



El cine de autor al inicio del milenio

Isaac León Frías

Pecir que el cine que se afirma en esa tradición del autor filmico moderno, consolidada hacia 1960, se ha visto reforzado en estos últimos años, es dar cuenta de un hecho innegable. Los márgenes para las explicaciones y las conjeturas son amplios y variados. Está, en primer lugar, la permanencia de una búsqueda de expresión personal a través del cine, ajena a las formas canónicas. También, con ello, un modo de resistencia contra un imperio industrial cada vez más poderoso y tentacular. No es menos importante el hecho de que muchos cineastas jóvenes, egresados o no de escuelas de cine, pero casi todos con una clara vocación cinéfila, pugnen por ganar su propio espacio. Sin duda, las mutaciones tecnológicas (el uso de las cámaras de video digital, especialmente) aportan a la posibilidad de reducir los costos y las ayudas, subsidios o patrocinios, estatales o privados, y los regímenes de coproducción múltiple ponen también lo suyo.

La tribuna de los festivales, cuyo número ha ido en aumento constante; el reconocimiento de la prensa especializada, y la posibilidad de acceder a esas películas por diversos canales (el DVD, la internet, la televisión por cable), unida a la formación de un nuevo público, minoritario pero significativo a nivel internacional, son asimismo factores influyentes en la difusión de ese cine.

También cuenta el hecho de que una porción del cine en cuestión proviene de países de escaso pasado filmico y con una economía ahora pujante (Corea del Sur, por ejemplo, una de las cinematografías más dinámicas y diferenciadas en la última década), y de otros de larga tradición cinematográfica en los que la industria ha remontado las condiciones adversas que pudieron tener en años anteriores (el caso del Japón). De cualquier modo, el mapa del cine de autor del nuevo siglo apunta a dos ejes principales que ya estaban en el

tapete desde la década anterior: uno está situado en Europa, un continente con larga historia en los avatares del cine como obra de creadores individuales. El otro en Asia, especialmente en la China (o las tres Chinas: la China continental, Hong Kong y Taiwán) y en el sudeste asiático: Corea del Sur, Japón, Tailandia... Sin olvidar otro país del continente ubicado en el suroeste y de filiación musulmana, Irán, la gran novedad de los años noventa, que ha seguido sorprendiendo, aunque tal vez no con la misma intensidad de los años en que Occidente descubre las películas de Abbas Kiarostami y Moshe Makhmalbaf.

Un tercer eje, un poco más fluctuante, está en Norteamérica (para los efectos de este texto, Estados Unidos y Canadá) y otros comparativamente menores en América Latina, África (sobre todo en algunas ex colonias francesas) y Oceanía. Como se puede desprender de este esbozo de mapa, se hace forzoso restringir para



1. *El niño*
de Jean Pierre y
Luc Dardenne.

2. *Millenium mambo*
de Hou Hsiao-hsien.

2

“Hay un *back ground* fílmico (no es el único) que apunta al cine europeo de la modernidad, de Rossellini a Godard y Truffaut, de Bresson y Antonioni a Straub y Rivette, aunque con matices a veces notoriamente diferenciados.”

efectos del texto el alcance de un territorio tan extendido y por eso nos limitaremos a señalar, a modo de pistas, algunos de los rasgos más prominentes de esa verdadera constelación de estilos en cineastas de Europa, Asia y América Latina.

La vertiente más avanzada, radical o extrema (muchos calificativos son aplicables) es la que en mayor grado identifica una suerte de “plataforma” expresiva común en esta última (por ahora) versión del cine de autor. Y al decir plataforma expresiva común no aludo a ningún vínculo semejante al de un movimiento o corriente, sino a afinidades, sintonías, sensibilidades más o menos coincidentes, más allá de sus características específicas y peculiares, definitivamente intransferibles. Hay un *back ground* fílmico (no es el único) que apunta al cine europeo de la modernidad, de Rossellini a Godard y Truffaut, de Bresson y Antonioni a Straub y Rivette, aunque con matices a veces notoriamente diferenciados. En tal sentido, se produce una suerte de “europeización” del cine de otras latitudes, especialmente el de los países del sudeste asiático y de América Latina, ciertamente en esa franja que es materia del artículo y no en el amplio espectro de esas cinematografías. Apunto algunos de esos rasgos más o menos comunes.

1) Una suerte de re-fundación del cine o, si se quiere, de vuelta a los orígenes, concretamente en el registro de las imágenes. La mirada no es la misma de antes, claro, y no podría serlo aunque quisiera, pero hay algo de esa función de la cámara observadora que motivó a los cineastas “primitivos” en esas primeras tomas de contacto con el universo visible. Está de por medio, también, la impronta de quienes creen, para decirlo en palabras de André Bazin, más en la “realidad” que en la “imagen”, aunque esa disyuntiva más que nunca aparece superada porque, en verdad, estamos ante “imágenes de la realidad”, solo que ellas se muestran decantadas, espigadas de casi cualquier tipo de acentuación que deforme o distorsione unas modalidades de exposición casi “neutra”. Es decir, se tiende al encuadre de larga duración, a la cámara fija o a los movimientos de exploración abierta, con un sesgo no premeditado, y con ello se deja que las acciones, con frecuencia mínimas o inesperadas, se expresen por sí mismas.

2) La apariencia de extrañeza que suscitan las películas que, aunque puedan resultar “legibles” (*El río*, de Tsai Ming-liang; *Los muertos*, de Lisandro Alonso; *Five*, de Abbas Kiarostami), son totalmente excéntricas, llevando a sus límites algunas de las propuestas

del cine que cubre ese periodo que se inicia a fines de los años cincuenta y se prolonga hasta 1980, aproximadamente, el de las nuevas olas y el afianzamiento del cine de autor en su versión principalmente europea. Son filmes que provocan un agudo efecto de distancia y de vacío o descarga dramática interna, de no involucramiento en el sentido en que tradicionalmente el cine mayoritario (no solo el de gran público, también el que se conoce como *cine de qualité*), se ha definido.

3) Construcción de un tipo de relato abierto, con personajes de perfil bajo o de escasa caracterización psicológica y situaciones más o menos imprevisibles. Reducción drástica e incluso anulación de esa cuota de intriga que el encadenamiento de las historias tiende a suscitar o a movilizar en mayor o menor grado. Con ello, impresión de atonalidad, de debilidad o pereza narrativas. Las cintas del tailandés Apichatpong Weerasathekul, *Blissfully yours* o *Síntomas y un siglo*, pueden incluso hacer girar el curso aparente de los acontecimientos, sin que ese quiebre altere o cierre el sentido de la parte anterior ni modifique el tono.

4) Ritmo distendido e instalación de una temporalidad que se dilata al interior del encuadre, en sincronía con una relativa inacción. Hay un lado contemplativo y minimalista que aproxima al malayo-taiwanés Tsai Ming-liang con el portugués Pedro Costa, al chino Jia Zhang-ke

con el argentino Lisandro Alonso, al español José Luis Guerín con el turco Nuri Bilge Ceylan, al húngaro Bela Tarr con el mexicano Carlos Reygadas, al iraní Abbas Kiarostami con el lituano Sharunas Bartas, al alemán Fred Kelemen con el japonés Nobuhiro Suwa, al taiwanés Hou Hsiao-hsien con el coreano Kim Ki-duk.

5) Estilos fuertemente figurativos en los que cuerpos, objetos y atmósferas, voces, ruidos o silencios impregnan los espacios que habitan o aquellos que, sin ser propios, los albergan de una u otra manera, espacios que pueden ser interiores o al aire libre, diurnos o nocturnos, cotidianos o extraños. *Huesos*, de Costa; *Lejano*, de Ceylan; o *Adiós, Dragon Inn*, de Tsai, son registros de esa vocación por un cine que valoriza, sin filtros ni alteraciones de los lentes, las rugosidades de cuerpos y lugares. Eso no excluye, desde luego, que la perspectiva ofrecida permita lecturas metafóricas como las que ofrecen los filmes de Jia Zhang-ke en relación con esa nueva China en proceso de crecimiento económico.

6) Escenarios con una ostensible carga de “extraterritorialidad”, sean bajo techo o no, en pueblos, ciudades o áreas despobladas. Una sensación de no pertenencia, de inadecuación, de “ajenidad”, de extranjería, se desliza en las imágenes de los filmes y no porque se trate de lugares exóticos o raros. Pueden ser tan propios como los que habitan los personajes de *El agujero*, de Tsai Ming-liang, tan inciertos

como los de Bela Tarr en *Las armonías de Werckmeister*, “invasidos”, como el de *El espíritu de la pasión*, de Kim Ki-duk o tan ajenos los de *En construcción* y *En la ciudad de Sylvia*, de Guerín. *Luz silenciosa* es una curiosa variante porque los habitantes de esa comunidad menonita viven en una especie de feudo al interior de un país con otra cultura, otra lengua, otra religión dominante y otras tradiciones. Son literalmente extranjeros en la tierra que ocupan.

7) El sonido tiene una función gravitante, pero no necesariamente en su rol activo, pues también los silencios suelen desempeñar un rol significativo en el apoyo a la creación de las atmósferas visuales aparentemente poco expresivas si se miden con el rasero de la fotografía o la iluminación “de estudio”, o de aquella en que la intencionalidad dramática se hace evidente. Las voces suelen ser escuetas, poco o nada explicativas de lo que ocurre y casi siempre ajenas al menor atisbo de reflexión, en especial aquella que pueda aportar al significado de la historia o de la ausencia de historia (*Five*, de Kiarostami). La música de fondo, por su parte, está ausente en la mayor parte de los casos y a veces simplemente no hay música en absoluto, ni diegética (al interior de la escena) ni extradiegética (incidental o de fondo). Los ruidos, en cambio, cobran una mayor importancia y a su manera remplazan la función que en otros casos cumple la musicalización.

BRILLANTE MENDOZA: UN CINEASTA PROMESA

¿Por qué Brillante Mendoza es uno de los mejores cineastas promesas del nuevo milenio? Aquí algunas razones: el filipino Mendoza condensa una vena del cine asiático periférico actual (junto al de Malasia o Indonesia, por ejemplo, frente al apogeo coreano o indio), que ha surgido dentro de una industria del cine independiente, que recupera en parte una tradición de realismo social que tuvo apogeo en las Filipinas de hace treinta o cuarenta años atrás y que a la vez configura un estilo novedoso centrado en temáticas urbanas y políticas arriesgadas, a través de personajes *outsiders* juveniles. Un cine dominado por una mirada de autor y por el uso de recursos típicos del nuevo siglo: el digital y la austeridad narrativa.

A diferencia de Lav Díaz (joven osado que hace filmes de más de 500 minutos configurando experiencias extremas), Raya Martin (archicelebrado por su *Autohistoria* en diez planos cuando solo tenía 22 años) o Adolfo Alix Jr. (menos radical que

los anteriores, sin embargo ausculto los linderos entre la realidad y la ficción una vez más en una Manila oscura y pobre), Brillante Mendoza nos ha presentado a lo largo de los últimos cinco años una radiografía de una ciudad con un ritmo interno peculiar, poblada por personajes en el meollo de la transgresión: chicos que se prostituyen en un local de masajes para gays, núcleos familiares que se disuelven por la miseria, una madre adoptiva circunstancial que se niega a que el niño que cuida momentáneamente sea adoptado por extranjeros, esposos e hijos que regentan un cine porno decadente en medio de bigamia o incesto, etcétera. Historias propicias para el rebalse melodramático o para la injerencia moral, pero que en ojos de Mendoza resultan invitaciones para entrar a un entorno de debilidades humanas, en una puesta en escena que destila habilidad en el ejercicio: planos largos para contemplar, montajes paralelos acuciosos o cámara nerviosa cuando se exagera la violencia.

Este director filipino de 48 años cuenta con cinco largometrajes, un documental y un filme de episodios, *Pantasya*, que se ha convertido en obra de culto *homoqueer*, igual fama que su ópera prima *Masahista* (2005). Antes de realizar largos de ficción, Mendoza ya tenía una carrera como director de arte desde 1985 y como productor desde 1986, cuando era conocido como Dante Mendoza. *Kaleldo*, *Foster Child*, *Tirador* y *Serbis*, alabada en Cannes, completan su filmografía. Si en *Foster child* ingresa con el tema de los hijos adoptivos a un barrio extremadamente pobre, no con poca emotividad, para contar una fábula de entrega maternal; en *Tirador*, Manila luce más limeña que nunca, con sus barriadas, sus robos al paso, sus ambulantes, procesiones y políticos demagogos. Mendoza ha demostrado que la urbe caótica, con sus contradicciones y lados menos conocidos, es su mejor material de inspiración.

Mónica Delgado



8) En general, propuestas expresivas muy metódicas y rigurosas, sin lugar para exabruptos, improvisaciones o “distorsiones” acentuadas a nivel de la representación. En tal sentido, el peso de la herencia de Antonioni o Bresson es mayor que el de Godard, aunque no hay que minimizar ni mucho menos las huellas godardianas en este nuevo cine. No hay, al menos en los cineastas mencionados, nada que se aproxime a los modos del *collage* o al estilo de las vanguardias que tienden o a la abstracción visual o al predominio de un montaje acumulativo o multiplicador. Más bien, la tendencia es a la disminución, a la sustracción de la función narrativa, metafórica o rítmica generada por la combinación de las imágenes, a no ser la de una narración “descargada”, una dimensión metafórica más asociada al sentido amplio de los filmes que a las asociaciones puntuales del montaje, o una rítmica algo monocorde y plana.

La construcción del sentido se organiza, entonces, no a partir de los datos de la intriga (débil, escasa, incluso anémica) o de conflictos “dramatizados”, sino por una suerte de desecamiento creciente de una progresión narrativa que no parece tener un norte del todo claro, aunque los

personajes se desplacen como en algunos filmes de Burt Tarrant o en *Los muertos* y *Liverpool*, de Alonso. Es a partir de esa laxitud, de ese aflojamiento, de esa casi inercia que mueve o no a los personajes, que se trasunta el carácter de un cine que hace frente a lo que podría llamarse la incertidumbre, o mejor, la indefinición de los afectos, de los deseos, de los impulsos, a la indefinición de estar-en-el-mundo. Tal vez este sea el rasgo central que identifica al cine de los realizadores señalados, así como en mayor o menor medida, a varios otros que se sitúan en la perspectiva del cine de autor más afín a la caracterización que hemos esbozado: el armenio-canadiense Atom Egoyan, los norteamericanos Jim Jarmusch y Gus Van Sant, el finlandés Aki Kaurismäki, el catalán Albert Serra, la japonesa Naomi Kawase, el austriaco Michael Haneke, el israelí Amos Gitai, la argentina Lucrecia Martel, el coreano Jeon Gwang-joo, y en parte el rumano Cristi Puiu, el ruso Alexander Sokurov, el griego Theo Angelopoulos, los franceses Arnaud Desplechin y Bruno Dumont, el italiano Nanni Moretti, los belgas Jean Pierre y Luc Dardenne, entre otros. No califica para esta tendencia el hongkonés Wong Kar Wai, sin duda otro conspicuo

representante del cine de autor de la última década, cuyos filmes alcanzan un grado de estilización muy ostensible, con una clara acentuación cromática, musical, de composición del encuadre y del montaje.

Entre esos otros hay un nombre que empezó en los años sesenta, pero que ha permanecido como una suerte de puente entre el cine de las nuevas olas y el que nos convoca en este texto, el francés Philippe Garrel, casi la quintaesencia de esos atributos expresivos que hemos reseñado de manera muy sintética y con todos los riesgos que las extrapolaciones de este tipo conllevan, pues parecen nivelar y borrar las diferencias, cuando en verdad estamos ante modos muy propios e idiosincráticos de encarar la creación fílmica. En cada uno de ellos la cuota de pertenencia a una determinada cultura o tradición (la coreana, la rusa, la japonesa, la finlandesa o cualquier otra) y la manera de asumirla, sumada a la visión particular de cada realizador, modula estilos tan diferentes como variados, y no necesariamente ubicables por completo en cada uno de los puntos de la caracterización propuesta. De allí la curiosidad y asombro provocados por esos realizadores y sus filmes. ●