

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Una visión serena de rabia

Autor/es:

Torrell, Josep

Citar como:

Torrell, J. (1999). Una visión serena de rabia. La madriguera. (15):48-50.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41742>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



EL VIEJO TOPO

Una visión serena de rabia

Una visión serena de rabia

Josep Torrell

Tesalónica, además de ser la ciudad cuyas calles se pueden identificar en la última película de Theo Angelopoulos, es también la sede de un festival de cine cuyo prestigio va en aumento. En su última edición destaca la opera prima del surcoreano Kwangmo Lee que propone una amarga reconstrucción de los inicios de la intervención estadounidense en su país a comienzos de los años cincuenta

Un festival

El Festival de Tesalónica, inicialmente consagrado al cine griego, se transformó en 1992 en un festival internacional especializado en obras de nuevos realizadores, y en pocos años se ha convertido en uno de los más importantes de esta modalidad. Su prestigio se debe al rigor y la calidad de su selección.

En Tesalónica coexisten tres festivales distintos, lo que supone una oferta muy amplia. En primer lugar, está el festival nacional que muestra la práctica totalidad de la producción griega del año, y se complementa con retrospectivas. En segundo lugar, está el festival internacional que, además de la competición oficial (con obras de autores consagrados fuera de concurso), incluye dos secciones informativas centradas en las cinematografías balcánicas y asiáticas, y un conjunto de retrospectivas que se guía por idénticos criterios de exigencia (este año incluía una integral de Ken Loach y una apasionante y casi exhaustiva revisión de la obra de Jean Daniel Pollet). En tercer lugar, la muestra "Nuevos Horizontes" que ofrece una selección, este año mastodóntica, de la producción internacional, con un predominio excesivo de la producción norteamericana.

Entre los títulos a concurso en su 39 edición, había cinco películas memorables: *Mizu no naka no hachigatsu* ("Agosto en el agua") del japonés Yoichiro Takahashi, cuyo interés señalamos ya en ocasión de su paso por San Sebastián, y que obtuvo en Tesalónica el "Alejandro de oro", máximo galardón del jurado oficial, y el premio FIPRESCI otorgado por la crítica internacional (un doblete poco frecuente aunque muy merecido); *Pi* de Darren Aronofsky, película sobre la búsqueda obsesiva de la causa última del mundo, que mereció la mención especial del jurado FIPRESCI; *La manzana* de Samira Majmalbaf; *Szenvedély* del húngaro György Fehér, elusiva y sugerente adaptación de "El cartero siempre llama dos veces" rodada

con largos planos secuencia en blanco y negro, y la deslumbrante *Spring in my Hometown* del coreano Kwangmo Lee, que obtuvo el premio del jurado por sus logros artísticos.

Entre la producción griega de 1998 una sola película digna de mención, aunque se trata de una obra maestra: *La eternidad y un día* de Theo Angelopoulos, quien en esta edición se estrenó además como presidente del festival.

Una película

Spring in my Hometown, cuyo título original es *Arrum da woon shee chul* (o *Arumdaun sijul*, según las transcripciones) es una de esas raras películas cuyo valor es evidente a los pocos minutos de proyección, por la claridad y coherencia de su trabajo de planificación y puesta en escena. La película de Kwangmo Lee, sin embargo, no contiene sólo una mirada singular que se aparta de los senderos trillados por los que discurre la industria audiovisual. Es también una concisa impugnación del imperialismo y sus secuelas de servidumbre y abyección.

El recurso expresivo sobre el que se sustenta *Spring in my Hometown* es la utilización exclusiva de planos fijos. En los 121 minutos que dura la película no hay ni un único movimiento de cámara. Esta renuncia a la movilidad del encuadre va acompañada de un minucioso trabajo de puesta en plano. La elección de cada encuadre responde a una triple exigencia de economía narrativa, plástica y escenográfica. Cada plano obedece, en primer lugar, a la necesidad de dar cuenta de una acción que aporte algo y sea claramente legible desde un punto de vista narrativo, lo que implica un trabajo de selección y de reducción a lo esencial en la escritura de guión; la colocación de la cámara obedece además a criterios de composición de la imagen, a través de una cuidadosa organización de las masas de luz y de color en la superficie de la pantalla; y finalmente, obedece también a la elección de un punto de vista desde el cual se pueda mostrar la totalidad de la acción y favorecer la libertad de movimiento de los actores en el interior del encuadre, evitando toda sensación de teatralidad. La combinación de estos tres aspectos confiere a la mayoría de planos de la película un aire de necesidad y de precisión expresiva.

Su tratamiento de la luz y del paisaje —la fotografía de Hyung Koo Kim es asombrosa, digna de un Nykvist, un Storaro



o un Arvanitis— evoca poderosamente el cine de Hou Hsiao Hsien (en particular los exteriores de *El maestro de marionetas*), al igual que su concepción del tiempo cinematográfico parece emparentada con la de Theo Angelopoulos. Es en su parecido con la poética de estos cineastas donde se percibe la singularidad de la de Kwangmo Lee, pues donde la semejanza con Hou o Angelopoulos introduce la expectativa de un *travelling* o un plano secuencia, aparece la diferencia. Los planos fijos de *Spring in my Hometown* suelen ser largos en su duración temporal, pero no tienden forzosamente al plano secuencia. El no forzar el plano ni en éste ni en ningún otro sentido es la clave de la sensación de exactitud que transmite toda la película.

A pesar de la belleza de las imágenes, la austeridad de la

concepción del conjunto produce un efecto de distanciamiento, acentuado también por su dramaturgia desdramatizada, por la porosidad del relato y por su calmosa organización del tiempo cinematográfico. Este distanciamiento, como señala Kwangmo Lee, está inscrito en la composición misma de las imágenes a causa de la distancia física entre la cámara y lo que rueda: la mayor parte de los planos de la película son planos de conjunto, y las secuencias dramáticamente más relevantes están rodadas precisamente en planos de conjunto (con una sola excepción). En este intento de desarmar el drama y reducirlo a su esencia intelectual, es significativo que uno de los momentos cruciales de la narración —la maceración de la rabia y su expresión a través de la quema del molino— sea íntegramente objeto de una elipsis.

El segundo aspecto que configura decisivamente la imagen de esta película es el uso que hace de los rótulos, de la inscripción de la palabra en la pantalla, que obedece a una concepción muy diferente, por ejemplo, a la de Godard. El relato aparece puntuado discretamente por la interpolación de 13 rótulos con dos inscripciones de caracteres chinos en blanco sobre fondo negro, respectivamente arriba y abajo de la pantalla. Todas ellas muy breves, la de la parte superior da cuenta de algún acontecimiento relacionado con la historia de los personajes omitido por las imágenes. En la parte inferior, otra escueta inscripción informa de los principales acontecimientos de la historia de Corea en los años en que transcurre la acción. Estos rótulos establecen un nexo indisoluble entre historia e Historia, un trayecto ambivalente, de doble dirección, en el que el sentido de las imágenes es inextricable de esa bidireccionalidad de su lectura. Es significativo que Angelopoulos, que ha reconocido una clara afinidad entre su mirada y la del cineasta coreano, destacara precisamente el interés de esta utilización de los rótulos (declaraciones publicadas en "La dignidad y la melancolía. Un encuentro con Theo Angelopoulos", *Avant* "Cuadern de Cultura", Barcelona, 4-XII-1998, pág. 1). Es ahí donde se anuda con nitidez la dialéctica entre lo individual y lo colectivo, entre la Historia y la ficción, su iluminación recíproca.

Spring in my Hometown es también la primera película surcoreana que muestra la represión contra la izquierda y los conflictos internos durante los años de la guerra, período histórico del que el cine del país sólo se había ocupado (según parece) con fines de propaganda anticomunista o de forma excesivamente sentimental.

La acción transcurre en Corea del Sur entre 1950 y 1953, los años de la guerra. La primera secuencia de la película, que muestra cómo un grupo de campesinos intenta linchar a un niño, Chang Hee, sólo porque su padre es comunista, se sitúa en el invierno de 1950, al comienzo de la guerra. El resto de la película se desarrolla entre el verano de 1952 y el invierno de 1953, en las postrimerías del conflicto.

Kwangmo Lee compone un mosaico de la vida cotidiana de una pequeña aldea rural, en la que la presencia del conflicto bélico está representada sólo por algunas piezas: la ausencia del padre de Chang Hee (que combate al lado de las tropas gubernamentales de Corea del Norte), la presencia de una base norteamericana en los alrededores, el odio de la maestra o los actos de adoctrinamiento político.

Esta representación de la cotidianidad se resuelve con una estructura secuencial basada en una sucesión episódica de los acontecimientos, la yuxtaposición de los mismos y el consiguiente debilitamiento de los nexos causales, según un procedimiento cuya genealogía se podría remontar a las pelí-

culas realizadas por Yasujiro Ozu a comienzos de los años treinta. Las andanzas de dos muchachos, Sung Min y Chang Hee, y las vicisitudes de sus respectivas familias constituyen, no obstante, un elemento que confiere dinamismo a esa instantánea de la vida de aldea y la convierte en un relato.

La trayectoria de ambas familias es diametralmente opuesta. El arribismo del padre de Sung Min y su colaboración con las tropas norteamericanas favorecerá su ascenso social, mientras que la madre de Chang Hee se verá sometida a un proceso continuo de marginación y depauperación.

La otra cara del arribismo es la prostitución. El entretenimiento de Sung Min y Chang Hee al salir de la escuela consiste en ir a espiar a los soldados norteamericanos que acuden a un viejo molino para acostarse con las muchachas de la aldea, a las que las circunstancias empujan a convertirse en prostitutas (los primeros años cincuenta no sólo fueron años de guerra sino, también, conviene recordarlo, años de hambrunas mortíferas en toda la península de Corea, que se prolongaron hasta la tardía fecha de 1957).

Kwangmo Lee retrata con serenidad la inducción al odio, la aculturación, el colaboracionismo y las abyecciones a las que suele dar lugar. La ausencia de énfasis confiere mayor contundencia a secuencias como la que muestra a la maestra de escuela impartiendo clases de historia de los Estados Unidos a niños coreanos.

Ante la humillación o la abyección de sus padres, los dos muchachos coincidirán en un mismo rechazo, que se expresará con la quema del molino o el funeral simbólico por el amigo desaparecido, actos de resistencia que aspiran a preservar la dignidad: expresiones de rabia, aprendizaje de la desobediencia.

Al final de la guerra, la caída en desgracia del padre de Sung Min y el abandono de la aldea por parte de las dos familias, revela una situación de derrota general y se convierte en la ocasión de un amargo balance de las consecuencias de la intervención norteamericana para el conjunto de la población de Corea. Kwangmo Lee pone así de manifiesto las diferentes heridas que laceraron a una generación y ofrece una imagen amarga y veraz de un país asolado que ha de empezar a vivir de nuevo pese al dolor, la derrota y la pérdida de la dignidad.

Kwangmo Lee nació en 1960, estudió cine en Corea y en los Estados Unidos y en la actualidad es profesor de cine en la Universidad Chung-Ang de Seúl. En 1995 creó la empresa de producción y distribución Korean Film Art Center BaekDu-Dae-Gan, a través de la cual ha introducido en Corea las obras de Bergman, Kiarostami y Tarkovski, entre otros. La combinación de inquietud cívica y rigor formal de estos cineastas se encuentra también en las imágenes de *Spring in my Hometown*, tesoro indudable del arte cinematográfico ♦