

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Hong Sang-soo: Tropezar dos veces en la misma piedra

Autor/es:

Miranda, Luis

Citar como:

Miranda, L. (2007). Hong Sang-soo: Tropezar dos veces en la misma piedra. Nosferatu. Revista de cine. (55):135-142.

Documento descargado de:

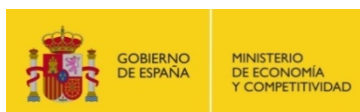
<http://hdl.handle.net/10251/41521>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Hong Sang-soo

Tropezar dos veces en la misma piedra

Luis Miranda

*Kantoiek eta jatetxeek eratutako hiriko eszenografia, neguko giroa eta bidegurutzean diren pertsonaiak. Horiexek dira Hong Sang-sooren pelikula baten aurrean gaudela adierazten diguten ageriko osagaiak, besteren artean. "Asiako zinema minimalista" deitu izan zaion horren errealizadore adierazgarriena, eta ekialdean "autore zinema" mugimenduaren aitzindarietako bat, 1996an hasi zuen bere ibilbidea *The Day a Pig Fell into the Well* filmarekin eta, harrez geroztik, oso pelikula bereziak zuzendu izan ditu: *The Power of Kangwon Province* (1998), *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (2000), *Woman Is the Future of Man* (2004) edo *Woman on the Beach* (2006).*

"Considerando también que el hombre es en verdad un animal y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la cabeza..."

(César Vallejo)

1. Bifurcaciones

Hong Sang-soo es el más secreto de los grandes autores cinematográficos de nuestro tiempo. Cineasta mimado en los últimos años por el circuito de festivales, su nombre aún se menciona, no obstante, en voz baja y casi siempre haciendo grupo con otros autores representativos de lo que algunos llaman "cine minimalista asiático". Se le compara, cómo no, con el taiwanés Hou Hsiao-hsien, seguramente porque en ambos la combinación de la toma larga y la trama elíptica comunican una densidad de tiempo puro a lo banal. En ellos el relato surge antes del efecto de una puesta en serie de segmentos de vida, que de la reacción en cadena de unas circunstancias. Se le emparenta igualmente con otro antiguo alumno,

como él, de la School of Arts Institute de Chicago, el tailandés Apichatpong Weerasethakul, porque en ambos aparece un horizonte del relato estructural post-modernista (el llamado "post-relato"). A diferencia de los mencionados, el cine de Hong mantiene su secreto, en primer lugar, no porque sea especialmente opaco al espectador, sino precisamente por lo contrario: por su tono menor, doméstico; por su "pequeño mundo" tan repleto de una cierta "coreanidad" y sin embargo tan ajeno a lo que la mayor parte del público conoce como "cine coreano". Y en segundo lugar, por el "efecto Hong": una consideración del relato como juego estructural basado en la repetición. Este juego propone, en algunos casos, distintas vías, distintos desarrollos posibles de un devenir; y en otros, un desarrollo similar, "gemelo", para dos situaciones diversas y sucesivas. De forma explícita o implícita, cada personaje, lugar o acontecimiento tiene su "otro" en la trama. Arriesgaré entonces una proposición que resuma lo que tiene su cine de singular: el despliegue de la bifurcación en un "cine de prosa".

La bifurcación acontece, por ejemplo, cuando una misma historia se despliega en dos trayectorias si-

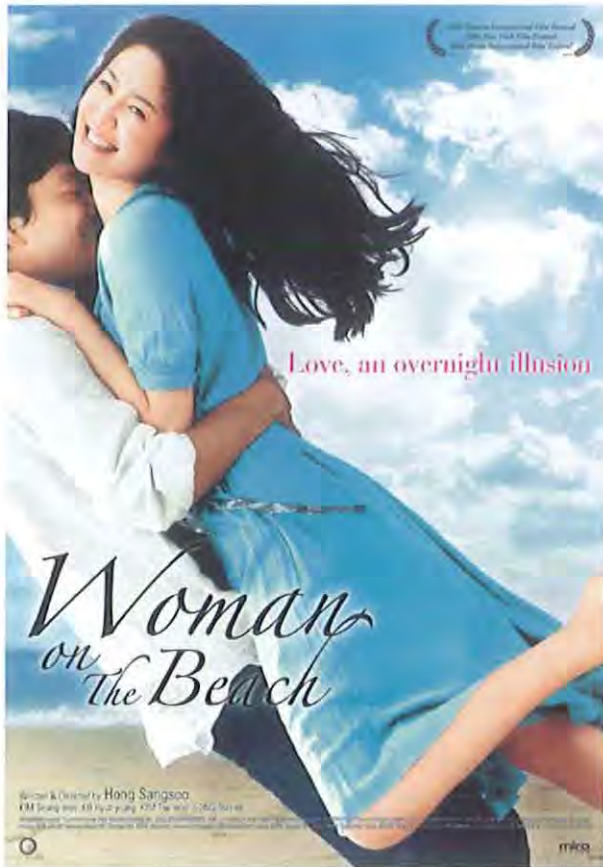
multáneas en el tiempo que se muestran consecutivamente, dando forma a una especie de relato bifronte: así, **The Power of Kangwon Province** (*Kangwon-do ui him*, 1998) se construye sobre los encuentros que nunca llegan a producirse entre dos antiguos amantes durante unas vacaciones en una región montañosa al norte del país. Los itinerarios de ambos personajes proporcionan una doble perspectiva –siempre incompleta– sobre ese tiempo desdoblado que además remite a un pasado reciente, y que se alza, en fin, sobre una brecha cada vez más poblada de ausencias. Otras veces, la variación es más profunda, y el film se bifurca en varias líneas cuyas zonas de conexión resultan ambiguas: personajes que portan su propia historia y que se cruzan sin que sea posible discernir en primera instancia la cronología de los encuentros –pues estos se repiten porque “pertenecen” a distintos relatos, es decir, a distintos personajes–, ni tampoco la forma en que la trayectoria de un personaje pudiera afectar a la de otro. Sólo retrospectivamente pueden organizarse las piezas de lo que, en principio, parece una narración lineal: este es el caso del primer film de Hong, **The Day a Pig Fell Into the Well** (*Dajjiga umule pajjinnal*, 1996). En alguna ocasión, ambas estrategias se combinan: **Virgin Stripped Bare by Her Bachelors** (*Oh! Soojong*, 2000) es otro relato bifronte donde no sólo se insinúa –al menos ocasionalmente– la imposibilidad de discernir si cada secuencia sucede en el tiempo a la anterior o más bien recomienza lo ya visto bajo la forma de nueva posibilidad. Sino que además propo-

ne los dos bloques en que se divide la película como relatos alternativos entre sí, pues narran “versiones” heterogéneas pero “demasiado” similares de una misma historia: en el primero, por ejemplo, uno de los personajes advierte que la (posible) amante de su amigo ha encontrado accidentalmente sus guantes; sin embargo, en el segundo ella se apropia de esos guantes para provocar un encuentro. En **Tale of Cinema** (*Geuk jang jeon*, 2005), una cita entre dos amantes suicidas acaba por desvelarse como una película contenida por esta que vemos. Pero en la semejanza literal de sus respectivos desarrollos, la primera es re-enviada hacia la segunda como posibilidad abierta de esta última... o viceversa. Se podría comparar con un dibujo que incluyera en su interior todos sus bocetos previos. En otros casos –**Turning Gate** (*Saenghwalui balgyeon*, 2002), **Woman Is the Future of Man** (*Yeojaneun namjaui miraeda*, 2004) y **Woman on the Beach** (*Haebyonui yoin*, 2006)– la narración es “una sola”, aunque la segunda de las citadas sea altamente elíptica y a-cronológica, y las otras dos mantengan la forma del relato lineal aunque perturbado por situaciones simétricas y rimas improbables (en **Turning Gate**, por ejemplo, un hombre vive una aventura erótica con una mujer, y tras la separación, otra con una mujer distinta. De ambas recibe idéntico poema de amor).

En el cine de Hong se puede percibir la bifurcación como ley estructural incluso cuando aquella no acaba de aparecer de forma literal. Este es el caso de su



Tale of Cinema



última –y espléndida– película **Woman on the Beach**, un trabajo que declina su sistema en clave de comedia en mayor medida que ningún título anterior, y cuya narración lineal está hecha, sin embargo, de repeticiones que guían el ojo al espectador avisado. **Woman on the Beach** empieza con el anuncio de un hipotético relato en paralelo que nunca acontece: cuando el protagonista recibe una llamada telefónica de un conocido que acaba de leer en la prensa la noticia de su propia muerte en accidente de coche. Si bien esto nunca sucede, el espectador espera que, tal vez, sí tenga lugar en algún “universo paralelo” del relato. Y en cualquier caso tan extraña situación pone en escena una vez más, aun de forma condensada, el móvil último de esa ansiedad vital del personaje masculino típico del cine de Hong por apurar una bocanada más (una aventura, un escaqueo más). La película termina, por cierto, cuando la protagonista abandona la playa en su automóvil... después de girar en dirección contraria a la que, en buena lógica, debería tomar. No es la primera vez que Hong introduce gestos, ya no del montaje sino del personaje, que desandan el camino trazado: uno de los protagonistas de **Woman Is the Future of Man** pisa la nieve sobre el jardín de su amigo y a continuación retrocede sobre sus propias huellas –lo cual, de paso, introduce en el juego la ilusión de un cuerpo fantasmal que hubiera desaparecido–: ¿no hay cierta rima entre esta idea, y la de la muerte propia anunciada en **Woman on the Beach**?

Los desvíos inesperados que efectúa el propio cuerpo del personaje funcionan en efecto como guiños al propio “sistema Hong”, pero, eso sí, altamente infecciosos: no sólo porque inducen al espectador avisado a anticipar el giro, sino porque presuponen la pertinencia de una especie de metalectura. Esta complicidad, lejos de ser signo de auto-complacencia autoral, forma parte del corazón mismo del cine de Hong, quien traslada así el principio de variedad bifurcada al corpus mismo de su filmografía. Después de sentar las bases de su sistema con sus dos primeros trabajos, la muy arriesgada **The Day a Pig Fell Into the Well** y la magistral **The Power of Kangwon Province** –una película que, aparte de su audacia estructural, lleva al extremo las condiciones de una puesta en escena observacional desde la que engendrar una rara, hiriente melancolía–, **Virgin Stripped Bare by Her Bachelors** desvela finalmente hasta qué punto la filmografía de Hong es un conjunto de piezas de cámara basadas en un mundo auto-referencial. De ese mundo que responde ejemplarmente a la idea de “obra personal”, hecho de motivos recurrentes que se repiten y modulan de manera casi obsesiva; puede decirse, por ejemplo, que el mismo obedece siempre a una política de proximidad: a nadie se le escapa que la reaparición habitual del protagonista caracterizado como profesional del cine –de un cine siempre personal y poco rentable–, y que a menudo sufre en sus carnes el estigma de haber estudiado en el extranjero, parece aludir al propio cineasta. Sin embargo, esa política de proximidad tal vez responda menos a un impulso autobiográfico que a un asunto de economía narrativa: no se trataría tanto de hablar de las propias vivencias como de hacer uso de una simplicidad conocida que ahorre las energías de la invención para emplearlas más bien en el ejercicio de descomponer y re-componer el damero narrativo.

Mas, ¿cuáles serían estos motivos, las telas del damero? El lector que tenga la posibilidad de visionar todas sus películas hallará, en primer lugar, una escenografía urbana de esquinas y restaurantes; un ambiente casi unánimemente invernal; y unos personajes que se encuentran súbitamente en una encrucijada. Habitualmente, uno de ellos vive una situación de tránsito –está de paso, en un sentido literal o metafórico–, mientras que otro vendría a encarnar el papel de amigo/antagonista sedentario. Antes del advenimiento de las bifurcaciones, saltos y (a)simetrías de un relato que, en principio, parece siempre elemental en su sobriedad, esta será la primera imagen. Afinaré el inventario: a) dos amigos jóvenes –a menudo artistas, siempre toscos en su relación con el otro sexo– y una mujer por la que ambos entran en disputa. Hombres que se mueven como deshechos de un patriarcado inoperante, y cuya torpeza se des-

dobra en dos modelos: el dubitativo y el depredador; b) una (puesta en) serie de encuentros casuales que terminan en banquete y borrachera, o en sexo de motel desolado, o en ambas cosas; c) conversaciones incidentales donde aflora la frustración de los treinta y tantos, la divergencia de destinos, la intransigencia del artista ya nunca más adolescente; y d) en fin, la bifurcación, bajo las formas que se han descrito y sobre un punto de partida argumental que no en vano se basa en la separación de trayectorias y los reencuentros posteriores.

2. Post-relato

Resulta tentador decir, tal como se ha comentado ya en alguna ocasión, que el cine de Hong convierte el plano-contraplano en figura paradigmática, en principio estructural de su cine... siempre que esta figura se entienda en el sentido que le da Jean-Luc Godard en *Nuestra música* (*Notre musique*, 2004) (1). Es decir, no como una figura “gramatical” que garantiza una cierta continuidad perceptiva, sino como esa forma especular (y especulativa) que opone a una imagen su posible correspondiente. El plano-contraplano, así entendido, pasa a ser, ante todo, la afirmación soberana de la naturaleza virtual del cinematógrafo.

De modo que, si en Godard el contraplano equivale a la correspondencia “justa” –en un sentido político y moral–, en Hong ese contraplano a gran escala que agrega a un relato su “otro”, pone el énfasis en el segundo término de la proposición: lo posible. Es decir, lo posible ficcional.

La inclinación al juego estructural, al desdoblamiento, la repetición, la paradoja narrativa, la casualidad desmesurada, la indiscernibilidad del “antes” y el “después”, forman parte del arsenal formalista del llamado “cine minimalista asiático”. En sucinto esquema, David Bordwell describe como rasgos pro-



pios de este cine “*las acciones silenciadas [sic], la narración mínima que permite al espectador inferir la acción, y las largas tomas*”. También, de forma destacada en el caso de Hong, las repeticiones, que hacen más compleja la estructura y “*vuelven profunda la rutina*” (2). Es preciso detenerse sobre la noción de rutina: ella se alza como atributo fundamental de una evidente estrategia realista. Y es la combinación de esta inmediatez cotidiana, desdramatizada, con una estructura fuerte hecha de permutaciones, lo que otorga a estos relatos una extraña opacidad que modifica la ironía del narrador para volverla más ecuánime, o incluso compasiva, si puede decirse así: pues si la costumbre nos ha llevado a considerar la observación distanciada de las peripecias como una especie de juicio, la bifurcación expone una especie de triste condena que lleva a los sujetos a repetir a sí mismos.

Las razones expuestas explican entonces por qué Hong es, por tanto, uno de los cineastas que mejor representan ese recambio oriental para el viejo “cine de autor” que se ha ido produciendo en los últimos años. Entre los diversos argumentos que se esgrimen, suena con fuerza la apelación a una era del post-relato que hunde sus raíces en las primeras experiencias de Alain Resnais, Robbe-Grillet, Marguerite Duras, pioneros de la narrativa post-moderna, del “relato falsificante” en palabras de Gilles Deleuze (3). Esto es, un narrar que, a imagen del jardín de senderos que se bifurcan de Borges, no despliega tiempos alternativos –sucede esto o “bien” no sucede–, sino “composibles” (Leibniz): sucede aquello y aquello “también” no sucede. Por ejemplo: **The Power of Kangwon Province** desarrolla una sola historia –en apariencia– tomando primero como sujeto principal a una joven, y luego, durante la segunda mitad del film, a su amante. En una de las historias, la joven porta la experiencia de haber sido violada. En la otra, no. Ambas “versiones” comparten un mismo estatuto de verdad (ficcional). La segunda no completa a la primera. La



The Power of Kangwon Province

complementa, o más bien ambas se complementan, pero no del todo. Se yuxtaponen en un juego de correspondencias que, sin embargo, no es posible encajar por completo. Ese doble inexacto, variado o “composable” de la trama, esconde y desvela sus huellas furtivamente. Si un plano y un contraplano pueden construir –de modo virtual– un solo lugar a partir de dos fragmentos heterogéneos, las dos “versiones” secuencian dos tiempos que son el mismo y otro. Lo que hace el cine de Hong, al menos en sus películas estructuralmente más complejas, es invertir irónicamente las funciones “naturales” del montaje, del transcurrir consecutivo de imágenes: descompone lo –aparentemente– simultáneo en dos caras que son puestas en serie.

De acuerdo a la peculiar visión teleológica que Deleuze aplica a sus estudios sobre cine, la narración falsificante sería una especie de evolución natural de la imagen-tiempo germinada en el neorrealismo. Todo empieza con la apertura del cinematógrafo a lo real, lo cual deriva en que la visión imponga su fuerza de gravedad cada vez más libremente sobre la cadena de acciones propia del “buen relato”. La distancia que media entonces entre el neorrealismo de postguerra y, por ejemplo, *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*; Alain Resnais, 1961), obra cumbre del cine bifurcante, es una especie de entropía de las imágenes, cuyas conexiones son cada vez más “arbitrarias”, es decir, virtuales (“mentales” según Deleuze). Y si se habla aquí de narración falsificante no es porque la virtualidad de la conexión entre una imagen y otra sea falsa, sino porque es no-verdadera. Es decir: las garantías de verdad pasan a un segundo plano, y el trabajo de montaje propone conexiones ya no necesarias, sino posibles.

Es posible que las tesis de Deleuze no sean “ciertas” en la medida en que no contemplan todos los datos del problema, pero son en cualquier caso muy bellas. Es decir, fecundas: permiten imaginar un relato de las formas cinematográficas enormemente sugestivo. Sin duda, el filósofo quiso atraer el ascua de la modernidad hacia su sardina: la estetización post-modernista del mundo, de raíz nietzscheana. Pero en todo caso, sus ideas describen un arco que recorre las transformaciones de lo narrable en la modernidad tardía, y que desemboca provisionalmente en el cine de arte oriental de nuestros días (aunque desde luego, no sólo en él). Ese arco sugiere una singular epopeya cultural: la que conduce a la liquidación de la dialéctica, zona común del post-relato, que se sacude del lomo los dualismos (interioridad/exterioridad, realidad/representación, documento/fabulación, etc.). La suspensión de la dialéctica implica entonces la sustitución de una estética de lo “verídico” sin que ello implique renunciar a la prosa del mundo. Es el mundo lo que reaparece, de hecho, pero como en-

sanchamiento del tablero sobre el cual disponer nuevos juegos, nuevas asociaciones (4). Ante películas como *Gerry* (*Gerry*; Gus van Sant, 2002) o las que filma Hong, ante las de Jia Zhangke o Lisandro Alonso, nos inclinamos con demasiado dramatismo a anunciar una cancelación definitiva del sentido. Pero estas narraciones no cancelan el sentido: antes bien, lo bajan del pedestal y lo ponen a un lado, como una posibilidad más de la experiencia. Junto al paisaje, al cuerpo, al lenguaje, al tiempo, a la verdad, a la mentira, a la no-verdad.

Por el momento, sería bastante con que sobrepáramos ya la propia metáfora crítica del neorrealismo, un tanto desgastada por el uso desde la irrupción del cine iraní a principios de los años 90. Más que el nombre de Rosellini, es el de Antonioni el que debería ser invocado al hablar de Asia y sus cineastas “novísimos”: las densidades de lo cotidiano se manifiestan aquí también a través de una sucesión de lugares desconectados y discretos que, de forma har- to evidente en el cine de Hong, no significan otra cosa que su propia nada hecha de esquinas y vasos vacíos. Ese cine participa de un supuesto propio del post-relato, según el cual es factible jugar con las sombras de lo real –no sólo los tiempos “vacíos”: también los datos ausentes, o las casualidades posibles en el ámbito real pero “inverosímiles” en el ámbito de la narrativa–. De lo cual se deriva un fantasma de relato que es, a la vez, una fenomenología de la mismidad, esto es, de lo que se experimenta sin relato, sin (auto)narración, y que proporciona amplias cotas de libertad y, justo es reconocerlo, un poso amargo de sinsentido. Esta es la “profundidad” señalada por las repeticiones, a la que se refiere Bordwell.

(Paradójicamente, la prosa de lo casual obedece en Hong a una sobre-determinación del relato, a un tropezar dos veces en la misma piedra. Nada que ver entonces con esa metafísica de la casualidad como causalidad que tanto prolifera en el relato coral post-moderno, puesto que el cine de Hong sustituye la idea de destino por la idea –algo más humilde– de devenir: como demuestra el desenlace de *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors*, los pequeños cambios en el relato no conducen a un desarrollo posterior radicalmente distinto –a “otro” destino–, sino a una serie de jocosas variantes ficcionales sobre lo mismo en las que el cuerpo impone su gravedad y limita las posibilidades. Frente al “efecto mariposa”, el “efecto Hong”).

3. Cuerpos

Hasta aquí la verdad sobre el “efecto Hong”. Hablemos ahora, sin embargo, de la verdad sobre el “efecto Hong”.

La verdad es que lo característico del cine de Hong Sang-soo no es la bifurcación, sino el cuerpo.

Pues es precisamente el cuerpo lo que tropieza dos veces con la piedra, pero también es él la piedra misma. Y eso a pesar de que el relato bifronte de Hong ensaye itinerarios distintos. En el cuerpo se dan cita lo accidental y lo intencional: las dos categorías que Hong utiliza para designar cada una de las dos partes de *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors*. Pero ambas son sólo eso: categorías que poco dicen de esa "naturaleza indiferente" citada dos veces en idénticas dedicatorias y por las dos mujeres a las que el actor ama sucesivamente en *Turning Gate*.

Turning Gate, por su parte, lleva en su propio título la metáfora que define el film en sí mismo: la puerta giratoria de un templo en la cual, según cierta leyenda, el fantasma de un amante se habría enroscado al tratar de seguir a su amada. En primer lugar, el protagonista del film, un actor, tiene una aventura con una bailarina, amiga de un amigo con el que acaba de reencontrarse. Cuando ella, en la cama, le pregunta "¿Me amas?", él, tras una pausa, la atrae hacia sí y la penetra. La relación termina cuando él regresa a Seúl, pero antes la joven le entrega una foto suya con una declaración de amor al dorso. Él no duda, sin embargo, en regalar esa imagen a un pasajero del tren que le conduce a la capital. En ese mismo tren conocerá a otra mujer e iniciará con ella una nueva historia. Pero

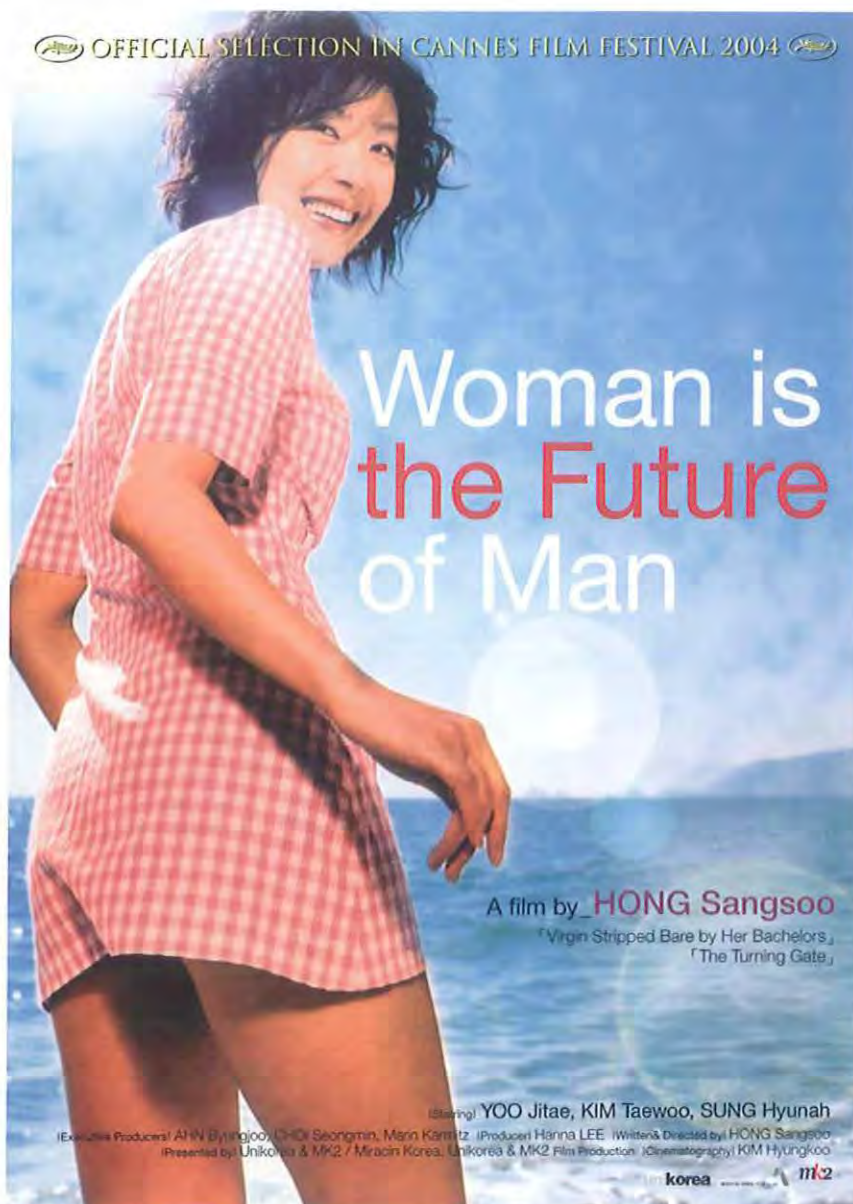
la situación, en cierto modo, se invierte: en esta ocasión, será él quien se "enrosque" en la puerta giratoria, quien vea su virilidad comprometida por el inesperado enamoramiento, mientras que ella, mujer casada, decide proseguir una vida próspera de acuerdo a los vaticinios adivinatorios de una pitonisa.

En la que, posiblemente, sea la escena clave de *Woman Is the Future of Man*, los dos protagonistas masculinos charlan en el interior de un bar, sentados junto a la gran cristalera que les separa del exterior. En realidad, esta escena está dividida en dos segmentos. En cada uno de ellos, los amigos se hablan primero con afecto, y luego súbitamente se distancian. En cada uno de ellos, un personaje se levanta y sale de campo, y en ambos el que permanece sentado trata de seducir a la camarera con el pretexto de una prueba de actuación (el primero es un director de cine novato) o de un posado (el segundo es pintor y profesor de arte). En ambos segmentos, la camarera rechaza la oferta, y al separarse del cliente ligón, la cámara sigue a la joven trazando (por dos veces) la misma panorámica. Al corregir el encuadre, aparece en las dos ocasiones una mujer que viste gabardina azul, al fondo de la calle, tras el cristal.

Pero, ¿qué es lo que divide estos dos segmentos? Dos secuencias pertenecientes al pasado –aunque aún no lo sabemos– y un deslizamiento. Este deslizamiento es el recuerdo de un abrazo a una mujer, o



OFFICIAL SELECTION IN CANNES FILM FESTIVAL 2004



141

NOSFERATU 55-56

mejor dicho de dos abrazos: el que obsequiara el incipiente cineasta a la esposa del pintor durante una visita de la pareja al amigo en Estados Unidos, y que el marido recuerda como un agravio. Y el abrazo que vemos, en una de esas dos secuencias-bisagra, entre el mismo personaje y Sun-wah, su amante, antes de partir, precisamente, hacia su destino en América. Se produce así una extraña, ambigua reverberación. Sospechamos primero que la esposa del pintor, a quien no se ha visto en pantalla, es la propia Sun-wah. Luego sabemos que no, pues en el segundo segmento el tema de conversación es la propia Sun-wah, convertida también en un recuerdo que flota entre los dos amigos. Ella es un vértice de ausencia en el triángulo que ambos forman, y que de pronto queda fantasmalmente visualizado —cómo no, por dos veces, para cada par de ojos—, en la extraña joven de la gabardina. Para ellos —para los hombres de Hong— la mujer es una ausencia intercambiable. Un vacío que —valga la expresión— no logra ser “llenado”...

El cuerpo es, por tanto, eso que necesita ser llenado y que, una y otra vez, cae. Cuerpo enfundado en prosa y sin adjetivaciones: siempre como con falta de abrigo, igualado a su gestualidad cotidiana y su bufanda. En su tendencia a la horizontalidad, el cuerpo entero mantiene una especie de inocencia depredadora. Ciertamente, los hombres de Hong son tozudos y afectan ansiedad ante los nuevos roles sexuales. Pero la inocencia a la que me refiero no es moral ni ideológica. Se trata sin más de la persistencia del cuerpo real, con todo su patetismo y comicidad. Baste observar, por ejemplo, la función de la vestimenta. Nunca como en el cine de Hong puede uno percibir cómo un cuerpo desnudo es, justamente, un cuerpo “desnudado”. En esta sustitución de la energía de lo imaginario (el erotismo, esa forma en la que es posible participar sin ser contendiente) por las rutinas negligentes del escarceo, se alza el emblema de esta prosa que responde a la firma de Hong. Se podrá decir que ellos representan un arquetipo machista coreano, encarnado precisamente por sujetos

que forman parte de una cierta *elite* intelectual de la que se podrían esperar actitudes diferentes. Pero eso se podrá afirmar a condición de admitir que Hong Sang-soo, cineasta socarrón donde los haya, no reconoce diferencias fundamentales entre el sujeto social y el sujeto a secas. Sus películas están construidas a partir de ritos sociales, preferentemente en torno a una buena mesa. Ante la mesa surgen los antagonismos, el resentimiento entre amigos o la disputa por celos, y el consiguiente afán de devoración que reaviva la ilusión de alguna dulzura. El sexo es la continuación compulsiva de esta celebración del desencanto. Escribo esto, y pienso de pronto en ese otro motivo repetido a menudo en su cine: la violación. Pero la violación no tanto como violencia del macho sobre la hembra en tanto que hembra, sino precisamente como negligencia del cuerpo que engulle, que devora, bebe, ríe y que, en el momento de acompañar el afloramiento del deseo, sólo sabe abandonarse a la mecánica del desfloramiento.

Tal vez sea ese choque entre la evidencia corporal –la prosa de su materia– y su transformación imaginaria en cuerpo intercambiable, lo que desemboca finalmente en violación. Es evidente que los hombres

de Hong aún no han adaptado sus emociones al hecho de que el disfrute de las mujeres (el de ellos sobre ellas, y el de ellas mismas) ya no les pertenece. En este sentido, los hombres son seres desacompañados. Mientras que las mujeres, aun reducidas a la condición de punto de fuga, parecen disponer de una mayor disponibilidad para acoplarse a los ritmos del mundo.

NOTAS

1. <http://www.mabuse.cl/1448/article-69314.html> (enlace web: Alejandro Fernández Almendras, "El perfecto contraplano de Hong Sang-soo", 05/08/2005).
2. <http://www.koreanfilm.org/hongss2.html> (enlace web: Adam Hartzell, "Notes from the Hong Sang-soo Retrospective", Irvine, 2002).
3. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987.
4. Llegados a este punto es preciso señalar la deuda del presente artículo con un libro "encontrado" por casualidad y sin cuya lectura este texto hubiera sido sensiblemente distinto: Chantal Maillard, *La razón estética*, Ed. Laertes, Barcelona, 1998.