

* Capítulo
perteneciente al
libro *El arte
como pantalla.*



ÁNGEL ROMÁN

ESCENARIOS DE LA DIFERENCIA

Oriente en los contextos audiovisuales contemporáneos*

Capítulo perteneciente al libro:

EL ARTE COMO PANTALLA

CONFLICTOS INDIVIDUALES EN TIEMPOS GLOBALES

Escrito por Ángel Román

Más información:
www.angelroman.net

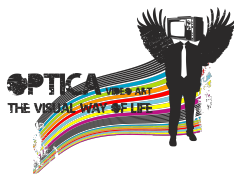
Patrocina:

asociación cultural

dosmilcuarentayseis



Colabora:



VideoArtworld
the imagery planet

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual
(BY-NC-SA): No se permite un uso comercial de la
obra original ni de las posibles obras derivadas,
la distribución de las cuales se debe hacer con una
licencia igual a la que regula la obra original.



© Ángel Román Casas, 2011

Diseño de la edición: Paula Cuesta Viñolo

Imagen de portada: Sergio Ojeda

Depósito Legal: M-003101/2011

Escenarios de la diferencia

Siempre me ha llamado la atención todo lo que tiene que ver con Oriente, los siguientes artículos versan sobre la identidad en base a la diferencia con respecto a Occidente. Hong Kong, Japón, Taiwán, Corea del Sur y Vietnam son los países elegidos para construir un discurso, ayudado a través de su cine y de su cultura, que verifique las diversas posturas estéticas obtenidas a consecuencia del desplome del sistema colonial en el Sudeste Asiático.

Interesantes son los resultados artísticos de Johnnie To, Hsiau-Hsien Hou, Wong Kar-wai, Takeshi Kitano, Takashi Miike, Hayao Miyazaki, Kim Ki-duk o Tran Anh Hung, en cuyas obras planea la dialéctica entre la globalización y la preservación de la herencia cultural ancestral.

Oriente es un escenario en transformación, es el paradigma del futuro, pero también es la imagen sobre la que Occidente se reconoce y se mira.

Escenarios de la diferencia

A | Una otredad llamada Oriente

Oriente no es solo un territorio, es una frontera que delimita dos formas de entender el espacio cultural entre Europa y Asia. Oriente es la pantalla-espejo sobre la que irradia la imagen de Occidente. Es pura invención. Una división necesaria para idear una identidad, que por oposición, sirva de apoyo para reconocerse. Palabra que procede del latín y que significa "del este", geográficamente se denomina a la zona del continente de Asia, en el que se adscriben los siguientes territorios: Oriente Próximo, Lejano Oriente y Sureste Asiático.

Por influencia americana se asocia al nombre de asiáticos a la gente procedente del Sureste Asiático (Indonesia, Vietnam, Camboya, etc.) y orientales a los del Lejano Oriente (Japón y China).

Entiendo a Oriente como fuente de un discurso sobre el que se solapa una estrecha relación de poder y dominación, y que pervive del pensamiento colonial del siglo XIX efectuado por potencias imperialistas como Inglaterra y Francia.

El concepto de Oriente tiene una vertiente de orientalismo, que según Edward Wadie Said, *"expresa y representa, desde un punto de vista cultural e ideológico, esa parte como un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales"*.

Ante la hegemonía canónica de la estética y del pensamiento occidental, en la actualidad, la cultura oriental está despertando para demostrar al mundo que tiene algo que decir y una forma muy precisa de expresarlo.

La aproximación al cine oriental siempre se ha realizado desde una perspectiva alejada de su

realidad, se lo observa como a lo otro, algo extraño, diferente y exótico. El mal llamado cine periférico vierte la inquietante idea de descentralizar los centros estratégicos de poder (Hollywood y Europa), para hacer un cine sin centro y con legitimidad propia. Japón, Corea del Sur y Hong Kong son los países principales que han propulsado nuevas formas de representación que cuestionan las tradicionales, a la vez que las relevan. Iniciándose una colonización cultural a la inversa.

A un ritmo vertiginoso, Oriente se ha convertido en un crisol de culturas. En ese espacio caben tantas culturas como países que lo forman. Las potencias antiguamente líderes en la promoción mundial de hacer y entender el cine como Estados Unidos, Francia, Italia o Inglaterra, se han quedado anquilosadas en el pasado. Los códigos estéticos y narrativos han terminado por confirmar la crisis cinematográfica que vive Occidente en estas últimas décadas, salvo en determinadas excepciones, como Lars von Trier, Michael Haneke o David Lynch, entre otros. De una u otra manera, Oriente se abre camino en el salvaje mundo artístico, entre la admiración y el asombro, de un público que necesita beber de fuentes nuevas y formas más frescas de entender el lenguaje audiovisual.

Desde Corea del Sur hasta Japón, pasando por Vietnam o Tailandia, el nuevo cine ha saltado las barreras nacionales para traspasar a otras culturas distintas, que amplifican el significado de las diversas obras que se exhiben en las pantallas internacionales.

Este ensayo pretende fundamentalmente centrarse en dos elementos básicos:

- Analizar las influencias estéticas y narrativas más innovadoras dentro del nuevo cine oriental contemporáneo, así como estudiar las películas más destacadas e importantes.

Escenarios de la diferencia

- Y por otra parte, determinar en qué aspectos es original e innovador su estrategia semiótica, para reconocer diferencias con respecto a otras cinematografías internacionales.

No me cabe ninguna duda del poder de seducción de la cultura oriental y de su capacidad para generar una riqueza visual exótica; no obstante, su efecto hipnótico y distante precipita un espacio entre el público occidental y la propia imagen que permite observarlo con extrañeza, a la vez que permite tener una lectura adulterada. Una brecha que aumenta cuanto más confuso sea nuestro conocimiento de su cultura.

En la última década del siglo XX ha surgido con mucha fuerza un importante número de directores/as, que han dado un giro radical en la forma de ver y entender el arte cinematográfico, cuyo origen geoestratégico se desarrolla en los países del Sudeste Asiático, Lejano Oriente y Oriente Próximo.

Asia es un continente formado por un conglomerado de culturas y etnias diversas, atómicas y antagónicas, todas ellas en plena expansión en estos momentos. Las corrientes migratorias son fortísimas, existiendo una alta natalidad. Son países jóvenes, muy poblados y con una densidad demográfica alta.

Lo oriental no se conforma con ser distante, sino que intenta pertenecer a la órbita de la industria en la era de la globalización tardocapitalista, beneficiándose de la pérdida de predominio occidental. En otras palabras, quiere ser otro centro para dejar de ser exclusivamente periferia. Una opción de mercado como el americano y/o el europeo. Una intención que se aproxima al discurso de Jacques Derrida, al hacer un continua deconstrucción de la hegemonía cultural dominante, pero vista desde todos los ángulos posibles: político, racial, étnico, sexual, económico, etc. Cuya finalidad es cuestionar lo que se pone en juego cuando la imagen ya no expresa su significado asignado.

En cierta forma, Oriente tiene sus propios códigos de representación, que no son obviados por Occidente, y que simbólicamente permiten acercarse a escenarios, aunque diferentes, si son reconocibles y entendibles. Hecho que configura una nueva apreciación de la mirada de las creaciones artísticas orientales, no desde un punto de vista orientalista, sino *transglobal*¹.

Las nuevas generaciones de cineastas asiáticos, conscientes de este proceso posmoderno, originan con sus películas un distanciamiento entre el significado y el significante, entre lo que se desea decir y lo que se dice, entre la imagen y lo que ésta sugiere. Pero ¿para qué?

La identidad es un factor que hay que tener en cuenta a la hora de valorar la situación de unos países, que ven con el nuevo milenio, una nueva oportunidad de reciclaje para liberarse de ser categorizadas como un concepto de nación, prefijado por la mirada poscolonial. Tiempo clave para que Oriente retome el rumbo de su propio destino, aunque esto signifique que se vea sometido a la incertidumbre global.

La problemática del cine no alineado al eje occidental se enmarca dentro de los siguientes parámetros: su recepción internacional es escasa o nula, además de que la información recibida no está contextualizada, ni históricamente ni cultu-

1 Transglobal es un término que me invento para definir ese espacio en el que la esfera de la globalización ya no tiende hacia la verticalidad (de forma jerárquica), sino que transita horizontalmente, partiendo de unos parámetros de transformación en el mundo de la comunicación 2.0, en el que se comparte los procesos culturales, más que se imponen. Entiendo la globalización como la integración de las economías nacionales a los mercados internacionales, uniformando los modos de producción y movimientos de capital. A esta globalización se pliega la transglobalización, discurso que garantiza la libre circulación, tanto de información como de conocimiento, ya sean estos artísticos, culturales y/o científicos, permitiendo la no homogenización del pensamiento estructural en el siglo XXI a través de canales tecnológicos como Internet, que escapen del control estatal. (*globalización, ver Wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Globalizaci%C3%B3n>).

Escenarios de la diferencia

ralmente, la arbitraria selección de películas que se exhiben en salas comerciales y el desconocimiento generalizado de sus tradiciones hacen casi imposible que sepamos cuál es el estado real de la cinematografía de esos países, además de tener una información irregular sobre la trayectoria de los autores. Ante estos factores se puede dictaminar que toda reflexión que se obtenga es sesgada y cuestionable.

Occidente vive totalmente desconcertado, no entiende cómo Oriente -pueblos milenarios y ancestrales por excelencia- puede ser el mayor exponente de la tecnología mundial. Sorprendente fue "*el milagro japonés*", pero no lo son menos China ni los Dragones Asiáticos (Corea del Sur, Taiwán, La República de Singapur y Hong Kong). Es precisamente ese choque brutal originado, entre la tradición y la modernidad, lo que hace incomprensible la mayor parte de la producción artística de allí. Además es un cine que llega de forma discontinua e fragmentada (no ocurre esto con el cine norteamericano, por esta razón existe un conocimiento más profundo), se puede acceder a él gracias al beneplácito de la exhibición especializada, por parte de prestigiosos festivales cinematográficos mundiales como Venecia, Cannes, Sitges o Toronto; que apoyan, con su programación, la posibilidad de ver cine que no encuentra espacio entre las distribuidoras internacionales.

La cultura oriental se interpreta como un pastiche sin sentido de restaurantes chinos, países agolpados, bazares, *tai-chi*, ropa de bajo coste y similares, mezcla imprecisa de muchos elementos y de ninguno definible. Entre los templos budistas, los cerezos en flor, la armonía zen y los móviles de última generación, los enormes rascacielos de sus grandes urbes o las aglomeraciones en las ciudades, no existe explicación alguna para la configuración de su fisionomía.

Los contrastes y las paradojas formulan un paisaje que arrojan poderosas metáforas de la dimen-

sión de un mundo que se entiende como una división invisible de ricos y pobres. Escenarios que ya no se nombran como Norte-Sur, sino que ambos conviven en el mismo espacio, pero disimulan sus diferencias con asombrosa facilidad.

Todo es producto de una imaginiería que se interpreta como lo último de la modernidad. Oriente es algo más que un choque de contradicciones económicas, es la constatación de los procesos de desigualdad sociales, raciales e históricos mundiales. Es el paradigma del futuro.

Lo oriental está de moda no sólo por su estética, sino también por visualizar lo ultramoderno. Tokio, Hong Kong, Singapur o Seúl son ciudades del futuro, diseñadas para simbolizar el siglo XXI en todo su esplendor. Japón, China y Corea del Sur son potencias económicas con mucha fuerza, crecen a un ritmo vertiginoso, incluso superior al de Estados Unidos o de Inglaterra. Casi nadie ha pensado en lo que han tenido que dejar para convertirse en las figuras emblemáticas del Fondo Monetario Internacional. Aquí el orientalismo se fomenta a través de la inflación de su reflejo hacia la construcción de modelos de ficción modernos, totalmente alejados de los estereotipos nacionales, de formato exótico y distante, para erigir nuevos significados tecnológicos de vanguardia. Y todo gracias al arte onanista del capital, cuyo punto de inflexión pivota sobre determinadas zonas de Asia, generalmente megaciudades, que interactúan como banderas de una liberación falsa de su pasado histórico colonial.

¿Nos encontramos ante una reconvertida manera de abordar las políticas imperialistas decimonónicas desde el sector financiero? ¿Es el neoliberalismo otra forma de colonización posmoderna?

Las multinacionales, como estructuras materiales de la globalización, observan a Oriente como fuente de expansión territorial de consumidores y de fa-

Escenarios de la diferencia

bricantes. Existe una dualidad inherente al espacio asiático que conmueve por su agresividad. Por un lado; los rascacielos de las zonas urbanas y, por otro; los barrios periféricos y marginales, los márgenes de un escenario que acentúa y divide las diferencias económicas dentro de un mismo país. Con una pasmosa incredulidad podemos ver chabolas junto a un puente de última generación, procesos que conviven con la miseria y los restaurantes de lujo en el centro financiero de cualquier ciudad. Diferencias que se intuyen como referencias visuales de un futuro por venir, pero también de la realidad de un mundo que ha aceptado la frontera cercana entre pobres y ricos.

La pobreza, con la consiguiente diferencia económica, ahora es vecinal, ha traspasado los territorios nacionales y se ha instalado en los barrios de las ciudades, enseñando la cara más amarga de la globalización. Me refiero a un tipo de periferia que emerge en los mismos centros de poder.

Asia ha asumido, de una inquietante manera la contemporaneidad y es allí donde se concentran la mayoría de las referencias reales de un futuro próximo, de un mañana visionado.

El conjunto de la cinematografía oriental tiene una fuerte contaminación cultural de otros países del contexto asiático, americano o europeo, doblegando su estética a una continuada renovación de sus tradiciones hacia posturas más modernas y eclécticas. Ya no se formulan imágenes de postal ni de folleto turístico, sino que los directores desean hacer películas donde la realidad, tanto histórica como social, tenga una presencia verídica.

Nos topamos, por lo tanto, con un cine alejado de atractivas historias embellecidas por escenarios antiguos y legendarios, para centrarse en la realidad contemporánea oriental con problemas de actualidad: saltos generacionales abismales, desestructuración familiar, hacinamiento urbano, falta

de optimismo, miedo nuclear, pobreza, etc., serían los temas preferidos por directores actuales como: Tran Anh Hung, Hsiau-hsien Hou, Wong Kar-wai, Zang Yimou o Takeshi Kitano.

Fue en la década de los años noventa cuando surgió la perfecta hibridación entre los géneros tradicionales y los nuevos, asumidos como parte lógica de unos procesos que tienden a la fusión. La reconversión exitosa del cine oriental se fundamenta en dos hechos decisivos: uno, su expansión es radicalmente polimorfa, cualquier canal es válido para su distribución ya sea éste el mercado del video, Internet, televisión o cine; dos, su versatilidad productiva garantiza una rentabilidad fiable. Es innegable que no sólo piensa en el consumo propio, sino que además intenta exportarlo más allá de sus fronteras. Una estrategia de supervivencia frente al imperio cinematográfico americano, que parece imponer, cada vez de manera más descarada y poderosa, una forma agresiva de colonización cultural.

La asimilación de los cambios tecnológicos por parte del género de terror, verdadero eje central de la corriente renovadora del cine oriental, es fundamental para entender el *tsunami* visual que nos sobreviene. Los tejidos clásicos industriales cinematográficos se han visto dañados por la intromisión de los estudios independientes, que financian contenidos audiovisuales alternativos ² y arriesgan, apostando por la renovación, además de construir nuevos modelos de producción. Esto ocurre en todas las partes del planeta, no es exclusivo de los mercados orientales, aunque existen ciertas diferencias de unos países con respecto a otros, como por ejemplo, la integración de los medios de comunicación en los procesos de financiación de las películas, al mismo tiempo que se piensa en hacer

2 Los contenidos audiovisuales oscilan desde fabricación de contenidos para televisión (Tv Movies, series de televisión y/o Internet), producción de películas (videos bajo demanda, digitales, descargas legales), hasta prolongarse en videojuegos, cómics, ropa, narrativa, etc.

Escenarios de la diferencia

cine para televisión (telefilm), algo mal visto, y considerado de bajo nivel creativo por parte de los espectadores más puristas.

Japón, Corea del Sur, China y Hong Kong, entre otros, son los países que más están replanteando los esquemas estéticos cinematográficos en la actualidad. De una u otra manera, ya sea por su original puesta en escena o por su ruptura con las tradiciones artísticas, Oriente ha abierto una insospechada brecha en el panorama mundial del cine. Por un parte, existen películas con una fuerte esencia tradicional e histórica, que intentan modernizar o replantear los esquemas estéticos como un producto inevitable de *merchandising* cultural, debido sobre todo a lo exótico de sus propuestas; y en otra, están las películas de género fantástico que constituyen la mayoría de obras que llegan a nuestras pantallas.

Oriente se ha convertido en estandarte de la modernidad más exacerbada. Sus contradicciones y diferencias económicas en las grandes urbes son producto de la inevitable entrada de estos países en los circuitos capitalistas. Hace unas décadas, *Blade Runner* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), vaticinó cómo podían ser las sociedades del mañana y se constató que el carácter asiático estaba muy presente en su obra. Hablar de futuro, es en cierta forma, hablar de cambio. Es todo un reto adentrarse en un tipo de cine que requiere posicionarnos en otra mirada distinta a la nuestra, y de esta forma vernos con ojos nuevos.

B | Hong Kong:

• Acoso y derribo de los discursos coloniales: El cine de Wong Kar-wai

El 30 de Junio de 1997 era el límite fijado por China para que Inglaterra devolviera el protectorado de Hong Kong después de cien años. Esa misma

fecha era también cuando un anónimo director, Wong Kar-wai, procedente de ese territorio, ganaba el gran Premio del Jurado en Cannes por *Happy Together*.

Los procesos históricos van por detrás de los sociales, y en esta nueva realidad las zonas coloniales han tomado conciencia de su situación mucho antes de que fueran políticamente libres. Y su cine, con un discurso colonial, busca insistentemente la identidad como telón de fondo, usurpada, ultrajada por una cultura dominante que intenta suplantar a la dominada.

El universo de Wong Kar-wai está plagado de recuerdos que se intuyen soterrados por el peso de la historia y de una identidad confusa. Su poética visual nos enseña que detrás del amor o del desamor existe un contexto social, cultural e histórico que delimita y comprime a sus personajes. En sus películas, late un sentido homenaje a la emoción contenida del hombre contemporáneo que intenta sobrevivir a la velocidad de su tiempo.

Los protagonistas de sus películas se agarran a la memoria como último reducto para no olvidar quiénes son, es lógico que sus señas de identidad abarquen un espectro pequeño de esa realidad en la que se ubican. No intentan perderse por lugares nuevos, sólo intentan fijar sus recuerdos para no desaparecer y ser presencia. Característico es el uso de la música que evoca épocas pasadas, también fotografías que visibilizan un pasado. Metáforas de territorios emocionales que rozan cada poro de pared, calle o tejido de una memoria vivida y que necesita ser representadas para contener la esencia de lo que fuimos, y que ya no somos.

Aunque el director proceda de Shanghai, se trasladó desde muy joven a Hong Kong por motivos políticos. Este hecho, añadiendo además la circunstancia de verse separado de sus hermanos, le propicia una sensación de pérdida durante su madurez, que queda patente de una manera muy determinada en su

Escenarios de la diferencia

obra. La estrecha unión entre el hombre y el artista es una evidencia demostrable en el caso de este director, cuyos temas tipifican el mapa de la problemática contemporánea sobre el aislamiento y el exilio.

Analizando la trayectoria artística de Wong Kar-wai se vislumbran huecos que permanecen entre tinieblas a la espera de ser rellenados, son las inevitables heridas y distancias de la memoria, que obligan tanto al espectador como a sus personajes a recordar a su manera, inventando un pasado que pueda extenderse hasta el presente.

De esta manera, su cine tiene un acentuado carácter de ausencia, ya sea por motivos familiares, lingüísticos, culturales o nacionales. Vacíos que han sido suplantados por la integración de otros valores culturales ajenos a su entorno, enriqueciendo su bagaje personal, tanto en el plano efectivo como en el emocional. Su visión de Hong Kong es, en cierta medida, un microcosmos de un espacio plural y abierto, caótico, sin nacionalidad definida, una ciudad de ciudades. Ella es un personaje más dentro de su filmografía, un punto de referencia que fija el territorio emocional de sus películas, el escenario existencial de unas almas desgarradas por la incomunicación, la incomprensión y la incapacidad para amar.

Wong Kar-wai hace de la imagen algo *performativo*, para dotar a las minorías de una representación en la que reflejarse. Los imperios y las potencias tienen sus propias estrategias de poder, el director desafía y deslegitima la típica imagen colonial para abrir más referentes que otorguen dignidad a los grupos, y para que no se sientan incluidos dentro de la etiqueta de cine postcolonial.

En 1949 los comunistas, liderados por Mao Tse-tung, ponen fin a la guerra civil con los nacionalistas, proclamándose en Pekín la República Popular China. El régimen impuesto, -partido único y ad-

ministración totalitaria-, manifiesta una política eminentemente rural y con un proyecto firme de sacar de la pobreza a la mayoría de su población. Para ello, se pusieron en práctica unas medidas que conllevaban la movilización de los ciudadanos para realizar el "*gran paso hacia delante*", proclamado por el dirigente comunista. Fue en 1963 cuando la familia de Wong Kar-wai tuvo que exiliarse a Hong Kong.

La década de los años sesenta fue dura y problemática para el director, primero, por suponer un cambio de residencia forzado; segundo, por verse aislado con respecto a la ciudad que le acoge. Durante esta etapa su madre le inculcó el amor por el celuloide, viendo películas de diversos países y de géneros de todo tipo. Su padre fue el culpable de su admiración por la literatura tradicional china y europea del siglo XIX y XX.

La ciudad de Hong Kong es un cruce entre Oriente y Occidente, pero además también es un conglomerado de ciudadanos de todo el Sudeste Asiático, llegados allí con el propósito de obtener una vida mejor. Filipinos, taiwaneses, chinos, vietnamitas, tailandeses, británicos, japoneses, etc. conviven en armonía en la ciudad. Un paisaje con muchas lenguas, razas, texturas y olores que Wong Kar-wai quiere retratar, como si de un mundo a punto de desaparecer se tratara, a la vez que intenta captar la pluralidad de un territorio que continuamente se redefine en unos parámetros nuevos, de la misma manera que cabalga en una realidad percibida con un tono múltiple y cosmopolita. Una manía obsesiva que le ha proporcionado la fama de obsesivo con respecto a la época en la que se desarrollan sus obras.

Deseando amar (*In the Mood for Love*, 1999) y *Días salvajes* (*Days of Being Wild*, 1990) confirman la exigencia estilística de un director que busca la perfección hasta en el mínimo detalle. Zapatos, vestidos, sonidos, calles, música, etc., son solamente

Escenarios de la diferencia

una prueba de su preocupación por fijar la memoria a través del recuerdo de un mundo, que fue pasado y se intenta traer al presente de forma fragmentada y aleatoria. Todo un puzzle narrativo que obliga a releer sus obras desde varias ópticas ya sean estas: emocionales, poscoloniales, autobiográficas o históricas.

Siempre que se viaja a tiempos pretéritos se siente una cierta nostalgia, cada uno recuerda a su manera. Wong Kar-wai persigue a su memoria de forma constante, necesita plasmarlo en imágenes para demostrar que sus recuerdos son ciertos y creíbles. Detiene el tiempo que, según él, es una de las cualidades del cineasta, para plasmar el instante y fotografiar el recuerdo para hacerlo duradero. Son pequeñas tácticas que el director busca para interrumpir la pérdida de identidad, ensayando con sus imágenes ralentizadas, casi detenidas por un tiempo que devora todo, una búsqueda incesante de algún lugar donde poner la memoria a salvo.

El director empezó haciendo cine de gánsteres con *As Tears Go By* (1988), un tratamiento temático de la mafia, cercano a los principios estéticos y narrativos de películas de Martin Scorsese en *Malas Calles* (*Main Streets*, 1973); para seguir con unos samuráis enamorados, que nunca luchaban, en *Ashes of Time* (1994), y policías que en vez de proteger al ciudadano sometían su tristeza al escarnio público en *Chungking Express* (1994). La mayoría de sus personajes no disimulan sus sentimientos, es más, no pueden ni pretenden evitarlos. Lo afrontan con dolor, pero asumiendo sus consecuencias.

Las coordenadas del director para ser considerado, por muchos críticos, uno de los autores cinematográficos más importantes del panorama oriental, radican en que conecta la narración oriental (pausada, reflexiva y emocional) con la occidental (vertiginosa, conceptual y racional).

Su aportación más genuina es someter a sus personajes a un estado de indefensión respecto a sus sentimientos, encapsularlos para analizar, desde los primeros planos, los rasgos evidentes de un cambio en la inmovilidad de sus vidas. La realidad interior impregna todo, detiene y fragmenta lo exterior. Y esta es la razón fundamental por la que sus películas son representativas de un mundo organizado por la monotonía de un ritmo diario, donde se excluye la pasión como elemento perturbador de una economía, que no busca alteraciones en su sistema industrial de consumo.

Anárquico y transgresor, por realizar obras que se plantean como una especie residuos de una modernidad repleta de seres incapaces de expresar y comunicar lo que les sucede. Su obra, silenciosa y viscosa, repta por la mente de los espectadores como un eco que sigue la estela de directores como Pier Paolo Pasolini, Jean Luc Godard o Bernardo Bertolucci, que entendían el cine como un proceso de construcción emocional y mental.

Existe una evidente intencionalidad, por parte del director, en buscar una diferenciación bien clara entre dos tipos de tiempos: el vivido y el real. Dos tiempos que marcan el ritmo del montaje de la película y de los personajes que lo habitan, apartando la emoción de la percepción.

El tiempo vivido es el que se piensa en términos de pasado y se trae al presente arbitrariamente y de manera íntima. Se puede detener, contener, expandir y comprimir; el tiempo real es el que determina el contexto de las circunstancias históricas y cronológicas. Ambos tiempos combaten la misma amenaza: la desaparición; mejor dicho, el olvido.

Por eso, en el cine de Wong Kar-wai adquiere tanta importancia las fechas, las latas caducadas, las cafeterías, los restaurantes, los lugares de espera, las habitaciones o las calles, porque represen-

Escenarios de la diferencia

tan los espacios y los tiempos (donde y cuando) los personajes fijan sus mecanismos de identificación, una medida para no desaparecer.

La repetición como fórmula mecánica de un aprendizaje, que sirve para observar el cambio, ya que solamente con él se puede averiguar la diferencia, lo que ha variado. Esto adquiere más resonancia en el mundo contemporáneo, donde los procesos laborales y vitales están condenados a repetirse, sin tener la posibilidad de alterarse lo más mínimo, debido a que se entiende la experiencia de vida en términos económicos: rentable y práctica.

En *Happy Together* y *Fallen Angels* (1995) sus protagonistas detienen el reloj para saborear sus emociones que impiden llevar su vida laboral de forma normalizada. Contradicciones de la posmodernidad que obliga a replantearse la velocidad y la temporalidad de un mundo, en el que parece moverse sin dirección. Se sale de la descolonización para adentrarse en la globalización, otro tipo de colonización. Es aquí cuando el director amplifica los discursos coloniales al ir más allá de la problemática de la identidad para fotografiar, ayudado por el magistral Christopher Doyle, la conmoción de unos individuos que viven inmersos en países cuya nacionalidad se ve precipitada hacia su deconstrucción.

El cine de Wong Kar-wai trabaja la memoria para evitar su extinción. Fija en cada encuadre la tipología de una identidad que se niega a desaparecer. Sus trabajos no desean desvanecerse en la inmensidad del vacío de las sociedades postindustriales, ni aspiran a fotografiar la pérdida de un pasado, su mirada ambiciosa tocar el dolor producido por la imposibilidad de comprender un mundo fragmentado en múltiples acontecimientos y a la innegable reestructuración. Registros sentimentales que se manifiestan perfectamente en *Chungking Express*, cuando el joven protagonista expiaba su desgarró amoroso comunicándose a través de la ropa mojada, metáfora

de un llanto simulado, o hablando con elementos cotidianos, como osos de peluche o plantas.

El autor se acerca al melodrama para habitar la tragedia amorosa de unos seres agazapados en su dolencia, y edificar un mundo interior que les aísle del exterior, hallando en ese sufrimiento el alienato ineludible para salvarse de la desidia urbana.

Las citas amorosas de Wong Kar-wai ocurren en sitios muy concretos; callejuelas, taxis, escaleras, oficinas, etc., refugios demasiado sociales como para retratar la intimidad de las parejas. No obstante, son un perfecto golpe de efecto para buscar esa atmósfera que pretende el director para contar los secretos del amor a través del enfrentamiento entre lo social y lo privado, originando la explosión de un discurso cercano al *voyeurismo*.

Es indudable, que su cine es la expresión de la dialéctica entre lo permanente y lo efímero, el movimiento y la quietud; dualidades que bordean la molesta locura actual por el deseo de comunicar. Jamás la humanidad había tenido tantas herramientas/capacidades para expresarse, pero nunca había sentido la incomunicación tan presente, por no poder empatizar con el otro, como ahora. Por eso los monólogos en Wong Kar-wai cobran ese valor redentor, porque practican el diálogo con sus propios personajes. Es la única voz a la que pueden llegar a comunicarse.

• La expiación de identidades

La ciudad de Hong Kong se esfuerza cada vez más para no perder el liderazgo como mercado impulsor de todo el cine que se realiza en la zona del Sudeste Asiático. Gracias al éxito de Wong Kar-wai, a mediados de los noventa, con obras tan poco comerciales como *Chungking Express* (1994) o *Happy Together* (1997), hicieron viable el ascenso de otros directores de la misma área geográfica, nombres de la talla de Stanley Kwan o Johnnie To, tuvieron

Escenarios de la diferencia

presencia en los más prestigiosos festivales internacionales a finales del siglo XX.

Anteriormente, en los años ochenta, habían existido directores relevantes, pero pertenecían al género de acción, ellos son: John Woo, Tsui Hark o Ringo Lam. La novedad ahora consistía en que los realizadores no sólo se limitaban a filmar películas rentables, sino obras con una estética determinada y muy personales. En otras palabras, intentaban buscar caminos que renovasen el arte cinematográfico, tanto dentro como fuera, de Hong Kong.

En Europa se empezó a conocer a Johnnie To, gracias a la radiante *Breaking News* (2004), después de esta película llega su consolidación gracias a *Election* (2005), una obra que representa una nueva forma de entender el cine de acción hongkonés. Un tipo de cine que no desea rivalizar con Hollywood y que intenta ofrecer una alternativa distinta a ese mercado, ampliando una producción audiovisual escasa en propuestas arriesgadas. Una diferencia que el cine, producido en Hong Kong, ha sabido aprovechar para situarse en los circuitos cinematográficos internacionales.

Con más de cuarenta producciones a sus espaldas, que oscilan desde el género dramático, cómico, romántico hasta el *thriller*, Johnnie To es un gran desconocido para la inmensa mayoría del público europeo. La propuesta de To es el reflejo de una sociedad insertada en unas tradiciones antiguas, que conviven con las contemporáneas, unas veces de manera constructiva, otras de forma destructiva.

La historia de *Election* (2005) narra los avatares de una triada (mafia china) en el Hong Kong de principios del siglo XXI. Entre el *polar* francés y el *film noir* se mueve esta elegante película que sabe sacar partido del cine de acción, creando imágenes más allá de la pura representación de una violencia gratuita. Es un elegante ejercicio de estilo de cómo los sables han sido sustituidos por las armas de fuego.

Johnnie To tiene cierta predisposición por aproximarse a los clásicos, Martin Scorsese, Samuel Fuller, Sam Peckinpah, etc., que hacen de su obra una apropiación de estilos foráneos a su universo personal. Se trata de buscar unos rasgos auténticos por asimilación de formas estéticas, que de simular la copia de la misma. Moviéndose entre el cine de autor y el comercial, *Election*, navega entre las coordenadas del género de gánsteres tipificado en los siguientes puntos: los protagonistas (héroes o antihéroes) mueren casi siempre, existencia clave de personajes femeninos (mujeres fatales, madres, amantes, etc.), fidelidad y lealtad al grupo al que pertenecen o a un amigo, escenarios urbanos (restaurantes, salones, salas de fiestas, etc.).

Desde la mítica *Scarface. El terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932), pasando por los excelentes ejemplos de representación de la mafia italoamericana de Francis Ford Coppola, *El Padrino* (*The Godfather*, 1972), o de Martin Scorsese, con *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990), el director Johnnie To ha dotado a su cine de un lenguaje que ha sabido renovar la iconografía de los gánsteres, mafias o tríadas. Sus protagonistas, al igual que en los homónimos americanos, son la piel que emana la moral y la ética de un determinado momento social e histórico, en un espacio definido. Ellos, más que nadie, dibujan un mapa sin ley, en el que las jerarquías y el poder que ostentan afloran en un orden muy específico. Organizan un mundo que, aunque alejado de la toda normalidad, propone un microcosmos cercano a los parámetros de lo real.

El eje central de *Election* reside en la problemática de la sucesión, temática vista con maestría por el genial William Shakespeare, en su drama *King Lear*, que aquí toma cuerpo en la legitimación del poder y de sus consecuencias.

Temas clave, que el realizador ha tenido en cuenta, para dirigir películas en el que su eje central se desarrolla sobre discursos que hablen sobre:

Escenarios de la diferencia

- El comportamiento del individuo cuando entra en contacto con un grupo determinado.
- La pérdida de dignidad del sujeto en entornos conflictivos.

En este sentido, sus protagonistas se mueven entre la tradición y la modernidad, esta vaguedad es presentada por el director en forma de carta blanca, para exhibir la confusión que puede crearse si existe un conflicto entre ambos que rompiera el equilibrio. Lo bueno para el grupo puede no resultar beneficioso para el individuo, y viceversa.

El director consigue hacer, que lo verdaderamente importante, no sea concebir un ejercicio de estilo del género de acción típicamente hongkonés, sino abrir espacios para adentrarse en los recovecos del alma humana y describir emociones únicas que, solo con personajes de ésta tipología, se pueden conseguir. Así, *Election* trata de imponerse como una relevante película personal nacida dentro de un mundo casi totalmente comercial, en el que la novedad es ensombrecida por la rentabilidad del producto cinematográfico.

Hong Kong descubre, con su nuevo estatus, una mirada renovada para acercarse a una forma de entender el mundo, que choca de plano con el pasado constantemente. Una vez hecho el traspaso de poderes coloniales entre Inglaterra y China (1997), es necesario replantear su posición como espacio poscolonial y To parece decirnos que la permanencia de determinadas tradiciones supone reconocerse y aceptarse. El olvido, de igual forma que borrar la historia, excluye el acceso de una identidad que se constituya como punto de referencia. El director juega con sus personajes para hablarnos de lealtades, secretos y organizaciones ilegales; pero también del sentimiento de comunidad que poseen los orientales, además del aspecto comercial que impregnan sus acciones. Cuando aparecen las primeras imágenes de la película comprendemos que nos vamos

a sumergir a un lugar oscuro y escabroso -como el mundo de las triadas-, su desconocimiento hace viable que el misterio y la ocultación nos atrape y nos obligue a interesarnos más por este tema.

Election comienza en el momento en el que la triada más antigua de las 250 que existen en Hong Kong, llamada Wo Shing Society, se reúne para elegir a su jefe. Como marca la tradición, tiene que ser unánime, es decir, no debe de haber fisuras en la decisión. No obstante, aparece en escena un rival que no acepta su cometido de perdedor e intentará, con todas sus fuerzas, dividir el clan en dos partes a costa de formar una nueva triada. Algo que no permiten las normas de la organización. Empieza la lucha y la guerra entre hermanos. En *Election II* (2006) se comprueba que las decisiones tienen su peso en el futuro. No todos ven a un único Hong Kong.

Una sociedad marcada por el budismo, cuyo principio es la no violencia, origina en sí misma la contradicción de vivir la superación y el espíritu de perfeccionamiento del yo (principio básico de la creencia oriental) a través de la competencia y el sufrimiento. Una ambivalencia que propicia la expiación de los propios pecados por medio de la maldad y la violencia. Si en Japón, los *yakuzas* se enfrentaban a la ley y al orden sin ningún ánimo de integrarse a ella; las triadas de Hong Kong, se diferenciarían de éstos, en que practican una forma de vida que se fusionan con la normalidad de las sociedades democráticas, y esto asusta en la medida en que se difuminan las fronteras de la legalidad.

C | Japón:

- **Un ejemplo de resistencia
(Mutarse o morir)**

Japón entró en la modernidad en el año 1868, fecha tardía pero clave para la historia de este

Escenarios de la diferencia

país. Se terminó el Shogunato, período feudal, para instaurarse la época Meiji donde las prioridades políticas se fundamentaron en tres puntos clave:

- Búsqueda de una unidad nacional.
- Desarrollo económico e industrial.
- Urgente salida del aislamiento internacional.

El territorio geográfico japonés, debido a su carácter isleño, propicia una incomunicación con el exterior que se traduce en la casi inexistente contaminación con otras culturas. En menos de siglo y medio ha sabido traducir su economía rural en tecnología de vanguardia con una asombrosa facilidad. El "*milagro japonés*" se ha podido producir, en primera instancia, por la capacidad de su población de asumir grandes retos a través del sacrificio colectivo; segundo, por la constancia y el espíritu de grupo que posee.

Sus aspiraciones imperiales se vieron reducidas por la derrota sufrida en la Segunda Guerra Mundial, además de sentir la vergüenza nacional al proclamarse su rendición total, después de que fueran arrojadas las dos bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki en 1945. La actitud nacional quedó impregnada de cierta dosis de sumisión, que hasta hoy en día, se puede apreciar. Para recobrar la dignidad, se pensó en volver al pasado, para bucear en él y encontrar los símbolos perdidos por el choque de la modernidad.

No es nada extraño que el cine, como medio de expresión de masas, se usara para construir unas señas de identidad más fuertes. Directores de la talla de Akira Kurosawa o Kenji Mizoguchi, durante la década de los años cincuenta, empezaron a realizar películas con una temática histórica que hacía del cine japonés un verdadero ejercicio de estilo, deslumbrando a Occidente con sus samuráis, kimonos, orquídeas, sables y cerezos en flor.

El cine histórico, denominado *jidai-geki*, supuso un golpe de efecto para la industria cinematográ-

fica de Japón, el interés que se mostró fuera de sus fronteras permite deducir que el "viejo Japón" gustaba más que el "nuevo Japón" ³.

Películas como *Los 47 Samurais I & II* (*Genroku Chushingura, I/II*, 1941-42) de Kenji Mizoguchi, *Rashomon* ⁴ (*Rashomon*, 1950) o *Los siete samuráis* (*Shichinin no samurai*, 1954), ambas de Akira Kurosawa; encabezan la larga lista de obras que supieron exportar la estética tradicional japonesa con vistas a crear un auténtico cine nacional. Sin embargo, por debajo pululaba otro tipo de cine con más conexión con la realidad de Japón, era el *shomin-geki* (cine de estética actual), cuyo ambiente recreaba espacios y problemas contemporáneos. Pero en general no era un cine bien recibido en el exterior, en definitiva, no era creíble. Así los maravillosos *Cuentos de Tokio* (*Tokio monogatari*, 1953) de Yasujiro Ozu con sus personajes de clase media japonesa y las tensiones entre generaciones no impactaron tanto en su momento como sus colegas Kurosawa o Mizoguchi.

Parece existir cierta tendencia a prolongar, mantener o renovar las tradiciones sobre el cine actual japonés, aunque casi ya no se realicen películas de género histórico si existe un transvase de conceptos cargados de pasado y simbolismo ancestral. En los años sesenta hubo una primera ola (*nuberu bagu*), denominado Nuevo Cine Japonés, precedida por autores como Shohei Imamura o Nagisa Oshima, que reaccionaban contra el estilo y contenido de maestros como Ozu, Kurosawa o Mizoguchi; corriente que en la década de los noventa fue suplantada por otros autores, cuyo objetivo era renovar el espacio cinematográfico nipón a través de códigos no exclusivamente nacionales.

³ Unas declaraciones de Masaichi Nagata, director de Daiei, realizadas en 1955 para la revista Newsweek evidencian este hecho: "América hacia películas de acción. Francia tenía historias de amor e Italia tenía el realismo. Así que decidí ganarme el mercado mundial con el atractivo de los temas históricos japoneses. El viejo Japón resulta más exótico para Occidente que el Japón occidentalizado."

⁴ *Rashomon* obtuvo el León de Oro del Festival de Venecia en 1951, era la primera película de producción japonesa en ganar un premio internacional.

Escenarios de la diferencia

El siglo XX es para Japón una centuria problemática ya que cuestiona los mecanismos que generan su identidad nacional. Se pasó del mundo rural al urbano sin poder asumirlo, por decirlo de otra manera más gráfica, las armas de fuego ganaron terreno frente a los sables. Toda una serie de valores fueron sometidos a una revisión dolorosa, en unos casos para desaparecer, en otros para mutarse. De Akira Kurosawa a Takeshi Kitano hay una magistral lección visual de cambio de la cultura japonesa que lucha salvajemente por sobrevivir. Con un respeto absoluto hacia los viejos valores, se reconvierten en las puertas del nuevo milenio, fruto de una sabiduría inteligente que ha sabido transformar sus tradiciones milenarias en exotismo para Occidente, siendo capaces de representar de una manera universal un código tan particular como el japonés.

Roland Barthes definió a Japón como "el imperio de los signos" debido a la extrañeza de su cultura, las diversas maneras de acercarnos a ella siempre son desde el punto de vista del *gaijin* (extranjero). Es por ello, que el cine actual japonés, no busca una complicidad estética con el público occidental -como sí la buscaban los directores anteriores- sino más bien una metamorfosis de su cine nacional, burlando de esta manera las barreras de una globalización homogénea según el modelo occidental. Es un cine contemporáneo de resistencia frente a las formas estandarizadas de pensar, ver y entender la cultura.

Actualmente, hay signos evidentes de la gran fuerza arrolladora de artistas conscientes de integrar en su arte un aroma "marcado por el pesimismo, el deambuleo nocturno y la pérdida de referentes. Las opciones parecen ser la vuelta al pasado, para encontrar en él respuestas a las incertidumbres del presente, o la carrera irreflexiva hacia el futuro, con lo que conlleva de trayecto suicida" ⁵. Llega-

5 CUETO, Roberto. "Hijos del Neotokio. Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés", en AA.VV. *El Principio del Fin. Tenden-*

dos a este punto de no retorno, directores como: Takeshi Kitano, Kiyoshi Kurosawa, Shinya Tsukamoto, Hirokasu Kore-eda, Takashi Miike, Hideo Nakata, Mamoru Oshii o Hayao Mizayaki, entre otros, son el cuerpo de un cine que no idealiza al Japón contemporáneo ni pretende deslumbrar con su estética histórica para erotizar la mirada del público de Occidente, sino más bien trata de plasmar el ocaso de un mundo que ya no tiene validez, ni comprende los códigos propios, originando un distanciamiento inquietante con respecto a su cultura y sociedad.

El crítico Antonio Weinrichter acertaba al mencionar que *"el espectador occidental reaccionaba mejor ante una película oriental de corte histórico que ante otra de ambiente contemporáneo"* ⁶, a esto lo denominó *"efecto kimono"*. Aunque se puede caer en la acertada sospecha de malinterpretar el actual cine japonés, como otra vuelta de tuerca de exotismo, donde lo extremo, la diferencia y el deseo de ver cosas novedosas llevan al espectador a apreciar este tipo de cinematografía como un reflejo de la mentalidad colonial. Interpretando lo oriental como lo *otro*, lo *extraño*, lo *exótico*, un orientalismo, que según Edward Wadie Said, procede de una arraigada invención occidental.

La violencia de los *yakuzas* de Kitano, el fantástico de Miike, las películas de fantasmas de Nakata, el *cyberpunk* de Tsukamoto o el anime de Mizayaki encubren la evidente extinción de ese *"efecto kimono"* que se produce al ver cine de época japonés, irradiando una contemporaneidad desprovista de efectismos estéticos.

Pero el cine, además de arte, es industria y esta cuestión no pasa inadvertida a los grandes estudios que ven en la exportación de productos

cias y efectivos del cine japonés, Paidós Comunicación, Barcelona, 2003, pág. 23.

⁶ WEINRICHTER, Antonio. *Pantalla Amarilla. El Cine Japonés*, Madrid, T&B Editores, III Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2002, pág. 17.

Escenarios de la diferencia

japoneses una oportunidad única de incrementar sus beneficios, aunque sea a costa de estereotipar sus clichés culturales. La alta rentabilidad económica de películas de terror como *The Ring-El Anillo* (*Ringu*, 1998) de Hideo Nakata puso en movimiento un redescubrimiento del cine japonés, inédito hasta tiempos presentes.

El éxito de la modesta producción consistía en poner de manifiesto la sencillez de los motores que generan miedo en la condición humana, como la muerte o el pánico de perder alguna parte del cuerpo. *The Ring* es una película inscrita al género de fantasmas, denominadas *obake-mono*, historias de seres que cruzan la frontera entre los vivos y los muertos. Además de representar al cine fantástico nipón de éxito internacional y crear una escuela de seguidores y versiones, tanto americanas como asiáticas.

La temática de fantasmas y espectros tiene una tradición temática antigua en Japón, en la que ha sabido pervivir en el tiempo y adaptarse a los nuevos cambios narrativos. Así las cintas de vídeo representan en la película el origen de la maldad dentro de un mundo tecnológico acuciante y angustioso, que somete la condición humana a una revolución de sus propios paradigmas. Es la historia que narra el reencuentro de un matrimonio mal avenido por circunstancias de una maldición y que alumbra los viejos temores de la pareja protagonista. Extraña situación que se verá proyectada en el espacio de terror representado en la película. Una interesante propuesta que despierta el interés del espectador por acercar lo sobrenatural al mundo real, y constata que ambos pertenecen al mismo plano emocional.

Menos famosa, pero más atractiva es la propuesta de Hideo Nakata con *Dark Water* (2002), una película que derrocha emociones de terror doméstico. Una perfecta mezcla entre lo que se puede contar y lo que se muestra, su objetivo es narrar los procesos

de la soledad en el Japón contemporáneo. Recrea entre fantasmas las pesadillas del mundo de los vivos, sus obsesiones y sus necesidades. Nakata dirige, con una cámara firme, el encuentro del mal de un país que se aleja cada vez más de sus tradiciones, fotografiando la incomunicación dentro de una masa urbana.

En Japón hay un millón de jóvenes de edades comprendidas, entre los 12 y los 30 años, que nunca salen de casa, son los *hikikomori*. Una epidemia existencial que vislumbra el desgarró que supone vivir en una sociedad que demanda el éxito y la competitividad como estandarte de ideal de vida. En una edad en el que la ilusión, los sueños y el futuro son materia prima, es preocupante encontrar a un grupo tan mayoritario que decide retirarse de la vida tan pronto. La espectacular película, *Nadie Sabe (Daremo shiranai, 2005)*, de Hirokazu Kore-eda visualiza una sociedad paralizada en un espacio doméstico a través de la mirada de unos niños abandonados por su madre en un pequeño apartamento de Tokio, metáfora que le sirve al director para retratar el vacío de unos seres atrapados en un mundo que no entienden.

Después de la derrota militar de 1945 y sufrir las consecuencias de la era nuclear, el Japón milenario tiende a desaparecer del imaginario colectivo, para resurgir con mayor fuerza visual ese otro Japón que crece a la sombra de las multinacionales y de la tecnología de última generación. Una forma de entender la cultura termina para comenzar otra. Es aquí cuando el cine interpreta estos datos de una manera violenta. El cine manga de Katsuhiro Otomo (*Akira, 1989*), el *anime* de Mamoru Oshii (*Ghost in the Shell, 1995*) o el *extreme* oriental de Takashi Miike (*Audition, 2000*), son variaciones de una sociedad y una cultura que ya por la época Meiji (1868) empezó a desplomarse -incluso antes de que el cine naciera-, poniendo de relieve aspectos de un país que intenta sobrevivir por encima de unas determinadas circunstancias históricas.

Escenarios de la diferencia

Si el cine oriental de terror es el motor generador del descubrimiento de toda una vasta cinematografía que permanecía oculta para Occidente, las películas personalísimas del *auteur* Takeshi Kitano, revelarían una faceta de Oriente más crítica y única de ese territorio. Los personajes de sus obras se limitan a estar ahí, simulando vivir y sin posibilidad de hacer otra cosa que ser sujetos de la representación.

Director y actor de gran reputación internacional desde su ópera prima *Violent Cop* (*Sono otoko kyoto ni tsuki*, 1989), su poética violenta denota una plasmación inusual de representarla. Heredero, sin pretenderlo, del *chambara moderno* o cine de samuráis, gracias a sus peleas entre *yakuzas*. Dicho de otra manera, su discurso modifica el código de los samuráis por el de la mafia japonesa (*yakuzas*). Los sables han sucumbido a la admiración por las armas de fuego y con ello simbolizan el ocaso de una época.

El cine de Kitano es una lectura moderna de las tradiciones japonesas desde la brillante *Dolls* (*Dolls*, 2003), cuyo origen está en las tragedias amorosas del escritor Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), hasta su película más premiada *Hana-Bi*, *flores de fuego* (*Hana-Bi Fireworks*, 1999). Toda su obra es una continua reconversión de los códigos en transformación de la sociedad y de la cultura de su país, recogido a través de una cámara violenta.

La década de los noventa está marcada en Japón por tres sucesos importantes: la muerte del emperador Hiro-Hito (1989), el gran terremoto de Kobe (1995) y la matanza en el metro de Tokio por la secta Verdad Suprema (1995), además de haber sufrido una grave recesión económica que agrava los problemas de aquellos sectores más desfavorecidos. Ante este panorama es lógico que la sensibilidad de los artistas sea pesimista, en el caso de Takeshi Kitano, transgrede las tradiciones para instalar la realidad de sus películas en un escenario contemporáneo y

urbano, des-idealizando el paisaje rural de tiempos pasados, que reforzaba la identidad nacional.

En pleno siglo XXI el mapa simbólico nipón dista mucho de ese paraíso que se presuponía que era Japón a mediados del XX, su proceso de identidad se fragmenta y al ser incapaz de reconocerse, se revela de una forma siniestra. Aquí es cuando emerge la violencia del desencuentro, que Kitano muestra con sutilidad en los silencios absolutos, en el montaje abrupto de los planos, en la explosión violenta de sus protagonistas o en la descontextualización de los emblemas nacionales.

Pero la gran mutación cultural cinematográfica se descarga sobre las espaldas de dos jóvenes directores que se atreven con todo, ellos son Takashi Miike y Shinja Tsukamoto. Ambos recogen y amplían las fronteras estéticas de un cine condenado a contaminarse no solo de la cultura de masas (televisión, video, manga, anime, etc.), sino también del cine asiático y americano.

Según el propio Miike *"hay tantas cosas desarrollándose en esa caja, que la única manera de tener cierto control sobre ellas es haciendo zapping"*⁷, una teoría que explica por sí misma que su cine es producto de una contaminación cultural desorganizada. Gracias a los *original video*, estos realizadores hacen un cine directamente hecho para ser comercializado en vídeo, por ello es más ecléctico y dinámico que otros, al grabarse en tiempo limitado. Practican la saturación visual hasta la desinhibición, violentando al espectador a través de unas imágenes cercanas a lo grotesco. Tanto Miike como Tsukamoto lideran el *extreme oriental*, una modalidad de lo fantástico que parte de la experiencia real y física para

⁷ Declaraciones recogidas en el artículo de COSTA, Jordi, *"La Tradición Mutada. Takashi Miike"*, pág. 163, del libro *El Principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Barcelona, Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya, Paidós Comunicación Cine, 2003.

Escenarios de la diferencia

sucumbir al horror y al terror. En definitiva, miedo al cuerpo.

Este tipo de cine es genuinamente japonés, consiguiendo con *Ichi the Killer* (Takashi Miike, 2002) una perspectiva visual muy atractiva. Aunque sea una película de *yakuzas* y basada en un famoso cómic, el director la transforma poco a poco en una película de múltiples géneros. No sólo rompe de manera radical con una estética, sino que también facilita la representación de una simbología que incluye el sadismo y la violencia como partes integrantes del pensamiento japonés.

Tetsuo: el hombre de hierro (Tetsuo, 1989) de Tsukamoto y *Audition* (Audition, 2001) de Miike son las obras clave del cine del exceso y la desmesura, edificando la pesadilla del mañana. Testimonios que verifican el cambio brutal de la mentalidad nipona en estos últimos años. Las altas expectativas económicas, sexuales, históricas e ideológicas formulan un nuevo paisaje en la iconografía mental japonesa, un rumbo que evidentemente se aleja cada vez más de la identidad tradicional. Nuevos cines para nuevas realidades, parecen decirnos estos directores que traspasan los cambios sociales, históricos y culturales a través del cuerpo. Y como bien dijo la mujer protagonista de *Audition*: "puedes contar mentiras, pero tu dolor no puede".

• El terror como mecanismo de ruptura:

"Cuanto menos sabemos de alguna materia mayor es el riesgo de emitir juicios precipitados y afirmaciones generales".

Roberto Cueto⁸

8 CUETO, Roberto. "Hijos del Neotokio. Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés", *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Paidós Comunicación, Barcelona, pág. 13.

Hace más de década surgió con fuerza el cine de terror oriental. Todo comenzó con la película *The Ring* (*Ringu*, Hideo Nakata, 1998), una producción que revitalizaba el género de fantasmas nipón (*obake* o *bakemono*). Muertos que aparecían ante los vivos e historias tradicionales se fusionaban, sin temor, con la modernidad de un Japón extrañado de su propia cultura. Un excelente trabajo que propiciaba, con escaso presupuesto, unos ingresos muy altos.

La modernidad en Oriente trasciende de la tradición para fusionarse con la alta tecnología, la urbanidad más extrema y la saturación de una población en constante crecimiento.

Asombroso, es el mejor calificativo que puede tener la cinematografía del Sudeste Asiático de estos últimos años. Nadie parece tener rival ante la gran efervescencia de creatividad audiovisual de países tan diversos como: Corea del Sur, Japón, China, Vietnam o Tailandia, que brindan con su cine una celebración de sus rasgos culturales.

El mercado oriental no solo exporta calzado o materias textiles, también otro tipo de elementos que no tienen nada que ver con los productos manufacturados e industriales. Es precisamente, por esa cuestión, por lo que el Lejano Oriente, casi de forma general, está condenado a ser potencia, ya que en sus intenciones de expansión "colonizadoras" incluyen la cultura y el arte, como armas de difusión de sus mercados y productos.

El Tercer Milenio ya no es hegemonícamente Occidental, o por lo menos, predominantemente. La frontera invisible de la globalización ha abierto mundos emergentes casi desconocidos. Es recomendable pararse para analizar, profundizar y estudiar al *tsunami* que nos viene.

Después de la Segunda Guerra Mundial, con el acoso y derribo de los procesos coloniales, la mayoría de los países asiáticos se arrimaron a los

Escenarios de la diferencia

mercados industriales con la esperanza de alcanzar una prosperidad económica. Y lo hicieron, pero el precio que pagaron fue alto, demasiado quizás, para la libertad que consiguieron. Se debe pensar en el proceso de industrialización de la zona asiática como una imagen victoriana de la Europa de finales del siglo XIX, ciudades atestadas de obreros con una situación deprimente y mísera.

Centrándonos en Japón, país que tras la era Meiji se adentra en el mundo moderno de una manera violenta, dejando atrás su período feudal, nos encontramos con que su peso cultural es muy fuerte y presente en su cinematografía. Samuráis, espadas, espacios rurales e idealizados, *kimonos*, etc., son los recursos estilísticos de las películas. La cinematografía japonesa extiende sobre el espectador un halo que hace posible el distanciamiento con su cultura, dando lugar al llamado "efecto kimono".

En la actualidad, persiste un afianzamiento de la figura de lo oriental como una zona de transgresión y de ruptura con respecto a su tradición. Pero también de todo lo contrario, de una zona donde se conservan las costumbres. Su cine, reivindica desde su estética, un escenario donde mostrar sus nuevas perspectivas de futuro, sin ver por ello mermada su identidad ancestral. Aproximándose a una imagen artificial y orientalista de su propia idiosincrasia cultural, como si fuera una postal para turistas desde sus dos vertientes más conocidas; la futurista y la tradicional. Las pistolas y las *katanas* conviven en un mismo espacio referencial desde mediados del siglo pasado.

En Japón, debido a sus cualidades geográficas, ha aumentado su diferencia con respecto a sus vecinos más cercanos. Su época imperialista decrece a la misma velocidad que aumenta su inseguridad nacional. Con la muerte del emperador Hiro-Hito (1989), se produjo una liberación de poder que provocó una caída de su simbología más enquistada, por otra más innovadora. Hechos que redefinen el significado de

lo japonés. Gracias a la insurgencia de la nueva ola de creadores visuales durante la década de los sesenta, la imagen de sí mismos está desatándose de la prisión de sus prejuicios.

La *nuberu bagu* ⁹, Nueva Ola Japonesa, ofrece una visión de la isla más moderna (urbana versus rural), alejada de estereotipos y más occidental que sus predecesores, directores que dieron prestigio, en la década de los cincuenta y sesenta, con la exportación más comercial y más estética de su cultura, gracias a la elaboración de guiones y temática narrativa más contemporánea.

En las postrimerías del siglo XX, existe una impresionante lista de artistas que bucean, gracias a sus películas, en una excitante reinterpretación de lo que define lo japonés como: Takeshi Kitano, Katsuhiro Otomo, Hideo Nakata, Mamoru Oshii, Hayao Miyazaki, Takashi Miike, Naomi Kawase, Kiyoshi Kurosawa o Hirokazu Kore-eda. Directores/as, que toman como referencia a la Nueva Ola Japonesa y que rompen con la tradición orientalista para iniciar identidades más accesibles a miles de generaciones (orientales y/o occidentales) que no se identifican con los sables, el *sake* o las *geishas*. La contemporaneidad, en todo el Sudeste Asiático, nos da a entender que la globalización marca la pauta de organización económica y empresarial, rediseña su urbanidad, cuestiona su identidad nacional, pero busca la diferencia cultural para hallar su singularidad.

Aunque se tenga la sensación de ser extranjero (*gaijin*) con respecto a todo lo relacionado con la cultura japonesa, -que incluso ellos mismos fomentan-, hay un poso en común que nos sirve de enlace

⁹ La Nueva Ola Japonesa es una generación de directores de cine que después de la Segunda Guerra Mundial tomaron un rumbo contemporáneo en sus creaciones artísticas, alejándose de referencias estéticas muy del "estilo japonés" de maestros de la talla de Yasujiro Ozu o Akira Kurosawa. Sus máximos representantes son: Nagisa Oshima, Shōei Imamura, Yasuko Masumura, etc.

Escenarios de la diferencia

para comprendernos mejor. Este nexo se centra en el diálogo que se mantiene con las imágenes y que se interpreta desde ellas mismas.

Siempre se ha tenido la sensación de que todo elemento que proceda de Oriente tiene un punto exótico y extraño que hace imposible entender su significado último. Si se toma a Japón como modelo cultural representativo de un lenguaje simbólico propio y autóctono oriental, estaríamos diciendo que posee un código de representación genuino cuyo significado jamás podremos saber. Sinceramente, no afirmo esto. El arte trasciende las fronteras para consensuar una serie de valores humanos universales que están por encima de cualquier localismo geográfico.

De esta manera nos llega a Europa *Llamada perdida* (Chakushin Are, *One Missed Call*, 2003), una película del japonés Takeshi Miike ¹⁰, que transgrede toda definición conocida del género de fantasmas de su país, las famosas *Obake-mono*, cine que se veía durante las fiestas de Obon, un equivalente al Día de los Difuntos occidental. *Llamada perdida* sigue la misma línea que sus predecesoras como *The Ring* y *Dark Water* (*Honogurai mizu no soko kara*, 2002), ambas dirigidas por Hideo Nakata y, que han revitalizado el género de terror en los últimos años. No solamente han potenciado y modernizado la forma de hacer cine, sino que además están promoviendo una ingente lluvia de estrenos cinematográficos en las carteleras occidentales que promueven y difunden una cultura muy concreta, que consiste en promocionar a un Japón ultramoderno.

Llamada perdida es una película que bebe de las fuentes del *slasher* americano y *giallo* italiano, géneros bastantes conocidos entre el público ju-

10 Takashi Miike (Osaka, 1960) se autodefine como un ser remezclador de imágenes y no como director, expresión que ha dejado perplejo a medio mundo, más que nada por constatar más genialidad y creatividad que cualquiera que se denomine con esta etiqueta. Su capacidad para cambiar de género y de registro cinematográfico le hacen merecedor de rompedor de estéticas, permitiendo que la transgresión sea argumento de vanguardia.

venil, el más aficionado al ámbito del terror y del mundo audiovisual. Un teléfono móvil sirve de pretexto para poner en marcha un mecanismo de miedo sobre un grupo de amigos que van recibiendo, uno a uno, una llamada perdida, y en la que reciben como mensaje la cita con su propia muerte.

La tecnología es el lugar donde se extienden los espacios del terror, algo que si se piensa bien, es paradójico ya que la nación nipona es actualmente uno de los países más avanzados tecnológicamente.

El desarrollo trae consigo nuevos miedos y nuevos retos, la sociedad japonesa afronta, por primera vez en su larga historia, un proceso de desarraigo por diversos motivos. Primero, por conquistar la modernidad con el aislamiento social; segundo, por su presión demográfica, que le obliga a ser una país cada vez más competitivo y agresivo; tercero, por vivir un período desconcertante al perder los valores tradicionales y sustituirlos por otros más occidentales (extranjeros).

Japón, por extensión todo Asia-Pacífico, está cambiando. Se mira extrañado por abrirse al exterior y reconocer que no es tan diferente como creyeron. *Llamada perdida* enfatiza a través del terror un argumento aún más inquietante que es la propuesta del uso de la tecnología como medio de acceso al horror. Takashi Miike es un director incómodo para la mayoría de los espectadores, gracias a él los espacios urbanos están tecnificados y los géneros cinematográficos han avanzado hacia posturas más innovadoras. A pesar de que *Llamada perdida* sea una película comercial, su discurso se aproxima hacia la consolidación de un hecho: la existencia ambivalente de admiración y/o pánico hacia los cambios que puede ocasionar lo tecnológico sobre las sociedades modernas.

El miedo en Oriente se ha forjado con películas como *The Eye & The Eye 2* (*The Pang Brothers*, 2003, 2005), *La maldición & La maldición 2* (*Ju-on*,

Escenarios de la diferencia

Ju-on: The Grudge 2, Takashi Shimizu, 2002 y 2005, respectivamente). La sociedad nipona está mutando para adaptarse a las nuevas necesidades artísticas y de consumo audiovisual. Usa indiscriminadamente el manga, el *animé*, la tecnología digital o la televisión para llegar a todo tipo de público. Miike consciente de este hecho, inicia con su forma de hacer cine una etapa rica en fusión y mezcla cultural. Debido a la elaboración de discursos que fomentan una imagen de Oriente como potencia emergente de futuro. Una contaminación impensable y necesaria en el Japón reciente, cuya primera regla era la pureza artística extrema.

• Reflexión por acumulación de imágenes

Parece ser que las imágenes por acumulación dan resultados en el imaginario visual contemporáneo por su capacidad de impacto, no obstante, el cine empeñado en su consecución de liderar la vanguardia, propone ejercicios sintomáticos de un lenguaje que se intuye escindido en su concepción clásica. El ritmo repetitivo y constante, 24 fotogramas por segundo (lo que se denomina técnicamente cine), no es suficiente para emular el espacio visual publicitario y/o televisivo que se pretende copiar de manera sistemática por directores de última generación.

Conocí de forma casual el cine de Takashi Miike, justo desde el estreno de la impactante *Audition* (*Odishon*, 1999), y gracias a ésta se conoció de una forma más amplia en España al nuevo cine japonés.

Ichi the Killer (*Koroshiya 1*, 2001) es, probablemente, el más brillante ejercicio de la amputación emocional de los individuos que pueblan las grandes urbes del siglo XXI. La cámara busca desesperadamente un desequilibrio entre la forma y el contenido, lo colectivo y lo personal.

Japón en el último medio siglo ha modificado sus estructuras sociales ortodoxas, por otras más ap-

tas en la era poscolonial, dejó de ser feudal en la época Meiji, para convertirse en un gran imperio antes de ser ocupado por los Estados Unidos, al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Demasiados cambios en tan poco tiempo.

La isla nipona ha mantenido una fuerte cohesión nacional desde épocas inmemoriales, a finales del siglo XIX forjó un imperio que tuvo como respuesta la dominación cultural y económica. La colonización japonesa estableció una fuerte presencia cultural en toda Asia, hasta que las dos bombas atómicas zanjaron el asunto abruptamente. El mito se tiñó de otro Japón bien distinto.

El universo de Takashi Miike es redentor, libera la presión ancestral de un territorio que no tiene espejos sobre los que compararse en el mundo actual. No usa las imágenes para seducir al público exhibiendo a un país de postal, sino que intercede como respuesta a una identidad seminal de un territorio abierto en canal. *Ichí the Killer* es una película violenta y cruel, que amortaja un espíritu que se siente traicionado, con lo que fue y ha sido, pero no tiene continuidad en el presente. Se engendra en el vacío y se arroja al nihilismo más anárquico.

La crueldad liga con la razón, está amparado en los aspectos objetivos y edificado sobre materiales fríos, es algo reflexivo y tiene como finalidad la venganza. La gran diferencia con respeto a la rabia o la violencia, familiares próximos de la crueldad, es que no se piensan a la hora de ejecutarla, es algo puramente subjetivo. Es emocional, se sirve en caliente, no se analiza, solamente se ejecuta.

La película parte del manga ultraviolento de Hideo Yamamoto, para construir un discurso en el que se observa una pérdida de los valores familiares, y en el que sus protagonistas se ven abocados a vivir en un mundo violento, por la

Escenarios de la diferencia

sencilla razón de que esa es la única manera en la que pueden comunicarse. Seres amputados por la cultura en la que viven, Tokio como frontera más próxima, Japón como paradigma de la globalización. Miike vierte sobre su obra la venganza de un nuevo país -metáfora de un Japón *cartoon*-, que se intuye distinto a través de la violencia de un antihéroe sadomasoquista.

Takashi Miike reconstruye en *Ichi the Killer* el género de los *yakuza eiga* (cine de yakuzas) y el *pinku eiga* (cine porno) para hablar libremente de una estética que promueva una forma de hacer cine sin prejuicios ni clichés. A esto, le debemos sumar la representación visual tan característica del director, en formato de poderosa mordedura que aniquila la reconciliación con la imagen dual de Japón: sumiso-obediente y noble-servicial.

El perfil de producción de las obras de Takashi Miike es distinto al sistema industrial audiovisual de Europa o América, con más de tres estrenos en cine o televisión por año, resulta impensable este ritmo en otros países del mundo. La rapidez y la inmediatez con que trabaja Miike imprimen, en su cine, una singular mirada de improvisación casual que le otorga frescura. Su creatividad está al servicio del momento efímero y no de la creación a largo plazo, la reflexión es aparcada para provocar un sentido de espontaneidad en el espectador. Quizás sea el autor cinematográfico con una estructura más televisiva de todo el planeta.

Esta característica obliga a toda persona que se aproxime a su obra a repensar la denominación clásica de autor, ya que la reflexión por acumulación de imágenes no está bien vista en los circuitos intelectuales cinematográficos. Si además partimos de la idea que el director japonés tiene de sí mismo, la confusión está garantizada: "No soy un autor, soy un arreglista".

• Las dos eras de la violencia: de los samuráis a los yakuzas

Parece ser que el imperio nipón ha visualizado mejor que nadie el alto contenido violento de la condición humana, sin hacer de ello una cuestión social problemática. La alta aceptación de la representación de la violencia en el Japón contemporáneo me hace repensar el uso y la difusión en la que se encuentra el cine actual con respecto a este tema.

Los códigos que permanecían ocultos, escondidos detrás de la nobleza y heroicidad de los samuráis, no eran más que el disimulo o el engaño por el gusto de la representación de lo excesivo y de lo extremo. Detrás del *harakiri* existía un sacrificio personal en pos de una restitución de las normas sociales, tanto éticas como morales. El *harakiri* como forma de suicidio obligatorio se prohibió en el año 1868 cuando el emperador Meiji Tenno gobernó el país en su época de mayor apogeo.

La violencia es un hecho que se puede constatar en la historia de Japón, su expresión está más acentuada que en otras culturas, gracias a la aceptación de la misma, sin ser más violenta que las demás por esta razón.

Existe una relación estrecha entre lo íntimo y la violencia, en Oriente la proyección de lo violento no se fija desde el exterior, no es reflejo de la realidad, sino un proceso de interiorización que se ejecuta y se pone a prueba uno mismo. En definitiva, los japoneses no entienden la violencia para ser vista (reproducida) sino para ser sentida (íntima y personal).

Con el final de la época del shogunato, se cierra un tiempo de aislamiento de Japón que va a tener repercusiones mundiales por su apertura exterior y su afán imperialista.

Escenarios de la diferencia

El cine de samuráis, denominado *chambara*, es una metáfora perfecta para analizar el cambio tan brutal de la representación de la violencia en el universo cultural nipón, a la vez que lo hace la sociedad, la cultura o la vida. El paisaje paradigmático de los samuráis proporciona un reencuentro simbólico de algo perdido y que devuelve la dignidad a la memoria colectiva. No es extraño que su época dorada fuera justamente después de la Segunda Guerra Mundial, un tiempo oscuro y olvidable para el imperio japonés por suponer una deshonra imperdonable, cuya única manera posible de restablecer el honor perdido, era construirse una identidad basada en la firme promesa de preservar el pasado como legado cultural indisoluble. Es razonable pensar que después de una derrota tan importante, el cine de samuráis mostrase a través de sus imágenes *"el estertor de una cultura revelándose contra su ocaso a través de un lenguaje de masas y desde la perspectiva de una intelectualidad descoyuntada entre los escombros de un imperio en ruina"*¹¹; pero no sólo la guerra es culpable de esta situación, también el declive de un periodo, de una forma de vivir, que no puede volver atrás.

El prestigioso director Akira Kurosawa dibujó, durante la década de los años cincuenta, un mapa que supuso el descubrimiento para Occidente sobre Japón, una manera de entrar en el conocimiento de una cultura milenaria desconocida y de difícil acceso. El asombro artístico con el que el mundo acogió este tipo de imágenes fue consecuencia de una estética orientalista, que promocionaba un discurso entendible más allá de sus fronteras, para irradiar un alegato a favor de la identidad histórica y social.

Obras de Akira Kurosawa tan fundamentales, como *El Trono de Sangre* (*Kumonosu-jo*, 1957) o *El mercenario* (*Yojimbo*, 1961), propusieron caminos alternativos para la exploración de un cine que renovaba sus significados a partir de una premisa elemental:

11 PIORNO, Roberto y LÓPEZ, Domingo. "¡Viva la muerte!", *Revista de cine asiático (CineAsia)*, número 4, Marzo-Abril 2005, Barcelona.

la incorporación del género histórico al contexto audiovisual y cultural posatómico japonés de mediados del siglo XX, denominado *jidai-geki*, o películas que se inscriben en el periodo del *shogunato* Tokugawa (1600-1868), mezclado con elementos contaminantes del *chambara* o cine de samuráis, constituyéndose de esta forma el *chambara* moderno.

De una forma u otra, desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, Japón ha intentado preservar sus antecedentes tradicionales, deseando no perder la identidad que hasta ese momento poseía, pero el cambio es inevitable y la isla ha tenido que salir al exterior, para bien o para mal, fusionándose con otras culturas. Dejando de ser autóctona, para practicar la hibridación, como única forma de defenderse de la extinción total.

Fue a finales del siglo XVI cuando aparecieron en Japón los guerreros *kabuki-mono*, los "locos", el lado oscuro de los samuráis. Conocidos por sus largas espadas, sus extravagantes cortes de pelo y ropajes, estos guerreros eran mercenarios de los *shogun* (señores feudales), hablaban con un registro lingüístico distinto y usaban la fuerza para atemorizar a la población. Durante la paz del *shogunato* de los Tokugawa (1603-1867), los *kabuki-mono* desaparecieron. Parte de ellos se hicieron bandidos, otros *ronin* (los llamados guerreros samurai). Algunos se convirtieron en *machi-yakko*, una especie de mercenarios que protegían los territorios de los *kabuki-mono*, en ausencia de éstos.

Debido a una cruel guerra de bandos los *kabuki-mono* se dividieron en dos categorías: los primeros, los Tekiya, son los vencedores; los segundos, los Bakuto, asesinos a sueldo. Esta situación parecía no afectar a la vida política hasta que en 1925 Japón se abre al mundo, y los Tekiya controlaron el transporte marítimo de forma unánime.

La época de los samuráis permanece, en la actualidad, contemplados desde el prisma cinematográfico y

Escenarios de la diferencia

artístico, pero ya no hay samuráis en Japón. Ellos "murieron" en el ocaso de una cultura en el que su forma de entender la vida no era viable (representan la parte noble de la población japonesa). Los samuráis, de la misma forma que los vaqueros americanos, son la iconografía mitológica de un territorio en construcción. Lideran un concepto nacional identitario cuya sombra vislumbra un pasado idealizado. Samuráis y vaqueros son la agonía de un tiempo escindido, figuras representativas de un mundo que no les pertenece, pero que se añora por su naturaleza.

Por un lado, tenemos a Akira Kurosawa seduciéndonos con sus películas históricas, verdaderos retables japoneses, formulando un universo que se intuye perdido y que se intenta recuperar a través del *chambara* o cine de samuráis. Y por otro lado, la realidad japonesa, que se impone por encima de cualquier arte, y cuestiona los cambios que le suceden. Es aquí cuando directores de la talla de Takeshi Kitano, Takashi Miike o Hirokazu Kore-eda emulan realidades más contemporáneas, pero no por ello lejanas de sus tradiciones japonesas.

La imagen de Japón en el cine actual no tiene *katanas*, ni *kimonos*, ni su estética es orientalista, aunque siguen existiendo artistas que continúan haciendo películas que desvelan al Japón más milenarista¹². Takeshi Kitano es un digno sucesor y aglutinador de tendencias que parecen ser contradictorias. Gracias a él, el *chambara* ya no se realiza con espadas, sino con armas de fuego. Los samuráis se han transformado en *yakuzas*, la modernidad de sus imágenes refleja a un país más urbano, occidentalizado e industrial, que sustituye a otro paisaje más añejo, rural, ancestral y autóctono.

Las películas de Kitano hablan de los *ronin*, samuráis sin dueño, y de cómo éstos se han transformado con el paso de los años en *yakuzas*, ver-

12 El director Yoji Yamada ha realizado la espléndida *El Ocaso del Samurai* (The Twilight Samurai, 2003).

daderos clanes jerárquicos de poder que se unen a través de un código de honor muy delimitado, viviendo al margen de la política y economía de Japón. Desde su ópera prima *Violent Cop* (*Sono otoko kyoto ni tsuki*, 1989), hasta *Zaitochi* (Zaitochi, 2003), el director busca intencionadamente las huellas de una identidad sumida en dos eras de la violencia bien definidas: la era de los samuráis y de los *yakuza*. Ambos tiempos comparten una geografía muy precisa de una violencia que se releva con los cambios sociales y culturales, demostrando que Japón se ha abierto al mundo para expresar que puede ser más moderno que otras culturas. Pero cuya transformación se asume como algo problemático, ya que pierde su singularidad tan característica, para ser un país más abierto y cosmopolita.

• (Re)definiendo a la cultura popular japonesa

La fuerza de todo el *anime* japonés se puede encontrar en esa pequeña maravilla de dibujos animados llamada *El viaje de Chihiro* (*Spirited Away/ Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001), del prestigioso director Hayao Miyazaki. El visionado de esta película supone para el espectador occidental descubrir el despertar de una conciencia creativa poderosa entorno a la animación oriental. Si alguien dudaba de que el dibujo tuviera vida propia, creo que con esta película puede hallar la respuesta. Dar fondo y forma a algo carente de emoción, -como la animación-, es arte en sí mismo, de igual manera que un escultor talla la piedra para dar vida a sus creaciones, el dibujante trabaja con el lápiz y las pinturas con el mismo propósito.

La animación parece cosas de niños, totalmente ajena al mundo adulto, ya sea por su textura o por su colorido. Lo que sí es cierto es, que esa atmósfera irreal, en la que se circunscriben los dibujos animados, no ayuda para conceder credibilidad a los adultos.

Escenarios de la diferencia

A pesar de que los códigos simbólicos y estéticos sean distintos, *El viaje de Chihiro* hace de la "diferencia" cultural un hecho salvable, por eso es una poderosa metáfora de imágenes que posibilita la transmisión de valores tradicionales y modernos, conviviendo con una asombrosa integración. Japón es un choque brutal de estados contradictorios, que durante el pasado siglo XX ha propiciado una serie de desmitificaciones culturales, forzando la pérdida de referentes de identidad en la isla.

En poco más de un siglo la nación japonesa ha pasado de ser un país rural a ser altamente tecnológico, ha sufrido la era postatómica y la grave crisis económica de los noventa. Cambios tan profundos obligan a replantarse lo que define a lo japonés. El *anime* podría ser un buen ejemplo para los nuevos tiempos de Japón. Es un producto que se cotiza en alza en los mercados culturales del extranjero, rentable y muy respetado por la comunidad intelectual, además de ser fácilmente exportable.

Hayao Miyazaki ganó el Oso de Oro en el Festival de Berlín en el 2002 y el Óscar a la Mejor Película de Animación, además de ser un éxito rotundo de taquilla en su país. La mezcla entre magia, fantasía, denuncia social, dioses, ciudades saturadas, tecnología de última generación y mitología ancestral obliga a ver desde una visión posmoderna la animación contemporánea japonesa. Ahora bien, ¿qué progreso hay en la actualidad que no haya habido antes? La reconversión de los géneros cinematográficos no sólo es cuestión de una industria que parecía ahogarse en su propio medio, sino que más bien era un síntoma de la muerte de su cine nacional.

El cine japonés estaba endémico en los noventa, nadie podía prever que ese periodo iba a ser justamente su época más brillante. Curioso resultado de circunstancias, en las que nadie se imaginaba que el renacer de su cine empezaría desde la desestructuración misma de su industria, para una vez fragmentado, resurgir más rico y amplio.

La reconversión cinematográfica japonesa es en la actualidad una de las más firmes, seguras y ricas del panorama mundial. Desde las gigantescas empresas niponas se ha pasado a una multitud de productoras independientes, que abren sus puertas a proyectos de vanguardia y potencian la creatividad, por encima de la rentabilidad.

Al arriesgarse poco, la pérdida es mucho menor que si se financiaran proyectos de grandes *blockbusters* -películas destinadas para ser éxitos inmediatos-. El mal del cine en el siglo XXI radica en que hay demasiada oferta de ocio, pero poca de calidad, y más en Japón, cuyo disciplina laboral incapacita el tiempo libre y obliga al individuo a ser más selectivo con sus placeres.

El interesante artículo de Jordi Sánchez-Navarro¹³, advierte de que, la industria de animación japonesa tenía dos modos de producción diferentes: uno procedente del mundo de las series exhibidas directamente para las televisiones públicas o privadas, con rigurosos controles de creatividad, cuyos autores siempre estaban sometidos bajo una presión de producción industrial. El segundo modelo era el largometraje, cuyo coste era demasiado elevado y la complejidad de su elaboración dificultaba su promoción. Pero a lo largo de la década de los ochenta, ha surgido otra forma de explotación cinematográfica muy práctica, que consiste en hacer películas para el consumo doméstico.

El mercado del vídeo hace posible una rentabilidad del producto sin intermediarios que modifiquen el resultado creativo final de una película. La exhibición privada del vídeo hace viable un mercado que no había existido anteriormente, producto barato (menos costoso que el cine), con mayor libertad

13 SÁNCHEZ Navarro, Jordi. "Nuevas formas de imaginar los monstruos del capitalismo globalizado: la animación japonesa en la década de los noventa". R. Jardín/J. Sánchez-Navarro (Editores), *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2003, págs. 229-248.

Escenarios de la diferencia

creativa e independiente de las salas exhibidoras. El resultado es la incorporación de nuevos espectadores por la incorporación de una oferta de contenidos audiovisuales más numerosa.

El vídeo además permite hallar un lugar de exhibición alternativo para aquellos que demandan películas o contenidos audiovisuales más audaces y de mayor calidad. Dentro de estas diversas situaciones se han encontrado la mayoría de los artistas japoneses alguna vez en su vida.

Nombres de la talla de Katsuhiro Otomo, Mamoru Oshii, o el propio Hayao Miyazaki, rompen con un cine de animación de estudio convencional y carente de imaginación, para abrir caminos insospechados para el dibujo, el estilo y la composición del *animé* japonés. Todos ellos, conforman la plataforma para lanzar a Japón más allá de su aislamiento cultural, y abrir con la tríada *animé*-videojuego-manga, una puerta de acceso a elementos foráneos, para enriquecer de esta manera la identidad cultural japonesa. Una cultura popular que pueda expandir y nutrir, tanto dentro como fuera de sus fronteras.

El director Miyazaki, con una espectacular carrera a sus espaldas a través de los Estudios Ghibli, trabajador incansable y perfeccionista convencido, aprovecha con *El viaje de Chihiro* el diseño un mosaico de color y magia generacional. Su mirada curiosa, es tan osada, que se atreve a ver el mundo a través de los ojos de una niña de diez años, quedando patente la inocencia y el ansia por conocer mundo, y todo ello apoyado en el desarrollo de un viaje íntimo, en el que ella, quedará huérfana de forma instantánea inmanente al perder a sus en una especie de parque temático.

Por un imprevisto, sus padres se convierten en cerdos y, Chihiro decide adentrarse en un mundo totalmente desconocido para ella con el objetivo

de salvarles. Con un argumento de tal calibre todo es posible en *El viaje de Chihiro*. Comparada con una Alicia en el País de las Maravillas oriental, seduce tanto a pequeños como a mayores, por su capacidad de abrir mundos desconocidos. Modifica el valor simbólico establecido, rompiendo los lazos del típico héroe masculino, común entre los relatos históricos, y altera el arquetipo de una sociedad fundamentalmente patriarcal. No debemos olvidar que Japón es un país donde las mujeres no tienen una imagen bien considerada ¹⁴.

Chihiro se adentra en el mundo de los dioses en el transcurso de su viaje, en un espacio sagrado sólo accesible para los auténticos héroes, pero que en esta ocasión es atravesado por la inocencia de una niña. Su objetivo, recuperar a sus padres, es sin duda la mejor baza para superar sus miedos y lograr sus retos.

Resulta conmovedor comprobar que el eje temático del universo de Miyasaki subraya la búsqueda de los padres, un guiño referencial para borrar todo elemento de poder, además de ser un intento de empezar una identidad sin contaminación exterior. La mujer es una metáfora referencial del nuevo posicionamiento del Japón moderno en el nuevo milenio.

Sin duda, Hayao Miyazaki es consciente de que nos quiere contar una historia de valores universales por encima de localismos culturales. Su mirada cómplice de cualquier espectador del mundo nos expresa una idea genuinamente japonesa, en la que lo irreal contiene la esencia de la realidad, ya que la fantasía es un contendor de valores universales.

14 En otra película de Miyasaki, *El castillo ambulante* (*Howl's Moving Castle*, 2006), utiliza como protagonista a Sophie, una niña que inicia un viaje emocional hacia la madurez en el siglo XIX, poco después de morir su padre.

D | Taiwán :

• La poética de la incomunicación

A diferencia de otros directores asiáticos, más populares entre la cultura occidental, como Zhang Yimou (China), Wong Kar-wai (Hong Kong) o Takashi Miike (Japón), que limitan su lenguaje cinematográfico al uso y abuso del montaje, enriquecido con una puesta en escena brillante y heredera de una estética que va a caballo entre lo moderno y lo posmoderno; el director taiwanés, Hou Hsian-hsein, se opone a sus compañeros por apoyarse en el valor de la cámara, y retratar a través del objetivo el testimonio de una realidad, en vez de usar el montaje.

Elementos que confirman mi sospecha de interpretar el cine de Hsien desde una lectura que le aproxima a los discursos de japoneses, como Hirokazu Kore-eda (*Nadie sabe*, 2005) o Takashi Kitano (*Dolls*, 2002). Para ello, lo argumento sobre dos razones: primera, pretende a toda costa capturar la emoción por encima de cualquier trama; segunda, sus obras son un ejercicio de resistencia frente a un presente que se torna pasado con demasiada rapidez. Las amplias formas de hacer frente a la contemporaneidad han propiciado en el panorama oriental un debate muy interesante e intenso con respecto a los diversos modos de abordar lo real y el poder narrativo de la puesta en escena. Desde el momento en el que Hsien comenzó su andadura dentro del mundo del cine, a principios de los años ochenta, con títulos tan interesantes como *El maestro de marionetas* (*The Puppetmaster*, 1989) o *Millennium Mambo* (*Qianxi manbo*, 2001). Su máxima preocupación ha sido encontrar una distancia razonable entre la cámara y los actores para plasmar el movimiento de sus cuerpos, cuyo espacio debía delatar la presencia de unos seres humanos con una existencia y unos sentimientos determinados.

El tejido visual propuesto por este director nacido en Meixian (China) en 1947, viviendo la ma-

yor parte de su vida en Taipei (Taiwán), oscila de la quietud máxima al frenesí más radical. Su cine intenta desmenuzar numerosas preguntas que son inherentes a un país sesgado por los acontecimientos históricos, y que se siente desconcertado ante la imposibilidad de recobrar su perdida identidad nacional. Primero fueron colonizados por portugueses, españoles, holandeses, seguido por los chinos, japoneses; y finalmente, volvieron otra vez a manos de China, como consecuencia de los acuerdos de la Segunda Guerra Mundial.

La isla, antiguamente llamada Formosa, vive a través de la mirada de unos directores tan soberbios como Edward Yang, Hsien o Tsai Ming Liang, un momento especialmente interesante, al encerrar en sus obras algunas de las respuestas que la modernidad no ofrece. En el caso del autor de *Tiempos de amor, juventud y libertad* (*Three Times*, 2006), intenta instaurar un nuevo orden visual basado en la negación de todo movimiento directamente de lo que no proceda de la cámara cuando se esté grabando, quedando la narrativa, aplicada por corte o montaje, relegada a un discreto segundo plano.

Postura radical, teniendo en cuenta que en las últimas películas se adentra en el corazón de la ultramodernidad de Taipei, con todo lo que eso conlleva: luces de neón, carreteras saturadas, avenidas atestadas de gente, bullicio y caos urbano. Hsein opta filmar el nuevo milenio desde una óptica de la sencillez, no desea perseguir con la cámara la velocidad del mundo urbano, -le resulta confuso y poco práctico,-sino la intimidad de los cuerpos de sus protagonistas. Es en ese espacio corporal donde se halla la clave para entender la típica "imagen detenida" del director, en el que se filtra y destila los verdaderos sentimientos devastadores de la globalización.

Es indudable de que en los planos-secuencias se revela su maestría, al negar la importancia de la narración por otro sistema dramático menos conven-

Escenarios de la diferencia

cional como los silencios, la quietud o el fuera de campo. Algunos directores prefieren correr detrás de los personajes; otros -Hsien incluido-, verles alejarse y fotografiar su estela.

Ante el cambio asfixiante del mundo actual, el director taiwanés propone inmovilidad. Donde hubo fragmentación, él enfatiza la continuidad. Así sucesivamente, hasta conseguir que el espectador capte un panorama completo de un universo en descomposición y vertebrado solamente por la mirada del que observa. Sus personajes viven sumergidos en una impotencia absoluta, al verse instalados en un tiempo desvanecido por la falta de futuro e incapaces de salir de un nihilismo que les limita.

Nosotros, como observadores distantes, somos ser los verdaderos constructores de esa realidad, la misma que los propios personajes viven, aunque no la perciben como tal. No la ven porque la tienen tan cerca que sólo al alejarse se percibe en toda su dimensión. De esta forma, el director nos susurra que la constatación de lo que miramos es uno de los síntomas de un tiempo, que parece no tener escapatoria y nos condena a una soledad y un desgarró emocional generacional, aspectos que se aprecian en creaciones de la talla de *Millennium Mambo* o *Tiempos de amor, juventud y libertad*.

Hou Hsian-hsein se sirve del lenguaje cinematográfico para garantizar una mayor comunicación con los receptores de su obra, amplía los recursos de fuera de campo, canaliza la imagen en sí misma, como unidad mínima de información, sin necesidad de manejar la narración para contarnos la trama. Sus escenas se entienden, no desde el punto de vista de lo que sucede, sino de lo que se siente. Inevitable no pensar en la radicalidad expositiva de un director, que entiende la imagen moderna como un contenedor artístico posmoderno y cuyo resultado es la obtención de un estilo clásico.

Y es que la capacidad de Hsien para "recoger" lo que ve, asombra por su inaudito poder de filmar lo invisible de la emoción, y no como la gran mayoría del cine contemporáneo, que reproduce lo que filma. Diferencias estéticas que subrayan éticas opuestas de representar lo real.

E | Corea del Sur:

• Paradigma de la división

Cuando en 1997 se estrenó en Japón *The Ring* (*El anillo*), de Hideo Nakata, nadie podía suponer que el cine oriental tuviera una dimensión internacional tan amplia y profunda. En esa misma fecha, *La Princesa Mononoke* de Hayao Miyazaki rompía récords de taquilla y Shohei Imamura conseguía la Palma de Oro en Cannes por *La Anguila* (*Unagi*). Pero también fue cuando el Partido Democrático del Milenio, liderado por Kim Dae-jung, ganaba las elecciones en Corea del Sur, proclamándose la democracia en el país.

Una nueva realidad se estaba forjando en el Extremo Oriente. Algo parece incuestionable, y es que el cine (la imagen en todos sus formatos) muestra la evidencia de unos cambios a nivel social, económico, histórico y generacional; aspectos que hacen necesarios replantearse el análisis y la evaluación de la cinematografía de algunos países que, como Corea del Sur, viven unos momentos de increíble bonanza artística.

Japón a través de su cine actual abre viejas heridas sin resolver, resucitando ideas que cuestionan su representación dentro del mundo; primero como agente colonizador, segundo como territorio colonizado por otras culturas asiáticas próximas, posibilitando una crisis de la identidad japonesa. Recordar que el imperio nipón invadió China y Corea a principios del siglo XX, optando por tener una actitud dominante y racista. Lo japonés era

Escenarios de la diferencia

sinónimo de "oriental blanco", símbolo de clase superior e indiscutible referente a tener en cuenta para todo el Sudeste Asiático. Actualmente estos paradigmas se han minimizado por la superación de ciertas tradiciones, que han sabido adaptarse a los nuevos tiempos como la valorización del papel de la mujer en la sociedad o la mitigación del rígido sistema de clases.

De igual manera ocurre en otros países, Hong Kong o Corea del Sur, donde recurren a estrategias de representación nacional que no desean continuar con el cine que se estaba haciendo, por considerarlo estéril y poco atractivo para el sector juvenil, los mayores consumidores de productos audiovisuales.

Así que Corea del Sur es el país más idóneo para estudiar a una nación dividida por razones de la ex-Guerra Fría: la del Norte Comunista y la del Sur Democrática. Una decisión que ocasionó dos áreas de poder y políticas bien definidas, el espacio comunista influenciado por la Unión Soviética y el espacio capitalista derivado de los Estados Unidos.

El inicio de los procesos democráticos trajo consigo una serie de reformas que facilitaron una pujanza económica (predominantemente), gracias al Fondo Monetario Internacional que afianzó las grandes industrias. El cine dio como resultado de esta serie de iniciativas un aumento de taquilla de películas nacionales, siendo en la actualidad del 40% ¹⁵ sobre otras producciones, americanas principalmente.

Lo más interesante del cine coreano, desde un punto de vista económico, es su versatilidad y sus ganas de querer rivalizar al cine de Hollywood.

¹⁵ Ver más información en: http://www.otroscines.com/noticias_detalle.php?idnota=1546 y <http://porlanuevaleydecine.blogspot.com/2008/01/corea-cuota-de-pantalla-y-libre.html>

De una forma u otra, el *blockbuster* coreano tiene capacidad suficiente como para resistir a la homogeneización cultural que se intenta imponer desde las grandes corporaciones financieras. Es por ello, la urgente necesidad de crear modos alternativos de financiación cinematográfica, como las *netizen funds*, subvenciones privadas realizadas a través de Internet (*crowdfunding*), o las *chaebols* (multinacionales de Corea del Sur), como por ejemplo Daewoo o Hyundai, que respaldan proyectos de cine comerciales para buscar una rentabilidad de su capital a modo de inversión.

El resurgir del cine coreano se debe a la creación de:

- Una buena organización empresarial con alianzas entre sector público y privado.
- Protección estatal del cine nacional (cuotas de pantallas).
- Y por último, a una forma de hacer películas comerciales y de autor de calidad, sin caer en exhibicionismos gratuitos de sexo o violencia.

Corea del Sur atraviesa su identidad nacional por oposición al régimen comunista, de igual forma que Taiwán. Ambos países conocieron además la ocupación japonesa, en el caso de Corea de 1910 hasta 1945. Pasó de ser colonia para ser producto de una batalla ideológica de dos grandes potencias, hasta que en el año de 1950 estalló la Guerra de Corea (1950-53), que seccionó de una manera aún más radical y literal un territorio condenado a la separación. Gracias al Armisticio de Panmunjon (1953) se acordó dividir a las dos coreas en el límite del paralelo 38. Tragedias históricas que se manifiestan en su cine, de la misma forma que el sentimiento de saberse dividido, y no solo me refiero a una manera exclusivamente territorial, sino también emocional.

Dentro de la religión confucionista existe lo que llaman "*Han*", una especie de sentimiento que intenta trascender del individuo para perpetuarse como

Escenarios de la diferencia

elemento nacional, y que cohesione sobre un territorio determinado. A mayor sufrimiento más conciencia del cuerpo, en este punto conecta con el cine japonés. La desnudez plantea sus propias fronteras, sus máscaras. El cuerpo usado como símbolo de incomodidad con uno mismo es la base de la película *Mentiras* (*Liar*, 1999) de Jang Sun-woo, una insatisfacción que no se concluye en el ámbito personal, se amplía simbólicamente en la porosidad nacional.

Mentiras es la película que siente la imposibilidad de una reconciliación entre cuerpo y sentimiento, nación e identidad, el *ying* y el *yang*, los padres y los hijos, amor y sexo. Binomios que polarizan a Corea del Sur y que su cine manifiesta de forma unánime.

El cine coreano va de la liberación al castigo con asombrosa facilidad. Esta dualidad se materializa en el cuerpo, el estigma de la culpabilidad como símbolo evidente de que no asume sus desdichas. Corea del Sur evidencia los signos de una nación que se mira violenta, sin referentes y descontextualizada. Una mirada agria y vengativa, como demuestra ser el cine de Park Chan-wook, en su monumental *Old Boy* (*Old Boy*, 2004), Palma de Oro a la Mejor Película en el Festival de Cannes.

En un país con tanta conciencia nacional no resulta extraño que también posea una identidad muy marcada. En el caso de Chan-wook, arrastra la violencia hacia la piel de sus protagonistas para exorcizar el perdón de su culpabilidad. Oh-Daesu, el protagonista de *Old Boy*, no sabe por qué ni por quién ha sido encerrado durante quince años, en cuyo proceso de búsqueda de respuestas, verifica que su castigo tiene su origen en él mismo. Película que interroga, testifica y analiza. La forma y el contenido son tan brillantes que el resultado de tantos aciertos del lenguaje cinematográfico, da claves interpretativas para observar la evolución del cine en los últimos años.

El engaño permanente en el que viven los personajes creados por Park Chan-wook, supone la negación evidente de afrontar una tragedia, con lo que genera en sus héroes una bipolaridad radical y absoluta. Una alteridad que abandona por completo su responsabilidad y se inventa otra menos dolorosa. Y cuando la culpabilidad se manifiesta de una forma tan visceral, y no es capaz de asumirse, se produce un desdoblamiento para afrontar el malestar.

En este punto, el maestro es Kim Ki-duk, un director que define a sus personajes a través de la negación de sus hechos, que al no aceptar sus acciones, terminan en suicidio. Creador imparable, conocido en España gracias a *La Isla* (Seom, 1999), cuyo universo está plagado de sentimientos fragmentados y contrapuestos, a la vez que cineasta único por devolver al mundo cinematográfico una ética perdida por la rentabilidad de los productos culturales.

Corea del Sur se debate entre el cine comercial y el de autor, pero siempre optando por la calidad. En sus obras reside el tabú, lo no dicho, la metáfora de una nación no reconciliada con su historia, ni con sus sentimientos, ni con su identidad.

La estética aportada por los nuevos directores coreanos a la cinematografía contemporánea es de una simbología, que a ojos de Occidente, se nos viene casi incomprensible. Con *Tiempo* (Time, 2006), el coreano se nos desvela particularmente alejado con respecto a sus obras anteriores que le han dado la fama a nivel mundial, como *Primavera, verano, otoño... y primavera* (2003) o *Hierro 3* (Bin-jip, 2004), verdaderos ejercicios de la incomunicación y de la nueva forma de ver a Corea del Sur.

Kim Ki-duk y Park Chan-wook son la opción más radical de un país que ha visto emerger su cine nacional desde las cenizas, pero también son de los pocos directores que más fronteras estéticas y cinematográficas rompen.

Escenarios de la diferencia

Narrativamente las películas de Kim Ki-duk son casi silenciosas, donde la incomunicación y la mirada son esenciales para comprender la poética simbólica de este joven director. No obstante, se puede apreciar un ligero cambio en *Time*, ya que los personajes hablan, pero no logran comprenderse. La historia que nos anuncia es el desencuentro de una joven pareja, una mujer y un hombre, que viven el amor en el Seúl contemporáneo. El drama comienza cuando ella cree que ha dejado de gustar a su amante, consumada por los celos, decide ir donde un cirujano plástico para realizarse una reconstrucción total de su rostro. Llegados a este punto de no retorno se plantea el problema de identidad y de saber quien es uno mismo, tanto desde un plano físico como psíquico. Paradigmas de una sociedad contemporánea de consumo en el que la imagen define la identidad en exceso, sin aportar significado.

Existe un trasfondo inquietante en todas las películas realizadas por el surcoreano que consiste en equilibrar el deseo y la realidad, lo bello y lo abyecto.

Desde *Cocodrilo* (*Crocodile*, 1996), su primera película, hasta su más reciente producción, *Sueño* (*Dream*, 2008), el director se centra en el peso de las obsesiones de sus personajes y el precio que pagan por llevarlas a cabo. *Time*, en este sentido, es el extremo más radical de todas sus aspiraciones, ya que por una lado representa el miedo a perder lo que amamos; y por otro, manifiesta la falta de confianza en uno mismo, vulnerando la identidad.

El tratamiento contemporáneo por la eterna búsqueda de la juventud y de la inmortalidad contrasta con la realidad de un mundo con tiempo limitado. Se entiende la vida gracias a la muerte. Todas las civilizaciones, en mayor o menor medida, toman como punto de referencia este valor. Los nuevos procesos tecnológicos aspiran a cambiar la realidad, a través de cuestionar las identidades heredadas.

La total incomunicación de la pareja en *Time* certifica la barrera inmensa que separa el mundo de las emociones y del lenguaje. Una joven que cree no sentirse ya deseada por su marido (llevan mucho tiempo conviviendo), sospecha que le pueda abandonar por una mujer más joven.

Las sociedades neocapitalistas se aferran al miedo/temor de la pérdida de lo que se desea o anhela para potenciar el mecanismo del consumo. En el siglo XXI consumismos el propio consumo, engaño sutil de un sistema que negocia con la instrumentalización de los sentimientos a favor de condensarlos en algo productivo, como si tratase de una nueva religión capital. Característica extraña de una civilización que tiende a la consumación de la existencia a golpe de tarjeta de crédito. En definitiva, la globalización desde sus aspiraciones financieras, empresariales y mercantilistas usa la insatisfacción como motor de consumo.

La separación inexistente entre las fronteras del deseo y la necesidad, proporciona un bálsamo en los vacíos generados por la pérdida de valores en tiempos posindustriales y tecnológicos del siglo XXI. De la misma forma que la cirugía plástica parece renovar los deseos de la mujer protagonista, cuando lo único que hace es sucumbir a las leyes del mercado de la belleza.

Si es cierto que los individuos asumimos la angustia de la incertidumbre propiciada por unos tiempos sin referentes, más aterrador sería no asumir sus posibles consecuencias. *Time*, en este sentido, resulta una obra reveladora, al poner el dedo en la llaga en una de las cuestiones clave de nuestro siglo, que es lograr el control de lo emocional (natural) desde la tecnología (razón).

F | Vietnam:

- **La construcción de una identidad ajena**

Pocas, por no decir escasas, son las posibilidades de que una película de producción vietnamita llegue a las pantallas españolas. Aunque sea cierto de la existencia de un aumento de la cinematografía asiática en estos últimos años, no es realmente suficiente debido a que se proyectan de manera fragmentada y discontinua; y lo que es peor, no todas las obras de los directores se tiene acceso.

En el caso de Vietnam es más paradigmático. Su desconocida cinematografía nacional se alía con una profunda ignorancia de la misma. Además, todo lo que se conoce de ese país viene enmarcado por la tragedia de la guerra sufrida como consecuencia de las tensiones de la Guerra Fría. En este punto hay que hacer una deconstrucción de la idea de un país imaginado desde/por lo extranjero; y segundo, reconstruirlo para vislumbrar sus propias características, sin la contaminación de una simbología de una cultura versada principalmente a través de la óptica de la Guerra de Vietnam.

Tras sufrir un proceso de descolonización agresivo, el líder Ho Chi Minh el 2 de septiembre de 1945, proclamaba la República Democrática del Vietnam Independiente. Antes de llegar a esta fecha había sido colonizada por franceses (1858), para después formar lo que se ha denominado la Indochina Francesa (1875), anexionándose territorios consecutivamente: Saigón y sus alrededores (1859), Camboya (1863), Cochín China (1867), Annam y Tongking (1883) y finalmente Laos (1893). La "alianza" duró hasta 1954.

Francia estaba debilitada por la entrada de las tropas de Hitler a principios de los años cuarenta, y recluido su gobierno en el Condado de Vichy, ya no tenía fuerzas de mantener su imperio colonial en el Sudeste Asiático. Ante esta situación, Japón

aprovecha para extenderse sobre la península continental.

Al finalizar la II Guerra Mundial, Japón se retiraría de los territorios ocupados, y Francia, ayudado por otras potencias ganadoras, retomaba su poder en 1950, hasta que con la Guerra de Indochina (1950-54), librada entre las tropas francesas y los nacionalistas comunistas, dividía la zona en dos, apoyado por los Acuerdos de Ginebra: una, la del sur, llamada República de Vietnam reconocida por Estados Unidos, Francia y Reino Unido; y dos, la del norte, denominada República Democrática de Vietnam y presidida por Ho Chi Minh, apadrinada por China y la Unión Soviética.

El final del proceso colonial cierra filas entorno a la influencia del gobierno francés sobre este territorio, pero abre puertas para que otros lo hagan, me refiero a los Estados Unidos, cuya consecuencia inmediata que se obtiene fue la Guerra de Vietnam. Fue el primer fracaso histórico del imperio americano.

El nacimiento de Vietnam como nación no quedó instaurado hasta la derrota del ejército estadounidense en 1973 y la consolidación, tres años más tarde, de la República Socialista de Vietnam con la correspondiente unificación de Vietnam del Norte.

Dejando a un lado los datos históricos, volvamos al cine para verificar que el arte es compañero inseparable de la realidad. El prestigioso director de origen vietnamita, Tran Anh Hung, nació un 23 de diciembre de 1963 en la localidad de My Tho a unos 70 km. al sur de Ho Chi Minh City (antiguo Saigón), a la edad de 11 años sus padres se trasladaron a Francia y su vida adquirió una perspectiva distinta sobre su país.

Empezó en el mundo cinematográfico realizando cortometrajes. El primero de ellos lleva por título *La femme Mariee de Nam Xuong* (1988), cuyo tema trata una

Escenarios de la diferencia

leyenda típicamente vietnamita sobre la desaparición de un hombre durante la guerra y de cómo su mujer proyecta una sombra sobre una sábana para hacer creer a su hijo que su padre sigue vivo. El segundo, *La pierre de l'attente* (1990) versa sobre el reencuentro de una pareja en París después de haberse conocido en un campo de refugiados en Indonesia varios años antes.

El paso a las salas comerciales lo realizó gracias al largometraje *El olor de la papaya verde* (*Mùi du du xanh*, 1993), una historia sobre el exilio y el éxodo rural hacia la ciudad de una niña en busca de un porvenir mejor. Con esta película el director se encuentra con su actriz favorita, Tran Nu Yên-Khê, con la que no ha trabajado desde sus comienzos.

Su segundo largometraje, la impactante *Cyclo* (*Xích lô*, 1995) se atreve a dibujar a la sociedad de la aglomerada y saturada ciudad de Ho Chi Minh de finales de siglo XX para hacer un retrato de las dificultades de un joven para sobrevivir en el Vietnam contemporáneo. Le Van Loc, Tony Leung Chiu Wai¹⁶ y Tran Nu Yên-Khê dan vida a unos personajes destrozados por las circunstancias sociales. El robo de un ciclomotor de un joven, con el que gracias a él se ganaba la vida, propicia que se involucre entre las mafias y se adentre en una espiral de crimen y violencia imparable. Fue ganadora del León de Oro en el Festival de Venecia en 1995.

Su tercera película es *Pleno Verano* (*Mùa hè chiều thẳng đứng/La verticalité de l'été*, 2000), una obra íntima de la relación de tres hermanas y un hermano. Repleta de imágenes silenciosas, inteligentes y bellas atestigua la vivencia de una familia en el Vietnam contemporáneo.

16 Tony Leung Chiu Wai es conocido entre el público occidental por ser el actor fetiche del director hongkonés, Wong Kar-wai, con él ha trabajado en películas tan famosas como: *Felices juntos* (*Happy Together*, 1997), *Deseando amar* (*In the Mood of Love*, 2001) o *2046* (*2046*, 2004).

Un día como otro cualquiera, dos jóvenes de la ciudad de Hanoi (situada al norte de Vietnam) se despiertan y se predisponen a comenzar sus labores rutinarias. Hay una sensación imprecisa de que la textura de la imagen supura poesía, según se puede comprobar en unas declaraciones realizadas por el propio director: "quiero que la gente sienta la poesía de mis películas".

Se puede afirmar que Tran Anh Hung hace un cine simbólico, desligado de cualquier recuerdo que obligue a pensar a Vietnam en términos bélicos. Aspecto que viene reforzado en su trabajo a través de la actitud conciliadora de sus protagonistas. Lejos queda la evocación del Vietnam visto por los americanos en películas como *Platoon*¹⁷ (*Platoon*, Oliver Stone, 1985) o la mítica *Apocalipsis Now* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979). Símbolos extranjeros dotan de significación a la identidad vietnamita, encarnan una idealización de Vietnam, pero no es el país.

Y es con *Pleno Verano* donde me quiero quedar para hablar sobre el Vietnam de hoy, de su apertura internacional, de su economía social y de su despegue en el desarrollo democrático y político, en definitiva, de cerrar heridas y abrir perspectivas.

Es problemático que una nación tenga como resonancia histórica una guerra, ya que obliga a todo aquel que desee conocerlo a cruzar la mirada desde la violencia. Para el mundo, la contienda bélica ha fijado la representación de Vietnam al exterior.

El cine tiene gran capacidad para recobrar la memoria en plena era visual en la uqe vivimos. Esto lo debe de tener muy presente el director de *Pleno Verano*, porque sus personajes viven en una realidad pacífica, como si todo su pasado fuese solamente un

17 *Platoon* es una de las primeras películas en ver la Guerra de Vietnam a través de los ojos de un soldado. La repercusión en los Estados Unidos fue considerable, así lo avalan sus cuatro nominaciones a los Óscar y sus dos estatuillas logradas, una a la Mejor Dirección y otra a la Mejor Película.

Escenarios de la diferencia

mal sueño. Pero no sufren amnesia ni olvidan, solo siguen viviendo. Su Historia no les pesa, avanzan en el inexorable camino de la vida para intentar consolidar un futuro que garantice un bienestar seguro y confortable.

No es nada casual que la trama se configure desde una reunión familiar, con motivo de la celebración del primer aniversario de la muerte de la madre de los hermanos. Entorno a ese acto se manifiesta un carácter no dramático de la situación de la pérdida de un ser querido sino de felicidad por el recuerdo presente. El cambio de sentimientos funciona perfectamente en los personajes creados por este director.

El banquete, como símbolo de la unidad fraterna, afianza los ritos tradicionales, además de sugerir que la cultura en los espacios contaminados por la globalización no se ve suplantada por la modernidad, sino que coexiste de forma natural con los elementos ancestrales.

La cámara recoge cada movimiento, gestos y emociones. La propia imagen delata una vida interior orgánica muy activa, la comunicación está por encima de la palabra. Tran Anh Hung condensa en casi dos horas las expectativas, los secretos y las mentiras de una familia justo en el cambio de milenio. La estructura narrativa cinematográfica discurre por acciones paralelas que verifican la independencia, a la vez que da cohesión narrativa entre los cuatro hermanos.

El peso de la película recae sobre las tres protagonistas femeninas: Soung, la mayor, casada desde hace años con un fotógrafo, tiene a un hijo. Khanh, la segunda, también casada recientemente con un escritor y embarazada de pocos meses. Y por último, Lien, la más joven, que vive con su hermano. Tres perfiles de mujeres totalmente distintas, que ofrecen una variedad amplísima de registros sobre la situación social del país, de tres generaciones diversas.

La quietud del verano, con sus altas temperaturas y su ritmo pausado aclimatan una atmósfera específica dentro de la película. El propio paisaje es indisoluble al contenido emocional de los personajes. La fotografía de Mark Lee refuerza la sensación de encontrarnos en un lugar tranquilo, recreándose en la belleza de Vietnam sobre todo durante la escena de la Bahía de Halong, con su impresionante flora verde y sus islotes formando una panorámica perfecta del lugar.

Aspectos que no tienen que ver con la selva enemiga y amenazante de otras películas que veían al país como una bomba de relojería. Ahora Vietnam se intuye de otra manera. Con la desintegración de la Unión Soviética en los ochenta y la apertura de China, el gobierno vietnamita tuvo que hacer frente a los retos propuestos por la tesitura internacional logrando combinar los logros económicos con los sociales ¹⁸.

Vietnam alcanza uno de los mayores índices de desarrollo del mundo, su transición hacia la democracia pasa primero por una apertura económica de base capitalista, continua con un socialismo plural, y termina por la inserción del país en los asuntos mundiales. Las consecuencias son inmediatas, la más importante, la consagración de Vietnam como un estado unido, fiable para las inversiones extranjeras, y competitivo dentro de los países del marco de Asia-Pacífico.

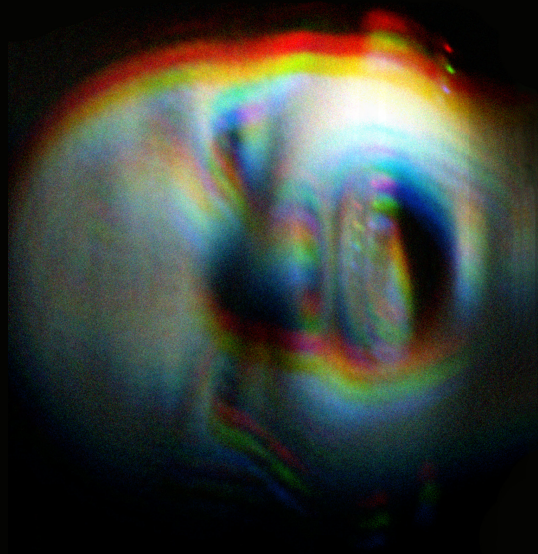
El cine de Tran Anh Hung es sospechoso de tener una influencia poscolonial, por la idealización de territorio que filma, aunque bien es cierto que los estigmas propios de un proceso histórico como el de Vietnam, se vieron zanjados cuando se empezó a mirar hacia el futuro. La obra de este director

18 Para una mayor información sobre la situación del país recomiendo leer el siguiente artículo: Dr. Nguyen Viet Thoa, "El proceso de renovación de Vietnam: contexto histórico, resultados y experiencias", Academia Política Nacional de Ho Chi Minh (Vietnam), presentada en las jornadas de Casa Asia en Conmemoración del XXV Aniversario de la Constitución Española 10-11 de Diciembre 2003. <http://www.casaasia.es/pdf/21904112534AM1077186334005.pdf>

Escenarios de la diferencia

es tan amplia, como la extensión de su país (unos 1.650 km.), al reflejar el nuevo Vietnam con una sensibilidad que pone en entredicho la supuesta violencia al configurarse la identidad nacional. Allá donde hubo violencia el realizador instala comprensión y emoción.

Pleno Verano es una obra consecuente con el espíritu budista en el que vive, que conserva el compromiso de abrazar lo humano por encima de cualquier injusticia, además de ser un fiel reflejo de un país que se atreve a humanizar el espacio devastado anteriormente por la sangre de la guerra.



Esta serie de ensayos promulgan el potencial del arte como vehículo del pensamiento e ingrediente activo en la evolución, capaz de proyectar propuestas de realidades paralelas y alternativas, captando, alterando y modelando los paradigmas de la estructura sistémica de la mecánica social heredada.

Macu Morán

Directora y Fundadora de VideoArtWorld
www.videoartworld.com

Patrocina:

asociación cultural

dosmilcuarentayseis

2048



Colabora:



VideoArtWorld
the imagery planet