

[Tijeretazos.Caos]

BAFF 2007: ¿CONTINUISMO O ESTANCAMIENTO?

Roberto Alcover Oti

En “*Los tiempos hipermodernos*”, el sociólogo Gilles Lipovetsky perpetúa en clave aún más desoladora las tesis que ha esgrimido a lo largo de toda su carrera, desarrollando una serie de estiletos ideológicos que ahondan de nuevo en la noción (siempre tan peligrosa) del posmodernismo. Así, “*Los tiempos hipermodernos*” deben entenderse como un anexo, más radical si cabe, a lo expuesto en otros escritos tan básicos como “*El crepúsculo del deber*”, “*La era del vacío*”, o “*El lujo eterno*”, una ruda deconstrucción de los cimientos sobre los que se sustentan las sociedades occidentales modernas, desgranando los débiles principios morales que rigen nuestro placentero modo de vida. Sus rotundos axiomas sociológicos se revelan muy precisos al ser interpretados bajo el prisma de la nueva cinefilia, que como bien afirmaba Ángel Quintana en su excepcional texto en *Dirigido por* (nº 345), prefiere poseer antes que ver, o lo que es lo mismo, tener antes que ser; una cinefilia individualista –consumo propio– dentro de su socialismo –intercambio masivo de cultura vía Internet–, y que ha terminado cosificando la cultura, degradándola a la categoría de objeto de coleccionista, reduciendo su placer intelectual al placer material, y engendrando en definitiva, una mascarada social.

Esta farsa recorre los más variados territorios y ataca a todo tipo de manifestaciones culturales, en ocasiones encubierta bajo el manto de corrientes más o menos minoritarias. La moda del cine asiático no es, por tanto, ajena a esta tendencia, y el BAFF ya bordea peligrosamente tal situación, ejemplificada a través unos síntomas que se observan evidentes. Y es que pese a que su creación se debió en gran medida a la voluntad de un grupo de “locos” -100.000 Retinas- por hacernos partícipes de un movimiento que debía ser contemplado, la sombra del acomodo planea peligrosamente sobre las salas que recogen los nuevos frutos orientales. No estamos pues declamando que ya “¡no tenemos la exclusiva del cine asiático!”, como se ha apresurado a señalar algún *versado* en la [materia](#), sino constatando el tenue proceso de ensimismamiento, también fomentado por un público condescendiente que, a la manera de aquello que proclama Lipovetsky en “*El imperio de lo efímero*”, ha hecho suyo el cine asiático como etiqueta social, como objeto de moda. Solo así puede entenderse la indulgencia con que se trata a ciertas producciones, o la elección del Premio del Público para *Getting Home* (*Luo ye gui gen*. Zhang Yang, 2007), conservadorísima película que mancilla la enérgica labor de denuncia por parte cineastas como Li Yang, Wang Chao, Lou Ye, Wang Bing, Jia Zhang-ke, o Yang Chao. El “efecto kimono” que acuñó hace ya unos años Antonio Weinrichter sigue vigente y en plena forma.

Pero alguien comentó en una ocasión que “*quien no se renueva desde el éxito, está condenado a la decadencia*”, y el BAFF debería comenzar a reformularse algunas cuestiones si realmente quiere mantenerse en la brecha, una brecha que al menos a nivel de público no parece rasgarse demasiado, a raíz del grandísimo éxito popular de este año, algo por lo que

evidentemente hemos de felicitar a los chicos de 100.000 Retinas. Sin embargo, a nivel cinematográfico, la novena edición ha soportado su interés en base a los cuatro mamuts asiáticos –que dirían nuestros compañeros de la revista *El Amante*- y a la extraordinaria retrospectiva de cine chino, mientras que ha destacado de forma negativa la ausencia de segundas espadas en la lucha por el podio de la cinefilia panasiática, más allá de efímeros destellos de esperanza. En cierto modo, la política a la hora de seleccionar los diferentes largometrajes no solo no ha variado con respecto a la edición anterior, sino que ha apostado por un continuismo (¿radicalismo?) que deviene en autarquía, proyectando una sensación de estancamiento al evitar que otros géneros, otras propuestas, insuflen aire fresco al resto de la programación. Este año se ha intentado mirar hacia Corea en la búsqueda de nuevos referentes fílmicos, y Corea no ha respondido como se esperaba ante el envite. Ante la extraña situación de Japón y la irregularidad del mercado hongkonés, han sido las nuevas cinematografías emergentes (Malasia, Filipinas, Indonesia) quienes han aportado algo de oxígeno, mientras que China se reafirma como un valor seguro con el que siempre se puede contar para dar forma a una sección.

La búsqueda, o una narración en entredicho

Si tuviéramos que definir en una palabra la novena edición del BAFF, esa palabra sería la de búsqueda, una búsqueda, aquí acotada a un mercado específico, pero que se advierte global dentro de las (lentas) mutaciones que está sufriendo el hecho cinematográfico, que ya no sólo se asientan en los márgenes del sistema sino que comienzan a aparecer tímidamente en productos con vitola comercial –y ahí tenemos los casos de *Corrupción en Miami* (*Miami Vice*. Michael Mann, 2006), *Zodiac* (David Fincher, 2007), o *La dalia negra* (*The Black Dahlia*. Brian de Palma, 2006)-. De este modo, en ese proceso continuista que ha marcado este BAFF se advierte, pese a su medroso fracaso, una voluntad por seguir investigando más allá de los cánones de la narración preestablecida, dentro de un marco contemporáneo donde la narración se está viendo sacudida por otro tipo de fuerzas que la ponen en cuestión, o al menos que dudan sobre su hegemonía. Y decimos fracaso cuando podría hablarse también de esfuerzo con pocos frutos, ya que no en vano, el futuro tiende a construirse sobre los errores/esfuerzos del presente.

De esta manera, los nombres consagrados [1] ahondan, aunque sea de manera tangencial, en dichos procesos de búsqueda, de indagación a partir de los códigos que ellos mismos han erigido. Entre ellos, quien mayor reforzado sale es el chino Jia Zhang-ke, a través de otra obra majestuosa en su devastación. Convertido desde hace tiempo en fiel cronista de las transformaciones sociológicas del gigante asiático, en “traidor” que disecciona las contradicciones de una nación bicéfala, en *Naturaleza Muerta* (*Sanxia haoren*, 2006) vuelve a poner de manifiesto su incuestionable compromiso con el presente de su país, con la gente que subsiste en los vertederos de su *pseudocapitalismo* –a la que hace alusión, por cierto, el título original del film-. Para ello, concede vida a uno de los protagonistas de las pinturas de Liu Xiadong y lo complementa con su reflejo femenino, a los que envía a escarbar en su pasado, en una búsqueda que no es otra que el reencuentro con ellos mismos, o a un nivel maximalista, el reencuentro de China con sus orígenes, con sus individuos. Jia Zhang-ke, más cerca del Rossellini de *Alemania año cero* (*Germania anno zero*, 1948) –el italiano construye una ficción dentro de un marco documental- que del Kiarostami de *Y la vida continúa* (*Zendegi va digar hich*, 1991) –al iraní le surge una ficción cuando el documental no puede abarcar ya más- acude a un escenario natural, la Presa de las Tres Gargantas, para captar un momento

irrepetible, para capturar imágenes que ya no podrán ser capturadas, solo recreadas. Jia no filma una destrucción, rueda como se sucede una destrucción, de ahí que su película pueda considerarse una *snuff-movie* donde el cuerpo que sufre no es de carne, sino de hormigón, un cuerpo que es derruido gradualmente por sus propios moradores. Y de esas ruinas nace una fuerte voluntad de resistir -¿la de *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006)?-, la de unos personajes que no se abandonan a la nostalgia del pasado, ni que desisten ante la deflagración simbólica de las estructuras, sino que se enfrentan con ansia ante la incógnita del futuro; unos personajes que pese a estar modelados por el nuevo paisaje -y atención a la delicada puesta en escena de Jia, que desecha los primeros planos para confrontar al individuo con su entorno-, se oponen a ser absorbidos por éste.

Por detrás de Jia Zhang-ke, Hong Sang-soo y Apichatpong Weerasethakul se buscan a sí mismos, se encuentran en su terreno, y luego se vuelven a perder. Ambos culminan sus películas con secuencias que los dejan en una posición enigmática, de indescifrable espera ante el futuro. El coreano redescubre la senda en una historia de encuentros y desencuentros, adoptando una estructura menos cerrada que en sus anteriores obras pero a la que dota de una enorme vitalidad y frescura. Su narración, siempre en espejo, siempre reescrita a partir de una verdad que se cuestiona, se dispersa más que nunca en constantes líneas de fugas, en caminos que no llevan a ningún sitio -¿cómo el coche del epílogo?- y en conversaciones que se truncan tras un corte brusco. En *Woman on the Beach* (*Haebyonui yoin*, 2006), Hong se acerca a la playa para dejar que su narración se pierda en la deriva, y para cumplimentar finalmente uno de esos tratados (muy suyos) de luminoso *suspense*, basados (¡como no!) en sus habituales ejercicios de combinatoria con los personajes.

Algo parecido le sucede al Apichatpong de *Syndromes and a Century* (*Sang sattawat*, 2006), que incide en el modelo especular pero más cercano al del coreano que al de *Tropical Malady* (*Sud pralad*, 2004). Si en esta última hablábamos de dos universos que se contaminan mutuamente para dar paso a una realidad más pura -y por tanto, inexistente por deseada-, en *Syndromes and a Century* las imágenes que conforman cada segmento se encuentran segregadas, se niegan a contagiarse. El tailandés, cuya visión del mundo responde a una inocencia *rara avis* para los tiempos que corren, entiende el cine como una variable dicotómica cuyos valores están permanentemente en conflicto. De ahí que sus películas -y en particular esta última- tiendan al maniqueísmo, pero no como un prejuicio ético, sino como una partición primitiva, una visión que antecede al cine, y que por tanto, visualiza desde una puesta en escena que de tan transparente se revela impenetrable. Apichatpong culmina su película -ligera, ágil y rebosante de diálogos- con un regreso a esa arcadia que tanto le fascina, poniendo en duda la veracidad materialista, fría y deshumanizada del segundo segmento: ¿podría tratarse entonces de una pesadilla?

Intentos...

Explorando nuevas vías narrativas con más o menos fortuna nos encontramos en primer lugar con *Opera Jawa* (Garin Nugroho, 2006), un extravagante musical procedente de Indonesia que escenifica a modo de danza tradicional de Java -el “*wayang orang*”- un cuento local. Una vez superada la extrañeza inicial, *Opera Jawa* se maneja entre el exotismo y la admiración, entre la fascinación y el tedio, pero al menos pretende rastrear otros caminos para narrar una historia universal de celos, amoríos, y de tres cuando solo caben dos. Y es que pese a su presunta teatralidad, Nugroho no se limita a empotrar su cámara, sino que recurre a

frecuentes movimientos, a sinuosas coreografías, y se entrega a una, por momentos, desbordante inventiva visual. Sobre su supuesta reflexión sobre la violencia mundial y la desigualdad social, a nuestro parecer desacredita más que ayuda. En otra línea de experimentación se encuentra *Life Can Be So Wonderful* (*Sekai wa tokidoki utsukushii*. Osamu Minorikawa, 2006), sucinto film de historias cortas que pretende radiografiar cinco estados de ánimo mediante una estética cercana al videoarte. Pesado ejercicio de montaje emocional, de esforzada poética y desgastado lirismo, *Life Can Be So Wonderful* se hunde cuando ni siquiera se le concede espacio a las imágenes para que hablen por sí solas, y la densa verborrea termina dinamitando los trabajados motivos visuales.

Mucho más estimulantes resultaron otras dos películas procedentes de cinematografías tan jóvenes como la filipina o la malaya. La primera nos brindó con *The Bet Collector* (*Kubrador*. Jeffrey Jeturian, 2006) uno de los trabajos más imprevisibles de todo el festival. Su protagonista (Amy), que podría pasar perfectamente por la abuela de la *Rosetta* de los Hermanos Dardenne, o la madre del *Keane* de Lodge Kerrigan, es una mujer que batalla día a día en las barriadas de Manila por el cobro de apuestas de una lotería ilegal, mientras la liviana cámara de Jeturian se le aferra al cuerpo en una de esas tramas de seguimiento que exploran la psicología de sus personajes al confrontarlos con su itinerario cotidiano. Para su realizador, ningún acontecimiento nos habla más que otro sobre la condición de Amy, de ahí que todas las acciones de su devenir diario sean seguidas para perfilar su dificultosa existencia –no ajena, de todos modos, al apunte social-. *The Bet Collector* vuelve a evidenciar también como el formato digital está cambiando la manera en que nos aproximamos a nuestras realidades más cercanas, dotándolas de un verismo muy tangible, gracias también a la limpieza estilística del film, la cual contrasta con los naturalistas (y agradecidos) interludios fantásticos que jalonan el largometraje.

Por otro lado, de Malasia nos llegó *Rain Dogs* (*Tai yang yue*, 2006), dirigida por uno de sus cineastas más prometedores, Ho Yuhang. Si hasta ahora era Tsai Ming-liang su principal influencia –a falta de ver *Sanctuary* (2004), su anterior película- aquí fija su mirada en la primera época de Hou Hsiao-Hsien a través de una narración quebrada donde explora el proceso de madurez de un joven que abandona Kuala Lumpur tras el asesinato de su hermano. Ho Yuhang confronta la vida en la metrópoli con el medio rural, mediante una puesta en escena despojada donde la pureza no reclama trascendencia, renuente al énfasis y cuyo desarrollo descansa sobre el trabajo con la elipsis, lo que concede al film un tono fragmentado donde los espacios en blanco se convierten en zonas fértiles que el avezado espectador debe rellenar.

Finalmente nos atrevemos a incluir en este grupo a la ganadora del Durián de Oro, *Summer Palace* (*Yihe Yuan*, 2006), agresiva propuesta de Lou Ye, por la cual ha sido sancionado a no poder rodar una película en China durante los próximos cinco años. Si Godard dijo una vez que “no había que hacer films políticos, sino políticamente los films”, Lou Ye viene acatando esta afirmación desde su segunda película, *Suzhou River* (*Suzhou he*, 2000) –vista en la retrospectiva de cine chino-, construyendo firmes historias de amor arropadas por una poderosa visión política de conjunto. *Summer Palace* bebe de las influencias de cineastas de la *Nouvelle Vague* y de herederos más o menos directos como Phillippe Garrel o Bernardo Bertolucci, para reconstruir las tensiones sociales que sacudieron China a finales de los '80 desde el punto de vista de un grupo de jóvenes cuyo descubrimiento del cuerpo crece parejo a las notorias discrepancias políticas con el régimen, que desembocaron en la matanza de la

plaza de Tiananmen. Como es habitual en el cine de Lou Ye, la confusa atmósfera sociopolítica se sugiere en torno a los amoríos de sus personajes, a sus reuniones sociales y sexuales –rodadas sin remilgos y de forma abiertamente explícita-, sobrecargados por la omnipresente voz en off, un montaje prolijo en dilatadas elipsis, y la profusión de largos planos-secuencia, dando como resultado un película a ratos errática, de estructura un tanto deslavazada pero que refleja el desencanto y la ausencia de objetivos vitales de una generación para la que Mayo del '68 fue un modelo teórico que nunca llegó a cristalizar en su praxis.

De género...

Con el paso de los años, el BAFF se ha mostrado cada vez más renuente a incluir en su programación títulos que adopten géneros más tipificados como el terror, el thriller o la acción, y cuando aparecen, bien suelen ser enviados a secciones secundarias o bien pertenecen a algún nombre de prestigio que accede a pisar otros terrenos. Esta edición sólo incluyó un film de terror, *The Wall Man (Kabe Otoko)*. Wataru Hayakawa, 2006), que nos fue imposible ver. Sí en cambio tuvimos la oportunidad de visionar dos propuestas que se acercan al *noir* desde puntos de vista antagónicos.

En primer lugar la coreana *A Dirty Carnival (Biyeolhan geori)*. Yoo Ha, 2006), una rocosa película de *gangsters* que parece una versión adulta, optimizada y violenta del anterior trabajo de su director, *Once Upon a Time in High School (Maljukgeori janhoksa)*, 2004). Comparada rápidamente con *A Bittersweet Life (Dalkomhan insaeng)*, 2005), *A Dirty Carnival* se desentiende de la estilizadísima puesta en escena de Kim Jee-woon para adoptar un estilo mucho más seco y epidérmico, aparentemente tosco, en unos encuadres que sienten más el peso de sus cuerpos. Al contrario que el frío y distanciado film de Kim Jee-woon, aquí la deuda es contraída con las humeantes ficciones mafiosas de Martin Scorsese, pero rechaza la hipérbole en pos de un tratamiento cotidiano que intenta reflejar al gangster de poca monta como un personaje desplazado y socialmente paria. *A Dirty Carnival* plantea así un desarrollo por capas –el joven que quiere escalar dentro de la empresa, un director de cine que busca información *real* para rodar su primer largometraje...- que se van entrelazando para otorgar densidad a una obra que finalmente no explora al máximo todo lo que propone. Y es una pena porque en esta ocasión posee todos los mimbres para hacerlo, pero se detiene en el protocolo cuando serían las zonas muertas las capaces de hacer trascender a la película.

En segundo lugar, *To Get to Heaven First You Have to Die (Bihisht faqat baroi murdagon)*, 2006), esperadísimo trabajo del tayiko Djamshe'd Usmonov tras la importante *Angel on the Right (Fararishtay kifti rost)*, 2002), que tras un arranque brioso y prometedor se difumina tanto como su recuerdo en la memoria de quien suscribe estas líneas. Usmonov se acerca de forma oblicua al género negro en una trama turbia que él mismo pretende limpiar a través del rigor formal que acontece en reforzada geometría del espacio, y de una depuración estética más pronunciada que en su anterior largometraje. Pensando en Bresson, fulmina el psicologismo de su protagonista, un personaje al que convierte en modelo para así vaciar a su historia de contenido y convertirla en metáfora de un proceso de madurez. Pero Usmonov no es Bresson, ni siquiera es el Omirbaev de *Killer (Tueur à gages)*, 1998), y confunde rigor con demora, quedándose en tierra de nadie entre la crónica social, la sórdida subtrama genérica y el pánico existencial.

El resto...

Para el final hemos dejado a un conjunto de largometrajes que, como en todo festival que se precie, acuden por la puerta de atrás para tornarse sorpresas o fracasos. Desde el pasado Cannes (!) nos llegó *Sway* (*Yureru*, Miwa Nishikawa, 2006), temerosa película japonesa que enfrenta a dos hermanos reunidos por la celebración de un aniversario y separados posteriormente por un trágico accidente, en un intento por explorar qué ocurre cuando nuestra apacible vida es removida por las corrientes de un pasado que nunca es enterrado. Pero *Sway* tiene un problema de identidad, o peor aún, de honestidad, cuando decide abarcar dos frentes para no perder espectadores: por un lado el interesante enfrentamiento entre dos personajes que no son sino los anversos de una misma moneda, y por otro un esqueleto argumental en forma de puzzle que quiere reservarse su sorpresa hasta el final. *Sway* se edifica entonces sobre una impostura que resta fuelle a lo que debería haber sido el grueso del film. ¿Si se busca conmover por la primera vía, para qué jugar con la farsa de la segunda cuando realmente no eres un prestidigitador del cinematógrafo?

Tampoco entendimos demasiado bien lo que plantea *Faces of a Fig Tree* (*Ichijiku no kao*, Kaori Momoi, 2006), una majadería que hubiera encontrado su razón de ser siendo proyectada en el Hall del CCCB. Pequeño juguete visual cuyo único logro se asienta en su libertad estilística, capaz de aunar una plasticidad al límite con un batiburillo de grandes angulares y colorismo *pop*. En el dossier nos hablan de familias disfuncionales y de comedia, pero uno no para de recordar al Miike de *Visitor Q* (*Bijitâ Q*, 2001) o al de *La felicidad de los Katakuris* (*Katakuri-ke no kôfuku*, 2001). También nos dicen que la realizadora fue directora de arte de muchas películas de Seijun Suzuki, y nos lo creemos, pero su debut anda muy lejos del espíritu iconoclasta e irreverente del otrora maestro del cine nipón.

Temíamos finalmente la nueva película de Zhang Yang, cuyos últimos varapalos artísticos –*Sunflower* (*Xiang ri kui*, 2005) y el título que nos ocupa- y su escalofriante conservadurismo obligan a replantearse los méritos contraídos por *La ducha* (*Xizao*, 1999). En *Getting Home* (*Luo ye gui gen*, 2007), un trabajador debe atravesar China para proporcionar un entierro digno al cuerpo de un compañero. Lo que en manos de otro realizador se hubiera convertido en un fatigoso viaje que muestre las miserias del gigante asiático, aquí es una agradable –por ausencia de espinas- y cariñosa –por inofensiva- *road-movie* convertida finalmente en una apología del sacrificio comunista. No faltan *gags* graciosos y el conjunto avanza con soltura, pero su tibieza y lo convencional de su desarrollo –no hay diferencias palpables con un largometraje comercial de Hollywood- desactivan cualquier intento de invectiva. *Getting Home* se alzó con el Premio del Público...ya lo decía Gilles.

[1] Con la excepción de Tsai Ming-liang, de quien no pudimos ver su *I don't want to sleep alone* (*Hei ya quan*, 2006)

Tijeretazos
AL