



# CINE /

Nuevas aproximaciones  
a viejas polémicas

# II



## Capítulo 5



# LITERATURA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ  
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo,  
N editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial,  
2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).  
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas --  
Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas  
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica  
del Perú.

**BNP: 2019-106**

*Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## MENOS LITERATURA. SOBRE UNA FRANJA DEL «CINE DE AUTOR» CONTEMPORÁNEO

Ricardo Bedoya  
Universidad de Lima

**Resumen:** la irrupción de las tecnologías digitales ha modificado la relación de los realizadores cinematográficos con sus herramientas de trabajo tradicionales. No solo con los actores, las escenografías y las posibilidades de la posproducción, sino también con el guion y la concepción dramática de las historias. Muchos autores de hoy diluyen las dramaturgias habituales y dejan a un lado la inspiración en textos literarios de base, lo cual convierte a la representación en el registro del tiempo que transcurre. Sustraen de la acción filmica los picos de emoción, los conflictos entre los personajes, los «tiempos» tradiciones de la exposición del drama. En este artículo se describen algunas de esas líneas del cine de autor contemporáneo.

**Palabras clave:** cine sustractivo, plano bioscópico, encuadre planimétrico, cine digital, *performer*

¿Qué tienen en común títulos tan distintos entre sí como *Three Times* (*Zui hao de shi guang*), de Hou Hsiao-hsien; *Mulholland Drive* y *Inland Empire*, de David Lynch; *Still Life* (*Sanxia haoren*) y *Un toque de violencia*, de Jia Zhangke; *In the Mood for Love*, de Wong Kar-wai; *Holy Motors*, de Leos Carax; *Tropical Malady* y *Syndromes and a Century*, de Apichatpong Weerasethakul; *Copia certificada* y *Like Someone in Love*, de Abbas Kiarostami; *Before Sunset*, *Before Midnight* y *Boyhood*, de Richard Linklater; *Batalla en el cielo*, *Luz silenciosa* y *Post Tenebras Lux*, de Carlos Reygadas; *Tabú*, de Miguel Gomes; *Yi*, de Edward Yang; *La muerte del señor Lazarescu* y *Aurora*, de Cristi Puiu; *L'ora di religione* (*Il sorriso di mia madre*), de Marco Bellocchio; *La libertad*, *Los muertos*, *Liverpool* y *Jauja*, de Lisandro Alonso; *Flanders*, *Hadewijch* y *Hors Satan*, de Bruno Dumont; *Distante* (*Uzak*) y *Climas* (*Iklimler*), de Nuri Bilge Ceylan; *Evolución de una familia filipina* (*Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino*), de Lav Diaz; *En el cuarto de Vanda* y *Adelante Juventud*, de Pedro Costa, entre otros?

Un primer rasgo compartido por esas películas es que han sido producidas en lo que va del siglo XXI. Otro: que gozan de aprecio por sus méritos expresivos, lo que se pone de manifiesto en los premios recibidos en festivales internacionales y en su recurrente aparición en las listas de mejores películas de ese periodo publicadas en medios especializados. Un tercer elemento que las une es que son «filmes de autor», obras de realizadores importantes, dueños de mundos personales y estilos reconocibles, respetados por sus productores y responsables del «corte final» de cada una de sus películas.

No menos importante que los anteriores es un cuarto elemento: ninguna de ellas encuentra su origen en una novela, una obra teatral o cualquier otra obra artística de existencia previa y sometida a un trabajo de traslación expresiva. En otras palabras, son películas basadas en ideas originales y en guiones que no deben su inspiración a estructuras narrativas precedentes.

Una enumeración más amplia de títulos destacados del cine de autor de los últimos años nos lleva a ratificar la observación anterior: la adaptación en general —y la adaptación de obras literarias en particular— ha dejado de ser la fuente más recurrida en la tarea de guionización en una importante franja del cine de autor internacional.

¿Qué explica esa aparente desafección hacia el guion con sustento literario, usual en las décadas anteriores incluso en directores como François Truffaut, Jean-Luc Godard o Wim Wenders, quienes empezaron sus carreras recusando la influencia literaria en la construcción de la dramaturgia filmica tradicional? ¿Qué ha conducido a una tendencia del cine de autor en una vía contraria a la de las prácticas clásicas de dialogismo intertextual, o de las «traslaciones» de un medio a otro, para decirlo en términos de Robert Stam (2009)? ¿Cómo se manifiesta esa separación de aquellos elementos narrativos estructurados y causales que el cine encontraba en la novela o en el original literario? ¿Por qué el cine de autor de hoy se aleja de las historias redondas y de las formas del relato clásico?

No existe, por supuesto, una explicación que dé cuenta de modo nítido o sumario del porqué de esos distanciamientos. Pero sí se puede intentar enumerar algunos de los entornos y circunstancias que acompañaron esos desencuentros. Empecemos, por eso, constatando la radical modificación de las formas de producción, realización y consumo de esa modalidad del cine que se verifica desde la última década del siglo XX.

## **DESDE LA PERIFERIA**

La presencia hegemónica de Hollywood, indiscutible hasta los años setenta, había logrado que muchas industrias cinematográficas, hasta ese momento sólidas, se desplazaran hacia la periferia. Cinematografías destacadas por su volumen de producción o por la riqueza de sus creadores afrontaron el cese parcial de su producción o asistieron al eclipse de las carreras de sus principales cineastas. Pero ya en los años noventa del siglo pasado empezó a trazarse una cartografía diferente del «planeta cine» y despuntaron zonas que se hacen notar en el mapa productivo y creativo del cine: Irán, Rumania, Turquía, Filipinas, Tailandia, Argentina (que había tenido una gran industria en la década de 1930), Taiwán, Corea del Sur.

En esos lugares comenzaron a perfilarse sensibilidades nuevas y escrituras alternativas que se fueron apropiando de las líneas centrales del cine de la modernidad —nacido del neorrealismo italiano y que se prolonga en la «Nueva ola» francesa y los «nuevos cines» de los años sesenta— para forzarlas, extremarlas y llevarlas cada vez más lejos.

## **DOS MAESTROS REAPROPIADOS**

Dos cineastas fundamentales de la modernidad cinematográfica se establecen como fuentes y modelos mayores para esos cineastas llegados de los márgenes y cultores de la austeridad expresiva. El primero, es el italiano Michelangelo Antonioni, tan olvidado durante las décadas de 1970 y 1980. De él proviene una forma de entender la escritura cinematográfica liberada de las ataduras de la representación dramática tradicional, de la narración causal, del relato novelesco como medida de todas las cosas, de los personajes diseñados a partir de rasgos psicológicos fuertes y de motivaciones claras. Y en vez de eso, ¿qué?

Antonioni halla el sentido en la inamovilidad y enseña la importancia de atender a lo que ocurre en los intersticios de la acción. Descubre la importancia significativa de los gestos opacos y del mutismo, y el valor de las dramaturgias desestructuradas o de desarrollos azarosos. La impronta de Antonioni se halla en las miradas que conducen a los confines del encuadre, a sus zonas descentradas, para dar cuenta de los valores plásticos y emocionales que se confinan ahí. También, en la observación del cuerpo de los actores hasta convertirlos en figuras maleables, formas o líneas en el encuadre. Y en el trabajo sensorial de la música, los ruidos, las voces y el silencio, que se transforman en texturas ásperas, materias primas, ni más ni menos importantes unas que las otras, mientras las escenografías lucen como una suma de grafías, líneas y volúmenes que recusan el realismo estricto y se acercan a la figuración débil.

Pero la lección central de Antonioni radica en el trabajo con el tiempo fílmico. La experiencia de la espera desplaza a los ritmos sostenidos. Si la duración de los encuadres en una película «normal» debe ser equivalente al tiempo que requerimos para leer las informaciones ofrecidas por ellos, en el cine de Antonioni esa temporalidad se dilata hasta multiplicarse por tres. En películas como *La aventura* (1960) o *El eclipse* (1962), los tiempos de duración de los encuadres se extienden hasta los diez segundos o más, con lo cual nos exponemos a otra percepción del tiempo fílmico. En esa fluencia suelta, las acciones dramáticas se diluyen lentamente, se retiran hacia un segundo plano de atención, o son desbordadas por la experiencia del tiempo que pasa y modula, desde el interior, a los personajes. Y todo se percibe con lentitud, en clave baja emocional.

El otro cineasta clave para los autores que surgen desde los años noventa es el franco-alemán Jean-Marie Straub, quien se propuso lograr un plano «bioscópico, un bloque de puro presente condensado» (2012, p. 37). En otras palabras, conseguir el registro atento y escrupuloso del tiempo que pasa ante la cámara mientras está en acción. De ahí la presencia recurrente de los planos secuencias en el cine de autor contemporáneo, favorecidos por la capacidad de las cámaras digitales de registrar periodos temporales dilatados sin requerimiento de cortes sucesivos o continuos: planos realizados a menudo con el encuadre fijo como un modo de documentar, antes que exaltar o dinamizar, el episodio dramático.

Una tercera referencia, ubicada entre Straub y los nuevos autores, es la belga Chantal Akerman, capaz de extender la duración de los encuadres, a pesar del mínimo movimiento interno del campo visual, hasta la extenuación de la mirada, como lo hizo en una película ejemplar, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

## REACCIONANDO CONTRA LA AGITACIÓN

Como respuesta a un cine narrativo enfeudado a la acción, los autores provenientes de las nuevas cinematografías periféricas esbozan así narraciones con estructuras diversas o alternativas, con lo cual reaccionan a la cultura de la velocidad y el vértigo que, en el caso de Hollywood, reduce el promedio de permanencia de una imagen en la pantalla desde los siete segundos, a comienzos de los años sesenta, a los dos segundos de duración en las películas de acción de Michael Bay (King, 2002, p. 249; Bordwell, 2006, pp. 122-123).

Pero también reaccionan ante la pirotecnia audiovisual y los juegos referenciales impuestos por el imperio del «ecrán posmoderno» de los años ochenta, en los que rigen las agitaciones derivadas del videoclip y los ritmos de los *blockbusters* en curso de convertirse en franquicias (Jullier, 1997).

De este modo, se inicia una revisión del estatuto temporal de las imágenes y la práctica de un cine de la contemplación y de la dilatación de los ritmos narrativos. Esas prácticas cinematográficas empiezan a influir en gran parte de los nuevos cineastas.

## NUEVOS TIEMPOS

El advenimiento de la tecnología digital permite desarrollar nuevas relaciones de la mirada —de la cámara— con el espacio, el tiempo y las presencias físicas representadas en el encuadre, desde los cuerpos de los actores hasta las escenografías y el mobiliario. Los casos del portugués Pedro Costa, en películas como *En el cuarto de Vanda* (2000), *Adelante juventud* (2006) o *Cavalo dinheiro* (2014), o del filipino Lav Diaz, son ejemplares de ese aprovechamiento creativo de la tecnología disponible.

Para conseguir el registro performativo de la intimidad y alcanzar un ideal de autenticidad, alejados de las presiones económicas de los productores y de los comités estatales de administración de fondos de producción, los autores se acogen al uso de cámaras digitales que permiten obtener imágenes de una definición visual cada vez mayor<sup>1</sup>.

Todas esas circunstancias e influencias ponen en crisis las dimensiones del cine narrativo tradicional, basadas en tramas fuertes, incidentes causales, estructuras cerradas, personajes diseñados con matices y espesor psicológico. La apelación a sentimientos novelescos y la adopción de tramas netas pasan a un segundo lugar. Los principios esenciales de los relatos fílmicos —sustentados en historias y personajes suministrados en abundancia, desde los inicios de la historia del cine, por las obras literarias adaptadas— se ponen en cuestión.

Llega el tiempo de las recusaciones: se cuestiona el poder modelador del guion tradicional y sus dramaturgias precisas, adaptadas de fuentes literarias; se critican los relatos clausurados, de trayectorias definidas, lógica causal, hechos encadenados y finales ciertos. Ellos son reemplazados por los principios de la incertidumbre narrativa y pletórica de interrogaciones, cercanos a la idea de la improvisación, o de la incorporación del azar en la articulación del relato, que irrumpe en sincronía con la filmación o la grabación de la película. Como si los componentes de la ficción se transformaran al contacto con los elementos del mundo exterior. Un ventarrón documental trastorna las reglas fijas de la ficción narrativa, como ocurre en las películas del argentino Lisandro Alonso, en las del chino Wang Bing, o en las del rumano Cristi Puiu.

---

<sup>1</sup> El movimiento Dogma 95, surgido en Dinamarca, a medio camino entre la estrategia sensacional de mercadotecnia y el manifiesto estético, sienta las bases de un gesto radical, seguido por cineastas de muchos lugares del mundo, alentados a expresarse con medios reducidos y tecnología asequible.

Se rechazan también las marcas enunciativas evidentes, como la voz del narrador incorpóreo, o el narrador de presencia diegética en primera persona. Las historias, adelgazadas de acontecimientos, se presentan como bloques espacio-temporales de gran presencia denotativa. Y si se cuenta una historia, esta luce «pobre» en circunstancias y «débil» en estructuración. La contemplación se convierte en la actitud privilegiada, en detrimento de la acción. El avance del relato hasta un pico dramático y la subsiguiente resolución pierde valor como eje indispensable de la construcción dramática. Y, en el entorno, los espacios representados no apuntalan la acción y sus intensidades. Encarnan la vacuidad. La composición visual asemeja al «espacio receptor» que describió Heinrich Wölfflin (Bordwell, 2005, p. 166), lo que trae consigo una progresiva pérdida de importancia de aquellos elementos que distinguieron, de modo tradicional, la «correcta» o académica estructuración de los guiones cinematográficos. Los diálogos dejan de ser referentes para el espectador y motores del relato para rarificarse al máximo, y adquieren similar valor expresivo (o informativo) que el murmullo del viento o el rumor de la naturaleza. Y se impone la opacidad de los personajes, movidos por el solo impulso de su deriva existencial.

Recurrir a la literatura, entendida como un gran repositorio de historias fuertes y esenciales, listas para la adaptación fílmica, deja de ser un factor determinante para el guion.

## MENOS LITERATURA

Directores como Nuri Bilge Ceylan, Abbas Kiarostami, Apichatpong Weerasethakul, Pedro Costa, Jaime Rosales, Naomi Kawase, Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Bruno Dumont, Sharunas Bartas, Aleksandr Sokurov, Jia Zhangke, Abderrahmane Sissako, Lisandro Alonso, Roy Andersson, Agnès Varda, los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne, Alain Cavalier, José Luis Guerín, Nobuhiro Suwa, Pascale Ferran, Claire Denis, entre otros, intentan liberar a la narración cinematográfica de la cronología impuesta por un texto escrito, y dejan que el tiempo fluya en su paso por el encuadre y deje huellas de ese transcurso sobre el soporte.

«Menos historia, menos guion, menos relato, menos palabras, menos música, menos decorados, menos definición de los personajes, menos ritmos descontrolados, menos planos...», enumera Fiant (2014, p. 12) como características de un cine sustractivo. Agregaríamos otra sustracción: menos literatura. Es decir, menos dramaturgia, menos diálogos, menos recreaciones, menos personajes estructurados. Esas supresiones, o sustracciones, están acompañadas de dos debates centrales. Uno, acerca de las diferencias entre el documental y la ficción; el otro, sobre las semejanzas y las diferencias entre personajes e intérpretes.



La disyuntiva entre ficción y documental (o no-ficción) deja de ser tal. El cine se afirma como un lenguaje que se acerca a lo más abstracto a partir de su anclaje en el registro escrupuloso —a veces, moroso— de los cuerpos, los espacios, la luz, el sonido, y el transcurso del tiempo. Y es esa porosidad entre la «realidad» y su representación la que permite que los personajes se confundan con sus intérpretes. Escribe Pavis, en relación con el teatro:

[...] el actor contemporáneo ya no es el encargado de imitar mímicamente a un individuo inalienable: ya no es un «simulador», sino un «estimulador»; «performa» más bien sus insuficiencias, sus ausencias y su multiplicidad. Tampoco tiene la obligación de representar un personaje o una acción de una forma global y mimética, como una réplica de la realidad. En suma, su oficio prenatalista ha sido reconstituido. Puede sugerir la realidad mediante una serie de convenciones que serán localizadas e identificadas por el espectador. El «performer», a diferencia del actor, no interpreta un papel, sino que actúa en su propio nombre (2000, p. 75).

En una vertiente del cine de autor contemporáneo ocurre algo semejante. El personaje y su *performer* se confunden; son una sola persona. La encarnación ya no tiene su origen en esas honduras existenciales proporcionadas por las fuentes literarias, trasladadas a la pantalla luego de pasar por las técnicas del guion cinematográfico. Los personajes se definen por el gesto en apariencia insignificante. Y los actores son figuras plásticas que se asimilan a la arquitectura del plano, pero sin crisparlo con tensiones o pasiones. Estamos lejos del concepto de actuación tradicional, la que ensalzaba a Gerard Philipe como Julien Sorel, o a Marlon Brando como Stanley Kowalski. Ese modelo de «gran actuación» queda derogado.

En este horizonte, el diseño de los personajes se aleja de cualquier estructuración fuerte: se les observa desde la exterioridad. Se filman gestos, posturas y tránsitos. Los personajes no tienen más privilegios que el entorno físico o el registro del tiempo que transcurre. Se prefiere la observación minuciosa de los entornos y la creación de atmósferas antes que el desarrollo de seres de ficción tridimensionales.

Y aun cuando estén en el centro de la atención, los personajes se mantienen en un laconismo extremo. El prototipo del «personaje desnudo», del «modelo», en la línea de Bresson, es evocado una y otra vez. Los cuerpos son captados en el gesto relajado de los tiempos muertos, en la espera que abarca el plano secuencia, o en sus recorridos físicos o caminatas, verdaderas derivas urbanas o de ambientación rural que se muestran con un aire desaliñado o desfalleciente. El estilo de la actuación en esta línea del cine de autor contemporáneo se mantiene a la sordina y funciona por sustracción. Los gestos «insignificantes» de los personajes ponen en cuestión la identificación del espectador con ellos. Al suprimirse la empatía con la coherencia

y verosimilitud de los comportamientos ficticios, se ubica la atención del espectador en una zona opaca o en una «tierra de nadie». Estamos ante un cine que mira, representa y figura de otra manera, como ocurre en las películas del argentino Lisandro Alonso o en la obra de un maestro del cine de hoy, el taiwanés Hou Hsiao-hsien.

A propósito de la obra de Alonso, *Los muertos* (2004), se inicia con los encuadres de un hombre que sale de la cárcel. Durante la hora y media siguiente lo acompañamos en el largo regreso a su lugar de origen, recorriendo ríos y atravesando el bosque. Un viaje que no está marcado por la impronta de lo extraordinario ni por el afán de supervivencia. Es un tránsito a la vez formidable y cotidiano, a la manera de una odisea silenciosa, hecha de gestos rutinarios. La densidad de la película no se funda en la complejidad psicológica derivada de un diseño previo del personaje o en los conflictos que establece con la naturaleza o con los otros. La observación de lo que ocurre ahí y entonces, en tiempo sincrónico con el rodaje, es la sustancia de la puesta en escena.

Interesado, como pocos, en los nexos entre la Gran Historia y las vidas cotidianas, Hou Hsiao-hsien encarna los hechos mayores de la Historia en acciones mínimas (*Tres tiempos*, 2005) que aparecen desdramatizadas y expuestas a la manera de naturalezas muertas. Sus películas (sobre todo *Flores de Shanghái*, 1998) ritualizan con morosidad expositiva los gestos de los personajes mientras están confinados en espacios cerrados. Su estilo de planificación se asimila a la que David Bordwell llama «planimétrica» (1997, p. 168), que mantiene los fondos perpendiculares al eje del lente. Los personajes son siluetas recortadas sobre fondos escenográficos, como si fuesen las figuras usadas en las sombras chinescas. Exponer la interioridad de los personajes no forma parte del proyecto de las películas; lo que interesa es el registro de sus gestos banales. Los fragmentos de la acción adquieren mayor importancia que el sentido de la progresión dramática.

Pero incluso en otra tendencia del cine de autor contemporáneo, menos minimalista, más abigarrada o barroca, se impone ese mismo acento, que revoca la literalidad dramática y el espesor psicológico de los personajes. Una película como *Holy Motors* (2012), del francés Léos Carax, que no cultiva ni la austeridad ni la quietud, celebra las intensidades físicas, las texturas de la piel y el movimiento corporal. La película se define en sus gestos enérgicos y en las caminatas erráticas del actor Denis Lavant. La historia se fragmenta y estalla en pedazos.

### **LAS ADAPTACIONES AUSTERAS**

Pero qué ocurre con las películas adscritas a este horizonte estilístico que se acercan a la literatura, o aluden a textos originales, o adaptan relatos, como sucede en *Jauja* (2014), en *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (2010) o en *Honor de cavallería* (2006).

*Jauja*, de Lisandro Alonso, no es producto de la adaptación de una obra literaria en particular, pero está colmada de alusiones a tradiciones literarias y a relatos universales. En la aventura del militar (encarnado por Viggo Mortensen) por los áridos terrenos de la Patagonia, resuenan los ecos de los relatos de Jack London y de las historias de Karl May. También de las narraciones del *western*, en sus versiones literarias y cinematográficas. Historia de fronteras móviles y recorridos que alcanzan una envergadura mítica por regiones inexploradas que exigen ir siempre más allá. En *Jauja*, el territorio es un espacio que subsiste en la memoria cultural y cualquier recorrido por él supone una travesía fantasmagórica, que tiene cuotas de alucinación y de experiencia trascendente. La puesta en escena de Alonso suprime los referentes concretos y los datos verificables; diluye la progresión dramática; alude a géneros clásicos de la literatura y el cine, pero sin reconstruir sus convenciones ni apelar a sus artificios. Los convierte en meras alusiones espectrales.

En *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*, del tailandés Apichatpong Weerasethakul, basada en el relato del monje budista Phra Sripariyattiweti, se presta atención a un mundo en el que ocurren, de un modo naturalizado, hechos extraordinarios que solo cabe observar sin sorpresa. Porque ahí conviven lo culto y lo natural, lo «primitivo» y lo moderno, lo crudo y lo cocido. El pensamiento mágico no está divorciado de cualquier otro tipo de percepción del mundo. Los relatos fantásticos tradicionales no son fuentes de anécdotas que impulsen las acciones; por el contrario, son un marco para construir atmósferas visuales y situaciones abiertas a todas las interpretaciones porque carecen de una determinación dramática clara. Una vez más, penetramos en el bosque para encontrar al tigre encantado y luminoso de *Tropical Malady* (2004). La coexistencia entre fantasmas y hombres es mitológica, pero la narración del mito no está alejada de lo cotidiano. Forma parte del día a día.

El catalán Albert Serra toma al Quijote de la Mancha como base para su película *Honor de cavallería*. Mejor, se apropia del libro de Cervantes para poner los cimientos de su poética. Despoja a su fuente original de cualquier asomo de épica aventurera o de referencia satírica y se resiste a reproducir los diálogos entre el caballero y su escudero. Estamos ante una crónica documental que registra las derivas de dos personajes expuestos a los rigores del bosque y que llevan su vida cotidiana en él. Comen, se bañan, descansan. Y Serra evita representar o ilustrar cualquiera de las escenas canónicas de la novela.

Otros ejemplos de adaptaciones literarias realizadas desde la exigencia de un estilo radical son las películas de Béla Tarr adaptadas del novelista húngaro László Krasznahorkai, o trabajadas en colaboración con él, como en *Satantango* (1994) y *Las armonías de Werckmeister* (2000), pero también en *El caballo de Turín* (2011).

El crítico argentino Eduardo Antín (Quintín) compara la novela *Melancolía de la resistencia*, de Krasznahorkai, con su adaptación filmica *Las armonías de Werckmeister*:

[...] al leer la novela me sorprendió retrospectivamente lo fiel que era la adaptación de Béla Tarr, cómo el director se había tomado el trabajo de encontrar locaciones que parecían inhallables fuera de las páginas del libro y llevó el *pathos* sombrío y terminal del autor hasta un curioso y literal acabamiento cinematográfico, en las antípodas de las simplificaciones mediante las que suele llevarse la literatura a la pantalla. Es como si Béla Tarr estuviera poseído por el espíritu de Krasznahorkai al punto de poder trasladarlo al cine como quien pasa de la sala al dormitorio (2005).

Curiosa adaptación hecha por un director que proclama, en cuanta entrevista concede, que no le importan las historias. Por eso, su fidelidad al original literario no pasa por el apego a una anécdota o a una línea argumental. Ni siquiera a una situación dramática básica. Se trata del hallazgo de afinidades sensoriales, capaces de ser expresadas por los recursos de la puesta en escena del cine de Tarr: planos secuencias que exceden los diez minutos de duración registrando texturas rugosas y desplazando la cámara en *traveling* de gran precisión. Las imágenes muestran rostros cuarteados, espacios desolados, anegados por la lluvia y golpeados por el viento, objetos desvenecijados, habitaciones iluminadas con alto contraste, personajes que lucen posturas desarticuladas y a los que les cuesta avanzar en medio de una tormenta. En la banda sonora chirrían los ejes de la rueda de una carreta o sentimos los ruidos del caminar sobre barro o sobre cascajo. El transcurso de la película acumula situaciones silenciosas, con personajes que repiten acciones mecánicas. Son las afinidades compartidas por dos creadores de atmósferas melancólicas.

En otras palabras, el texto literario original se inserta en el universo estilístico del cineasta (que recusa cualquier reconstitución literal) sin imponer las pautas de su narración.

\*\*\*

Es interesante observar cómo la austeridad de estas dramaturgias del cine de autor de los últimos años se emparenta con sensibilidades que privilegian los acentos melancólicos y crepusculares. Los encontramos en las películas de Jia Zhangke (*El mundo*, 2004; *Naturaleza muerta-Still life*, 2006), testigo de un mundo en trance de cambiar, una China que deja atrás las convicciones ideológicas de antaño para embarcarse en una modernidad acaso prefabricada, de puro simulacro, similar al parque temático de grandes monumentos que vemos en *El mundo*. En *Amor* (2012), del austríaco Michael Haneke, que apela a la austeridad para enfrentarnos al proceso

de descomposición física de dos personajes que representan a una civilización en proceso de desaparecer. La pareja de ancianos de *Amor* conoció la dulzura del vivir en el centro de una cultura clásica europea que se desvanece o está ya liquidada. El ruso Aleksandr Sokurov describe la decadencia de los todopoderosos líderes políticos del siglo XX, como Hiroito en *El sol* (2005), a través de sus travesías dolorosas y finales.

Autores que consiguen convertir el tiempo en materia prima del cine hasta cristalizarlo en el registro de perfiles o gestos bellos. Es lo que vemos en las obras de tantos autores visionarios, y a la vez melancólicos, del cine de hoy.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Bordwell, David (1997). *On the History of Film Style*. Boston: Harvard University Press.
- Bordwell, David (2005). *Figures Traced in Light*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Fiant, Antony (2014). *Pour un cinéma contemporain soustractif*. París: Presses Universitaires de Vincennes.
- Jullier, Laurent (1997). *L'écran post-moderne*. París: L'Harmattan.
- King, Geoff (2002). *New Hollywood Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Quintín, Eduardo Antín (2005). *El cine lejos de casa* [en línea]. <https://www.pressreader.com/argentina/perfil-domingo/20150405/283519384393054>
- Stam, Robert (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. Ciudad de México: UNAM.
- Straub, Jean-Marie (2011). *Escritos*. Barcelona: Prodimag S.L.