

Mirar lejos, mirar cerca: Algunos rasgos del cine de autor

Ricardo Bedoya

Desde hace algunos años los autores cinematográficos más radicales exploran modos particulares de componer las imágenes, organizar las acciones, ubicar a los personajes y los objetos en el espacio, estructurar los tiempos y relacionarse con lo filmado (o grabado) creando rasgos distintivos de su “puesta en escena”. Rasgos que se definen en la austeridad del propósito, la claridad en el trazo, la persistencia en la mirada, el gusto por la captura del instante, la dilatación del tiempo, la crueldad en el modo de relacionarse con el espectador, al que no dan tregua en la exigencia de enfrentarlo a formas distintas de percibir una película.

El por qué se han consolidado esos rasgos no es asunto de este artículo. Solo apunto que aparecen luego de las infulas y la ostentación del cine de lo “visual” que se instaló a partir de los años ochenta, con su fascinación por la técnica de los lentes de focal larga, el efecto de los *zooms* y los

cosméticos desenfoces heredados de la publicidad. Pero también contra el artificio de las imágenes registradas por la *louma* teledirigida y aérea o por las vertiginosas trayectorias, desapegadas de los factores humanos del movimiento brusco y el jadeo del operador, del *steadycam* capaz de suspender el efecto de la gravedad en una cámara volátil y alada. Reacción ante los rodajes en estudio, reivindicado luego de extinguida la Nueva Ola y contra los virtuosismos de la iluminación neobarroca y la tecnología del *dolby* con sus envolventes sonidos fabricados recorriendo la sala. Fetichismo por las texturas de imágenes y sonidos de la que esa franja del cine de autor contemporáneo se distancia apelando a una compleja austeridad.

De dónde surgieron esos rasgos del cine de autor de hoy tampoco es asunto a tratar aquí, aunque sería interesante describir una continuidad que parte de Rossellini (en realidad desde mucho an-

tes, en experiencias dispersas, desde la época silente y en el cine oriental) para continuar en Jacques Tati y Antonioni, extremarse en Straub-Huillet y en ciertos filmes del Nuevo Cine Alemán, adquirir sentidos nuevos en Paradjanov, Marguerite Duras, Tarkovski, Angelopoulos o Chantal Akerman, hasta derivar en formas experimentales extremas como las de los filmes de James Benning.

Ahora bien, no todos esos rasgos pueden igualarse, nivelarse ni apreciarse bajo los mismos criterios. La sensibilidad, visión, temperamento, envergadura e intereses particulares de cada autor cuenta y pesa.

Hay algunos autores que miran lejos y de modo amplio: les atrae el mundo y sus formaciones, la historia y sus derivas, los sujetos ubicados en un paisaje desde el que van diseñando su destino, siguiendo los influjos o imperativos de la fe, las ideologías,



1



las acciones colectivas, las creencias de la época. Son los cineastas visionarios, que crean sistemas estéticos fuertes, amplios y complejos y parecen percibir más de lo que el contenido de sus encuadres deja ver. Allí están Béla Tarr y Sokurov, pero también Kiarostami, Jia Zhang-ke, Bruno Dumont, Hirozaku Kore-eda, Tsai Ming-Liang, Hou Hsiao-hsien, Abderrahmane Sissako, Lisandro Alonso, Albert Serra, Roy Anderson, Apichatpong Weerasethakul, por mencionar solo directores en activo. Muchos de ellos, además, son cineastas melancólicos, es decir, dan testimonio de la pérdida de un bien o un objeto querido y sus estilos expresan las manifestaciones físicas de ese sentimiento primordial. Ya veremos cómo.

Sus imágenes, por más compuestas, autónomas y completas que parezcan —ellos poseen una conciencia a veces pictórica del campo cinematográfico—, apelan siempre a una clave que se escapa, apuntando a un más allá de lo físico. Lo indican sus planos fijos y contemplativos de laboriosa composición, las panorámicas que parecen buscar esa información esquiva que fuga por algún costado del encuadre, sus *travellings* lentos e interminables, los planos secuencias que ignoran el contracampo porque lo que importa es el punto de vista del narrador antes que el del personaje.

Hay, en cambio, otros cineastas fascinados con lo próximo, lo medio o lo pequeño, con los planos cercanos, los engranajes y los mecanismos, las super-

ficies del cuerpo y del gesto. Les interesa menos el todo y más la parte. Son los cineastas reconcentrados y observadores, con vocación de artesanos, que indagan por rostros y materias, cuerpos y texturas, con las herramientas más eficientes de las nuevas tecnologías, apropiándose a veces de las cámaras (mejor si son digitales) para convertirlas en extensiones del brazo e instrumentos para tomar notas, o para llevarlas al hombro reforzando su seguimiento de lo real. Desconfían de los grandes planos abiertos y abarcadores porque les impacienta contemplar el paisaje vacío. Los espacios están allí, imponentes en su presencia, es verdad, pero habitados por seres, mejor, cuerpos y materias concretas que se mueven aquí y ahora, exhibiendo sus emociones. En esta categoría están Agnès Varda, los hermanos Dardenne, Naomi Kawase, Alain Cavalier, Nuri Bilge Ceylan, José Luis Guerin, Nobuhiro Suwa, Pascale Ferran, Claire Denis.

Los visionarios. Dos asiáticos, el taiwanés Hou Hsiao-hsien y el malayo Tsai Ming-liang, condensan algunos de los rasgos de estilo más reconocibles y extendidos en los cineastas del primer grupo.

Hou Hsiao-hsien

Hou Hsiao-hsien sintetiza como nadie las relaciones entre la intimidad de hoy y la fascinación utópica, nostálgica o desengañada de los tiempos pasados, pero irremediablemente perdidos (*Tres tiempos*).

La historia es una suma de acciones mínimas que Hou Hsiao-hsien representa en su extrema desdramatización, creando una sucesión de naturalezas muertas. Fascinado por los ritos cotidianos que se repiten en lugares únicos y cerrados, exacerba un tipo de composición del encuadre que David Bordwell llama “planimétrica” (*On the history of film style*), con los fondos perpendiculares al eje del lente. Los personajes se mantienen en posiciones frontales o de perfil, a distancia de los fondos vistos con nitidez, aunque discretos en volumen y presencia, incapaces de dramatizar por sí mismos la situación. No se describe la interioridad ni la sicología de los personajes, sino la suma de sus gestos más banales registrados en planos secuencias con la cámara estacionaria o desplazándose en *travellings* milimetrados y lentísimos. El interés apunta a la captación de fragmentos de acción antes que por el sentido de la progresión dramática.

A diferencia de los usos modernistas de los años sesenta y setenta, en que los fondos o términos visuales más distantes aparecían difuminados por la acción de los lentes de focal larga (desde Skolimowski hasta Altman), aquí lucen con relativa profundidad de campo, captada a veces con la perspectiva descentrada o con la nitidez apuntada y corregida por el foco selectivo.

¿Qué pretende con ese registro, a primera vista moroso y hierático, de ambientes claustrofóbicos en los que



2

1. *Café Lumière* de Hou Hsiao-hsien.

2. *Tres tiempos* de Hou Hsiao-hsien.

el tiempo parece arrastrarse? ¿Por qué ese regodeo en la lentitud y la cerrazón de unos espacios que solo muestran alguna pálida ventana o una luz intensa que acaba sofocada por la penumbra del conjunto? ¿Dónde está ese interés por la historia que lo hace representante de la categoría de los visionarios?

Justamente está allí, en esa morosidad y esa cerrazón. Porque los gestos mínimos de los personajes siempre refieren una agitación exterior. Los cambios sociales, los conflictos, la memoria histórica, la guerra, las modas musicales (*Millennium Mambo*), los modos de amar y cortejar, los objetos de culto, desde la ceremonia del té hasta el juego de billar (*Tres tiempos*), son parte del mundo cambiante de la historia que se mantiene fuera del campo visual pero se infiltra en la ficción, mejor en la diégesis, a través de gestos, cartas, poemas, canciones, melodías, estilos de iluminación, evocaciones culturales, referencias cinematográficas. Es el sentimiento de la melancolía, que desdobra la experiencia del tiempo. La intimidad subjetiva se vuelve lenta, atenazada por la languidez, por esa “alegría de estar triste”, como definió Víctor Hugo la vivencia melancólica. Por eso, los personajes posan, se mantienen casi estáticos aun cuando se desplazan en la multitud de una ciudad. Y es que ellos están buscando la clave que les permita entender los nuevos tiempos. La estudiante de cine de *El vuelo del globo rojo* quiere aprehender París a partir de las imágenes poetizantes de un filme de Albert Lamorisse hecho medio siglo antes. Está fijada a una imagen que ya no existe (como el Tokio de Ozu en *Café Lumière*) y el sentimiento de melancolía asoma al percibir un mundo que se parece pero que no es el mismo porque ahora está dominado por esas neurosis cotidianas que se encarnan en el comportamiento del personaje de Juliette Binoche.

Las secuencias en el interior del departamento parisino de Juliette Binoche en *El vuelo del globo rojo* son ejemplares de esa forma de concebir el encuadre, organizar su contenido y trabajar los sentidos múltiples de una situación. En el formato 1.85:1, preferido por el realizador, la horizontalidad se presta para concentrar la atención en acciones mínimas del personaje de Binoche, su hijo y la empleada japonesa que los graba, pero sin perder de vista sus ubicaciones en el espacio inmediato —el comedor, la cocina— y en el mediato, ese París que da sentido a la fábula entrando y saliendo del encuadre como horizonte o silueta. París como iconografía que liga el pequeño mundo familiar a otra dimensión mayor, la de la historia y la del cine.

“Las cintas de Hou Hsiao-hsien se sustentan en el reconocimiento de una iconografía imaginaria, producto de recuerdos fílmicos y culturales convertidos en representación ritual. Son esfuerzos por salvar la memoria.”

Es como una mirada apacible y serena que recorre la escenografía de un espacio filmado con afán casi descriptivo pero con el toque de distancia de un extranjero. Las cintas de Hou Hsiao-hsien se sustentan en el reconocimiento de una iconografía imaginaria, producto de recuerdos fílmicos y culturales convertidos en representación ritual. Son esfuerzos por salvar la memoria. Así como los míticos burdeles de Shangai, romantizados por décadas de melodramas atmosféricos en el cine chino de mujeres de los años treinta, adquieren consistencia en *Flores de Shangai*, el Tokio de *Café Lumière* es cotejado a partir del recuerdo de las películas de Yazujiro Ozu y el París de *El vuelo del globo rojo* es entrevistado desde el artificio de la película de Albert Lamorisse (*El globo rojo*).

La observación de los mundos “reales” de París, Tokio o Taiwán durante décadas diversas del siglo XX se contrastan con las imágenes mentales, referenciales, culturales, históricas de ellos. Y el cotejo requiere distancia, espacio expuesto con nitidez, tiempo para recorrer el contenido del encuadre y comparar lo que se está viendo con la memoria. Hasta que cristaliza un sentimiento y se produce la epifanía. Epifanía melancólica: “el corazón de París —decía Baudelaire— ya no está: la forma de una ciudad cambia, lástima, más rápido que el corazón de un mortal”.

Descubrirlo, reconociendo ese cambio en un detalle, exige fijar la mirada y dilatar el ritmo hasta condensar o cristalizar un sentimiento o un gesto bello, como ocurre en todos los cineastas visionarios y melancólicos. Allí está la aparición del tigre encantado del bosque en *Tropical Malady*, de Apichatpong Weerasethakul; o la paradójica inmovilidad en pleno flujo del viaje por el río de *Los muertos*, de Lisandro Alonso; o las travesías dolorosas por la historia de Sokurov, como la de Hiroito desacralizado en *El sol*, o las caminatas de los hombres de espaldas en las cintas de Béla Tarr. Melancolía que está en el centro de las películas de Jia Zhang-ke (*El mundo*; *Naturaleza muerta*), testigo de un mundo que se transforma, una China que deja atrás ideales y formas de vida para asimilar una modernidad tal vez hechiza, similar al parque temático de grandes monumentos que vemos en *El mundo*. Si las películas de Hou Hsiao-hsien son reflexiones elegíacas sobre la asincronía entre el presente y el pasado, las del malayo Tsai Ming-liang son visiones del fin del mundo, de un caos que sofoca los afectos básicos de los personajes. Sus imágenes proponen otra modalidad de composición, cercana al “espacio recesivo” que describió Heinrich Wölfflin (véase *Figures traced in light*, de David Bordwell), con la imagen construyendo un espacio marcado por líneas diagonales que recorren y hasta señalan de modo neto los tres términos del encuadre. Una arquitectura visual más ostensible pero no menos ascética.

Tsai Ming-liang

Tsai Ming-liang trabaja las profundidades del espacio, el campo visual y el foco, es decir la profundidad del espacio representado, la nitidez con que vemos el primer término y los fondos, y la amplitud del campo visual registrado por los lentes de focal corta usados. ¿Para mostrar qué? En el primer término del encuadre, pura desolación. Más allá, en el término medio, una o dos figuras acucilladas o sentadas sobre el suelo o agitando en una cama, o acaso yaciendo inmóviles, sin más información sobre su estado. En el fondo, en la profundidad del campo visual, la arquitectura del desastre, ruinas urbanas, edificios a medio hacer o a medio destruir. Y en el recorrido hacia esa profundidad nos topamos con cortinas, ventanas, pasadizos, escombros, desechos. Es el paisaje melancólico de *No puedo dormir solo*. Melancolía y pesadumbre, encarnada en el clima que resta brillo a la imagen, en la lluvia que cae, en los charcos que

deja. La lluvia y el agua empozada, como en la imaginería de otros melancólicos, Kurosawa, Tarkovski, Tarr.

Si la profundidad del campo visual fue, en los años de la modernidad que siguió a la Segunda Guerra Mundial, la manifestación de un modo renovado de realismo, aquí todo nos separa de él: el encuadre no es una ventana abierta a la realidad, sino un cuadro que contiene otros cuadros o marcos que circunscriben o aprisionan a los personajes, vistos como siluetas a contraluz.

La cámara no muestra la devastación de modo frontal, sino que se esquina, se coloca a un lado, mira desde el costado, manteniéndose fija. En sus dos grandes películas de la década, *Adiós, Dragon Inn* y *No quiero dormir solo*, Tsai Ming-liang crea representaciones del desastre, lugares de un Apocalipsis que ya ocurrió dejando a todos pasmados e insomnes. El realizador rechaza las manifestaciones más distintivas de la modernidad —esa que celebra Wong Kar Wai con su gusto maníaco por las texturas luminosas de la ciudad y sus velocidades— multiplicando las escenas de dolor, desencuentro, mutismo, afasia, malestar físico, parálisis, filmadas con la cámara quieta, imperturbable. El contenido objetivo de sus imágenes nos enfrenta a situaciones nostálgicas (*Adiós, Dragon Inn*), patéticas (*La nube errante*) o dramáticas (*No quiero dormir solo*), pero el tratamiento audiovisual desmiente todas esas posibilidades emocionales o de apelación afectiva trabajando el distanciamiento del espectador.

Tal vez donde mejor se aprecien las técnicas de distanciamiento —tan extendidas en el cine de autor de estos años— sea en la representación de las escenas de sexo, como las que vemos en *La nube errante*. Erradicadas las ideas mismas de deseo, placer o goce, los espectadores asistimos a acoplamientos secos, mecánicos, enérgicos, violentos. Es el acto sexual en su transcurso y no caben antecedentes ni explicaciones sobre el origen de la pulsión. Solo importa su duración.

En lo que se relaciona con el tema de la actuación y la encarnación de personajes, es difícil encontrar “grandes actuaciones” en el cine de Tsai Ming-liang o en el de los cineastas de esta categoría. Por eso, es inútil tratar de encontrar la presencia de un personaje poseyendo el cuerpo de un actor, a la manera en que Daniel Plainview posee a Daniel Day Lewis en *Petróleo sangriento*, por ejemplo. La tendencia es a filmar cuerpos a la distancia o gestos furtivos o de poca consistencia. El modelo del “personaje desnudo”, en la línea de Bresson, es evocado



en figuras captadas en el gesto laxo del tiempo muerto, en la espera que abarca el plano secuencia, en la caminata más o menos desaliñada o desfalleciente.

El estilo de la actuación es asordinado y funciona por sustracción. Hay como un grado cero del gesto. Los actores son figuras plásticas esenciales para la arquitectura del plano, pero sin colmarlo de tensión, pasión o calor. Este hermetismo hace tambalear un elemento esencial del cine tradicional, la identificación del espectador con el personaje, que supone interés, proyección y empatía con la continuidad y coherencia de un comportamiento ficticio. Lo que no ocurre cuando presenciemos una sucesión discontinua de gestos aproximativos y cuando la cámara nunca revela el objeto de la mirada de un personaje, manteniendo el fuera de campo como un espacio negado, incapaz de satisfacer la curiosidad o la emoción.

Alguna vez, Jean-Marie Straub habló de su búsqueda de un plano “bioscópico,

un bloque de puro presente condensado”. Es decir, un registro detallado, desnudo, atento y escrupuloso de las apariencias y del tiempo que pasa ante la cámara. Planos secuencias, a veces con el encuadre inmóvil, que muestran las señas de una ficción que apenas si se esboza o adopta la forma de documentación de un episodio dramático. Planos sin contraplanos; *shots* sin *reaction shots*. El ideal del “puro presente condensado” supone una relación distinta con el espectador: ver la imagen como se contempla una pintura. Es decir, detenidos frente a ella, abandonados al tiempo de la contemplación, conscientes de su composición, inmediatez, mayor o menor grado de su improvisación y de las cualidades físicas de sus texturas y presencia. El plano se ofrece como fragmento de espacio pero sobre todo de tiempo. Pero este asunto del tiempo presente y su registro será tema de la segunda parte de este artículo, dedicado al estilo de los cineastas reconcentrados. *Continuará...* ◻