

Tiempos Modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo

Silvina Rival *

Resumen: Este trabajo aborda la relación de filiación que se establece entre el cine moderno -posterior a la Segunda Guerra Mundial- y el llamado cine moderno contemporáneo, signado por unas condiciones sociales y económicas muy divergentes a las de su antecesor. Mientras que la *nouvelle vague* francesa intentaba registrar, y hasta documentar, una experiencia, el cine moderno contemporáneo se adentra en la problemática vivencia de la extrema modernización y urbanización. En este sentido, señalamos dos casos paradigmáticos que expresan acertadamente este giro en el marco de la modernidad cinematográfica: el cine de Jia Zhang-ke y de Hong Sang-soo.

Palabras clave: cine moderno contemporáneo - cinematografías de Oriente - modernización y urbanización - mundialización de la cultura - realismo baziniano.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 80]

(*) Licenciada en Artes (UBA). Se desempeña como crítica y ensayista de cine en diversos medios de comunicación. Docente de la carrera de Crítica de las artes y de Artes Multimediales en el IUNA y de Historia, Teoría y Crítica de Cine en la Universidad del Cine.

1.

Hace tiempo que vemos emerger un cine minoritario y disgregado por distintas periferias que, a pesar de las distancias, comparte un mismo interés: hacer suya la herencia de un cine destinado a revelar los intersticios de la realidad. Aunque esta filiación no es del todo nueva, es oportuno repensar los motivos por los cuales, cierto cine contemporáneo retoma esta forma que prioriza la percepción de las contradicciones del mundo por sobre la acción. Esto que comúnmente se conoce como realismo baziniano, y cuyo referente más lejano es el neorealismo italiano, coincidió con el proceso de modernización del cine y el alejamiento de los modos de producción de la narrativa clásica. Esta estética, que en aquel momento estaba ligada a los condicionantes de la situación de posguerra, parece perdurar hoy, aunque marginalmente, en el marco de la contemporaneidad. Uno podría preguntarse qué sentido tiene en la actualidad abogar por un realismo cinematográfico que intenta aún registrar lo que de ambiguo conserva la realidad o, en otros términos, qué sentido tiene adscribir a una teoría —que ha dado lugar a

una estética y a una ética- cuya ontología del cine se basaba en las capacidades técnicas del dispositivo: el cine, como heredero legítimo de la fotografía, sería una huella, un índice de lo real. Cuáles serían, entonces, los puntos de coincidencia entre aquella forma de producir cine, que en primera instancia respondía a los desencantos generados por la guerra y, en segunda, por este afán de ubicar al cine como un arte del registro, con esta otra forma contemporánea, estética y teóricamente arcaica frente a los avances de la tecnología digital que justamente niega la cualidad indicial de la imagen. ¿Es compatible la estética del realismo baziniano con las nuevas condiciones técnicas ofrecidas al cine? Observando el panorama actual, podríamos decir que sí bien es cierto que la herencia de la modernidad cinematográfica, instaurada por el neorealismo y reafirmada posteriormente por la *nouvelle vague* francesa, ha sido acogida en distintos lugares del mundo –algunos de ellos con culturas con pocos puntos de coincidencia entre sí–, es en Oriente en donde parecen ofrecerse casos singulares de lo que se ha dado en llamar cine moderno contemporáneo.

Las cinematografías de Taiwán, Hong Kong, China continental, Corea del sur, Malasia, e Irán entre otros, parecen brindarnos los films más conflictivos pero a la vez íntegros, si se nos permite la expresión, de este tardo modernismo cinematográfico. Por supuesto no se trata de plantear un traspaso abrupto del cine moderno a estos cines periféricos contemporáneos. Desde fines de la década del 50 viene operando un proceso de descentralización del cine que sólo fue perceptible veinte años más tarde. Así, en el cine de Oriente podemos encontrar ciertas filiaciones con el realismo practicado en Europa por el cine moderno. De alguna manera, esta filiación parece surgir, en parte, con el fin de producir un diálogo con cierto estado del mundo: su modernización. Al parecer los grandes temas del cine moderno, han sido acogidos en aquellos lugares en donde el proceso de modernización ha sido tan intempestivo que no ha permitido, o por lo menos no armónicamente, una comunión entre las costumbres premodernas y un estado del mundo tecnologizado y globalizado que empuja a los individuos a relaciones cada día más impersonales y que por otro lado, los inscribe en un paisaje anónimo, el de la ciudad moderna. Desde ya la adscripción a esta línea estética no es patrimonio de Oriente. Como ya dijimos son varios, y lejanamente distantes, los realizadores que hacen suya esta filiación. Así, uno podría encontrar ejemplos locales, que dan cuenta de este relevamiento, en realizadores como Lisandro Alonso, Ezequiel Acuña, Lucrecia Martel, Pablo Trapero, entre otros¹. Efectivamente este gusto por un cine de la experiencia en detrimento de un cine del hiperestímulo, esta elección por la narración inacabada, por el trabajo en los intersticios y este deseo de establecer una comunión con el espectador a través de una imagen que se ofrece como resto documental, encuentra adeptos en los cinco continentes. Sin embargo, todos estos elementos en los que resuenan las enseñanzas de Roberto Rossellini y François Truffaut, son difíciles de asir si se los intenta pensar globalmente, y todo conlleva a hermanar films geográficamente lejanos por sus efectos de desencuadre, por el uso de tiempos muertos, su afán por el plano secuencia y el minimalismo narrativo. Desde esta perspectiva, consideramos que justamente es en la franja oriental en donde esta herencia del cine moderno ha encontrado una vía de continuidad que va más allá de sus determinaciones estéticas. Uno podría preguntarse cómo es posible que esta cultura europea moderna encuentre su destino del otro lado del globo terráqueo. Tal vez porque los grandes temas de la modernidad cinematográfica –la comunicación, el desencuentro y la experiencia escindida– logran problematizarse, y a la vez se explicitan, cuando se anclan en las coyunturas del mundo actual, es decir, en función del proceso de modernización y ur-

banización. Mientras que en Occidente las generaciones actuales carecen de recuerdos previos a la modernidad del siglo XX, en Oriente aún conviven experiencias desfasadas, provenientes de tiempos distintos. Así la incipiente modernización parece operar como una suerte de imán respecto de los viejos temas cinematográficos modernos. No se trata de configurar un tardomodernismo cinematográfico más o menos acabado, tampoco de enemistar cinematografías (algunas de Oriente, otras de Occidente) en función de sus capacidades operativas, ni mucho menos de encontrar una especificidad cinematográfica en ciertas nacionalidades², sino simplemente de esbozar una posible explicación a este hecho cultural que en principio puede producir perplejidad. Los desencantos producidos por la posguerra, que en su momento no sólo sirvieron como telón de fondo para la edificación de una estética del cine, sino también para forjar una idea del mundo en función de una idea del cine, hoy resuenan en el impacto que acarrea el proceso de modernización en la experiencia concreta de los individuos. Es, de esta manera, la complejidad del mundo actual la que se hace presente como fuente y causa de lo que le acontece a los personajes de ciertos films, mientras que, en otros exponentes del actual cine moderno, es la vaguedad de sentido lo que determina las acciones; tal es el caso de ciertos films argentinos. He aquí la contratara de realizadores como Jia Zhang-ke, Hong sang-soo o Tsai Ming-lian. Por tanto, si el cine aún posee la cualidad de conservación, si el cine sigue interesado en perseguir la ambigüedad de la realidad, tal como lo hubiera deseado André Bazin, he aquí un lugar propicio para hacerlo puesto que al parecer para Oriente la vaguedad de sentido no es tanto una condición de la experiencia cotidiana sino más bien un catalizador de conflictos y valores confrontados, vale decir, un problema cuyo origen y causa es expuesto en las tramas que ofrece. Efectivamente, las condiciones técnicas han cambiado para el cine, y los presupuestos bazinianos, el secreto que escondía y sostenía toda imagen ya no resulta suficiente para explicar qué es el cine. A pesar de ello hay un cine que persiste en entablar un diálogo con el estado actual del mundo a través de sus narraciones. Es decir, superar esta condición (inevitable) del cine de ser una máquina de narración, de ser un producto internacional popular, para posicionarse como un gesto capaz de hablar sobre las dificultades que uno encuentra al habitar el mundo contemporáneo. Es en este sentido que el cine puede entonces mantener su destino de conservación, y es exclusivamente en función de este aspecto, que ciertos films pueden seguir entablando una relación de filiación con el viejo cine moderno.

2.

Tal vez uno de los casos más paradigmáticos en este sentido sea la filmografía de Jia Zhang-ke (China continental), un realizador interesado en mostrar, tanto en sus films de ficción como en sus documentales—*Dong* (2006) y *Useless*³ (2007)—, ese estado de transición hacia la modernidad. “Si lo viejo no desaparece ya no habrá cosas nuevas” dice al pasar un personaje de *Xiao Wu* (1997), porque justamente en sus films siempre se trata de ofrecer este registro: la contradictoria convivencia de la tradición y lo emergente. Pero Jia Zhang-ke no solo filma la transición y la transformación de un mundo (la China continental) sino también el conflicto entre aquellos que se resisten a la modernización y los que la asumen. De este modo, sus films muestran dos tipos de transformaciones: una exterior ligada al espacio y al paisaje (el gusto por la demolición y edificación emerge casi como un *leit motiv* en sus films), y otra interior que describe, o más bien

exhibe, la subjetividad de los personajes. En *Xiao Wu*, también conocida como *Pickpocket*, los personajes son testigos de los vestigios de una ciudad en ruina que aparece permanentemente amenazada por la incipiente modificación edilicia. Sobre este paisaje, se desenvuelve Xiao Wu, un personaje que también parece ser desplazado por los nuevos códigos de una comunidad que ratifica la condición de marginal de Xiao Wu. Mientras que sus viejos compañeros de andanzas logran reinsertarse en la sociedad, él se resiste a ser un engranaje de la misma y mantiene su rol de carterista, como si esta identidad fuera a contracorriente de todo cambio. Aquí es el robo la acción que mantiene al personaje anclado a las viejas tradiciones en tanto se presenta, ante él y ante los demás, como una línea de fuerza contraria a las nuevas exigencias reinantes. Justamente el detonante del conflicto emerge cuando Xiao se entera de que su viejo compañero de andanzas no lo ha invitado a su casamiento y posteriormente el mismo se niega a aceptar el dinero que Xiao le ofrece como regalo de bodas por suponer que lo ha obtenido ilícitamente, lo cual es cierto.

Hablamos del registro de una transformación, de una transición pero este pasaje, siempre presente como un telón de fondo en su filmografía, ofrece ciertas variaciones entre un film y otro. En *Platform*⁴ (2000), film que fue galardonado como mejor película en el BAFICI, la conversión está centrada en el paso del comunismo de Mao al sistema capitalista. De alguna manera *Platform* parece ejercer el camino inverso al realizado unos años antes por Fruit Chan (Hong Kong) en *The longest summer*⁵ (1998), ya que en ésta se trataba de captar la transición de Hong Kong, como colonia inglesa, a su inclusión en la República Popular China. Sin embargo, *Platform* no solamente registra el pasaje -por ejemplo del “Grupo Cultural Campesino” a la consolidación de una “Banda Electrónica Breakdance”- sino que, al hacerlo, registra la coexistencia de dos temporalidades que se encuentran a medio camino de esta transición política, económica y cultural. Este film, que es justamente el que lanza a Jia Zhang-ke al mercado internacional, es tal vez uno de los más misteriosos y complejos de su filmografía, en tanto este estado de perpetuo cambio abarca por un lado una cronología más amplia, y por otro lado una mayor cantidad de personajes si la comparamos con sus restantes films. Esto, sumado al hecho de que aquí el pasaje de la tradición a la modernidad está directamente vinculado al relevamiento de un sistema económico por otro -del comunismo al capitalismo-, conlleva a realizar una lectura del film que difícilmente pueda realizarse en un solo nivel. Es decir, los pasajes y transformaciones se complejizan e imbrican, por tanto resulta difícil determinar cuál de ellos resulta ser el paisaje de fondo del otro. Por ello tal vez sea *Platform* el film que mayores elipsis y omisiones presenta respecto de las transformaciones afectivas que sufren sus personajes, en tanto la mayor parte de las veces lo que le acontece a los individuos concretos es sólo un motivo para exhibir ese desplazamiento de lo viejo por lo nuevo. Así, hacia la última escena, no interesa tanto exhibir en qué se ha convertido uno de los personajes femeninos sino el hecho de que está calentando agua en una cocina a gas y ya no en una que funciona a carbón.

Por otro lado, habría que señalar que en los films de Jia Zhang-ke este desfase, esta representación de la transformación, se exhibe indefectiblemente en el espacio, es decir, registra esta confusión temporal materializándola en espacios concretos, como sucede tanto en *Platform*, *Still Life*⁶ (2006) y *Unknown Pleasures*⁷ (2002) así como en su último film *24 City*⁸ (2010). En *The World*⁹ (2004), film galardonado con el León de Oro en Venecia, la confusión espacial pasa esta vez por una suerte de “anaforización”. Aquí un parque de Beijing concentra diversos escenarios del mundo (la torre inclinada de Pisa, la Tour Eiffel, las pérdidas Twin Towers, las pirámides de

Egipto, el Taj Mahal, etc.) y como señala su *slogan* (“dénos un día y le daremos el mundo”) el mismo resulta transitable en el lapso de un día. Uno podría preguntarse qué queda para la experiencia en un mundo que se constituye como pura escenografía. Los personajes se desplazan y conviven en este espacio ‘sintético’ que se les ofrece como territorio posible. Mientras tanto, las relaciones afectivas parecen ir a destiempo del proceso de modernización, emblematizado en el transcurso del film a través de las imágenes magnificadas del celular –que siempre conducen a la aparición de la técnica de animación– y que parecen subrayar, no sin cierta ironía, el desencuentro entre los seres en este mundo tecnologizado y globalizado. De alguna manera, *The World* sin ser ni remotamente una sátira, ironiza sobre este estado de mundialización de la cultura y de la economía neoliberal. Este fenómeno que actualmente nos convierte en ciudadanos del mundo se cuela por todo intersticio de la cotidianeidad, transformando como diría Renato Ortiz, “lo distante en próximo”. Así, *The World* construye un espacio abstracto y racional, o si se quiere mundializado, a través de lugares concretos como París, Manhattan, Venecia, etc. que están en principio signados por una identidad. De esta manera opera un proceso de desterritorialización que consiste en transformar el lugar –signado por la identidad y la autenticidad– en objetos serializados los cuales, yuxtapuestos, conforman un mundo (el parque) como imagen. Sobre este estado de cosas, emerge lo arcaizante: las relaciones entre los personajes que trabajan en este parque que no les pertenece, en tanto ellos mismos forman parte de la escenografía. El fin de este espacio parece ser el de ofrecer una experiencia análoga a la que tendrían los viajeros en el lugar auténtico. Sin embargo, los turistas que atraviesan las escenografías del film se mantienen a distancia de la narración mientras que la atención está puesta en el detrás de escena de esta representación que se lleva a cabo en el parque. Es en ésta en donde se expresan la confluencia de dos temporalidades –una que remite a la tradición y otra que remite a la modernidad– y que no llegan nunca a encontrarse aunque el deseo de este encuentro se manifieste en el discurso de los personajes. Por ello el drama del film no es más que este no-encuentro entre dos tiempos que, desde la perspectiva del director chino, son irreconciliables. La paradoja del film radica justamente en el hecho de que aunque los individuos parecen desenvolverse en el mundo, en realidad éste resulta ser un espacio vedado para ellos y el parque, que no es ni más ni menos que una maqueta o un mapa, nunca logra ser sustituida por el territorio real. De ahí la importancia, en el marco de la historia, de la inaccesibilidad a los pasaportes: mientras Qun no ve hace años a su marido, quien ingresó ilegalmente a Europa y quien se supone le mandará un pasaporte desde París, a las dos bailarinas rusas recién llegadas se les confisca el pasaporte por parte de los empleadores con el argumento de que éstos estarán resguardados.

Aunque más omnipresente en *The World*, este trabajo con el espacio está presente en la totalidad de la filmografía de Jia Zhang-ke. La diferencia radica en que mientras en *The World* el interés está puesto en el impacto que la globalización tiene sobre el mundo como espacio, en sus restantes films se realiza una exposición respecto de las repercusiones que el proceso de modernización acarrea en ciertos espacios urbanos de la China continental. Por ejemplo la trama de *Xiao Wu* se desarrolla en la localidad particular de Shanxi pero este anclaje espacial no lo priva al realizador de apelar constantemente a otros espacios que no vemos y que por otro lado son los que constituyen, para el imaginario de los personajes, “el mundo”. Aquí el personaje central se desplaza por lugares relativamente reconocibles de esa ‘China transicional’, abandonándose a un permanente estado errático. Xiao, al igual que los empleados de *The World*, es el hombre sin lugar que vive efectivamente de la pertenencia de otros, él no es más que un carterista, y esa

relación parasitaria que entabla con las pertenencias ajenas es aplicable al vínculo que entabla con los territorios y con el espacio que atraviesa.

Así, se trata siempre, en última instancia, de la cohabitación de dos tiempos, uno arcaizante, el otro modernizante, y es esta cohabitación sin diálogo la que trastoca la dimensión espacial, ofreciendo al espectador ciertas lagunas difíciles de llenar. “Dónde” y “cuándo” son preguntas frecuentes en los espectadores de estos films puesto que las confusiones espaciales van siempre unidas a las misteriosas elipsis que ocultan las acciones que han efectuado los personajes en el pasado. Asimismo sus identidades, al igual que el paisaje urbano, se van transformando a lo largo de la historia y se vuelven irreconocibles, tanto para el espectador como para los personajes entre sí. Esto es particularmente visible en *Platform* ya que el film comienza a fines de la década del 70 para culminar en la década del 80 una vez que la influencia occidental está instaurada. Por ello, tal vez el trabajo con el cuerpo sea un tema recurrente en los films de Jia Zhang-ke. En toda su filmografía vemos su gusto por el disfraz, el maquillaje, la apariencia, además de la puesta en escena de la puesta en escena tal como sucede en *The World*. De ahí, la preferencia en sus historias por los personajes actores (*Platform*, *The World*, *Unknown Pleasures*), la recurrencia a la pose, el gesto impostado (la reconstrucción del pintor en *Dong*, la mercancía como *performance* en *Useless*) y, por supuesto, la simulación (*Xiao Wu*).

En *Still Life*, uno de los pocos films estrenados en nuestra cartelera comercial, este aspecto antes señalado aparece transfigurado en una relación matrimonial que resulta, finalmente, un simulacro. Y bajo este simulacro, como una suerte de cimiento del que no se puede prescindir, emerge la opulenta modernidad que arrasa con todo lo arcaico que encuentra a las orillas del río Yangtze. Pero recordemos brevemente la trama de este film. *Still Life* narra dos historias (como suele suceder en casi todos sus films) que sutilmente se rozan. Por un lado, un hombre viaja desde Shanxi a Yichang para reencontrar a su mujer e hija, quienes lo han abandonado hace más de diez años. En su periplo se encuentra con una ciudad en tránsito, en permanente construcción; una ciudad deseosa de modernidad que construye, ya hace más de veinte años, su monumental represa de las Tres gargantas. Este megaproyecto necesita, para edificarse, la demolición y extinción de millones de viviendas que lindan el perímetro del río Yangtze. En esta permanente circulación de ciudadanos forzados a reubicarse, un hombre busca a una mujer, y en esta búsqueda más laberíntica que desesperada, se va construyendo el sentido del film. De igual manera, en la segunda trama, que resulta ser una suerte de bisagra respecto de la primera, se enfatiza la idea de búsqueda más que la de encuentro. Una mujer, quien no ve hace dos años a su marido, se traslada a la ciudad para encontrarlo, aunque finalmente se devela que es para efectivamente abandonarlo, luego de la enigmática e inexplicable ausencia del mismo. Lo paradójico del film radica justamente en el hecho de que en el actual estado de cosas, resulta más fácil demoler y prescindir de las viejas construcciones edilicias, que lograr establecer un encuentro, en el caso de la primera historia, o de dismantelar una relación simulada, que ha sido cimentada en las viejas tradiciones matrimoniales, en el caso de la segunda. En este entramado de seres desolados que se desplazan en una ciudad que se niega a mirar lo que deja a su paso, Jia Zhang-ke construye un relato cuidado, poco explícito y que trabaja siempre con una visión que se proyecta al futuro en tanto sus historias resultan inconclusas. En parte esto es debido a la atmósfera de espera que rodea los alrededores del Yangtze. Recordemos que el proyecto de la represa hidroeléctrica sigue su curso y hay una comunidad que aguarda el diluvio. De alguna manera *Still Life* es uno de sus films en donde se ve de manera más explícita esta de-

nuncia del impacto que la modernidad ha tenido sobre China, pero por otro lado logra rescatar esta idea de la “edificación” en el ámbito de las relaciones y experiencias aunque no a costa de esconder los recuerdos y la memoria debajo de los escombros. Y en este sentido parece trabajar a contracorriente con la desorbitante urbanización que tiñe los alrededores del río Yangtze. Por ello también, tal vez *Still Life* sea el film más esperanzador del realizador, puesto que no se trata, como en los restantes films, de la confrontación de dos tiempos, uno arcaico y otro moderno en un espacio signado por este desfase, sino que se trata de confrontar dos concepciones posibles en relación a la idea de construcción. ¿Qué resta por hacer en este estado de cosas inconcluso? En esta misma línea se ubica el documental *Dong* que rescata el “hacer” de un pintor, Liu Xiao Dong, que trabaja con esos cuerpos –los trabajadores– dedicados al trabajo de la demolición. No es casual que Jia Zhang-ke haya filmado ambos films en algunos de los mismos lugares y en simultáneo. Aunque el film resulta un documental, y aunque se trata de exhibir el trabajo concreto de un individuo, su interés siempre radica en registrar el impacto que los cambios económicos, sociales y urbanos han tenido en personas ordinarias de la China contemporánea. Mientras una ciudad perece, emerge un gesto cultural y la destrucción da lugar a la edificación de la obra de un cineasta, por un lado, y de un pintor, por otro. En su momento, la crítica vinculó este film con *El sol del membrillo* (1992) del español Víctor Erice en tanto ambos films, además de trabajar alrededor de la obra de un pintor, se ubican narrativamente en una difusa frontera entre el documental y la ficción. Sin embargo, más allá de las diferencias evidentes que puedan existir entre la representación de un árbol y de cuerpos humanos en acción o en reposo, ambos films trabajan sobre el registro de la muerte que realiza el artista. Se trata de acceder, por parte del cineasta, a algo de lo real pero de manera mediada, realizando una puesta en escena en abismo. Pero mientras que *El sol del membrillo* anhelaba acompañar a través de la imagen un proceso vital, que necesariamente conlleva a la muerte (del árbol pero también del cuadro como obra acabada), *Dong* registra un proceso de construcción (de la obra pictórica) gracias al efecto destructivo del proyecto de las Tres Gargantas. Es decir, mientras un film está signado por el fluir del tiempo en continuidad, que dificultosamente puede ser registrado por una imagen fija (pintura) y que exitosamente puede ser registrado por una imagen móvil (el cine), el otro está signado por la representación de un proceso vital (el arte) que tiene como modelo un proceso mortal (la modernización). Por ello, *El sol del membrillo* habla en realidad sobre el inexorable paso del tiempo y la posibilidad de su registro, interesándose solamente por la perspectiva presente, mientras que *Dong*, proyectándose hacia el futuro, se aboca a rescatar lo que de vital perdura en este proceso mortuorio signado por la experiencia de la espera de una catástrofe. Jia Zhang-ke resulta ser un realizador fundamental para repensar el impacto que las transformaciones políticas y económicas mundiales han tenido sobre las experiencias de los individuos, y desde un lugar geográficamente privilegiado en tanto China se nos presenta hoy como una potencia mundial en términos industriales pero a su vez como un espacio que aún tiene la capacidad de recuperar viejas formas de encuentro gracias a su modernización reciente. Esta confrontación entre una exterioridad, encarnada en la industrialización y la urbanización, y una interioridad signada por una memoria casi involuntaria que insiste en restablecerse a pesar del actual estado de cosas es, en síntesis, el gran tema del cineasta chino. Tal es así que Jia Zhang-ke puede construir este discurso prescindiendo no solo de ficciones sino hasta de individuos en los que se catalice tal confrontación. Así en *Useless* es el objeto (la indumentaria) y no el sujeto el que aparece con la capacidad de portar memorias, embebido por un gesto de resistencia frente

a la confección serializada que, según algunas declaraciones, destruye el vínculo entre realizador y usuario. A diferencia de *Platform*, cuyo plano final remite a la modernidad instaurada, la cocina a gas, el plano final de *Useless* registra una máquina de coser accionada a pedal. A pesar de que la coyuntura signe de inútiles ciertas acciones y objetos, aún perduran gestos abocados a preservar lo que de útiles tienen los mismos. Tal es el ademán de la costurera con su remiendo y del sastre que, aunque ya no puede trabajar de ese oficio, realiza un traje para su mujer.

3.

Desde ya los films de Jia Zhang-ke no son casos aislados que dan cuenta de este desnivel que produce la incorporación de una nación a un mercado mundial, por un lado, y la aceptación de nuevas costumbres (modernas), por otro. Así un ejemplo particular, aunque no tan evidente, sería el del realizador surcoreano Hong Sang-soo, cuyo parentesco con el cine moderno ya ha sido señalado oportunamente por los redactores de la revista francesa *Cahiers du cinéma*. En principio el vínculo que los críticos franceses establecen con un cineasta como Eric Rohmer no debería sorprendernos en tanto éste es considerado como el más clásico de los modernos. Bajo los auspicios de una moral consistente, Rohmer prioriza la experiencia de los individuos ordinarios y el acontecer cotidiano. Oportunamente Gilles Deleuze señaló que el cine de Eric Rohmer era fundamentalmente un cine de los modos de existencia, de los enfrentamientos de estos modos y, eventualmente, de la relación que se entabla con un afuera, es decir, con aquellas fuerzas que bien pueden ser pensadas en términos de azar o de gracia, pero que de todas maneras hacen posible un contacto con el mundo. Así, en gran parte de sus films, sobre todo aquellos que conforman sus series (Cuentos morales, Cuentos de las cuatro estaciones, Comedias y proverbios), el problema que se plantea siempre gira en torno a la elección –afectiva– que deben tomar sus personajes. Ahora bien, justamente la referencia en varios de sus film a Pascal, ratifica el tema rohmeriano: el problema para Pascal no era elegir entre la existencia o la inexistencia de Dios, sino entre el modo de existencia de aquel que cree en Dios y el modo de existencia de aquel que descrece de él. Por ello es que Deleuze señala que “la elección ya no recae sobre tal o cual término [del problema] sino sobre el modo de existencia de aquel que elige”. Pero por supuesto en Rohmer están los que eligen elegir, los que no pueden hacerlo, los que eligen mal abarcando ese abanico inmenso que va de la no-elección a la elección.

¿En qué sentido la cuestión de la presencia del problema en vinculación con la elección aparece en el cine moderno contemporáneo? Mencionamos anteriormente a Hong Sang-soo como un realizador que, al igual que Jia Zhang-ke, desarrolla sus historias en relación a los problemas de desfase que genera el rápido proceso de modernización. Tal es el caso de Corea del sur, que se incorpora económica y políticamente al resto del mundo con posterioridad a la década del 70. Ahora bien, lo que aparece de manera no tan evidente en los films de Hong Sang-soo es que los desencuentros afectivos que emergen entre los personajes se debe al hecho de que los modos de vida modernos entran en conflicto con la los modos de existencia tradicionales de una etapa premoderna de la sociedad coreana. Así la experiencia cotidiana entra en conflicto con el imaginario colectivo que parece llegar a destiempo respecto de los cambios. Tal como lo señala Domin Choi, en un breve ensayo, el cine de Hong Sang-soo “adoptando un punto de vista rohmeriano, apunta a un núcleo conflictivo de la sociedad coreana actual: la moder-

nización insuficiente en el encuentro de la diferencia sexual”. Así, todos sus films exhiben esta confrontación entre valores arcaicos, encabezados siempre por el modo de ser tradicional del varón, y los valores modernos, emblemáticos por la figura femenina liberalizada. Sin embargo, en Hong Sang-soo, la confrontación de dos modos de existencia que pautan distintamente la vida cotidiana coreana, no resulta tan directa ni tan evidente. Si bien en estos films los valores premodernos parecen anclarse en la figura masculina mientras que los valores modernos en la femenina, lo cierto es que estos modos de existencia en conflicto conviven en ambos géneros produciendo, como consecuencia, la mayor parte de los malentendidos. Así por ejemplo en *Woman is the Future of Man*¹⁰ (2004), Hunjoon expresa que deja a su mujer fumar a escondidas porque ya no la ve tanto como una mujer o una esposa sino como un ser humano, pero posteriormente le reclama enérgicamente a Munho que en su visita a EEUU abrazó a la misma al “estilo americano”. De igual manera, al comienzo del mismo film, Sunhwa no logra imponer su deseo y es convencida (y no forzada como ella lo describe posteriormente) a tener relaciones con un hombre solamente porque el mismo reclama un derecho, inexistente, enfatizado por un simple “soy yo”, como si su mera existencia ejerciera un derecho sobre ella. En realidad, tal como lo señalamos, esta confrontación de modos de existencia emerge en el seno de un mismo individuo (aunque no en mismo grado para el hombre y la mujer), y esta fluctuación entre modos de ser disímiles es el que en muchos casos provoca un estado de parálisis en ellos que los lleva a no poder elegir o a no poder reconocer su deseo. Esto es lo que sucede con Munho, quien desea a Sunhwa sin embargo la abandona, mientras que Sunhwa desea a Munho, pero entabla luego una relación con Hunjoon y finalmente con ambos la misma noche diez años después. De esta manera, un caso paradigmático es su film *Virgin Stripped Bare by her Bachelors*¹¹ (2000), el cual cuenta lo mismo dos veces pero no desde dos puntos de vista que remiten a distintos personajes. Es decir, aquí se ve claramente esta confluencia de lo diverso en uno que tiene su equivalente en el ámbito de lo formal. A diferencia de otros films del realizador que empujan al espectador a un permanente esfuerzo de articulación de elementos, aquí el sentido de la historia tiende a desarticularse permanentemente. Recordemos que la historia se estructuraba por medio de dos vueltas al pasado que reconstruían los hechos a partir del encuentro, en presente, de dos de los amantes. Mientras ciertos elementos del segundo de los *flashbacks* aspiran a complementar lo que se omite en el primero, otros aspectos tienden más a la contradicción de informaciones, no permitiendo por parte del espectador reencontrar certezas respecto de las verdaderas motivaciones de los personajes.

No hace falta describir todos los films del director coreano para darnos cuenta de que todos ellos están signados por una dualidad, que se expresa en lo formal a través de dos historias contadas (muy evidente en *Tale of Cinema*¹² que incluye una ficción dentro de la ficción) o dos partes más o menos conectadas (los dos viajes que meramente se rozan en *El poder de la provincia de Kangwong*¹³) y cuyo ámbito de desarrollo suele ser un espacio poco tradicional; desde *La virgen desnudada por sus pretendientes*, sus personajes, o bien están vinculados con el mundo del cine (guionistas, directores, actores) o se desempeñan en profesiones liberales como en el caso de Hunjoon (*Woman is the Future of Man*) que es un profesor de arte. Es decir, que por un lado encontramos un conflicto entre modos de existencia (tradicional/moderno, masculino/femenino) que lleva a los personajes a una incapacidad de elección, y por otro, esta circunstancia se expresa en una estructura de guión que siempre tiende a bifurcarse.

4.

En verdad no debería sorprendernos tanto el hallazgo de estas formas modernas en cinematografías periféricas. Parece lógico, en el estado actual de la “mundialización de la cultura”, que estas formas modernas del cine, que en definitiva estaban fuertemente ligadas a la crisis de la posguerra y al planteo de un posible nuevo mundo, reaparezcan hoy por estos lugares ligados a la incipiente modernización, en el caso de Jia Zhang-ke, y al impacto de la incorporación de valores modernos, en el caso de Hong Sang-soo.

Sin embargo esta filiación entre cine moderno y cierto cine contemporáneo, entre una crisis ligada en aquel entonces a la posguerra y otra ligada ahora al ritmo modernizante, no deja de producir cierta curiosidad. Tanto el arte como el cine contemporáneo han demostrado su capacidad para expandir sus operaciones de citación o, si se quiere, de trabajar a partir de una memoria cinefílica. Producir a partir de restos estéticos provenientes de otras épocas no es una práctica extraordinaria ni remotamente original. Pero sí resulta curioso, si se piensa en un estado actual que podemos denominar posmoderno, que dichos restos, provenientes de otros tiempos, sean tomados de manera conciente con el fin de prolongar su sentido originario: rescatar la experiencia humana. Mientras que cierta franja del cine puede articular indistintamente cualquier género o estética cinematográfica con el fin de producir un discurso (Quentin Tarantino es un maestro en ello por ejemplo), he aquí un cine que va a contracorriente de esta práctica, en tanto se retoma esta forma de realismo, que ha signado un momento particular de la historia del cine, como herramienta para repensar la condición de la experiencia en el mundo actual. Esta filiación parecería operar entonces a contracorriente del olvido en tanto el sentido actual que se desprende de cada film no oblitera, sino al contrario, el sentido originario del realismo baziniano. Más allá de que las condiciones, como ya mencionamos, hayan sido modificadas por los actuales desarrollos tecnológicos de la imagen. Así, mientras que una línea necesita, para prosperar, operar a través de la amnesia, en tanto las citas aparecen desprovistas de su sentido primario, los films descriptos se ubican como herederos concientes de una tradición estética que aún tiene algo que decir respecto de las condiciones actuales del mundo. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que abordando, a través de esta filiación estética y ética, la confrontación de dos tiempos (uno arcaico y otro moderno), este cine produce una interesante paradoja que consiste en que lo *moderno* cinematográfico resulta aquí lo *arcaico*.

Notas

1. Lisandro Alonso (*La libertad*, 2001, *Los muertos*, 2004, *Fantasma*, 2006, *Liverpool*, 2008), Ezequiel Acuña (*Nadar solo*, 2003, *Como un avión estrellado*, 2005, *Excursiones*, 2009), Lucrecia Martel (*La ciénaga*, 2000, *La niña santa*, 2004, *La mujer sin cabeza*, 2007), Pablo Trapero (*Mundo grúa*, 1999, *El bonaerense*, 2002, *Familia rodante*, 2004, *Nacido y criado*, 2006, *Leonera*, 2008, *Carancho*, 2010).

2. Cabe señalar que la mayor parte de las producciones de las cinematografías provenientes de las nacionalidades orientales antes mencionadas no adscriben estéticamente a la línea descrip-

ta. La mayor parte de los films a los que accedemos se lo debemos a su circulación en el ámbito de los festivales, lo cual puede dar una idea errónea del tipo de producción imperante en dichos países. Así, la mayor parte de los films comerciales, y estéticamente distantes a un cine moderno contemporáneo, no acceden a nuestras carteleras locales ni a las carteleras europeas. El caso más paradigmático en este sentido es el de Irán, que produce por año más films que Hollywood.

3. Título original, *Wuyong*.
4. Título original, *Zhantai*.
5. Título original, *Hui nin yin fa dak bit doh*.
6. Título original, *Sanxia haoren*.
7. Título original, *Ren xiao yao*.
8. Título original, *Ershisi cheng ji*.
9. Título original, *Shijie*.
10. Título original, *Yeojaneun namjaui miraeda*.
11. Título original, *Oh! Soo-jung*.
12. Título original, *Geuk jang jeon* (2005).
13. Título original, *Kangwon-do ui him* (1998).

Referencias Bibliográficas

- A.A.V.V. (2008). *Cine argentino 99/08. Análisis, hitos, dilemas, logros, desafíos, y (por qué no) varias cosas para celebrar*. Buenos Aires: BAFICI.
- Arocena, C. (1996). *Victor Erice*. Madrid: Cátedra.
- Andrew, D. (1978). *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: G.Gili.
- Barthes, R. (2004). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benjamin, W. (2008). *Obras*. Libro I/Vol.2. Madrid: Abada Editores.
- Choi, D. (2009). *Transiciones del cine. Del moderno al contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Daney, S. (1998). *Perseverancia*. Buenos Aires: El amante.
- Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- De Baecque, A. (2003). *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós.
- De Baecque, A. (2004). *Una cinefilia a contracorriente. La nouvelle vague y el gusto por el cine americano*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Rohmer, E. (2000). *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós.
- Sorlin, P. (2004). *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La marca.

Summary: This paper addresses the parent-child relationship established between modern cinema, post-Second World War and the so-called contemporary modern cinema, which was marked by social and economic conditions very divergent from those of its predecessor. While the French New Wave tried to register, and to document an experience, modern contemporary cinema deepens into the extreme experience of urbanization and modernization. In this regard, we note two paradigmatic cases which aptly expressed this shift in the framework of modern cinema: the cinema of Jia Zhang-ke and Hong Sang-soo

Key words: bazinian realism - culture globalization - East cinematographies - modern contemporary cinema - modernization and urbanization.

Resumo: Este trabalho aborda a relação de filiação que se estabelece entre o cinema moderno –posterior à Segunda Guerra Mundial– e o chamado cinema moderno contemporâneo, marcado por umas condiciones sociais e económicas muito divergentes às do seu antecessor. Enquanto a nouvelle vague francesa intentaba registrar, e até documentar, uma experiência, o cinema moderno contemporâneo penetra na problemática vivência da extrema modernização cinematográfica: o cinema de Jia Zhang-ke y de Hong Sang-soo.

Palavras chave: cinema moderno contemporâneo - cinematografias do Oriente - modernização e urbanização - mundialização da cultura - realismo baziniano.
