

EL CINE de AUTOR en los años 2010-2019:

Hacia una mayor densificación narrativa

Una revisión de las tendencias del cine de autor en la década que acaba de terminar, entre las que podemos contar tanto la densidad narrativa como la hiperduración, con películas que incluso pueden sobrepasar las diez horas.



Foto:
Aurora

Fuente: Cinelapsus

a nota sobre la marcha del cine de autor de ficción en el primer quinquenio de la segunda década del siglo, que escribí en el número 13 con el título “¿Por dónde se mueven las olas?”, terminaba señalando que las películas *Copia certificada* (*Copie conforme*, 2010) y *Like someone in love* (2012), ambas del iraní Abbas Kiarostami, apuntaban a una mayor complejidad en la carga narrativa, a una composición más elaborada de los personajes y a un mayor espesor dramático de las escenas, frente a la radical economía narrativa de las tendencias “sustractivistas” predominantes en la primera década del siglo.

¿Hasta qué punto se ha asentado esa tendencia? Por lo pronto, hay que decir que, curiosa y paradójicamente, la carrera de Abbas Kiarostami, fallecido en el 2016, se cierra con una obra póstuma, que es una vuelta a ese *mínimum* narrativo que esbozó en *Cinco* (*Five Dedicated to Ozu*, 2003), con solo cinco tomas en cámara fija; *Diez* (*10 on Ten*, 2004), una extensión de la anterior y *Shirin* (2008), centrada en los primeros planos de rostros de un centenar y poco más de mujeres viendo una obra de teatro. La obra *24 cuadros* (*24 Frames*, 2017), notable instalación cinematográfica formada por planos que se alimentan de fotografías y pinturas, termina siendo la radicalización de los postulados implícitos en esas tres obras que no componen historias y apelan a un reduccionismo expresivo extremo.

Del reduccionismo a la apertura

Sin embargo, ese reduccionismo llevado al límite por Abbas Kiarostami en *24 cuadros* define, con variantes, la obra de otros creadores del cine más reciente, como es el caso del

LO QUE SE TRAZA AHORA ES UN
RELATO CONCENTRADO Y MÁS
COMPLEJO O UNA GEOGRAFÍA
MÁS HETEROGÉNEA, CON TINTES
EMOCIONALES QUE TRANSITAN
POR EL DRAMATISMO, EL HUMOR,
LA IRRISIÓN O LA MELANCOLÍA.

norteamericano James Benning, el mayor minimalista del cine contemporáneo: *13 Lakes* (2004), *Ten Skies* (2004), *Small Roads* (2011); del catalán Albert Serra: *Historia de mi muerte* (*Història de la meva mort*, 2013), *La muerte de Luis XIV* (*La mort de Louis XIV*, 2016), *Roi Soleil* (2018) o el de Tsai Ming-Liang, de la serie *Walker* (2012). No es el que reconocemos de ese mismo modo en la obra de otros cineastas que simplifican, contraen o aplanan la materia narrativa en función de un tipo de representación más concentrada o depurada, pero con una mayor dimensión iconográfica o reflexiva.

Foto:
*Copia
certificada*



Fuente: Metrópole

Por ejemplo, en la obra del portugués Pedro Costa: *Caballo dinero* (*Cavalo dinheiro*, 2014), *Vitalina Varela* (2019); del surcoreano Hong Sang-soo: *La cámara de Claire* (*La caméra de Claire*, 2017), *El día después* (*Geu-hu*, 2017), *Hotel sobre el río* (*Gangbyeon hotel*, 2018) o del chino Jia Zhangke: *Platform* (*Zhantai*, 2000), *Lejos de ella* (*Shan he gu ren*, 2015). Este último ha pasado de contar historias de resonancias amplias como las de *The world* (*Shijie*, 2004), a otras que, sin menoscabo de sus implicancias sociales, están más acotadas, como las de *Un toque de violencia* (*Tian zhu ding*, 2013) o *Esa mujer* (*Jiang hu er nü*, 2018). Costa, por su parte, trasciende el ámbito del barrio lisboeta de Fontanhas en su mirada a la condición marginal.

A Hong Sang-soo, que cultiva un estilo muy llano y directo de *conversation pieces*, nadie podría atribuirle escasez de sustancia dramática. Incluso, realizadores latinoamericanos que habían hecho bandera de la austeridad expresiva avanzan en una dirección de mayor elaboración visual y narrativa, como es el caso de Lisandro Alonso en *Jauja* (2014), de Lucrecia Martel en *Zama* (2017), de Carlos Reygadas en *Post Tenebras Lux* (2012) y *Nuestro tiempo* (2018). Mayor elaboración visual y narrativa no indica en estos casos retomar al menos en parte una narrativa tradicional o clásica, pues *Jauja*, *Zama* y las más recientes películas de Reygadas siguen postulando modalidades muy personales de articulación del material dramático notoriamente diferenciadas de cualquier precedente.

Igualmente, el lituano Šarūnas Bartas, por su parte, parece adentrarse en una representación menos escueta y lacónica en *Frost* (2017) si la comparamos con las que se exponen en *Algunos de nosotros* (*Few of us*, 1996), *La casa* (*A Casa*, 1997) o *Libertad* (*Freedom*, 2000).

Es también curioso, y en parte coincidente con la tendencia que apuntamos, que nada menos que Philippe Garrel, a quien consideramos en un texto publicado en el número 1 de *Ventana Indiscreta* sobre el cine de autor en la primera década del siglo, como el cineasta-puente entre los nuevos cines de los años 60-70 y los que asoman en las últimas décadas, haya dirigido *A la sombra de las mujeres* (*L'ombre des femmes*, 2015) y *Amantes por un día* (*L'amant d'un jour*, 2017) con una tónica comparativamente más amable o, incluso, liviana que aquella que predomina en el conjunto de su obra. Más amable o liviana no quiere decir que Garrel haya cedido



Fuente: MoMA

Foto:
Jauja

a ningún tipo de facilismo, pues sigue siendo el hombre que domina un registro intimista muy cerrado, pero son relatos menos atravesados por esa onda interna perturbadora tan propia del cineasta francés.

La densidad narrativa

Más que la concentración espacial o temporal, más que el vagabundeo o el extravío, propios de una buena parte del cine de autor de los primeros años del siglo, lo que se traza ahora es un relato concentrado y más complejo o una geografía más heterogénea, con tintes emocionales que transitan por el dramatismo, el humor, la irrisión o la melancolía, como podemos observar en los cineastas rumanos Cristi Puiu: *Aurora* (2010), *Sieranevada: una reunión de familia* (*Sieranevada*, 2016); Cristian Mungiu: *Más allá de las colinas* (*Dupa dealuri*, 2012), *Graduación* (*Bacalaureat*, 2016) o Corneliu Porumboiu: *El tesoro* (*Comoara*, 2015), *La Gomera* (2019); en los portugueses Miguel Gomes: *Tabú* (*Tabu*, 2012), la trilogía de *Arabian Nights* (2015) o João Pedro Rodrigues: *Morir como un hombre* (*Morrer Como Um Homem*, 2009), *El ornitólogo* (*O Ornitólogo*, 2016), *The Last Time I Saw Macao* (*A Última Vez Que Vi Macau*, 2012); esta última codirigida con Rui Guerra do Mata. En los italianos Matteo Garrone: *Gomorra* (2008), *Reality* (2012), *Dogman* (2018), y Paolo Sorrentino: *Il Divo* (*Il divo - La spettacolare vita di Giulio Andreotti*, 2008), *La gran belleza* (*La grande bellezza*, 2013), *Juventud* (*Youth*, 2015), *Silvio* (*y los otros*) (*Loro*, 2018); en los franceses Claire Denis: *Un bello sol interior* (*Un beau soleil intérieur*, 2017), *High Life* (2018) y Bruno Dumont: *Fuera de Satán* (*Hors Satan*, 2011), *El pequeño Quinquín* (*P'tit Quinquin*, 2014), *Jeanne* (2019).

Por no hablar de los relatos de mayor aliento narrativo y con un mayor anclaje en las tradiciones fílmicas de sus respectivos países en los también franceses Arnaud Desplechin: *El primer día del resto de nuestras vidas* (*Un conte de Noël*, 2008), *Tres recuerdos de mi juventud*

(*Trois souvenirs de ma jeunesse*, 2015), *Los fantasmas de Ismael* (*Les fantômes d'Ismaël*, 2017); Olivier Assayas: *Las horas del verano* (*L'heure d'été*, 2008), *Personal Shopper* (2016), *El otro lado del éxito* (*Clouds of Sils Maria*, 2014); Pascale Ferran: *Lady Chatterley* (2006), *Alas de libertad* (*Bird People*, 2014); del alemán Christian Petzold: *Barbara* (2012), *Ave Fénix* (*Phoenix*, 2014), *Transit* (2018). Del japonés Hirokazu Koreeda: *De tal padre, tal hijo* (*Soshite chichi ni Naru*, 2013), *Somos una familia* (*Manbiki kazoku*, 2018); del británico Terence Davies: *El mar profundo y azul* (*The Deep Blue Sea*, 2011), *Sunset Song* (2015); del ruso Andrey Zvyagintsev: *Elena* (2012), *Leviathan* (*Leviathan*, 2014), *Sin amor* (*Nelyubov*, 2017); del taiwanés Hou Hsiao-Hsien: *El vuelo del globo rojo* (*Le voyage du ballon rouge*, 2007), *La asesina* (*Ci ke Nie Yin Niang*, 2015); de los surcoreanos Lee Chang-dong: *Poesía para el alma* (*Shi*, 2010), *Burning* (*Beoning*, 2018) o Bong Joon-ho: *Madre* (*Madeo*, 2009), *Okja* (2017), *Parásitos* (*Gisaengchung*, 2019).

También el argentino Gustavo Fontán: *El árbol* (2006), *La casa* (2012), *El limonero real* (2016), cultivador de un minimalismo puntillista, afronta un relato (distendido y muy laxo, sí) en *La deuda* (2019), que establece un punto de inflexión con su obra previa. Otros argentinos que abonan el terreno de las narraciones de mayor envergadura son Pablo Trapero: *Carancho* (2010), *Elefante blanco* (2012), *El Clan* (2015) y Adrián Caetano: *El otro hermano* (2017). Y entre los brasileños, Kleber Mendonça Filho: *Aquarius* (2016), *Bacurau* (2019); y Karim Aïnouz: *O Sol na Cabeça* (2018) y *La vida invisible de Eurídice Gusmão* (A Vida Invisível, 2019).

La hiperduración

Un componente que se ha venido acen- tuando es el de la duración. En los años noventa, el húngaro Béla Tarr le dio siete horas y media a su filme *Sátántangó* (1994). En años recientes, el filipino Lav Diaz llega a las ocho horas en *Lullaby to the Sorrowful Mystery* (*Hele sa hiwagang hapis*, 2016) y el argentino Mariano Llinás pasa de las cuatro horas de *Historias extraordinarias* (2008) a las trece horas y media de *La flor* (2018). Esta última es una de las propuestas más originales del período, no tanto por su duración (cier- tamente, inusual) sino porque ensaya una suerte de *film-serial* que puede ser de aquí en adelante uno de los prototipos de narración al interior de las cadenas de *streaming*. No es práctica de cara al espec- táculo de salas públicas una extensión tan



Foto:
24 cuadros

dilatada, pues dificulta la programación. En cambio, el espacio electrónico-digital se presta para la división y el corte en una sucesión de capítulos. Precisamente, *La flor* se organiza en seis capítulos con el agregado de una diversidad genérica y de modalidades narrativas que, claro, no son la marca distintiva de las series televisivas en boga, pero que evidencian una posibilidad de un cine de autor posible en el espacio del *streaming*.

A Lars Von Trier lo hicieron dividir *Ninfomaniaca* (*Nymphomaniac*, 2013), de cinco horas, en dos partes y a Sion Sono le recortaron las seis de *Love Exposure* (*Ai no mukidashi*, 2008) para su difusión comercial en salas, pero el espacio del *streaming* abre la posibilidad de que allí se encuentre ese ámbito si no negado, sí fuertemente condicionado por la política de la exhibición en salas. Lo demuestra el caso de *El irlandés* (*The Irishman*, 2019), de Martin Scorsese, que tendría serias dificultades para contar con un vasto público en las grandes pantallas por su duración de tres horas y media y por el propio carácter de un relato que no es el de *El padrino*, y por eso ni la Paramount, ni ninguna otra gran productora, accedieron a ofrecer la suma de 100 millones que se requería y fue Netflix la que asumió el desafío.

La dilatación temporal puede, claro está, asociarse a la fijeza o concentración espacial y al minimalismo expresivo, pero sin menoscabo de esa opción, es muy probable que se tienda a ligar con lineamientos narrativos como los que pergeña Llinás en *Historias extraordinarias* (2008) y *La flor* (2018).

Otra experiencia innovadora, no propiamente en la hiperduración de la película como tal, pues alcanza solo dos horas cuarenta y cinco minutos, sino en el tejido de la historia narrada y la peculiar cronología que se instala, es la de *Boyhood: momentos de una vida* (*Boyhood*, 2014), de Richard Linklater. Aquí la novedad está en que el realizador registró escenas a lo largo de doce años, siguiendo el crecimiento de su protagonista, Ellar Coltrane, desde la infancia hasta la juventud y, simultáneamente, el avance en edad

EL CINE DE AUTOR SE MUEVE Y SE
SEGUIRÁ MOVIENDO FUERA DE
PROGRAMAS Y DE CRONOGRAMAS
Y UN PEQUEÑO BALANCE,
INEVITABLEMENTE PARCIAL Y
LIMITADO, NO PUEDE DARLE ORDEN A
UN UNIVERSO MUY VARIADO.

de los otros personajes (e intérpretes). El mismo Linklater ha anunciado el inicio de un nuevo proyecto que le tomará veinte años. Propuestas de estas características pueden encontrar, asimismo, un espacio en la construcción serial para las cadenas de transmisión en la línea de Netflix.

Posiciones del cine de autor

En esta tarea de escribir caminando, es decir, de ir señalando tendencias sobre la marcha y que se fijan con mayor claridad cuando se tiene una perspectiva de tiempo mayor, solo caben observaciones de acompañamiento, miradas al paso. El cine de autor se mueve y se seguirá moviendo

fuera de programas y de cronogramas y un pequeño balance, inevitablemente parcial y limitado, no puede darle orden a un universo muy variado. Por eso no aspiro sino a dar cuenta de algunas tendencias que se vislumbran y que, por cierto, no son las únicas. Lo que viene a continuación es todavía incierto, pero se puede especular en que la legitimación cultural del *streaming*, que alcanzó un primer reconocimiento con *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, y que se ve fortalecida con la nominación de *El irlandés* en diversas competencias (BAFTA, Globos de Oro, Óscar y otras), puede conducir a un refuerzo significativo de la franja autoral en las pantallas de recepción individual o familiar. Seguramente, el balance que haremos dentro de cinco años nos permitirá comentar si ese impulso se consolida y qué efectos produce en el panorama audiovisual, así como también si esa tendencia hacia una mayor densificación narrativa se hace más prominente aún de lo que es ahora. Aunque es previsible que las búsquedas y los caminos expresivos —y qué bueno que sea así— seguirán abriendo el abanico de posibilidades que ofrece la estética cinematográfica y que nos siguen y, sin duda, nos seguirán sorprendiendo. ◻

Foto:
La flor

