La narrativa intrascendente de Hong Sang-soo

¿Puede la in-trascendencia constituir un modo resistir en los tiempos actuales? El pensamiento intrascendente afirma la experiencia presente y prescinde de su aplazamiento. La condición intrascendente invita a la humildad en relación con los otros y con el planeta, alejando la tentación de imponer un criterio basado en la postulación de existencias y verdades suprahumanas. Pero también libera de responsabilidades que exceden la capacidad del individuo o que atentan contra su integridad. La inteligencia intrascendente cancela el misterio, se reconcilia con el cuerpo y lo celebra, *se* celebra. El ser intrascendente afirma la vida y acepta su inevitable finitud y postrera decadencia; goza del amor y los encuentros, consciente de su soledad cósmica y terrena; procura el bien a pesar de sus límites. Lastrado de idealismos y rodeado de ficciones inútiles, dogmatismos combativos y mentiras cínicas, la suya, sin embargo, no es una empresa fácil.

La producción cinematográfica de Hong Sang-soo constituye un ejemplo cristalino de pensamiento intrascendente, que se plasma tanto en la construcción narrativa y los detalles que la sostienen como en las situaciones y acontecimientos mostrados en las imágenes. Aprender a vivir en la época de la intranscendencia es una de las tareas que Hong Sang-soo impone a sus personajes y a la que los masculinos responden con mucha mayor dificultad que los femeninos. El choque entre intrascendencia e idealismo remanente provoca un sufrimiento en todos ellos que abre el espacio dramático de las películas, si bien este dramatismo resulta siempre relativizado mediante el patetismo o el humor. ¿Quién puede escuchar los lamentos del hombre atormentado por su impotencia o por la incomprensión si la amada o la madre se niegan ya a representar ese papel? No desde luego los otros hombres. Ni mucho menos el cielo.

Una mujer en la playa: el discurso sobre las estrellas como preludio para el primer beso. Una llamada del amante traicionado interrumpe la escena. El mar con fondo inerte y desromantizado.

"De verdad, yo creo en las estrellas", asegura Moon-sook en *Una mujer en la playa* (2006) después de haberse escapado del hotel en compañía del director Joong-rae para dar un paseo nocturno sobre la arena aprovechando la marea baja. Moon-sook mira al cielo recordando su infancia, y recupera ante Joong-rae la inocencia; éste cae en la trampa, se deja llevar por el juego de la mujer y envuelve su deseo con la imagen ideal de las estrellas. Se abre así uno de los episodios más románticos filmados por Hong Sang-soo, que evita, pero no esconde, el daño infligido a Chang wook (que es quien realmente la ha invitado a venir y con quien comparte habitación): se escucha la voz del hombre desconcertado, nos reímos con los amantes, no damos demasiada importancia a la traición (ya Moon-sook ha aclarado ante un desconcertado Chang wook que el hecho de que se hayan besado no implica que sean novios), pero lo que no vemos son las estrellas: no hay un plano de ellas en toda la película, ni tampoco del mar en esta secuencia.

El paisaje es utilizado por los personajes para crear una ficción adecuada a su incipiente relación y justificar el abandono del amigo/amante. Las estrellas de *Una mujer en la playa* tuvieron su antecedente en el sol de *Un cuento de cine* (2005) En este caso, Sang-won hace el amago de suicidarse y, del mismo modo que Moon-sook y Joong-rae necesitan una ficción trascendente para su amor-deseo, Sang-won la necesita para imaginar su muerte. A la figura de la amada corresponde la de la madre: esto es lo que grita el joven atormentado antes de pretendidamente lanzarse al vacío: "¡Madre!" La película no nos muestra la reacción de ésta, pero sí nos deja adivinar que ese sol distante y sordo no se inmuta ante el sufrimiento de un simple ser humano, no porque Sang-won constituya tan solo una mil millonésima parte de la especie en su estado actual, sino porque el sol es materia y energía, no sentimiento ni inteligencia orgánica.

Un cuento de cine: la primera parte comienza con la imagen de la torre de comunicacioness y se cierra con el sol.

El sol cierra la primera parte de *Un cuento de cine* del mismo modo que la torre de comunicaciones de Seúl la abre. Pero en tanto la presencia del sol es puntual, la torre es omnipresente; "se ve desde toda la ciudad", observa Dong su al inicio de la segunda parte poco antes de repetir la secuencia del encuentro con Yeong-sil. En cierto modo, la torre constituye el anclaje para unos personajes que deambulan por la ciudad como flotando a causa de la sobre-exposición de ficción y realidad en sus trayectos, la descoordinación y falibilidad de sus memorias y la fragilidad de las relaciones que los unen y separan. La torre de comunicaciones sustituye al sol como símbolo de la nueva trascendencia, la que se basa no en la postulación de realidades paralelas o póstumas, sino en la posibilidad real de la comunicación a distancia, de la comunicación en ausencia. En otros tiempos, el individuo sólo podía hablar en soledad con dios o con los muertos, la comunicación en ausencia pasaba necesariamente por un cielo inmaterial. Ahora esa comunicación atraviesa la atmósfera, la que da color a lo que llamamos "cielo", y sabemos que es posible por el movimiento de las ondas y la existencia de emisores-receptores electrónicos. La comunicación electrónica ha ganado la partida al arte en su pugna por constituirse en alternativa a la trascendencia imposible.

Un cuento de cine: la torre de comunicaciones visible desde toda la ciudad.

La única experiencia de lo no-presente plausible al ciudadano contemporáneo se da en la forma de una intrascendencia que se sostiene en la traducción de las vidas, en el intercambio de vivencias ocurridas en tiempos distintos. Pero para alcanzar el nivel de la traducción, el individuo debe en primer lugar existir socialmente. La primera

condición es la de ser visible: la existencia social del individuo depende de su visibilidad; en segundo lugar, de su capacidad para influenciar de alguna manera la percepción, la emoción o pensamiento de los otros. En un mundo intranscendente, desaparecer socialmente es dejar de existir. Por ello los personajes no reconciliados deben esforzarse continuamente por mantenerse visibles, pero también aquellos *reconciliados* con su forma de vivir y de ser sienten la necesidad de incursionar eventualmente en el terreno de la visibilidad.

La puerta de la vuelta: Myeon-sook danza frente a Gyung-soo y su amigo / *Un cuento de cine:* karaoke de Yeong-sil en el homenaje a Lee Hyong su

Ser visible no garantiza la interacción y mucho menos la comunicación, ni siquiera en el espacio de la cotidianidad urbana, ni en el de la expansión de ésta en la sociedad virtual en red. Más bien, los instrumentos de comunicación parecen diseñados para la multiplicación y dispersión de las relaciones, para la fragmentación y atomización de los relatos, en definitiva, para transmitir información sin comunicar experiencia. Es cierto que los personajes de Hong Sang-soo no son adictos al móvil y parecen analfabetos informáticos (excepto para editar vídeos); sin embargo, sus formas de relacionarse traducen físicamente esos modos de fragmentación y dispersión propios de la metrópolis virtual. Incluso cuando salen de la ciudad (y muchas películas se desarrollan en escenarios no urbanos o al menos fuera de Seúl), su comportamiento sigue siendo el de urbanitas, prácticamente ajenos al entorno físico que ocupan o que les rodea.

El poder de la provincial de Kangwon: la naturaleza domesticada como extensión de la ciudad.

Y es que las formas de comunicación virtual han provocado una identificación del espacio físico como no-lugar. En esta perspectiva, la naturaleza no existe: domesticada por el uso y la mirada, se ha convertido en mera válvula de escape, o bien en decorado para los microdramas humanos. En cuanto a la ciudad, el debilitamiento de su condición de lugar para la esfera pública la ha reducido a espacio de exposición y vigilancia: sus habitantes se cruzan en ella a la espera o a la caza de encuentros verdaderos, que, sin embargo, sólo pueden producirse en refugios de privacidad a veces construidos no obstante en espacios públicos. Espacios naturales o de recreo, sitios históricos o pequeñas poblaciones sufren la proyección de la urbe y sus modos de relación, siendo la gran ciudad el no-lugar por excelencia y, sin embargo, el único espacio en que son posibles los encuentros. Los lugares de relación deben ser creados en cada caso: dependen de la situación y del esfuerzo que las personas se tomen en generarlos y no de una determinada cualidad del espacio.

En las películas de Hong Sang-soo, los personajes se afanan por acotar espacios privados o semiprivados, raramente en sus propias casas y casi siempre en restaurantes y hoteles (en sus apartamentos los personajes se sienten tan extrañados o más que en los espacios públicos). Pero esas tentativas de habitar un lugar están separadas e interrumpidas por largas esperas, paseos o acciones aparentemente insignificantes. Uno de los medios privilegiados de mediación de lugares e interrupción encuentros es el taxi. Desprovisto de función dramática (nunca se ve al taxista y los vehículos son contemplados exclusivamente máquinas de traslado) y por supuesto de su función simbólica (en cuanto medio de tránsito a otro estado o dimensión), el taxi aparece como un instrumento implacable de separación o de devolución. El cierre de la puerta de un taxi sentencia la separación y por tanto la desaparición física de la otra persona (*La mujer es el futuro del hombre*, 2004). Pero nunca de una manera trágica, pues los pasajeros pueden intercambiar sus asientos, (*La virgen desnudada por sus pretendientes,* 2000), el taxi puede volver (*La puerta de la vuelta*, 2002), otro taxi puede perseguir al primer taxi anulando la distancia o la separación (*Un cuento de cine)*, otra persona puede llegar en otro taxi (*El día en que un cerdo cayó en una fuente,* 1996), etc.

Virgin stripped bare by her bacherlors (the same scene from two angles in 1st and 2nd part)
Woman in the future of man: the film ends when the woman takes a taxi
A tale of cinema: Sang-won tries to abandon Yeong-sil, but she follows him in another taxi.

Los desplazamientos por la ciudad, en coche o a pie, tienen la función de espacializar una comunicación multifocal que se desarrolla como una constante alternancia de encuentros y desencuentros, coincidencias y abandonos. El cuerpo vuelve a adquirir protagonismo, la soledad se hace física y la búsqueda requiere un esfuerzo integral. Si el taxi establece o anula la distancia, el escaparate (de la tienda o del restaurante) hace posible la coincidencia y el reconocimiento: el dispositivo de exposición propio de la ciudad espectacular funciona también como eje para el establecimiento de la perspectiva.

La mujer es el future del hombre. Relación visual a través del escaparate. Hay un largo flashback provocado por la visión de la desconocida entre la imagen primer ay la segunda.

Pero el Seúl de Hong Sang-soo no es el París de Baudelaire, ni siquiera el de Rohmer (aunque a veces se les rinda homenaje): el "flâneur" coreano no soporta la soledad, busca persistentemente la compañía en sus paseos; no va al encuentro de lo desconocido, sino más bien en busca de lo ya conocido; su intención no es la de perderse, sino más bien la de reconocer y reconocerse; el suyo no es un ejercicio de mirada, sino de perspectiva, y esta perspectiva se construye en la fisicalidad y en la oralidad tanto como en la mera visualidad. Ahora bien, este "flâneur" no es un individuo privilegiado, por más que en la mayoría de las películas su profesión sea la de cineasta, escritor o artista y por más que en algún caso se crea dotado de una inteligencia o lucidez superior a la de quienes le rodean: la multiplicación de las perspectivas narrativas deja claro que es uno entre tantos, y que su recorrido físico y vital sigue patrones estructurales que se repiten en los recorridos y en las vidas de otros.

Noche y día: la cámara se mueve para localizer a a Kim Sung-nam, un "flannêur" forzoso en Paris. Y a continuación en busca del edificio que le sirve de referencia para volver a su pensión.

La pérdida de relevancia del individuo en el contexto de la sociedad-red dota al perspectivismo de Hong Sang-soo de una cualidad diferencial respecto a los perspectivismos narrativos de principios del siglo XX. Y esto se hace visible en el protagonismo compartido no sólo con los otros, sino también con los objetos. En contraste con los planos vacíos de Ozu, los de Hong Sang-soo no sirven meramente para puntuar o suspender la acción, sino para poner de relieve los objetos o los escenarios que la cámara en cada momento mira. Ozu ampliaba el campo, situaba a sus personajes en un flujo permanente del tiempo del que eran garantía los trenes, el ciclo del día o de las estaciones, los paisajes en movimiento de las ciudades… Hong no amplía el campo, sino que muestra que el de las cosas inertes es el mismo que el de los seres humanos. Sus planos muertos no abren el espacio de la trascendencia, más bien cierran esa vía y devuelven la atención hacia el único lugar en que una alternativa satisfactoria es posible, el espacio de la la intersubjetividad sostenida en el diálogo. Una intrascendencia dolorosa y amarga, pero también el único modo en que el individuo puede escapar a su soledad momentáneamente y disfrutar de una expansión de sí en el otro.

El hecho de que muchos planos comiencen o terminen con espacios vacíos o bien con la entrada y/o salida de personajes que no intervienen ni intervendrán en la acción abre el espacio dramático a una aleatoriedad que tiende a subrayar la ejemplaridad de las vidas de los personajes, vidas elegidas al azar, no especialmente relevantes, simplemente ejemplos de otras vidas que podrían ser igualmente objeto de otras tantas dramatizaciones cinematográficas. Pero lo interesante no es reducir todas las vidas a un modelo de vida, sino más bien insistir en la tarea de la traducción, en la que afloran las irreductibles diferencias. De ahí la voluntad de explorar distintas perspectivas y formas de contar una historia y convertir así una historia aparentemente simple en una multiplicidad de potenciales historias. El núcleo

argumental es casi siempre el mismo: una y otra vez se construyen relaciones triangulares, en ocasiones interrumpidas o interferidas por otros personajes, o bien asentadas en o atravesadas por diferentes temporalidades. Hong Sang-soo recurre a la fragmentación y a la repetición para hacer evidentes las diferencias: distintas miradas, distintas memorias. Y como las miradas y las memorias están tratadas también de manera elíptica y sincopada, la reconstrucción de una línea de acción resulta imposible: la acción, como la comunicación, se espacializa.

El poder de la provincial de Kangwon: Ji-sook y Sang-gwon viajan en el mismo tren a Kangwon, pero no se encuentran. La escena se repite desde dos perspectivas en la primera y segunda parte de la película.

Espacialización y fisicalización son coherentes con una narrativa intrascendente, que en cuanto tal renuncia al idealismo en la construcción de la fábula y de los personajes y se fundamenta en la materialidad de los acontecimientos, de las estructuras y de las cosas. Su procedimiento es la suma de fragmentos: más cuadros que secuencias: los desplazamientos son tan lentos que no imprimen dinamismo a la imagen, y el movimiento viene más bien dado por el corte y la omisión. Hong Sang-soo acompaña las andanzas de sus personajes desde una distancia media. Son escasos los primeros planos, pero también los panorámicos, y cuando recurre a ellos suele ser para mostrar objetos, detalles o bien paisajes vacíos. En la media distancia, la cámara sobre trípode permanece anclada en su posición, permitiéndose sólo eventualmente y en algunas películas zoom de aproximación y moderados barridos. El efecto es el de una mirada desapegada, que invisibiliza el cuerpo de quien mira, del director-autor, pero también el del espectador, para transferir toda la corporalidad a los personajes y toda la materialidad a los objetos. El recurso a la voz en off en primera persona no tiene el efecto de involucrar al espectador en la ficción; más bien funciona a nivel oral como a nivel visual funcionan los títulos, la numeración de secuencias y otras marcas que el director introduce: con éstos se trata de diagramar la acción, ofrecer un apoyo gráfico a la sucesión de fragmentos, separar tanto como indicar posibles relaciones entre las partes narrativas.

La narrativa de fragmentos es una consecuencia directa de la cancelación de la trascendencia. Poco tiempo después de que Nietzsche proclamara su pensamiento antiteológico, los narradores europeos se enfrentaron a la dificultad de dar unidad y continuidad a sus relatos: recurrieron entonces a la brevedad, al impresionismo y al perspectivismo. Sólo mediante la música o la imposición de estructuras arbitrarias y externas a la historia era posible evitar la catástrofe narrativa. Hong Sang-soo parece igualmente decidido a salvar la historia; su materialismo le impide recurrir al lirismo o la musicalización como medio de armonización de fragmentos y perspectivas, por ello recurre a la estructura. Hong hace visibles los juegos formales y los andamiajes narrativos: la repetición se justifica en el perspectivismo, la ficción en el recurso al cine dentro del cine, el drama en la falibilidad de la memoria, etc. Pero cada uno de esos factores de justificación podría igualmente ser justificado por aquello que supuestamente justifica. Lo que construye Hong Sang-soo es más bien un sistema en equilibrio. Sin fundamento. Sin trascendencia. Por ello depende tanto de los objetos, de los cuerpos, de la comida, de las calles, es como si pretendiera que su materialidad se contagiara a la textura misma de la filmación. Para dar continuidad a los fragmentos, de un modo similar a como Cézanne daba unidad a sus colores y sus figuras aun siendo consciente de la imposibilidad de la representación. Cézanne se confiaba *ciegamente* a la naturaleza, sabiendo que era imposible verla y que, sin embargo, su imagen era lo único que podía permitir la "materialización" de la pintura. Del mismo modo Hong Sang-soo se confía a la materialidad del argumento y, con la mirada de un experimentador, le da vueltas y más vueltas hasta que consigue que la repetición produzca el objeto: la película.

Un cuento de cine: San-wong escribe en su recién comprador cuaderno antes de suicidarse / *Una mujer en la playa*: Joong-rae escribe el tratamiento de su película

Se diría que el director modela cada uno de los fragmentos con la paciencia y con la habilidad del artesano. La artesanía cinematográfica se hace visible en la relevancia que en alguna de sus películas adquiere la sala de edición, pero también en el ejercicio de la escritura manual al que se entregan algunos personajes. Se escribe en hojas de cuaderno, pero con esfuerzo, como si el trabajo intelectual de la escritura debiera

traducirse en el trabajo físico de la mano que presiona para inscribir más que para trazar las letras. En la transferencia del pensamiento a la palabra escrita se cuela ya la materialidad, la resistencia de la materia, pero también inevitablemente la ficción.

El escribir es un acto solitario, incluso cuando se hace en compañía física de alguien. El aislamiento suspende las relaciones que crean la realidad y abre el abismo de la incomunicación y la fantasía: hay que estar muy vigilante o muy convencido para no dejarse arrastrar por el idealismo. Los personajes de Hong Sang-soo deciden escribir aquello que es demasiado importante como para meramente decirlo: pero el ensimismamiento les conduce al solipsismo y la incomunicación. Cuando el suicida Sang-won, enfrentado al cuaderno abierto sobre la mesita del angosto cuarto del hotel, le comunica a su compañera "Lo diré todo antes de morir", ella, indiferente, le responde: "¿Sigo secándome el pelo?" Y cuando Joong-rae explica a Moon-sook su teoría de la reconfiguración de las imágenes traumáticas dibujando sobre el mismo cuaderno en que intenta escribir su guión, ella admira su imaginación; sin embargo, con mayor determinación desprecia sus palabras y sus imágenes al darse cuenta de que en nada se corresponden con su comportamiento real.

La mujer es el futuro del hombre no es sólo el título de una de las películas de Hong Sang-soo, sino también una forma de expresar algo que está muy interiorizado en el pensamiento narrativo del autor. Desde su primera producción, los hombres aparecen como buscadores incansables, inadaptados, cargados de complejos o manías, desconocedores de su propio cuerpo y/o temerosos del cuerpo de la mujer. Todos ellos son personajes *incompletos*: un defecto o una carencia les aboca a una búsqueda que intentan interrumpir buscando en la mujer una salvación inevitablemente efímera. El elenco se abre con los dos protagonistas masculinos de *El día en que un cerdo…*: Hyo-sub es un novelista sin éxito, inseguro en sus relaciones y aficionado a la bebida; Dong-woo, un vendedor alienado por su trabajo, obseso por la limpieza e infeliz en su matrimonio. Hyo-sub es el primero de una serie de escritores, cineastas, profesores, actores y artistas con problemas de auto-estima o retratados en momentos difíciles de su trayectoria profesional o de su vida afectiva. En esta lista figurarían el profesor Sang-gwon, en busca de trabajo en otra universidad y tratando de olvidar a su amante (*El poder de la provincia de Kangwon*, 1998), el pintor y cineasta Young su, incapaz de competir con el joven y rico Jae hun (*La virgen…*), el actor Kyung-soo, quien en plena crisis creativa encuentra el amor que le pasó por delante si darse cuenta años atrás (*La puerta de la vuelta*), el director de cine Huyn jun, que a su regreso de Canadá debe enfrentarse a la mujer que abandonó por su carrera (*La mujer es el futuro del hombre*), el cineasta fracasado Dong su que trata de hacer realidad la ficción de su compañero

agonizante (en la segunda parte de *Un cuento de cine*), el director Joong-rae, que se deja arrastrar por el parecido entre dos mujeres, a quienes utiliza para la composición de su guión (*Una mujer en la playa*), el pintor Sung-nam, que huye cobardemente de su casa para caer en un tiempo suspendido en París (*Noche y día*, 2008), el director Ku, que se ve envuelto en situaciones desagradables o comprometedoras sin ser muy consciente de ello (*Como lo sabes todo*, 2009), el artista Mun-kyung y el poeta aficionado Jeon-ho, ambos enamorados sin saberlo de la misma mujer (*Ha ha ha*, 2010) y el aspirante a cineasta Jin-gu, de quienes sus compañeros se ríen por su torpeza y su fama de mujeriego (*La película de Oki,* 2010). En cada una de las películas aparecen acompañados por otros hombres que pueden ser más fuertes, más resignados, más realistas, más ricos, pero también menos talentosos y menos queridos por las mujeres: el comerciante Dong-woo, el productor Jae hun, el profesor Moon-ho, el director de arte Chang wook o el pintor Yang, entre otros. Son personajes incompletos no sólo porque una carencia les impulse a buscar en la mujer apoyo y consuelo, sino porque, como las películas mismas, están compuestos fragmentariamente: cada uno de esos personajes podría prestar un fragmento de su personalidad o su biografía a los otros sin por ello alterar el patrón, y por tanto podría pensarse que cada uno de ellos está compuesto de fragmentos de otros. Ahora bien, el que los fragmentos no cambien el patrón no quiere decir que sean intercambiables: cada narración resulta de las diferencias, a veces mínimas, que separan a unos personajes de otros en una situación dada. Y esto es lo importante: del mismo modo que cada película repite de algún modo el mismo patrón narrativo siendo siempre diferente, cada personaje repite un patrón sin por ello identificarse con ningún otro. Los modelos pueden pensarse, pero son irreales: la realidad se despliega como una red infinita de variaciones, y estas variaciones se hacen visibles de unas películas a otras, pero también en el interior de las mismas películas y en el comportamiento de cada uno de los personajes. Su lucha por ser visible, por mantener una identidad que garantice la comunicación es paralela a su esfuerzo por alterar su propia imagen y transformar por tanto aquello que le hace reconocible.

La incompletitud que afecta a los personajes masculinos en las películas de Hong Sang-soo deriva en gran parte de su idealismo; aún no han comprendido el sentido de una vida sin trascendencia, y de diferentes modos la persiguen: cuando no la obtienen en la creación la buscan en la mujer, y a la inversa. Pero uno y otro camino son errados cuando se comprenden de manera idealista: cuando se identifica la producción artística con la permanencia más allá del objeto físico (o de la muerte) y se proyecta en la mujer todo aquello de lo que el hombre carece (convirtiéndola en ángel). Incluso

cuando parecen tenerlo todo (amor y creación), la obsesión por el pasado puede con ellos y les aleja del gozo del presente: así le ocurre a Joong-rae, incapaz de liberarse de la imagen de la traición de su exmujer, e incapaz de amar despreocupadamente a Moon-sook, artificialmente atormentado por la idea de que en el pasado ella se haya acostado con extranjeros. Más bien se diría que esa fijación en el pasado sirve de coartada o de freno para un tipo de personaje que se resiste a ceder la irresponsabilidad de la adolescencia, disfrazada de libertad, y aspira a las recompensas de la madurez sin arriesgar un compromiso en su presente.

El día que un cerdo cayó en la fuente: Hyo-sub tratado con condescencia por su editor y sentenciado por el juez.

Un cuento de cine: Sang-won humillado por su madre ante su familia

Como consecuencia de ese idealismo y en contrapartida a la libertad o el reconocimiento que reclaman, muchos de estos hombres caen en el patetismo o en la humillación. Es cierto que en muchos casos son ellos mismos quienes la propician con su comportamiento, sus palabras o su persistencia. La incapacidad de relativizar su posición o sus proyectos les lleva a sufrir lo que consideran incomprensión o maltrato, pero también a comportarse ellos mismos de manera desconsiderada, cruel o incluso violenta. El alcohol, omnipresente en todas las películas, les ofrece la coartada o la excusa para el desahogo. Para la narración, el alcohol cumple la misma función que el humor: relativizar el idealismo y disolver el dolor. Tanto el humor como el alcohol son adictivos, aunque sus efectos, ya se sabe, limitados en el tiempo. Algo parecido ocurre con la pasión amorosa. Hong Sang-soo combina todos estos elementos para alcanzar una cierta estabilidad narrativa; al fondo inevitablemente siempre queda un cierto poso de amargura.

La puerta de la vuelta / La mujer es el future del hombre / Una mujer en la playa / Como lo sabéis todo: el alcohol omnipresente.

Los personajes femeninos parecen mucho más conscientes de la realidad y de sus propios límites: no sueñan imposibles, pero tampoco renuncian al placer, a la aventura, o a lo desconocido, aunque para ello tengan que romper convenciones o reglas. Es cierto que de esta manera tampoco se libran de la soledad, del trabajo o del sufrimiento, pero a diferencia de los personajes masculinos, evitan poner en escena su dolor y su esfuerzo; en cambio, parecen más dispuestas a valorar los momentos de calma, de conversación, de disfrute o de gozo. Son personajes más completos que los masculinos, y por ello resulta también más difícil elaborar patrones. La profesión no es tan definitoria en su caso, porque ellas no otorgan a su trabajo la importancia que los hombres sí le otorgan y, en muchos casos, carecen realmente de una posición laboral consolidada: son demasiado jóvenes (Min Jae, Ji-suk, Su Jung, Yu-jeong, Oki), se casaron demasiado jóvenes (Bo-kyeong, Sun Young), o mantuvieron relaciones con los protagonistas cuando eran demasiado jóvenes (Min-sum, Sunhwa). Yeong-sil (*Cuento de* cine), Moon-sook (*Una mujer en la playa*) y Sung ok (*Hahaha*) rompen este patrón, pero ni siquiera en su caso su oficio (actriz, compositora, guía turística) resulta tan decisivo para la definición de la identidad como el oficio de sus compañeros. Yeong-sil *representa* su papel de actriz con profesionalidad, fuera de escena y en ausencia de cámara, cuando por ejemplo acude a la reunión de amigos de Lee Hyongsu y *actúa* en el karaoke interpretando la canción elegida por Dong su; pero cuando accede a acostarse con éste, se ve obligada a decir: “las actrices somos mujeres normales”. La compositora Moon-sook, en cambio, renuncia a hacer valer sus méritos profesionales, en contraste con la obsesión de Joong-rae, para quien la escritura de su guión está

aparentemente por encima de cualquier relación: no le corresponde poner en escena sus aspiraciones creativas, y no lo hace. En parte como consecuencia de su honestidad, Moon-sook sufre la humillación por parte de Joong-rae, quien, como aquélla repetirá más tarde, "pasa por encima de ella" en compañía de su nueva amante después de que se quedara dormida ante la puerta del hotel donde éstos hacían el amor.

Una mujer en la playa: Joong-rae y Sun-hee abandonan el hotel por la habitación de al lado y observan a Moon-sook durmiendo, borracha, contra la puerta de su habitación.

Las mujeres son también humilladas y maltratadas en las películas de Hong Sang-soo, pero por razones diferentes a las de los hombres, más bien como consecuencia de la prepotencia (fruto de la inseguridad) y la frustración (fruto de la ambición) de éstos: así le ocurre a Min Jae, en vano enamorada de Hyo-sub; a Min-sum, despreciada por Sung-nam en una habitación de hotel de París; y a Yu-jeong al romper el preciado jarrón propiedad de de Sung-nam (si bien esto ocurre en el sueño del protagonista). En otros casos, no se trata propiamente de una humillación, sino de una hiperexposición en la que arriesgan su posición de fuerza frente a los hombres: así le ocurre a Bo-kyeong cuando intenta en vano fugarse con Hyo-sub; a Myeon-sook, la bailarina que se exhibe para atraer al actor de la capital; a Ji-suk, durante su segunda visita a la provincia de Kanwon; a Sunhwa, atrapada en un triángulo junto a dos hombres con quienes comparte el pasado pero dudosamente, como anuncia el título de la película, el futuro. A dos de estas mujeres, Bo-kyeong y Min-sum, la única salida que les queda es el suicidio. A diferencia de Lee-Hyongsu, que lanza a su personaje al vacío cuando él llora como un niño en los brazos de Dong su atemorizado por su muerte inminente, Bo-kyeong prepara la suya con serenidad y ejecuta su propósito sin tratar de involucrar a nadie ni esperando que nadie se lo impida.

El día que un cerdo cayó en la fuente: Bo-kyeong prepara su suicidiio

La muerte es indicada, pero apenas representada. Sólo en la primera película de Hong Sang-soo son visibles los cadáveres. En el resto, los personajes son abandonados antes

de morir o se tiene noticia de su muerte de manera indirecta o diferida. La representación de la muerte ha constituido el principal recurso de las religiones para justificar y mantener el gran negocio de la trascendencia. El miedo a la muerte y a lo que puede ocurrir tras la pérdida final de la consciencia abre el terreno de la fantasía convertida en revelación. Y lo que la mayoría de las religiones proponen para exorcizar ese miedo es morir anticipadamente, poco a poco, día a día: para ganarse la vida eterna hay que renunciar en parte a ésta y aceptar prohibiciones, limitaciones y sacrificios. El ayuno, la abstinencia sexual, la oración o el amor a seres inexistentes atentan contra aquello que es necesario para la vida: la nutrición, el placer, la reproducción, el descanso, la comunicación con los seres vivos. Es comprensible que en una narrativa intrascendente se prescinda de su representación. La muerte sólo es importante en tanto afecta a los otros, a los vivos, que son los únicos protagonistas posibles de la acción dramática. Por ello se evitan los funerales (excepto en los sueños) y la recreación en la descomposición de los cuerpos.

El día que un cerdo cayó en la fuente: Bo-kyeong sueña su propio funeral

Las escenas de sexo, en cambio, se muestran frontalmente, a veces con crudeza. Es el verdadero lugar de encuentro, el momento en que se resuelve la tensión entre hombres y mujeres, pero que, para asombro de los personajes masculinos, no cierra la narración, ni siquiera les consuela de su frustración, ni les cura de su obsesión. Los personajes femeninos las viven con placer o con paciencia, según los casos. Hong Sang-soo filma estas escenas sin adornos, como un observador silencioso que asiste a la transacción entre los cuerpos (aunque es inevitable percibir *su mano* burlona en la torpeza manifiesta de alguno de sus personajes o el exceso de expectativas de otros).

El poder de la provincial de Kangwon / *Un cuento de* cine: la cámara como crudo testigo.

El idealismo que afecta a los personajes, sobre todo a los masculinos, se traduce positivamente en una sublimación del deseo y negativamente en una estigmatización de la sexualidad. Numerosas secuencias de sexo tienen su preámbulo en callejones oscuros y su escenario en cuartos de hotel angostos, con colchones sobre el suelo e incluso sábanas sucias y con restos de semen. La obsesión por la limpieza afecta patológicamente a algunos personajes y resulta humorísticamente desmontada cuando, por ejemplo, al muy pulcro Dong woo se le rompe el preservativo y debe acudir a hacerse análisis en una clínica de urología (donde casualmente su mujer descubrirá el engaño), o cuando Jae hun, que toma una ducha antes de acostarse con Su Jung y perfuma su baño con aerosol, se maravilla ante la sangre derramada por la virgen y prefiere lavar él mismo la sábana en el baño del hotel que llevársela para lavarla a máquina como sugiere su amante primeriza. En el otro extremo, resulta también ridículo el esfuerzo de algunos personajes por convertir su deseo sexual en atracción misteriosa, amor *puro* o necesidad existencial. Sang-won le pide a Yeong-sil que mueran limpios, y esto significa primero ducharse y segundo abstenerse de hacer el amor antes de suicidarse ingiriendo pastillas.

El día que un cerdo cayó en la fuente: Dong-wu trata de limpiar las sábanas sucias y a continuación se lava él mismo al comprobar que el condón se ha roto.

Las mujeres no pueden escapar a las trampas del idealismo, porque está demasiado instaurado en las representaciones y los comportamientos sociales, aunque ellas se muestran mucho menos escrupulosas, menos obsesivas y mucho más reconciliadas con su propio cuerpo y con la corporalidad en general. Aparentemente pasivas, se van a la cama con sus compañeros con mucha más naturalidad que éstos, y también con menores pretensiones. La pasividad se descubre más bien como una renuncia a librar batallas inútiles o soportar ficciones innecesarias. Pero casi todas son mujeres fuertes: la joven Min Jae corrige el original de la última novela escrita a mano por Hyo-sub, que sin embargo la considera inferior a él (curiosamente ella trabaja con su voz como despertadora personalizada o dobladora de películas animadas); Ji-suk siempre parece tener el control de sus relaciones, tanto con sus compañeras como con los hombres con quienes se acuesta; Moon-sook elige entre los dos hombres, hace lo posible por

preservar su relación y toma la decisión de abandonarla cuando mide el sufrimiento que comporta; Yu-yeong revela que, tras su comportamiento caprichoso y sus mentiras, subyace un reconocimiento claro de las propias limitaciones y una voluntad honesta de conseguir aquello que considera importante; y Oki dice la última palabra con la película que ella misma filma y comenta para cerrar la superposición de perspectivas sobre el triángulo amoroso que articula. En contraste con la honestidad Oki o de Moon-sook, a las mujeres les resulta insoportable la aparente sinceridad y el idealismo de los artistas (escritores o profesores) cuando sirve para justificar el engaño o la hipocresía. Sin embargo, no se resisten a ellos. Eso sí, prefieren a los hombres que las tratan como mujeres y no como ángeles: por ello Yu-jeong se entrega a Sung-nam, Moon-sook a Joong-rae y Yeong-sil desprecia a Dong su, incapaz de reemplazar al agonizante Lee Hyongsu. La separación de esta última pareja se produce junto a la estatua de un ángel situado a la puerta del hospital. En su primer encuentro, cuando la chica sale de visitar al director, Dong su le dice: "Yeong-sil, pareces un ángel". "Lo dices por la estatua del ángel", responde ella. La estatua no se ve en esta secuencia, sino algo más tarde, después de que han cenado juntos, se han emborrachado juntos, han hecho el amor, él ha descubierto que el cuerpo de ella no está marcado por cicatrices como le habían anunciado sus amigos, y ella le ha dejado solo muy temprano para visitar de nuevo a su amigo en el hospital. Sólo entonces la cámara muestra al ángel de piedra y, a continuación, a la mujer de carne y hueso, quien, harta del patetismo de Dong su, que todavía la sigue, le espeta: "Lo has pasado bien. Basta ya!" Ella toma un taxi y desaparece. Él entra por fin en el hospital y se enfrenta a la muerte.

Un cuento de cine: Dong-su encuentra a Yeong-sil bajo la estatua del ángel en la enrada del hospital

La muerte no es el final. El final es la soledad. Pero el final no es lo más importante. O al menos esto parece desprenderse de la propuesta narrativa de Hong Sang-soo. El ángel permanece, porque ya estaba muerto, o más bien nunca estuvo vivo, o nunca existió. La mujer sigue su camino. Y el hombre debe decidir. Hong Sang-soo decide obviamente por sus personajes: les retrata obsesionados por el pasado o por su futuro profesional, les hace desear compulsivamente a las mujeres, les humilla, les regala placer y finalmente les condena a una nueva etapa de soledad, no necesariamente

definitiva. El humor del que algunos personajes carecen para relativizar su situación se incorpora a la mirada del director, corporalmente ausente, pero discursivamente presente, muy presente durante la acción de las películas. Si en casi todas ellas se producen situaciones de triángulo, él siempre está en medio. Y lo que en cualquier caso parece querer afirmar es que, efectivamente, "la mujer es el futuro del hombre". No de una manera fácil, no como resultado de una aceptación de la centralidad del sexo en las relaciones humanas, sino más bien como propuesta de una reflexión sobre el amor y la relación sexual en cuanto medio de conexión y alternativa a la trascendencia religiosa. La muerte puede ser el final de la narración corta, pero la mujer es el futuro de la narración larga, todo depende de cómo se descarten y se ordenen los fragmentos.

Si la muerte y su representación son los principales valedores de la religión en su fundamentación y persistencia, la mujer y sus actos han sido siempre los grandes enemigos de los profetas y los jerarcas eclesiásticos: voluntariamente constreñidos a la *pureza* del celibato, condenan a la mujer, su cuerpo y su deseo, y la representan como origen de todos los males que sufren los seres humanos. La mujer es la aliada del diablo, es la encarnación del mal; la mera visión de su cuerpo, incluso de partes de su cuerpo, puede arrastrar al hombre al pecado. Por ello es preferible esconderla, evitarla. La mujer sólo es aceptable en cuanto virgen o en cuanto ángel, es decir, privada de sexualidad, privada incluso de cuerpo. Al cosificar el cuerpo femenino, se niega a la mujer su condición de persona y por tanto se niega también la corporalidad y la sexualidad como medios de conocimiento. La mirada y la palabra son promovidas jerárquicamente en detrimento de las manos, de la voz y de los órganos sexuales. Y este modelo de jerarquización del cuerpo pasa de la religión al arte y a la cultura sin apenas alteraciones. Tal vez por ello en las películas de Hong Sang-soo el director y el artista (cuyo instrumento de trabajo es la mirada) se empeñen en escribir y dibujar a mano, y todos busquen en la bebida un medio para alterar las jerarquías y facilitar otras vías de conocimiento y comunicación. La celebración de la mujer en las películas de Hong Sang-soo cumple esta función antitrascendente. Los personajes se exponen a ser burlados como mujeriegos o ridiculizados como permanentes enamoradizos. A veces a esta condición se suma la mala fama de su tendencia al alcoholismo. Pero lo que buscan es un tipo de conectividad que para ellos sólo es posible por medio de la relación sexual. El pensamiento intrascendente va acompañado de un deseo intrascendente, de una voluntad de placer y de vitalidad, pero también de un esfuerzo por superar la soledad y el solipsismo. El amor sexuado abre un espacio de comunicación que no anula las diferencias, pero que las hace productivas. Durante un

tiempo limitado, los amantes son capaces de conocer desde la posición del otro, la alteridad suaviza sus bordes y la satisfacción de la comunión con los seres vivos hace innecesaria cualquier trascendencia. El amor sexuado revela entonces por qué es tan peligroso para los negocios de la trascendencia: cancela su razón de ser anulando su necesidad.

El espacio narrativo intrascendente es el creado por las personas en sus relaciones sociales, sexuales, intelectuales y afectivas. Los momentos de sexo entre mujeres y hombres, hombres y hombres, mujeres y mujeres no son agujeros negros, sino más bien nodos de hiperconectividad que contribuyen al mantenimiento de la red sin necesidad de trascendencia. Aunque, obviamente, la relación sexual no garantiza la conectividad, ni va asociada siempre al amor, ni siquiera es posible mantener la coincidencia entre el amor y el deseo, que pueden correr paralelos. De hecho, en muy pocas ocasiones en las películas de Hong Sang-soo tal coincidencia se produce. Y en algunas se muestran situaciones contrarias: sexo pagado (*El día en que un cerdo¸ El poder…),* sexo frustrado (*Un cuento de cine*), sexo ocasional (*La mujer es el futuro del hombre*), violaciones consentidas *(La virgen…*) o violaciones reales (*Como lo sabes todo*). Aunque lo más habitual es que al sexo se llegue como momento de una narración que los propios personajes construyen o descubren, en un proceso de conocimiento o reconocimiento. La dificultad de conexión entre los personajes deriva de los diferentes tiempos que cada uno experimenta y habita. Y gran parte de la tarea narrativa de Hong Sang-soo consiste en construir y articular esos tiempos en una temporalidad compleja que se muestra como presente.

El presente es el tiempo de la intrascendencia: el aquí y el ahora, vivido en la despreocupación de pasados extraindividuales que pudieran condicionarnos (pecados originales, deudas con los mesías), y despreocupado también del futuro extra-cronológico (el rendir cuentas o el esperar premios más allá de la muerte). La despreocupación hacia el pasado y el futuro se traslada también a la propia experiencia vital y biográfica, y se traduce en un aligeramiento de la responsabilidad que aumenta las posibilidades y la esperanza de felicidad o bienestar inmanentes. Estas posibilidades y esta esperanza se encuentran, no obstante, condicionadas en dirección contraria por el debilitamiento de la individualidad y la aceptación de la condición de miembro de una especie y de una o múltiples red/es sociales, por la pertenencia en definitiva en un sistema ecológico de cuyo equilibrio sí somos responsables.

El poder de la provincial de Kangwon: desencuentro (1a parte) y encuentro (2a parte)

La liberación de la temporalidad metafísica (y de la perspectiva de eternidad) abre el tiempo de la oportunidad, pero en la forma de un presente cargado de memoria y anticipación. El vivir este presente con nostalgia o pragmatismo, con angustia o placer depende de cada individuo y de la narrativa en la que junto con quienes en cada momento componen su red social se inscriba. La narrativa fragmentaria de Hong Sang-soo es también consecuencia de esa búsqueda por hacer coincidir las historias, esa búsqueda de un presente perfecto que quizá sólo es visible cuando aún no ha ocurrido o cuando ya es pasado. En su imperfección, el presente aparece, en cambio, cargado de memorias y de deseos que no coinciden, como tiempo de cruces, coincidencias y desencuentros.

La condición más evidente de ese presente imperfecto es la de la espera. Los personajes están aquí, con su cuerpo e incluso con su pensamiento, pero sólo en función de algo que ya ha ocurrido o que aún debe ocurrir. Hay esperas solitarias y esperas en compañía: ¡triste destino el de esos personajes (amigos casados, amigas sin pareja) cuya única función es la de acompañar la espera! Se espera la oportunidad del trabajo, la de la creación, la del amor, la del cambio o, en algún caso patológico, la de la muerte. Y lo que la espera abre es un *tiempo muerto*, es decir, una cotidianidad suspendida.

El poder de la provincial de Kangwon: los personajes esperan más que actúan

La cotidianidad filmada por Hong Sang-soo es muy diferente a la filmada por Ozu, y es que en el caso del maestro las películas raramente se ocupan de los tiempos muertos en las vidas de los personajes, sino que más bien muestran la vida en su totalidad como un tiempo suspendido: se aplica una perspectiva cosmológica que nivela las acciones y las pasiones de los personajes, del mismo modo que por otras razones se iguala la importancia de los paisajes naturales y los artificiales, las personas y los objetos. La impermanencia de los seres humanos y de las cosas se funde con una visión atemporal para cubrir de amable melancolía sus películas. Como observara Deleuze, en el cine de Ozu "todo es ordinario y regular, todo es cotidiano". Y las elipsis tienen en su narración la función de esconder aquello que el espectador desearía ver, pero que no puede ver a riesgo de romper el flujo de la cotidianidad. En cierto modo, las películas de Ozu transcurren en un presente ficticio que es ya pasado. Las de Hong Sang-soo transcurren más bien en un pasado ficticio que siempre es presente. La cotidianidad que Hong registra no es ordinaria, sino más bien excepcional, pues siempre está condicionada por el tiempo de la oportunidad perdido o esperado. De ahí que en sus películas los seres humanos y los objetos no se iguale en su insignificancia, sino más bien en su relevancia. "¿Qué es lo más importante?", pregunta uno de los estudiantes al director Ku en *Como lo sabes todo*. "La libertad", responde él. "¿Qué es lo más importante?", insiste otra estudiante ante el maestro Yang: "Todo es importante", responde el viejo, pero sobre todo "la sinceridad". "¡Todo es importante!", remacha el director Ku al ver su criterio cuestionado. "¡Todo es importante!", le había dicho Gong al inicio de la película y él no había prestado suficiente atención. Porque, efectivamente, pequeños detalles aparentemente irrelevantes construyen la narración del mismo modo que pequeñas acciones (a veces involuntarias o no del todo conscientes) pueden encadenar un destino dramático o trágico, como la violación de Gong por el director Kim ("¡Todo es importante!", le recordará ella al final de la primera parte echándole en cara el haberla dejado sola y borracha en su cuarto de baño de la habitación de su colega).

Como lo sabéis todo: "¿Qué es lo más importante?" "Libertad"? "Sinceridad"? "¡Todo es importante!"

Todo es importante y todo está ahí para todos, pero no todos pasan por los mismos lugares en los mismos momentos, no todos se detienen ante las mismas cosas, no

todos reaccionan de la misma manera y no todos recuerdan del mismo modo lo que han visto o hecho. Estas diferencias, como pondrá en evidencia Oki en su película, constituyen la base de la narración cinematográfica, pero también la base en movimiento continuo sobre la que se construyen las narraciones biográficas. La acción se revela entonces como reacción demorada o como constante búsqueda. El hacerse visible no garantiza ser visto, ni la acción emprendida tiene siempre las consecuencias previstas, aunque toda exposición, toda mirada y todo movimiento se inscriben en una cadena de estímulos y tensiones que en distintos tiempos producen diferentes efectos. El conflicto dramático es sustituido por un juego de temporalidades, que Hong Sang-soo muestra recurriendo a la repetición y a la superposición de fragmentos: siguiendo a distintos personajes en un mismo tiempo cronológico, pero con distintos cortes temporales que reducen al mínimo las posibilidades de simultaneidad, o bien cortando el tiempo y el espacio de modo que las coincidencias probabilísticamente casi imposibles, se produzcan de modo aparentemente espontáneo. El perspectivismo de Hong Sang-soo no se realiza como un retorno al pasado (en el modelo clásico de Kurosawa), sino más bien como una iteración del presente. Pasado y presente se igualan, del mismo modo que se igualan diversos niveles de ficción (sueños, imaginaciones, visiones, cine dentro del cine, etc.): no se anulan las diferencias para provocar deliberadamente la confusión, pero sí se da el mismo tratamiento a distintos tipos de secuencias para mostrarlas como partes de la realidad. La realidad está compuesta por todo aquello que socialmente importa, y los sueños o las películas pueden producir efectos del mismo modo que las acciones o las percepciones cotidianas.

El presente es la suma de lo que cada personaje ha visto, ha pensado, ha soñado, ha vivido, y de lo que cada uno siente, piensa, imagina y desea, pero también es resultado de una negociación permanente con el espacio y con la memoria del espacio social o físico en que la situación tiene lugar. Ese presente puede ser tan complejo que requiere ser *escaneado*, ser hecho visible en distintas capas de resonancia, es decir, fragmentado y especializado. Enfrentado a esa sucesión de presentes siempre en transcurso, el espectador visualiza una temporalidad que se basa en las diferencias: no es el sucederse de los segundos o de los momentos lo que constituye el tiempo, sino la constatación de las diferencias. Podría parecer que una vez más se recurre a la especialización, pero no es del todo cierto, porque sólo mediante un abandono del espacio cinematográfico, mediante una anulación del dispositivo, se podría realmente espacializar la acción, a costa de detenerla y superponerla de un modo que precisamente evitaría el presente y abocaría a desplegarla como pasado, a la

conversión de la ficción en documento. La opción del director consiste precisamente en acentuar la condición efímera y elusiva del presente sin renunciar por ello a la representación de su complejidad. La comprensión de la complejidad se produce en el tiempo, en la experiencia de la duración, por más que la experiencia de la duración del espectador de la ficción cinematográfica contraste con la interrupción de la duración de la acción que esa ficción representa.

El método de escritura practicado por Hong Sang-soo es coherente con su compromiso con el presente. Como él mismo ha explicado en numerosas ocasiones, para la preprodución de la película se trabaja con una idea muy básica del argumento y del plan de trabajo. La concreción de cada escena se produce durante el proceso de rodaje y los diálogos son escritos por el director cada mañana antes de filmar cada escena. Los actores apenas tienen tiempo de memorizar las líneas y de *interpretar* la situación propuesta; en paralelo, la materialidad de las localizaciones y la experiencia compartida por el equipo se introduce inevitablemente en la construcción de la ficción. Esta escritura de urgencia, bajo la presión del plan de producción, explica también la fragmentariedad narrativa, una cierta clausura de cada una de las secuencias sobre sí misma, y su enlace por medio de detalles y no por medio de un desarrollo dramático que habría requerido una planificación previa. Explica también la relativización del encadenamiento temporal: la escritura establece en cada momento un presente absoluto, que se relaciona en cuanto presente con el resto de las secuencias. El pasado sólo existe en la memoria del autor, del espectador o, en el ámbito de la ficción, en la de los personajes. Pero todas esas memorias son particulares y falibles.

Virgen desnudada por sus pretendientes. Jae-hun encuentra a Su-jungy ella le da sus guantes. Arriba: primera parte. Abajo: la misma escena en la segunda parte.

La diferencia entre experiencia y memoria, entre vida vivida y vida recobrada, constituye uno de los ejes narrativos de *En busca del tiempo perdido* (una obra que por la monumentalidad de su esfuerzo y la ambición de mantener la posibilidad de la narración en tiempos de su disolución está muy próxima al empeño cézanniano de asegurar la representación en tiempos de su imposibilidad). En la recuperación del pasado por parte del narrador y en el avance hacia el presente de éste se alcanza una temporalidad tensa, resonante, algo muy parecido a la extratemporalidad y, por tanto, una dimensión en la que podría experimentarse la trascendencia. Ricoeur habla de una "trascendencia inmanente" a propósito de esa dimensión misteriosa en la que circulan presente y pasado no siempre en la misma dirección. Sin embargo, en la obra de Hong Sang-soo lo que importa no es cómo la vida verdadera es recuperada en la memoria, sino cómo la imprecisión de los recuerdos aboca a la intersubjetividad. A diferencia de Proust, Hong Sang-soo se empeña en una construcción temporal que tiene como premisas la intersubjetividad y la irreversibilidad. El pasado no existe más que como recuerdo, nunca es representado, y sólo es significante en tanto afecta al presente. La circulación de tiempos no genera una "trascendencia inmanente", sino que más bien visibiliza la alternativa a la trascendencia que se manifiesta en el reconocimiento de la existencia temporal del otro y en la asincronía de las experiencias compartidas. *Virgen*… está enteramente construida sobre la falibilidad y selectividad de la memoria: la multiplicación de las perspectivas sumada a las múltiples posibilidades de secuenciar el tiempo de acción da lugar a una infinidad de narraciones potenciales, que además pueden ser estructuradas de manera artificiosa (partes, capítulos, reglas temporales en el interior de cada capítulo) y de acuerdo a diferentes principios de encadenamiento de las acciones (por necesidad / por azar). Hong Sang-soo enfrenta al espectador a un abanico de divergencias que debe descubrir sin reducirlas a su sincronía: no le queda otra que participar en un juego de memoria similar al que los propios personajes y el mismo director (dado el método de escritura) juegan. A veces los recuerdos que difieren pueden ser aparentemente irrelevantes o anecdóticos, como Dong su recordando el haber comido chuletas en casa de su amigo, algo que ni éste ni su mujer recuerdan en absoluto, o tan relevantes que resulta increíble que uno de los interlocutores haya podido olvidarlo, como Kyung-soo esforzándose en recordar algo tan importante como la primera vez que conoció a Sun Young, a quien desea obsesivamente, y a quien quince años atrás aparentemente deseó tanto como para realizar movimientos muy parecidos a los que ahora realiza. Lo decisivo es que este

recuerdo no implica una vuelta atrás: más bien se diría que el pasado repite el presente del mismo modo que el futuro lo puede repetir.

Un cuento de cine: Sang-won se cita con Yeong-sil (personaje) tras haberla encontrado por casualidad trabajando como dependiente en una óptica / Dong-su repite la misma escena después de haber seguido a Yeong-sil (actriz) a la misma óptica donde la escena anterior había sido rodada.

La repetición puede afectar a la experiencia de un individuo, pero puede también afectar a otros individuos. De hecho, la divergencia de los recuerdos es indicativa de una movilidad permanente de los individuos: recuerdan cosas distintas porque estaban en posiciones distintas, y si ahora son capaces de reconocer lo que en otro momento no vieron es porque su posición ha cambiado. El cambio de posición puede alterar incluso la identidad de la persona. Las personas cambian del mismo modo que diferentes individuos pueden ocupar una misma posición. ¿Quiere esto decir que individuos y personas son intercambiables? A diferencia de la "impermanencia" plasmada por Ozu, coherente con su opción por una cotidianidad significante, Sang-soo propone más bien el cambio, la interrupción y la urgencia en un tiempo no marcado por el tránsito cíclico de las estaciones y los procesos naturales, sino por el implacable sucederse de los días, que en su identidad más bien podrían superponerse. Al reconocer la posible intercambiabilidad de los individuos y del transcurrir implacable de los días siempre iguales el viejo individuo se ve enfrentado al dilema de la alienación o el sacrificio trágico. Una de las pocas escapatorias a este dilema parece residir en la práctica de la humildad. Sólo en la humildad puede el individuo hacerse consciente de las personas y los tiempos que lo constituyen y lo habitan, pero también de aquellos que lo exceden. Y es la exploración de este exceso en los otros la que abre la vía de la intrascendencia, de un conocimiento liberado de ideales, de una pasión liberada de tormentos.

La vía intrascendente no sólo libera al individuo de la responsabilidad de mantener su integridad en relación con la sociedad en la que se inscribe, también libera al arte de la misión que le asignó la modernidad. Esta liberación puede ser entendida como una degradación o incluso como una humillación si se la considerada desde la perspectiva soberbia del viejo modelo de arte. Pero puede ser también contemplada como la

apertura de un nuevo campo de exploración formal en una sociedad que renuncia al misterio. La decisión de Hong Sang-soo de basar su narración en las divergencias entre memorias y perspectivas y no en un misterio que sólo el autor conoce o puede revelar apunta en esta dirección. La inteligencia intrascendente no sólo suprime el pensamiento religioso, también cuestiona la posibilidad de la literatura y el arte entendidos como sustitutos de la religión y por tanto preservadores de una actitud trascendente. Buena parte de la creación artística y literaria moderna se fundó sobre la existencia de bolsas de misterio en la conciencia y en la cultura de las sociedades contemporáneas. ¿Qué ocurre cuando todo misterio resulta erradicado, cuando la ciencia o el pensamiento son capaces de explicarlo? ¿Qué tipo de producción artística es posible en esta nueva situación? La narrativa intrascendente de Hong Sang-soo constituye una de las posibles respuestas a esta pregunta. Pero lo que Hong Sang-soo muestra es al mismo tiempo un ejemplo de intrascendencia y la representación de la últlima batalla del ser trascendente contra sí mismo. Al igual que Cézanne no quiso renunciar a la pintura de naturaleza, tampoco Hong Sang-soo quiere renunciar a la narración cinematográfica en cuanto forma artística. Sin embargo, sus personajes le contradicen: Oki le contradice, y su película parece mucho más adecuada a la experiencia actual que la película de aprendizaje filmada por su compañero Jingu.

Oki's Film: Jingu interrogado por una espectadora sobre su vida personal. Plano-secuencia, utilizando zoom y barrido.

Al final de la primera de las cuatro secciones de *La película de Oki*, el director (interpretado por el propio Jingu, supuesto autor del corto), se somete a las preguntas del público tras la proyección de uno de sus largos *de ficción*. Una espectadora sentada en primera fila le pregunta por su vida personal, concretamente por cómo se siente después de haberse acostado con la actriz protagonista, que le acompaña muda a su lado durante el coloquio, y haber provocado la ruptura de ésta con su novio. Él trata de evitar la pregunta, argumentando que no se pueden confundir la práctica artística y el criterio estético con la vida personal y el criterio ético. Pero la espectadora le recuerda

que sus películas tratan sobre la vida cotidiana y sobre la moralidad en las relaciones humanas. La réplica airada del joven director no es una respuesta convincente, sino más bien una huida hacia delante que a nadie, ni a sí mismo, satisface. Sólo la intervención de la moderadora lo salva de la situación. Su negativa a responder es también una negativa a ver, una desesperada tentativa de mantener esa pequeña cuota de misterio a la que el artista contemporáneo no quiere renunciar. A los reproches de los otros (que siguen siendo *público*) el artista siempre puede replicar: "no me comprenden", y negarse a explicar aquello que no se comprende, porque en ese silencio radica su autoridad, su libertad. Pero también el desconocimiento, su propio desconocimiento.

La película de Oki: Oki lleva a sus dos amantes al mismo lugar. Con el más joven, sube más alto.

En contraste con la opacidad de Jingu, Oki presenta una película cristalina con el objetivo de comprender ella misma y explicar a los otros su relación con los dos hombres cuyas perspectivas, de algún modo, se han reflejado en las tres primeras secciones. La voz en off de Oki acompaña el despliegue de situaciones paralelas, contradictorias pero posibles, y justifica en la inconciliabilidad de las diferencias tanto su comportamiento como su decisión. Su propuesta es la de una narrativa porosa, abierta a las simultaneidades, a la coexistencia de los contrarios e interesada en las traducciones. A un arte entendido como una instrumentalización de la vida en beneficio de la forma se responde con una invención de la forma al servicio de la comprensión de la vida. Obviamente, tanto Jingu como Oki son personajes creados por Hong Sang-soo, las formas de las películas de ambas han sido decididas por él, así como los temas. Y aun así, al final de *La película de Oki*, esta pregunta sigue resonando con fuerza: ¿tiene sentido a estas alturas un arte que no sea útil para la vida? O bien: ¿es ésta la vía de la práctica artística en la época de la intrascendencia?

José A. Sánchez / artea / uclm
Londres 2010 – Madrid 2012