por la delgada línea de la supervivencia en medio de una miseria y una impotencia absolutas.

La victoria de Red simboliza la lucha de los directores independientes en su búsqueda de formas alternativas de hacer y distribuir sus películas, descubriendo en el camino el vasto potencial de la última tecnología en vídeo. La respuesta vino de la mano del vídeo digital, una modalidad lejos de la perfección pero que puede librar a los realizadores de países del Tercer Mundo de todo lo que acompaña al brillo de Hollywood.

Saliendo en defensa de la revolución digital que se está expandiendo por todo el mundo, Jon Red, hermano de Raymond Red, utilizó una cámara Sony VX 1000 Mini DV para filmar *Naturalezas muertas* (*Still Lives*), una incursión de 100 minutos en las vidas de gente encerrada en un mundo fabricado por ella misma. Con un uso inteligente del DV y explotando a actores de la industria dominante, Red ha animado a una multitud de audaces realizadores a probar la relativamente más barata tecnología DV.

Tres directores se asociaron para producir en formato DV tres películas de 30 a 45 minutos, la serie "Motel", utilizando una cámara prestada e invirtiendo sus propios



**Patriotas**



ahorros. El tríptico -**Bandido** (*Desperado*), de Nonoy Dadvivas; **Mi piruleta de niño** (*My Boy Lollipop*), de Ed Lejano; y **Sexo adolescente** (*Teen Sex*), de Chuck Escasa- se introduce en una amplia gama de escenarios situados todos ellos en un motel. El único problema al que se enfrentan estos realizadores es el coste relativamente alto de convertir el vídeo en película, utilizando el mismo formato de película que las salas comerciales. A pesar de los enormes costos que supone estrenar sus trabajos en el circuito tradicional, muchos directores jóvenes están empezando a pasarse al DV como alternativa al formato aceptado por el cine comercial.

La industria cinematográfica local está aún asediada por multitud de problemas que reflejan claramente su carácter de industria dividida, un espejo macrocósmico de la sociedad filipina marcado por la inestabilidad general del Estado que, de otra manera, debería trazar su crecimiento y evolución. Más que los paliativos ofrecidos por el gobierno en forma de incentivos fiscales y subvenciones a una industria debilitada, lo que el cine filipino necesita con urgencia a estas alturas de la historia es una revisión seria de sí mismo y, una vez hecho esto, que se le devuelva finalmente su potencial como medio de mostrar una realidad social que no se puede igno-

rar, por muy dura que ésta sea. Se trata de la última frontera de esperanza y supervivencia que le queda al cine filipino mientras se prepara para los tiempos difíciles que están aún por llegar.